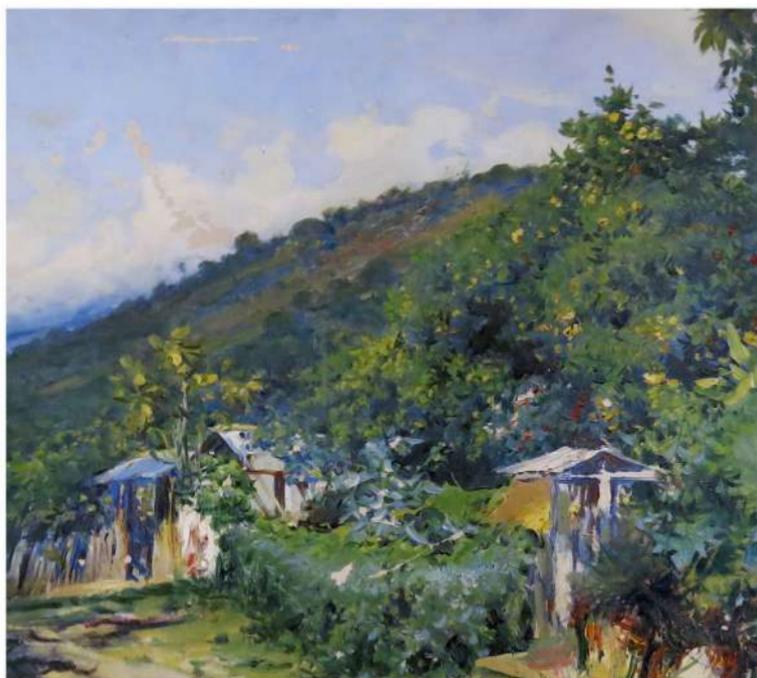




TEMAS

ARTE, IDENTIDAD Y CULTURA VISUAL DEL SIGLO XIX EN MÉXICO



Isabel Fraile Martín
Magdalena Illán Martín
Coordinadoras

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana / Universidad de Sevilla

MMXXII



TEMAS

ARTE, IDENTIDAD Y CULTURA VISUAL DEL SIGLO XIX EN MÉXICO



TEMAS

ARTE, IDENTIDAD Y CULTURA VISUAL DEL SIGLO XIX EN MÉXICO



Colección

La Fuente

Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP y el IF

Vol.
20

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXII

BUAP.
edjC
voñes



INSTITUTO DE
FILOSOFÍA



filosofia@.cu
EDITORIAL

MEyA
MÉXICO





BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Ma. Lilia Cedillo Ramírez | *Rectora*

José Manuel Alonso Orozco | *Secretario General*

Luis Antonio Lucio Venegas | *Director General de Publicaciones*

Ángel Xolocotzi Yáñez | *Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

Araceli Toledo Olivares | *Coordinadora de Publicaciones FFyL*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA HABANA

Georgina Alfonso González | *Directora*

Yohandry Manzano Castillo | *Subdirector científico*

Yamilé Vega Castellón | *Jefe del Departamento de Comunicación
y Publicaciones*

Volumen 20

Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México

Primera edición, 2023

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104 C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

© Instituto de Filosofía de La Habana

Calzada 251, Esq. J.

C. P. 10400, Vedado, La Habana, Cuba

Tel.: (53-7) 8320301

ISBN versión digital: 978-959-7197-58-4

ISBN versión impresa: 978-959-7197-57-7

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Colabora:

Proyecto I-D-i Agencia Feminista en la Escuela Artística Andaluza (1445-1840)



PROYECTO COFINANCIADO POR LOS FONDOS FEDERALES
Referencia del Prog.: P720_6128

COLECCIÓN LA FUENTE

José Ramón Fabelo Corzo

Director de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez

Coordinadora editorial

Fernando Huesca Ramón

Gestor editorial

Ana María Aguilar Pumarada

Coordinadora ejecutiva

Marco Antonio Menéndez Casillas

Ana María Aguilar Pumarada

Irving Bautista Santamaría

Juan García Hernández

Rodrigo Walls Calatayud

Mónica Pastrana Cortés

Yanay Prats Herrera

Carlos Alberto Tagle Hernández

Edición y corrección

La Aldea, edición y diseño

Diseño editorial

Juan García Hernández

Community manager

www.lafuente.buap.mx

DOI: <https://dx.doi.org/10.59892/TE2003>



ÍNDICE

NOTA DE PRESENTACIÓN

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

13

NUEVOS DISCURSOS Y MANERAS DE ENTENDER EL ARTE. DIVERSIDADES CREATIVAS EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO

PRÓLOGO

Isabel Fraile Martín

Magdalena Illán Martín

15

1

LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS IDENTITARIOS EN LA CULTURA VISUAL DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

25

LA *HISTORIA MEXICANA*

DE LA CASA MICHAUD Y THOMAS. LA VISIÓN CONSERVADORA DE LA CONQUISTA

Arturo Aguilar Ochoa

27

LAS ACADEMIAS HISPANAS EN EL SIGLO XIX: VISIÓN Y ESTÉTICA DE LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS EN MÉXICO

Rosa Perales Piqueres

47

LA CONQUISTA DE MÉXICO A TRAVÉS DE SUS PROTAGONISTAS: ANÁLISIS DE LA ESCULTURA PÚBLICA DEL XIX ENTRE DOS MUNDOS

Francisco Javier Cambero Santano

67

- EFIGIES DEL PODER EN EL SIGLO XIX.
LAS GALERÍAS DE RETRATOS DE GOBERNANTES
DE MÉXICO Y SU PROYECCIÓN EN LAS ARTES
PLÁSTICAS: DE HERNÁN CORTÉS A BENITO JUÁREZ**
Alicia Díaz Mayordomo 81
- ANÁLISIS SOCIOCRÍTICO DE LA ARQUITECTURA
NEOGÓTICA DE ADAMO BOARI EN GUADALAJARA**
Yolanda Torres López 99
- IMAGINARIO NACIONAL Y REPRODUCTIBILIDAD
TÉCNICA. LA CIRCULACIÓN DE MODELOS
COMPOSITIVOS Y LA CONSOLIDACIÓN
DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN AMÉRICA LATINA:
UN CASO DE ESTUDIO**
Carlos Felipe Suárez Sánchez 115
- EL PAISAJE AÉREO DE LA CIUDAD DE MÉXICO
EN LA OBRA *MÉXICO Y SUS ALREDEDORES*
DE CASIMIRO CASTRO**
Juan Alfonso Milán López 135
- MÉXICO DE CARTÓN:
CONSTRUCCIÓN VISUAL DE UNA CULTURA CRÍTICA**
Alan Quezada Figueroa 153
- 2
LA ESCENA
ARTÍSTICA MEXICANA
DEL SIGLO XIX:
VIAJES DE IDA Y VUELTA** 169
- UNA REVISIÓN DEL PINTOR JOSÉ ARPA PEREA
EN MÉXICO. NUEVAS APORTACIONES**
Carmen Rodríguez Serrano 171

- RIVERA, ZÁRRAGA Y MONTENEGRO:
 REPRESENTACIONES DE LA IDENTIDAD NACIONAL
 DURANTE SUS AÑOS EN ESPAÑA
Alberto Castán Chocarro 189
- ARTISTAS MEXICANAS EN EL PARÍS DE *FIN-DE-SIÈCLE*.
 HACIA LA VISIBILIZACIÓN
 DEL TALENTO CREATIVO FEMENINO
Magdalena Illán Martín 209
- LA IMAGEN DE LA MUJER MEXICANA DEL SIGLO XIX
 A TRAVÉS DE LA JOYERÍA PINTADA
María Jesús Mejías Álvarez 229
- CARMEN DE BURGOS Y MÉXICO:
 COLOMBINE EN LA PRENSA MEXICANA
 DESDE 1900 HASTA 1920
Rocío Rodríguez Roldán 249
- EMILIA SERRANO O LA BARONESA DE WILSON.
 UNA ESCRITORA GRANADINA EN AMÉRICA
Beatriz Romero Chaves 267
- PINTAR “A LA DELAROCHE”.
 UNA COPIA DE *UNE MARTYRE AU TEMPS DE DIOCLÉTIEN*
 DE PAUL DELAROCHE POR MANUEL OCARANZA
 (1834-1882)
Montserrat A. Báez Hernández 283
- RESONANCIAS DEL *FLÂNEUR*
 EN LA MODERNIDAD MEXICANA
Ethel Betsaida Ramos Torres 299
- LA IMAGEN DE MÉXICO
 EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES
 DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX
Yolanda Fernández Muñoz 315

3 PUEBLA A TRAVÉS DE LAS MANIFESTACIONES CULTURALES. ARTE, INSTITUCIONALIDAD Y COLECCIONISMO	333
LA FAMILIA CENTURIÓN: UNA DINASTÍA DE ARTISTAS POBLANOS DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX <i>Isabel Fraile Martín</i>	335
JOSÉ IGNACIO PAZ, MUCHO MÁS QUE UN MAESTRO DE PRIMERAS LETRAS EN PUEBLA DE LOS ÁNGELES <i>María Mercedes Fernández Martín</i>	353
LA PRESENCIA DEL ARTE EUROPEO EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO EN PUEBLA <i>Rosana Mesa Zamudio</i>	373
HABITAR EN LA PUEBLA DECIMONÓNICA. UNA VISIÓN DESDE LA ARQUEOLOGÍA Y LA HISTORIA DEL ARTE <i>Érik Chiquito Cortés</i>	387
UN MUSEO, DISTINTAS MIRADAS. LA CASA DE ALFEÑIQUE DESDE UNA PERSPECTIVA AXIOLÓGICA, 1926-2016 <i>Mariana Cortés Cortés</i>	403
UNA APROXIMACIÓN A LAS PINTURAS EUROPEAS DEL SIGLO XVII EN COLECCIONES POBLANAS DECIMONÓNICAS <i>Ester Prieto Ustio</i>	417
LA VIDA ARTÍSTICA EN PUEBLA ENTRE 1812 Y 1860. LOS EMPEÑOS DE UNA SOCIEDAD EN ÉPOCA DE CAMBIOS <i>Montserrat Galí Boadella</i>	435

NOTA DE PRESENTACIÓN

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*Isabel Fraile Martín*²

La salida a la luz del libro *Artes plásticas y cultura visual del siglo XIX en México* representa la culminación de un intenso y complicado proceso de gestación de más de tres años, atravesados por una imprevista y mortífera pandemia que amenazó con descarrilar el curso planeado de la creación y puesta a punto de esta obra. Su publicación representa no solo un logro académico, sino también una evidencia de esa inigualable capacidad humana de sobreponerse a cualquier dificultad para llevar a feliz término creaciones que mucho valen la pena.

Corría el mes de noviembre de 2019 cuando, teniendo como sede la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, se llevó a cabo el III Coloquio sobre temas selectos de la estética y el arte, organizado por la Maestría en Estética y Arte de la BUAP y el Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección iberoamericana de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

El evento respondía también a la estrategia académica de la Colección La Fuente (Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP y del Instituto de Filosofía de La Habana) de desarrollar a su interior la serie Temas, dedicada a la preparación y compilación de productos académicos de elevada calidad que giran alrededor de un tema seleccionado y sobre el cual disertan reconocidos especialistas en la materia. A diferencia de otros procesos académicos, en los que primero se concibe

¹ Profesor-investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; investigador del Instituto de Filosofía de Cuba; director de la Colección La Fuente y coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Profesora-investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, integrante del Consejo Académico y Editorial de la Colección La Fuente.

un evento y después se publican sus memorias, en nuestro caso es el producto final —la obra publicada sobre un tema selecto en la que aúnan esfuerzos destacados especialistas— el que le da sentido y dirección a su evento preparatorio. En tal sentido, el coloquio realizado en Puebla en noviembre de 2019 fue la materialización del primer paso en el proceso de creación de esta obra colectiva.

Representa este libro el volumen número 20 de la Colección La Fuente y el tercero dentro de la mencionada serie Temas. Es también el primer libro de la colección que se dedica íntegramente a un tema de la historia del arte, una de las áreas que —junto a la estética y teoría del arte, el arte y la tecnología y las instituciones del arte— desarrolla el posgrado de Estética y Arte de la BUAP.

Para la obtención de este producto, además de la ya tradicional colaboración editorial entre la BUAP y el Instituto de Filosofía de La Habana, hemos contado con el muy valioso coauspicio de la Universidad de Sevilla, institución a la que agradecemos su apoyo y a la que invitamos a nuevas futuras colaboraciones. De tal forma, el producto que el lector tiene ahora a su alcance representa el resultado de los esfuerzos mancomunados de tres instituciones de tres países diferentes: México, Cuba y España. ¡Enhorabuena!

NUEVOS DISCURSOS Y MANERAS
DE ENTENDER EL ARTE. DIVERSIDADES CREATIVAS
EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO

PRÓLOGO

Isabel Fraile Martín¹
Magdalena Illán Martín²

En los últimos años se han publicado diversos libros con motivo del V Centenario de la Conquista de México y, de manera paralela, se han seguido analizando las cuestiones relativas a su proceso de independencia, tres siglos más tarde (1521-1821). Será en este intenso siglo XIX cuando México se proyecte como un gran escenario de múltiples posibilidades artísticas, coincidiendo con un momento histórico de crucial importancia para marcar los designios de su propia existencia. Durante este periodo se rompe el cordón umbilical que durante los siglos anteriores había mantenido a este territorio unido con la metrópoli, una zona lejana en el mapa geográfico cuya presencia había generado una serie de quiebres sociales, los mismos que empujaron con fuerza los preparativos de la anhelada independencia, protagonista absoluta —incluso en los repertorios artísticos— desde inicios de la centuria.

A pesar de ello, el vínculo no solo con España sino con el resto de Europa, como veremos a lo largo de este volumen, se mantiene en numerosos aspectos y, sobre todo, se refleja de manera amplia y diversa en el terreno de las artes. Aunado a la continua llegada de corrientes artísticas del Viejo Continente a tierras de México, a pesar del complejo proceso de independencia vivido, se activan, por otra parte, una serie de viajes a Europa emprendidos por los protagonistas

¹ Profesora - Investigadora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Profesora Titular de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.

de la intelectualidad mexicana; una experiencia que enriquecía su formación y crecimiento profesional y que, además, supuso, *a la postre*, un fluir constante de idas y venidas, de aperturas hacia nuevos estilos, con el desarrollo de originales técnicas, así como disruptivos modos de ver y entender el arte. México, por su parte, es también uno de los lugares elegidos por los denominados artistas viajeros. Un voluminoso grupo de escritores, pintores, miembros del cuerpo diplomático o intelectuales con intereses científicos en general —sobre todo, hombres, pero también mujeres—, que llegan a tierras mexicanas motivados por conocer su exuberante vegetación, el patrimonio edificado de sus antiguas civilizaciones, lo extraordinario de sus tipos populares o sus paisajes diferentes, a base de sus característicos volcanes en el centro y sus vistas áridas en el sur. En definitiva, un universo alejado de la vieja Europa que se torna imprescindible para gran parte de la intelectualidad del siglo XIX. Toda una serie de circunstancias que, en conjunto, fueron abonando el camino del arte decimonónico en México y que, finalmente, manifestaron esta contaminación constante y permanente entre ambos contextos, a pesar de las distancias y las circunstancias adversas.

Las miradas que se arrojan en este libro a las creaciones culturales y a las imágenes visuales que se desarrollan en México en este periodo son por ello disímiles y plurales, aunque podríamos considerar que concentran sus intereses en líneas específicas, de las cuales, en esta pequeña introducción nos gustaría resaltar, al menos, cuatro de ellas. La primera pone acento en cubrir una demanda real que obedece a encargos específicos hacia la comunidad artística, que tiene el reclamo de representar episodios basados en la conquista de México, ampliamente necesarios en este momento de búsqueda de identidades para fraguar el proyecto de nación que se reivindica desde el proceso de independencia. Bajo ese amplio paraguas que proyecta la iconografía de la Conquista, permean diversas temáticas que ahondan en la idea de configurar nuevos relatos que apuntalen esa incipiente identidad nacional. Es por ello que en una primera línea de investigación se encuentran cobijadas varias investigaciones que, de manera intencionada, ofrecen una visión amplia sobre las disímiles representaciones artísticas del México de la época, a través de imágenes que van desde la pintura a la caricatura, pasando por la escultura o la arquitectura misma, y que

reflexionan acerca de las nuevas realidades que afronta la nación y que subyacen en el interior de la actividad creativa.

Una segunda línea de estudios que perfila la edición de este volumen dirige sus investigaciones hacia el papel que desempeñan los viajes científicos —y también con fines estéticos— que se llevaron a cabo en este periodo y que supusieron un gran aporte en la producción artística nacional. Conforme a ello, han sido investigadas personalidades muy diversas que habitaron otros espacios alejados de su vida cotidiana, lo que supuso una verdadera inmersión en otras culturas: algunas prácticamente desconocidas —como era el caso de los artistas que llegaban a México atraídos por el contacto con un mundo aún inexplorado—, y otras, arraigadas en la tradición y la antigüedad, como era el motivo principal buscado por aquellos autores nacionales que se trasladaban a Europa. El resultado de estas experiencias floreció en la vida de los artistas, generando obras mucho más ricas, que se empaparon de la diversidad cultural y la práctica creativa de otros lugares. Es tan significativo este registro entre los artistas del periodo, autores aventureros en algún momento de su vida y que trascendieron en el tiempo, que resulta inadmisibles no contemplarlos en la naturaleza de este volumen.

Si bien se aprecia una amplia nómina de artistas varones a lo largo de los capítulos de este libro, también se incluyen reflexiones que rescatan el papel de algunas mujeres que destinaron su vida al ejercicio de las artes plásticas, así como a la literatura o a la crítica de arte, cuyas aportaciones se analizan en varias de las investigaciones que aquí se concentran. Por ello es necesario establecer en este punto otra de las líneas que específicamente se atienden en el libro; una línea de estudio dirigida al análisis de las aportaciones de las mujeres al terreno de las artes, que cada vez cobra mayor protagonismo entre las investigaciones recientes, aunque aún queda mucho camino por explorar. Las miradas que en las siguientes páginas se destinan tanto a las mujeres creadoras como a aquellas que fueron sujeto de representación aportan información valiosa a la construcción de relatos que aún están por cubrirse en la historia cultural de México. A este respecto, los textos que se presentan en este volumen atendiendo a esta temática contribuyen tanto al aparato teórico como al análisis específico de las mujeres que laboran en el ámbito cultural de México, pues son contenidos que

añaden miradas innovadoras a este campo del conocimiento del arte, que es tan necesario rescatar.

Junto a la apertura hacia otras materias que se atienden en este libro, uno de los ejes temáticos especialmente desarrollados por los partícipes es la ciudad de Puebla. Una gran urbe que se presenta, como veremos en las siguientes páginas, como un verdadero escenario receptor de manifestaciones artísticas de primera índole y que nos remiten a una ciudad emprendedora y moderna, que está a la vanguardia de los procesos artísticos, digna de ser reconocida como una gran capital de las artes, y no sencillamente relegada a una ciudad de provincia. Las diversas perspectivas que planean su interés en el aparato artístico, museístico e, incluso, educativo, dan una clara muestra de la importancia que tuvo el municipio en el siglo XIX.

Una vez planteadas, a grandes rasgos, las líneas medulares en las que se articula el discurso de este libro, conviene discernir acerca de la estructura del mismo. El volumen se divide en tres grandes secciones y estas incluyen, a su vez, diferentes capítulos que reflejan las preocupaciones sobre ciertas problemáticas relacionadas con las líneas de investigación propuestas para cada uno de los ejes en los que se articula el libro. En el primero de estos apartados, “La construcción de imaginarios identitarios en la cultura visual del siglo XIX en México”, el lector podrá encontrar ocho reflexiones diferentes que ponen su acento en torno a varios conceptos principales para fundamentar este relato: desde la generación de discursos visuales que apuntalen la idea de México como nación, al desarrollo de los temas artísticos para consolidar ese deseo nacional y la búsqueda de miradas críticas al fenómeno de la Conquista, que también se abordan desde el punto de vista artístico. Nos introduce a esta visión Arturo Aguilar (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), cuando analiza el impacto de cuatro litografías —prácticamente desconocidas— que presentan una visión de la conquista de México y que fueron publicadas por la casa de Julio Michaud y Thomas a mediados de siglo. Junto a las posibilidades que registra el género militar abordado por la Conquista, otras variantes temáticas de la pintura de historia florecieron en un siglo XIX dispuesto a generar imaginarios de nación, aspectos que Rosa Perales (Universidad de Extremadura) desarrolla en su texto, en el que considera la demanda de estas iconografías, a la vez que analiza la repercusión de

las mismas según los circuitos expositivos donde se insertan. Si bien el ámbito pictórico rebosa de propuestas interesantes en las manifestaciones plásticas del periodo, Francisco Cambero (Universidad de Extremadura) plantea un recorrido diferente, prestando atención a un nutrido grupo de las esculturas monumentales que relatan desde sus emplazamientos públicos el hecho histórico de la conquista de México.

En otro orden de intereses investigativos, que también se concentran en esta primera parte del volumen, se encuentran otros textos relevantes que conviene rescatar. Tal es el caso del artículo de Alicia Díaz (Universidad de Extremadura), donde se resaltan los valores simbólicos e iconográficos que perviven en el género del retrato y que los pintores decimonónicos reinterpretaron para mostrar los signos de poder en los personajes retratados, mismos que se transmiten en el tiempo, gracias, en buena medida, a la distribución de las fuentes grabadas. En el ámbito de la arquitectura, Yolanda Torres (Universidad de Guadalajara-México) despliega una investigación centrada en la arquitectura neogótica desarrollada en Guadalajara, poniendo énfasis en analizar el Templo Expiatorio del Santísimo Sacramento del municipio, en el que la influencia medievalista nos recuerda cómo desde mediados del siglo XIX confluyen en los artistas referencias creativas de diversa naturaleza que aterrizan, en este caso en particular, de manera singular en el templo. A través de la investigación de Carlos Felipe Suárez (Universitario Bauhaus) retomamos los ideales de nación con un estudio acerca de los álbumes ilustrados —confrontando en esta ocasión los ejemplos de México y Colombia—, y cómo, a través del uso de ciertos estereotipos que registraban diversos aspectos, desde la arquitectura al paisaje, pasando por la representación de los tipos populares o los accidentes geográficos, se lograba generar un criterio único que los álbumes artísticos reproducían incansablemente, generando esta imagen de nación, tanto dentro como fuera del territorio patriota.

Los dos últimos ensayos con los que se cierra esta primera parte del libro concentran su foco en dos aspectos interesantes y no propuestos en las investigaciones anteriores. El primero de ellos proyecta su atención en la Ciudad de México de manos de Juan Alfonso Milán (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), quien analiza la litografía de Casimiro Castro sobre *México y sus alrededores*, en un ensayo que explora la vista aérea capitalina, mostrando la ciudad decimonónica

y acercándonos a los avances de la época, como era volar en globo, todo un acontecimiento que era reportado en la prensa puntualmente. Mientras que el segundo de los textos nos introduce en el terreno de la sátira, a través de un estudio propuesto por Alan Quezada (Universidad de Guanajuato). El autor plantea una mirada estética y, a la vez, crítica al campo de la caricatura, que nos sirve como colofón para un extenso primer bloque de contenidos que da pie a la reflexión pausada sobre numerosos aspectos del arte y la cultura que se aglutinan en este México decimonónico, esencialmente visual.

En la segunda sección del libro, “La escena artística mexicana del siglo XIX: viajes de ida y vuelta”, los estudios seleccionados nos abren a un mundo igualmente diverso, en el que la actividad creativa se dirige hacia varios circuitos y estados del arte. Una buena parte de las investigaciones que se presentan en este apartado tienen en común el contacto de los artistas, hombres y mujeres, con otros mundos, como consecuencia de sus viajes profesionales. Los artistas mexicanos aprovecharon las becas que les otorgaba el gobierno para ir a Europa, y una vez establecidos en Roma, adonde se dirigían en un principio, tomaron contacto con todo tipo de artistas, igualmente becados, con quienes compartían los distintos procesos de formación; ello supuso un revuelo en la asimilación de conocimientos técnicos y artísticos que enriquecieron y aumentaron el bagaje cultural de los artistas mexicanos, los cuales, una vez que regresaron a la patria, influyeron en numerosos artistas locales. En este sentido, Carmen Rodríguez (Universidad de Sevilla) inicia esta sección con una figura ejemplar al referirnos a artistas y viajes. La autora nos acerca a José Arpa, el pintor que desde su Andalucía natal llega a México —tras su paso por Italia— y hace una importante carrera en América, estableciendo contacto con varios artistas, tanto capitalinos como de provincia. El estudio de Alberto Castán (Universidad de Zaragoza) plantea el proceso inverso, examinando la trayectoria de tres autores mexicanos que viajaron a Europa como parte de su crecimiento profesional, en cuyas producciones adquirieron protagonismo cuestiones referentes al arte y a la identidad nacional.

Otro de los aspectos que se desarrollan en esta segunda sección nos conduce hacia los estudios de género, en los que se aborda la producción de mujeres artistas a lo largo del México decimonónico.

Magdalena Illán (Universidad de Sevilla) examina la presencia de las creadoras mexicanas en las exposiciones artísticas celebradas en París a finales del siglo XIX y analiza la visibilización que algunas de dichas artistas alcanzaron en la sociedad mexicana. En el ámbito de las letras es donde se mueve la baronesa de Wilson, reputada escritora natural de Granada, quien viajó por el continente americano a mediados del siglo XIX, estableciendo una estrecha relación con México, que ahora conocemos mejor gracias al estudio que nos ofrece Beatriz Romero (Universidad de Sevilla). *Colombine*, pseudónimo de la escritora y crítica de arte almeriense Carmen de Burgos, es investigada por Rocío Rodríguez (Universidad de Sevilla), quien estudia el vínculo que mantuvo con México a través de la huella plasmada en la prensa. Las representaciones de las mujeres mexicanas en los retratos decimonónicos son estudiadas por María Jesús Mejías (Universidad de Sevilla), quien reflexiona acerca de los símbolos que las acompañan en estas pinturas, haciendo una meticulosa lectura del significado de sus joyas y lo que estas expresaban para la construcción del imaginario femenino en la cultura artística mexicana del siglo XIX.

En el ámbito de las influencias, y también dentro de esta sección, nos encontramos con dos textos que relacionan la producción artística mexicana vinculada al arte francés. En el primero de ellos, Montserrat Báez (doctoranda de la Universidad de Teramo, Italia) analiza la influencia del pintor francés Paul Delaroche —uno de los artistas a las órdenes de Napoleón—, poniendo énfasis en su característico modo de concebir el género de la pintura de historia y cómo esta propuesta artística se aborda desde la Academia mexicana. Con Ethel Ramos (Universidad Nacional Autónoma de México) nos acercamos a la figura del *flâneur*, analizado bajo una perspectiva que la autora pone en relación con la modernidad mexicana, para crear un texto reflexivo que nos invita a repensar la ciudad en el México de nuestro tiempo. Acaba esta segunda sección con el capítulo escrito por Yolanda Fernández (Universidad de Extremadura), en el que plantea una detallada revisión de la representación de México en el contexto de las Exposiciones Universales decimonónicas, analizando los diferentes estilos con los que se caracterizó al país con base en el momento histórico de cada una de estas muestras y, paralelamente, a la imagen que los gobernantes quisieron transmitir de la nación.

La última sección de este libro se acerca de manera particular al tejido artístico de Puebla a través de un conjunto de investigaciones que encuentran en esta ciudad a su principal receptor. Bajo el título “Puebla a través de las manifestaciones culturales. Arte, institucionalidad y coleccionismo”, varios autores exploran en el perfil artístico de una ciudad referencial para el campo de las artes, con singularidades destacadas en diversas especialidades artísticas que impactan en el ámbito nacional. Isabel Fraile (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) abre este último apartado con una investigación que rescata la trascendencia de la familia Centurión, conformada por artistas de varias generaciones vinculados con diferentes disciplinas artísticas que aportan una notable producción al ámbito local. A continuación, Mercedes Fernández (Universidad de Sevilla) indaga en el aspecto educativo de las letras y las artes en Puebla, examinando en su estudio la Academia de José Ignacio Paz, donde aplicaba una triple regla para obtener una buena experiencia de enseñanza: *leer bien, escribir bien y hablar bien*. Sin salir del espacio formativo de los artistas, en cualquiera de sus disciplinas, es Rosana Mesa (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) quien analiza con minuciosidad los mecanismos que la ciudad ofrecía para que los estudiantes asimilaran las técnicas del dibujo, a través de las diferentes instituciones educativas creadas para tal fin. Otras investigaciones de esta sección concentran su interés en el análisis de Puebla como ciudad y, para ello, Érik Chiquito (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) profundiza en los aspectos arqueológicos y artísticos que ofrece el municipio durante el periodo a considerar. Las aportaciones en la línea de las instituciones culturales de Puebla y, particularmente, del museo y las colecciones, las ofrecen dos jóvenes investigadoras, Mariana Cortés (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) y Ester Prieto (Universidad de Sevilla). En el texto de Cortés se despliega un estudio comparativo entre la historia del Museo Alfeñique de Puebla (1926), dotado de un volumen importante de colecciones decimonónicas, y las similitudes que presenta en relación con la apertura del Museo Internacional del Barroco (2016), que más allá de abrirse como un novedoso centro recolector de obras, proyecta estrategias políticas ya anticipadas para la Casa de Alfeñique. Por su parte, Ester Prieto se interesa por rescatar algunas piezas artísticas que resultan significativas para el coleccionista del Barroco y que

finalmente se prolongan en el tiempo, incursionando en el contexto decimonónico, donde adquieren un nuevo significado.

El broche de oro de esta publicación nos llega con la investigación propuesta por Montserrat Galí (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), en la que plantea una reflexión final acerca de un periodo de la historia del arte poblano, el comprendido entre 1812 y 1860, que ha sido menos explorado por los investigadores. La autora indaga sobre estos más de 50 años, en los que se asientan los cimientos de una serie de proyectos que cobrarían forma posteriormente, y donde también descansan, en buena medida, los logros obtenidos por quienes, con anterioridad a la década de 1810, trabajaron por implementar nuevos discursos en el arte para una ciudad como Puebla, referente incomparable del arte mexicano de todos los tiempos.

Los capítulos contenidos en esta publicación contribuyen a esclarecer la compleja escena artística y cultural que se desarrolló en México durante el siglo XIX. Un ámbito de estudio que, a partir de los logros ya alcanzados por la historiografía, necesita implementar nuevas líneas de investigación con enfoques originales, así como con recursos y procedimientos metodológicos renovados y transversales como los que aquí se presentan. Ello, al objeto de un conocimiento más completo, profundo y holístico de las manifestaciones artísticas desplegadas en México en la centuria decimonónica. Concluye con esa desiderata este prólogo, no sin antes agradecer la colaboración del Proyecto I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)*—P20_01208, Junta de Andalucía, Fondos Feder— en la publicación de este libro, y, especialmente, el acendrado trabajo y la esmerada edición que han llevado a cabo la editorial Colección La Fuente de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el Instituto de Filosofía de La Habana.



1

LA CONSTRUCCIÓN
DE IMAGINARIOS
IDENTITARIOS
EN LA CULTURA VISUAL
DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

LA *HISTORIA MEXICANA*
DE LA CASA MICHAUD Y THOMAS.
LA VISIÓN CONSERVADORA DE LA CONQUISTA¹

Arturo Aguilar Ochoa²

Las distintas versiones de la historia

El siglo XIX mexicano, al ser el siglo de formación de la nación, ofrece un amplio campo para revisar la manera en que se crearon los héroes y cómo se gestaron las diferentes versiones de la historia, entendiendo que, en su creación, influyeron circunstancias sociales y políticas en un contexto específico. Por tanto, como construcciones ideológicas, los héroes pueden cambiar o desaparecer del panteón de la patria dependiendo de las circunstancias de cada contexto. Al encontrar una colección de ocho litografías decimonónicas que tocaban el tema de la Conquista y la Independencia, pudimos comprobar que el mensaje implícito en ellas respondía a intereses particulares y a un contexto determinado. En este trabajo se analizan las primeras cuatro imágenes relativas a la Conquista y el importante papel que desempeñó Hernán Cortés como héroe en esta visión.³

La Colección Michaud y Thomas

Las cuatro litografías que analizamos fueron hechas en un tamaño relativamente grande 45 × 53 cm y publicadas por la casa de Julio Mi-

¹ Es importante señalar que el presente ensayo es una investigación previa que se hizo de las litografías en el año 2019. Fecha esta última en que se conmemoraron los 500 años de la Conquista, o también para otros considerada como una invasión de los españoles, de lo que hoy es México, y que se presentó en un coloquio de investigación sobre historia del arte organizado por Isabel Fraile Martín. Una investigación completa de la serie, donde también se analizan las cuatro estampas referentes a la Independencia, se publicará en el número 121 de la revista *Anales*, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

² Profesor-investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego de la BUAP.

³ Para este tema, véase a Jaime Cuadriello, "Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación", Introducción en el catálogo de exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, pp. 39-104. También Antonio Saborit, "La Conquista en la mirada del romanticismo norteamericano", en *1521 La Conquista de México en el arte*, pp. 119-125.

chaud y Thomas, suponemos en 1848 por una anotación a lápiz que se encuentra al margen. Estas litografías son prácticamente desconocidas por los especialistas, quizá porque hay pocas copias generalmente sueltas, de ahí que no siempre se hayan considerado un conjunto. El título de la serie es *Historia mexicana*, tiene los créditos de la imprenta de Plista, Rue de Lions, San Paul 16, y fue hecha por el mismo dibujante litógrafo C. Breban.⁴ Partiendo de que tiene por fecha en lápiz 1848, se buscaron noticias al respecto en periódicos de la época, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, *El Omnibús*, *El Tiempo*, *El Universal* y *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, desde ese año y hasta 1855, en ninguno apareció la venta o el anuncio de este álbum. La investigación, no obstante, demostró que es muy probable que se publicara en esa fecha, pues la asociación de Julio Michaud y Thomas estuvo vigente entre los años de 1846 a 1853.⁵ Por otro lado, no fue sorprendente que la edición se haya hecho en París, ya que la casa Michaud y Thomas prefería los talleres litográficos de la capital francesa a pesar de que en México ya existían talleres de cierto prestigio como Masse y Decaen; sin embargo, se seguía considerando una mayor calidad en las casas litográficas francesas.

Estampa 1, Moctezuma emperador mexicano

Sabemos la secuencia de la serie, pues la primera imagen lleva el número uno, y lleva por título *Moctezuma emperador mexicano* (Imagen 1). En esta litografía se narra el famoso encuentro entre Cortés y Moctezuma un día después de su arribo a la gran Tenochtitlán el ocho de noviembre de 1519, después de un largo viaje que inició cuando llegaron a las costas de Veracruz en abril de ese mismo año.

⁴ No se encontraron datos de algún artista con el nombre de Charles Breban, u otro con la inicial 'C'. Hay, en cambio, dos artistas con ese apellido según el *Dictionnaire Critique et Documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et tous les pays... sous la direction de É. Bénézit*. En este se mencionan: Louis Adolphe Brébant, nacido en París en 1819, quien expuso en el salón de la Academia en 1863 y 1867; Albert Brébant-Piel, quien estuvo en Londres y expuso en la Royal Academy en 1848 y 1852. No hay seguridad de que sea el mismo artista o dos personas distintas.

⁵ Por documentos notariales se sabe que la fecha oficial de la separación de estos socios ocurrió el 22 de febrero de 1854, pero es evidente que desde meses antes no hubo trabajos litográficos hechos por los dos. *Cfr.* Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, "Disolución de la compañía entre Michaud y Thomas".



Imagen 1. *Moctezuma emperador mexicano* (1848).

La escena transcurre en el interior de uno de los palacios del emperador Moctezuma; por crónicas de Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Solís, López de Gómara y William Prescott, entre otros, se sabe que la visita de Cortés al *huey tlatoani* sucedió al día siguiente de la llegada a la gran ciudad mexicana. En el lado derecho de la escena se aprecia a Moctezuma en una especie de trono que destaca, pues lo adorna un disco de plumas a su espalda; a su izquierda inmediata se encuentran tres miembros de su séquito que visten penachos y faldellín de plumas, además de ir descalzos, al estilo de la iconografía tradicional, uno de ellos lleva un arco y otro un *macuahuitl* (macana con navajas de pedernal). A diferencia de sus cortesanos, el gobernante viste con mayor riqueza; en su mano izquierda lleva una vara de mando, similar a la de los reyes europeos; a su derecha se encuentra sentada la que suponemos es Malinche, señalando con su dedo índice la conversación, su figura es pequeña y apenas se distingue entre los dos grupos, teniendo en este caso un papel muy secundario. Hernán Cortés, a su vez, aparece al centro en un papel protagónico destacando junto a cuatro de sus generales: Pedro de Alvarado, Juan Velázquez de León, Diego de Ordaz y Gonzalo de Sandoval,⁶ vestidos todos a la moda militar europea del siglo XVI. El texto de la estampa dice: *Recibió a Cortés, Moctezuma, y se le entregó el presente que tenía preparado, se componía de muchas curiosidades de oro y plata con algunas pedrerías, una de las que usaban por el adorno de su real persona.*

⁶ Cfr. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, p. 164.

Para el siglo XIX, el encuentro entre Cortés y Moctezuma gozaba de una larga tradición en las representaciones artísticas que se remontaban a la época virreinal; sin embargo, la gran mayoría de estas resaltan el momento en que los dos personajes se conocieron en la calzada de Iztapalapa, un día antes, es decir, el ocho de noviembre de 1519 (Imagen 2). Tal es el caso del biombo del *Encuentro de Cortés y Moctezuma* de la colección del Banco Nacional de México, atribuido al pintor Juan Correa, hecho aproximadamente alrededor de 1684,⁷ en pleno momento del desarrollo de una conciencia novohispana calificada por algunos autores como el primer movimiento del *criollismo*. En el mismo contexto se encuentran ocho pinturas de la colección de Jay I. Kislak, resguardadas actualmente en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, hechas también alrededor de 1684; algunos especialistas piensan que se hicieron para ilustrar la *Historia de la Conquista*⁸ de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Esta edición también narra el encuentro de los dos personajes al momento de intercambiar regalos.

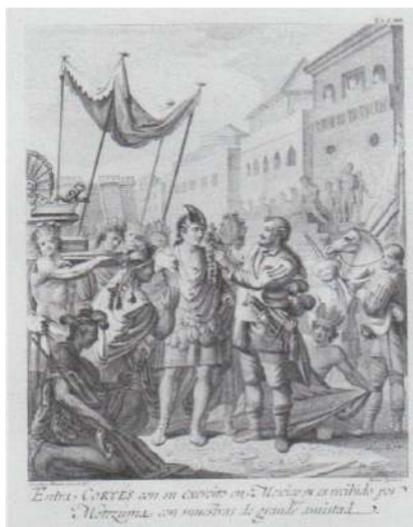


Imagen 2. *Entra Cortés con su ejército, en México, y es recibido por Moctezuma...*, (1783).

⁷ Cfr. Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*.

⁸ Publicada en esos mismos años en Madrid, en la imprenta de Antonio de Sancha y con grabados de Idelfonso Vergara, Fernando de Siena y José Jimeno.

Todas estas representaciones conducen a la pregunta: ¿por qué se escogió, para la litografía, este pasaje en el palacio y no el tradicional encuentro en la calzada de Iztapalapa? La respuesta viene al leer el fragmento de *La Historia de la Conquista* de Prescott, obra que para entonces se leía mucho en México, y en la cual se relata el momento en que Cortés aprovecha para insistir al emperador mexica que abjure de su religión y se haga cristiano:

Explicó con toda claridad que le fue posible, las doctrinas de la Iglesia, con respecto a los misterios de la trinidad, de la encarnación, y del periodo de las culpas. Aseguró a Moctezuma que los ídolos a quienes tributaban culto eran el mismo Satán bajo diferentes formas. Prueba suficiente de ello daban los sangrientos sacrificios que imponían, los cuales contrastaban con los ritos puros y sencillos de la misa.⁹

Por ello, el segundo encuentro en el palacio fue, desde esta perspectiva de buscar explicaciones, más importante que el primero, pues es cuando el conquistador le presentó la *fe verdadera*; uno de los motivos, supuestamente cardinales, por lo cuales los españoles se encontraban ahí.

Evidentemente, al elegir este pasaje la intención era resaltar el importante legado que dejó la Conquista, como fue la religión. Estaba implícito el mensaje de que la Conquista no fue solo para tomar como botín las riquezas de los pueblos originarios, sino para salvarlos de la idolatría que los llevaba a prácticas salvajes como los sacrificios humanos. De esta manera, hay una justificación de la presencia de Cortés en el imperio de Moctezuma, y el posterior sometimiento al rey de España, pues en esta concepción fue movida por la providencia según lo presentaron varios autores. En resumen, una manera de justificar el dominio de los españoles en tierras que estaban sumidas en la idolatría.

Estampa 2, Muerte de Moctezuma

La segunda estampa lleva por título *La Muerte de Moctezuma* (Imagen 3), y representa el momento en el que el emperador mexica fue apedreado por su pueblo, probablemente el 29 de junio de 1520. No hay duda de

⁹ William H. Prescott, *Historia de la Conquista de México, con un bosquejo preliminar de la civilización de los antiguos mexicanos y la vida de Hernando Cortés*, p. 261.

que es un momento crucial en la Conquista, pero obviamente hubo acontecimientos que se saltaron en esta narración condensada, como fue el cautiverio del mismo Moctezuma después del encuentro. Igualmente, no hay intención de registrar la salida de Cortés a Veracruz para enfrentar a Pánfilo de Narváez, la celebración de la fiesta del Tóxcatl en el Templo Mayor que, por un supuesto miedo de Alvarado, desencadenó la espantosa masacre contra varios nobles y sacerdotes de alto rango que ocasionó la furia del pueblo. Es, en ese contexto, cuando se pide a Moctezuma que suba a apaciguar a la población.

La escena representa justo cuando ha recibido una pedrada y cinco capitanes españoles han acudido a su auxilio. Uno de ellos está arrodillado, sosteniendo el cuerpo exhausto de Moctezuma que cae abatido, otros dos a la derecha se han acercado a apoyar al emperador, mientras un cuarto personaje a la izquierda le cubre las espaldas y otro más señala en actitud acusatoria a la multitud que se encuentra abajo. La escena sucede en una azotea, el texto de la estampa aclara que cuando Moctezuma *subió al terrado, y dejase ver de la muchedumbre [fue] cuando empezó a disparar la multitud, y vio sobre sí el último atrevimiento de sus vasallos. Alcanzaron algunas flechas y más rigurosamente una piedra que le hirió en la cabeza y le derribó en tierra sin sentido.*



Imagen 3. *Muerte de Moctezuma* (1848).

No se podría distinguir cuál es Cortés pero, desde luego, me parece que tiene la intención nuevamente de justificar la Conquista al exculpar a los españoles de cualquier responsabilidad en la muerte del *huey tlatoani*. Esta intencionalidad, con tintes maniqueos, se encuentra en otras representaciones plásticas que tocan el mismo suceso. Así las encontramos en las pinturas enconchadas del Museo de América, que se supone fue mandada a hacer por el virrey José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma, al pintor Miguel González,¹⁰ y una misma escena se encuentra en otra pintura de la colección Kislak.

Estampa 3, Guatimonzin emperador mexicano

La tercera estampa retrata uno de los momentos finales de la toma de Tenochtitlán y quizás el más doloroso para los indígenas: el cautiverio de Cuauhtémoc, el último tlatoani, que sucedió a Cuitláhuac, quien había muerto de viruela el 25 de noviembre de 1520 (Imagen 4). Hay nuevamente saltos convenientes en esta narración gráfica, pues no se toca cuando los españoles huyen de la ciudad en la madrugada del 30 de junio de 1520, lo que se conoce como la Noche Triste. Tampoco hay ninguna escena del asedio a la ciudad mexicana que empezó el 30 de mayo de 1521 y duró 75 días, librándose en este tiempo una lucha a muerte entre mexicas y españoles. Fue en el momento final, el 13 de agosto de 1521, cuando Cuauhtémoc, en su intención de huir con su familia, es atrapado en una canoa por el capitán García Olguín y después llevado a presencia de Cortés. La estampa, al igual que las otras, incluyó un texto que explica lo que sucede, pues se lee *Guatimonzin*, diciendo: *¿qué aguardas valeroso capitán que no me quitas la vida con ese puñal que traes a tu lado? Prisioneros como yo, siempre son embarazos al vencedor: acaba conmigo y tenga yo la dicha de morir por tus manos ya que me ha faltado, la de morir por mi patria.*

Nuevamente la escena esconde una intención de exaltación al conquistador detrás de esa aparente narración imparcial, pues no se escogió el momento preciso cuando Cuauhtémoc fue capturado en el lago por García de Olguín, como sucede en otras representaciones, tales como la pintura número ocho de la colección Kislak, el grabado

¹⁰ Nino Vallen, "Conquista, memoria y cultura material en la Nueva España, siglos XVI y XVII", en *Iberoamericana*, pp. 13-33.

en la obra de Solís con la misma escena o la recreación que se hizo para la reedición mexicana del libro de Prescott. Al buscar una razón para esto nos queda claro que se tenía la intención de dar protagonismo a Cortés en la caída de Tenochtitlán y dejarlo como un héroe que ha perdonado a su adversario: *Cortés el Clemente*. Pero la situación real fue distinta, ya que Cuauhtémoc pidió un sacrificio ante la derrota como correspondía a un guerrero mexica y esto fue transmitido a Cortés por los intérpretes Jerónimo de Aguilar y Malinche que, en la litografía, por cierto, no se encuentran.¹¹ En la estampa vemos, en una habitación, a dos grupos claramente divididos: el de los españoles que están de pie, con Cortés al frente y dos acompañantes, y el de Cuauhtémoc, que se encuentra sentado y encadenado de las manos, al lado de tres mujeres, dos de ellas de pie y una arrodillada, que se muestran apesadumbradas llorando y un niño que se recarga en las piernas del gobernante.



Imagen 4. *Guatimozin emperador mexicano* (1848).

La escena se repetirá posteriormente en obras españolas, las cuales se presentaron en las academias y que es probable hayan conocido estas litografías.

¹¹ Eduardo Matos Moctezuma, "Mitos y realidades de la Conquista de México", en: www.youtube.com/watch?v=V2N6jJO1P4k.

Estampa 4, Bautismo de Maxixcatzin, rey de Tlaxcala

La última estampa que cierra, a mi juicio, magistralmente esta narración laudatoria a Cortés y a la Conquista, es la del bautizo del rey Maxixcatzin, hijo del cacique del mismo nombre y que junto con los otros tres señores de la llamada república de Tlaxcala dieron su total apoyo a Cortés en contra de los mexicas (Imagen 5). Sin la ayuda de los tlaxcaltecas y la de otros grupos indígenas, el triunfo de los españoles hubiera sido imposible. La escena, en una primera lectura, puede confundirse con el bautizo de los cuatro señores de Tlaxcala realizada en 1520, antes del asedio a la gran Tenochtitlán, pero al leer el texto se percata el lector de que corresponde a un evento posterior. Sin embargo, sucede al año siguiente, en 1521, cuando una vez consumada la toma de la capital azteca, Cortés regresó victorioso a Tlaxcala e impuso como heredero al hijo del finado Maxixcatzin —quien murió de viruela—, de tan solo 12 años. Fray Juan de Torquemada relata que “pidióle la república [a Cortés] que nombrase en su lugar a su hijo que ya era mozueto, como a su padre se debía y conforme a la costumbre antigua, que usaban entre sí estos señores”.¹² Para la ceremonia de nombramiento, el menor fue armado como español y bautizado como Lorenzo Maxixcatzin, conservándole el nombre de su padre en forma de apellido por respeto a la nobleza y virtud de lo provechoso que representó el apoyo de su padre. Una versión de esta imagen la encontramos coloreada a mano, lo cual nos habla de su importancia. Muestra el bautizo en el interior de un templo católico, a la izquierda se encuentra un grupo de españoles e indígenas, uno de ellos con faldellín de plumas; se aprecia a los que pueden ser Malinche, o doña Marina, y a Cortés, el cual sostiene en sus manos un sombrero de ala ancha; todos aparecen arrodillados, con las manos en oración y la mirada dirigida al piso. Junto a ellos destaca el neófito postrado de hinojos en un cojín, con una capa púrpura de brocado o terciopelo. En el extremo derecho se encuentran de pie tres frailes franciscanos, el principal en el momento en que lanza las aguas del bautismo con una concha, un segundo con una cruz y un tercero con un libro abierto. Atrás se distingue la pila bautismal y el altar.

¹² Fray Juan de Torquemada citado en Emanuel Rodríguez, *Sobrevivencia de un linaje tlaxcalteca. Los Maxixcatzin y su preponderancia como pipiltin, comerciantes, tenientes y religiosos. 1519-1634*, p. 45.



Imagen 5. *Bautismo de Maxixcatzin rey de Tlaxcala* (1848).

El título de la estampa señala *Bautizo de un rey de Tlaxcala*, aunque en realidad se trata del cacique de Ocotelulco, uno de los cuatro señorías. El texto de la estampa dice: *ponderado los senadores las atenciones que se debían a la memoria del difunto Maxixcatzin, nombraron y dispusieron que nombrasen los demás a su hijo mayor, mozo bien acreditado en juicio y el valor, y de tanto espíritu que subió al tribunal sin extrañar la silla ni hallar novedad en las materias del gobierno, poco después pidió con grandes veras el bautismo y lo recibió con pública solemnidad llamándose don Lorenzo de Maxixcatzin.*

La imagen, sin duda, no puede verse sin el mensaje implícito, pues cerraba el discurso con el fin último que se pensaba había impulsado a los españoles: traer la religión al Nuevo Mundo. Varias son las imágenes que tocaron el tema desde el siglo XVI; lo encontramos en la lámina ocho de *Lienzo de Tlaxcala*, el cual se conocía a mediados del siglo XIX, pues existía una copia de este códice en el Museo Nacional. Igualmente se tiene el grabado del bautizo del rey de Texcoco, ocurrido también en 1520, ilustrado en el libro de Solís.

Las representaciones de estos primeros bautizos fueron muy frecuentes después de la Conquista, pues justificaban el objetivo de evangelizar a la población indígena. A pesar de las matanzas y las atrocidades que se cometieron en la guerra, se encontraba como la verdadera misión de los conquistadores, especialmente de Cortés, llevar la fe verdadera.¹³ Según esta visión, por encima de todos los pro-

¹³ Cfr. Osvaldo F. Pardo, *The Origins of Mexican Catholicism: Nahua Rituals and Christian Sacraments in Sixteenth-Century*, y Matthew Restall, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, p. 299.

blemas que trajo el choque entre estas dos culturas, el beneficio final fue provechoso. Desde luego, esta visión conservadora de la historia surgió en un momento crucial de 1848. ¿Qué sucedía en ese contexto para dar origen a este tipo de representaciones? Y, sobre todo ¿quién o quiénes pudieron ser los que mandaron a hacer dichas estampas? El editor, creo yo, solo fue el vehículo por el cual se plasmaron los ideales de alguien más.

Imágenes en un contexto histórico

Si partimos de que las estampas fueron hechas en 1848, de lo cual no tengo duda, el primer factor de influencia fueron las ediciones mexicanas de la *Historia de la Conquista de México* de William H. Prescott. Obra importante por varias razones, entre ellas como una muestra clara de exaltación de la figura de Cortés como héroe. Actualmente, estamos acostumbrados a considerar al conquistador extremeño como un genocida o invasor que destruyó una gran cultura como fue la mexicana, pero esto no quiere decir que siempre se le haya considerado así. En la primera mitad del siglo XIX, la figura de Hernán Cortés alcanza la dimensión de un “Moisés indiano” constructor de la nueva Israel que salvó a pueblos completos de la idolatría. Esta idea, desde luego, venía de la tradición novohispana, pero se retoma de otra manera por algunos intelectuales mexicanos en la primera mitad del siglo XIX. La obra de Prescott fue publicada en nuestro país en 1844 por los editores Ignacio Cumplido y Vicente García Torres, traducida al español de la versión en inglés publicada en los Estados Unidos un año antes; fue muy popular en ambos países, aunque de mayor interés para el público mexicano. De hecho, un tercer volumen de esta obra salió a la luz en 1846 con el título *Explicación de las láminas pertenecientes a la “Historia antigua de México y la de su conquista”*, que se ha agregado a la traducción mexicana de la de Prescott. Este tomo en realidad no es parte de la traducción, sino que incluía 71 litografías explicando la fuente de donde fueron tomadas, grabadas por José María Heredia e Hipólito Salazar.¹⁴

¹⁴ Cfr. Elena Isabel Estrada, “Las litografías y el Museo Nacional como armas del nacionalismo”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, pp. 153-155. Véase también la conferencia de María José Esparza Liberal, “Prescott, Gondra, el Museo Nacional y las imágenes de la Conquista”, en *México 500. La Conquista en el arte mexicano. Jornada Académica 1.ª Parte*, emitido en directo el 10 de junio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mTciQJv247U>.

La edición de *Cumplido* influyó especialmente en las estampas de la casa Michaud, pues encontramos ecos muy claros como la utilización de la obra de Diego García Panes, *Teatro de la Nueva España*,¹⁵ en algunos de los grabados. La estampa, por ejemplo, del gobernante mexicana en su “trono” demuestra la influencia, pues aparece con el mismo disco de plumas a su espalda y vestido casi de la misma manera. Esta edición ilustró el texto con litografías hechas por artistas mexicanos, y con ayuda del director del Museo Nacional, Isidro Rafael Gondra, se hicieron explicaciones de las estampas, así como las notas al texto que aportó el liberal José Fernando Ramírez.¹⁶ Más allá de las múltiples lecturas que se han hecho de la obra de Prescott, lo importante es destacar que en este libro se presenta a Cortés, como ya hemos dicho, como un héroe moderno, hasta se puede decir progresista, como ha señalado Juan Ortega y Medina: “según su intérprete Prescott, [Cortés] no viene a ser sino un instrumento de las fuerzas históricas nuevas —socioculturales—; es decir un intérprete y fiel ejecutor de la necesidad de la historia”.¹⁷ Se le ha destacado como un hombre de acción al que se le abonaba un talento extraordinario, forjándosele tal perfil también en la historiografía tradicional, desde Díaz del Castillo, pasando por López de Gómara hasta Solís y Rivadeneira. Pero quizá la novedad se encontraba, en este caso, en considerar la idea del progreso como génesis de cambio; en este sentido, la Conquista se justificaba a pesar de todas sus atrocidades y abusos por la necesidad histórica de “progresar moral, material y sobre todo religiosamente [...] es decir, la Conquista, que por ese arbitrio ético aparece como algo forzosamente necesario e inevitable”.¹⁸

Por otro lado, se hizo imperativa la búsqueda de explicaciones a partir de la historia de la desastrosa realidad del momento. Sin duda, eran años muy difíciles para el país, pues se arrastraba una inestabilidad política que había iniciado desde la consumación de la Independencia. El supuesto desarrollo y el cuerno de la abundancia que todos esperaban se topó con una realidad muy distinta. Uno de los problemas más graves vendría, precisamente en estos años, con la guerra contra los Estados Unidos. El inicio de las hostilidades se dio el 13 de mayo

¹⁵ María de Lourdes Díaz-Trechuelo, “Diego García Panes. Un autor olvidado”, en *Anuario de Estudios Americanos XXIII*, pp. 723-755.

¹⁶ Cfr. E. I. Estrada, *ob. cit.*, pp. 153-169.

¹⁷ Juan Ortega y Medina, en W. H. Prescott, *ob. cit.*, p. XIX.

¹⁸ *Ibidem*, p. XXIX.

de 1846, dentro de un trasfondo de anarquía y desorden político que explica la subsecuente derrota. A los descalabros militares en el norte del país le siguen la toma del puerto de Veracruz, las batallas en Churubusco, Chapultepec y Molino del Rey, culminando con la toma de la Ciudad de México el 14 de septiembre de 1847.

El país estaba en bancarrota política, moral y económica; no fue extraño que en estos años se gestaran con solidez los proyectos antagónicos —mismos que mantuvieron décadas de luchas—: los liberales y los conservadores. El primero de estos en favor de la república, con intención de realizar reformas de carácter liberal que mermaban los intereses y privilegios de la Iglesia y el Ejército; el segundo, los conservadores, con un proyecto monárquico que no buscaba cambios radicales, sino mantener al país con las instituciones heredadas de la Colonia, como la Iglesia. El trauma de la guerra haría más virulento el enfrentamiento, ya que el tratado de Guadalupe-Hidalgo mostraría la debilidad del país pues, además de pagar el costo de la guerra, se perdían los inmensos territorios de California, Nuevo México, Arizona, y se reconocía la independencia de Texas. Pero, significativamente, ante este panorama que borró el optimismo inicial después de la Independencia surgió, como algunos autores han señalado, un periodo de profunda reflexión y renovada búsqueda de remedios para el país. Se buscó explicar, a través de la historia, como hemos dicho, las calamidades que asolaban a la nación, abriendo así un debate público.

Este debate se ventiló sobre todo en cuatro diarios de la ciudad de México: *El Siglo Diez y Nueve*, moderadamente liberal, *El Universal* y *El Tiempo*, conservadores, y *El Monitor Republicano*, liberal; pero también en numerosos folletos y en los libros de reinterpretación de la historia de México escritos por Lucas Alamán Escalada, el doctor José María Luis Mora, el general José María Tornel y Luis G. Cuevas.

Alamán y el general María Tornel fueron algunos de los intelectuales mexicanos que participaron en estos debates, por lo cual no se descarta que hayan sido promotores, o al menos colaboradores, en la creación de la serie *Historia mexicana*.

Un posible patrocinador

Con todo lo anterior, podemos deducir numerosas pistas que, a mi juicio, nos conducen inevitablemente a Alamán como el posible patrocina-

dor de la obra. Dicho personaje fue un importante político, empresario minero, escritor e historiador mexicano, además de líder del grupo conservador y su principal ideólogo. Perteneció a una prominente y adinerada familia de Guanajuato que se arruinó con el movimiento de Hidalgo, y recibió una esmerada educación humanística y científica. Se educó en varios países de Europa que le permitieron tener una visión más amplia del mundo cambiante que le tocó vivir.¹⁹ Estoy convencido de que a nadie más que a él le interesaba publicar una historia como la que presentamos, pues participó en la edición mexicana de la *Historia de la Conquista* editada por García Torres, además de que tenía contacto con el historiador Prescott, su autor, con quien se carteaba, y elogiaba su trabajo en sus artículos, como en *Disertaciones sobre la historia de México*. Pero había todavía muchas más razones para ese patrocinio.

Alamán, no debemos olvidar, fue apoderado y administrador de los bienes de Cortés desde 1826, propiedades rústicas y urbanas como la hacienda de San Antonio Atlacomulco cerca de Cuernavaca, Morelos, y el patronato del Hospital de Jesús, que era detentado por sus descendientes, el duque de Terranova y Monteleone; además de titular del exmarquesado de Oaxaca, quien residía en Italia. Después de haber sido arrendada a particulares, la hacienda de Atlacomulco vuelve a ser administrada por él, quien vio un gran potencial en su explotación, justo en 1848²⁰ cuando, supongo, se hizo la serie de la Conquista. Pero la defensa a Cortés fue mucho más allá de sus propiedades. Un hecho poco conocido es el rescate y la protección que se hicieron de los restos del conquistador extremeño, por parte de Alamán, en varias ocasiones.

Dos años después de la consumación de la independencia de México —en 1823—, existía un fuerte sentimiento antiespañol; por ello, el gobierno propuso que el 16 de septiembre del mismo año se exhumaran los restos de Cortés y fueran llevados al quemadero de San Lázaro. Cortés se había convertido entonces en un villano, pero al enterarse del suceso, Alamán intervino y una noche antes ocultó la urna en el piso, bajo la tarima del altar mayor. El busto de bronce del conquistador, hecho por Manuel Tolsá, fue enviado a Palermo y con esto se

¹⁹ Eric van Young, *A Life Together. Lucas Alaman and Mexico, 1792-1853*.

²⁰ Cfr. Jan Bazant, "Los bienes de la familia de Hernán Cortés y su venta por Lucas Alamán", en *Historia mexicana*, pp. 228-247; y Lucas Alamán, *Exposición que hace a la Cámara de Diputados del Congreso general el apoderado del duque de Terranova y Monteleone*.

corrió el rumor de que los restos ya no estaban en México. Alamán, quien tenía vínculos con la familia del descendiente, tomó la iniciativa para reivindicar la imagen del conquistador extremeño, por ello no consideraba correcto que siguiera en un sepulcro improvisado. Así, en 1836 exhumó los huesos y reemplazó la urna vieja por una nueva, ya que todos estos objetos seguían siendo los mismos desde el segundo entierro. Después de las renovaciones trasladó la nueva urna a un nicho del lado del Evangelio, permaneciendo en secreto durante 110 años. En 1843, Alamán entregó a la embajada de España el *Documento del año de 1836* en el cual revelaba el lugar de su entierro, así como las señas particulares del estado de sus huesos, de la urna y la caja.²¹ Ahí permaneció hasta que en 1946 varios miembros de la embajada española, junto con algunos historiadores mexicanos, realizaron la exhumación para que al año siguiente colocaran una placa que permanece hasta hoy.²²

No obstante, la defensa más importante de Alamán a la Conquista y a Cortés vendría a través de sus escritos. Como varios investigadores han señalado, fue un ferviente católico, amante del orden, “creyente en la validez de la tradición hispánica y empeñado en la construcción de un futuro de progreso nacional, que supiera conciliar los valores heredados de la etapa virreinal con las ventajas ofrecidas por el mundo moderno”.²³ Varias veces ministro de Relaciones Interiores y Exteriores, además de diputado, estaba muy consciente de los problemas nacionales, por lo cual la búsqueda de soluciones fue una de sus prioridades. No resulta extraño que en 1844 incursionara en la faceta de historiador, pues estaba convencido de que la historia permitiría comprender el presente y buscar soluciones a la dura realidad que se vivía. Con ese ánimo empieza a dar una serie de lecturas de algunos estudios suyos a los socios del Ateneo Mexicano. Estas lecciones, si así se les puede llamar, dieron origen a un libro de tres tomos conocido como: *Disertaciones sobre la historia de la República mexicana desde la época de la Conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI, de*

²¹ Otros autores que han escrito sobre los restos de Cortés son: Cristian Duverger, *Hernán Cortés: Más allá de la leyenda*, y M. Restall, *ob. cit.*, pp. 290-293.

²² Cfr. “Los restos de Hernán Cortés”, en: www.wikimexico.com/articulo/los-restos-de-hernan-cortes

²³ Benjamín Flores, “Del optimismo al pesimismo. Una interpretación de México en las *Disertaciones* de Lucas Alamán”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, pp. 171-201.

las islas y continente americano, hasta la Independencia. El primer tomo fue publicado en 1844, el segundo en 1845 y el tercero en 1849, detenido tanto tiempo en parte por la guerra con los Estados Unidos. El primer tomo incluyó los temas siguientes: el descubrimiento de América, la Conquista de México, expedición a las Hibueras, noticias personales sobre Cortés, fundaciones y empresas realizadas por el mismo y noticias sobre la familia y descendencia del conquistador.

En sus *Disertaciones*, el autor parte de la idea de que los momentos fundacionales para México son la Conquista y la Independencia, por lo cual dedica este primer tomo a la etapa del encuentro entre las dos culturas, donde el papel protagónico lo tiene Cortés, refiriéndose a él como un hombre extraordinario y el “fundador del México moderno”. Algunos autores resaltan que en los dos primeros tomos el autor está todavía imbuido de cierto optimismo en el destino de la nación, pero que en el tercero se encuentra el pesimismo por el trauma de la guerra con los Estados Unidos en 1847.²⁴

Pese a reconocer el grado de cultura de los pueblos indígenas, los sacrificios humanos representan un estado inferior al desarrollo humano. Por eso Alamán considera, al igual que Prescott, que la Conquista representó un avance para México, pues le permitió integrarse al mundo “civilizado occidental”. Por tanto, no se deberían ver los aspectos negativos que se narran de las atrocidades de los españoles, sino lo que a partir de esos acontecimientos se construye. La evangelización de los indígenas representa, por lo tanto, una acción civilizadora, por ello afirma:

con la religión [los españoles] les enseñaron también las artes más necesarias a la vida civil y dieron principio a la industria a que la Nueva España debió su grandeza y prosperidad, [...] cuyo más glorioso triunfo ha sido la civilización de todo el nuevo continente.²⁵

Ver a Cortés como un instrumento de estos designios implicaba solo dar un paso más. Finalmente, si fueron crueles los españoles, no lo eran menos los indígenas entre sí mismos, aseguraba Alamán en sus escritos.

²⁴ B. Flores, *ob. cit.*, pp. 65-66.

²⁵ L. Alamán, “Séptima disertación. Establecimiento y propagación de la religión cristiana en la Nueva España”, *Disertaciones sobre la historia de la República mexicana*, pp. 202-203.

Tales ideas se hicieron más profundas a partir de la derrota contra Estados Unidos en 1848, lo cual le lleva a afirmar, en una carta dirigida a Antonio López de Santa Anna, que en momentos muy aciagos era importante “conservar la religión católica porque creemos en ella y porque aun cuando no la tuviéramos por divina, la consideramos como el único lazo común que liga a todos los mexicanos”.²⁶

Epílogo

Considerar patrocinador a Alamán no es gratuito, pues pudo tener también la intención de ilustrar sus *Disertaciones*. Igualmente, cabe la posibilidad de que fuera el mismo Julio Michaud el que ofreciera hacer la serie pero, desde luego, bajo la tutela de un personaje que conociera bien la historia como lo era Alamán. En cualquiera de los casos, solo una figura conocedora de la historia de México, con una intención clara y consciente de la fuerza propagandística que tienen las imágenes, pudo haber diseñado las dos series. De esta manera, la colección completa tiene una lógica clara, pues varios sectores sociales consideraban que tanto la etapa de la Conquista como la de la Independencia fueron etapas fundacionales de México. Especialmente los conservadores consideraban la Conquista como un momento decisivo, pues del difícil choque entre conquistadores y conquistados surgió la lengua, la religión y la cultura.

Bibliografía citada

Alamán, Lucas, *Disertaciones sobre la historia de la República mexicana: desde la época de la Conquista que los españoles hicieron a fines del siglo XV y principios del XVI, de las islas y continente americano, hasta la Independencia*, México, Conaculta, 1991.

—, *Exposición que hace a la Cámara de Diputados del Congreso general el apoderado del duque de Terranova y Monteleone. Sobre las proposiciones presentadas por los señores diputados don Matías Quintana y don Manuel Cañedo, relativo a las propiedades que dicho duque tiene en esta república*. México, imprenta de José Fernández, 1828.

²⁶ Carta de Alamán a Antonio López de Santa Anna, en 1853, citado en B. Flores, *ob. cit.*, p. 70.

- Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, “Disolución de la compañía entre Michaud y Thomas”, notario 242, Plácido Ferriz, 22 de febrero de 1854, vol. 1488, folio 12.
- Bazant, Jan, “Los bienes de la familia de Hernán Cortés y su venta por Lucas Alamán”, en *Historia mexicana*, núm. 2, México, octubre-diciembre, 1969, pp. 228-247.
- Bénézit, Emmanuel, *Dictionnaire Critique et Documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, París, Gründ, 1924.
- Cuadriello, Jaime, “Para visualizar al héroe: Mito, pacto y fundación”, Introducción en el catálogo de exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, Munal/UNAM, 2010, pp. 39-104.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 2002.
- Díaz-Trechuelo Spínola, María de Lourdes, “Diego García Panes. Un autor olvidado”, en *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 23, enero, 1966, pp. 723-755.
- Duverger, Cristian, *Hernán Cortés: más allá de la leyenda*, Madrid, Taurus, 2005.
- Esparza Libera, María José, “Prescott, Gondra, el Museo Nacional y las imágenes de la Conquista”, en *México 500. La Conquista en el arte mexicano. Jornada Académica 1.ª Parte*, emitido en directo el 10 de junio de 2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=mTciQlv247U>, (último acceso: 7 de julio de 2022).
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “Las litografías y el Museo Nacional como armas del nacionalismo”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.
- Flores Hernández, Benjamín, “Del optimismo al pesimismo. Una interpretación de México en las *Disertaciones* de Lucas Alamán”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 55, México, julio-diciembre, 2003, pp. 171-201.
- “Los restos de Hernán Cortés”, en: www.wikimexico.com/articulo/los-restaurantes-de-hernan-cortes (último acceso: 4 de noviembre de 2019).
- Matos Moctezuma, Eduardo, “Mitos y realidades de la Conquista de México”, en: www.youtube.com/watch?v=V2N6jJO1P4k (último acceso: 30 de octubre de 2019).

- Pardo, Osvaldo F., *The Origins of Mexican Catholicism: Nahua Rituals and Christian Sacraments in Sixteenth-Century*, [s.l.], University of Michigan Press, 2004.
- Prescott, William H., *Historia de la Conquista de México, con un bosquejo preliminar de la civilización de los antiguos mexicanos y la vida de Hernando Cortés*, Ed. de 1844, Trad. de José María González de la Vega, Pról. y notas de Juan A. Ortega y Medina, México, Editorial Porrúa, 1970.
- Restall, Matthew, *Cuando Moctezuma conoció a Cortés*, Trad. de José Eduardo Latapí Zapata, México, Taurus, 2019.
- Rodríguez López, Emanuel, *Sobrevivencia de un linaje tlaxcalteca. Los Maxixcatzin y su preponderancia como pipiltin, comerciantes, tenientes y religiosos. 1519-1634*, México, 2014, Tesis, CIESAS, Unidad Peninsular.
- Saborit, Antonio, “La Conquista en la mirada del romanticismo norteamericano”, en *1521 La Conquista de México en el arte*, México, UNAM / Centro de Enseñanza para extranjeros / El Equilibrista, 2020, pp. 119-125.
- Vallen, Nino, “Conquista, memoria y cultura material en la Nueva España, siglos XVI y XVII”, en *Iberoamericana*, núm. 71, México, julio, 2019, pp. 13-33.
- Vargas Lugo, Elisa y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio pictórico*, Segunda parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Young, Eric van, *A Life Together. Lucas Alaman and Mexico, 1792-1853*, New Haven and London, Yale University Press, 2021.

LAS ACADEMIAS HISPANAS EN EL SIGLO XIX: VISIÓN Y ESTÉTICA DE LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS EN MÉXICO¹

Rosa Perales Piqueres²

La pintura de historia en el siglo XIX

Los hechos que marcan la conquista de México, como inicio del avance de la monarquía española en el Nuevo Mundo en el siglo XVI, serán motivo de inspiración para el desarrollo de la pintura de historia en las Academias regladas en el siglo XIX. La razón no es otra que la seducción que produce el impacto de la guerra en sociedades como la europea, con el avance de un fuerte militarismo promovido por los ideales nacionalistas de los nuevos Estados y por los imperios coloniales del momento, así como por los movimientos liberales de independencia de las naciones americanas que, de igual manera, ante nuevas fórmulas de gobierno, modificarán el régimen anterior y proporcionarán una lectura histórica que afectará a las Bellas Artes en general.

Si las Academias habían sido creadas y promovidas por los gobiernos ilustrados europeos, haciendo de estas instituciones el centro de difusión de las ideas progresistas, tras los enfrentamientos y guerras provocados por las revueltas liberales del siglo XIX, los nuevos Estados serán conscientes de que el arte —al igual que en el periodo anterior había sido utilizado por las monarquías absolutas para su propio beneficio y propaganda— era el medio adecuado para reelaborar y contar de otra manera los hechos. Los nuevos gobiernos en países jóvenes se inspirarán en métodos políticos de la Ilustración para crear expectativas sociales y artísticas, que no siempre serán cumplidas. Las propias Academias serán el centro de

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación I+D+i de la Comunidad Autónoma de Extremadura, “La ruta de Hernán Cortés y las fórmulas artísticas de representación en Extremadura y México”, núm. IB18070, de la Secretaría General de Ciencia, Tecnología e Innovación. Consejería de Economía e Infraestructuras de la Junta de Extremadura y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Comunidad Europea-España.

² Doctora Titular de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, España.

operaciones, a partir de la mitad de siglo, para la difusión de sus ideas. En el presente texto veremos, a través de las distintas promociones de artistas, el cambio de mentalidad con el que se aborda el tema de la Conquista en México, tanto del lado español como del lado mexicano.

En el siglo XIX, la guerra es un asunto de nivel nacional, con participación del pueblo soberano, quien, en definitiva, tras la Revolución francesa, adquirirá un poder hasta entonces inusitado y que, consciente de ello, podrá ser manipulado o no por los hilos del poder.³ La complejidad de los acontecimientos de los dos estados en los que se mueve nuestra investigación supone seleccionar una serie de premisas comunes, como serán: la inestabilidad política, los cambios ideológicos provocados por las continuas revoluciones y alzamientos liberales y conservadores, y el nacionalismo como pensamiento intrínseco de unas sociedades en profunda transformación.

El sentimiento de historia no era nuevo en la pintura, por el contrario, desde la dinastía de los Austrias se había promovido la representación de batallas victoriosas para ensalzar el poder y los triunfos de la monarquía española. Esta tradición, con claros tintes propagandísticos, tomará un nuevo impulso con diferentes intenciones, a partir de la utilización temática del cuadro de historia para narrar los hechos con capacidad crítica, sin estar mediatizados por el entorno y presionados por el poder. Los concursos académicos desde el siglo XVIII, tanto en la Academia San Fernando como en la Academia de San Carlos de México, promovían los asuntos “de pensado”, que no eran otros que los temas extraídos de crónicas, historias y relatos de carácter histórico.⁴

La obra de Ceán Bermúdez dará a conocer la excelencia de la escuela de Bellas Artes española con su libro *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* y ayudará a crear una nueva mirada sobre la historia pasada, encontrándonos con autores que, desde una perspectiva u otra, enjuiciarán por primera vez, a través de las artes, las acciones de los grandes nombres del pasado, como el caso de Carlos V, a quien algunos autores representarán con matices negativos y con una nueva perspectiva ideológica.⁵ Eso no significa que no existiera

³ Charles Tilly, *Coerción, capital y los Estados europeos (990-1900)*, p. 131.

⁴ Tomás Pérez Vejo, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, pp. 270-272.

⁵ Alfonso Pérez Sánchez, “Pintar la Historia”, en *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*, p. 33.

la corriente común de pensamiento que consideraba a la monarquía como nexo de unión del concepto *España*, teniendo en cuenta que España era considerada como una unidad en su diversidad desde el siglo XVI, definiéndose por su disparidad geográfica: *Reinos de España*. Ya Antonio de Solís, en el siglo XVII, lo describía así: “estas tres Coronas de Castilla, Portugal y Aragón unidas y hermanadas que son la cuerda de los tres hilos, que dice el Espíritu Santo que manteniéndolos juntos y bien unidos es dificultosa de romper”.⁶

El pensamiento y la literatura también se mueven en el campo de la historia. En el caso español, la defensa de la identidad cultural como algo positivo se propicia a partir del interés que suscita en los intelectuales hispanos la leyenda negra de España, articulada por los Estados enemigos tradicionales y que tiene resultados nefastos a niveles políticos internacionales, sobre todo a raíz de la nueva configuración de naciones y del progreso industrial en Europa. Pensadores como Cadalso escribirán para ensalzar los valores de identidades diferenciadas a nivel universal: “Cada reino tiene sus leyes fundamentales, su constitución, su historia, sus tribunales y conocimiento del carácter de sus pueblos, de sus fuerzas, clima, productos y alianzas. De todo esto nace la ciencia de los Estados”.⁷

El concepto de *nación* irá acrecentándose en el siglo XIX hasta el punto de proponer teorías que rayan lo orgánico, como las del pensador alemán Herder, cuando describe: “La nación es una planta de la naturaleza” en su *Filosofía de la Historia*, argumento que se apoya, en último lugar, en una metáfora, como si de una persona se tratara. Los propios Estados generarán esta simbiosis de nacionalismo entre las élites intelectuales y la enseñanza a las nuevas generaciones, ensalzando los mitos rescatados de la antigüedad que se prolongan más allá de la misma construcción del Estado moderno. Estas actitudes que son parejas en los dos Estados, en el español y el mexicano, buscan en la antigüedad personajes y mitos ahistóricos que prolongan sus raíces antes de su propia historia, y mucho antes de la creación de la propia identidad nacional.⁸ En España se rescatan los emperadores roma-

⁶ Antonio Solís, *Historia de la conquista de México*.

⁷ Juan Antonio Maravall, “De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso”, en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, pp. 29-41.

⁸ Miguel Ángel Ladero, “La decadencia española como argumento historiográfico”, en *Hispania Sacra*, pp. 6-50.

nos nacidos en la antigua Hispania, Adriano y Trajano, quienes serán considerados como *emperadores hispanos*, cuando ese concepto aún no existía. En el caso de México es apreciable el concepto de mexicanidad aplicado a todos los grupos étnicos que conforman el extenso territorio de Mesoamérica, con personajes como Cuauhtémoc o Xicoténcatl.

En el ámbito cultural, la sociedad consideraba al arte como la manifestación elevada del espíritu humano, de ahí el interés de las instituciones por las prácticas artísticas. Es evidente el rechazo, en numerosas ocasiones, de los profesores que impartían la docencia en la Real Academia de San Fernando, a las directrices de la misma que estaban regidas por la clase nobiliaria y por los mandatarios del rey. Según las tendencias políticas del momento, así se comportarán las temáticas artísticas en el panorama nacional: tanto monárquicos como liberales seleccionarán a sus propios héroes.⁹ Sin embargo, habrá una clara preferencia en temas comunes que permanecerán en el imaginario colectivo, como los descubrimientos, los personajes y la conquista de América, siendo susceptibles de ser expuestos por ambas ideologías, como triunfos del pasado glorioso (Imagen 1).



Imagen 1. Antonio González Velázquez, *Colón ofreciendo el Nuevo Mundo a los Reyes Católicos* (1763-1765).

⁹ Carlos Reyero, "El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España", en *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, pp. 1197-1210.

Desde el punto de vista artístico, los autores desarrollaron las dos tendencias imperantes, el romanticismo y el realismo, y a ellos se unieron, a finales de siglo, las primeras iniciativas vanguardistas.¹⁰ En gran parte, los artistas académicos se inspiraron en las fuentes documentales tradicionales para desarrollar los distintos aspectos iconográficos, formales y conceptuales, con los que se percibe el relato histórico.¹¹ Otros autores serán conscientes de la necesidad de revisar los acontecimientos del pasado desde otra perspectiva. Si el clasicismo del siglo anterior propiciaba la mesura y la escenificación teatralizada de los temas, ajenos a la crítica basada en la verdad, el estilo realista, con su tendencia a la representación objetiva de la existencia, se enfrentará de otro modo a los hechos. Esto será posible gracias a la filosofía positivista de mediados del siglo XIX, cuyo máximo representante, Comte, elaborará un método para afrontar la realidad directamente con las armas de la razón, para someterla a sus leyes. La pintura realista tendría en común con la filosofía positivista su interés por la observación meticulosa y esta forma de encarar la obra de arte posibilitará la visión reflexiva de la historia.¹²

La manera de abordar la historia común entre España y México ha sido muy dispar, sin embargo, existen unos puntos comunes que son palpables a la hora de analizar la iconografía artística de las obras que representan los acontecimientos históricos del siglo XVI. Por una parte, es clara la unidad estilística y temática de los primeros tiempos del siglo XIX. Las líneas impuestas por la Real Academia de San Fernando en todas sus filiales, incluida la de San Carlos de México, propicia una unidad de criterio que no se romperá hasta bien entrado el siglo: solo cuando las Academias se conviertan en punto de interés para el poder del Estado, sobre todo de tendencia liberal, se modificarán los parámetros para ser utilizadas como medio de difusión de sus políticas nacionalistas. A ello se une el militarismo imperante de la sociedad

¹⁰ Esperanza Navarrete, *La Real Academia Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, p. 78. En la Junta General de la Academia, el pintor Genaro Pérez Villamil solicitó el grado y honores de teniente director de la Academia; la Comisión informó que para acceder a ello debía ser académico de mérito por la pintura de historia y no por el "ramo accesorio" del paisaje.

¹¹ Cfr. Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, pp. 381-382; C. Reyer, "La ambigüedad de Clío: Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 37-63.

¹² Auguste Comte, *Curso de Filosofía Positiva*.

del siglo XIX, que impregna las instituciones académicas y que perdura hasta finales de siglo, siendo palpable en los discursos anuales de los personajes ilustres, con motivo de la entrega de premios donde autores, como Díaz Jiménez en 1832, arengan para que los alumnos pinten escenas gloriosas que inmortalicen a los héroes llenos de virtudes, comparándolos con los avances de la ciencia, afirmando que: “La ciencia y las armas son las que forman los héroes en la sociedad civil”.¹³

Por otra parte, en los concursos anuales de las Academias, los hechos violentos de la Conquista serán apartados de los temas a tratar en las diferentes propuestas pictóricas de *pruebas de pensado*. Desde 1821 se exigía, para optar a la clase de académico de mérito, un tema cuyo referente debía ser algún libro de historia sagrada o profana, que actuara a modo de boceto para la prueba definitiva que era la de *pensado*, donde el artista debía mostrar su habilidad en composición, anatomía, luz y estilo. Los libros utilizados por los académicos no parecen ser las crónicas del siglo XVI, sino libros más recientes, como el de Antonio de Herrera, *Historia de las Indias Occidentales*, publicado en Amberes en 1728 o biografías de personajes ilustres, como el de Manuel José Quintana, *Vidas de los españoles célebres*, escrito entre 1779 y 1781. Los temas de historia que aparecen en este tipo de pruebas serán tan repetitivos en el primer tercio del siglo XIX que, en el discurso pronunciado en la Institución un poco antes de la invasión napoleónica por el académico de mérito José Luis Munárriz en 1804, se insiste en la necesidad de modificar la temática de los mismos por el cansancio de alumnos y del público. Pero, sobre todo, Munárriz reitera la obligación de la preparación intelectual del artista para encarar la pintura de hechos y poder fidelizar la composición con el estudio comparado de la historia, “pues las artes, para ser gloriosas, deben ser útiles, y representar con la mayor exactitud posible los hechos que representan”.¹⁴

Los asuntos, en *temas de pensado*, de América son habituales en todas las convocatorias de premios de la Academia. Abarcan desde escenas de conquista, a muestras de valor, hazañas y gestas. Entre todas ellas destaca las figuras de los Reyes Católicos y la de Carlos V, así

¹³ Libro de Actas, juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. Discurso presentado en la *Distribución de los premios...* (1832b: 149-181).

¹⁴ Libro de Actas, juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. Discurso presentado en *Distribución de los premios...* (1802: 27-124).

como las diferentes empresas de los descubridores españoles. Como ejemplo, en 1805 se pide como *asunto de pensado* para el concurso de pintura, una composición de *Juan Sebastián de Elcano, de vuelta de su primer viaje alrededor del mundo, presenta a Carlos Quinto en Valladolid los Indios Malucos, los Cafres, y la canela, clavo y nuez moscada que había conducido en su nave Victoria*. De igual modo, en 1808 el tema deriva hacia hazañas heroicas en casos extremos tomadas de la *Araucana* de Alonso de Ercilla, *Martín de Elvira, soldado del ejército español en la provincia de Arauco, sale del fuerte avergonzado y ardiendo en ira por haber perdido su lanza en la batalla* y más tarde, en 1831, se pedirá el *Descubrimiento de la mar del sur por Vasco Núñez de Balboa*, de Leonardo Alenza.

La Academia de San Carlos, primera creada en el continente americano en 1784, estuvo bajo el patrocinio real desde Carlos III hasta 1821 (Imagen 2). Fue apoyada por el grabador español Jerónimo Antonio Gil, afincado en México y de formación ilustrada, que propició en la sociedad mexicana el fomento de las artes gráficas, disciplina que se convertirá en un excelente instrumento de difusión de las reformas y que abarcará temáticas como la realización de cartas geográficas, planos o la acuñación de moneda. El patrocinio real posibilitó el suministro de profesores desde la península y del material didáctico necesario.¹⁵ Entre los autores que viajaron a México se encontraban Ginés de Andrés y Aguirre, Cosme Acuña y Antonio González Velázquez. Más tarde se incorporaron dos de los grandes promotores de la institución: Manuel Tolsá y Manuel Ximeno. En el contexto de espíritu ilustrado que movió la creación de las Academias para la difusión del Neoclasicismo por todo el territorio de los reinos de España, se envió a todas ellas material didáctico como apoyo para las enseñanzas: vaciados de esculturas clásicas, copias de pinturas antiguas y tratados españoles de pintura, como el de Butrón, Pacheco o Palomino. Por otra parte, la Academia de San Carlos aumentó su dotación pictórica, con la orden real de acoger numerosas obras procedentes de los conventos de jesuitas expropiados.¹⁶

¹⁵ “Últimamente declaré, que desde luego acogía y acogí a la Academia-VII- bajo mi real inmediata protección, y nombré al expresado mi actual virrey, y a sus sucesores en aquel gobierno por mi viceprotector de ella, encargándole muy estrechamente que la atienda, cuide, asista y favorezca con todo el esmero y eficacia que esperaba de su celo. (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estatutos-de-la-real-academia-de-san-carlos-de-nueva-espana-0/html/000e66ac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html).

¹⁶ Diego Angulo, “La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas”, en *Arte de América y Filipinas*, pp. 1-15; Eloísa Uribe y Sonia Lombardo, *Y todo... por una nación*.



Imagen 2. Jerónimo Antonio Gil. *Medalla de la Academia de San Carlos a la muerte de Carlos III* (1788).

A pesar de las dificultades, existían estrechas relaciones entre las dos Academias, hasta tal punto que la de San Fernando, en 1796, celebró exposiciones de los alumnos mexicanos de San Carlos, de sexto curso, con obras que, según la didáctica de la enseñanza, debían ser *de pensado libre*. Entre ellos se encontrarán grandes nombres de futuros artistas como José Castañeda, Pedro Patiño, Manuel Aguirre, Matías de Torres y José Montes de Oca, entre otros.¹⁷ La Academia de San Carlos tenía una estructura académica y administrativa similar en cuanto a organización, docencia y profesorado, a la de San Fernando. El último nexo de unión administrativa entre las Academias se produce en el reinado de Fernando VII, cuando se pretende establecer la renovación del Plan General de Estudios en 1821. El plan de estudios era de carácter neoclásico y denotaba cómo, en materia de enseñanza, no se había hecho ningún progreso desde la fundación de la institución.¹⁸ También se produjeron choques entre las dos Academias, por una parte, la madrileña ejercía un rígido control de la práctica artística, de la teoría y de las artes, bajo la firme creencia de que el arte se regía por unos principios inmutables y permanentes;¹⁹ por otra, el diferente enfoque docente del aprendizaje, el cual se hizo manifiesto en los conflictos registrados

Historia social de la producción plástica en la Ciudad de México. 1781-1910, pp. 19-21; Ana María Fernández, "Interacciones del Arte español e iberoamericano", en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 109-120.

¹⁷ Elisa Luque, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*.

¹⁸ Roberto Garibay, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*; Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1820-1867*.

¹⁹ Las dificultades de la creación y conservación del colegio de becados mexicanos en Madrid han sido estudiadas por María Concepción García Saiz y Carmen Rodríguez, "Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos", en *Cuadernos de Arte Colonial*, pp. 5-17; Ana M. Fernández, *ob. cit.*

durante la estancia de sus alumnos becados en Madrid. El impulsor de esta iniciativa fue José de Gálvez, político español, gran reformista de Estado que nombró a Cosme Acuña como supervisor de los trabajos de los alumnos, autor que, por otro lado, impulsó la enseñanza reglada con un manual titulado *Instrucción metódica de la pintura*.²⁰ La plantilla docente de origen español no se limitó únicamente al periodo virreinal, sino que después de la Independencia continuó siendo una de las principales fuentes del personal. Un ejemplo fue la llegada en 1846 a México del pintor Pelegrín Clavé, que se había formado en Roma en el entorno del movimiento nazareno. Fue él quien reorganizó las clases de pintura de San Carlos y recuperó la temática religiosa, relegada a un segundo plano después de la Independencia.²¹

A mediados de la centuria el panorama cambia, cuando el gobierno mexicano percibe la importancia de las Bellas Artes como medio de difusión para las ideas liberales nacionalistas, en plena expansión. El romanticismo, influenciado por su relación con las academias europeas y por los viajeros románticos que encuentran en América el paraíso perdido, virgen y por explorar, cohabita durante un tiempo con el neoclasicismo y el incipiente realismo. Al mismo tiempo, se une la difusión de libros y revistas ilustradas que conforman nuevas fórmulas de representación, con una visión autóctona de las Bellas Artes. Desde la Academia se publican obras como *Ensayo sobre la Fisiognomía de los cuerpos vivientes, considerada desde el hombre hasta el vegetal* de J. H. Lavater, traducido en 1807 por Atanasio Echevarría y Galio, director de la Academia de San Carlos de México y cuyo permiso de la Academia de San Fernando fue concedido en 1827, siendo solicitado al juez de Imprentas por la viuda del pintor a la muerte de este.²²

La visión histórica de los hechos americanos en las Academias hispanas

La representación de los actos militares y guerreros es un tema ha-

²⁰ El pintor José Picado informaba en 1839 de la siguiente manera: "Esta obra que aparece como escrita para los discípulos pensionados por Nueva España de los que fue el Sr. Acuña director, abrazó los cuatro tratados que titula de Geometría Práctica, de la Proporción, de la Anatomía Pictórica...". Cfr. *Archivo de la Real Academia de San Fernando*, Legajo 15-13/1.

²¹ Ida Rodríguez, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*; Angélica Velázquez, "Los estudios sobre el arte en México en el siglo XIX", en Hugo Arciniega Ávila y Arturo Pascual Soto, coord., *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una memoria de 75 años*.

²² Jaime Soler, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*; E. Navarrete, *ob. cit.* p. 448.

bitual en la historia del arte. La recreación del valor y la conquista iba implícito a la expansión de los reinos y de los territorios desde la antigüedad, y en el Renacimiento toma especial relevancia este tipo de actos, ante la fascinación que se siente por el mundo clásico y los grandes imperios que lo crearon. Figuras como Julio César y Alejandro serán modelos a imitar por los gobernantes desde el siglo XVI. En este contexto se identifica el proceso americano, pero con connotaciones religiosas, que tiene especial relevancia al ser América identificada con la reconquista espiritual de los territorios españoles. Ahora se trata de poner en valor el *descubrimiento* de nuevas tierras para el mundo conocido y las acciones ejemplares de algunos de sus protagonistas en la evangelización. La transformación vendrá por la necesidad de incorporar las tendencias denominadas *modernas* en el espíritu académico, con posturas que abordan el conocimiento de los hechos con una visión crítica de los sucesos o visiones románticas de los mismos.

En este ámbito, la visión romántica de la Conquista y de Hernán Cortés estará muy difundida en Europa a través del grabado y la estampa. Algunos autores románticos recuperarán a Cortés como un mito a la altura de Julio César e influirán en la manera de entender las acciones históricas. Los libros de historia y de viajeros que incitan a la imaginación de un mundo todavía desconocido difundirán ilustraciones e imágenes que aumentarán y acrecentarán la fantasía de los lectores y de los artistas quienes buscan, en estas referencias, motivación para sus propias composiciones. En Francia, el pintor Nicolás Eustache Maurin (1799-1850), inspirándose en la ópera *Hernán Cortés* de Gaspare Spontini de 1809, realizará una serie de litografías que confunden realidad y fantasía, sin tener en cuenta el rigor histórico de lo narrado ni la fidelidad de los personajes representados. Esta serie pone de manifiesto el imaginario que la Europa del siglo XIX tenía del mundo americano, tanto del prehispánico como del siglo XVI e, incluso, del periodo posterior. En todas ellas, destaca el aspecto heroico del personaje principal, Cortés y sus hazañas, y la sumisión de la cultura indígena a la europea identificada con la figura femenina de Malinche²³ (Imagen 3).

²³ Manuel Alcalá, "César y Cortés", en *Sociedad de Estudios Cortesianos*.



Imagen 3. Nicolás Eustache Maurin, *Cortés impide los sacrificios humanos en el templo del sol* (1830).

Hacia una identidad en las artes. La Conquista en España y México

Si en España el tema académico se salda con espectros que se mueven entre el academicismo imperante y la modernidad incipiente que poco a poco vence, en México, las circunstancias serán distintas. En el caso de la Academia de San Carlos —desde 1867 llamada Escuela Nacional de Bellas Artes— será el presidente Juárez quien promueva los premios anuales hacia pinturas que reflejen temas nacionales. Así, desde 1869, en sus concursos periódicos incorporará la historia en torno a temas prehispánicos. Estos se convertirán en un sello de identidad a partir de la obra, en 1869, de José Obregón, *El descubrimiento del pulque*, asunto que oscila entre lo legendario y lo histórico, y muestra el principio de un discurso bien distinto a todo lo anterior.

En la primera parte del siglo se mantiene el vínculo con la Academia de San Fernando, en una segunda fase, la Academia de San Carlos necesitará marcar diferencias con el periodo anterior. De este modo, se impone la ideología de los hechos cruentos expresados necesariamente para fines políticos, a través de la difusión de una conquista dramática, incorporando a los protagonistas de diferente modo: los vencedores como villanos, los vencidos como héroes. Con Félix Parra y *La matanza de Cholula* de 1876, exhibida en la Exposición Nacional, el ideario de malignidad está servido; en esta obra se hace desaparecer la colaboración de los guerreros tlaxcaltecas y se marca a la figura de Cortés como el verdadero responsable.²⁴

²⁴ T. Pérez Vejo, *ob. cit.*, pp. 2-15.

En España, el tema de América se presenta como un asunto retrospectivo, siendo la literatura un modo de influencia importante en las composiciones históricas. La pintura histórica, restituida desde 1831 en la Academia de San Fernando, tendrá como ejercicio estrella el tema de *pensado* que consistía en idear una composición original, a partir de un tema propuesto; para ello, los autores se inspirarán en la obra de Modesto Lafuente, con su versión novelada de la *Historia de España*. El movimiento romántico carga sobre los personajes identificándolos en sus fórmulas caballerescas y, sin olvidar el componente religioso, se mueve impulsado por un sentido medieval de los gestos. Esta inspiración romántica, aunque sometida a las rígidas disciplinas que imparten las Academias —tanto mexicana como española— hará que los autores se decanten por los personajes, con temas como el encuentro entre “Cortés y Moctezuma” o las “Conversaciones de paz”. Posteriormente, sobre todo en el caso de México, se incorporarán los acontecimientos dramáticos de los hechos, para ensalzar el valor y la resistencia del pueblo mexicano, como el suplicio de Cuauhtémoc o la matanza de Cholula, puntos álgidos del enfrentamiento, los cuales cohabitarán con los temas académicos tradicionales.²⁵

Hay una coincidencia de intención entre la parte española y la mexicana, las dos sienten predilección por los aspectos épicos, en el caso de España por la Conquista y la formación de la monarquía de los Reyes Católicos.²⁶ Las de carácter nacionalista y de denuncia serán abundantes en México, pasando casi desapercibidos los ejemplos clásicos como el de *Moctezuma recibiendo a Cortés* mostrado en la Exposición Nacional de 1887, y realizado por Rafael B. Ortega.²⁷ Ninguna de las dos naciones tendrá la intención de mostrar una reflexión crítica sobre la cuestión. Este tipo de cuadro, sin juicio moral, se convierte en la dinámica habitual de las Academias española y mexicana, auspiciadas por campañas de prensa y campañas literarias en torno a la necesidad de modificar los valores hasta entonces entroncados con España y Europa. Serán obras

²⁵ Esther Acevedo *et al.*, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica. 1843-1857”, en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las academias de arte*, pp. 87-135.

²⁶ Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, p. 421; Germán Carrera, “Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional padre de la patria”, en Manuel Chust y Miguel Mínguez, ed., *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, pp. 31-48.

²⁷ A. M. Fernández, *ob. cit.*, pp. 109-120.

como el *Senado de Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez, realizada en 1875, las que impulsen esta línea de creación. Los artistas, de manera entusiasta, modificarán sus líneas de materia para marcar el concepto de *traición*, ante lo que juega un papel importante el rechazo a la alianza con el extranjero, y como consecuencia, la deslealtad a la patria.

Se identifica definitivamente lo mexicano con lo azteca haciendo desaparecer al resto de las comunidades que conforman el extenso territorio. La realización de estos cuadros en la convocatoria de 1875 hace que se desencadene un gran número de obras referentes a la Conquista en términos de mexicanidad. A este planteamiento se une la preferencia por los conocimientos arqueológicos, producto de una atracción por el uso de lo prehispánico; sobre todo de la cultura azteca frente al resto que se muestra en las artes como signo de identidad, apoyado incondicionalmente por el Estado, que alcanza su punto álgido en el porfiriato, tanto dentro como fuera del territorio, como se hace palpable en el pabellón mexicano para la Exposición Universal de París de 1889.²⁸ La ocupación será un episodio cruento, digno de representar en toda su crudeza y símbolo de la opresión del invasor. Y sucede una fractura emocional importante: de esta manera desaparece la encarnación del mestizaje cristiano y surge el aspecto sanguinario y esclavizador de la misma. Por primera vez se exponen las muestras cruentas en la pintura mexicana como respuesta a lo que se consideraba una invasión. Obras como las de Pablo Valdez o Adrián Unzueta con *El coronamiento de Moctezuma*, de este último, se mueven en esta línea. En el ámbito académico se continúan las escenas de la Conquista hasta finales de siglo, como muestran las obras del pintor Isidro Martínez con *Varios jefes aztecas informan a Moctezuma la llegada de los españoles*, o la *Escena de la Conquista* de Mendoza, de 1898. Para culminar en el cuarto centenario del *descubrimiento* de América, con la propuesta del pintor Velasco que reivindica la línea prehispánica de nacionalidad en la Exposición Histórico-americana celebrada en Madrid en 1892 y la reitera en la Exposición Universal Colombina de Chicago de 1893, con obras como el *Baño del rey Netzahualcōyotl* y el *Árbol de la Noche Triste*.²⁹

²⁸ Jorge Alberto Manrique, "Arte, modernidad y nacionalismo, 1868-1876", en *Revista del Colegio de México*, pp. 240-252.

²⁹ Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*; Carlos A. Molina, "1821-1921-1951: la mexicanidad y su arte", en Luz María Sepúlveda, coord., *Las Artes Plásticas y Visuales en los Siglos XIX y XX*.

La visión de los héroes

Al modificar de manera radical la percepción por la temática de la Conquista, que se presenta como el drama de la nación destruida, se recuperan los personajes con actuaciones heroicas como Cuauhtémoc, Xicoténcatl el Mozo o Cuitláhuac. En cuanto a la imagen de Hernán Cortés y sus aliados, se reinventan a partir de los hechos con un nuevo enfoque más crítico.³⁰

La figura más destacada será la de Cuauhtémoc, como el héroe invicto y como contrapunto a la de Cortés, en su lado más cruento, pero también más triste. El asunto de Cuauhtémoc tendrá diversas temáticas: la rendición a Cortés, su captura y el suplicio, de cuyas versiones se destaca mostrando la *dignitas* de rey. Obras como la *Rendición de Cuauhtémoc a Hernán Cortés*, por Joaquín Ramírez, y *La captura de Cuauhtémoc en la laguna de Texcoco*, de Luis Coto de 1881, reflejan el interés por el tema. Otros autores se decantan por mostrar los éxitos bélicos de la contienda, como *Prisioneros españoles sacrificados por los aztecas en un teocali o Tzompantli*, de Adrián Unzueta (Imagen 4). En cuanto a *La noche triste*, tendremos versiones de Francisco de Paula Mendoza, especialista en pintura de batallas, y la de Luis Coto, que muestran la derrota de Cortés. El discurso negativo de la conquista de la ideología liberal hacia el pueblo culmina con *El suplicio de Cuauhtémoc* de Izaguirre en 1898, exhibido en las exposiciones de Chicago y Filadelfia. No es Cuauhtémoc quien está siendo torturado por Cortés, es la nación mexicana al completo, que estoicamente recibe el martirio y vence, como San Lorenzo ante su martirio.³¹

En España, el tema americano tiene dos líneas fundamentales: por una parte, el descubrimiento de un continente y su valor de aportación a la historia universal, con la figura de Cristóbal Colón; por otra, el tema heroico de la Conquista, como opción atractiva para el lucimiento de los artistas, siendo los más destacados los sucesos de México. Por lo que podemos apreciar, la dinámica de la Academia impondrá cuadros de grandes composiciones, donde los personajes muestren el lado valeroso de los acontecimientos.³² Entre las escenas más representadas por

³⁰ Fausto Ramírez, "Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX", en *Arqueología Mexicana*, pp. 54-61.

³¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Pintura y escultura en Iberoamérica (1825-1925)", en *Historia del Arte Iberoamericano*, pp. 184-237.

³² Antonio de la Banda y Vargas, "Temas hispanoamericanos en la pintura española decimonónica", en *Temas de Estética y Arte*, pp. 95-115.

los autores estarán gestos considerados heroicos como “la quema de las naves en Veracruz”.³³ En 1808, la Real Academia de San Fernando plantea para el concurso anual en la prueba *de pensado* o composición libre, a “Cortés destruyendo las naves en Veracruz”, y José Madrazo propone dicho tema para decorar el hemicycle del Congreso de los Diputados. A lo largo del siglo se elaborarán diversas versiones como las del pintor Rafael Monleón con su obra *Hernán Cortés destruye las naves*, en 1887, del Museo Naval de Madrid.³⁴



Imagen 4. Adrián Unzueta. *El Tzompantli / Torre de calaveras o Sacrificio de Españoles por Mexicas* (1898).

La mayor parte de los autores compondrán cuadros en torno a Cortés y Moctezuma, mostrando el caso de Cuauhtémoc como el héroe invicto moralmente. Habrá pintores como Antonio Gómez y Cros, artista habitual de las exposiciones nacionales, que ejecutará varias obras referentes a los hechos de México y en diversas variantes. En 1852 pintará *La batalla de Otumba*, cuadro que fue adquirido por la reina Isabel II para su colección. En 1858 realiza para la Exposición Nacional, de la que fue medalla de tercera clase, *Hernán Cortés entrando en el aposento de Moctezuma* y, poco después, en 1862, un pasaje inusual del conquistador, *Hernán Cortés tratando de liberarse de los dos indios que trataban de asesinarle* (Imagen 5). De la misma época es *La noche de*

³³ Libro de Actas, juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. Discurso presentado en la *Distribución de los premios...* (1832: 149-181).

³⁴ Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, pp. 269-270; C. Revero, *ob. cit.*, pp. 224-225.

Zempoala: expedición de Hernán Cortes contra Pánfilo de Narváez, pintura realizada por Francisco de Paula van Halem.



Imagen 5. Antonio Gómez Cros. *Hernán Cortés liberándose de los dos indios que trataban de asesinarle* (1852).

El tema de Cuauhtémoc se incorpora a la estética académica con gran éxito, con dos composiciones habituales, “Cortés y su captura como prisionero”; dejando en segundo plano a Xicoténcatl y Moctezuma quien, por el contrario, adquiere una gran importancia en las artes escénicas, tanto en el teatro como en la ópera. Entre las obras más tempranas destaca en 1842, *Presentación a Hernán Cortés de Cuauhtémoc por el capitán García de Holguín*, pintado por Fernández Cruzado. O *La prisión de Guatimocín, último emperador de los mexicanos por las tropas de Hernán Cortés y su presentación de este en la plaza de México*, de Carlos María Esquivel y Rivas, que adquirió la medalla de segunda clase en 1854 y fue comprado por el Estado. Otra obra es *Guatimocín y su esposa presentados como prisioneros a Hernán Cortés*, de Eusebio Valldeperas, medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1866. En todas ellas destaca el purismo romántico y cierto tardoneoclasicismo, imponiéndose el lenguaje historicista en las representaciones. Frente a esta línea condescendiente de exhibir un talante benévolo y dialogante de los conquis-

tadores, la línea crítica hacia las fiestas conmemorativas en las Bellas Artes se manifiesta con la elección de la historia de Cuauhtémoc para ser representada. Su aureola de resistencia también afectará a la visión belicista de la conquista en España, donde un grupo de intelectuales se plantearán cuestiones referentes a la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América. El escritor Francisco Pi y Margall, en 1899, seguidor de la escuela positivista, escribió sobre Cuauhtémoc y Hernán Cortés dialogando acerca de los sucesos militares y políticos que llevaron a la conquista de México y a la muerte del caudillo azteca. Sin embargo, en España este aspecto literario de Cuauhtémoc, como símbolo de la lucha contra la dominación extranjera, no trascenderá en la pintura, la cual se mantendrá inalterable.

Como conclusión, la pintura de las Academias, influenciada por las instituciones y la sociedad de su tiempo, nos revela cómo en España la figura de Hernán Cortés y sus hazañas deviene indispensable para mostrar una España triunfante, por una parte, y por otra, derrotista. Mientras en México, su imagen dará paso a otro personaje, en favor de los héroes patrios que marcan la distancia definitiva con España.

Bibliografía citada

- Acevedo, Esther *et al.*, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica. 1843-1857”, en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las academias de arte*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, pp. 87-135.
- Alcalá, Manuel, “César y Cortés”, en *Sociedad de Estudios Cortesianos*, núm. 4, cap. III, Editorial Jus, México, 1950, pp. 135-141.
- Angulo Iníiguez, Diego, “La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas”, en *Arte de América y Filipinas. Cuaderno I*, Madrid, ed. CSIC, 2001, pp. 153-190.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libro de Actas, juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. Discurso presentado en *Distribución de los premios...* (1802: 27-124), Madrid.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libro de Actas, juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. Discurso presentado en la *Distribución de los premios...* (1832b: 149-181), Madrid.

- Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1820-1867*, México, UNAM, 1993.
- Carrera Damas, Germán, “Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional padre de la patria”, en Manuel Chust y Miguel Mínguez, ed., *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 31-48.
- Charlot, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962.
- Comte, Auguste, *Curso de Filosofía Positiva*, México, Editorial Porrúa, 1979.
- De la Banda y Vargas, Antonio, “Temas hispanoamericanos en la pintura española decimonónica”, en *Temas de Estética y Arte*, núm. 16, España, 2002, pp. 95-115.
- Fernández García, Ana María, “Interacciones del Arte español e iberoamericano”, en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, ed. UNED, 1996, pp. 109-120.
- García, María Concepción y Carmen Rodríguez, “Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 2, Madrid, 1987, pp. 5-17.
- Garibay S., Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, 1990.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Pintura y escultura en Iberoamérica (1825-1925)”, en *Historia del Arte Iberoamericano*, Madrid-Barcelona, Lunberg, 2000, pp. 184-237.
- Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Dossat, S. A., 1946.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel, “La decadencia española como argumento historiográfico”, en *Hispania Sacra*, vol. 48, núm. 97, ed. CSIC, Madrid, 1996, pp. 6-50.
- Luque Alcaide, Elisa, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1970.
- Manrique, Jorge Alberto, “Arte, modernidad y nacionalismo, 1868-1876”, en *Revista del Colegio de México*, vol. 17, núm. 2 (66), octubre-diciembre, 1967, pp. 240-252.
- Maravall, Juan Antonio, “De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso”, en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 29-41.

- Molina, Carlos A., “1821-1921-1951: la mexicanidad y su arte”, en Luz María Sepúlveda, coord., *Las Artes Plásticas y Visuales en los Siglos XIX y XX*, Tomo VI, México, Conaculta, 2013.
- Navarrete, Esperanza, *La Real Academia Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, ed. Fundación Universitaria Española, 1999.
- Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, ed. Jesús Ramón García-Rama, 1980.
- Pérez Sánchez, Alfonso, “Pintar la Historia”, en *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid, ed. Museo del Prado, 1992.
- Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Madrid, 2002, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.
- Ramírez, Fausto, “Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 100, 2009, pp. 54-61.
- Reyero, Carlos, “El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España”, en *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 740, Madrid, CSIC, 2009, pp. 1197-1210.
- , “El siglo más grande de todos los siglos”, cat. *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Museo Nacional de Escultura de Valladolid y Palacio de Villena, Valladolid, 1999, pp. 25-86.
- , “La ambigüedad de Clío: Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Estéticas*, núm. 87, México, 2005, pp. 37-63.
- Rodríguez, Inmaculada y Víctor Mínguez, *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universidad de Sant Jaume, 2011.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, 1997.
- Soler, Jaime, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.
- Solís, Antonio, *Historia de la conquista de México*, lib. 1, caps. IV-X, Madrid, 1948.

- Tilly, Charles, *Coerción, capital y los Estados europeos (990-1900)*, Madrid, Alianza, 1992.
- Uribe, Eloísa y Sonia Lombardo de Ruiz, *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México, 1781-1910*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.
- Velázquez Guadarrama, Angélica, "Los estudios sobre el arte en México en el siglo XIX", en Hugo Arciniega Ávila y Arturo Pascual Soto, coord., *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una memoria de 75 años*, México, UNAM, 2010.

LA CONQUISTA DE MÉXICO A TRAVÉS DE SUS PROTAGONISTAS: ANÁLISIS DE LA ESCULTURA PÚBLICA DEL XIX ENTRE DOS MUNDOS

Francisco Javier Cambero Santano¹

Suprimamos las estatuas de nuestras plazas y calles y el conocimiento del héroe quedará solamente al alcance del pueblo en el empeño imaginativo del relato escrito, ya histórico y biográfico, ya puramente literario; faltaría a la vida cotidiana y al entusiasmo de nuestra alma esa afirmación espiritual, que espera las miradas y el silencio de los que pasan, y que ciertos días del año obtiene el calor de la multitud que la rodea.

Massini Correas, *Consagración escultórica de los próceres argentinos en el siglo XIX. San Martín y Belgrano*

Introducción

Según Carlos Reyero en el proceso de revisión crítica de los productos artísticos del siglo XIX, la escultura ha sido la última de las tradicionalmente llamadas *artes mayores* en ser reconocidas por la historiografía moderna.² Una avalancha de publicaciones a las que ha acompañado una inesperada recuperación museográfica de piezas, hasta hace poco ocultas, y una significativa presencia de estas en exposiciones temporales, a veces incluso monográficas, sin olvidar, por supuesto, la limpieza y recuperación generalizada de la estatuaría urbana, ha despertado últimamente, tanto en Europa como en América, el fenómeno de la escultura decimonónica.

A lo largo del siglo XIX, un número importante de representaciones escultóricas conmemorativas de los personajes que conformaron las naciones de países iberoamericanos y europeos fueron poblando mul-

¹ Personal docente investigador con contrato predoctoral, por la Fundación Valhondo Calaff, en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, España. Doctorando en Patrimonio.

² Cfr. Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*.

titud de calles, plazas e inmuebles. En este ámbito, centrando nuestro estudio en México y España, surgieron imágenes representativas de los protagonistas de la Conquista: el extremeño Hernán Cortés, Malinche, el tlatoani Moctezuma y su sucesor, Cuauhtémoc.

Según el lado del Atlántico en que nos encontremos, estas obras no han sido representadas de la misma manera, pues han sido plasmadas con características muy diferenciadas, convirtiendo a los representados por aquellas en héroes o villanos. Desde una óptica u otra, estas obras han hecho de los espacios donde han sido instaladas espacios de memoria. En el caso mexicano tras la Independencia,³ las nuevas comunidades políticas se afanaron en la construcción de un nuevo imaginario heroico, político e histórico.⁴ El romanticismo rompió los modelos estrictos del clasicismo, al perseguir ideas de influencias realistas y nacionalistas:

Donde quiera que se pongan en parangón Cuauhtémoc y Cortés, el resplandor del héroe alumbra la bajeza del aventurero. En el sitio de México, en el tormento de Coyoacán, en el asesinato del caudillo mexicano, en todas partes Cuauhtémoc es el héroe y Cortés el bandido.⁵

La escultura de este siglo se resume en retratos y arte monumental de carácter cívico. Entre los temas predominantes, además de imágenes religiosas o escenas bíblicas, recobran gran importancia escenas y personajes de la historia precortesiana. En el caso español, la Corona decidió servirse de la escultura como la manifestación artística más representativa de toda la centuria, a manera de legitimar su poder pretendió demostrar que aún era posible recoger el testigo de personajes tan admirables como los Reyes Católicos, Cristóbal Colón o los personajes de la Conquista.

La escultura pública de la Conquista en España

El siglo XIX español inició con el movimiento neoclásico procedente del siglo anterior. En este punto, se produjo la decadencia de la escultura religiosa y cobró relativa importancia la escultura como elemento decorativo de la arquitectura. Esto debido a circunstancias como el gusto

³ Cfr. Manuel Chust, *Las armas de la nación: independencia y ciudadanía en Hispanoamérica (1750-1850)*.

⁴ Cfr. Guillermo A. Brenes-Tencio, "Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX", en *Revista Herencia*, p. 84.

⁵ Ignacio Manuel Altamirano, "Cuauhtémoc", en *El diario del hogar*, p. 11.

por el eclecticismo, la preocupación de políticos, magnates y de grandes figuras por perpetuarse en la memoria de las personas, el sentido de la teatralidad que tenían las amplias fachadas de los edificios o el fuerte interés pedagógico por algunos episodios históricos. Su gran mecenas fue la realeza que, con la construcción de nuevos palacios y la reforma de los ya existentes, hicieron necesaria la figura de los escultores de cámara.⁶

En este sentido, durante el siglo XVIII inició el homenaje a los principales personajes relacionados con el encuentro de los dos mundos. Un ejemplo significativo lo podemos encontrar en el conjunto escultórico de la fachada del Palacio Real de Madrid que da a la Plaza de la Armería, entre el centenar de esculturas reales se encuentran las estatuas de Moctezuma y Atahualpa. La idea de colocar estatuas de todos los monarcas hispánicos fue propuesta por el erudito fray Martín Sarmiento al rey Fernando VI. Empezando con el rey Ataulfo, se consideraban herederos los que le precedieron, no solo en los distintos reinos de la península ibérica, sino también en los territorios de otros continentes incorporados a la monarquía española, por lo cual se incluyeron en la entrada principal del Palacio Real estatuas de los emperadores azteca e inca.



Imagen 1. Juan Pascual de Mena, *Moctezuma*.

Las academias serían las encargadas de la formación de los jóvenes artistas y las que establecerían concursos y becas de estudio en Madrid,

⁶ ArtEspana, "Escultura del siglo XIX en España", en: www.artespana.com/escultura-sigloxix.htm.

Roma y París. Se imponía en estas rigidez académica que exigía la imitación de la Antigüedad; el resultado era una estatua incolora, sobria, de formas contenidas que no comunicaba más que poses y medidas, casi siempre individuales. Esta imagen de Moctezuma (Imagen 1) fue esculpida por el artista de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Pascual de Mena, cuya concepción general del exótico atuendo de Moctezuma, conformado por un traje y casco de plumas, se ha dicho inspirado en la *Alegoría de América* de Thierry. Ramón Ezquerro proyectó el siguiente análisis y descripción del mismo:

No son muy congruentes los atavíos de los dos desgraciados caudillos americanos con el ambiente del Renacimiento y clasicista, austríaco y borbónico de los verjeles de Aranjuez. Sugestionados con el lente de la historia, vemos en ellos demasiadas magnificencias cortesanas, ceremonias regias y etiqueta borgoñona, pero todo del más puro estilo y tradición europeos, como asimismo la vegetación que les sirve de marco en nada recuerda la exuberancia tropical. [La] coraza y el manto parecen romanos, salvo que asoma una túnica de plumas entrelazadas en Moctezuma, armado con un carcaj a la espalda y un alto gorro de plumas con aire de capitel corintio. No menos aire clásico presenta Atahualpa, pero con los retoques necesarios para convertirle en un hijo del Sol, cuya efigie exhibe en el pecho.⁷

Del mismo periodo, encontramos el conjunto escultórico de la Plaza Mayor de Salamanca, donde el artista Alejandro Carnicero realizó en piedra los medallones del Pabellón de San Martín, entre 1729 y 1735, con efigies correspondientes a conquistadores españoles y militares.

A comienzos del siglo XIX, la primera representación relacionada con el encuentro entre los dos mundos vendrá dada por uno de los escultores españoles más destacados de la primera mitad del siglo, Francisco Elías Vallejo, formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue profesor y director general.⁸

En 1808, en plena guerra de independencia, ganó el segundo premio de la primera clase de los premios generales de dicha institución,

⁷ Ramón Ezquerro, "Rincones americanistas. Moctezuma y Atahualpa en los jardines de Aranjuez", en *Revista de Indias*, p. 575.

⁸ Cfr. Myriam Ferreira, "El escultor Francisco Elías Vallejo (1782-1858). Estado de la cuestión y nuevas aportaciones", en *Archivo Español de Arte*.

con la técnica del relieve en barro cocido con la obra titulada *Hernán Cortés mandando quemar las naves*,⁹ dicho trabajo se conserva en la Academia hasta nuestros días. En esta obra se plasman los primeros momentos de la llegada de Hernán Cortés a tierras mexicanas: su llegada a Veracruz y la destrucción de sus naves para evitar que sus hombres dieran un paso atrás. La indumentaria que muestra el protagonista es la propia militar, le sigue un religioso que frena el avance de una figura femenina semidesnuda.

A finales de siglo, la dictadura del neoclasicismo italiano dejará paso a la dictadura de París. Con la restauración alfonsina, los escultores asimilaron nuevas tendencias realistas o naturalistas, entendidas como la inspiración directa en la realidad que les rodea. Durante esta etapa se demandó mucho monumento público, por lo que en España, Europa e Iberoamérica todos los héroes acabaron teniendo sus monumentos en las plazas públicas. En el caso de Medellín, ciudad natal de Hernán Cortés, Eduardo Barrón realizó, con la visión triunfalista de la época, la que fue una de las mejores esculturas públicas del momento (Imagen 2). En esta obra se representa a Cortés con fuerza y sencillez, en traje militar, erigiendo el estandarte de Castilla, la Santa Cruz como el cetro de mando y bajo sus pies trozos de altares e ídolos prehispánicos.¹⁰



Imagen 2. Eduardo Barrón, *Hernán Cortés*.

⁹ Cfr. Leticia Azcue, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*.

¹⁰ Cfr. Herbert González, “Los retratos de Hernán Cortés”, en *Itinerario de Hernán Cortés*.

El espíritu romántico y nacionalista, característico de finales del siglo XIX, describió así este monumento:

La figura del héroe es colosal, de más de tres metros de altura, contando el pabellón en que se apoya, y representa al conquistador en el apogeo de su virilidad, en aquellos años que fueron áureos de su vida, en que desveló a los aztecas: viste cortés traje de campaña borgoñona con airosos plumero, bruñido peto, espaldas y gola, articulados brazos, guanteletes, quijotas y botas de montar, a las cuales se hallan adheridas las espuelas; ciñe larga y lucida espada: en su diestra empuña a fuer de cetro la insignia de su mando, y con la siniestra sostiene el pendón que corona la insignia cristiana, y blasona con bordados castillos y leones el escudo de España, enclavado sobre las vastas ruinas del imperio *más poderoso del Nuevo Mundo*.¹¹

De igual manera, se representó en el siglo XX por Antonio Colmeiro Tomás. Junto a otras siete grandes esculturas del mismo autor, se encuentra ubicada en los patios de armas del Palacio de Buenavista de Madrid, sede del cuartel general del Ejército, un Cortés que deja al descubierto la imagen del valor de un héroe que en otros tiempos ganó su batalla, apoyando su mano derecha sobre ruinas del imperio azteca. Viste traje militar, porta un brillante peto y casco con plumero; cabe destacar de la escultura el rostro de espíritu guerrero, con mirada al frente.

Volviendo al siglo XIX, aunque fuera de las fronteras de nuestro estudio, de suma importancia es la escultura que encontramos del conquistador en la llamada Puerta de Colón,¹² el emblemático edificio que alberga las dos cámaras del Congreso de los Estados Unidos de América. El escultor John Rogers, formado en Italia, realizó esta puerta con pasajes de la vida de Cristóbal Colón, flanqueando cada uno de ellos con otros personajes históricos de notable relevancia. Cortés, junto a Beatriz de Bobadilla, acompañarán al relieve de Colón saliendo a lomos de un burro del monasterio de la rábida. A la indumentaria del protagonista se le suma una capa a modo de emperador romano, símbolo del poder que ostentó sobre los nuevos territorios.

¹¹ Asociación Histórica Medellínense, "Iconografía cortesiana. Escultura", en: www.medellin-historia.com/medellin/pmonumento_hc.htm

¹² Cfr. Manuel Carme, "Colón en Estados Unidos", en *EREBEA, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*.

A finales del siglo, Venancio Vallmitjana, uno de los escultores más representativos de la escuela catalana, realizó por primera vez una escultura ecuestre de Cortés, fundida en bronce por Eduardo Capa a finales del siglo XX. Actualmente se encuentra en el Museo del Ejército de Madrid y se conserva un modelo en escayola en el Alcázar de Toledo.

Posteriormente, Enrique Pérez Comendador realizó la estatua dedicada a Hernán Cortés en Cáceres, que fue reproducida a principios de la década de 1980 tras la muerte del escultor, aprovechando el molde de la estatua chilena. La operación fue realizada por Eduardo Capa, quien sustituyó la cabeza de la figura para adecuarla a su nueva identidad.¹³

En la fachada de la conocida como la Casa Palacio de Hernán Cortés o Palacio de los Montpensier, hoy sede del Colegio de las Irlandesas de Castilleja de la Cuesta, Sevilla, se encuentra un busto del conquistador ataviado con la indumentaria de la orden de Santiago, de autor desconocido, y que guarda una estrecha relación con la pintura que preside el salón de actos del ayuntamiento de Medellín. Se consideró el más fiel retrato de Cortés: “los ojos garzos, de mirada dulce, bigote rubio y pelo castaño [...], con birrete negro, gola blanca, pequeña y rizada; jubón negro, con brochecillos de oro y al pecho la cruz de Santiago”.¹⁴ Andrés Ordax lo considera obra del pintor neoclásico José Aparicio Quintana, tan apuesto como el cuadro del Archivo de Indias de Sevilla.

La escultura pública de la Conquista en México

Resulta evidente que la imagen compleja del proceso de conquista española en América haya sido esencial en la construcción histórico-cultural de la América independiente. Ahora bien, es cierto que la forma de asimilación en la construcción de una conciencia nacional, tanto del propio proceso de conquista como del papel de sus protagonistas, ha dependido de factores político-ideológicos que han mediatizado la lectura de los textos históricos y que, por tanto, dicha asimilación ha variado de acuerdo al discurso identitario de los distintos países, incluso hasta nuestros días. Ejemplo paradigmático de esta apropiación diversa del pasado colonial es el hecho de que, por ejemplo, mientras en Chile se recuerda con orgullo a Pedro de Valdivia, siendo monu-

¹³ Cfr. Moisés Bazán, “La escultura monumental de Enrique Pérez Comendador”, en *Revista Norba-Arte*.

¹⁴ H. González, *ob. cit.*, p. 238.

mentos destacados de la capital su escultura en el cerro de Santa Lucía o la estatua ecuestre de la Plaza de Armas *al fundador de la nacionalidad chilena*; en México, *un país de estatuas*, “todos los grandes personajes de la historia tienen al menos un busto, una calle o una plaza pública que los recuerda. Todos menos uno: Hernán Cortés”.¹⁵

La única obra que del conquistador se hizo en el país mexicano, antes de la Independencia, fue un mausoleo de Cortés erigido en 1794 en la iglesia del Hospital de Jesús, obra del arquitecto José del Mazo Avilés. Tal obelisco contenía un busto, se conservó en la casa Ducal de Monteleone en Palermo, y del que existen al menos dos copias: una conservada en el Hospital de Jesús, de la Ciudad de México, y otra en el Archivo de Indias. Fue fundido en bronce en 1792 por el escultor neoclásico Manuel Tolsá y Sarrión, quien reinterpretó el rostro de Cortés a la manera de un emperador romano. El rostro de Cortés es pleno, equilibrado, de facciones vigorosas y elegantes. El pelo, tratado también a la manera de Bernini, cae en rizados abundosos sobre los aladares y el cuello, la barba corta, ensortijada, cuidadosamente despeinada, la nariz robusta, ancha, magnífica, sin ese alargamiento en un breve pico de la punta que se ve en los retratos de pintura. Un Cortés, en fin, idealizado, que se añade a su variada iconografía. Francisco de la Maza sostiene que Tolsá bien pudo haberse inspirado en el modelo de pintura que se conserva en el Castillo de Chapultepec, que estuvo antes en el palacio virreinal. Naturalmente idealizó y hermozó el modelo, dando como resultado a un capitán Cortés mucho más bizarro de lo que pudo ser.¹⁶

La iconografía de personajes indígenas en la Academia, si bien no se dio en forma mayoritaria, sí puede afirmarse que fue importante en la trayectoria de artistas como Manuel Vilar, quien introdujo la temática autóctona en la Academia de San Carlos a través de obras conservadas en yeso como *Moctezuma II* de 1850 y *Malinche* de 1852.¹⁷ Sin embargo, el monumento público alcanzaría una dimensión popular mucho más amplia que el lienzo y a partir de 1887, con la inauguración del monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, el pasado

¹⁵ Enrique Krauze, “El mito negro de la historia mexicana”, en *Hernán Cortés y México*, p. 127.

¹⁶ Cfr. Francisco de la Maza, “Una obra de arte desconocida: El busto de Cortés por Manuel Tolsá”, en *Revista de la Universidad de México*.

¹⁷ Cfr. Rodrigo Gutiérrez, “Un siglo de escultura en Iberoamérica. 1840-1940”, en *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*.

prehispánico entró con fuerza en la historia monumental mexicana.¹⁸ El primer monumento conocido dedicado a Cuauhtémoc en la Ciudad de México es obra de autor anónimo, inaugurado en 1869 en el Paseo de la Viga, en el lugar donde se formaba la glorieta de Cuauhtemotzín. Se puede ver en el grabado realizado por Hesiquio Iriarte. El pequeño busto, realizado por Miguel Noreña, fue trasladado en 1922 al atrio de la Catedral, siendo colocado sobre un pedestal compuesto por fragmentos pétreos como lo muestran las fotografías de Hugo Brehme realizadas en esos años. En la actualidad se puede observar una copia en el Castillo de Chapultepec.

El concurso para el monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma fue convocado el 23 de agosto de 1877. Se presentaron varios proyectos, como este que muestro (Imagen 3), de autor desconocido, pero finalmente la obra recayó sobre Noreña, trabajo que se consagra de manera emblemática para el personaje, sirviendo de inspiración iconográfica para varios monumentos emplazados en el interior del país¹⁹ (Imagen 4); podríamos señalar el que corona la fachada del Ayuntamiento de Cuetzalan, Puebla y el existente en la Villa de Cuauhtémoc, Veracruz.



Imagen 3. Anónimo, *Proyecto de Monumento a Cuauhtémoc*.

Como ocurriría con la escultura cortesiana, en este caso, Cuauhtémoc presenta aspectos idealizados, cuerpo alto y recto. Estos atributos

¹⁸ Cfr. Verónica Zárate, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Historia Mexicana*.

¹⁹ Cfr. R. Gutiérrez, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*.

físicos se remontan a los modelos grecorromanos y apenas reflejan la forma típica de una persona aborigen. Estas cualidades, junto con sus atributos morales, lo elevan por encima del indio ordinario, que en su opinión había caído en una condición degradada.

Es frecuente que, junto al personaje conmemorado, aunque en un nivel inferior a él, aparezcan representaciones de figuras alusivas a las ideas o valores que su recuerdo represente. En la base de este monumento podemos observar cómo el pasado prehispánico irrumpe con fuerza en la historia monumental del país mexicano, tratándose de un pedestal de estilo neoprehispánico donde, además, fueron colocados dos relieves realizados por Noreña: el primero muestra a Cuauhtémoc llevado a Cortés poco después de su captura, el momento en que el emperador derrotado pone su mano sobre la daga del conquistador y pide que lo maten ante la imposibilidad de defender su patria. La composición contiene detalles finos de trajes y armaduras, así como vívidas caracterizaciones de figuras históricas específicas. El segundo relieve fue desarrollado por el alumno de Noreña, Gabriel Guerra; este tiene una concepción más dinámica. Muestra la tortura de Cuauhtémoc y de su compañero de prisión, las víctimas se estiran sobre bloques de piedra mientras sus pies se abrasan sobre las llamas. Encorvado sobre Cuauhtémoc está el tesorero Julián de Alderete, aunque esta figura puede confundirse fácilmente con Cortés, pues en el otro relieve se le ve con el mismo traje.²⁰



Imagen 4. Miguel Noreña, *Monumento a Cuauhtémoc* (Imagen 5).

²⁰ Cfr. Fausto Ramírez, "Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)", en *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*.

Dos años después de la inauguración del monumento a Cuauhtémoc, México asistió a la Exposición Universal de París, celebrada con motivo del centenario de la Revolución francesa, con un pabellón neoprehispánico obra de Antonio Anza y Antonio Peñafiel. En la faz escultórica del pabellón destacan los relieves diseñados por Jesús F. Contreras, que fueron fundidos en bronce en París por Thiebaut Frères,²¹ actualmente pueden ser visitados en el Museo del Ejército de la Ciudad de México (Imagen 5). Finalmente, en México la imagen de Cuauhtémoc se fue plasmando por muchos de sus estados.



Imagen 5. Jesús F. Contreras, *Altorrelieve para el pabellón de la Exposición Universal de París*.

Conclusión

Observamos cómo España y México comenzaron a construir su identidad nacional a través de la escultura. Tanto México como España ensalzarán la figura de sus protagonistas, ofreciendo de ellos una imagen victoriosa y triunfalista. Una escultura que muestra un periodo histórico donde no hubo un vencedor y un vencido, sino un conquistador y unos guerreros que lucharon por su patria. Los principales personajes de este encuentro son representados en multitud de espacios, excepto doña Marina: para unos la lengua, para otros la traidora, pero para todos la mujer que fue clave en el transcurso y resolución de acontecimientos, y que, para bien o para mal, no se ha homenajeado como

²¹ Cfr. Marco Antonio García, *Los relieves de Jesús F. Contreras para el pabellón mexicano en la exposición universal de París de 1889*.

merece. Quizá aún no sea tarde para seguir construyendo, a través de la escultura, la historia nacional del encuentro de dos mundos que tuvo lugar hace 500 años.

Bibliografía citada

- Altamirano, Ignacio Manuel, “Cuauhtémoc”, en *El diario del hogar*, México, 21 de agosto, 1887, p. 11.
- ArtEEspaña, “Escultura del siglo XIX en España”, en: www.arteespana.com/esculturasigloxix.htm (último acceso: 27 de enero de 2020).
- Asociación Histórica Medellínense, “Iconografía cortesiana. Escultura” en: www.medellinhistoria.com/medellin/pmonumento_hc.htm (último acceso: 27 de enero de 2020).
- Azcue, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- Bazán, Moisés, “La escultura monumental de Enrique Pérez Comendador”, en *Revista Norba-Arte*, núm. 30, España, Universidad de Extremadura, 2010, pp. 197-226.
- Brenes-Tencio, Guillermo A., “Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX”, en *Revista Herencia*, núm. 23, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2010, p. 84.
- Carme, Manuel, “Colón en Estados Unidos”, en *EREBEA, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 3, España, Universidad de Huelva, 2013, pp. 135-169.
- Chust, Manuel, *Las armas de la nación: independencia y ciudadanía en Hispanoamérica (1750-1850)*, Madrid, Iberoamericana Editorial, 2007.
- Massini Correas, Carlos, *Consagración escultórica de los próceres argentinos en el siglo XIX. San Martín y Belgrano*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1962.
- Ezquerria, Ramón, “Rincones americanistas. Motezuma y Atahualpa en los jardines de Aranjuez”, en *Revista de Indias*, núm. 31-32, Madrid, enero-junio, 1948, pp. 573-579.
- Ferreira, Myriam, “El escultor Francisco Elías Vallejo (1782-1858). Estado de la cuestión y nuevas aportaciones”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 90, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 261-274.

- García, Marco Antonio, *Los relieves de Jesús F. Contreras para el pabellón mexicano en la exposición universal de París de 1889*, Aguascalientes, 2014, Tesis, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Departamento de Arte y Gestión Cultural.
- González, Herbert, “Los retratos de Hernán Cortés”, en *Itinerario de Hernán Cortés*, Centro de Exposiciones Arte Canal, diciembre-mayo, 2015, pp. 231-239.
- Gutiérrez, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.
- , “Un siglo de escultura en Iberoamérica. 1840-1940”, en *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra.
- Krauze, Enrique, “El mito negro de la historia mexicana”, en *Hernán Cortés y México*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2000.
- Maza, Francisco de la, “Una obra de arte desconocida: El busto de Cortés por Manuel Tolsá”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, México, Universidad de la Ciudad de México, junio, 1968, pp. 32-33.
- Ramírez, Fausto, “Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)”, en *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 740, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, noviembre-diciembre, 2009, pp. 1169-1184.
- Reyero, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Zárate, Verónica, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la Ciudad de México en el siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, núm. 2, México, El Colegio de México, octubre-diciembre, 2003, pp. 417-446.

EFIGIES DEL PODER EN EL SIGLO XIX.
LAS GALERÍAS DE RETRATOS DE GOBERNANTES
DE MÉXICO Y SU PROYECCIÓN EN LAS ARTES
PLÁSTICAS: DE HERNÁN CORTÉS A BENITO JUÁREZ

Alicia Díaz Mayordomo

Introducción

El siglo XIX fue uno de los periodos más importantes, si no el que más, para las artes litográficas, pues se puede afirmar que la utilización de ilustraciones se posicionó como una de las características determinantes de esa época. Es cierto que su creación y empleo datan de épocas anteriores, sin embargo, será en este momento citado cuando se tome como el medio propagandístico de la imagen por excelencia, abarcando la cultura visual en todas sus facetas y escalas.

México, país en el cual centramos nuestra atención debido al panorama revolucionario, social y económicamente inestable, presentará un desarrollo de la imprenta, las novedades xilográficas y la litografía de cierta dilación con respecto a otras potencias artísticas y culturales contemporáneas. No obstante, de inmediato se aprovechará y se sumará a las iniciativas políticas e ideológicas como una de las armas más atractivas para ayudar a la creación de esa nueva identidad buscada tras la guerra de Independencia, sobre la cual se han escrito un gran número de páginas, al ser uno de los acontecimientos más suculentos de la historia mexicana.

A pesar de la demora previamente citada, el desarrollo de la imagen litográfica y las variaciones con respecto a la xilografía tuvieron una presencia firme en cualquier publicación que se preciara desde la década de 1930 y, especialmente, en la de 1940. En ese momento la imagen y su poder lo inundaron todo, reflejándose especialmente en los géneros predominantes como el de la pintura de historia, el paisaje, el costumbrismo o el retrato, y teniendo un objetivo o función común basado en contenidos bélicos y militares, justificado por la fuerte militarización del periodo.

Dentro del complejo panorama que presenta el México decimonónico y que, desde su vertiente de las artes plásticas y la cultura visual, trabaja la presente publicación, este capítulo tiene como fin abordar la pervivencia en la imagen artística mexicana de los retratos de poder de las galerías pictóricas de virreyes mexicanos, a partir de los grabados que ilustran la obra *Los gobernantes de México* de Manuel Rivera Cambas, publicado en 1873 en la Ciudad de México (Imagen 1).



Imagen 1. Portada y retratos de virreyes y gobernadores de México reproducidos en *Los gobernantes de México* (1873) de Manuel Rivera Cambas.

Cabe afirmar, a modo de reflexión autocrítica, que este trabajo puede valorarse de forma superflua como un planteamiento muy específico al tratar únicamente una publicación dentro de todo el panorama gráfico del momento. Sin embargo, para no caer en esa delimitación, el capítulo se ha estructurado en tres apartados fundamentales que secundan una visión de amplitud, realizando un recorrido desde lo más general —el retrato en la historia del arte y su relación con el poder— a lo más específico —la pervivencia de un modelo retratístico novohispano en la obra de Rivera Cambas—.

De esta manera, el primer punto está dedicado a analizar el origen y desarrollo del retrato del poder a lo largo de la historia del arte para contextualizar, de la forma más lógica y completa posible, el desarrollo de las galerías de virreyes, primeramente, en Europa y, en un segundo punto, en el territorio virreinal americano. Tras ello, el tercer apartado, el más significativo, tiene como objetivo estudiar el contexto artístico decimonónico, para justificar la pervivencia de los modelos retratísticos de las galerías de virreyes desde la etapa colonial hasta el momento, ejemplificándolo en el desarrollo del género de la estampa y las efigies de virreyes, entre otros elementos, con la publicación citada líneas arriba.

El objetivo concreto es mostrar que, aunque los códigos simbólicos del retrato oficial se encuentran intrínsecos al momento social en el que se desarrollan, estos perviven, en diferentes épocas y estilos, con elementos comunes que ponen de manifiesto el poder de las personas retratadas y la percepción de cierta sumisión del observador.

Asimismo, se nos antoja necesario afirmar que este género, el retrato oficial/de poder, no deja indiferente al que lo observa, no solo por la belleza artística que pueda poseer, sino por lo que se ha denominado como pedagogía visual, cuya máxima intención es transmitir un diálogo de privilegio y sometimiento. Es decir, el poder se ha ejercido y se ejerce en todos los ámbitos de la vida, desde las sociedades primitivas jerarquizadas, pasando por las relaciones sociales más sencillas y básicas, hasta los gobiernos de los países actuales del siglo XXI con las diferentes formas de administración y legislación y, de forma universal, el arte siempre ha sido un aliado del poder, habilitado a perpetuar la imagen del que detenta el poder para su recuerdo y admiración.

Así, a partir del género del retrato, definido como el que muestra al ser humano de la manera más genuina, se realizará, a continuación,

un estudio sobre la representación del poder en el arte, en concreto, mediante el retrato político en el espacio geográfico de México, partiendo del periodo del dominio español en América (siglos XVI, XVII, XVIII y principios del XIX) y finalizando en la segunda mitad del siglo XIX, en el momento del surgimiento de la nación mexicana. La obra de Rivera Cambas y los grabados que en ella se encuentran sirven como un fehaciente documento histórico que transmite la identidad nacional de un momento determinado, a través de la figura del virrey, el espejo regio de ultramar, y que, a través de la litografía y las novedades xilográficas, serán revalorizados desde finales del siglo XIX y, de manera especial, hacia principios del siglo XX, con una intención clara de acercar al público en general la imagen y méritos de quienes fueron sus gobernantes.

El retrato del poder: aproximación al origen de las galerías de virreyes

El retrato y su desarrollo a lo largo de la historia del arte podría definirse como el testimonio físico de personas que vivieron en el pasado y que, mediante una pose subjetivada en la mayoría de los casos, desean sobrevivir y legar a la humanidad su ser. Estas representaciones, buscadas y pactadas entre los personajes retratados y el artista, poseen multitud de formulaciones, ya sean individuales, en pareja o colectivos; basados en la realidad o imaginados; representados en espacios interiores o exteriores, acompañados con objetos que aportan valor y significación, en actitudes afligidas, falsas, provocativas, sugerentes, amenazadoras, de duelo, así como un largo etcétera de adjetivos y cualidades que ha ido adquiriendo en su variada naturaleza. Por consiguiente, afirmar que el retrato es un género por sí mismo se trata de una tesis más que afianzada, pues dentro del arte occidental ha tenido una colosal pervivencia debido a que, a lo largo de los siglos, en las diferentes etapas y por muchos de los grandes artistas, siempre se ha abordado y tratado como una de las modalidades de mayor importancia.

Desde las primeras manifestaciones artísticas de las culturas antiguas hasta la actualidad, el retrato ha mostrado ser perenne, iniciando con únicos y destacados ejemplos como el cráneo prehistórico de Jericó, los bustos, sarcófagos y efigies en el antiguo Egipto, las máscaras mortuorias y la ingente escultura pública romana, los profundos y ocultos retratos medievales, el desarrollo esplendoroso de la etapa moderna, así como el enredado siglo XIX y las más novedosas y complejas mues-

tras de las vanguardias del siglo XX; en todas las etapas culturales se ha usado este género para desarrollar ideas, pensamientos y calidades plásticas. Aunque, como es lógico, no siempre ha sido dotado de la misma significación. Aportación vital para el arte clásico, tanto en espacios públicos como privados, a lo largo de la Edad Media disminuyó su transcendencia, pero desde el Renacimiento y, especialmente, en la etapa barroca, el retrato se posicionó, de la mano del poder, con una importancia vital que llega hasta nuestros días, pues “el mundo moderno y contemporáneo es, entre otras cosas, una sucesión de rostros y efigies que nos contemplan desde el tiempo pretérito”.

La causa de la notoriedad de este género se apoya en la necesidad humana de perpetuarse en el tiempo y qué mejor forma para hacerlo que a través de una imagen, una de las fórmulas más sencillas y efectivas para la transmisión de ideas. Y, por razones obvias, quienes han tenido la oportunidad de retratarse o ser retratados, en la mayoría de los casos, hasta bien entrado el siglo XIX, ha sido la élite social con gran nivel adquisitivo. Por lo tanto, es lógico que el retrato se haya identificado como un símbolo de poder o, más bien, como el arte que corresponde y deja perpetuado al gobierno y sus componentes, tesis defendida y justificada a lo largo de estas páginas.

Por otro lado, la gran presencia de efigies de poder a lo largo de la historia del arte tiene, como hemos señalado y valorado, un significado claro: subsistir en el tiempo y adquirir respeto y sumisión. En cambio, aunque el objetivo final de esa imagen sea claro, los estudios actuales nos han desvelado diferentes funciones dependiendo de la ubicación espaciotemporal del retrato. Ello nos permite obtener un conocimiento y comprensión más compleja de la ocupación y cometido que tuvieron dichas obras en su contexto y, a su vez, aproximarnos al origen o momento culminante para la formación de las galerías de retratos de gobernantes.

Así, según Galiene y Pierre Francastel se distinguen dos funciones que responden a dos motivaciones principales, las cuales serían las más afianzadas. Primeramente, la pervivencia del retratado tras la muerte y, en segundo lugar, la sustitución física en actos donde se requería su presencia. Pero estas dos causas han sido completadas por otros investigadores; como acusa Rodríguez Moya a través de los textos de Norbert Schneider, el listado de funciones es ultimado por, en primer lugar, una

función de *reemplazamiento*, la cual se identifica cuando en determinados actos el retrato del personaje de poder le reemplazaba, equivaliendo casi a su misma presencia. Tras ello, señalamos la función de *representación*, que se identifica con aquellas obras como retratos simbólicos o ecuestres que eran enviados para hacer alarde de sus cualidades físicas o intelectuales. Y, finalmente, se establece una función conmemorativa, apegada a las estatuas funerarias o retratos *post mortem*. Será dentro de esta función donde debemos prestar más atención, pues en esta tipología es donde se han incluido series de retratos de los miembros que habían desempeñado una determinada función representativa, como los retratos de cabildos, arzobispos, virreyes e incluso reyes, que abundan en las galerías de retratos.

De esta manera, teniendo presentes las diferentes funciones que ostenta el género del retrato de la mano del poder, y dentro de nuestro ámbito de estudio, debemos centrarnos en esta última función, la *conmemorativa*, y especialmente en las galerías de retratos, pues constituyen un testimonio vital para la historia al reflejar la sucesión de personas que ostentaron un cargo distintivo y la variación del gusto artístico a lo largo del periodo que abarque la serie. Pero, continuando nuestro recorrido hacia un conocimiento lo más completo posible sobre las galerías de retratos, debemos plantearnos cuándo y cómo surgen.

La prueba inicial de este gusto por recabar retratos en un mismo espacio se establece con el duque Juan de Berry de Francia (1340-1416) quien, en su castillo de Bicêtre, poseyó una colección de retratos que, a pesar de su pérdida por un incendio, sirvió como modelo para acciones posteriores como, por ejemplo, en el palacio de París, en el que, según Brantôme, el duque Luis de Orléans había instalado un “gabinete de retratos”.

Posteriormente, estas galerías, a modo de signo distintivo, proliferaron en las distintas cortes provinciales de la monarquía española desde el siglo XVI, fundamentalmente en Italia y América. Patrón de este gusto fue el *Museo* de Paolo Giovio (1483-1552) en Como, que se difundirá gracias a su reproducción en el libro *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita, quar in Musaro Iovano Comi spectantur* (1546) y que estaba compuesto de casi 400 retratos de hombres ilustres antiguos y modernos.

En España, las galerías de retratos se remontan a las series medievales de los reyes de Castilla en los alcázares de Segovia y Sevilla o de la

monarquía nazarí de Granada. Tras ellos, esta moda se contagió a los nobles, siendo un ejemplo destacado el conde Pedro el Ceremonioso en su palacio de Barcelona, así como obispos y gremios que continuaron este gusto para fortalecer la institución, dinastía o linaje.

Esta moda sería continuada por la monarquía hispana de la mano de Felipe II quien, en el Palacio del Pardo, dispuso una galería de retratos de manera jerárquica, con los retratos de sus familiares de la Casa de Austria. Entre ellos se encontraban obras realizadas por Antonio Moro, Sofonisba Anguissola, el Maestre Lucas, Giuseppe Arcimboldo y otras que encargó a Sánchez Coello para completar la galería, además de algunas copias de los originales.

Por desgracia, ninguno de los retratos originales se salvó del incendio, de modo que solo se han podido identificar los retratos que formaban parte de la galería por medio de copias conservadas, en gran parte realizadas por Sánchez Coello, por encargo de Felipe III.

De forma similar, y con una intención de perpetuar y reafirmar el poder real, Felipe II encargó completar las series de retratos regios de los alcázares de Segovia y Sevilla, repitiéndose estas operaciones hasta la gran obra del Alcázar de Madrid, el cual contó con una galería de retratos de la Casa de Austria realizados por Tiziano y Moro, que, de forma trágica, se perdió en un incendio en 1734.

Este interés por las galerías continuará con el encargo parejo de Felipe IV para el Palacio del Buen Retiro. Además, se conservan otras series en edificios institucionales, destacando la de Diputación de Zaragoza o la del Palacio de la Generalitat de Barcelona, así como la lógica transmisión a la nobleza, en cuyas casas no podrá faltar un *Salón de Linajes* y, como estamos señalando, a las corporaciones municipales, eclesiásticas o comerciales. Así, queda establecida una tipología de retratos con función conmemorativa, convertidas en un símbolo de distinción y metáfora del sistema o familia que representa.

Las galerías de retratos en la Nueva España: de la unidad estilística a la disparidad formal

El gusto por las galerías de retratos de la Corona y la corte española, como es lógico, llegó a América y, en concreto al Virreinato de la Nueva España, pues, a gran escala, en todas las disciplinas artísticas hubo una clara imitación de las modas y gustos dictadas desde los territorios del

antiguo continente. Arquitectura, escultura, pintura, artes útiles y moda, entre otras manifestaciones en el territorio mexicano, fueron receptoras del estilo irradiado por las familias reales españolas, primeramente, los Austria, y posteriormente, los Borbones.

En la práctica, el sistema de virreinos, impuesto desde el mandato de Carlos I ante la imposibilidad de la presencia del rey en tan amplios territorios, exigió un continuo movimiento de actividades y gestos simbólicos para perpetuar tanto el poder del rey como su derivación en la persona que ostentaba el cargo de virrey.

Así, una de estas tareas consistió en la divulgación de la representación de ambos, rey y virrey, para materializar y formalizar la unión de los territorios y la perpetuidad de la dinastía a través del símbolo de la imagen, la cual ya había sido empleada desde los momentos de la evangelización, obteniendo un resultado idóneo.

El interés por el retrato y el gusto del poder hacia esta representación artística de manera individual se desarrollará de igual forma en territorio mexicano, diversificándose y aumentando el gusto por este género, transmitiéndose a la nobleza, corporaciones eclesiásticas, comerciales y demás instituciones, quienes adornarán sus salones de sesiones con retratos reales y con retratos de sus gobernantes, pero siguiendo un esquema establecido, que variará poco a lo largo del tiempo, excepto por la moda y las actitudes.

Los virreyes novohispanos de los siglos XVI y XVII se retratarán bajo el modelo establecido por la Corte de los Austrias españoles de la mano del maestro renacentista Tiziano y continuado por Antonio Moro y Sánchez Coello, basado en un fondo neutro, rostro de perfil y vestimenta austera. Durante el siglo XVIII, estos retratos acusarán momentáneamente influencia francesa, debido a la llegada al trono español de la Casa de Borbón, reflejando cambios en las modas y vestimentas, manifestándose, especialmente, en las largas melenas blancas y empolvadas. Finalmente, en el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, penetrará en estilo neoclásico, modificando igualmente los cánones y modas, pasando de la opulencia francesa a una simplificación de los retratados, con cabello natural y corto y trajes casi militares.

Por lo tanto, vamos a ver cómo las galerías de retratos de los virreyes novohispanos reflejan la consolidación del género del retrato a partir de

los modelos de la Corona española y, a su vez, la necesidad de instaurar el poder junto al recurso de la imagen, desde perpetuar los derechos del rey al trono hasta consolidar una línea dinástica.

Ejemplo *summum* lo constituyen las dos galerías de virreyes que se encuentran en la Ciudad de México. Pero no son las únicas existentes, se hallan también galerías de arzobispos presentes no solo en las sedes episcopales novohispanas, sino en las del resto de América. En concreto, en México se conservan, en la Catedral Metropolitana, dos series de arzobispos. Aunque son muy similares, una fue comenzada en el siglo XVII y representa a los arzobispos de cuerpo entero, mientras que la otra, que se inspira en la primera, fue realizada a partir del siglo XVIII, la cual representa a los arzobispos de medio cuerpo y es continuada hasta la actualidad.



Imagen 2. Galería de Gobernantes. Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Foto del autor.

Del mismo modo, la Real Universidad de México, corporaciones civiles como el Real Tribunal del Consulado o congregaciones religiosas como la cofradía del Santísimo Cristo de Burgos, adornaron durante los siglos XVII y XVIII sus salones principales con los retratos de sus más ilustres miembros, no solo con un carácter ejemplarizante, sino también con la intención de reafirmar su pertenencia a una colectividad.

Sin embargo, como se ha dicho líneas arriba, es en la Ciudad de México donde encontramos las dos galerías de retratos de virreyes más destacadas, tanto por su relevancia histórica y testimonial como por su calidad artística. Ambas siguen la moda retratística impuesta por la corte

española, respondiendo a series de tradición renacentista, realizadas para conservar el retrato de aquellos que habían desempeñado un cargo. Estas, producidas bajo un carácter testimonial, no van a tener una fuerte carga alegórica y seguirán el esquema compositivo simple, de fondo oscuro y personaje de medio cuerpo, en el cual variarán brevemente las vestimentas a favor de la moda del momento.

Por otro lado, estas dos series de virreyes mexicanos nos sirven como fuente y referente previo para justificar la relevancia del libro que analizaremos en el apartado próximo. Ambas han sido estudiadas y publicadas por Inmaculada Rodríguez Moya en diversas obras, entre las que destaco, para los que muestren inquietud de conocimiento: *El retrato en México 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación* y, especialmente, *La mirada del virrey*.

Brevemente, se ha de mencionar que la serie del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec es la que se encontraba en la Sala del Real Acuerdo del Palacio de los Virreyes (Imagen 2). Fue realizada entre los siglos XVI y XIX y siguen la tipología y estilos antes mencionados. Los virreyes del siglo XVI siguen la moda impuesta por Carlos V y continuada por Felipe II, con un fondo neutro y con la intención de señalar la majestad por la frialdad y el distanciamiento. A los pies del retrato, dos breves líneas nos explican el nombre del virrey, su cargo y el año que comenzó su gobierno, por lo que podría pensarse que fueron realizados al comienzo o al poco tiempo de estar en el cargo. Más adelante, los virreyes de etapa barroca y rococó se mostrarán como tal, con más detallismo, suntuosas ropas y ricos ropajes. Y, finalmente, serán los últimos virreyes del XIX quienes muestren algunas novedades como posturas o vestimenta. En cuanto a los autores de los retratos, en general los de los virreyes del siglo XVI y XVII son anónimos. Solo encontramos firmados algunos por artistas como López Herrera, Sebastián López de Arteaga, Francisco Martínez, José de Ibarra, Juan Patricio Morlete, Antonio Vallejo o José Perovani.

En cuanto a la segunda serie presente en la ciudad, la del Departamento del Distrito Federal o actual Salón de Cabildos del Palacio Municipal, trabajada y analizada de forma excelente en la obra citada líneas arriba, posee similitudes y diferencias con la que se encuentra en Chapultepec (Imagen 3). Las obras del siglo XVI y XVII parecen dañadas por un incendio y, probablemente, restauradas en el siglo XIX

de forma un tanto burda. Quizá fue ese el momento en el que se le añadieron las cartelas al pie, en ocasiones tapando información como alguna firma. Seguramente, esta modificación fuese hecha por Ignacio Velasco, como recoge la obra de Gómez de la Puente. Otra diferencia es que los retratos del siglo XVI y XVII son de menor calidad, pues los rostros resultan menos naturales y con rasgos más duros. Por otro lado, los retratos del siglo XVIII son prácticamente idénticos a los de Chapultepec, aunque con pequeñas diferencias en las poses, en los objetos que aparecen como, por ejemplo, papeles, tinteros, plumas y en los gestos. Asimismo, en algunas piezas hay una gran riqueza de fondo. Y, por último, serán los últimos virreyes los que presenten mayores similitudes entre ambas series, pues esta última se realizó a base de copias de la anterior.



Imagen 3. *Retrato de Hernán Cortés*. Galería de Virreyes del Cabildo de la Ciudad de México.

Finalmente, y para afianzar la relevancia y desarrollo del género retratístico junto al poder, se nos antoja necesario mencionar series presentes en territorios de otros virreinos, como en el Virreinato del Perú o en el Virreinato de la Plata que, aunque fueron más tardías, denotan el alcance del medio pictórico para dejar constancia del paso por el poder de los retratados.

Arte y poder en México: las galerías de retratos y su proyección decimonónica

Las reflexiones expuestas en los apartados anteriores han planteado brevemente cómo se ha conformado el retrato político en la historia del arte y la configuración del retrato del poder en la Nueva España. En el presente apartado, y como colofón a este trabajo, trataremos de confirmar cómo a través de la creación de las dos series de retratos de virreyes que se encuentran presentes en la Ciudad de México y su posterior difusión como grabado, se ejemplifican o ven reflejados dos características del siglo XIX mexicano: el cambio de gusto y los conflictos sociales y políticos, y la difusión de la técnica del grabado en sus diferentes vertientes.

De manera general, la producción cultural realizada en el México del siglo XIX se posicionó como un buen exponente de la situación de un país inmerso en cambios y en la búsqueda de una identidad nacional. De igual forma, el arte y el poder político del momento continuaron teniendo una relación estrecha para manifestar sus inquietudes ideales y servir como un testimonio fehaciente, siendo, por supuesto, el retrato, uno de los géneros que mejor lo pueden atestiguar. Este también comprende las galerías de retratos de personas ilustres que, si bien su inicio data del siglo XVI junto con el lienzo o la tabla como soporte, en el siglo XIX cambiará el formato al papel para dar solución a una voluntad de autoconocimiento y a la necesidad de estudio de los gobernantes de esa nueva nación.

Esta necesidad de conocimiento de la historia es expuesta en el prólogo de la publicación central de nuestro estudio, *Los gobernantes de México*, de Manuel Rivera Cambas, publicado en la Ciudad de México en 1873, en dos extensos volúmenes de aproximadamente 800 páginas cada uno.

Rivera Cambas (Jalapa, Veracruz, 29 de abril de 1840 – Ciudad de México, 17 de febrero de 1917) fue un investigador polifacético dedicado a la ingeniería de minas, la política y la historia. Hombre cultivado e inquieto que llevó a cabo la elaboración de macizas y bien documentadas obras como *Los gobernantes de México; Historia antigua moderna de Jalapa y de las revoluciones del estado de Veracruz* (1869-1871); *Historia de la Intervención y del Imperio de Maximiliano; México pintoresco, artístico y monumental* (1880); *La historia de la reforma religiosa, política y social de México*, (1875) e *Historia de la Intervención europea y norteamericana*

en México (1889-1895). Publicaciones realizadas con la finalidad de una regeneración de la nación pues, de manera paralela a la producción de una imagen pintoresca de México de la mano de escritores y artistas europeos viajeros, Cambas desempeñó la tarea de llevar los rasgos y las biografías de políticos e intelectuales, considerados algunos como héroes, a cualquier rincón del país, teniendo la premisa de conocer lo máximo posible el pasado para poder opinar del presente.

Los gobernantes de México es, por tanto, una publicación que nos encauza hacia uno de los elementos que contribuyeron a la renovación de la ideología de la nueva nación mexicana: la recuperación de la figura del virrey y su retrato para transmitir la formación de la identidad nacional del momento. Para ello se recurre a la edición de este ejemplar, entre muchos otros realizados por otros historiadores contemporáneos, combinando los conocidos retratos de los gobernantes, establecidos en su mayoría por las galerías capitalinas, junto con extensas biografías. El propio autor manifiesta al inicio del volumen I que la finalidad de su trabajo se vería cumplida si logra hacer algo útil, aunque únicamente sea lograr un compendio de los retratos de virreyes y gobernantes en el periodo del siglo XVI al XIX en México.

Sin embargo, habida cuenta de lo dicho anteriormente, y justificado, quizá, en cierta humildad, no se trata de una publicación superflua y sin un contenido histórico estricto, sino que previamente Rivera Cambas reflexiona sobre el origen de la información de ambos formatos, imagen y texto, los cuales son fruto de la investigación y observación de Cambas, queriéndose alejar de lo que él denomina “frivolidad”, pues en el mismo prólogo nos ilumina y cita las diferentes fuentes que ha consultado, como el *Diccionario de geografía y estadística*, preciosos manuscritos del Archivo Nacional, escritos del padre Cobos, las disertaciones del padre Alamán, los títulos de Castilla y las disposiciones gubernativas, en el caso de los virreyes. En cuanto a la información de presidentes, revisará el Archivo del Ministerio de Guerra y periódicos desde 1823 hasta 1870.

Por otro lado, en relación con los grabados de los retratos de virreyes y gobernantes anuncia que “se puede tener completa confianza”, pues toma los modelos de las dos galerías de virreyes citadas, siendo la principal fuente para los virreyes los que se encuentran actualmente en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec; y la de presidentes

y emperadores los existentes en la galería del Salón de Cabildos del Ayuntamiento. Así, en el primer tomo se hallan representaciones y sus respectivas biografías desde el primer gobernador, Hernán Cortés (Imagen 4), hasta Juan de O'Donjú. Y en el segundo, desde don Miguel Hidalgo y Costilla hasta Benito Juárez (Imagen 1). El formato de la representación es para todos similar, ocupando cada retrato una página completa, encontrándose la imagen del retratado al centro, acompañado de su escudo en la esquina superior derecha y nombre completo, cargo, fecha de entrada y firma de este en la parte inferior, así como la firma de la imprenta.



Imagen 4. *Hernán Cortés*, litografía reproducida en *Los gobernantes de México* (1873) de Manuel Rivera Cambas.

Todas estas efigies grabadas fueron realizadas por la misma imprenta, pues en las litografías se deja presente el testimonio “Lit. de V de Murguía e Hijos”, pudiendo establecerse una clara relación con uno de los primeros impresores y editores que abrieron un taller de litografía en la Ciudad de México: Manuel Murguía (1807-1860), uno de esos mexicanos que emprendieron talleres a lo largo de la década de 1840 para desarrollar la moderna litografía. Murguía abrió su taller en 1847 y en él trabajó Hesiquio Iriarte y, ya avanzado el siglo, el litógrafo L. Garcés. Además, este y otros cambios hicieron que se desarrollasen dos etapas bien diferenciadas en su taller, la primera desde la fecha de apertura hasta 1854, en la que se publicó la singular obra *Los mexi-*

canos pintados por sí mismos (1953), un reflejo de varias obras similares publicadas en España y Francia sobre los tópicos y típicos personajes nacionales;¹ y la segunda hasta 1883, siendo ya continuada, a su muerte, como empresa familiar por sus hijos y viuda establecidos en el Portal del Águila del Oso. Ellos estuvieron activos en estas fechas en la Ciudad de México con otras publicaciones, como *Calendario de las mil y una noches*, en la década de 1870.

Para finalizar, conviene reflexionar de forma breve en torno de la técnica empleada: la litografía. Esta técnica fue introducida en México por el italiano Linati de Prévost (1790-1832) alrededor de la segunda década del siglo XIX, y desde entonces se desarrolló en el país. Sin duda favoreció la libertad de los artistas ante la plancha litográfica y, de forma destacada, el abaratamiento de los costes, lo que produjo la inclusión de un mayor número de imágenes en los textos. De esto fueron conscientes los propios artistas, escritores y autores, quienes se sumaron, desde su invención, a la posibilidad de la difusión artística y cultural de gran alcance, siendo el perfecto aliado para cubrir las necesidades surgidas por el cambio de gusto y los conflictos sociales y políticos.

Será, por lo tanto, la litografía una gran revolución, como refleja esta breve reflexión, la cual queremos apoyar no solo con la presencia de esta magna obra, *Los gobernantes de México*, dividida en dos volúmenes, sino mencionando otras publicaciones en el ámbito de la historia de México, como es la citada *Los mexicanos pintados por sí mismos*, o, más cercanos a nuestro tema, *Iconografía de los gobernantes de la Nueva España tomada de la colección que se conserva en el Salón de Cabildos del Palacio Municipal de la Ciudad de México* (1921), también con un enfoque histórico similar al de Cambas. Y, finalmente, su reflejo en el Virreinato de Perú, *Galería de los retratos de los gobernantes y virreyes del Perú (1532-1624)*, publicado por Domingo de Vivero y cuyos textos son de don Juan de la Valle.

Conclusión

Podemos afirmar que la producción artística mexicana, en concreto el retrato, está profundamente imbricada en el contexto histórico del periodo. Las series de virreyes presentes en la Ciudad de México han permitido establecer una genealogía, una dinastía de gobernantes,

¹ Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México: 1781-1867*, pp. 402-403.

mostrada a los súbditos novohispanos, precisamente en los espacios más significativos del poder colonial: el espacio virreinal y el ayuntamiento de la capital del virreinato.

En conclusión, con la obra *Los gobernantes de México* de Manuel Rivera Cambas, se ha querido justificar y poner de manifiesto la pervivencia del gusto por el retrato y la transmisión de los modelos renacentistas, barrocos y neoclásicos que permeaban, primero, desde los dictámenes del gusto de la Corona española y, posteriormente, del gusto francés. Sobre todo, y con especial importancia, se ha tratado de justificar cómo las nuevas técnicas influyeron en la producción artística tradicional y cómo las denominadas artes mecánicas se fueron introduciendo en la sociedad mexicana, hasta modificar de manera directa la producción pictórica. La litografía, e incluso otro tipo de artes menores, constituyeron la forma de multiplicación de la imagen de los mexicanos hasta límites inconmensurables.

Bibliografía citada

- Carrió-Invernizzi, Diana, “Las galerías de retratos de virreyes de la monarquía hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”, en *À la place du roi: Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole*, Madrid, Casa de Velázquez, 2015.
- Frasquet, Ivana, “La ‘otra’ Independencia de México: el primer Imperio mexicano. Claves para la reflexión histórica”, en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 33, España, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 35-54.
- Francastel, Pierre y Galiene Francastel, *El retrato*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1978.
- Pérez Salas C., María Esther, “La nueva imagen de México a través de la litografía”, en Linhares Borges, María Eliza y Víctor Mínguez, eds., *La fabricación visual del mundo atlántico 1808-1904*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2010.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, “La guerra sobre el papel. Las ilustraciones de tema militar en las publicaciones mexicanas del siglo XIX”, en *La fabricación visual del mundo atlántico 1808-1904*, Ed. de Linhares Borges, María Eliza y Víctor Mínguez, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2010.

- , “El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVII”, en *Tiempos de América*, no. 8, España, Universitat Jaume I, 2001, pp. 79-92.
- , *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- , *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2003.
- Rivera Cambas, Manuel, *Los gobernantes de México*, Vol. I y II, México, Biblioteca Nacional de México, 1873.
- Torre Villar, Ernesto de la, “Manuel Rivera Cambas. El Imperio de Maximiliano y sus problemas”, en *Lecturas históricas mexicanas*, 2.^a ed., Tomo 2, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 540-546, en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T2/LHMT2_052.pdf (último acceso: 24 de enero de 2021).

ANÁLISIS SOCIOCÓRITICO DE LA ARQUITECTURA NEOGÓTICA DE ADAMO BOARI EN GUADALAJARA

Yolanda Torres López¹

La morfología de las ciudades está impregnada de significaciones, desde las características de sus calles, la geometría de su trazado, hasta la forma de sus templos. La colonia americana representa el primer rompimiento drástico con el patrón urbanístico original de la ciudad mexicana de Guadalajara, Jalisco, patrón que, inspirado en modelos europeos, le otorgaba a la plaza, la iglesia y los edificios administrativos el punto central, reproduciendo el esquema centro-periferia y, con ello, las jerarquías sociales.

La edificación religiosa más importante de la colonia americana es el Templo Expiatorio del Santísimo Sacramento, de estilo neogótico y proyectado por el arquitecto italiano Adamo Boari, también autor del Palacio de Bellas Artes y del Palacio Postal en la Ciudad de México. El Templo Expiatorio posee diversos matices: es un edificio ecléctico inspirado en la arquitectura gótica de la Edad Media que integra también elementos de tradición arquitectónica italiana.

El propósito de este análisis es hablar de trayectos de sentido o de trazados ideológicos adscritos a la sociocrítica. Se pretende conocer la medida del campo de visibilidad social que entendemos como la delineación, precisión y localización de espacios discursivos en la obra de Adamo Boari, así como las modalidades de transcripción, es decir, las interpretaciones culturales que hacen de la obra arquitectónica sus visitantes, por medio del análisis de la forma de inter-relación que los componentes del texto del edificio establecen entre sí.

Introducción

El hispanista francés Edmond Cros parte de los fundamentos de la

¹ Arquitecta, doctora en Arte y Cultura por la Universidad de Guadalajara.

sociología experimental para realizar un recorrido teórico que aterriza en el estructuralismo genético en su libro *Literatura, ideología y sociedad*. En este tratado analiza la creación literaria haciendo énfasis en la desactualización de perspectivas metodológicas para desarrollar una propuesta desde la sociología de la literatura.

En este retraso intervienen varios factores que distintas corrientes teóricas positivistas han planteado en su afán por explicar los textos, destruyendo, en ocasiones, el objeto mismo de la finalidad científica, cuando se analiza como fenómeno social no mediatizado. Algunas otras se interesan en elementos extratextuales como el estatus del autor o el mercado, planteando que la obra escrita se analiza a partir de la recepción de los lectores.

Sin embargo, Umberto Eco es quien aclara que la reproducción de modelos sociales opera a nivel de estructuras, mas no de contenidos. El escritor reproduce atmósferas, capta realidades de momentos históricos, incluso en el escrito de ficción. Por lo que Iuri Lotman concluye que “el arte es el medio más económico y denso de conservar y transmitir una información”.²

La arquitectura se vale de lenguajes en tanto incorpora al carácter funcional de la construcción, la pintura, la escultura y, en algunos casos, los vitrales (siendo frecuente que en elementos estructurales como columnas, pilastras, etc., aparezcan representaciones de figuras humanas). El espacio arquitectónico se convierte en un texto multimodal.

Cros sostiene que la manera de organizar un texto es lo que *semantiza* el conjunto de una obra, por lo que supone que cada texto es una combinación de elementos responsables del conjunto de la producción de sentido. Así, integra a su postura crítica los conceptos de *sujetos transindividuales* y del *no-consciente*, es decir, los valores implícitos de una obra.³

La sociocrítica recupera la noción del sujeto transindividual que permite explicar las contradicciones que se pueden detectar en el seno de los grandes bloques que forman las llamadas clases sociales, conformadas por sujetos colectivos diferentes. El sujeto transindividual está constituido por el discurso ideológico en su no-consciente como la familia, la escuela, la religión, la política, la radio, equipos deportivos,

² Edmond Cros, *Literatura, ideología y sociedad*, pp. 16-17.

³ *Ibidem*, p. 27.

crculos culturales, etc. El no-consciente es el conjunto de esquemas mentales propios de ciertos grupos o sujetos transindividuales que cada sujeto posee y de los cuales no siempre se estc consciente.

El Templo Expiatorio del Santísimo Sacramento de la ciudad de Guadalajara presenta una contaminación semántica que hace patente un sincretismo. La reconstrucción histórica y cultural del arquitecto que produjo la obra estc presente en el texto. Sin embargo, no es lo mismo lo que se quiere decir que lo que se dijo, por lo que se considera vlida la interpretaci3n de unidades de significaci3n mcs sencillas en las que encontramos ideologfa, prcticas sociales e identidades.

El objeto de estudio de la semi3tica no es el sistema abierto de signos, sino el sistema cerrado de signos visuales que conforman una obra particular con el prop3sito de identificar sus significados y hacer una lectura cultural e ideol3gica de los mismos. El m3todo semi3tico requiere la identificaci3n de los campos semánticos de la obra, siendo un campo semántico el conjunto de signos unidos por una correferencia semántica, por un sema compartido por todos ellos.

En su libro *Neoclásicos y eclécticos en Guadalajara*, Vidaurre Arenas y Ramos Núñez definen —desde la perspectiva de la semi3tica— al texto arquitect3nico como un conjunto de signos tridimensionales que se interrelacionan, estn articulados y forman parte de un todo que tiene significaci3n. Tambi3n sostienen que los signos, a saber, los elementos que conforman la significaci3n, no pueden considerarse de forma aislada. Por lo tanto, los signos tienen dos aspectos: uno material (morfol3gico), denominado *significante*, y otro abstracto (simb3lico), denominado *significado*.

El signo estc compuesto por un significante, que es el componente material (en este caso una edificaci3n), y un significado. Los componentes del significante dependen del signo, en este caso, el signo arquitect3nico y el signo plástico. Existen diversos significantes que pueden referir al mismo concepto, lo que se llama *correferencia semántica*.

Los componentes del significado se denominan *semas*, t3rmino del que derivan las palabras semántica, semi3tica, semiologfa, etc. Los semas, es decir, las ideas, concepciones, creencias y saberes cambian de una 3poca a otra, o de un lugar a otro. El significado es el concepto atribuido socioculturalmente que expresa los valores e ideologfa de una determinada sociedad y cultura.

Un *sintagma* o *lexía* es una estructura conformada por un conjunto reducido de signos que crean un significado o concepto completo. La manera de lexicalización de signos hace visibles sistemas de valores, modos de vida, inserción socioeconómica y estructuras mentales del artista que las produce.

Cros ilustra el concepto de sintagma con la expresión “piso principal”, que se origina de la expansión urbana en España. Antiguamente, la segregación social era marcada de manera horizontal optándose, más tarde, por la segregación de tipo vertical.

Piso principal (el piso noble, etimológicamente) da fe, incluso en nuestros días, del mismo modo que el tipo de arquitectura que esta expresión contribuye a describir, de una fase determinada de la historia del urbanismo moderno y, más allá de esta historia, a través de una serie de encadenamientos de efectos y de causas, de ciertos cambios radicales de las estructuras socioeconómicas de esa época.⁴

Al deslexicalizarse una expresión puede relexicalizarse de una nueva forma textual. Así, “piso principal” fue empleado como referencia a una composición de clases sociales, a una distribución de los individuos que habitaban una casa según su posición económica.

El *estilema* está conformado por signos, sintagmas, elementos retóricos y otros componentes formales, así como algunos elementos semánticos que permiten identificar estilísticamente una obra en relación con sus características objetivas, pero también en relación con su socialización determinada por los valores sociales subyacentes.

Antecedentes históricos del Templo Expiatorio

A finales del siglo XIX, en el México porfiriano se plantearon esquemas de urbanización adoptados de Francia y Estados Unidos que impactaron en la sociedad urbana en ámbitos personales y culturales. Así, se ocasionó un proceso de cambio sociocultural: el espacio público le fue ganando espacio a lo privado, como lo señala Patricia Arias en su historiografía regional de los franceses en México, sobre todo, en algunas de las ciudades más importantes del país, pues las

⁴ *Ibidem*, p. 29.

pequeñas poblaciones rurales y semirurales no se vieron afectadas por estos fenómenos.⁵

La historia del Templo Expiatorio del Santísimo Sacramento inicia en un periodo de grandes cambios en la ciudad de Guadalajara, tanto urbanos como ideológicos, derivados de una nueva dinámica económica. En la obra *Nacimiento del CIATEJ*, José María Muriá y Angélica Peregrina sostienen que en México el régimen político porfiriano dio muestras evidentes de simpatía por la cultura europea. Inmigrantes franceses y alemanes respondieron con proyectos novedosos e inversiones cuantiosas en los estados de Puebla, Veracruz, Querétaro y Jalisco.

La fábrica textil La Prosperidad Jalisciense, en Atemajac, se ubicó en las afueras de la ciudad en el año de 1843. Fue a partir del comercio y la construcción de fábricas de productos textiles con capital extranjero que emigrantes europeos se hicieron de un sitio en la ciudad, haciendo uso de la mano de obra local que los hizo transitar de comerciantes franceses a una burguesía industrial de alcance nacional.⁶

De acuerdo con los autores Laura Olarte, Salvador Díaz y Jaime Fernández, en 1910 se inician las construcciones de colonias periféricas en la ciudad. Al sur de la colonia francesa se desarrolló la segunda colonia de Guadalajara: la colonia americana. Como se ha precisado, esta colonia supone el primer rompimiento drástico de la cuadrícula, ya que presenta calles en diagonal noreste-suroeste al contrario del modelo reticular hasta entonces existente. Más tarde recibió el nombre de colonia Porfirio Díaz. La actual colonia americana está localizada al oriente de la original, en terrenos regularmente trazados, al sur de la penitenciaría.⁷

El Templo Expiatorio se ubica en la colonia americana y sus antecedentes se remontan a 1895. El doctor en Arquitectura, Diseño y Urbanismo José Alfredo Alcántar Gutiérrez, en una conferencia dictada para la Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco el 27 de junio de 2019, afirmó que en algún momento a

⁵ Cfr. Patricia Arias, "Los franceses en México: una mirada desde la historiografía regional", en *México Francia: memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*.

⁶ José María Muriá y Angélica Peregrina, "Nacimiento del CIATEJ", en *III Décadas del CIATEJ*, p. 41.

⁷ Cfr. Laura Olarte Venegas, Salvador Díaz García y Jaime Fernández Martín, *Espacios, color y formas en la arquitectura, Guadalajara, 1910-1942*, p. 133.

este asentamiento se le conoció como *colonia alemana*, en referencia al origen de sus habitantes y no al nombre de una colonia existente.

Según un documento del Archivo del Ayuntamiento de Guadalajara, citado por Alcántar, al igual que la colonia francesa de Guadalajara, el terreno en el que se asentó este desarrollo urbano formaba parte de las reservas territoriales que originalmente correspondían a los ejidos de la ciudad en los siglos XVIII y XIX. Los propietarios y promotores del nuevo asentamiento urbano eran de origen americano (de ahí su actual nombre), quienes solicitaron al ayuntamiento, el 16 de diciembre de 1898, la autorización para la división de las manzanas y nombres de calles.

El protestantismo se hizo presente en la ciudad, paralelo a la llegada de comerciantes europeos. Por ello, el nombre de Templo Expiatorio se debió a que la comunidad eclesiástica propuso edificar un recinto en el que se adorara día y noche la imagen de Jesús Sacramentado, rindiendo culto y expiando, es decir, reparando faltas a través de un sacrificio.

El aparato ideológico de la época se valió de la sociedad católica de Guadalajara que apoyó esta idea, por lo que después de varias propuestas de ubicación se acordó construir el templo en la recién proyectada colonia americana, pues era la zona donde se concentraban grupos extranjeros de protestantes de distintas sectas.

Se realizó un concurso organizado por el arzobispo Loza y Pardavé y feligreses, donde resultó seleccionado al arquitecto Adamo Boari para la proyección del edificio religioso. Un comité conformado por Agustín de la Rosa, Pedro Romero, Atilano Zavala y Enrique Arriola, reunieron los fondos para comprar la manzana 65 del cuartel VI de Guadalajara, donde se encontraba una huerta con extensión de 4800 metros cuadrados. El objetivo principal de este recinto era el de mantener expuesta la imagen de Jesús Eucaristía para ser adorada por los fieles las 24 horas del día de los 365 días del año, ofreciendo sacrificios y oraciones. “Se inicia la construcción de este templo el 15 de agosto de 1897, fecha en la que se coloca la primera piedra, la construcción se realizará lentamente de acuerdo con el proyecto formulado por el arquitecto italiano Adamo Boari”.⁸

La construcción de la obra fue interrumpida en 1911 debido al movimiento social denominado Revolución mexicana. En 1924 murió Pedro

⁸ Carmen V. Vidaurre y Sergio Ramos, *Neoclásicos y eclécticos en Guadalajara*, p. 198.

Romero, por lo que se le encargó al padre José Garibi Rivera la terminación de la obra, quien, a su vez, contrató a ingeniero Luis Ugarte, que, en 1927, pidió al arquitecto-ingeniero Ignacio Díaz Morales la terminación de la construcción. El templo fue abierto al culto el 6 de enero de 1931.

Adamo Boari nació el 22 de octubre de 1863 en Ferrara, Italia. Estudió en la Universidad de Ferrara y en el Politécnico de Bolonia, donde se graduó como ingeniero civil en 1886. Viajó a Chicago, donde trabajó en el despacho de D.H. Burnham en el proyecto de la Exposición Mundial Colombina (1893). En 1899 obtuvo su diploma para ejercer profesionalmente como arquitecto en Estados Unidos. Cuatro años después revalidó su título en México y fue a partir de 1903 que se convirtió en uno de los predilectos del presidente Porfirio Díaz (1830-1915).

En Jalisco realizó algunos proyectos además del Templo Expiatorio del Santísimo Sacramento (1897) en la ciudad de Guadalajara. Alfonso Moya Pérez (al igual que otros autores) señala en su obra *Arquitectura religiosa en Jalisco. Cinco ensayos*, que Boari realizó un diseño para el Santuario de Nuestra Señora del Carmen en 1898, en la ciudad de Atotonilco el Alto, Jalisco, e incluso afirma que existen los planos correspondientes a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, también conocida como el Templo del Padre Galván, ubicada en el Barrio del Retiro de la ciudad de Guadalajara.

Antes de radicar en la Ciudad de México, Boari realizó el proyecto de la Catedral de la Inmaculada Concepción de Matehuala en 1898, en San Luis Potosí. Una vez establecido en la capital del país trabajó en proyectos civiles como La Quinta Casa de Correos o Palacio Postal en 1907 y en el Palacio de Bellas Artes en 1934. Ambos son edificios que involucran elementos historicistas eclécticos y algunos elementos modernistas, lo cual hace visible la transición por la que pasó el arquitecto italiano.⁹

Semiótica de la arquitectura ecléctica neogótica en Guadalajara

El Templo Expiatorio del Santísimo Sacramento pertenece al estilo ecléctico neogótico, movimiento artístico surgido en el siglo XIX, que imitaba la arquitectura medieval en la que se manifestó la importancia de lo divino a través de las catedrales góticas. La escolástica vino a ser el alma que animó el cuerpo arquitectónico del gótico, que, desde un

⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 208.

análisis estructuralista, es denominado *estilema*. Este es un término para referirse a los rasgos caracterizados de un estilo determinado, marcas de estilo autoral, histórico, de género, de una corriente o de una época. El arte ojival, el contraste entre masas y vanos, así como los principios de la abstracción y lo concreto, son constantes del gótico.

El eclecticismo (del griego *eklegein*, “escoger”) es una escuela filosófica que se caracteriza por no sujetarse a paradigmas ni axiomas determinados. Los eclécticos escogen los puntos de vista, ideas y valoraciones filosóficas entre las demás escuelas conforme a criterios determinados. En consecuencia, cualquier tipo de pensamiento puede identificarse como ecléctico. Esta combinación de ideas filosóficas termina produciendo sistemas filosóficos originales.

El eclecticismo es un enfoque conceptual que no se sostiene rígidamente a un paradigma o un conjunto de supuestos, sino que se basa en múltiples teorías, estilos, ideas para obtener información complementaria de un tema, o aplica diferentes teorías en casos particulares. El neogótico surge de los ambientes románticos de exaltación del mundo medieval y de sus formas místicas.

La llegada de este estilo a México viene marcada por varios factores. Se trata del modelo arquitectónico de uso en la potencia colonial dominante del momento, Inglaterra, y en la emergente, Estados Unidos. En esos países este estilo se mostrará en edificios vinculados a la Iglesia y en menor medida a la política y la educación, dotando a todos esos ejemplos de una carga monumental con trascendencia simbólica.¹⁰

La morfología del Templo Expiatorio tiene origen en la Edad Media, que aludía a la trinidad religiosa. Es decir, un cuerpo con tres naves distintas constituye el sentido simbólico de la planta; el hecho de que se adscriba principalmente al estilo gótico tiene una fuerte carga religiosa desde la perspectiva del arquitecto Boari de origen italiano, a diferencia de la morfología del gótico francés, que es de cinco naves y cruz latina.

Diversas obras pueden compartir un mismo campo semántico. Lo que en un estudio semiótico es fundamental, es identificar campos

¹⁰ Martín M. Checa-Artasu, “La dimensión geográfica de la arquitectura neogótica en México”, en *El neogótico en la arquitectura americana. Historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones*, p. 327.

semánticos presentes en una misma obra. En este caso, es posible identificar un campo semántico de lo urbanizado: edificaciones que conforman la colonia americana, y un campo semántico de contexto del espacio exterior o público del edificio, a saber, el atrio de la iglesia conocida como Plaza del Agave.

El campo semántico religioso está determinado por el número de signos que lo constituyen, puede tratarse incluso del mismo signo repetido de manera idéntica o con variaciones. La planta basilical del recinto presenta una nave central más alta que las dos laterales, la cúpula tiene forma de pirámide octagonal, con remates de figuras de llamas.

Según Vidaurre Arenas y Ramos Núñez, la propuesta de Boari parte del intertexto que establece con la Catedral de Siena, que sirvió de referente al arquitecto como modelo en la proyección del edificio. El estudio de la intertextualidad de una obra distingue diversas modalidades de este: cita, referencia, homenaje, parodia o variante. Desde una perspectiva arquitectónica, la intertextualidad involucra elementos de estilo o aspectos técnicos como color, composición o texturas visuales¹¹ (Imagen 1).



Imagen 1. Templo Expiatorio Guadalajara, México. Fotografía de la autora. Catedral de Siena, Italia. Fotografía de Google Arts&Culture.

La Catedral de Siena, cuya construcción tuvo lugar entre finales del siglo XII y primeros años del XIII, tiene arquería de medio punto,

¹¹ Cfr. C. V. Vidaurre y S. Ramos, *ob. cit.*, p. 203.

pilares de medias columnas y una policromía de mármoles verdes, blancos y negros dispuestos de manera horizontal. El arte gótico italiano renuncia casi por completo a los pináculos y a los arbotantes, la piedra es sustituida por mármol y la pintura al fresco en muros adquiere más desarrollo que el vitral.

En un nivel sintagmático, el concepto de Boari proyecta una ideología dominante que se hace patente en el uso de la piedra en arcos apuntados y bóvedas, así como el uso del vitral. Los vitrales originales del Templo Expiatorio son diseños del pintor francés Maurice Rocher y fueron fabricados por Jacques y Gérard Degusseau, quienes vislumbraron su colocación. La cúpula octogonal de forma piramidal contiene vitrales en las ocho caras y en la base semicircular descienden los tres vitrales del ábside.

Se diseñaron nuevos vitrales que se ubican en las naves laterales, donde están representados los santos cristeros, con nombres y referencias. Los colores predominantes son amarillos y azules. Estos nuevos símbolos le dan un sentido terrenal a la composición de códigos que representa la arquitectura gótica donde el cielo tiene un sentido inalcanzable.

Las fachadas de las catedrales góticas europeas tienen tres pórticos, y los tímpanos, tres franjas. De igual forma, el silogismo tiene dos premisas y la conclusión, que era la base de llegar a demostrar la verdad a través del razonamiento. Por tanto, la arquitectura del gótico europeo tenía una base silogística.

El Expiatorio tiene tres puertas en su fachada frontal. El cuerpo del edificio que contiene la entrada principal está coronado por un rosetón realizado en piedra blanca que sobre sus ángulos ostenta cuatro figuras de alto relieve. Cada una de las tres secciones presenta un tímpano de mosaico italiano que representa al papa san Pío X (nave poniente), al Cordero Pascual (nave central) y a san Tarsicio (nave oriente). Los tres fueron proyectados por el pintor y experto de los museos del Vaticano, Francisco Bencivenga. Los tímpanos están separados por torres esbeltas que se elevan por encima del nivel de la fachada y marcan la separación entre las tres naves.

Al poniente de la edificación (lado izquierdo) se ubica una torre que termina en pináculo. En este se instaló un reloj importado de Alemania en 1969 que consta de cuatro carátulas iluminadas junto con un carrillón de 25 campanas. Al sonar alguna pieza musical, lo acompaña

la peregrinación de las figuras de los 12 apóstoles fijadas a las 9, 12 y 18 horas del día. Se escuchan piezas tanto religiosas como populares: “Ave María”, “Himno Nacional”, “Las Mañanitas” y “Guadalajara”, entre otras (Imagen 2).



Imagen 2. Reloj musical del Templo Expiatorio. Fotografía de la autora.

El estilo ecléctico tiene funciones identitarias que para la colectividad cumplen ciertos elementos. El Templo Expiatorio tiene también diversos matices, es un edificio con una fuerte influencia neogótica con elementos de tradición arquitectónica italiana. Originalmente fue edificado para producir una identidad cultural de migrantes europeos en Guadalajara, función que quedó en el pasado, ya que estos elementos se han modificado en la memoria cultural de los habitantes de la ciudad. El recinto, aunque no es equiparable con otros edificios identitarios de Guadalajara, sí constituye un elemento de identidad regional, un hito. “Los hitos implican la selección de un elemento entre la multitud de posibilidades. Algunos de ellos están distantes y es característico que se les vea desde muchos ángulos y distancias, por arriba de las cúspides de elementos más pequeños y que se les utilice como referencias radiales”.¹²

En el *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, la autora María Amoretti define los *sintagmas fijos* como “frases cristalizadas por el uso”,¹³ que en el caso del Templo Expiatorio se convierten en indicadores de

¹² Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, p. 63.

¹³ María Amoretti, *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, p. 108.

la época de producción de la obra. Diversos discursos arquitectónicos nos hablan de la historia cultural y edificatoria del recinto adscrito a un movimiento ecléctico que recuperó estilos del pasado para conjuntarse en una misma edificación, creando un *dialogismo* en el sentido en que lo entiende Bajtín.

Para Bajtín, en su obra *Estética de la creación verbal*, existe una interacción entre voces o sujetos múltiples que es necesario considerar durante la conformación de un texto. En esto consiste el dialogismo, en las relaciones que ocurren al interior de una unidad de significado que comunica algo. El dialogismo es para Bajtín un proceso de comunicación al interior de la obra, del que se derivan enunciados compuestos de valores, creencias y objetivos del grupo que los utiliza en una práctica social.¹⁴

En una obra monodiscursiva que maneja un discurso claro y dominante como lo es la doctrina de una religión, también se da el caso del manejo de otros discursos que portan ideologías distintas, lo que produce dialogismo en la obra. Si analizamos los géneros arquitectónicos que incluye esta iglesia se observan discursos que hacen contraparte con otras perspectivas distintas al gótico original, así como con sus formas de representación.

Una obra arquitectónica es discursiva porque, así como un libro está compuesto de un conjunto de palabras y oraciones que intentan decir algo con sentido, una edificación es un texto compuesto de un lenguaje cuyo significado va más allá de la imagen, pues involucra un uso y una disposición.

El concepto *ideologema*, tomado posteriormente por Cros, plantea un conjunto de signos en el que dos o más discursos se confrontan en una misma obra, ya que el dialogismo no puede darse en dos obras distintas. Cuando encontramos elementos que son sintagmas estos nos remiten a un discurso del gótico medieval, a un discurso de lo mexicano y a un discurso de la tradición católica. Dicha serie de discursos pone en escena un conflicto ideológico intercultural. Sin embargo, es importante aclarar que el discurso no solamente se contrapone, sino que puede producir una reinterpretación de uno por el otro, logrando superar ideologías distintas. Es decir, que se establece un diálogo de elementos discursivos del que el artista no es siempre consciente.

¹⁴ Cfr. Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*.

Así, por ejemplo, la Plaza del Agave, construida en 1986 y ubicada justo frente al Templo Expiatorio (Imagen 3), es una explanada proyectada y construida por el arquitecto-ingeniero Ignacio Díaz Morales cuyo concepto, según sus palabras, “debía ser considerada como la casa de todos sus habitantes, pues las plazas públicas son los lugares donde se reúnen a convivir los ciudadanos y se apropian de su propia casa que es la ciudad”.¹⁵



Imagen 3. Plaza del Agave. Fotografía de la autora.

No obstante, y a pesar del propósito de su diseñador, los asistentes a ceremonias (bodas, celebración de XV años, etc.) no se mezclan con las personas que habitualmente utilizan la plaza. Por consiguiente, puede observarse que tanto el templo como la plaza son punto de cruce de clases de la sociedad de Guadalajara, mas no necesariamente de convivencia. Aquí se vuelve muy importante considerar que las circunstancias actuales de desarrollo urbano han hecho colindar al edificio con zonas habitacionales de clases trabajadoras, pequeños comercios populares y otros establecimientos. Con esto se ha modificado el tipo de población que frecuenta y vive en la zona en que se ubica la plaza, cuyo emplazamiento original no se veía afectado por estos cruces, dado que, incluso, la explanada hace las veces de atrio.

¹⁵ Yolanda Bojórquez, *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925-1980*, p. 204.

Conclusiones

La medida del campo de visibilidad social se basó en el análisis de antecedentes históricos del templo. Fue posible delinear los planteamientos ideológicos del eclecticismo en el arte, que en este caso parten no solo de creencias religiosas, sino también de fundamentos filosóficos y científicos del gótico europeo en una versión que surgió a finales del siglo XIX, para aterrizar en una ciudad latinoamericana de tradición católica heredada de la Conquista española en el marco de la dictadura porfirista en México.

En términos históricos, el templo tiene antecedentes provenientes de la Edad Media. La escolástica y los principios lógicos aristotélicos dieron la posibilidad de pensar los edificios como si fueran construcciones silogísticas, donde la piedra estaba en consonancia con cada una de sus funciones para dar como resultado edificaciones lógicas y racionales.

A través de los fundamentos teóricos de Edmond Cros se reconstruyó un aparato conceptual para la comprensión semiótica del Templo Expiatorio. En esta lógica, la sociocrítica puso en evidencia la multimodalidad de transcripciones de la obra arquitectónica como texto. Es decir que en el espacio se despliega una diversidad de signos que exigen ser leídos más allá de las fronteras del lenguaje arquitectónico, que se limita a explicar la función de las partes que componen la unidad edificada.

Además de prestar atención a la composición arquitectónica, el Templo Expiatorio fue analizado como un campo semántico, es decir, como un conjunto de sintagmas provenientes de las catedrales góticas medievales. La intertextualidad resultó ser una pieza fundamental para el análisis semiótico realizado, pues el Templo Expiatorio es una construcción ecléctica. Por esta razón se interpretó como un diálogo de estilos artísticos y épocas distintas.

En términos religiosos, se identificó una serie de fenotextos particulares: las fachadas de tres pórticos, los tímpanos de tres franjas y las tres naves del recinto, derivados de un mismo elemento genotextual: la Trinidad, símbolo de la religión católica. La visión del mundo se concibe como el grupo de aspiraciones, sentimientos e ideas; que, en realidad, es una abstracción. El individuo posee perspectivas, concepciones ideológicas sobre distintos aspectos de la realidad.

En el ámbito social, aparece una diversidad de interacciones humanas que también pueden ser analizadas en términos semióticos tanto al interior como al exterior del espacio en la plaza que sirve de atrio.

A partir de la noción de ideosema como una mediación de estructuras sociales y textuales que articulan una estructura transferida directamente de la práctica social al proceso de la escritura, fue posible analizar las actividades en torno al Templo Expiatorio: culturales, religiosas y comerciales.

Actualmente, en la plaza del templo se realiza el “Jueves de Danzón”, actividad familiar popular, así como la “Rambla Cataluña”, que realiza el comité de vecinos de la colonia americana desde 2012 y también ha sido sede de eventos como “Ritmos Latinos”. Debido a la estética del templo, la explanada frontal es lugar de encuentro de grupos de jóvenes con identidades contraculturales.

De esta forma, se observó, a través de un cristal, la manera en que resultan afectadas las enseñanzas, modelos y recuerdos de realidades concretas de prácticas sociales que dejan huellas en los discursos de los sujetos. Para la sociocrítica, el no-consciente opera sobre todo en el aspecto de los signos que conforman la obra. Existe una relación estrecha entre la infraestructura económica y la superestructura ideológica a la cual pertenece la producción cultural, pero no es directa ni sistemática.

Bibliografía citada

- Alcántar Gutiérrez, José Alfredo, “Patrimonio. El Templo del Expiatorio”, en: <https://youtu.be/A1aMQxgOVls> (último acceso: 14 de enero de 2020).
- Amoretti, María, *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.
- Arias, Patricia, “Los franceses en México: una mirada desde la historiografía regional”, en Javier Pérez Siller, ed., *México Francia: Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*, Tomo I, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / COLSAN / BUAP, 1998, pp. 85-101.
- Bajún, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999.
- Bojórquez-Martínez, Yolanda Guadalupe, *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925-1980*, México, ITESO / Universidad de Guadalajara / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.
- Checa-Artasu, Martín M., “La dimensión geográfica de la arquitectura neogótica en México”, en Martín M. Checa-Artasu y Olimpia Niglio,

- ed., *El neogótico en la arquitectura americana. Historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones*, Ariccia, Italia, Ermes Edizioni Scientifiche, 2016, pp. 327-341.
- Cros, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Editorial Gredos, 1986.
- Lynch, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015.
- Moya Pérez, Alfonso, *Arquitectura religiosa en Jalisco. Cinco ensayos*, Guadalajara, Jalisco, Amate, 1998.
- Muriá, José María y Angélica Peregrina, “Nacimiento del CIATEJ”, en *III Décadas del CIATEJ*, Guadalajara, Jalisco, Conacyt, 2008, pp. 41-86.
- Olarte Venegas, Laura, Salvador Díaz García y Jaime Fernández Martín, *Espacios, color y formas en la arquitectura. Guadalajara 1910-1942*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1990.
- Vidaurre Arenas, Carmen V. y Nicolás Sergio Ramos Núñez, *Neoclásicos y eclécticos en Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, 2009.

IMAGINARIO NACIONAL Y REPRODUCTIBILIDAD
TÉCNICA. LA CIRCULACIÓN DE MODELOS
COMPOSITIVOS Y LA CONSOLIDACIÓN
DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN AMÉRICA LATINA:
UN CASO DE ESTUDIO

Carlos Felipe Suárez Sánchez¹

Introducción

El presente ensayo es una reflexión respecto del proceso de consolidación del imaginario nacional en algunos países de América Latina, a partir de la circulación de un modelo compositivo para algunas láminas que se incluyeron en atlas o álbumes pintorescos, en México, Colombia y Cuba. Los objetos de estudio son láminas del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), el *Atlas geográfico e histórico de Colombia* (1889), y un plano del *Álbum pintoresco de la isla de Cuba* (1853), constituyendo así un interesante trinomio que permite observar los modos de asimilación y adaptación de fórmulas descriptivas.

Las láminas se analizan a la luz de diversas perspectivas teóricas que buscan comprender el papel de la gráfica en la conformación del imaginario nacional en América Latina. Estas observaciones se realizan bajo la lógica de la reproductibilidad técnica y su potencia difusora de discursos, como herramienta fundamental para la consolidación de pautas y normas de representación como reflejo de una cultura oficial. A partir de esto se formulan algunas hipótesis que pretenden explicar el fenómeno de la elección y circulación de modelos compositivos en los atlas y álbumes pintorescos decimonónicos, como respuesta al complejo proceso de representación nacional de cara a las dinámicas geopolíticas y económicas del periodo finisecular decimonónico.

Finalmente, se propone una breve reflexión sobre el valor histórico, utilitario y artístico de estos atlas, en relación con el modo de exhibición

¹ Maestro en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Estudiante de doctorado en Historia del Arte, UNAM.

y resguardo de los mismos. En una curiosa condición a caballo entre arte y ciencia, estas láminas han sido estudiadas únicamente desde una u otra perspectiva, como transmisoras de un discurso hegemónico de orden político o histórico, o como elemento de medición y descripción cartográfica. El colofón de este ensayo pretende demostrar que un verdadero estudio de estas imágenes trasciende dichas fronteras e implica la comprensión de estas láminas desde sus valores plásticos, compositivos y retóricos.

Imaginario y nación

Es un hecho ampliamente conocido que el siglo XIX en América Latina es un periodo caracterizado, fundamentalmente, por la conformación de las naciones tras las sangrientas luchas de emancipación frente al sistema colonial europeo. *Nación*, como concepto imbricado en el proceso de formación de identidad, se dibuja como una idea capital en la comprensión de la historia decimonónica de nuestros territorios. Para Eric Hobsbawm, “los últimos dos siglos de la historia humana del planeta Tierra son incomprensibles si no se entiende el término nación”.² En el mismo tenor, Tomás Pérez Vejo realiza varias observaciones generales en torno al concepto de nación, entre ellas que es “la respuesta más exitosa a los problemas identitarios y de legitimación del ejercicio del poder en las sociedades posteriores a la caída del antiguo régimen”³; que “la nación no es universal ni en el tiempo ni en el espacio”; y que “la nación sería la respuesta concreta a los problemas de identidad y de legitimación del ejercicio del poder creados por el desarrollo de la modernidad”.⁴ Por *nación* debe entenderse, entonces, un constructo social finito, fruto de un acuerdo implícito que surge como respuesta a la necesidad de identidad de determinados territorios y comunidades; o bien “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.⁵

Es evidente, comprendiendo la importancia del concepto nación como elemento de cohesión y fórmula para regir los intereses de la

² Eric John Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1870*, p. 9.

³ Tomás Pérez Vejo, “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, *Historia Mexicana*, p. 277.

⁴ *Ibidem*, p. 278.

⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, pp. 23-25.

sociedad, que el afán de su óptima constitución ocupara el panorama político y cultural decimonónico latinoamericano. Desde luego, dicho proceso de conformación constituye un escenario de inestabilidad política que afectaría a la gran mayoría de los sectores de la sociedad. Para Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en las primeras décadas del XIX, “el desconcierto no quedaría únicamente sujeto a lo cultural y artístico, [...] los nuevos procesos de sistematización nacional se presentarán harto dificultosos y repercutirán de manera indeleble en el devenir cultural. Nos encontramos ante una América cargada de pasado y repleta de futuro, pero con un presente precario”.⁶ No obstante, dicha precariedad y clima de inestabilidad política trajo consigo un periodo de fertilidad artística parapetado en la imperante necesidad de encontrar formas de identidad propias. Ivonne Pinni entiende que el claro resultado de ello es que, a lo largo del siglo XIX, pero fundamentalmente en las postrimerías del mismo, “en las artes plásticas creció la preocupación por la generación de un espíritu nuevo que de alguna forma buscaba enfrentar [...] todo lo que fuera repetición de estéticas anteriores. No se trataba de una simple imitación de lo que aportaban las vanguardias europeas, sino de un marcado interés por las nuevas formas, por los nuevos temas”;⁷ entiéndase, pues, una búsqueda de nuevas fórmulas para la representación de los núbiles valores nacionales.

Esos nuevos temas, no obstante, se guiaron bajo modelos que derivaban de una larguísima tradición colonial. Existe, pues, una clara tensión del valor identitario que oscilaba entre reconocimiento de un pasado que había definido las prácticas artísticas durante tres siglos de dominio español y la necesidad de fórmulas estéticas originales que desdeñaran todo vínculo con España. Todo ello de manera particular para casos como los de México y Nueva Granada. Jorge Alberto Manrique refiere, sobre el caso mexicano, que

la fórmula perfecta sería, pues, una filosofía nueva y una forma clásica. La salida era obvia: del mismo modo que se alababa la pintura colonial, pero se rechazaban los temas, “muestras del obscurantismo de la época

⁶ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la independencia (1809-1825)”, *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*, p. 599.

⁷ Ivonne Pinni, “Aproximación a la idea de ‘lo propio’ en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, *Historia Crítica*, p. 5.

[virreinal]”, la salvación de un arte moderno era —y su modernidad misma consistía— en actualizar la temática.⁸

Por su parte, Nathaly Rodríguez, hablando sobre el proceso de conformación de la nación neogranadina, reconoce que

este es el periodo en el que los nacionales intentan realizar la desconexión de la Madre Patria y el Hijo Americano, intentando darle a este último una nueva imagen que ya no podía corresponder con la de los españoles, dándoles nuevos significados a las innegables herencias coloniales.⁹

Todo ello apunta hacia una misma dirección: la constitución mestiza de un imaginario de nación con el cual poder identificarse.

Llegado este punto, se hace de vital importancia la construcción de una noción palpable para el concepto de imaginario que, por una parte, pueda aglutinar la extensa gama de significados que se le han otorgado,¹⁰ y que, por otra, pueda vincularse con el empleo de la imagen como herramienta fundamental para su propia consecución. Para tal efecto, la definición proporcionada por Juan Andreo García se ajusta perfectamente a lo que aquí se procura explicar, pues asume que:

[U]n imaginario es la manera en que una sociedad ordena las representaciones que se da a sí misma. Una forma de hacer del mundo algo ordenado e inteligible, que encuentra su fundamento en una sucesión de imágenes mentales que tienen su representación, en algunos casos, en un discurso más o menos articulado. Un imaginario tiene una enorme eficacia puesto que sirve para homogeneizar mensajes y normalizar valores sociales que, a partir de ese momento, aparecen como naturales y cotidianos. La articulación del discurso de un imaginario a través de las imágenes conlleva la creación de unas pautas de narración visual y unas reglas de representación que son comprendidas y aceptadas por la sociedad a la que van dirigidas,

⁸ Jorge Alberto Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo: 1867-1876”, *Historia Mexicana*, p. 244.

⁹ Nathaly Rodríguez Sánchez, “Construyendo nación en Colombia: herencias coloniales, metas modernas y formación republicana (1808-1830)”, *Pensamiento Jurídico*, p. 138.

¹⁰ Cfr. Armando Silva, *Imaginarios urbanos*.

y que siempre se refieren a valores que están más allá de la mera apariencia realista de las imágenes.¹¹

De esto pueden desprenderse varias de las aristas de reflexión. En efecto, es importante notar la dimensión utilitaria del imaginario como elemento homogeneizador de mensajes y normalizador de valores, que sirven a la formulación de una idea de nación. Pero es aún más importante notar que los imaginarios, sustentados en las imágenes, requieren de lo que García comprende como “creación de unas pautas de narración visual y unas reglas de representación”, lo cual corresponde exactamente con los modelos compositivos que los atlas y álbumes pintorescos pretendían comunicar.

La circulación del atlas como modelo compositivo

Concluidos los procesos de independencia y tras algunos intentos fallidos de unificación continental, sobre todo en Sudamérica con San Martín y Bolívar, muchos de los discursos de consolidación nacional se cimentaron sobre un terreno de incertidumbre, por las luchas de poder intestinas que se dieron en procura de modelos políticos funcionales¹² y como evidencia del florecimiento de identidad subnacionales.¹³ Como método para contrarrestar dichos predicamentos, se buscaron formas de unificación de los mensajes rectores, tanto de la vida civil como política, encontrando la respuesta en la institucionalización de un imaginario que aglutinara a la sociedad en la idea de nación. La imagen, a partir de las prácticas artísticas, la representación del territorio y la población misma, constituyó una de las principales herramientas para alcanzar tal cometido. Son, pues, diversas las técnicas y fórmulas plásticas que se usaron para potenciar estos discursos visuales. Si bien la pintura acuñó el lenguaje estético de la Academia, en unos casos, y en otros abrazó la sensibilidad vernácula del criollismo como principales valores homogeneizadores de su práctica, a decir verdad el imaginario visual

¹¹ Juan Andreo García, “La formación de identidades y los imaginarios nacionales en Cuba a inicios del siglo XIX”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, p. 40.

¹² Ascención Martínez Riaza, “Los proyectos nacionalistas 1830-1930”, *América Latina 200 años de historia 1810-2010*, p. 42.

¹³ Elliot, John H., “¿Empezar de nuevo? El ocaso de los imperios español y británico en América”, en Jiménez Condinach, Guadalupe. *Construyendo Patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*, p. 47.

de la nación se consolidó como el resultado de influencias de las bellas artes y la gráfica popular, secundado por el incontenible poder de los talleres lito-tipográficos que permitieron difundir las estampas de prohombres, alegorías y paisajes que aglutinaban la conciencia ciudadana y transmitían los valores de una suerte de historia oficial; mientras que paulatinamente desplazaba la imaginería de santos, advocaciones marianas o escenas de la vida de Jesús. Esto es, el desplazamiento de la Iglesia, como principal mecenas, y el ascenso de la sensibilidad criolla y civil como benefactores de las artes y la producción de imágenes.

De tal modo, una de las razones fundamentales por las cuales la imagen jugó un rol preponderante en los proyectos nacionalistas es que rompió la barrera del despotismo ilustrado y logró comunicar, de manera más o menos efectiva, potentes discursos de cohesión, ya que las sociedades latinoamericanas “aun siendo profundamente analfabetas en pleno siglo XIX, y por tanto teniendo vedado el mundo literario, al menos empezaron a acceder al mundo de la imagen”.¹⁴

En este escenario resulta de particular importancia la aparición de la litografía como método de reproducción ideal para los discursos visuales de orden patriótico o partidista, dado que propiciaba que la imagen llegara al espectador con escasas variaciones, ya fuera copia de un cuadro de un gran artista (lo que se denominó oleografía), o un diseño original para una publicación periódica. De cualquier modo, lo más importante es que favorecía su consecuente reproducción, homogenizando el discurso visual. Walter Benjamin destaca que:

[C]on la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo. El procedimiento mucho más conciso que diferencia a la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra respecto del tallado del mismo en un bloque de madera, o de su quemadura sobre una plancha de cobre, dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no solo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaban día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma.¹⁵

¹⁴ J. A. García, *ob. cit.*, p. 42.

¹⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, pp. 39-40.

En efecto, la técnica litográfica abarató los gastos de impresión y reproducción a largo plazo, permitiéndoles a las clases menos favorecidas adquirir estampas como parte complementaria de la prensa escrita. Estas imágenes cumplían funciones tan diversas como materializar las escenas literarias de orden político, costumbrista o románticas, o bien, decorar viviendas.¹⁶ Queda claro, entonces, que la litografía y la proliferación de las imágenes producidas por este medio conformaron un binomio potentísimo como medio de difusión de mensajes unificadores e identitarios. Pero, del mismo modo, existe otro tipo de vínculo fuertemente entrelazado que fomentaría dichas prácticas a lo largo del siglo XIX: la unión entre la presencia de artistas viajeros, cartógrafos y la litografía.

Arturo Aguilar reseña que

al realizar una investigación sobre la litografía mexicana, varias de las fuentes nos remitían al hecho de que un número importante de artistas viajeros fueron ampliamente conocidos en México en este periodo, tomándose incluso algunas de sus obras como modelo para realizar imágenes del país.¹⁷

Desde luego, no es coincidencia que las fuentes apuntasen a la presencia de artistas foráneos y viajeros en el periodo pues, es desde su visión exótica y desde las prensas del Viejo Continente, como se construye una primera visualidad posible para América. Los álbumes pintorescos y atlas ilustrados de la primera mitad del siglo XIX revelan esta suerte de yugo cultural que se ampara en una producción de la imagen a manos de viajeros y comerciantes europeos, y un dominio ejercido por quienes controlan los medios de reproducción visual, es decir, las casas lito-tipográficas de Francia e Inglaterra, principalmente.¹⁸

¹⁶ J. A. García, *ob. cit.*, p. 43.

¹⁷ Arturo Aguilar Ochoa, "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", *Anales de investigaciones estéticas*, p. 113.

¹⁸ Lina Castillo profundiza en el fenómeno representacional de la imagen de nación latinoamericanas, particularmente del caso colombiano, producido por las imprentas europeas o más específicamente británicas. Al respecto menciona que "había muchos obstáculos que dificultaban la producción de imágenes que transmitieran un mensaje claro y estable sobre qué significaba Colombia políticamente. [...] la apariencia y el contenido de las imágenes que se produjeron para justificar la existencia de repúblicas independientes estuvieron notablemente marcados por los lugares donde se imprimieron. Es decir, los criollos expatriados y sus aliados en el exterior fueron los más interesados en producir imágenes de la república, pero estos dependían de las impresoras extranjeras para llevar-

Esta particular atracción por la imagen del territorio americano tendría diferentes motivos, la gran mayoría de orden económico y geopolítico, pero en cuestiones de la producción de imágenes, podría citarse a Pablo Diener para brindar una vía de aproximación. En sus palabras:

El “viaje pintoresco” constituye una fórmula de uso frecuente en los títulos dados a los álbumes de ilustraciones de periplos realizados a lo largo y ancho del continente americano en el siglo XIX. Pero lo pintoresco no es solo el denominador común de un determinado tipo de publicaciones; se trata de una categoría estética, a la que podemos dar el valor de un instrumento que sirve específicamente al propósito de aprehender las experiencias vividas en un escenario diferente al del mundo cotidiano del viajero.¹⁹

Como puede extraerse de las palabras de Diener, lo pintoresco en los atlas y álbumes representa una categoría estética que funge como instrumento de comunicación de experiencias ajenas. Esto supone dos cosas: 1) una categoría que, a su vez, implica una delimitación fundamentada en patrones similares que, en consecuencia, podría considerarse una norma, y 2) que dicha categoría, como instrumento, comunica claramente un mensaje, pese a las ambigüedades derivadas de la labor representativa del artista.

Al respecto del primer punto, la norma estética representativa, Adolfo Sánchez Vázquez, menciona que Marx “fijó su atención en el arte como ‘creación conforme a las leyes de la belleza’”.²⁰ Ante ello, Ramón Fabelo elabora una tesis que divide en dos secciones que aquí se suscriben como la mejor interpretación posible. Por una parte, comprende que “el arte es creación, es decir, no es mera reproducción de una realidad preexistente, incorpora siempre cierto ingrediente adicional a lo que el artista encuentra como dado en su mundo”, y por otra que:

las a cabo. [...] la producción de imágenes nacionales es el producto de negociaciones entre muchos actores locales e internacionales”. Lina Castillo, “La Gran Colombia de la Gran Bretaña: la importancia del lugar de producción de imágenes nacionales 1819-1830”, *Aracuaría. Revista iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, p. 126.

¹⁹ Pablo Diener, “El viaje pintoresco como categoría estética y la práctica de viajeros”, *Revista Porto Alegre*, p. 258.

²⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 48.

[E]sa creación, no por el hecho de serlo, es “invención” arbitraria; como toda creación, el arte presupone una transgresión pero, al mismo tiempo, es una actividad sujeta a determinadas reglas o regularidades, a lo que aquí se llama “leyes de la belleza”, leyes que tampoco han de considerarse como dadas apriorísticamente, sino que son un resultado histórico del propio devenir social y de la evolución del arte como forma específica de actividad práctica humana.²¹



Imagen 1. *Carta XIII México y sus cercanías*. reproducida en *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885,) de Antonio García Cubas.

En consonancia con ello, los álbumes y atlas pintorescos latinoamericanos son ambas cosas. Por una parte, son creación artística, en tanto transformación representativa de la realidad, pero por otra, es el fruto de una actividad sujeta a reglas surgidas en un proceso histórico determinado. En el particular caso de los álbumes y atlas pintorescos latinoamericanos, son el resultado de la confluencia de corrientes artísticas y técnicas de impresión de ultramar, a través de la mirada y trabajo de los pintores viajeros, aunada a la necesidad de difundir un modelo de representación propicio para describir la nación o, en otras palabras, fueron una pauta de representación visual que sirvió tanto a los locales como a los extranjeros. Todo ello puede verse claramente ejemplificado en las semejanzas que saltan

²¹ José Ramón Fabelo Corzo, “14 tesis sobre los valores estéticos”, *Cuadernos Valeológicos*, p. 3.

a la vista al comparar el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* de Antonio García Cubas, de 1885 (Imagen 1), y el *Atlas geográfico e histórico de Colombia*,²² de Manuel María Paz y Felipe Pérez, publicado en 1889 (Imagen 2).



Imagen 2. *Plano de Bogotá*, reproducido en *Atlas geográfico e histórico de Colombia* (1889), de Manuel María Paz y Felipe Pérez.

Para Magalie M. Carrera, está claro que el *Atlas pintoresco e histórico* es testigo y vestigio de los diversos esfuerzos en la construcción de la nación:

la dictadura de Santa Anna, el ascenso de Benito Juárez, el empuje para la reforma política y social, la subsiguiente Guerra de Reforma (1858-1860), la ocupación francesa de Maximiliano y su derrota (1863-1867), y el regreso de Benito Juárez, seguido por el gobierno autoritario de Porfirio Díaz (1876-1911). Estas fases de desarrollo político mexicano fueron marcados por continuos experimentos con formatos de gobierno

²² El título completo es: *Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia (antigua Nueva Granada), el cual comprende las Repúblicas de Venezuela y Ecuador, con arreglo a los trabajos geográficos del general de ingenieros Agustín Codazzi ejecutados en Venezuela y Nueva Granada. Construida la parte cartográfica por Manuel M. Paz, Miembro de la Sociedad de Geografía de París y redactado el texto explicativo por el doctor Felipe Pérez, todo de orden del Gobierno Nacional de Colombia, París, Imprenta A. Lahure, 1889.* De esto, es posible observar que el presente atlas es un hijo del proyecto de la Comisión Corográfica, liderada por Agustín Codazzi entre 1850 y 1859, y quien contara entre sus miembros a los mismos Felipe Pérez, como escribano, y a Manuel María Paz como último dibujante de dicha empresa política. Es menester aclarar que el proyecto, articulado en el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera, se vio abandonado por el cambio de administración y se dio por finiquitado con la muerte de Codazzi en el año de 1859, quedando inconcluso. Véase: Efraín Sánchez, *Gobierno y geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*.

desde las perspectivas liberales y conservadoras como diversos regímenes intentaron racionalizar y legitimar la autoridad durante la búsqueda de una ideología unificadora y la identidad nacional.²³

El *Atlas geográfico e histórico de Colombia*, por su parte, “fue resultado de un esfuerzo del gobierno de la república por difundir una visión oficial de la geografía y la historia del país”.²⁴

Pero, particularmente al respecto del *Plano de Bogotá*, la lámina crucial que ha servido de motivo para establecer la comparación de las imágenes 1 y 2, puede decirse que:

El plano, además de enfatizar el orden político centralizado en Bogotá, presentaba una ciudad moderna, católica e instruida. Así, tanto en el mapa como en el texto explicativo del Atlas, se destaca que la ciudad “tiene una casa de moneda, un observatorio (el mejor situado del mundo), una biblioteca pública, 28 templos, varios teatros, bancos, imprentas, museo, sociedades científicas, artísticas y literarias, colegios, institutos, hospitales, paseos, monumentos y varias fábricas”, como también el Ferrocarril de la Sabana y el Tranvía al Norte. En el mapa es apreciable el esfuerzo por escenificar una ciudad de estética neoclásica y republicana.²⁵

Está claro que ambos proyectos, pese a las particularidades que caracterizan a cada uno, comparten un mismo principio ideológico y que, las figuras aquí comparadas, demuestran, además, una disposición sumamente similar que difícilmente puede pasar desapercibida. No es desconocido que las historias de México y Colombia se han visto hermanadas a lo largo de los siglos XIX y XX por sufrir flagelos sociales y políticos parecidos —como las sucesivas pérdidas de territorio geográfico— y por haber transitado similares caminos en su desarrollo económico, siendo los últimos países importantes de la región en incorporarse por completo al mercado internacional. El parecido ha sido tal que Frank Safford decidió estudiar su historia de manera paralela y comparativa al

²³ Magalie Marie Carrera, *Traveling from New Spain to Mexico: Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*, p. 145. La traducción es propia.

²⁴ S. Díaz Ángel, S. Muñoz Arbeláez, y M. Nieto Olarte, “Desensamblando la nación. El caso del *Atlas geográfico e histórico de Colombia de 1889*”, en *Ensamblado en Colombia. Ensamblando Estados*, p. 143.

²⁵ *Ibidem*, p. 155.

margen de otros procesos de conformación política de naciones como Brasil, Argentina y Chile.²⁶ Esto podría explicar, en alguna medida, la similitud entre los modelos compositivos de las láminas expuestas, apelar a un fenómeno de similitud *sui géneris* en los procesos de conformación política, económica y cultural de la nación, o bien, demostrar que ambos Estados se encontraban en búsquedas similares en el periodo finisecular.

No obstante, desde una posición política y social completamente diferente, se puede observar cómo el *Álbum pintoresco de la isla de Cuba*, publicado en 1853, guarda una estrecha relación con los anteriores álbumes y atlas citados (Imagen 3); tanto en los conceptos ideológicos que le dan vida como en las normas representativas que le dan forma. El modelo compositivo para las láminas no está, pues, supeditado de manera exclusiva a una determinada condición sociopolítica o económica; en realidad trasciende estas condicionantes locales y apela a un sistema de representación que responda a la dinámica global. Para ilustrar tal afirmación, se trae a colación el *Plano pintoresco de La Habana*, el cual pretende complementar la comparación de las imágenes 1 y 2. Con ello, se reivindica la presencia de un claro modelo compositivo que, a partir del establecimiento de normas, el uso de la imagen y la cualidad reproductiva de la litografía, consolidó una especie de imaginario nacional homogéneo latinoamericano, palpable en el modo en el que se representaban algunos territorios, ciudades y culturas oficiales.

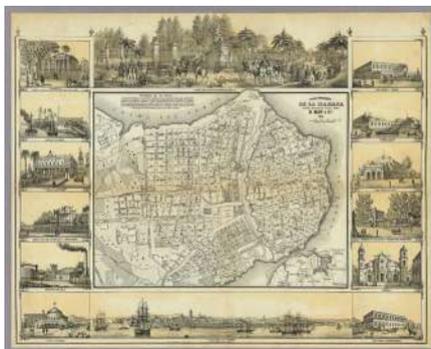


Imagen 3. *Plano pintoresco de La Habana*, reproducido en *Álbum pintoresco de la isla de Cuba* (1853), de B. May y C. A.

²⁶ Frank Safford, *The Construction of National States in Latin America, 1820-1890*, p. 47.

Para discernir mejor las estrategias que supuso este esfuerzo por construir una historia y cultura oficial, y de traducirla en un imaginario tangible, es importante notar también que las láminas de estos atlas aluden de manera directa a las capitales de los países en cuestión, pues ahí radica el núcleo del poder de los relatos hegemónicos del imaginario nacional, ampliamente reforzados por la arquitectura monumental y por las instituciones civiles y culturales que representan, como los colegios de minas, las academias de arte y los museos. Este afán de centralización de los discursos era necesario toda vez que, como se mencionó con anterioridad, la cultura oficial debía encontrar en los símbolos nacionales la forma de contrarrestar los conatos de insurrección que suponían las identidades subnacionales o regionales. Por ello, en la dinámica de consolidación del imaginario nacional, la diversificación del discurso visual se evitaba a toda costa. En palabras de Fausto Ramírez, “en el imaginario nacional, y a distintos niveles culturales, la capital acabó por absorber a la provincia. Un fenómeno de centralización y borraramiento que es común, por lo demás, a los procesos de construcción de toda identidad nacional”.²⁷ Ciudad de México, Bogotá y La Habana constituían, pues, en estas imágenes, no solo el centro de poder, sino un símbolo cívico y urbano que aglutinaba la cultura oficial y servía como elemento constitutivo de los discursos visuales de la nación.

Con todo, una última cuestión surge al respecto de estos modelos representacionales de los atlas que circularon a finales del siglo XIX. Por breve que se ofrezca esta revisión, no podría pasar por alto la importante influencia que, quizá a modo de reminiscencia, se percibe en el modelo elegido para la composición de las láminas. La disposición de los elementos, con una estructura simétrica que presenta el mapa o plano en el centro, las perspectivas de edificios a los costados, y una vista comunicéntrica o corográfica²⁸ en la parte superior o inferior, parecen replicarse de manera irreflexiva en las tres

²⁷ Fausto Ramírez, “Cinco representaciones de la identidad nacional de la plástica mexicana en el siglo XIX (1859-1887)”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, p. 1184.

²⁸ De acuerdo a las categorías por Richard Kagan, las vistas corográficas se ocupan de una descripción parcial y lejana de las ciudades, tomadas a *vuelo de pájaro*, mientras que las vistas comunicéntricas ofrecen una visión más próxima a la forma de habitar la ciudad, emplazándose dentro de la urbe misma. Véase: Richard L. Kagan, “Cartografía y comunidad en el mundo hispánico”, *Revista Pedralbes*, pp. 11-36.

láminas elegidas. Pero ello no quiere decir, de ningún modo, que esta fuese una estrategia gráfica ideada ex profeso para la descripción de los territorios americanos emancipados, y mucho menos construida por las jóvenes naciones y para sí mismas. A decir verdad, este sistema compositivo tiene su origen en primigenios trabajos cartográficos de territorios europeos que, como consecuencia de la expansión de sus posesiones, también fueron empleados para descripción de sus nuevos territorios. Esta asimilación del modelo revela que, aun cuando se haya deseado alejar de la influencia ibérica como vía para la construcción de la identidad, la forma en la que las naciones americanas se imaginaron y representaron a sí mismas continúa las formas de hacer heredadas después de tres siglos de Colonia; y cuando no, optaron por una regresión a lo precolombino o prehispánico como forma de oposición. La cartografía, no obstante, no tuvo muchos asideros en el pasado ancestral, evidencia de ello es que, cuando las naciones americanas debieron revelarse como territorios en pleno proceso de modernización, y con la clara convicción de sumarse al concierto económico mundial, prefirieron el empleo de modelos que les resultaran familiares a sus pares europeos, y no correr riesgos con inventivas criollas o formas difíciles de asimilar.

Aunque realizar una genealogía del modelo escogido excede por completo las dimensiones del presente trabajo, una somera referencia a algunos de estos atlas y mapas anteriores permite observar la transformación y adecuación del modelo a las necesidades del momento y el lugar; pasando, por ejemplo, de una descripción étnico racial en los nichos laterales, a la disposición de vistas y perspectivas de paisajes, monumentos o edificios distintivos. En efecto, para finales del siglo XIX, ni México, ni Colombia o Cuba mantenían interés en seguirse ofreciendo como lugares inhóspitos o repletos de población aborigen; su objetivo era, por el contrario, proyectarse como una nación mestiza, *blanqueada* en sus costumbres y formas de organización civil, con instituciones de vanguardia, digna de establecer relaciones con las primeras potencias del mundo. La comparativa cronológica que ofrece la Imagen 4 hace palpables estas influencias y transformaciones del modelo representacional.



Imagen 4. Comparativa cronológica de planos y atlas. 1. Claes Janszoon Visscher, *Leonis Belgici*, 1611. 2. John Speed, *América*, 1626. 3. Willem Janszoon Blaeu, *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula*, 1623. 4. Claes Janszoon Visscher, *Nova Totius Terrarum Orbis geographica ac hydrographica tabula*, 1652. 5. Joan Blaeu, *Nova Et Exacta Geographica Salae Et Castellaniae Iprensis*, 1665. 6. Claes Janszoon Visscher, *Marchionatus Sacri Romani Imperii*, 1690.

La imagen reproducida y la esfera artística

A lo largo del presente ejercicio se ha hablado de los atlas y álbumes pintorescos como obras de arte, o bien, piezas referentes a la esfera artística. Aunque Walter Benjamin había planteado la posibilidad de que las piezas masivamente reproducidas emanciparan a la obra de arte de su condición parasitaria-aurática, fundamentándose en su propia condición reproductiva para transitar a una función política,²⁹ Jan

²⁹ En palabras de Benjamin, “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad

Mukarovsky, en su búsqueda por comprender el rol de las funciones estéticas y artísticas, estrechamente vinculadas con las extraartísticas y extraestéticas, ha señalado que “existen, totalmente fuera de la esfera del arte, creaciones de carácter puramente informativo como, por ejemplo, las imágenes y los croquis en ciencias naturales”,³⁰ lo que podría descalificar, por su dimensión informativa y práctica, a los álbumes pintorescos como trabajo artístico. Empero, el mismo Mukarovsky reconoce que un objeto que cumple con ciertas funciones utilitarias bien puede pasar a hacer parte de la esfera artística, siempre y cuando la dimensión de la esfera estética supere paulatinamente su función práctica utilitaria inicial. En sus palabras, también hay fenómenos “que se mueven en el límite mismo entre el arte y la esfera extraestética, por ejemplo, la pintura, el grabado o toda plástica al servicio de la publicidad”.³¹ Y es que el caso de los atlas y álbumes pintorescos es una muestra perfecta de una obra que opera en el intersticio entre la esfera artística y la extraartística y, por qué no, entre la ciencia —dada su estrecha vinculación con la cartografía y el dato exacto informativo que lo caracteriza— y el arte —debido a las cualidades plásticas y a que ha trascendido claramente su mero carácter utilitario para fincarse en su función estética—. Para Rita Borderías Tejada,

la ciencia y el arte sí que mantuvieron una correspondencia continuada [...]. Mecanismos como la utilización de dibujantes formados específicamente para el desarrollo de una tipología de imagen, el desarrollo de la litografía [...] ante la necesidad de imágenes a color, la instrucción del dibujo a los estudiantes de biología, etc. fueron cruciales para el mantenimiento y desarrollo de ambos campos.³²

Existe, pues, una constante tensión estética-utilitaria-artística en los atlas y álbumes pintorescos, la cual, no obstante, puede ser com-

técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. [...] Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política”. W. Benjamin, *ob. cit.*, p. 59.

³⁰ Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 52.

³¹ *Idem.*

³² Rita Borderías Tejada, “Arte-ciencia. ¿Expresión o instrumento?”, *Anales de historia del arte, Volumen Extraordinario*, p. 26.

prendida como una antinomia dialéctica, donde las funciones estética y artística, además, pueden estar definidas por el entramado sociocultural, en relación con un su contexto histórico. Adolfo Sánchez Vázquez hace referencia a esta dimensión histórico-temporal de la obra de arte cuando refiere que las obras de arte del pasado “se nos presentan desligadas de su función originaria, y nuestra atención se desplaza a la forma que el ejecutante imprimió a su materia”.³³ En relación con ello, y regresando a Mukarovsky, el filósofo checo deja pistas claras sobre el papel de la trascendencia de los objetos materiales a través de la historia, los cuales pueden ocupar diferentes lugares dependiendo del momento y sociedad en el que se inscriba, es decir, “que nunca se puede excluir la posibilidad de que la función de la obra haya sido originalmente muy distinta de la que nosotros le atribuimos desde el punto de vista de nuestra escala de valores”.³⁴ Se produce, entonces, una resignificación de la obra en relación con el modo de exhibición o uso.

Ramón Fabelo, nuevamente traído a colación, plantea a este respecto que

[e]n buena medida, el reconocimiento subjetivo del verdadero valor de la obra es mejor apreciable desde la distancia histórica de su creación, cuando su propia perdurabilidad como valor estético permite juzgar más objetivamente y de manera menos pasional su impacto dentro del desarrollo del arte y compararlo con otras manifestaciones de mayor o menor trascendencia.³⁵

De tal modo, estos atlas, que fueron producidos con una clara intención discursiva al servicio de la conformación de la cultura oficial o la consolidación de un imaginario nacional, hoy son vistos, con el prisma de la distancia cronológica, como piezas con sendos valores plásticos-estéticos, completamente aisladas de su función original; es decir, son, en toda regla, obras de arte toda vez que han trascendido la esfera práctica utilitaria y han perdurado como un objeto de valor netamente estético.

³³ A. Sánchez Vázquez, “La relación estética del hombre con el mundo”, *Invitación a la estética*, p. 85.

³⁴ J. Mukarovsky, *ob. cit.*, p. 49.

³⁵ J. R. Fabelo Corzo, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos”, (Apuntes impresos), p. 22.

No obstante, cabe concluir que esta discusión queda zanjada al comprender que en la actualidad, las instituciones que exhiben los atlas y álbumes pintorescos se encuentran en el mismo intersticio estético-artístico-utilitario/científico, pues las piezas están exhibidas, muchas veces, en las salas de arte decimonónico de los museos de arte o ciencias naturales, o felizmente resguardadas en los fondos antiguos de las bibliotecas; pero curiosamente, al mismo tiempo, gracias a su condición de original-múltiple derivada de su reproductibilidad técnica, se encuentran en despachos privados, en librerías antiguas, anticuarios de cualquier índole, o siendo subastados por montos que no corresponden con su valor histórico. Esta dicotomía entre una obra de arte y un objeto de consumo obliga a ofrecer un análisis de estos objetos que no parta, únicamente, desde los métodos de la historia del arte ni desde la cultura material, pues implica un abordaje desde la historia social de las imágenes y sus correspondientes usos en diferentes momentos.

Las estampas de estos atlas y álbumes son, entonces, un referente insoslayable en el estudio de la constitución del imaginario de la nación; y su correspondiente presencia en las instituciones que ayudaron a cimentarlo solo refuerza la importancia que la elección de un medio fácilmente reproducible y altamente unificador y comunicativo tuvo para alcanzar dicho objetivo.

Bibliografía citada

- Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849), en *Anales de investigaciones estéticas*, núm. 76, México, UNAM, 2000, pp. 113-141.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Ítaca, 2003.
- Borderías Tejada, Rita, “Arte-ciencia. ¿Expresión o instrumento?”, en *Anales de historia del arte, Volumen Extraordinario*, 2010, pp. 23-29.
- Carrera, Magalie Marie, *Traveling from New Spain to Mexico: Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*, Londres, Duke University Press, 2011.
- Castillo, Lina, “La Gran Colombia de la Gran Bretaña: la importancia del lugar de producción de imágenes nacionales, 1819-1830”, en *Aracuaría. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, núm. 24, 2010, pp. 124-149.

- Díaz Ángel, Sebastián, Santiago Muñoz Arbeláez y Mauricio Nieto Olarte, “Desensamblando la nación. El caso del *Atlas geográfico e histórico de Colombia* de 1889”. En O. R., ed., *Ensamblado en Colombia. Ensamblando Estados*, Vol. 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 143-178.
- Diener, Pablo, “El viaje pintoresco como categoría estética y la práctica de viajeros”, *Revista Porto Alegre*, núm. 15, Noviembre de 2008, pp. 257-264.
- Elliot, John H. “¿Empezar de nuevo? El ocaso de los imperios español y británico en América”, en Jiménez Condinach, Guadalupe, coord., *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 2010, pp. 27-63.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “14 tesis sobre los valores estéticos”, en *Cuadernos Valeológicos*, núm. 7, 1999, pp. 1-42.
- García, Juan Andreo, “La formación de identidades y los imaginarios nacionales en Cuba a inicios del siglo XIX”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 2011, pp. 37-66.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la independencia (1809-1825)”, en G. Condinach, comp., *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*, Vol. II, Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 2010, pp. 599-653.
- Hobsbawm, Erich John, *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Barcelona, Crítica, 1991.
- Kagan, Richard L., 2000. “Cartografía y comunidad en el mundo hispánico”, *Revista Pedralbes*, núm. 20, pp. 11-36.
- Manrique, Jorge Alberto, “Arte, modernidad y nacionalismo: 1867-1876”, en *Historia Mexicana*, núm. 17, octubre, 1967, pp. 240-252.
- Martínez Rianza, Ascención, “Los proyectos nacionalistas 1830-1930”, en R. Gutiérrez Viñuales y P. Pérez Herrero, comps., *América Latina 200 años de historia 1810-2010*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011, pp. 41-51.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- Pérez Vejo, Tomás, “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, en *Historia Mexicana*, núm. 53, octubre-diciembre, 2003, pp. 275-311.

- Pini, Ivonne, “Aproximación a la idea de ‘lo propio’ en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, en *Historia Crítica*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1997, pp. 5-15.
- Ramírez, Fausto, “Cinco representaciones de la identidad nacional de la plástica mexicana en el siglo XIX (1859-1887)”, en *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 740, 2009, pp. 1169-1184.
- Rodríguez Sánchez, Nathaly, “Construyendo nación en Colombia: herencias coloniales, metas modernas y formación republicana (1808-1830)”, en *Pensamiento Jurídico*, núm. 22, 2008, pp. 135-170.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “La relación estética del hombre con el mundo”, en Adolfo Sánchez Vázquez, ed., *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.
- Sánchez, Efraín, *Gobierno y geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Geográfica de la Nueva Granada*, Bogotá, El Áncora Ediciones, 1998.
- Silva, Armando, *Imaginario urbanos*, 5.^a ed., [corregida y ampliada], Bogotá, Arango Editores, 2006.
- Safford, Frank, “The Construction of National States in Latin America, 1820-1890”, en M. A. Centeno y A. E. Ferrero, eds., *State and Nation Making in Latin America and Spain. Republics of the Possible*, Nueva York, Cambridge University Press, 2013.

EL PAISAJE AÉREO DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA OBRA *MÉXICO Y SUS ALREDEDORES* DE CASIMIRO CASTRO

Juan Alfonso Milán López¹

Introducción

El presente artículo tiene como finalidad analizar el trabajo litográfico de Casimiro Castro, en específico la vista aérea que realizó de la Ciudad de México en 1855 para el álbum *México y sus alrededores*. Nos interesa conocer, en primer lugar, la tradición, es decir, de dónde provino la costumbre de retratar la inmensidad de las urbes decimonónicas desde las alturas. Comenzaremos la disertación sobre el ambiente cultural que existía en México durante la época en que Castro realizó su trabajo, quiénes fueron sus principales influencias y las técnicas que pudo haber empleado para realizar su litografía.

La litografía en México en el siglo XIX

La litográfica fue introducida por Claudio Linati en 1826, y esta alcanzó su cenit en nuestro país 30 años después. La gran mayoría de los artistas que se especializaron en esta técnica aprendieron el oficio en los mismos talleres donde empezaron a colaborar desde jóvenes. El hecho de que se enseñara este arte de manera casi exclusiva en los establecimientos tuvo que ver, en buena medida, con el poco interés que mostró la Academia de San Carlos hacia esta pericia² y, en segundo lugar, con los temas que esta escuela prefería, generalmente tópicos del mundo clásico o pasajes bíblicos, en detrimento del costumbrismo

¹ Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, BUAP.

² Cfr. Antonio Toussaint, *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, p. 134. Si bien A. Toussaint señala que la Academia de San Carlos contrató al profesor George Periam hacia 1853, y que contó con discípulos como Luis G. Campe, Antonio Orellana y Valeriano Lara, los artistas más destacados de esos años, como Constantino Escalante y el propio Castro, no aprendieron sus habilidades en dicha Academia.

que prefirieron los litógrafos.³ Entre los litógrafos más destacados se encuentran, además de Casimiro Castro, personalidades como Sergio Hernández, Hesiquio Iriarte y Constantino Escalante, quienes vivieron la época de mayor esplendor de la técnica, herramienta que utilizaron para exaltar a los héroes de la república durante la época de la Intervención francesa y el Segundo Imperio.

Casimiro Castro, genio de la litografía mexicana del siglo XIX

En 1841, cuando Casimiro Castro apenas contaba con 15 años de edad, apareció el álbum de vistas *Monumentos de México*, del artista italiano Pedro Gualdi, trabajo fundamental para la litografía nacional. En este, Gualdi presentó algunas fachadas e interiores de los edificios neoclásicos y barrocos más importantes de la capital, como la Catedral Metropolitana, el Colegio de Minería o el gran Teatro Nacional. En estos trabajos resulta majestuoso el juego de la perspectiva, donde la aparición de personas resulta un elemento secundario, y cuya presencia está ahí solo para dar escala a los monumentos. Se ha comentado en reiteradas ocasiones que Castro fue alumno de Gualdi, sin que hasta el momento se haya encontrado algún documento que sustente dicha afirmación; lo que sí podemos decir es que Gualdi colaboró en la famosa imprenta Decaen, donde también trabajó Castro, de manera que, si no hay evidencia de una relación docente-alumno, sí podemos señalar que Castro conoció los ejercicios plásticos de Gualdi.⁴

A edad muy temprana, Castro se puso en contacto con los directores de los talleres más importantes de la capital, como la imprenta de Ignacio Cumplido, donde fue perfeccionando su técnica. Sus primeros trabajos aparecieron en los diarios *El Museo Mexicano*, *El Gallo Pitagórico*, *El Católico* y *La Ilustración Mexicana*; en sus ejercicios primarios ya se notaba la destreza en sus trazos y el dominio de la perspectiva. Uno de sus primeros trabajos fue *Traslado de las cenizas de Iturbide a catedral*, contenido en el álbum *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala en octubre de 1838*.

³ Cfr. María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 159. En este texto la autora señala que a los alumnos de la Academia no les quedó otra alternativa que “buscar en sus trabajos la perfección plástica, la elevación del espíritu que, según se ve, no residía en los temas descriptivos”.

⁴ Cfr. Andrés Reséndiz, “Inferencias y vínculos, Casimiro Castro”, *Agendas y Vínculos*. Para conocer la relación académica entre Gualdi y Castro.

Para 1855 y 1856, Castro emprendió uno de sus trabajos más importantes: *México y sus alrededores*. El álbum, impreso por la imprenta Decaen, fue el resultado de un trabajo colectivo; además de las láminas ilustradas por Castro, colaboraron otros artistas, por ejemplo, en la edición de 1864, Luis Auda apareció en los créditos en dos litografías, G. Rodríguez en una y Julián Campillo en 17; intervinieron en los textos explicativos figuras importantes del romanticismo mexicano como Manuel Payno, Francisco Zarco, Hilarión Frías y Soto, José Tomás de Cuéllar, Niceto de Zamacois, entre otros. La obra evolucionó de diferentes formas. Respecto de su presentación, primero se comercializaron las estampas solitarias y en exclusividad a suscriptores; un año más tarde ya se podía conseguir el álbum completo y encuadernado. En sus primeras ediciones, las litografías se presentaron en dos tintas, para ediciones posteriores se utilizaron hasta siete tintas; además, pasó de 24 vistas de la primera edición a 39 para la edición de 1864; 42 vistas para la de 1869 y hasta 52 para la de 1872.⁵

El álbum siguió una lógica muy similar a *Monumentos de México*, al mostrar fachadas y sitios de interés de la capital, pero el trabajo de Castro sumó un par de ingredientes más: un mapa pormenorizado de la ciudad y los llamados *tipos populares*, es decir, imágenes de personas luciendo los atavíos propios de sus oficios, como “el aguador”, “el vendedor de pulque” o “las tortilleras”, personajes que, por cierto, ya habían sido explotados por otros artistas viajeros europeos como el italiano Claudio Linati y el germano Carl Nebel.

De todas las litografías que conforman el álbum, hay un par que son el foco de atención de este trabajo, y son aquellas que fueron tomadas desde las alturas. En la que lleva por título *La ciudad de México tomada en globo* (Imagen 1), podemos contemplar a la capital en toda su extensión.

⁵ Cfr. *Catálogo de la colección biblioteca Manuel Arango Arias*, p. 179.



Imagen 1. Casimiro Castro, *La ciudad de México tomada en globo*, litografía reproducida en *México y sus alrededores* (1855).

El viaje en globo, una nueva experiencia ciudadina

El globo aerostático apareció a finales del siglo XVIII en Europa, concretamente en Francia; su diseño se atribuye a los hermanos Joseph Michel y Jacques Étienne Montgolfier. Los globos estaban hechos de linio y papel, y los primeros vuelos tuvieron lugar en junio de 1783.

En nuestro país se comenzaron a lanzar vuelos aerostáticos tripulados hacia la década de 1830. En 1835 el norteamericano Guillermo Eugenio Robertson se elevó sobre el cielo guanajuatense. Ese mismo año realizó tres elevaciones en la Ciudad de México. La prensa de la época reportó, hacia septiembre de 1835, que había logrado 22 ascensos exitosos en todo el país, aunque tampoco faltaron los chascos y fracasos que fueron reportados como fraudes.⁶ El ascenso más apoteósico de este aeronauta, también conocido como “el Físico”, en el que incluso fue acompañado por una señorita, se reportó el 13 de septiembre y se logró en los potreros de la Balbuena.⁷ Pamela Ruiz Gutiérrez, una de las estudiosas de Castro, comenta que, a la edad de nueve años, Casimiro pudo haber contemplado ese asenso tan reportado por la prensa.⁸

Un viaje en globo era todo un espectáculo, un evento social que requería de sus propios ritos. Los ascensos se llevaban a cabo en espacios abiertos, generalmente en las afueras de la ciudad, a los que concurrían

⁶ [s. fma.], “Comunicado” en *El Mosquito Mexicano*, p. 1.

⁷ [s. fma.], “Viaje aerostático”, en *El Mosquito Mexicano*, p. 4.

⁸ Pamela Xochiquétzal Ruiz Gutiérrez, *Casimiro Castro: litografía y vida cotidiana*, p. 3.

las multitudes; también solían elevarse en lugares estratégicos, como en las plazas de toros.

Los aeronautas eran llamados por muchos espectadores como “chiflados”, pero un ascenso era buen pretexto para las verbenas populares. En las plazas donde se realizaban estas actividades era común observar puestos y fondas improvisadas. El rito incluía las arengas de los intrépidos navegantes, quienes lanzaban peroratas antes de sus hazañas aéreas y dedicaban su acto a personalidades políticas. Muchos de sus globos tenían nombre, por ejemplo, el artefacto de Joaquín de la Cantolla se conocía como *Vulcano*. Cuando se lograba el despegue, “la multitud se desbordaba pretendiendo seguirlo desde abajo en su recorrido hasta que se descendía, bien o mal arrasando o vandalizando lo que se atravesaba en su fanático seguimiento”.⁹

Los globos se llenaban de gas de hidrógeno, se requería esperar el momento preciso para soltar los pesos y comenzar el ascenso incierto a capricho de la dirección de los vientos. Una vez en la canasta, el pasajero experimentaba, de primera mano, dejar la tierra y aventurarse al espacio aéreo con todos los peligros que ello conllevaba, como las repentinas pérdidas de calor con los consecuentes movimientos bruscos, las náuseas y las ráfagas de aire que hacían inestable el vuelo. Florencio M. del Castillo describió así una de las ascensiones que sirvieron para ilustrar la litografía *La alameda de México tomada en globo* (Imagen 2), y cuyo texto tituló “La alameda a vista de pájaro”:

Es una sensación extraña, desagradable: la idea de sentirse uno aislado en medio del espacio, hace contraer todos los nervios; el rápido movimiento de los objetos, que se hunden y alejan de la vista, causa mareo: es un verdadero vértigo. Pero en cambio, ¡cuán imponente, cuán magnífico, cuán espléndido, es el espectáculo que se presenta ante la vista del viajero, pasado aquel primer momento! El lenguaje humano carece de expresiones para pintar lo que el alma siente al contemplar de pronto un horizonte sin límites, al ver sobre la cabeza un cielo sin nubes, y á [sic.] sus plantas la tierra, que ostenta sus galas como en un inmenso panorama. ¡Un grito de admiración y de asombro se arranca entonces del pecho!¹⁰

⁹ Luis Everaert Dubernard, *La bella época de México*, p. 51.

¹⁰ Florencio M. del Castillo, “La alameda a vista de pájaro”, en *México y sus alrededores*, p. 24.

Para 1855, año en que Castro comenzó su proyecto litográfico, aún no alcanzaba la fama y casi monopolio sobre el espacio aéreo capitalino que tuvieron los globos de Joaquín de la Cantolla, por lo que el ascenso del artista debió realizarse bajo la supervisión de Manuel Gómez de la Puente, el aeronauta más solicitado en la capital entre 1854 y 1855.¹¹ Las tomas de la ciudad debieron realizarse, a consideración de Beatriz López, entre los 150, 800 y 1 200 metros sobre la superficie terrestre.¹²

La ciudad de México tomada en globo

Esta extraordinaria panorámica lleva al espectador a un lapsus de tranquilidad en el que impera el silencio. La ausencia de figuras humanas le brinda todo el protagonismo a la urbe, testigo mudo de las acciones de sus habitantes, del paso del tiempo y de la historia.

De acuerdo con el punto desde donde se aprecia todo el Valle de México, el ascenso en globo debió llevarse a cabo en lo que se conocía en ese entonces como los potreros de San Fernando, lo que hoy sería la colonia Guerrero, al noroeste de la capital. Pero la pregunta que surge inmediatamente es: ¿Castro dibujó de una sola vez el aspecto de la ciudad desde las alturas? Para contestar esta interrogante hay varios elementos que debemos tomar en cuenta. En primer lugar, dada la precisión y detalle que logró el artista para llevar a cabo su dibujo, debió auxiliarse de instrumentos ópticos como los binoculares desde el aire y del pantógrafo en tierra.¹³ No pudo tomar una fotografía desde las alturas, como lo han sugerido algunos autores,¹⁴ por cuestiones técnicas, mismas que discutiremos a detalle más adelante, por lo que nos inclinamos a pensar que desde el aire pudo hacer un dibujo preparatorio y concluir su litografía en tierra.

¹¹ "Atención, ascensión aerostática", en *El Ómnibus, periódico literario, agrícola y fabril, de religión, variedades y avisos*, p. 4.

¹² Beatriz López, "México desde las alturas: vistas litográficas realizadas por artistas nacionales y extranjeros", en *XVI Jornadas Académicas*, p. 165.

¹³ Este último instrumento se utiliza para obtener una réplica de una imagen tomada como base, que puede ser del mismo tamaño, magnificada o reducida de la original. Los binoculares, para ampliar la imagen de los objetos distantes, al igual que el monocular y el telescopio, pero, a diferencia de estos, los binoculares no provocan efecto de estereoscopia en la imagen y por eso es más cómodo apreciar la distancia entre objetos.

¹⁴ Además del pantógrafo y los binoculares, Ricardo Pérez Escamilla comenta que el litógrafo pudo ocupar la caja negra y la fotografía, pero son herramientas de las que pudo echar mano en tierra y no desde el aire. Cfr. Ricardo Pérez Escamilla, "Abajo el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX", en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*.

El autor dibujó la ciudad desde una perspectiva de oriente a poniente. Es decir, que la vista se dirige hacia los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, los que tomó como referencia para coronar un segundo plano. Circundan a la ciudad las diferentes calzadas que comunicaban a las poblaciones de la periferia con el corazón de la urbe, entre las que se encontraba, al sur, la Calzada de la Viga, en esos momentos aún navegable, la cual pasaba por Chalco y llegaba hasta Xochimilco. Otra calzada de importancia era la de San Antonio Abad, camino que debían seguir los viajeros que se dirigían a Cuernavaca o las costas del Pacífico.

En las calzadas existían, además, edificios comúnmente llamados “garitas”, los cuales funcionaron como aduanas para evitar el contrabando de mercancías que entraban a la capital. En la litografía se pueden observar algunas de ellas, como, por ejemplo, la garita de San Lázaro, el edificio más alejado al este de la ciudad; por aquí salían los viajeros que se dirigían a Puebla y Veracruz. Otra garita que podemos reconocer es la de Belén, ubicada en el Paseo de Bucareli, justo después de la segunda glorieta, la que correspondería a la Plaza de Loreto, en las inmediaciones del acueducto de Chapultepec, cuyos arcos son perfectamente identificables; esa calzada correspondería a la actual avenida Chapultepec. Según grabados y crónicas de la época, dicha garita fue un edificio con portales localizado en lo que hoy sería el mercado Juárez, y contaba con una serie de arcadas que permitían el acceso controlado desde el poniente, siguiendo el trazo del acueducto, el cual tenía un pequeño corte en la continuidad de su arcada para el acceso por el sur.

Destacan las cúpulas diseminadas en todos los cuadrantes, entre las que sobresalen la Catedral Metropolitana, el Templo de la Profesa, la iglesia de San Juan de Dios y la parroquia de Santa Veracruz, los conventos de San Francisco, San Agustín y Santo Domingo, entre muchas otras.

Se observan otros puntos importantes como la Alameda, el parque público más grande, la plaza de toros llamada Plaza del Paseo Nuevo, precedida de la calzada del Calvario, hoy avenida Juárez; muy cerca estaba la estatua ecuestre de Carlos IV, vaciada por Manuel Tolsá, que hoy está en la explanada del Museo Nacional de Arte. Dentro de *México y sus alrededores* existe otra litografía, *Paseo de Bucareli*, en la que podemos ver esta plaza con mayor detalle. A partir del punto de donde fue dibujada, y de la litografía *La alameda de México tomada en globo*, podemos

sospechar que la plaza de toros fue también dibujada por Castro desde un aerostático, aunque desde una altura más baja. Dada la cercanía de los potreros de San Fernando con la plaza del Paseo Nuevo, es muy probable que el globo navegara casi un kilómetro al sur y desde ahí se hiciera la preparación del dibujo. Este viaje fue probable si observamos que en *La alameda de México tomada en globo* el aerostático se postra en esa zona. Los puntos de aterrizaje pudieron ser, precisamente, la plaza de toros o los terrenos adyacentes al Paseo de Bucareli.



Imagen 2. Casimiro Castro, *La alameda de México*, litografía reproducida en *México y sus alrededores* (1855).

La tradición de la perspectiva aérea

¿Cuál es el antecedente o la tradición de dibujar perspectivas de la Ciudad de México desde un punto elevado? Enrique Tovar menciona que, a raíz de la gran inundación que afectó a la capital en 1629, las azoteas se convirtieron en un espacio de convivencia común. Desde ese momento, estos puntos fueron lugares reservados y privilegiados desde donde la gente observaba eventos sociales, militares y religiosos realizados a nivel de calle. Esas cubiertas planas de los edificios, al estar dispuestas para andar sobre ellas, fueron aprovechadas por la gente para colocar pisos y alfombras con bellos diseños con el fin de

gozar de feliz esparcimiento.¹⁵ Su relevancia fue tal, que hay noticias de que cuando los emperadores Maximiliano y Carlota entraron a la Ciudad de México en junio de 1864, se rentaban espacios en las azoteas para poder apreciar el recibimiento que se les dio. El mismo Tovar informa que las vistas panorámicas en Ciudad de México se encuentran en óleos que datan del siglo XVIII, cuando diversos artistas comenzaron a mostrar lo que podía admirarse desde una azotea. El primero del que tenemos registro es un cuadro de castas de autor anónimo titulado *De Alvina y español produce Negro torna atrás*; este óleo muestra al español mirando la Alameda con un *anteojo de larga vista* o catalejos. La azotea era, hasta cierto punto, un lugar de reunión, de esparcimiento, como lo muestra una litografía de Carl Nebel, *Vista sobre los volcanes de México desde el pueblo de Tacubaya* (1836); eran también centros más o menos seguros, donde un grupo regularmente extenso de gente podría apreciar el paisaje urbano.

Sin embargo, existía la posibilidad de alejarse un poco más del piso. La siguiente altura para conquistar, aunque de mayor peligro, y a la que no toda la gente podía acceder, fueron las cúpulas y las torres de las iglesias. Un artista al que hay que volver a rescatar es Pedro Gualdi y sus litografías dibujadas desde la torre de San Agustín. María Esther Pérez Salas menciona que las cúpulas de los diversos templos de la ciudad no solo sirvieron como una referencia espacial, sino que fueron un punto de observación con objeto de realizar vistas aéreas, que para la fecha resultaron muy novedosas. A través de la obra de Gualdi (Imagen 3) se ofreció a los espectadores imágenes de la capital nunca vistas, que ponían de manifiesto el armonioso trazo urbano que imperaba en la ciudad a principios del siglo XIX, cuyo horizonte se veía interrumpido por las majestuosas construcciones religiosas. Gualdi —continúa Pérez Salas— no se conformó con la minuciosa representación de los edificios, que en sí misma posee un carácter documental de gran validez para quienes la contemplamos hoy, sino que, a la vez, posee la virtud de haber acompañado estas láminas con otras de carácter informativo, en las cuales identifica las construcciones más importantes de la ciudad.¹⁶

¹⁵ Enrique Tovar Esquivel, "Otear la vida. Vivencias y convivencias en las azoteas de la Ciudad de México", en *Relatos e historias en México*, pp. 53-61.

¹⁶ M. E. Pérez Salas, "Imágenes de poder: claustros, cúpulas y campanarios", en *El viajero y la ciudad*, pp. 109-111.



Imagen 3. Pedro Gualdi, *Vista sudeste del panorama de México* (1841).

En lo que toca a la tradición de las vistas de ciudades europeas desde el aire, hay que decir que hacia la década de 1830 a 1840 se dieron a conocer destacadas imágenes aéreas de ciudades como, por ejemplo, *Aeronautical view of London*, dibujada por R. Havell en 1831, o *Panorama of London as seen from the basket of a balloon*, publicada en 1836. En este contexto, resulta de vital importancia la aparición del litógrafo y arquitecto francés Alfred Guesdon, quien en 1848 colaboró en la publicación de *Francia a vista de pájaro*, con dibujos de 37 ciudades. Un año más tarde elaboró 45 láminas para la versión de ciudades italianas, *Italia a vista de pájaro*. Guesdon se interesó por las vistas aéreas que pudiera obtener de España; ya desde inicios de los cuarenta colaboró en el proyecto litográfico de vistas *España artística y monumental* con cinco litografías. ¿Pudiera este álbum ser un antecedente de *México y sus alrededores*? En su estudio sobre el álbum mexicano, María José Rojas señala que la prensa de la época decía que este trabajo rivalizaría con lo mejor que viene del extranjero, se hacía hincapié en que las obras europeas eran traídas y publicadas en México.¹⁷ Si el álbum *Los españoles pintados por sí mismos*, recopilación de tipos populares y escenas costumbristas del siglo XIX español, fue el germen de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, por qué no pensar que *España artística y monumental* fue también conocida

¹⁷ María José Rojas, *La imagen de la Ciudad de México en el álbum de México y sus alrededores, 1855-1856*, p. 27.

en nuestro país. Rojas refiere que en México también se conocía el álbum *Los alrededores de París* de 200 grabados realizados por los mejores artistas franceses, y del que es famosa la litografía llamada *Las arenas nacionales* (Imagen 4), la cual representa un foro al aire libre donde se llevaban a cabo diversos espectáculos como los circenses y, por cierto, los ascensos aerostáticos, como se puede observar en ella. María Esther Pérez Salas, por su parte, señala que en varias ocasiones los autores se apoyaron en obras ya publicadas, y que el propio Castro había tenido influencias de artistas extranjeros, no solo Gualdi, sino también de las obras que había realizado Mauricio Rugendas.¹⁸



Imagen 4. A Provost, *Les arènes nationales*, litografía reproducida en *París y sus alrededores* (ca. 1845).

Volviendo a Guesdon y su actividad, cabe comentar la colaboración que hizo para el periódico *L'illustration, Journal Universel* de París, donde mandó algunas vistas aéreas de diversas ciudades europeas —entre ellas españolas, como Toledo y Sevilla, hacia 1853—, acompañando sus vistas con relatos de las costumbres y tradiciones de los lugares. De Toledo detalló la organización de sus fábricas y la actividad de los herreros en la ciudad. Es posible que esta vista fuese hecha desde algún tejado o altura que revelara todo el entorno, que posteriormente le sirviera para

¹⁸ M. E. Pérez Salas, "Imágenes de poder: claustros, cúpulas y campanarios", p. 155.

integrarlos en sus vistas del conjunto de la ciudad.¹⁹ El año de 1853 fue fecundo para Guesdon, pues tocó el turno de que vieran la luz las vistas aéreas de las ciudades españolas en el álbum *España a vista pájaro*, en el que el francés dibujó y litografió 16 láminas entre las que destacan Alicante, Barcelona, Burgos, Cádiz, Córdoba, Málaga, Gibraltar, Granada, Jerez, Madrid, Segovia, Sevilla, Valencia y Valladolid.

De su litografía sobre la ciudad de Valencia resalta el perímetro amurallado todavía (el derribo de las murallas se iniciaría 10 años después), a intramuros se pueden observar signos de la Revolución industrial, como el humo que producen las distintas fábricas. Otra ciudad española que gozaba de un periodo de relativa estabilidad económica era Sevilla; en la versión de Guesdon sobre esta urbe destacan los paseos y los jardines como los de la Cristina, además de símbolos de la modernización como los flamantes puentes de hierro, sin olvidar los edificios emblemáticos como la Catedral de Santa María de la Sede, salpicada por un espléndido conjunto de torres, cúpulas y espadañas.

La capital española, Madrid, también fue objeto artístico de Guesdon, con la antigua plaza de toros de la Puerta de Alcalá y los Jardines del Buen Retiro en primer plano (Imagen 5). Dicha vista nos recuerda la litografía *Paseo de Bucareli* de Casimiro Castro. Dada la cercanía en la fecha de los trabajos de Castro y Guesdon, 1855 y 1853 respectivamente, no podemos asegurar con certeza que el artista mexicano conociera el trabajo del francés, pero sí compartían el mismo interés por retratar las costumbres nacionales, como los bailes, y dejar constancia de la existencia en las urbes de las plazas de toros. La herencia española en las costumbres y en el estilo de las construcciones arquitectónicas fue un discurso muy socorrido entre la prensa europea, particularmente francesa como *Le Monde Illustré* o *L'Illustration - Journal Universel*. Durante la Intervención francesa en México se enfatizó en estos medios el origen latino y la presunta necesidad de ayuda para modernizar el país. Entonces fue común encontrar afirmaciones como las siguientes: “la sangre española aún fluye por sus venas” o “las costumbres españolas son muy arraigadas en los mexicanos”.²⁰

¹⁹ Miguel Hervás León, “El viaje por España de Alfred Guesdon. 1852-1854”, en *Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía*, pp. 75-86.

²⁰ Aquille Arnaud, “Soldados de la frontera mexicana”, en *Le Monde Illustré*, p. 144.



Imagen 5. Alfred Guesdon, *Madrid a vista de pájaro*, litografía reproducida en *España a vista de pájaro* (1853).

Sobre la técnica de Castro y Guesdon

¿Las litografías aéreas de Guesdon o las de Castro fueron hechas desde un globo aerostático? Para autores españoles como Miguel Hervás, Antonio Gámiz y Antonio Jesús García, esta posibilidad está descartada por las siguientes razones: era increíblemente difícil realizar dibujos tan precisos y detallados desde un globo por la inestabilidad de los vuelos. Hay hipótesis que sugieren, para el caso de España, que el litógrafo se auxilió de fotografías tomadas desde el aire, cosa que también es poco probable, dado el tiempo de exposición que se requería para tomar una foto, es decir, la cámara tenía que estar completamente fija y esperar un tiempo prolongado para sacar la placa. De manera que, si se hubiera intentado, el resultado sería fotografías con imágenes difusas; de ahí que no tenemos fotografías de esa época tomadas desde un globo, por lo que nos inclinamos a pensar que, al igual que Castro, Guesdon hacía dibujos preparatorios en aire y los concluía en tierra, para después pasarlo a la piedra litográfica. Para el caso del artista francés, esto se confirma con notas de prensa donde se lamentan que los fotógrafos no pudieron realizar alguna toma desde el aire. El 17 de enero de 1851, Mr. Clifford, un fotógrafo que tomó capturas españolas, declaró lo siguiente después de un ascenso en globo para el periódico *La Patria*: “Mucho sentimos no haber podido tomar con el daguerrotipo la vista de Madrid, pero confiamos en que en otra ocasión lograremos sacar

un paisaje tan nuevo como exacto”.²¹ Aunque las ascensiones en globo se llevaban a cabo en España, sobre todo acompañando a las corridas de toros, tampoco eran algo común. Habría que considerar, como lo comenta Gámiz, que la España decimonónica carecía de ferrocarriles para transportar con facilidad, de una ciudad a otra, los globos, no había fábricas de gas en muchas ciudades y, finalmente (tratándose de acontecimientos de extraordinaria notoriedad pública), no existe referencia alguna en la prensa de las ciudades representadas.²² No obstante, para comercializar las vistas, las empresas litográficas titulaban las obras “tomadas al natural”. Antonio Gámiz considera que dichas palabras debían de ser matizadas y que respondían a cierta necesidad comercial y publicitaria. Entonces, quedan dos preguntas más. La primera, ¿Guesdon y Castro subieron a un globo? y ¿cómo hicieron las imágenes aéreas? No podemos afirmar que Guesdon fue un asiduo viajante de aerostático por las razones expuestas pero, en el caso de Castro, nos inclinamos a pensar que efectivamente pudo hacer un viaje en globo, dada las extensas noticias sobre ascensiones en la Ciudad de México para 1854 y 1855 y que, desde las alturas pudo hacer, como se ha mencionado, un bosquejo o dibujo preliminar que después mejoraría con técnicas similares a las de Guesdon. Ahora bien, ¿cuáles son esas técnicas? Si tomamos en consideración los estudios de arquitectura de Guesdon, Gámiz apunta que es probable que desarrollara la habilidad de tomar un plano geométrico de gran exactitud, poniéndolo en perspectiva, elevando mucho la línea del horizonte, y representando luego todos los edificios de la ciudad, con patios, calles y jardines. Posteriormente añadía efectos de relieve e iluminación y sombras de nubes, consiguiendo dibujos de gran realismo.²³ ¿Esta misma técnica fue usada por Casimiro Castro para realizar sus propias versiones de la Ciudad de México presuntamente tomadas desde un globo?

Como hemos mencionado en líneas anteriores, *México y sus alrededores* fue un proyecto inacabado, el cual evolucionó conforme pasaba el tiempo y se desarrollaba la técnica litográfica, de manera que muchas de sus imágenes originales, además de incorporarles color, se les

²¹ Antonio Gámiz Gordo y Antonio Jesús García Ortega, “La vista aérea de Córdoba dibujada por Alfred Guesdon en 1853”, en *Archivo Español de Arte*, p. 33.

²² *Idem*.

²³ A. Gámiz Gordo, “Paisajes urbanos vistos desde globo: dibujos de Gesdon sobre fotos de Clifford hacia 1853-1855”, en *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, p. 112.

añadieron o eliminaron personajes que interactuaban en los espacios urbanos. En este sentido, era improbable que se realizaran nuevas ascensiones solo para registrar los cambios que se iban presentando en la urbe. Así, la vista *La ciudad de México tomada en globo* de 1855 fue prácticamente la misma en ediciones posteriores, con la salvedad de la incorporación de lo que fue el Paseo de la Emperatriz, conocido actualmente como Paseo de la Reforma. El incipiente trazo del Paseo de la Emperatriz puede notarse en, al menos, dos litografías repetidas y mejoradas con los años, *La ciudad de México tomada en globo y Paseo de Bucareli*. Podemos notar, además, que las cadenas volcánicas del valle de México son más delicadas, contrario a lo que Castro había hecho con anterioridad, las cuales dan la impresión de trazos esbozados. Por otro lado, los cuerpos lacustres de Chalco y de Texcoco se observan con mayor nitidez gracias a los tonos azules, además del verdor de los parques públicos.

A manera de conclusión. Una vista aérea a la Ciudad de México desde el punto en que Castro la vio

Hoy contamos con diferentes herramientas tecnológicas, como Google Earth, que nos permiten echar un vistazo a la ciudad desde el mismo espacio aéreo al que ascendió Castro hace más de 150 años. Encontramos una urbe dominada por rascacielos, marcada por la modernidad, con nuevos caminos construidos por la necesidad de movilidad y cabida a los medios de transporte que se fueron incorporando con los años. Aunque la mayoría de los templos continúa ahí, pocos son los caserones y edificios civiles que perduran. La ciudad se ha extendido más allá de los límites que pueden apreciarse en la litografía que dominaba todo el valle de México. Lo que antes era periferia, ahora tiene una nomenclatura de centro. Si el trabajo de Castro nos brindaba una sensación de silencio y serenidad, la vista de hoy nos recuerda un efecto de ruido y un desbordante bullicio. En este sentido, el trabajo de Casimiro Castro no solo es una contribución mayor del arte mexicano del siglo XIX, sino una referencia histórica de la evolución que ha tenido la capital del país.

Bibliografía citada

Ángel Castro, coord., *El viajero y la ciudad*, México, UNAM, 2017.

- , *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, 2017.
- Arnaud, Aquille, “Soldados de la frontera mexicana”, en *Le Monde Illustré*, núm. 255, 1862, pp. 140-144.
- Catálogo de la Colección Biblioteca Manuel Arango Arias, México, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, 2000.
- Del Castillo, Florencio M., “La alameda a vista de pájaro”, en Marcos Arroniz, *et al.*, *México y sus alrededores*, México, Decaen, 1856.
- Everaert Dubernard, Luis, *La bella época de México*, México, Salvat, 1993.
- Gámiz Gordo, Antonio, “Paisajes urbanos vistos desde globo: dibujos de Gesdon sobre fotos de Clifford hacia 1853-1855”, en *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 9, España, Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 110-117.
- Gámiz Gordo, Antonio y Antonio Jesús García Ortega, “La vista aérea de Córdoba dibujada por Alfred Guesdon en 1853”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 361, España, Instituto Diego Velázquez del CSIC, enero-marzo, 2018, pp. 29-45.
- Hervás León, Miguel, “El viaje por España de Alfred Guesdon. 1852-1854”, en José Antonio Hernández Latas, ed., *Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017 (Jornadas).
- López, Beatriz, “México desde las alturas: vistas litográficas realizadas por artistas nacionales y extranjeras”, en *XVI Jornadas Académicas 2014*, México, UNAM, 2017.
- Pérez Escamilla, Ricardo, “Abajo el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX”, en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, Cat. de expo., México, Museo Nacional de Arte/INBA, 1994.
- Pérez Salas, María Esther, “Imágenes de poder: claustros, cúpulas y campanarios”, en Miguel Ángel Castro, ed. y coord., *El viajero y la ciudad*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2017, pp. 103-117.
- [s.fma.], “Aviso Atención, ascensión aerostática”, en *El Ómnibus, periódico literario, agrícola y fabril, de religión, variedades y avisos*, México, 28 de abril, 1855.
- [s. fma.], “Comunicado” en *El Mosquito Mexicano*, México, 20 de febrero, 1835.

- [s. fma.], “Viaje aerostático”, en *El Mosquito Mexicano*, México, 25 de septiembre, 1835.
- Reséndiz, Andrés, “Inferencias y vínculos, Casimiro Castro”, en *Agendas y Vínculos*, núm. 3, México, Addenda, enero, 2003, pp. 2-26.
- Rojas, María José, *La imagen de la Ciudad de México en el álbum de México y sus alrededores, 1855-1856*, México, 2012, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Ruiz Gutiérrez, Pamela Xochiquétzal, *Casimiro Castro: litografía y vida cotidiana*, México, 2007, Tesis, UNAM, FES Acatlán.
- Toussaint, Antonio, *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, México, Ediciones G. Gili, 1986.
- Tovar Esquivel, Enrique, “Otear la vida. Vivencias y convivencias en las azoteas de la Ciudad de México”, en *Relatos e historias en México*, núm. 107, México, julio, 2017, pp. 53-61.

MÉXICO DE CARTÓN: CONSTRUCCIÓN VISUAL DE UNA CULTURA CRÍTICA

Alan Quezada Figueroa¹

Si exageramos y llevamos a sus últimos extremos las consecuencias de lo cómico significativo, obtenemos lo cómico feroz.

Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*
y *El pintor de la vida moderna*

Los trazos no parecen guardar ningún respeto por la proporción, son más bien toscos, como si el dibujante se estuviese revelando contra la realidad, o quizá sea lo contrario y desde lo deforme está desvelando la realidad ante nuestros ojos, ¿es acaso falta de técnica? Y si esto es así, entonces ¿por qué un *monero*² puede posicionarse como una de las figuras más representativas de la cultura de su tiempo? Estas y un sinnúmero de preguntas son las que rondan en la cabeza mientras se contempla insistentemente algún trazo que bien podría ser el de un niño con medianos talentos para el dibujo. Lo cierto es que, conociendo desde hace ya varios años el trabajo de algunos cartoneros —llamados así en el mundo del *cartón*—, nunca me había parecido necesario indagar en cuestiones formales; esto quizá refiera a la profundidad del contenido que se pretende analizar.

Al intentar organizar esta breve reflexión, aún sin dar crédito a la magnitud del problema en el que me hallo, nunca pensé que una

¹ Doctor en Filosofía por la Universidad de Guanajuato y profesor titular C en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBAL.

² Esta es la expresión con la que se reconoce popularmente a los caricaturistas políticos o periodísticos. Esta forma de designar a dichos creadores surge en México y refiere a la manera particular de referirse a aquellos; de tal modo que, en lo subsecuente, me referiré a dichos personajes como: 'moneros', 'caricaturistas' o 'cartoneros' —desprendido del anglicismo *cartoon*—.

cuestión, en apariencia bastante simple, se manifestara en toda su complejidad al momento de organizar las ideas; esto sin mencionar que la historia de la caricatura todavía se sigue escribiendo, pues le hace falta mucho trabajo historiográfico a las diversas etapas que componen su historia en México. Es por este motivo que preciso especificar que no se abordará la totalidad de los autores, ni que las etapas en las que estos aparecen estarán ordenadas temporalmente; antes bien, en algún momento se pondrá el acento de su ejercicio y su importancia en el siglo XIX, en tanto se trata de una de las etapas más notables del florecimiento de dicha expresión.

Frente a la dificultad narrativa manifiesta más arriba e insistiendo incisivamente en las imágenes que inspiraron esta reflexión, parece haberse revelado una idea de cómo desarrollar el presente ejercicio, y es que solo se puede intentar hacerlo así, como si estuviese dibujando con palabras, ¿pues qué otra forma de llevar a cabo una reflexión estética podría ser más consistente que la de ir, a la par de los imperfectos trazos, pensando en las posibilidades sensibles y creativas de la caricatura política?

Entonces, procurando dejar que la narración sea dirigida por las imágenes, a riesgo de quitar esa apariencia de rigurosidad deseable del tratamiento académico, pues, siguiendo a la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, parece ser que las imágenes otorgan otra posibilidad para el entendimiento y la reflexión, más allá del texto escrito con todas las normativas formales, “la descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales”.³ Para ella, este es un modo de socializar las ideas que puede traspasar las barreras del entendimiento profundo, en el desencriptamiento conceptual, o bien, exegético de las diversas plumas y construcciones intelectuales del medio idóneo para ello. Con este texto se espera lograr una especie de caricatura desde la irreverencia, con la intención de ofrecer una reflexión consistente con el contenido.

Pienso en una figura que —de las 50 mil realizadas por el gran caricaturista Rius— he elegido en esta suerte de reflexión (Imagen

³ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas chixi desde la historia andina*, p. 23.

1). En ella vemos una especie de estatua de la libertad humana, viva y bastante deformada, tal como el concepto mismo de *libertad* enraizado en la cultura *yanqui* —de momento parece haberse manifestado en mi memoria la imagen de *El fantasma de la libertad*, de Luis Buñuel—, ¿es que acaso la libertad es solo una fantasía que nos ronda relativa a la capacidad de consumo?



Imagen 1. Rius, Sin título, [s. a.].

Parece ser que nuestro cartón ofrece un concepto de libertad para el que no necesitamos los trazos más exquisitos o una técnica más sutil. En su tosquedad se halla su técnica, así como lo pretende este texto, la imagen es fea y distorsionada como su concepto, porque de otro modo la sensibilidad no conduciría a la misma reflexión. Si por un momento imaginamos la construcción de esta misma imagen, pero con el estilo de la pintura barroca, se perdería el gesto que el artista ha conseguido. Esto no quiere decir que la imagen quedaría despojada de sentido, sino que su potencial sensible tomaría otro rumbo lejano a la irreverencia de nuestro dibujo que se halla desde su gestación *poética*.

Es casi ocioso explicar una imagen que, a pesar de su aparente simpleza, ofrece un gran número de elementos que pueden ser leídos desde diferentes perspectivas pero, por supuesto, con un posicionamiento político

muy claro. La idea de libertad que compone a nuestra imagen se refiere a la capacidad de llevar a cabo un consumo inmoral, solo por la capacidad misma que es, a su vez, generadora de deseo. Los valores establecidos por el país vecino, autoproclamado como “el país de la libertad”,⁴ están centrados en la ley de la oferta y la demanda, pero ya no en su mecanismo usual, sino en su cimentación artificial como una construcción del consumidor, para que desee y consuma artículos para los que fue hecho.

Es, de este modo, que desde el gesto la caricatura política manifiesta no una invitación inocente a su público para participar, sino que lo interpela para que sea aquello que Augusto Boal denominaba como *espect-actor*,⁵ o aquello que Sánchez Vázquez manifiesta como *estética de la participación*.⁶ El imperativo *yanqui* no es formar mejores ciudadanos, sino consumidores más eficaces para el mercado. El estilo de vida del estadounidense promedio es el de un gran consumidor de productos de cola y alimentos fritos, así como de una gran cantidad de productos que siguen ensanchando la fantasía de libertad.

Las cualidades creativas del cartón permiten que la capacidad crítica del lector se active en la participación reconstructiva del sentido de la imagen. Se trata de la deconstrucción, no solo de una imagen emblemática de la cultura norteamericana —reconocida en todo el mundo—, sino también de uno de los conceptos más importantes para poder habitar este mundo: la libertad. La imagen está cargada de irreverencia, no solo por el sofisticado disfraz de la efigie, sino por la inmediata relación de su vestuario de estrellas y barras. Quizá sea puntual decir que tener una libertad regulada por la *mano* del mercado es la misma libertad que se tiene de padecer diabetes, hipertensión o cáncer.

La imagen creada por el monero no es inofensiva, es casi siempre una imagen crítica que busca un destino de *praxis*, de transformación por parte de los lectores. Si bien esta agresividad no siempre surge de una provocación hacia aquello que se muestra en la mera imagen, esta última también puede servir para resaltar ciertos valores de un personaje, una idea o una tradición. Así como la caricatura puede dismantelar

⁴ Véase la declaración reciente del presidente Trump con respecto a la felicitación del Ejército boliviano por sus acciones violentas, apelando a la defensa de la libertad de ese país, en David Brooks, “Lo de Bolivia no fue un golpe sino ‘la voluntad del pueblo’: Trump”, en *La Jornada Virtual*.

⁵ Cfr. Augusto Boal, *Teatro del oprimido I. Teoría y práctica*.

⁶ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*.

la historia, también puede, mediante trazos simples, agudizar el tono de admiración hacia un héroe nacional.

Lo anterior se muestra a través del gesto agradable creado por Miguel Covarrubias —heredero de la tradición de la caricatura del siglo XIX— en su caricatura de Francisco Villa (Imagen 2). En este caso se trata de un gesto de afirmación, en el que aparece un personaje bastante robusto que denota firmeza y fuerza. Los rasgos del general se han exagerado para que no haya ninguna duda, es él, se le reconoce de inmediato; además de la imagen de su valentía, también se le ve un gesto agradable, es como si se buscara mostrar la nobleza de la lucha revolucionaria.

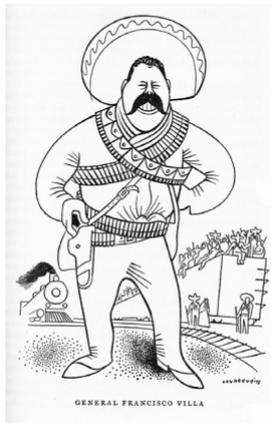


Imagen 2. Covarrubias, *General Francisco Villa*, [s. a.].

A diferencia del ejemplo anterior, en este caso los trazos son más firmes; sin embargo, no por ello la imagen se vuelve más compleja. Ambos autores comparten cierta simpleza en la representación, que funciona para hacer presente una idea que se antoja inmediata. Reitero que no es el propósito de este trabajo presentar una retrospectiva de orden cronológico, ni que agote la historia de la caricatura, lo que se busca es analizar la caricatura como invitación para pensar la historia, la política, la cultura y los acontecimientos propios de la época, bajo una lupa crítica y mucho más cercana a la realidad de lo que lograría una fotografía, en apariencia, fidedigna. La caricatura, desde la sensibilidad, nos invita a repensar el mundo y, con ello, a reconstruirlo, es decir, afirmarnos en él desde la *praxis* y así construir otros mundos posibles,

lo que la mera narración de los hechos no ofrece, en tanto que no otorga opción alguna de movimiento, pues parece ser que presenta una realidad acabada, que, en el peor de los casos, es creada por los medios de control. Lo anterior refiere a la imagen satírica caricaturesca como un medio detonador, ya sea que conmueva o indigne al público como complemento de la carcajada, de ahí que una sensación extrema lo haga reflexionar en cuanto a su propio contexto, o bien, comprender algunos de los fenómenos que en el mero discurso le resulten incomprensibles.

No cualquier dibujo por ser básico funciona para afectar a las subjetividades. Es preciso que el autor genere un discurso comprensible para sus lectores, de manera que las posibilidades experienciales de la pieza resulten envolventes, en tanto se produzca una resonancia en la *aesthesis*, haciendo a la vez partícipe al sujeto del juego *poiético* junto con el creador y, finalmente, en la reflexión, se desarrolle una interpelación que tenga su destino final en la *praxis* como momento de transformación del sujeto, si bien es probable que no a gran escala, sí desde su propia realidad.

Es cierto que dentro de las artes plásticas la caricatura ha resultado conflictiva, en principio por su distinción técnica y su aparente simpleza, se puede pensar desde una *prosaica* o estética cotidiana, “la prosaica se define no por oposición o complemento a la poética, sino como alteridad; se trata de una estética otra”,⁷ como una manifestación sensible con cualidades diferentes —y quizá mayores por su alcance popular— que manifiestan una gran potencia en cuanto a las posibilidades de desarrollar un concepto o un personaje. El desarrollo de dicho gesto parece circundar la historia de las distintas artes, en tanto que el sentido de estas desborda su soporte material para dar pie a la experiencia sensible más allá del mero disfrute, por lo que, en este caso, la capacidad de ofrecer una experiencia desde la fealdad, lo deforme o lo grotesco, que tiene su expresión en la sátira y la ironía, eleva sus valores estéticos como parte de un sistema simbólico-sensible.

La *ironía plástica* es que el caricaturista vive en una dualidad entre el artista y el político, en el caso de José Guadalupe Posada, podría decirse que también funciona como historiador, sociólogo y humorista. Walter

⁷ Katya Mandoki, *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, p. 83.

Benjamin piensa que “el humor pone a prueba la política”.⁸ La caricatura se manifiesta como un fenómeno complejo que, además, reclama la atención popular. Volviendo a la idea principal, podría pensarse que una reconstrucción histórica que se conformara desde la caricatura, quizá sería una oportunidad para repensar críticamente la historia como narrativa, según pensaba Paul Ricoeur,⁹ y así darle un lugar a los que no se posicionaron como los vencedores.



Imagen 3. José Guadalupe Posada, *La calavera oaxaqueña* (1900).

Varios autores parecen coincidir en que Posada no tenía un posicionamiento político claro, pero se puede decir que ilustraba un México del siglo XIX invisible, un México profundo que poco importaba en otros espacios. Ilustrar la nota roja fue una actividad que desarrolló durante un buen tiempo pero, por otra parte, la representación de la muerte —sus clásicas calaveras de las que la Catrina o la Calavera garbancera destaca en la cultura popular— le ha valido, infortunadamente después de muerto, su autenticidad como artista y un reconocimiento bastante tardío por la maestría con la que desarrolló sus imágenes, “Posada creó la muerte y la hizo universal, porque la obligó a participar en todas las actividades vitales, con gran sentido de la ironía”.¹⁰

La ironía busca siempre desconfigurar personajes, acontecimientos o conceptos, la burla destrona aquello que se ha posicionado en un sitio privilegiado. Si bien se ha señalado que Posada no tenía un posicionamiento político claro, sí se puede decir que no solo ayudó a ilustrar toda

⁸ Walter Benjamin, *Mickey Mouse*, p. 23.

⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*.

¹⁰ José Guadalupe Zuno, *Historia general de la caricatura y de la ironía plástica*, p. 9.

una época y contribuir al espíritu mexicano, sino que desde sus cualidades irónicas destronó a la muerte misma del estatus terribilista con el que comúnmente aparecía en otro tipo de expresiones. Por ello, podría decirse que el grabador hidrocálido marca un partaguas en cuanto a la representación de la muerte y contribuye a la imagen identitaria de la tradición del mexicano, “las calaveras sobrepasan el *mexican curios*: eclisiones de una mitología generalizada y propia. Y por ser tan populares —Posada las hizo aún más populares—, fueron el óptimo tema para la sátira política y social”¹¹ (Imagen 3). Del mismo modo, al ser reconocido por algunos como el Goya mexicano —con lo cual no pretendo dar a entender que su estatus se eleva al europeizarlo— y participar de la expresión popular, más allá de cualquier expresión elitista, existe ya una posibilidad crítica hacia las fantasías del *buen gusto* y la *alta cultura* del pensamiento estético moderno. Posada era un narrador popular que ni siquiera tenía la pretensión de ser artista, “[l]o que llamábamos arte solo comienza a dos metros del cuerpo. Pero ahora, en el *kitsch*, el mundo de las cosas vuelve a acercarse al hombre; se deja agarrar en un puño y conforma al fin en su interior su propia figura”.¹² Pero su figura dentro de la conciencia popular ha sido tan fuerte que ha ensombrecido, a su vez, la ardua labor que para la historia de nuestro país representaron algunos otros caricaturistas del siglo XIX, que fue, además, el siglo en el que dicho estilo tomó fuerza precisamente como una expresión, no solo de crítica a la distancia, sino de verdadera *praxis* militante. Posada era, sobre todo, ilustrador, antes que caricaturista; él trabajaba la mayor parte de las veces por encargo, a pesar de ello demostró un gran sentido del humor, de tal modo que le era posible representar las situaciones más dramáticas con ironía. Sin embargo, el afamado grabador era en sí mismo el reflejo de la tradición caricaturesca que surgía con auge en el segundo cuarto de dicho periodo.

Si bien en el siglo XVIII ya se hallaban algunas protocaricaturas al estilo crítico de la siguiente etapa, es en la década de 1920 que aparece formalmente la avalancha de revistas¹³ satíricas en las que florece la creación caricaturesca. De la misma manera que sucede hoy con los

¹¹ Luis Cardoza, *José Guadalupe Posada. Maestro de obras con obras maestras*, p. 21.

¹² W. Benjamin, *ob. cit.*, p. 35.

¹³ La primera revista satírica de nombre *El Juguetito*, seguida del periódico de 1926, *Iris*, no dejaron registros inmediatos.

recursos digitales gráficos —memes—, la oposición en aquellos años buscaba ridiculizar a sus enemigos mediante la burla y la sátira; es así como surgieron los semanarios: *El Tío Nonilla*, *Don Simplicio*, *La Pata de Cabra* y *El Gallo Pitagórico*. Es así que la primera mitad del siglo en un México infestado de conflictos y posicionamientos políticos cambiantes, se convirtió en el amasijo adecuado para el surgimiento de la crítica y la acción, a través de la creatividad expresada en un medio que permitía expresar ideas complejas desde un formato aparentemente simple.

La Orquesta fue la gran revista de humor del siglo, aparecida en la segunda mitad del mismo, fue la única que se opuso críticamente a Juárez, aunque también lo apoyó cuando se enfrentó al clero y a la intervención francesa, “es el gran ejemplo de prensa comprometida y de una calidad artística de primera clase”.¹⁴ Los grandes caricaturistas de *La Orquesta*, Jesús T. Alamilla, Constantino Escalante y, a la postre, Santiago Hernández, consiguieron que dicha revista se posicionara como una de las más importantes no solo de su época, sino de todo el siglo XIX, dadas sus cualidades caricaturescas, así como su compromiso político (Imagen 4).



Imagen 4. *Dejemos a la suerte que decida “pero sin trampas”* (1871).

A la muerte de *La Orquesta* en 1877 surge, ya con cierta fuerza estilística y una experiencia que le habían dado sus antecesoras, *El Ahuizote*, que hacía frente al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada.

¹⁴ Eduardo del Río, *Un siglo de caricatura en México*, p. 12.

Aunque bien se menciona que surgía con fuerza una manera más libre de hacer caricatura, uno de sus caricaturistas,¹⁵ José María Villasaña, fue protegido de Porfirio Díaz y llegó a ser diputado.

Estos fueron los grandes parteaguas desde los que se puede entender un estilo propio referido a la caricatura crítica en México, que significó un gran despliegue de estilos diferentes y una presencia estética fuerte en la cultura nacional. En la caricatura se desarrolla la presencia de lo ajeno dentro de lo igual, pero en lo igual la imaginación *poiética* está muerta, de manera que en esa diversidad y distinción, y más allá de la institucionalidad que ciertas escuelas o técnicas buscan conservar, se vuelven expresiones complacientes que lo último que consiguen es crear. Es así que el arte más institucionalizado se vuelve complaciente, se domestica de algún modo y es despojado de su libertad; para Karl Marx¹⁶ es en la libertad y en la falta de miedo donde reside la posibilidad de hacer arte. Por eso quizá convenga más pensar la caricatura en su amplia dimensión, desde las categorías estéticas más que las meramente artísticas que empobrecerían sus posibilidades: “quien percibe el mundo de otro modo que no sea como algo extraño no lo percibe en absoluto. Al arte le es esencial una tensión de negatividad. De este modo para Adorno no habría ningún arte que haga sentirse a gusto”.¹⁷

En ejemplos como el de Abel Quezada, ya entrado el siglo XXI, se hace burla del tema de la corrupción, y se ilustra el ridículo mediante una inversión de valores en la que, sin una exhaustiva explicación, aparece con claridad la intención crítica (Imagen 5).



Imagen 5. Quezada, *¿Qué haremos?* [s. a.].

¹⁵ El otro fue el mismo Jesús T. Alamilla quien, en colaboración con su maestro Villasaña, no ganó gran reconocimiento en los trabajos en los que colaboró junto a aquel.

¹⁶ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*.

¹⁷ Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, p. 96.

A partir de la libertad creativa, de la incomodidad y la rabia, Quezada publica un cartón que no tiene precedentes. El día 3 de octubre del año de la matanza en Tlatelolco —1968— aparece en el periódico *Excélsior* un cartón titulado *¿Por qué?* (Imagen 6), en el que se aprecia un cuadro negro ocupando el espacio en el que debería de haber imágenes: “durante los días del 68, Quezada criticó sutilmente al gobierno con obras sugerentes”.¹⁸ Esto quiere decir que las posibilidades de la caricatura permiten jugar con las sutilezas al punto de poder situarse frente a los ojos del enemigo sin una directa confrontación. Llama la atención lo significativo que puede resultar un gesto desde la simpleza de una imagen de *nada*. *¿Por qué?*, pregunta el caricaturista, mientras nos conmina a buscar la respuesta en un vacío oscuro dentro de cada uno y dentro de un espíritu de luto nacional.

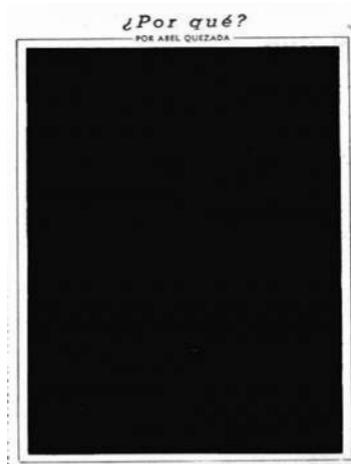


Imagen 6. Quezada, *¿Por qué?* (1968).

Para Charles Baudelaire, hay dos clases de caricaturas: unas son aquellas que valen para su contexto y luego solo quedan con un sentido historiográfico, estas deben quedarse resguardadas en un archivo, y las otras, las que no pierden significación a lo largo del tiempo, dado el elemento irónico en ellas que busca profundizar en la fealdad. Dice: “¡es algo curioso y verdaderamente digno de consideración la introducción

¹⁸ Esther Acevedo y Agustín Sánchez, *Historia de la caricatura en México*, p. 195.

de este elemento inapresable de lo bello hasta en las obras destinadas a presentar al hombre su propia fealdad moral y física!¹⁹ Las caricaturas son así, en ocasiones, el espejo más fiel y más crudo de la vida.



Imagen 7. Rogelio Naranjo, sin título [s. a.].

La caricatura de Rogelio Naranjo ofrece un gran ejemplo de esa fealdad física y moral de un sujeto que ha construido su subjetividad desde la explotación del campesino o, incluso, puede pensarse, de cualquier trabajador (Imagen 7). La repugnancia que puede ocasionar dicha imagen debe conducir, si el gesto se ha conseguido, a la meditación sobre su significado: “si bien la ironía subordina y banaliza cada singularidad separada, lo hace para honrar mejor el conjunto de lo real”.²⁰ Es de este modo que una caricatura política bien puede presentar solo un detalle de la realidad, pero conduce a pensar en un concepto o un acontecimiento como un todo. La ironía detona la intuición y pone en movimiento al lector.

La imaginación resulta un momento clave en la construcción *poiética* del gesto, de manera que se desarrollan símbolos que dan cuenta de un acontecimiento o, en el caso de la caricatura de Helio Flores, de una invitación a ponerse en movimiento (Imagen 8). Son este tipo de

¹⁹ Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*, p. 34.

²⁰ Vladimir Jankélévitch, *La ironía*, p. 155.

construcciones las que apelan a la conciencia del público para construir una realidad distinta. Es verdad que la caricatura política no solo va en una dirección, ya que hay cartoneros que se alinean a las lógicas imperialistas y a la racionalidad neoliberal que les garantiza su presencia en los medios; sin embargo, esta se pronuncia frente a una disconformidad, por eso surge en un tono verdaderamente crítico, cuando, a decir de Rius, no se trata solo de encontrar en ella un valor de cambio.



Imagen 8. Helio Flores, *¡Vive México!* (2017).

Se piensa en una *praxis* de liberación desde la caricatura, no como un propósito propio de toda caricatura política, sino como una posibilidad que parte desde una expresión crítica, pero sobre todo sensible, que comunica al público variadas ideas desde otros formatos que no son los clásicos del panfleto informativo. Una caricatura política haría las veces de lo que para Richard Dawkins²¹ significaría un meme —unidad mínima de la cultura— y que surge como un medio de crítica social, por lo que no solo logra que el sujeto que se expone a ella reflexione, sino que también padezca o, de manera más amplia, sienta en carne propia las injusticias que tienen lugar a su alrededor, “si se quiere disponer de salud mental, hay que decirlo con énfasis y circunloquios. Por lo menos hasta que la censura no intervenga”.²²

A lo largo de la historia del ser humano, la caricatura ha estado presente en la cultura. Hay quienes le adjudican su primera aparición

²¹ Cfr. Richard Dawkins, *El gen egoísta*.

²² Carlos Monsiváis citado en Isabel Garcés, *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, p. 40.

en la pintura rupestre de las antiguas civilizaciones, sin embargo, y más allá de ese afán de forzar un retroceso en cada expresión humana como si ello le concediera un mayor grado de importancia, es cierto que durante muchos años esta se ha hecho presente en la vida humana en una lucha por visibilizar lo invisible. Si la caricatura no alcanza las mismas cumbres que las demás expresiones plásticas dentro de la institución artística, no debe pensarse esto como una pérdida, sino como una ventaja que le permite seguir ocupando un lugar estratégico como expresión popular. La caricatura es un medio masivo que sugiere, entre otras tantas posibilidades, el apoyo en la formación política de quien está lejos de los tecnicismos y academicismos de la teoría política, bajo la ilusión de no poder ser responsables de esta. Una política que va de la mano de la estética y viceversa, genera mayores posibilidades de acción, fuera de los purismos infértiles de la creación artística o la política academicista, sin quitar mérito a ninguno de estos espacios.

La caricatura ofrece diferentes mundos posibles que en cada uno brinda un germen de libertad, pero también tiene la posibilidad de conmover a su público. Esta es la herencia *poiética* del siglo XIX y su despliegue creativo en cuanto a la caricatura crítica y política. La importancia de aquellos personajes que se pusieron incluso en riesgo, frente a los violentos conflictos que tuvieron lugar en aquel tiempo, generaron un estilo, que si bien se reconoce su existencia alrededor del mundo, es uno de los formatos que logra hacer visibles las particularidades culturales y estéticas, además de la potencia humorística del pueblo mexicano.

Sin duda, la caricatura contemporánea y su aliento crítico son la consecuencia directa de creadores-militantes de primer nivel, que permitieron agudizar la percepción popular en su esfuerzo por correr los velos de la injusticia. Si bien el presente no es un tratamiento historiográfico adecuado y frente a la apariencia de tratarse de meros saltos cuánticos referidos a obras y momentos dispersos, se pretendió una reflexión que se desplegara en diferentes direcciones, teniendo su centro en la potencia de la expresión caricaturesca del siglo XIX, aunque de ello vaya acompañado un latente sinsabor a causa de la sensación de incompleto que genera un acercamiento limitado como este, pero que busca siempre el diálogo con el lector, ya que también se juega el sentido por lo contemporáneo y sus posibilidades.

Bibliografía citada

- Acevedo, Esther y Agustín Sánchez, *Historia de la caricatura en México*, Lleida, Milenio, 2011.
- Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2015.
- Benjamin, Walter, *Mickey Mouse*, Madrid, Casimiro, 2018.
- Boal, Augusto, *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*, 2.^a ed., México, Nueva Imagen, 1982.
- Brooks, David, “Lo de Bolivia no fue un golpe sino ‘la voluntad del pueblo’: Trump”, en: www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2019/11/11/lo-de-bolivia-no-fue-un-golpe-sino-201cla-voluntad-del-pueblo201d-trump-2367.html (último acceso: 26 de enero de 2020).
- Cardoza, Luis, *José Guadalupe Posada. Maestro de obras con obras maestras*, 2.^a ed., México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2013.
- Dawkins, Richard, *El gen egoísta*, Barcelona, Salvat Editores, 2000.
- Del Río, Eduardo, *Un siglo de caricatura en México*, México, Debolsillo, 2010.
- Garcés, Isabel, comp., *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, China, Editorial RM, 2009.
- Han, Byung-Chul, *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2018.
- Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*, Ed. de Edgardo Russo, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015.
- Mandoki, Katya, *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Grijalbo, 1994.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI, 2003.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, *Sociología de la imagen. Miradas chixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015, (Nociones Comunes).
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM, 2007.
- _____, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1976.
- Zuno, José Guadalupe, *Historia general de la caricatura y de la ironía plástica*, 2.^a ed., México, Biblioteca de Autores Jaliscienses, 1972.



2

LA ESCENA
ARTÍSTICA MEXICANA
DEL SIGLO XIX:
VIAJES DE IDA Y VUELTA

UNA REVISIÓN DEL PINTOR JOSÉ ARPA PEREA EN MÉXICO. NUEVAS APORTACIONES

*Carmen Rodríguez Serrano*¹

Puedo decir que en Puebla encontré mi vellocino de oro, el mismo que con tanto empeño buscaran andantes y caballeros en la época medieval.

“Un pintor andaluz en México, José Arpa”, *El Porvenir*

Introducción

Es frecuente encontrar, entre la bibliografía artística, ejemplos de creadores que, ante las dificultades halladas en sus lugares de origen para vivir de sus aptitudes, emigraron a otros países o continentes con la intención de prosperar. A finales del siglo XIX, París, capital del arte, era uno de los destinos preferentes para cualquiera que quisiera triunfar en el mundo cultural a nivel internacional; Roma continuaba como lugar de peregrinación para muchos pintores, escultores, etc., que ansiaban inspiración y aprendizaje, y América se erigía como la fértil tierra que les cobijaba y les proyectaba como artistas. Para los españoles, y debido a los lazos que les unían al continente americano, este se convirtió en uno de los preferidos de aquel que anhelaba el éxito, necesitaba una oportunidad o buscaba nuevas fuentes de sugestión estética.

De todos sus pueblos, el mexicano se encuentra entre los que más propició y alentó la llegada de europeos y, especialmente, de artífices que enriquecieron el patrimonio cultural de la nación. Esta última circunstancia, vinculada a la beneficiosa situación creativa derivada del mecenazgo que ejercieron algunas familias burguesas de origen hispano en el país, motivaron la llegada del pintor andaluz José Arpa

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y profesora de la Consejería de Educación y Deporte de la Junta de Andalucía.

Perea, personalidad en la que se centrarán estas líneas. Su estancia mexicana, prolongada desde finales del siglo XIX hasta la llegada de tiempos políticamente agitados marcados por la Revolución y que impulsaron su posterior establecimiento en los Estados Unidos, calará profundamente en su visión y en su trabajo, plasmándose en un ingente catálogo de obra que al día de hoy sigue creciendo.

A la hora de abordar la figura de este artista hay que tener en cuenta una serie de asuntos esenciales para comprender en qué punto está su investigación, cómo se ha tratado recientemente y qué importancia tiene en la actualidad. Partiendo de la primera de ellas, se debe plantear la dificultad que entraña retomarle, puesto que han sido muy próximas y generosas las aportaciones que se han realizado en los últimos años: desde 1998, con la publicación del catálogo de una exposición dedicada al autor,² pasando por el magnífico texto de Montserrat Galí en el 2000³ donde trabaja la presencia mexicana de Arpa, o los de Cecilia Steinfeldt⁴ en el ámbito estadounidense, hasta las investigaciones de quien escribe este texto.⁵ Todo ello acentúa dos problemas: volver a hablar de un creador muy trabajado y hacerlo sin caer en lo reiterativo. Lo cierto es que ambos inconvenientes son paradójicamente solucionados por la propia condición biográfica del autor, ya que poseer una obra tan sumamente prolífica y repartida a nivel geográfico ha propiciado que muchos datos lleguen de forma gradual, pero de manera incesante. Así, es básico actualizar asiduamente su catálogo de obra, muy demandada a nivel de coleccionismo especialmente en América, reconsiderar sus referencias vitales y documentales, así como revisar todas las fuentes indispensables para entender su trayectoria. Con este fin se ha escrito este estudio, que persigue visibilizar alguna de sus pinturas mexicanas, aportar nuevos datos y valorar una vez más el gran papel que las fuentes hemerográficas suponen para una investigación que ya se presenta a revisar en el futuro.⁶

² Juan Fernández Lacomba, Francisco Javier Rodríguez Barberán y Jesús Sáiz Luca de Tena, *José Arpa Perea*.

³ Montserrat Galí Boadella, "José Arpa Perea en México (1895-1910)", en *Laboratorio de Arte*, pp. 241-261.

⁴ Cecilia Steinfeldt, *Art for History's Sake. The Texas Collection of the Witte Museum*, pp. 9-13.

⁵ La mayoría de los textos de la autora parten de las investigaciones realizadas para la ejecución de su tesis doctoral *El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo*. Estas investigaciones han sido plasmadas —durante la ejecución y también con posterioridad a la defensa de la tesis— en diversos artículos, capítulos de libros y recopiladas, en parte, en el libro de C. Rodríguez, *José Arpa Perea, un pintor viajero. Visiones de México, Texas y Sevilla (1858-1952)*.

⁶ En este capítulo se presentan varios artículos de prensa que no habían sido estudiados por esta autora con anterioridad y que arrojan datos muy interesantes sobre el pintor en México.

Aproximaciones al pintor viajero y a su arte

No hay duda de que cualquier artista es timbrado por su entorno, por las transformaciones políticas, por posibles eventualidades económicas y también por su estado emocional o carácter propio. Estos condicionantes dejan huella en todos, aunque de manera especial se reflejan en la obra de José Arpa, por la longevidad que le caracterizó y que le permitió vivir casi 100 años de vaivenes, unido a una gran producción y a lo itinerante de su existencia. Aunque no se profundizará en su biografía, la cual ya ha sido estudiada con detenimiento en diversas publicaciones, se ofrecerá una serie de pinceladas para reconocer su estilo y comprender la fuerza que el factor geográfico tuvo en su trayectoria.

Arpa nace en Carmona, Sevilla, en 1858. Pronto manifiesta interés hacia la pintura y muy joven comienza a asistir a la Escuela de Bellas Artes de la capital hispalense, donde se formará dentro de la estética del Romanticismo, copiará a destacados maestros de la Escuela sevillana como Murillo⁷ y se iniciará en uno de los grandes géneros pictóricos del siglo XIX español —junto al paisaje—, la pintura de historia. El panorama cultural decimonónico se caracteriza por la cantidad de exposiciones de bellas artes y certámenes convocados, a los cuales concurrían numerosos artistas con la firme intención de visibilizar su obra pero, sobre todo, con el deseo de recibir alguna mención o premio que les permitiera obtener una beca de formación en Roma o París. Así sucedió con Arpa, que en 1883 ganó un pensionado de la Diputación de su ciudad a la capital italiana, donde conectó con bastantes creadores que influyeron en su obra, destacando entre ellos por la posterior relación con México, Natal Pesado, que pudo ser un factor clave para su llegada a este país años más tarde.⁸

A su regreso de Italia, Arpa muestra un estilo bien definido que tiende hacia el realismo, exterioriza su predilección cromática y hacia el estudio de la luz, y evidencia su gusto por el paisaje. Trabaja desde su propio taller algunos encargos de obra, aunque compaginará el proceso creativo con la actividad docente para poder vivir. En ese periodo y en la búsqueda de nuevas oportunidades, se marcha al norte de África como corresponsal gráfico para cubrir la Primera Guerra del

⁷ C. Rodríguez, *José Arpa Perea, un pintor viajero. Visiones de México, Texas y Sevilla*, pp. 26-27.

⁸ M. Galí Boadella, *ob. cit.*, pp. 244-246.

Rif. Este momento de su vida pondrá de manifiesto la gran capacidad de Arpa para adaptarse a las circunstancias, su versatilidad creativa no solo apegada al lienzo, y reafirma el interés del artista por viajar y conocer otras realidades y paisajes. Tras volver de Marruecos e impulsado por ese interés itinerante, por el anhelo de progresar, deseoso de estudiar nuevas luces y colores e incentivado por las relaciones que le unían con el país, marchará a México. Esta partida, estudiada en profundidad por la autora en varias publicaciones,⁹ pudo tener lugar en torno a 1897,¹⁰ y guarda relación con los lazos que había establecido con Natal Pesado en Roma y que le sitúan en Veracruz como primer destino; así como con la unión que tenía con los Quijano,¹¹ familia de industriales de origen español afincados en Puebla, pasando a ser esta ciudad su epicentro. Arpa, que viajó a América con algunos de sus hermanos,¹² desarrolló una amplia producción, propiciada en parte por el estrecho vínculo que tuvo con la burguesía poblana y, por lo tanto, con el poder gubernativo. En relación a este, es interesante plantear el encuentro que pudo existir entre el pintor y Porfirio Díaz y sobre el que se reflexiona, también, un poco más adelante. Obviamente y dado que entre los principales mecenas de Arpa se encontraba la burguesía, dentro de la cual muchos miembros ostentaban cargos políticos y administrativos por su afinidad al porfiriato, es lógico pensar que el presidente conociera o tuviera información del artista y de su producción en Puebla. Sí hubo trato directo entre el español y el presidente de la república, pero no se sabe a ciencia cierta hasta qué punto fue estrecha. Ya se habían planteado, en algunos artículos de prensa española, detalles sobre dicha unión, los cuales señalan a Arpa como el salvador de Díaz en un atentado que este vivió, además de la consideración profesional que le otorgó el presidente, al convertirle en profesor de la Academia de San Carlos.¹³

⁹ C. Rodríguez, *José Arpa Perea, un pintor viajero. Visiones de México, Texas y Sevilla*, pp. 69-76.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹¹ C. Rodríguez, "El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: los Quijano y el pintor José Arpa Perea", pp. 535-547.

¹² Así lo cuentan familiares directos del pintor, descendientes de los hermanos que viajaron con él a México y que nunca regresaron a España.

¹³ Aparece recogida la anécdota de que Arpa, mientras acompañaba a Díaz en una visita con una personalidad política extranjera, evitó que un asaltante disparara al presidente de la república. Así se presenta en Eduardo Paradas, "Artistas españoles en América", en *El Correo de Andalucía*, p. 1. y en Manuel Olmedo, "Ha muerto el ilustre artista carmonense Don José Arpa y Perea", en *ABC*, p. 9.

Este tipo de noticias, no exentas de un cierto aire novelesco, no permiten hacer un estudio veraz de la misma, cuestión que sí logra el análisis hemerográfico de artículos que, anclados a la realidad y a la objetividad, exponen una serie de encargos artísticos al sevillano, como se verá en líneas posteriores. Este periodo de la historia mexicana, que se extendió entre 1876 y 1910 y que se caracterizó por ser un momento de esplendor en el ámbito del arte, tal y como indica Montserrat Galí al tratar el contexto cultural de la Puebla de finales del siglo XIX, fue también el momento en el que se impuso el capitalismo, con las luces y sombras que este pudo tener.¹⁴ Lo cierto es que, con ventajas e inconvenientes, el país consiguió desarrollar un espléndido marco cultural, que se vio acentuado con gran fuerza, no solo en el ámbito capitalino, sino también en las provincias.

Un gran ejemplo de este entorno en ebullición son las exposiciones de bellas artes que se convocan y que, incluso, acogen a artistas extranjeros y de origen español como Arpa. Una de las más importantes es la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, 1898-1899,¹⁵ donde participó sin gran éxito o la I Exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico poblano del año 1900, donde no solo adquirió reconocimiento su obra, sino en la que participó como organizador.¹⁶ Estos son años de trabajo y notoriedad que muestran a un pintor valorado por los mecenas y aplaudido por el público en general. Así, la prensa sevillana se deshace en halagos hacia su paisano, como se observa en el artículo publicado en *El Porvenir*¹⁷ y con el que se inaugura este texto. En él se refleja el orgullo que supone para los andaluces que Arpa sea tan valorado en aquellas tierras y se recoge un fragmento de prensa mexicana del diario *El Popular*, en el que un periodista, durante una visita a Puebla, se encuentra con la obra del artista, sucumbiendo ante ella. Es muy interesante dicho testimonio, pero no se ha encontrado la fuente original que remita al mismo, por lo que queda pendiente de revisión en un futuro. Sí deja claro el texto hispalense, que el carmonense quedó fascinado por el paisaje de estas

¹⁴ M. Galí, "El Modernismo en Puebla, expresión de una burguesía periférica con aspiraciones cosmopolitas", en *II Congreso Internacional coupDefouet*, p. 285.

¹⁵ Manuel Romero de Terreros, *Catálogo de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México, 1850-1898*, pp. 602-643.

¹⁶ Memoria del *Primer Concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla*.

¹⁷ "Un pintor Andaluz en Méjico", en *El Porvenir*, p. 2.

tierras, por sus posibilidades cromáticas y por el acogimiento de su gente, manifestado a través de numerosísimos y variados encargos. En este país permanecerá hasta la Revolución mexicana, cuando marche a Estados Unidos, donde adquirirá gran fama y prestigio, aunque sin renunciar a pasar largas estancias en España. Desde entonces, Arpa aparece como un artista con una gran maestría técnica y con un dominio del estudio lumínico ejemplar. En 1923 se establece con carácter permanente en San Antonio, Texas, al abrir una escuela de bellas artes, como señala Steinfeldt.¹⁸ En ese mismo año, pasará por México de nuevo, donde mostrará su obra en una exitosa exposición inaugurada en el mes de julio en el Casino Español.¹⁹ Tras épocas de idas y venidas a España, finalmente José Arpa regresó a su tierra en torno a 1932,²⁰ donde falleció 20 años más tarde. Ese último momento de su vida fue un periodo dulce, lleno de luz, paisajes, repleto de un trabajo que resumía a la perfección el alma de un artista que perteneció a dos continentes y a dos siglos.

Un artista polifacético destumbrado por el paisaje. Su eco en la prensa mexicana
Una vez realizado este breve recorrido por la trayectoria de Arpa y después de esbozar la importancia que tuvo en su producción la estancia mexicana, se quiere profundizar en los géneros que cultivó con gran éxito en el país, en los lazos que generó con la intelectualidad poblana y con el poder, así como destacar la gran actividad desarrollada a todos los niveles creativos. Ello, además, viene a reforzar la inicialmente mencionada condición inagotable inherente al estudio del pintor, ya que se realizará a través de la reflexión, en algunos casos o mención, de 16 noticias que no se habían tenido en cuenta antes.²¹

El criterio para analizar estos fragmentos de prensa ha sido el cronológico. Para ello se han recopilado todos aquellos donde figuraba el pintor hispalense o algún asunto relevante que incumbiera a este. Algunos de ellos evidenciarán que entre los géneros predilectos del

¹⁸ C. Steinfeldt, *ob. cit.*, p. 9.

¹⁹ C. Rodríguez, "Recuerdos y reencuentros: la imagen de Carmona a través del pintor José Arpa Perea", en *La imagen de Carmona a través de la historia, de la literatura y el arte*, pp. 233-248. Así lo cree Steinfeldt.

²¹ Una vez más, la consulta de la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM) ha permitido avanzar y recopilar nuevos e interesantes datos que completan la trayectoria del artista en este país y muy especialmente en la ciudad de Puebla.

artista estaba el paisaje, pero curiosamente, serán muchos más los ejemplos retratísticos los que aparezcan reproducidos.²² Ello guarda relación con los vínculos de Arpa con la intelectualidad mexicana y especialmente poblana, con la que genera amistad. Muchos de estos burgueses, que deseaban immortalizar su efigie, verán en el artista el mejor ejecutor posible. No obstante, no solo la burguesía será retratada por él o va a realizarle encargos, sino que el mismo Porfirio Díaz se interesará por sus pinceles. Ese nexo entre arte y poder, muy propio de la historia, se materializa en los innumerables encargos que recibe Arpa en una ciudad favorecida económicamente por el desarrollo industrial textil. Puebla colmará de peticiones de toda índole creativa al sevillano. Así se revela como pintor, decorador, diseñador, etc., tal y como se muestra a continuación.

Un breve artículo de *El Popular*, un diario mexicano, fechado el 13 de junio de 1899, enseña que en esos días, el pintor ha adquirido prestigio y renombre en la ciudad de Puebla, donde trabaja con plena autonomía y sujeto a su propio criterio, realizando obras por encargo de instituciones como el Casino Poblano: “El estimable pintor español D. José Arpa va a hacer próximamente un cuadro que le ha encomendado la Junta Directiva del Casino Poblano, y que se colocará en el salón principal de aquel centro de reunión. El asunto para la nueva pintura ha sido dejado a la elección del entendido artista”.²³ Del mismo mes y en la misma línea, aunque extraído de *El Amigo de la Verdad*, se manifiesta que la Junta Directiva del Círculo Católico, con el que Arpa guarda gran relación como ya se planteó, está financiando la realización de retratos de todos sus presidentes, refiriendo el artículo que: “Sabemos que van a hacerse retratos semejantes de todos los caballeros que han sido Presidentes del Círculo Católico, y que se encomendarán al distinguido padre Carrasco, y al notable artista español D. José Arpa”.²⁴ De gran atractivo y significación resultan las escuetas pero reveladoras líneas publicadas en *El Popular* el 24 de julio de 1899, que recogen un tema aparentemente intrascendente, el del regalo de una obra con asunto

²² Recientemente han aparecido dos retratos en México, entre los que destaca uno infantil firmado en 1897, fecha en la que sin duda el pintor se encontraba en el país, y que parece representar a Manuel González Montesinos en su año de nacimiento. Este tipo de obra reafirma que el género retratístico fue clave entre sus encargos en América.

²³ “Cuadro para el casino poblano”, en *El Popular*, p. 1.

²⁴ “Información. Notable retrato”, en *El Amigo de la Verdad*, p. 2.

religioso firmada por Arpa, a una señora de la burguesía: “Valioso regalo. La Sra. doña Concepción Bustillos de Gavito fue obsequiada el jueves, como día de su cumpleaños, con una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, obra de gran mérito artístico debida al pincel del Sr. Arpa, reputado pintor español”.²⁵ Dicha obra, que se encuentra actualmente en una colección privada en Texas, fue tratada por esta autora que escribe en un artículo de 2018 sobre el pintor italiano coetáneo del sevillano en Puebla, Filippo Mastellari,²⁶ ya que él mismo realizó una pieza con este tema en esa fecha. El hecho de conocer el destinatario de las mismas expone y reafirma el interés coleccionista que la clase burguesa desarrolla en este periodo. Retomando la confianza que depositan instituciones como el ya conocido Círculo Católico en Arpa y revelando una faceta diseñadora del mismo, le vemos en un artículo del periódico poblano *El Amigo de la Verdad*, del 18 de noviembre de 1899: “Medallas elegantes. Lo serán, sin duda, las que el Círculo Católico de esta ciudad ha mandado a hacer a México [...] el artista español Sr. Arpa fue el autor del dibujo que, como diseño, se envió a la casa que va a construir dichas medallas”.²⁷ Es un artículo curioso ya que siempre se analiza y destaca la faceta colorista del pintor pero, en este caso, se resaltan sus dotes dibujísticas, herederas de su formación académica.

Al continuar con el análisis de sus relaciones con las instituciones culturales, políticas y burguesas, se debe insistir en que estas han sido tratadas de manera particular en textos tanto de la historiografía artística mexicana como española.²⁸ No obstante, la relación con Porfirio Díaz ha sido simplemente esbozada, sin gran nivel de profundidad. Con la intención de indagar en este vínculo, haciéndolo desde el punto de vista histórico artístico, se recogen varios artículos de prensa donde se observa la intervención de José Arpa en obras para el presidente de la república. De ellas, de modo objetivo, se puede concluir en que esa conexión entre los personajes existió y que el pintor supo posicionarse muy bien en el contexto mexicano. Una de las noticias más tempranas

²⁵ “Valioso regalo”, en *El Popular*, p. 2.

²⁶ C. Rodríguez, “La presencia europea en el panorama pictórico poblano del porfirato: el caso de Filippo Mastellari”, en *Norba. Revista de arte*, pp. 142-143.

²⁷ “Puebla al día. Medallas elegantes”, en *El Amigo de la Verdad*, p. 2.

²⁸ C. Rodríguez, “El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: los Quijano y el pintor José Arpa Perea”, *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, pp. 535-547.

que vinculan a Arpa y Porfirio Díaz es la que se recoge en *El Popular*, el 24 de diciembre de 1899:

Avanzan y mucho los preparativos que con toda actividad se hacen para la gran manifestación que en honor del presidente de la República se verificará en Puebla durante los primeros días del mes entrante. Mil quinientos pesos produjeron una colecta hecha entre todos los dueños de las fábricas que hay en Puebla y sus alrededores. Con esta cantidad van a hacer un gran carro alegórico, cuya construcción será dirigida por el notable pintor español Don José Arpa. Promete, pues, ser elegante y magnífico el carro que los manufactureros de Puebla preparan.²⁹

La noticia no solo revela que Arpa diseñará uno de los carros alegóricos para el desfile en honor del presidente, sino que, además, ese carro fue financiado por la burguesía poblana, evidenciando la fidelidad de esta a su mandatario. En esta línea e incluyendo una detallada descripción, *El Correo Español*, el 3 de enero de 1900, especifica que serán los industriales textiles los que financien la obra de Arpa:³⁰

Encomendado al distinguido pintor español, D. José Arpa el arreglo del carro alegórico que los dueños de fábricas de hilados y tejidos de algodón harán desfilar por las calles de esta ciudad el día de la gran manifestación que se está organizando en honor del señor General Díaz, aquel notable artista ha terminado el diseño de tan interesante trabajo, del que en seguida damos una ligera idea: Forma la base del alegórico carro una gran moldura decorada en relieve y tapizada con brillante dorado. De la base pende una tela que servirá para cubrir el eje del vehículo, etc., y sobre ella figuran angelitos en relieve colocados de trecho en trecho, imitación de bronce y enlazado, entre sí por guirnaldas de flores o listones tricolores abullonados. Tales angelitos se destacarán de un fondo cuyos colores serán los de la bandera mexicana. En primer término, sobre la susodicha base, vese una alegoría de las manufacturas y del comercio, consistente en un telar, color de oro, que irá realmente tejiendo tela tricolor, así como unas pacas de algodón

²⁹ “Nombramientos y carro alegórico para la próxima manifestación”, en *El Popular*, p. 3.

³⁰ No es de extrañar, ya que los Quijano pertenecían a ese sector y es con ellos que el pintor mantuvo un fuerte vínculo.

ceñidas con cinchos dorados. Del centro de esta alegoría surgirá el busto del señor General Díaz junto a una gran bandera blanca, emblema de la paz. Constituirá el remate del conjunto un águila mejicana puesta en el asta-bandera. Ostentanse adelante y atrás del busto y de la alegoría dos colosales pebeteros con cariatídes, vinculados al centro por listones tricolores y figurando además varias coronas de laurel. Es imposible hacer una descripción siquiera aproximada del diseño en cuestión. Hay que verlo para juzgar de su belleza, de su originalidad, de su buen gusto y, sobre todo, de la armonía del conjunto.³¹

Siguiendo al anterior, *El Amigo de la Verdad*, el 11 de enero de 1900, y a *El Correo Español*,³² fechado el 13 de enero de 1900, se vuelve a resaltar el protagonismo de Arpa en las fiestas para Díaz: “La proyectada en honor del Sr. presidente de la República se ha transferido para el día 5 del entrante. [...] Uno de los que llamarán más la atención, será el de las fábricas de hilados, cuyo diseño ha sido encomendado al distinguido pintor español, Sr. D. José Arpa.”³³

De nuevo en *El Amigo de la Verdad* se publica un artículo con detalle de las fiestas en honor de Porfirio Díaz en Puebla, el 6 de febrero de 1900, una vez que ya han tenido lugar, incorporándose ciertos detalles a tener en cuenta:

con inusitado entusiasmo celebráronse ayer y anteayer las fiestas organizadas con motivo de la proclamación [...] de la candidatura del Sr. Gral. Díaz, para presidente de la República en el próximo periodo constitucional [...] Los carros alegóricos. Dos carros fueron los que desfilaron en la comitiva; el de las fábricas de hilados y tejidos y el del comercio. Lujoso, costosísimo y de un gusto irreprochable fue el primero de ellos. En él se alzaba un gran busto del Sr. General Díaz, sirviéndole de fondo una bandera de seda blanca, en que estaba inscrita esta palabra “Paz”. Frente al busto y en primer término, se veía un bosquecillo de arbustos de algodón; seguía luego un telar moderno en actitud de funcionar. Detrás del busto se veía una paca de algodón. El arreglo de este carro, según noticias que tenemos, costó \$1,200, y fue obra del distinguido

³¹ “Puebla”, en *El Correo Español*, 3 de enero, p. 2.

³² “Puebla”, en *El Correo Español*, 13 de enero, p. 3.

³³ “La gran manifestación en honor del Sr. General Díaz”, en *El Amigo de la Verdad*, p. 1.

pintor José Arpa. Tiraban del carro seis frisiones soberbiamente enjaezados, llevados por palafreneros vestidos de rigurosa librea. El carro del comercio era sumamente artístico, y quizá el que atrajo más las miradas de la multitud. Figuraba una carroza romana, cuyas ruedas semejaban onzas de oro y pesos mejicanos. Entre éstos se veía en el centro al dios Mercurio, según nos lo pinta la mitología; alrededor de la deidad había balanzas, pacas, barricas y otros artículos de comercio.³⁴

Como se extrae de la lectura del artículo, no solo desfiló por las calles de Puebla el carro de Arpa, sino que también lo hizo otro carro dedicado al comercio y cuya autoría se revela en el fragmento de prensa de *El Popular*, fechado un día después que el anterior:

Manifestaciones en Puebla el día 4 en honor del presidente de la República. El Club Central Electivo, del cual es presidente el Sr. D. Ignacio Rivero, conocido hacendado y fabricante, hizo en Puebla el domingo 4 del corriente, grandes festejos a fin de demostrar de modo ostensible su adhesión a la candidatura del Gral. Díaz para el próximo periodo presidencial. Vamos a reseñar tales festejos, siquiera sea concisamente [...] Respecto a los carros alegóricos debemos decir, que el del comercio de la ciudad, hecho bajo la dirección del Sr. Mariano Centurión, era de estilo churrigueresco o rococó, teniendo por supuesto todos sus dibujos, ondas y tallados conforme a ese estilo. Sus ruedas delanteras representaban onzas de oro y sus traseras, pesos de plata. Medio cubrían estas, unas bonitas cortinas de peluche rojo con canelones y las armas de Puebla bordadas en oro. La caja toda estaba tapizada de brillante dorado y tenía en sus costados unos geniecillos con ramos de olivo en la mano. Dentro de dicha caja figuraban en primer término unas balanzas amarillas propias de casa de comercio; en segundo, fardos y barricas y en tercero, el Dios Mercurio pintado de color plateado y pasando sobre una esfera del mismo color. Servía de fondo a esta alegoría un primoroso haz de banderas pertenecientes a varias nacionalidades. Tiraban de este carro dos yeguas de grande alzada y poderoso trote pertenecientes a la Cervecería Zaragoza. El carro de los manufactureros poblanos, arreglado por el pintor D. José Arpa, llevaba en su centro un pedestal sobre el cual

³⁴ "Las fiestas en honor del Sr. Gral. Díaz", en *El Amigo de la Verdad*, pp. 2-3.

y además sobre un cojín, iba un busto del Gral. Díaz, de tamaño mayor que el natural. En derredor hallábanse convenientemente distribuidas: una paca de borra, varias piezas de maquinaria, como poleas y engranes y algunas macetas con plantas naturales. Sobresalía adyacente al busto una bonita bandera blanca, emblema de la paz. La parte baja del carro, cubrirla un cortinaje festonado y con fleco color de oro. Una de las cosas que comunicaban mayor atractivo a este alegórico vehículo, eran los tres troncos de caballos que de él tiraban, uno de ellos prestado por el Sr. Leopoldo Gavito y otro por el Sr. Rivero, conducidos todos por palafreneros con librea. El carro de los negociantes en los ramos de pulques y carnicerías, que fue confeccionado por el Sr. González Ortega, lucía en su caja festones dorados, así como en su parte delantera una gran cabeza de toro. Dentro llevaba balanzas color plata y algunas plantas de maguey, así como bajo dosel veíanse la reina Xochitl y el rey Tepalcaltxi. Ese dosel aparecía medio cubierto airoosamente por cortinas oro y plata.³⁵

Es de sumo interés que Mariano Centurión, artista poblano consagrado, fuera el artífice de un segundo carro, al igual que se revele que hubo un tercero, ejecutado por González Ortega. Si Centurión trabajó en una empresa de estas características, se presupone que Arpa había logrado una altísima estima entre las autoridades y en el ámbito artístico de Puebla. Tal éxito y prestigio alcanzó el desfile, que otro periódico como *El Correo Español*, en el mismo día vuelve a describir los carros alegóricos.³⁶

Siguiendo el orden cronológico de la aparición en la prensa mexicana de Arpa, hay que reseñar una noticia que, siendo valiosa, despierta menor interés, puesto que trata la participación del artista en la exposición de bellas artes convocada por el Círculo Católico. Con fecha del 12 de febrero de 1900, *El Popular* indica que la apertura de la muestra será el 15 de abril, publicitando la presencia de pintores de la talla de Natal Pesado o Arpa.³⁷ En el mismo diario, en abril, Pascual Gómez publica la lista de expositores, indicando en primer lugar, entre los artistas de Puebla, al español.³⁸ Como era de esperar, los propios diarios de la ciudad angelopolitana se hacen eco del gran

³⁵ "Manifestaciones en Puebla el día 4 en honor del presidente de la república", en *El Popular*, p. 2.

³⁶ "Puebla", en *El Correo Español*, p. 3.

³⁷ "La Exposición de Bellas Artes en el Círculo Católico", en *El Popular*, p. 2.

³⁸ Pascual Gómez, "Puebla al vuelo, Lista de expositores", en *El Popular*, p. 2.

evento y de los resultados del concurso y *El Amigo de la Verdad*, el 5 de junio de 1900,³⁹ señala a Arpa como ganador del segundo premio de pintura en la sección de Composición, compartiendo mención con Gonzalo Carrasco.⁴⁰

Para finalizar el análisis de la prensa, se presentan dos artículos de *El Popular* que aglutinan varios aspectos destacados de la personalidad artística de José Arpa: su integración plena en el ambiente intelectual y cultural poblano unido a lo polifacético y ecléctico de su obra. Estos textos recogen su participación en la celebración de las fiestas de Covadonga organizadas por la colonia española en Puebla. El primero de ellos, del 21 de agosto de 1900, trata sobre los integrantes de las comisiones de organización, incluyéndose la de ornato, donde se incluye a José Arpa: “Respecto al adorno del sagrado recinto, es indudable que resultara deslumbrador y soberbio, desde el momento en que a artistas tan competentes como al Sr. Arpa, ha sido confinado”.⁴¹ No obstante, el segundo, del 11 de septiembre de 1900, con carácter de crónica una vez pasado el evento, descubre a un artista que se encarga incluso de diseñar los fuegos artificiales de la velada.

Una lluvia muy pertinaz que comenzó al oscurecer y terminó después de las diez, hizo que los FUEGOS ARTIFICIALES que se tenían preparados no se quemaron sino hasta las 12 de la noche, hora en que las bandas se habían ya retirado y el público había disminuido considerablemente. Tales fuegos constituyeron una positiva novedad para cuantos los presenciaron. Fueron hechos por el notable pirotécnico poblano D. José de Jesús Castillo, con arreglo a modelos que le dio el pintor español D. José Arpa.⁴²

Nada se resistió a la capacidad creativa del pintor, ni tampoco a su anhelo de progresar y vivir de su arte, aunque este se alejara de su

³⁹ “Puebla al día. El resultado de los concursos”, en *El Amigo de la Verdad*, p. 2.

⁴⁰ No era la primera vez que ambos coincidían, como se vio en la participación de los dos en la ejecución de la galería de retratos de presidentes del Círculo Católico, recogida en este mismo periódico en junio de 1899.

⁴¹ “Grandiosas fiestas de Covadonga en Puebla. Nombramiento de comisiones. La fiesta religiosa”, en *El Popular*, p. 3.

⁴² “Las fiestas de Covadonga en Puebla. Fuegos artificiales. Suntuosa función en el templo de Santo Domingo. Espléndidas fiestas”, en *El Popular*, p. 2.

principal pasión, la pintura de paisaje.⁴³ Por ello y como no podía ser de otro modo para culminar un texto que analiza su obra y presencia en México, se han seleccionado dos óleos que expresan a la perfección el alto nivel de ejecución que logra Arpa en estos años. El primero de ellos, *Jacal en Jalapa* (Imagen 1), aparece referenciado en la tesis doctoral de la autora que escribe,⁴⁴ sin ser publicado con calidad, ya que el catálogo de la misma es inédito. El segundo, *Vista de Calipan* (Imagen 2), se presenta por vez primera en este estudio.⁴⁵ Decía Salazar con gran acierto que Arpa destacó por “sus paisajes llenos de colorido y de luz [...] debiéndose calificar algunas merecidamente con el título de obras maestras”.⁴⁶ La pintura del jacal, realizada en sus primeros años en Veracruz, revela el interés que para el artista tuvo no solo el paisaje tropical, sino también la acción popular del hombre en el mismo. El color empleado, de una gran brillantez, junto a la perspectiva con la que presenta la choza, aporta una gran dignidad y solemnidad a esta construcción humilde. La visión de Calipan expone de nuevo la intervención humana en esos parajes naturales de vegetación frondosa, que tanta fascinación despertaron en el artista, sin ser casual que la temática y marco geográfico de las dos pinturas fueran trabajadas por José Arpa en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria.



Imagen 1. José Arpa, *Jacal de Jalapa*. Colección privada.

⁴³ Una de las cuestiones a tener en cuenta a la hora de reflexionar en torno al autor y su obra es la cantidad de obras que siguen subastándose del mismo en la actualidad. Muchas de ellas con género paisajístico, firmadas en México y Estados Unidos, son altamente cotizadas en el mercado del arte, lo que provoca que algunas de estas obras sean atribuciones al artista o incluso falsas atribuciones.

⁴⁴ C. Rodríguez, *El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo*, Tomo I, p. 284 y Tomo II, pp. 436-437.

⁴⁵ La publicación de ambas ha sido posible gracias a la amabilidad y generosidad de sus propietarios.

⁴⁶ Francisco Pérez Salazar, *La historia de la pintura en Puebla*, pp. 116-117.



Imagen 2. José Arpa, *Vista de Calipán*. Colección privada.

Reflexión final

A la hora de concluir estas líneas, se debe retomar la idea inicial que subrayaba la oportunidad que supuso para Arpa el viaje a México. En este país pudo obtener todo aquello que buscó con anhelo: éxito, trabajo y multitud de paisajes de sin igual belleza que capturar. El análisis de nuevos fragmentos hemerográficos ha pretendido aportar detalles a su ya completo estudio, evitando caer en lo reiterativo. Pese a lo investigado sobre su figura, son muchos los nuevos hallazgos que vendrán y generosa la prensa que revelará noticias de gran atractivo, enriqueciendo y elevando la consideración de un artista que no conoció fronteras, puesto que las desdibujó a golpe de pincel.

Bibliografía citada

- “Cuadro para el casino poblano”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente, Político, Ilustrado, joco-serio y de caricaturas*, México, 13 de junio de 1899, p. 1.
- Fernández Lacomba, Juan, Francisco Javier Rodríguez Barberán y Jesús Saíz Luca de Tena, *José Arpa Perea*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998.
- Galí Boadella, Montserrat, “El Modernismo en Puebla, expresión de una burguesía periférica con aspiraciones cosmopolitas”, en *II Congreso Internacional coupDefouet, Barcelona 25-28 jun. 2015*, Barcelona, Publicacions i edicions UB, Col·lecció Singularitats, 2018, pp. 282-293.
- , “José Arpa Perea en México (1895-1910)”, en *Laboratorio de Arte*, núm. 13, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 241-261.

- Gómez, Pascual, “Puebla al vuelo, Lista de expositores”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, México, 23 de abril de 1900, p. 2.
- “Grandiosas fiestas de Covadonga en Puebla. Nombramiento de comisiones. La fiesta religiosa”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, México, 21 de agosto de 1900, p. 3.
- “Información. Notable retrato”, en *El Amigo de la Verdad*, Puebla de los Ángeles, 16 de junio de 1899, p. 2.
- “La Exposición de Bellas Artes en el Círculo Católico”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, México, 12 de febrero de 1900, p. 2.
- “La gran manifestación en honor del Sr. General Díaz”, en *El Amigo de la Verdad*, Puebla de los Ángeles, 11 de enero de 1900, p. 1.
- “Las fiestas de Covadonga en Puebla. Fuegos artificiales. Suntuosa función en el templo de Santo Domingo. Espléndidas fiestas”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, México, 11 de septiembre de 1900, p. 2.
- “Las fiestas en honor del Sr. Gral. Díaz”, en *El Amigo de la Verdad*, Puebla de los Ángeles, 6 de febrero de 1900, pp. 2-3.
- “Manifestaciones en Puebla el día 4 en honor del presidente de la república”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, México, 7 de febrero de 1900, p. 2.
- Memoria del *Primer Concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla*, Puebla de los Ángeles, México, abril, 1900.
- “Nombramientos y carro alegórico para la próxima manifestación”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, México, 24 de diciembre de 1899, p. 3.
- Olmedo, Manuel, “Ha muerto el ilustre artista carmonense Don José Arpa y Perea”, en *ABC*, Sevilla, 7 de octubre de 1952, p. 9.
- Paradas Agüera, Eduardo, “Artistas españoles en América”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 5 de noviembre de 1927, p. 1.
- Pérez Salazar, Francisco, *La historia de la pintura en Puebla*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963.
- “Puebla”, en *El Correo Español*, México, 3 de enero de 1900, p. 2.
- “Puebla”, en *El Correo Español*, México, 13 de enero de 1900, p. 3.
- “Puebla”, en *El Correo Español*, México, 7 de febrero de 1900, p. 3.
- “Puebla al día. El resultado de los concursos”, en *El Amigo de la Verdad*, Puebla de los Ángeles, 5 de junio de 1900, p. 2.

- “Puebla al día. Medallas elegantes”, en *El Amigo de la Verdad*, Puebla de los Ángeles, 18 de noviembre de 1899, p. 2.
- Rodríguez Serrano, Carmen, “El mecenazgo artístico entre México, Estados Unidos y España: Los Quijano y el pintor José Arpa Perea”, en Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, eds., *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, SAV Universidad de Sevilla, 2017, pp. 535-547.
- , *El pintor José Arpa Perea y la renovación de la pintura sevillana de su tiempo*, Sevilla, 2015, Tesis, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia.
- , *José Arpa Perea, un pintor viajero. Visiones de México, Texas y Sevilla (1858-1952)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2017.
- , “La presencia europea en el panorama pictórico poblano del porfirato: el caso de Filippo Mastellari”, en *Norba. Revista de arte*, núm. 38, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018, pp. 133-149.
- , “Recuerdos y reencuentros: la imagen de Carmona a través del pintor José Arpa Perea”, en *La imagen de Carmona a través de la historia, de la literatura y el arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 233-248.
- Romero de Terreros, Manuel, *Catálogo de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México, 1850-1898*, Ciudad de México, 1963.
- Steinfeldt, Cecilia, *Art for History's Sake. The Texas Collection of the Witte Museum*, San Antonio, The Texas State Historical Association for The Witte Museum of San Antonio Museum Association, 1993.
- “Un Pintor andaluz en Méjico, José Arpa”, en *El Porvenir*, Sevilla, 7 de febrero de 1900, p. 2.
- “Valioso regalo”, en *El Popular. Diario Moderno e Independiente*, México, 24 de julio de 1899, p. 2.

RIVERA, ZÁRRAGA Y MONTENEGRO: REPRESENTACIONES DE LA IDENTIDAD NACIONAL DURANTE SUS AÑOS EN ESPAÑA

*Alberto Castán Chocarro*¹

“Llegué a España el seis de enero de 1907. Tenía 20 años, más de seis pies de estatura y pesaba 300 libras. Era yo una dinamo de energía”, recordaba Diego Rivera en la autobiografía que dictó a Gladys March.² Y continuaba: “Mi contacto con el arte español me afectó de la manera más desafortunada. Las cualidades inherentes a mis primeros trabajos en México fueron gradualmente estranguladas por la vulgar habilidad española para pintar. Seguramente las más insípidas y triviales de mis pinturas son aquellas que hice en España en 1907 y 1908”.

Hacia 1944, Rivera rechazaba de plano sus primeras obras realizadas en España, pasando por alto el interés que había suscitado en él la pintura española de comienzos de siglo y su propia identificación con los intereses plásticos que la guiaban. Su evolución no fue muy distinta de la que experimentaron Ángel Zárraga y Roberto Montenegro. Compañeros de estudios en la Academia de San Carlos de México, los tres dejaron su país para completar su formación en Europa y vivieron de forma intermitente en España durante su primera madurez artística. En Madrid, participaron de los mismos círculos artísticos, compartiendo talleres, tertulias y viajes con los principales artistas e intelectuales del momento: Eduardo Chicharro, Ignacio Zuloaga, Miquel Viladrich, Julio Antonio, Julio Romero de Torres, María Blanchard, Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Baroja o Valle-Inclán, entre otros.

Sucedió en unos años en los que el debate artístico español estaba focalizado en el modo en que el arte podía desentrañar y representar las esencias de la identidad nacional. Un anhelo que, pese a ser espe-

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza.

² Gladys March, *Diego Rivera: Mi arte, mi vida*. Citado en Diego Rivera, *Palabras ilustres*, 1886-1957, p. 212.

cialmente acuciante en la España posterior a 1898, era común a buena parte del arte occidental del momento y que, por tanto, no resultaba extraño para el contexto del que procedían, como tampoco les era ajena la fórmula elegida para darle respuesta: un simbolismo que, sin renunciar a los principales aportes del naturalismo, encontraba en la representación de tipos, paisajes y costumbres la *raza* y el *alma* españolas. Que algunas décadas después este lenguaje resultara desfasado no resta importancia al modo en que el interés por lo popular, el estudio del natural y su capacidad para trascenderlo, el conocimiento directo de los maestros de la escuela española, o la búsqueda de fórmulas que expresaran lo nacional tendrían en su pintura. Por otro lado, el papel fundamental que desempeñaron en el ambiente artístico español de las dos primeras décadas del siglo, participando de las tendencias dominantes y renovándolas a partir de lo aprendido durante sus estancias parisinas, no siempre les ha sido reconocido.

En el estudio de Chicharro

Rivera viajó a España con una carta firmada por Dr. Atl (Gerardo Murillo) que le permitió formarse en el estudio de Eduardo Chicharro. Este suscitaba entre sus alumnos la necesidad del viaje para conocer y trabajar sobre los tipos y paisajes españoles. Su primer destino debió de ser Toledo, de acuerdo con el título de una de las obras que expuso en México en noviembre de 1910, cuyo listado fue publicado por la *Revista Moderna de México* en orden cronológico.³ Pudo ser una de las que envió a la V Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Barcelona entre abril y octubre de 1907 y que, según el texto de Loló de la Torriente, fueron rechazadas.⁴ Tampoco tardó en visitar el Museo del Prado, donde accedía como copista el 17 de febrero de ese año, si bien los libros de registro muestran que su trabajo allí fue muy puntual.⁵

Junto a Chicharro pasó el verano de 1907 en la localidad vasca de Lekeitio, tal vez por el vínculo que tenía con la localidad Julián de

³ Titulada *El Tajo en Toledo*, aparece con el número 1: "Diego Rivera y su próxima exposición en San Carlos", en *Revista Moderna de México*, p. 127.

⁴ Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, citado en D. Rivera, *ob. cit.*, p. 228.

⁵ Archivo del Museo de Prado [AMP], *Registro de copistas correspondiente a los años 1906 a 1914*, L: 35 / Legajo: 14,15.

Tellaeché, también discípulo del pintor madrileño.⁶ Allí realizó un conjunto relevante de obras que dio a conocer entre ese año y el siguiente. La primera oportunidad la tuvo ese noviembre, cuando Chicharro abrió al público su estudio para mostrar el progreso de sus pupilos. Rivera llamó poderosamente la atención. Francisco Alcántara, uno de los críticos más reputados del momento, encontró en él las “condiciones de ser un gran artista por su visión profunda y amplia y por los medios que posee”.⁷ “Casi obras maestras en su género”, escribía en *La Época*.⁸

En 1908, Rivera participó en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, según anotó De la Torriente, con una tela situada “en el espacio intermedio entre la verdadera pintura y el academicismo adocenado”.⁹ Con ella, continúa la autora, obtuvo una primera medalla y su promoción a la Orden de Caballero de Carlos III. Una medalla que, de acuerdo con *Revista Moderna de México* fue en realidad de segunda clase y recayó en *La parte de Pedro* (1907),¹⁰ un trabajo que encarnaba a la perfección las características del regionalismo plástico que se estaba fraguando en España en esas mismas fechas. La Hispano-Francesa repartió 58 medallas de plata solo en la sección de Arte Contemporáneo e Industrias Artísticas, por lo que no se publicó un listado completo de los agraciados pero, sin duda, Rivera exageró su éxito. Desde luego, no fue condecorado con la Orden de Carlos III.

Tan solo José García Mercadal reseñó la segunda de las obras presentadas por Rivera en el certamen, “por la curiosidad” que ofrecía el tipo retratado: “una de esas mujeres semi-veladas que bajan desde los encerrados valles del Pirineo a pasear por las ciudades del llano la extrañeza de su indumentaria medioeval, y a vender en menudos paquetes la manzanilla medicinal y aromática de sus montañas”.¹¹ De acuerdo con el clima de atención a la representación de los tipos locales, pero sin tener un auténtico conocimiento de sus trajes, el crítico consideró que era una mujer ansotana con su atuendo tradicional, cuando se trataba de una *aldeana sarda*. No fue necesario que el pintor viajara

⁶ Mikel Onandia Garate, “Diego Rivera en Lekeito”, en *Kurik*, p. 75.

⁷ Francisco Alcántara, “Los discípulos de Chicharro”, en *El Imparcial*, p. 1.

⁸ “Los discípulos de Chicharro”, en *La Época*, p. 1.

⁹ L. de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, citado en D. Rivera, *ob. cit.*, p. 228.

¹⁰ Diego Rivera. Exposición en San Carlos”, en *Revista Moderna de México*, p. 260.

¹¹ José García Mercadal, “La sección de arte moderno: impresiones de un visitante”, en *Revista Aragonesa*, p. 97.

hasta la isla para representarla. Chicharro había estado pintando allí, en la localidad de Atzara, en 1901, por lo que se trataría de un ejercicio de taller realizado a partir de alguno de sus trabajos. La supuesta vinculación al naturalismo admitía trampas de ese tipo.

Tampoco las tres obras que Rivera llevó a la Exposición Nacional de ese año, *La casona*, *Cuando los remos descansan* y *En Vasconia*, destacaron especialmente. No era lo mismo llamar la atención entre un grupo de artistas en formación que en los grandes certámenes del año. Chicharro, como también sucedió en la de Zaragoza, se hizo con una primera medalla.

Rivera volvió a pasar el verano junto a su maestro, en esta ocasión en la ciudad de Ávila. Allí, afirmó años después Ceferino Palencia, fue capaz de captar “todo el ambiente, hasta la pura sustancia”.¹² Como ya había sucedido en las obras pintadas en Lekeito, eran trabajos deudores de las enseñanzas de Chicharro. Otros trabajos de esos años, como el *Retrato de Joaquín Ventura*, apuntan al contacto con otros pintores como Miguel Viladrich. Chicharro compartía estudio con él desde finales de 1907¹³ y tal vez el asunto catalán de la obra, un tipo local retratado ante una vista de la ciudad de Gerona, favoreció el acercamiento entre la obra de ambos. Evidenciaba también el interés viajero de Rivera que, de acuerdo con Palencia, visitó no solo las dos Castillas, sino también Extremadura, Andalucía, el Levante, Cataluña y Aragón.

Las obras tomadas en Ávila pudieron verse en una nueva exposición en el estudio de Chicharro, llamando la atención de Ramón Gómez de la Serna que las describió con detalle en *Prometeo*.¹⁴ De acuerdo con una anécdota recordada en diferentes ocasiones por Rivera, fue entonces cuando Sorolla, con quien se había formado Chicharro, visitó el taller y, al ver su obra, le dijo que tenía en cada uno de sus dedos la posibilidad de hacer dinero, siempre que no se dejara llevar por las “tonterías modernistas”.¹⁵ Rivera lo narró como el estímulo definitivo para abandonar un ambiente tan adocenado y viajar a París, pero Ceferino Palencia, presente en ese momento, recordaba que el pintor “tenía a Sorolla como a un dios” y se sintió muy halagado.¹⁶

¹² Ceferino Palencia, “Las horas de España de Diego Rivera”, en *Novedades*, p. 9.

¹³ Chus Tudelilla, “Imágenes sin tiempo”, en *Viladrich. Primitivo y perdurable*, p. 85.

¹⁴ Tristán [Ramón Gómez de la Serna], “Chicharro y sus discípulos”, en *Prometeo*, pp. 88-89.

¹⁵ L. de la Torriente, *ob. cit.*, citado en D. Rivera, *ob. cit.*, p. 225.

¹⁶ C. Palencia, *ob. cit.*, p. 4.

En septiembre de 1910, poco antes de partir hacia México, Rivera volvió a solicitar permiso para acceder como copista al Prado.¹⁷ Ya desde su país escribió a Angelina Beloff, su pareja, indicando que El Greco se había convertido en “el pintor más alto ante mi alma”, mientras que consideraba a Goya “el pintor moderno más grande, el que sintetiza los sentimientos y las pasiones de toda una raza”; ambos constituían sus “dos grandes emociones de España”.¹⁸ Se encontraba inmerso en el debate en torno a la cuestión nacional y en una carta posterior expresaba a Beloff su coincidencia con las ideas del arquitecto Jesús Acevedo, quien le había expresado la dificultad en que se encontraban países recientemente incorporados a la tradición artística occidental, como México, para “desarrollar un arte nacional propio”.¹⁹ Entendía que cuando los artistas modernos trataban de crearlo, recurrían “al arte primitivo como fuente de inspiración, y así reducía su capacidad de responder a su propia época”. Una “realidad muy triste”, en opinión de Rivera.

Regresó a París, pero pasó en Toledo los veranos de 1912 y 1913, donde, antes de iniciar su acercamiento al cubismo, dio lugar a obras como *El cántaro* (1912) o *Unos viejos a las afueras de Toledo* (1912), en las que manifestaba su pasión por El Greco. Plasmó en estas una interpretación más personal del simbolismo regionalista a la que no era ajena la influencia de Ángel Zárraga, con quien estaba pintando en la ciudad. Al tiempo, evidencian un interés por Zuloaga superior al de obras realizadas años antes y, más en concreto, por el modo en que este había reinterpretado las lecciones de los maestros. *Retrato de un español*, también de 1912, parece casi una relectura de *Monje en éxtasis* (1907) de Zuloaga; referente ya apuntado por Luis Martín-Lozano.²⁰ En realidad, era un retrato del diseñador Hermenegildo Alsina i Munné, y Rivera tuvo que quedar satisfecho con el resultado, puesto que fue utilizado para ilustrar diferentes reportajes publicados cuando regresó de forma definitiva a México. En uno de ellos, preguntado directamente por Zuloaga, afirmaba: “es un envenenador del gusto público; algo menos que secundario porque su producción se basa en el amaneramiento burgués y en la suprema insinceridad”.²¹

¹⁷ AMP, *Instancias dirigidas al Director...*, Caja: 1376 / Legajo: 14.83 / N.º Exp: 1.

¹⁸ Raquel Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, p. 37.

¹⁹ Patrick Marnham, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, p. 101.

²⁰ Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera, cubista, de la Academia a la Vanguardia, 1907-1921*.

²¹ Roberto Barrios, “Diego Rivera pintor”, en *El Universal Ilustrado*, p. 23.

Zuloaga, Segovia y pintar en español

El 2 de noviembre de 1906, Ángel Zárraga escribía desde Madrid a Ignacio Zuloaga. Había tenido que dejar Segovia antes de que él regresara y no había podido despedirse. El tono del texto es el de un admirador rendido, “yo me acuerdo continuamente de sus conversaciones y oigo su palabra fuerte y sencilla que sabe decir grandes cosas”, que no escatima en adulaciones: “veo el grande pintor español de ahora, único cuya obra está por encima de esa frivolidad estúpida que se llama moda”.²² Una moda con nombres y apellidos: “ya en París se piensa reflexivamente si la Exposición Sorolla no fue una fiesta de fuegos artificiales”. Él se sitúa entre los jóvenes incondicionales que Zuloaga tiene en Madrid y espera hacer pública exposición de su admiración hacia el pintor vasco: “un grito de protesta contra esta hediondez sin límites que aquí se respira”.

Zárraga, que se trasladó a Europa en 1904 y tras pasar por París se instaló en Bruselas, había podido ver la obra de Zuloaga en la exposición *L'art contemporain* celebrada en Amberes en 1905, donde representó a España con 15 obras. Aunque Zuloaga no admitía discípulos en el sentido tradicional del término, sí que convirtió Segovia en un foco de atracción al que acudieron pintores españoles y extranjeros. Hasta allí viajó Zárraga en junio de 1906. Su idea era pasar dos meses pintando la ciudad y sus alrededores para, en otoño, viajar a París. La prensa local aludió a su éxito en la Exposición Nacional de ese año con un retrato de La Fornarina, célebre cupletista del momento.²³ Expuso también *De la tierra parda*, *Impresión de Castilla*, *Estudio* y un retrato de Valle-Inclán que evidencia su rápida inmersión en los ambientes culturales madrileños. El catálogo le señala como discípulo de Isidore Verhyden (en realidad, Verheyden) y Jan Toorop, a quien siempre citó como una influencia fundamental en su obra.²⁴ Manuel Carretero le situó entonces entre los jóvenes “luchadores que siempre caminaron hacia el ideal superartístico”, como Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto o Gutiérrez Solana, y lo citó expresamente junto a Nonell y Regoyos, por su talento y gusto exquisito.²⁵ Tanto los referentes belgas como los españoles subrayaban

²² Carta de Ángel Zárraga fechada el 2 de noviembre de 1906. Citada en *Ignacio Zuloaga. Epistolario*, p. 160.

²³ “La pintura en Segovia”, en *Diario de Avisos*, p. 1.

²⁴ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*, p. 97.

²⁵ Manuel Carretero, “Exposición General de Bellas Artes”, en *La Ilustración Artística*, p. 412.

su ascendencia moderna y su relación con las poéticas del simbolismo. El propio Zárraga se vinculó a estas escribiendo un texto para la revista *Savia Moderna* en el que recogía sus impresiones sobre la exposición de la Libre Esthétique celebrada el año anterior en Bruselas. En el inicio se situaba con el “grupo modernista” de la Nacional, junto a Lezcano, Regoyos, Nonell y Solana.²⁶

En 1907 participó en la exposición de Círculo de Bellas Artes de Madrid, recibiendo una atención superior a la que tuvo Rivera en esos años. Vegué y Goldoni subrayó la importante evolución que había vivido en Segovia, donde supo captar “el alma segoviana con toda su cruel hosquedad, con todo su negro ascetismo, con toda su sordidez misérrima”.²⁷ Después se trasladó a Toledo para continuar su campaña “en torno al espíritu de la vieja España”, de donde procedían las obras expuestas: *Los viejos del asilo* y *El viejo del escapulario*. Si Vegué citó a Zurbarán como referente, Balsa de la Vega añadió los nombres de Velázquez y Ribera.²⁸ El crítico de *El País*, por su parte, lo destacó junto a Romero de Torres, subrayando “su decidido amor a la pintura espiritualista”.²⁹ Poco después, José Nogales, para quien había encontrado “el secreto de la humanidad parda de la meseta castellana”, vaticinaba: “Hará una revolución en Méjico”.³⁰

Poco antes de partir hacia allí, Zárraga recibió en su estudio la visita de otro de los principales críticos del momento, Saint-Aubin, acérrimo defensor del naturalismo, que se horrorizó al escucharle decir: “el natural no me basta a veces y suele ser horrible”. Pese a su desencuentro, se preguntaba: “¿Es español?... ¿Es mejicano?...”, resutando importancia a la nacionalidad entre países que son familia y, finalmente, incluirlo “entre los nuestros, [...] porque pinta en España y aspira a pintar en español”.³¹

Tanto la relación que la pintura de Zárraga mantenía con la escuela española, como el modo en que había sabido representar los asuntos españoles, también fueron subrayados cuando mostró sus obras en Mé-

²⁶ Ángel Zárraga, “Algunas notas sobre pintura”, en *Savia Moderna*, p. 223.

²⁷ Ángel Vegué y Goldoni, “Ángel Zárraga”, en *Revista Moderna de México*, p. 274 [reimpresión del texto publicado en 1907 en la revista madrileña *Sagitario*].

²⁸ Rafael Balsa de la Vega, “La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, p. 91.

²⁹ “Exposición del Círculo de Bellas Artes”, en *El País*, p. 3.

³⁰ José Nogales, “El café”, en *El Liberal*, p. 1.

³¹ Alejandro Saint-Aubin, “La juventud que pinta. Zárraga”, en *Heraldo de Madrid*, p. 1.

xico. Sus personajes, escribía Sans Parti-Pris, “de marcado tipo español, ajustados a la verdad y desprovistos de censurables convencionalismos”, ponían “en comunicación espiritual con sus rudos modelos”, una comunicación que era “el ideal del arte todo en nuestros tiempos. Gustamos cada vez más de lo íntimo, de lo subjetivo”.³² Al ver sus obras, Alfredo Híjar recordó la pintura de Zuloaga. Ya le había sucedido algunos años antes con la exposición de Juan Téllez Toledo, autor sevillano formado en México que había regresado a su ciudad natal entre 1899 y 1903; donde pudo coincidir con el pintor vasco. Para Híjar, que reconocía el talento de Zárraga, sus excesivas deudas con Zuloaga demostraban que no era necesario viajar a Europa para ser un gran pintor: “es perder el tiempo creer que con pasear al sol de España o con pasear los bulevares de París se adquiere genio”.³³ No citó en su reseña aquellas obras, como *La criolla desnuda* o *Las chinas y el charro*, ambientadas en México. Las menos logradas, en opinión de Parti-Pris. Inspiradas, como *La amigueta* o *La vieja de los gatos*, por “una teoría estética que tiende a señalar como artificio lo que debe ser trasunto de lo real y lógico”, recurrían a “contrastes de colores artificiales, de luces artificiales, de expresiones que no llegan al alma”. Probablemente sus trabajos más avanzados contradecían de forma demasiado abrupta los principios del naturalismo.

De regreso a España presentó dos trabajos en la Nacional de 1908: *Mis padres*, ya expuesta en México, y *De mi tierra*. Una participación que fue anunciada por Vegué en abril, quien consideraba que el segundo, “por algunos extremos, habrá de ser discutido con acaloro”.³⁴ Su descripción encaja con la de *Alegoría de septiembre* (1908-1909) en lo que atañe al bodegón y la figura masculina, con el torso desnudo y rostro de sátiro, si bien no coincide con la de la mujer, situada de espaldas y vestida con corpiño verde y falda roja. Deudora de Zurbarán, suponía la demostración de que Zárraga “se ha propuesto recoger en su arte, a más de lo netamente indígena, algo de las supervivencias españolas que aún conserva México”.

Erró el crítico. Sus obras despertaron comentarios limitados y escasa controversia. Alcántara, que lo consideró un “notable pintor”, fue al

³² Sans Parti-Pris [Agustín Agüeros], “Exposición Ángel Zárraga”, en *El Tiempo Ilustrado*, p. 772.

³³ Alfredo Híjar y Haro, “La exposición de Ángel Zárraga en la Academia Nacional de Bellas Artes”, en *Arte y Letras*, noviembre, 1907. Citado en: Xavier Moysen, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, pp. 348-349.

³⁴ Ángel Vegué y Godoni, “Dos cuadros de Ángel Zárraga”, *La Lectura*, p. 450.

tiempo expeditivo: se inspiraba, más directamente que otros, en Zuloaga, y esperaba verlo “siguiendo rumbos más personales”.³⁵ En una carta enviada a su sobrino, Daniel Zuloaga expresaba esa misma opinión: “los Zubiaurre, Solana, el memo Zárraga y demás, Torres, inclusive [...] son muy malos, de lo peor, por ese camino no se va a ningún lado, [...] y muchos de ellos influidos por ti o por tu pintura, que son los que peor quedan”.³⁶ Ignacio fue menos mordaz y despachó su participación con un sencillo: “lo de Zarraguita —como solían referirse a él—, na”.³⁷ Un cambio de parecer respecto a una carta sin fecha, probablemente del año anterior, en el que lo situaba “al nivel de los mejores españoles del momento”.³⁸ Ese verano Zárraga regresó a Segovia y alquiló el mismo espacio que Zuloaga esperaba ocupar. Este, frustrado, expresaba a su tío que podía incluir al mexicano entre los que iban a acabar con la ciudad.³⁹ Finalmente, Zárraga abandonó Segovia antes de la llegada de Zuloaga. El 19 de agosto, Daniel contaba a su sobrino que Zárraga había salido hacia Italia.⁴⁰

El círculo simbolista de Valle-Inclán

Zárraga, Rivera y Montenegro participaron de la tertulia encabezada por Ramón del Valle-Inclán en el Nuevo Café de Levante, foco clave del simbolismo en España. Los tres aparecen en la enumeración realizada por Ricardo Baroja en *Gente del 98*, junto a Romero de Torres, Miguel Nieto, los Zubiaurre, Gutiérrez Solana, Regoyos, Mir, Rusiñol, Zuloaga y un largo etcétera.⁴¹ El mismo Baroja que, según recordaba su sobrino Pío, decía haber enseñado a grabar a Ribera y Montenegro.⁴² En sus aguafuertes, Zárraga encontraba “la impresión más justa y más honda de la España pintoresca de hoy”.⁴³ Valle-Inclán, por su parte, llegó a compartir domicilio con Zárraga en 1907 y acompañó a Rivera en su primer

³⁵ F. Alcántara, “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, p. 4.

³⁶ Carta fechada el 17 de mayo de 1908. Citada en Mariano Gómez de Caso, *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, [s/p].

³⁷ Carta sin fechar de Ignacio Zuloaga a su tío. Citada en M. Gómez de Caso, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, p. 232.

³⁸ *Ibidem*, p. 145.

³⁹ Carta fechada el 24 de julio de 1908. Citada en *Ibidem*, p. 241.

⁴⁰ Carta fechada el 19 de agosto de 1908. Citada en M. Gómez de Caso, *Correspondencia de Daniel Zuloaga...*, [s/p].

⁴¹ Ricardo Baroja, *Gente del 98*, p. 101.

⁴² Pío Caro Baroja, *El gachupín*.

⁴³ A. Zárraga, “Ricardo Baroja”, en *Revista Moderna de México*. Citado en Moysen, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, pp. 273-274.

viaje a París. En los retratos que estos presentaron a la Nacional de 1908 encontró el escritor “la tortura por expresar lo enigmático y sugestivo”.⁴⁴

El periódico *La Tarde* de Toledo publicaba, en febrero de 1909, una carta firmada por Valle-Inclán, Baroja, Zárraga y Montenegro, entre otros, en la que se aludía a una peregrinación a pie que habían realizado poco antes a Toledo. Su intención era “emular las glorias de los grandes vagabundos, desde Adhaverus [sic] hasta Don Ciro Bayo” y su “entusiasmo tan grande” que planeaban ir andando a Córdoba, Sevilla y Tánger.⁴⁵ “Y después Montenegro y Zárraga irán a pie a Méjico para preparar el advenimiento al trono, en el reino de Yucatán del magnífico señor D. Ramón del Valle-Inclán, que hará Jefe de Policía y Ministro de Bellas Artes a Ricardo Baroja”. Ni hubo coronación ni viaje a pie hasta México, pero en 1921, Valle-Inclán visitaría el país y allí se reencontrará con Montenegro y Rivera. *Peregrinación, Toledo* (1910) de Zárraga, como ya apuntó Ramírez, parece ilustrar ese viaje.⁴⁶ Tres figuras en actitud orante, con escapulario o rosario al cuello, ocupan el primer término; una de ellas arrodillada ante una figura femenina con la cabeza cubierta y bastón de peregrino. En segunda línea, Valle-Inclán ocupa el centro, seguido de otra figura implorante, Unamuno, otro hombre, y el propio Zárraga, sobre el que apoya la cabeza una mujer. Esta, el pintor, Unamuno y Valle miran fijamente al observador del cuadro. En las figuras y el cielo, como referente, El Greco.

Zárraga pudo difundir entre los contertulios de Valle-Inclán las fórmulas artísticas que había conocido directamente en Bruselas. Regoyos, su principal valedor en España, por más que perteneciera al mismo círculo, no residía en Madrid. En su texto sobre la Libre Esthétique, lo deja claro:

La fiebre naturalista que hoy domina en los pintores de España y tal vez en los de México, es la mitad del camino; es la documentación, es el estudio, el aprendizaje, pero no es la creación. Y a la creación hay que tender para dejar en los cuadros la visión de nuestro sueño.⁴⁷

⁴⁴ Ramón del Valle-Inclán, “Del retrato”, en *El Mundo*.

⁴⁵ “Una carta”, en *La Tarde*.

⁴⁶ Fausto Ramírez, “Zárraga modernista: aprendizaje y aventura”, en *Ángel Zárraga, El sentido de la creación*, p. 42.

⁴⁷ Á. Zárraga, *ob. cit.*, p. 158.

Su ideal era “la busca de lo expresivo”, y las herramientas pictóricas quedaban supeditadas a la “expresión de un estado espiritual”.

Las obras pintadas por Zárraga entre 1909 y 1913, tras trasladarse a Italia, como *La bailarina desnuda* (c. 1909), *La dádiva* (1910), *Marta y María* (c. 1910), *Ex-voto* (1910), *El pan y el agua* o *La novia*, tanto o más que las de Romero de Torres o Miguel Nieto, son expresión de las ideas propugnadas en el círculo simbolista de Valle-Inclán. Un ideal artístico que este bautizó como quietismo y que definió algunos años después en *La lámpara maravillosa* (1916). “El quietismo estético tiene esta fuerza alucinadora. Inicia una visión más sutil de las cosas y, al mismo tiempo, nubla su conocimiento porque presente en ellas el misterio. Es la revelación del sentido oculto que duerme en todo lo creado, y que al ser advertido nos llena de perplejidad”, anotó el poeta.⁴⁸ Cualquier narración del simbolismo español que no aluda a la figura de Zárraga, resulta incompleta.

En agosto de 1910, Rodolfo Panichi dedicó un extenso artículo a Zárraga en *Vita d'Arte*.⁴⁹ Definía su pintura como una fusión del misticismo y el simbolismo con la expresión cruda de la verdad. Influenciado en sus primeras obras por Zuloaga, lo señalaba como uno de los pocos jóvenes españoles —como tal figuraba en la Bienal de Venecia de ese año— que habían logrado liberarse de su poderosa influencia para formular una obra personal. Sus figuras, “un’essenza di regionalismo e di modernismo”, “sono più spesso donne dal tipo spagnolo, giovani bellissime o vecchie arpie”. Incluso cuando no encarnan un concepto simbólico, parecen ocultar “qualche cosa di nascosto che non appare alla prima impressione”. Mientras que sus fondos, impregnados de un “sentimento quattrocentesco”, remitían a España incluso en obras pintadas tiempo después de su paso por Castilla y Andalucía —donde estuvo trabajando en abril de 1907—. Permanecía en ellos “come un ricordo ed un pensiero riconoscente, le lunghe pianure ondulate di corsi meravigliosi del Tago e del Guadalquivir”.

De “mexicano españolizado” lo calificaba *Heraldo de Madrid* al citar su participación en Venecia; mientras que, el año siguiente, Ulriko Brendek, al reseñar su participación en el Salón de Otoño parisino, lo

⁴⁸ R. del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, p. 142.

⁴⁹ Rodolfo Panichi, “Angel Zárraga”, en *Vita d'Arte*.

situaba como “uno de los representantes más aventajados del renacimiento de la pintura española”.⁵⁰ En 1913, Wallace Thompson aclaraba desde *Fine Arts Journal* que se trataba de un artista a primera vista español bajo el que acechaba un “sprit of ‘reverie’”, que se correspondía con el indio mexicano.⁵¹

Modernismo e identidad

El 28 de noviembre de 1905 se expedía permiso para que Roberto Montenegro accediera como copista al Museo del Prado,⁵² lugar que, de acuerdo con sus memorias, llegó “a saberse de memoria”.⁵³ Más allá de que frecuentara el círculo de Valle-Inclán y que aprendiera a grabar con Baroja, tenemos pocos datos relativos a sus primeros años en España. No participó en las Exposiciones Nacionales de 1906 y 1908, y no realizó una individual hasta el año siguiente, después de haber vivido en París e Italia. Celebrada en el Salón Vilches, reunió 22 dibujos que la crítica calificó de simbolistas y decorativos. Enrique Vaquer los relacionó con la obra de Jessie M. King y apuntó su querencia por las “escuelas ultramodernas francesa e italiana”.⁵⁴ Rafael Domenech, además de a King, citó a William Strang, la escuela de Glasgow y, sobre todo, a Aubrey Beardsley, aclarando que no se trataba de un mero imitador.⁵⁵ Mientras que José Francés, que ya conocía sus ilustraciones para *Jardines interiores*, de Amado Nervo, subrayó su evolución, además de advertir de la extrañeza que los tipos representados en sus dibujos podía suscitar a los ojos españoles, “hechos a la sobria firmeza española, a las mujeres macizas y algo toscas”.⁵⁶ Eso sí, le pedía que permaneciera en Europa.

Montenegro no había adoptado todavía las fórmulas del regionalismo, más allá de representar toreros y manolas, en alguno de sus dibujos. El cambio llegó en la década siguiente, cuando su pintura se centró en la representación de tipos locales, tanto españoles como mexicanos. Esperanza Balderas trazó una evolución que habría lleva-

⁵⁰ Enrique Tedeschi, “La Exposición de Bellas Artes”, en *Heraldo de Madrid*, p. 1; Ulrico Brendel, “El Salón de Otoño”, en *Mundial Magazine*, p. 47.

⁵¹ Wallace Thompson, “The Art of Angel Zarraga: A Modern Primitive”, en *Fine Arts Journal*, p. 35.

⁵² Aunque no se conservan los registros referidos a 1905, así se indicó cuando volvió a solicitar acceso como copista el 7 de diciembre de 1908. AMP, *Registro de copistas...*, ob. cit.

⁵³ Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*.

⁵⁴ Enrique Vaquer, “Notas de Arte”, en *El Globo*, p. 1.

⁵⁵ Rafael Domenech, “La vida artística”, en *El Liberal*, p. 1.

⁵⁶ José Francés, “Exposición Montenegro”, en *Nuevo Mundo*, [s.p.].

do al autor desde el simbolismo al nacionalismo español y, de ahí, al mexicano, pero, como apuntó Carmen Vidaurre, cabe recordar que el nacionalismo es un componente esencial del modernismo tanto en Europa como en México.⁵⁷ Tampoco puede olvidarse que la pintura mural, medio de expresión del arte posrevolucionario, había sido clave para los lenguajes del cambio de siglo.

Tras una primera visita en 1913, Montenegro se trasladó a Mallorca durante la Primera Guerra Mundial, pasando a formar parte, junto a otros autores hispanoamericanos, del círculo de Anglada Camarasa.⁵⁸ Pintó, entonces, obras como *Mateo, el negro* (1915), en la que resulta evidente la influencia de este, o *Joven mallorquina* (1919), más afín a los postulados de Viladrich. Su conocimiento de la pintura española del momento se observa también en su primera incursión en la pintura mural para decorar los salones del Círculo Mallorquín. Bajo el título *Alegoría de las Baleares*, recoge paisajes simplificados y tipos tradicionales inmersos en faenas agrícolas y pesqueras. Aunque evidencia su conocimiento de las fórmulas regionalistas en boga, baste citar a Aurelio Arteta, se impone en el conjunto el uso sinuoso de la línea característico de Montenegro. Tal y como apuntó Julieta Ortiz, “los gérmenes del nacionalismo, de una paleta menos sombría, las figuras imbuidas de un sentido más humano y el interés por los temas locales y las manifestaciones de arte popular”, que desarrollaría después en México, “habían sido concebidos en Mallorca”.⁵⁹

En enero de 1918, Montenegro mostró dibujos y gouaches en las Galerías Layetanas de Barcelona y, en marzo, en el Círculo de Bellas Artes madrileño. El crítico Blanco Coris, de acuerdo con el nacionalismo cultural imperante, anotó: “Cuando Montenegro se siente español, su arte es sencillo, simpático, y perfecto”.⁶⁰ Entre las obras que llamaron su atención se encontraba una serie de *motivos mexicanos*. También fueron destacados por José Francés algunos meses después, quien afirmó que los artistas americanos deberían prescindir de interpretar “más o menos

⁵⁷ Carmen V. Vidaurre, “Roberto Montenegro: Lo nacional y el arte modernista”, en *Revista de Estudios Jalicenses*, p. 2.

⁵⁸ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas mexicanos en Mallorca (1914-1919)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Científicas*.

⁵⁹ Julieta Ortiz Gaitán, “Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 199-200.

⁶⁰ José Blanco Coris, “Exposición Montenegro, Castellano y Schulteis”, en *Heraldo de Madrid*, p. 2.

felizmente los paisajes, las costumbres, el espíritu, en fin, de Europa y darnos, en cambio, sensaciones de su patria”.⁶¹ E incluso intuyó en Montenegro la intención de animar a que otros artistas siguieran esa vía a partir de su propio ejemplo.

Volver (y pintar mexicano)

En mayo de 1921, David Alfaro Siqueiros publicaba desde Barcelona sus “tres llamamientos” a la nueva generación de artistas mexicanos. Comenzaba denunciando las “INFLUENCIAS FOFAS que envenenan nuestra juventud”, entre las que se encontraban “la anemia de AUBREY BEARDSLEY, el preciosismo de AMÁN JEAN, el arcaísmo funesto de IGNACIO ZULOAGA, los fuegos artificiales de ANGLADA CAMARASA” o “todo ese ART NOUVEAU COMERCIAL”.⁶² Dadas las referencias y aún sin citarlo directamente, parecía una crítica directa a Montenegro. Para entonces, este se encontraba inmerso en el estudio del arte popular mexicano y a punto de embarcarse en el muralismo. Iniciaba una nueva etapa que, de acuerdo con la clasificación de Hernández Araujo (seudónimo de Jean Charlot y Siqueiros) lo situaba entre los “pintores con influencias extranjeras” que buscaban lo mexicano “en el lado *pintoresco* del arte popular y de las particularidades regionales”.⁶³ Un avance respecto a las “malas y envejecidas” influencias angloespañolas que caracterizaron su producción anterior. Las mismas influencias que había mostrado la pintura del fallecido Saturnino Herrán, ejemplo de lo que hasta ese momento se había entendido por nacionalismo pictórico, caracterizado por una fuerte impronta “zuloaguesca” que desarrolló sin haber salido de México. Jesús B. González, a recordar su figura, esperaba que Montenegro y Rivera recogieran su testigo.⁶⁴

Rivera, “de obra esencialmente mexicana” para Siqueiros,⁶⁵ se enfrentó a un menor cuestionamiento al regresar a su país. Pedro Henríquez encontraba en él unas cualidades “a primera vista españolas”, si bien “el mexicano, en él, mide, calcula, se impone disciplina”.⁶⁶ La

⁶¹ Silvio Lago (José Francés), “Roberto Montenegro”, en *La Esfera*, [s.p.].

⁶² David Alfaro Siqueiros, “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*, p. 2.

⁶³ Juan Hernández Araujo, “El movimiento actual de la pintura en México”, en *El Demócrata*.

⁶⁴ Jesús B. González, “Saturnino Herrán”, en *Azulejos*, p. 22.

⁶⁵ D. Alfaro Siqueiros, “Diego M. Rivera. Pintor de América”, en *El Universal Ilustrado*, p. 20.

⁶⁶ Pedro Henríquez Ureña, “En la orilla: Notas sobre Diego Rivera”, en *Azulejos*, pp. 22-23.

opinión que dio sobre Zuloaga confirmaba su necesidad de desvincularse de un pasado vinculado al arte español que resultaba incómodo en ese momento. En la breve biografía que Siqueiros trazó en *El Universal Ilustrado* del periodo comprendido entre 1906 y 1910 desaparecía su tiempo en España. Pero sus críticos no lo olvidaron. Raquel Tibol recuerda que Orozco, en su correspondencia personal con Jean Charlot y Jorge Juan Crespo de la Serna, calificaba a Rivera de “el Sorolla mexicano, el Sorolla azteca, el Sorolla tlaxcalteca”, entre otros apelativos burlones y despectivos.⁶⁷

Desde París, Zárraga parecía sumarse al clima de exaltación nacional que imperaba en México a través de una carta enviada a Manuel Rodríguez Lozano en diciembre de 1925: “y es mi tenaz deseo de ahora y de siempre el ahondar en el enigma de mi pueblo y de mi raza”.⁶⁸ Pero Zárraga aún tardaría en regresar y, para entonces, expresaría públicamente su fracaso al tratar de hacer una obra estrictamente mexicana: “no pude ver, o más bien no supe ver lo que me rodeaba, y en vez de afrontar el problema de la pintura nacional [...] en el terreno popular, me distraje en lo típico”.⁶⁹ Los resultados de aquella empresa, “grandes composiciones de chinas y charros”, los destruyó poco después. De modo que, en esa breve autobiografía, su pintura quedaba asociada al contexto francés y sus años en España apenas merecían espacio.

En 1920, y tampoco en 1941, *pintar español* no era sinónimo de pintar moderno. Las fórmulas del regionalismo que Rivera, Zárraga y Montenegro habían practicado y difundido no encajaban en un nuevo momento político y artístico. La hispanofilia que, de acuerdo con Fausto Ramírez,⁷⁰ caracterizó las dos primeras décadas del siglo resultaba poco atractiva para el clima posrevolucionario. Cuando Rivera rechazó sus pinturas españolas, y Zárraga y Montenegro ignoraron las suyas, estaban impugnando la importante presencia de *lo español* en la política cultural del final del porfiriato. Abogaban por lo que entendían como auténticamente moderno y legítimamente mexicano.

⁶⁷ Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, p. 30.

⁶⁸ Á. Zárraga, “Carta de Ángel Zárraga a Manuel Rodríguez Lozano”, en *Horizonte*, p. 33.

⁶⁹ Á. Zárraga, “Aprendizaje” [conferencia impartida el 10 de octubre, 1941], en *Ángel Zárraga. El sentido de la creación*, p. 272.

⁷⁰ F. Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, pp. 71-72.

Bibliografía citada

- Alcántara, Francisco, “Los discípulos de Chicharro”, en *El Imparcial*, Madrid, 12 de noviembre, 1907, p. 1.
- Alcántara, Francisco, “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Madrid, 3 de mayo, 1908, p. 4.
- Alfaro Siqueiros, David, “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*, núm. 1, Barcelona, J. Horta, impresor, mayo, 1921, p. 2.
- , “Diego M. Rivera. Pintor de América”, en *El Universal Ilustrado*, Ciudad de México, julio 121, pp. 20-21.
- Balsa de la Vega, Rafael, “La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. VI, Madrid, 15 de febrero, 1907, pp. 90-91.
- Baroja, Ricardo, *Gente del 98*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Barrios, Roberto, “Diego Rivera pintor”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 221, Ciudad de México, julio, 1921, pp. 22-23 y 42.
- Blanco Coris, José, “Exposición Montenegro, Castellano y Schulteis”, en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 22 de marzo, 1918, p. 2.
- Brendel, Ulrico, “El Salón de Otoño”, en *Mundial Magazine*, vol. 2, núm. 7, París, noviembre, 1911, pp. 39-49.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*, Madrid, Imprenta Alemana, 1906, p. 97.
- Caro Baroja, Pío, *El gachupín*, Navarra, Pamiela, 1995.
- Carretero, Manuel, “Exposición General de Bellas Artes”, en *La Ilustración Artística*, núm. 1278, Barcelona, 25 de junio, 1906, pp. 411-412.
- “Diego Rivera. Exposición en San Carlos”, en *Revista Moderna de México*, Ciudad de México, enero, 1911, pp. 259-264.
- “Diego Rivera y su próxima exposición en San Carlos”, en *Revista Moderna de México*, Ciudad de México, octubre, 1910, pp. 127-128.
- Domenech, Rafael, “La vida artística”, *El Liberal*, Madrid, 22 de enero, 1909, p. 1.
- “Exposición del Círculo de Bellas Artes”, en *El País*, Madrid, 29 de enero, 1907, p. 3.
- García Mercadal, José, “La sección de arte moderno: impresiones de un visitante”, en *Revista Aragonesa*, núm. 16 a 21, Zaragoza, julio-diciembre de 1908, pp. 93-98.

- Gómez de Caso, Mariano, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, en: <http://www.museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia/item/309-correspondencia-de-i-z-con-su-ti%CC%81o-d-z-actualizada-2019.html> (último acceso: 10 de julio, 2020).
- Gómez de Caso, Mariano, en: *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, en: http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia/item/download/10_30091404fbfd9ca3c026c6350199573e.html (último acceso: 10 de julio, 2020).
- González, Jesús B., “Saturnino Herrán”, en *Azulejos*, Ciudad de México, núm. 4, noviembre, 1921, pp. 21-24.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Roberto Montenegro y los artistas mexicanos en Mallorca (1914-1919)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Científicas*, núm. 82, 2003, pp. 93-121.
- Francés, José, “Exposición Montenegro”, en *Nuevo Mundo*, Madrid, 21 de enero, 1909.
- Francés, José, “Roberto Montenegro”, en *La Esfera*, [s.p.i.].
- Henríquez Ureña, Pedro, “En la orilla: Notas sobre Diego Rivera”, en *Azulejos*, Ciudad de México, núm. 2, septiembre, 1921, pp. 22-23.
- Hernández Araujo, Juan [Jean Charlot y D. A. Siqueiros], “El movimiento actual de la pintura en México”, en *El Demócrata*, Ciudad de México, 11 de julio, 1923.
- “La pintura en Segovia”, en *Diario de Avisos*, Segovia, 6 de junio, 1906, p. 1.
- “Los discípulos de Chicharro”, en *La Época*, Madrid, 16 de noviembre, 1907, p. 1.
- Marnham, Patric, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, Barcelona, Debate, 1999.
- Montenegro, Roberto, *Planos en el tiempo*, 1962.
- Moyssen, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Nogales, José, “El café”, en *El Liberal*, Madrid, 28 de agosto, 1907, p. 1.
- Lozano, Luis-Martín, *Diego Rivera, cubista. De la Academia a la Vanguardia, 1907-1921*, Cat. de Exp. Málaga, Fundación Unicaja, 2011.
- Onandia Garate, Mikel, “Diego Rivera en Lekeito”, en *Kurik*, núm. 3, 2018, pp. 74-81.
- Ortiz Gaitán, Julieta, “Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 16, México, 1990, pp. 193-201.

- Palencia, Ceferino, “Las horas de España de Diego Rivera”, en *Novedades*, Ciudad de México, 26 de septiembre, 1948, pp. 4, 9.
- Panichi, Rodolfo, “Ángel Zárraga”, en *Vita d’Arte*, vol. 6, núm. 32, Siena, agosto, 1910.
- Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, Ciudad de México, UNAM, 1990.
- Ramírez, Fausto, “Zárraga modernista: aprendizaje y aventura”, en *Ángel Zárraga. El sentido de la creación*, Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014, pp. 27-49.
- Rivera, Diego, *Palabras ilustres, 1886-1957*, tomo I, Cat. de Exp., México, Museo Estudio Diego Rivera, RM, 2007.
- Saint-Aubin, Alejandro, “La juventud que pinta. Zárraga”, en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 9 de julio, 1907, p. 1.
- Sans Parti-Pris [Agustín Agüeros], “Exposición Ángel Zárraga”, en *El Tiempo Ilustrado*, núm. 47, Ciudad de México, 17 de noviembre, 1907, pp. 772-773.
- Tedeschi, Enrique, “La Exposición de Bellas Artes”, *Heraldo de Madrid*, p. 1.
- Thompson, Wallace, “The Art of Angel Zarraga: A Modern Primitive”, en *Fine Arts Journal*, vol. 28, Chicago, enero, 1913, pp. 34-44.
- Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Tibol, Raquel, *Diego Rivera, luces y sombras*, Barcelona, Lumen, 2007.
- Tristán [Ramón Gómez de la Serna], “Chicharro y sus discípulos”, en *Prometeo*, núm. 7, Madrid, mayo, 1909, pp. 87-90.
- Tudelilla, Chus, “Imágenes sin tiempo”, *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Cat. de exp., Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007, pp. 68-127.
- “Una carta”, en *La Tarde*, núm. 6, Toledo, febrero, 1909.
- Vaquer, Enrique, “Notas de arte”, en *El Globo*, Madrid, 14 de enero, 1909, p. 1.
- Valle-Inclán, Ramón del, “Del retrato”, *El Mundo*, Madrid, 12 de junio, 1908.
- , *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- Vegué y Godoni, Ángel, “Dos cuadros de Ángel Zárraga”, en *La Lectura*, Madrid, abril, 1908, pp. 450-451.
- Vegué y Godoni, Ángel, “Ángel Zárraga”, en *Revista Moderna de México*, Ciudad de México, julio, 1910, pp. 273-275.

- Vidaurre, Carmen V., “Roberto Montenegro: Lo nacional y el arte modernista”, en *Revista de Estudios Jaliscienses*, núm. 72, Zapopán, El Colegio de Jalisco, 2008.
- Zárraga, Ángel, “Algunas notas sobre pintura”, en *Savia Moderna*, núm. 4, Ciudad de México, junio, 1906, pp. 222-228.
- , “Carta de Ángel Zárraga a Manuel Rodríguez Lozano”, en *Horizonte*, núm. 4, [s.l.], julio, 1926, pp. 33-34.
- , “Aprendizaje”, *Ángel Zárraga. El sentido de la creación*, Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014, pp. 267-277.
- Zuloaga, Ignacio, *Epistolario*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1989.

ARTISTAS MEXICANAS EN EL PARÍS DE *FIN-DE-SIÈCLE*.
HACIA LA VISIBILIZACIÓN
DEL TALENTO CREATIVO FEMENINO

*Magdalena Illán Martín*¹

Honor a cada mujer que tiene el coraje de apartarse del camino establecido cuando siente que su andar recorre otra senda. Honor al coraje para levantarse, aunque se rían de ella. [...] Dentro de pocos años no será raro que las mujeres sean escultoras o pintoras o predicadoras y cada una de las que vengan después de nosotras, recibirá menos y menos golpes.

Harriet Hosmer, 1868.

Las palabras de la escultora estadounidense Harriet Hosmer (1830-1908) evidencian, de forma tan penetrante como reivindicativa, las circunstancias que afectaban a las mujeres cuando se apartaban de los estereotipos tradicionales establecidos por las sociedades decimonónicas patriarcales y sexistas, cuando no abiertamente machistas y misóginas. Ese era el caso de las artistas que aspiraban a visibilizar su obra en el espacio público y que, compitiendo con sus colegas varones, ambicionaban el reconocimiento a su talento creativo o perseguían su independencia personal como artistas profesionales.

Al igual que Harriet Hosmer, numerosas artistas mexicanas se posicionaron contra los prototipos establecidos y se enfrentaron a las mentalidades conservadoras, reclamaron su legítimo derecho a participar en la escena cultural, rechazaron su reclusión en el ámbito doméstico y aspiraron —a pesar del modelo impuesto de modestia femenina— al reconocimiento y al éxito. En la mayoría de las ocasiones, estas reivindicaciones se efectuaron de forma sutil, sin ruptura aparente con la

¹ Doctora en Historia del Arte, profesora titular de la Universidad de Sevilla.

sociedad biempensante y contando con su beneplácito; sin embargo, y a pesar de dicho consentimiento, no puede infravalorarse el impacto que alcanzaron las actitudes de estas artistas, ya que ejercieron el efecto de reivindicación de un espacio propio en la escena cultural y de visibilización del talento creativo femenino, abriendo, con ello, las puertas a las generaciones futuras.

Este trabajo examina una de las vías más efectivas para la visibilización de las artistas: su participación en las exposiciones internacionales o universales y, concretamente, las celebradas en París, foco neurálgico del arte en el siglo XIX y comienzos del XX. Se analiza la presencia de las artistas mexicanas en las exposiciones parisinas de *fin-de-siècle*, así como su recepción por parte de la crítica artística en México y los discursos que se construyeron sobre el talento creativo femenino.²

Introducción

El conocimiento de las artistas en México en el siglo XIX y comienzos del siglo XX continúa siendo un asunto pendiente de estudio. Ello, a pesar de que se han llevado a cabo valiosas investigaciones que están contribuyendo a rescatar del olvido histórico a dichas artistas y a poner en valor y a difundir sus aportaciones a la historia del arte.³

Sabemos que la mayoría de estas artistas nacieron en el seno de familias pertenecientes a las élites sociales mexicanas, sobre todo a una burguesía liberal que se preocupó por dar a sus hijas una educación dirigida a adquirir cierta cultura, con objeto —es preciso señalarlo—

² La información documental y hemerográfica inédita que ha permitido la realización de este trabajo ha sido consultada en los archivos del Institut National d'Histoire de l'Art de París, Bibliothèque National de France (site François Mitterrand, París), Hemeroteca Nacional Digital de México (UNAM, <http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/>), Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte de España (<https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>). Las investigaciones se han desarrollado en el marco de los Proyectos I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)*-P20_01208- y *Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945*-PID2020-117133GB-I00-, así como del Grupo de Investigación "Laboratorio de Arte" (HUM-201) de la Universidad de Sevilla.

³ Entre las publicaciones existentes, referenciamos las siguientes: Rita Eder, "Las mujeres artistas en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 251-260. Leonor Cortina, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Elizabeth Fuentes Rojas, *Presencia de la mujer en la Academia*. Angélica Velázquez y Juan Carlos Reyes, *Señorina Merced Zamora, el arte de pintar*. Stacie G. Widdifield, "Art and Modernity in Porfirian Mexico: Julia Escalante's *Graziella* and the *Lechero*", en *Bulletin of Latin American Research*, pp. 336-353. Ursula Tania Estrada López, "El ingreso de mujeres a las academias de arte de Brasil y México: un panorama comparativo", en *19^o20*, <http://www.dezenovevinte.net/uah2/utel.html>. Angélica Velázquez, *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. Luz María Vázquez, *A la luz, Carmela Duarte García (1866-1940), artista yucateca*.

de que pudieran desempeñar con solvencia su predestinada función como esposa y anfitriona en el ámbito doméstico. Esa educación, siguiendo la moda de la época, contemplaba, junto al aprendizaje de francés o piano, el de dibujo y pintura. Es ilustrativa al respecto la pintura *Los niños Petra María de Guadalupe Tomasa y Juan Nepomuceno Moncada y Berrío*⁴ (h. 1782) (Imagen 1), en la que se retrata a la I Marquesa de San Román (Puebla, 1772 - Ciudad de México, 1840), sentada delante de un atril y dibujando a lápiz fragmentos de rostros femeninos. La demostración de la capacidad de la infanta como dibujante se pone al servicio, al igual que su elegante y afrancesada indumentaria, del discurso de propaganda de la posición social de la familia, promoviéndose sus aptitudes artísticas como una especie de dote inmaterial que habría de permanecer exclusivamente en el espacio privado del hogar.



Imagen 1. *Los niños Petra María de Guadalupe Tomasa y Juan Nepomuceno Moncada y Berrío* (1782).

⁴ La pintura (129.5 × 101.6 cm), de autor anónimo, pertenece al Banco Nacional de México; en la zona inferior reza la inscripción: “D^a. Petra María de Guadalupe Tomasa Moncada y Berrío de edad de nueve años y ocho meses y Dn. Juan Nepomuceno María Guadalupe José Joachim Miguel Moncada y Berrío de edad de diez meses, hijos de los Sres. Dn. Pedro de Moncada y Banchiforte, Marqués de Villafonte, coronel de los Reales ejércitos y de D^a. María Ana de Berrío y Campa, Marquesa de Villafonte”.

El conocido *Autorretrato* (h. 1854) de Guadalupe Carpio (1828-1892) recoge, en cierto modo, ese último mensaje, aunque también evidencia la toma de conciencia, por parte de la artista, de su actividad como creadora. El modelo utilizado se remite a un prototipo habitual entre las pintoras desde mediados del siglo XVIII, como se advierte en *La artista y sus ocupaciones* (h. 1791) de Marie-Nicole Vestier (1767-1846), ejecutado medio siglo antes, pero con análogas simbologías: en ambos casos, las artistas se representan en disposición de pintar, delante de un caballete y con paleta y pinceles en sus manos, en una actitud claramente reivindicativa de su talento creativo, bajo la que interpe-lan, con sus miradas directas, al espectador. Al mismo tiempo, ambas artistas, elegantemente vestidas, se sitúan en interiores domésticos, acompañadas por sus hijos y ejecutando sendos retratos de sus esposos quienes, de esta forma, no dejan de estar presentes como garantes del hogar y revestidos de la autoridad que les concede su ubicación, visiblemente más elevada que la de sus esposas. Esa percepción que las artistas tuvieron sobre sí mismas se fue transformando a medida que se aproximaba el fin de siglo. Así, en el *Autorretrato* (h. 1890) de Carmela Duarte (1866-1940), aunque no se representa como artista, el hecho de mostrarse sin compañía y respaldada por un fondo neutro, sin alusiones al espacio doméstico, constituye una clara declaración de independencia; además, su rostro y su actitud han abandonado todo carácter complaciente para adoptar una pose segura, desde la que observa sin deferencia al espectador. También Carlota Camacho (1876-1956), en su *Autorretrato* (1893), se representa en soledad, en un espacio que no es el hogar y con una disposición firme, incluso desafiante, ante el espectador.

Conforme a lo expuesto, si bien en el periodo de *fin-de-siècle* las artistas lograron superar obstáculos, afianzar sus vocaciones y tener una mayor presencia en la escena cultural, sin embargo, las poderosas resistencias del pasado patriarcal no solo no desaparecieron, sino que se metamorfosearon para adquirir fuerzas renovadas, espoleadas, especialmente, por los avances feministas de finales del siglo XIX.

Las artistas mexicanas en Francia

Las artistas mexicanas que consiguieron exhibir su producción en París en las últimas décadas del siglo XIX lo hicieron a través de las Exposi-

ciones Universales. Así, en la Sección de Bellas Artes de la Exposición de 1889 participaron dos artistas⁵ y 23 en la de 1900,⁶ a las que habrían de sumarse aquellas que concurrieron a otras secciones creativas.⁷ De ellas, fueron pocas las que se desplazaron a la capital francesa —cuestión complicada en esos momentos para una mujer—, siendo sus obras enviadas desde México, circunstancia que no menoscabó el impacto que lograron en la prensa nacional y que favoreció la visibilización del talento femenino. De ese modo, cuando Gertrudis García Teruel fue premiada en la Exposición Universal de 1889, la prensa celebró la noticia con orgullo nacionalista, aunque continuaba refiriéndose a la galardonada con el habitual y despectivo calificativo de “aficionada”,⁸ frente al de artista profesional, reservado a los varones.

Ese cuestionamiento de la capacidad profesional de las artistas y su infravaloración respecto de sus colegas masculinos fue uno de los principales obstáculos que tuvieron que superar las mujeres de fin de siglo, y que aún permanecía incólume a comienzos del siglo XX, como señalaba sin ambages la prensa: “La mujer que desea vivir a costa de las Bellas Artes, lucha difícilmente contra el hombre, que por muchos motivos tendrá siempre el predominio”.⁹ Ya desde la década de 1880 la periodista y pintora española Leopolda Gassó reivindicaba para las mujeres mexicanas una formación artística “seria”, denunciaba “la indiferencia con que los gobiernos han mirado la educación artístico-plástica de la mujer”, que las condenaba “al nivel de los niños” y vinculaba “la conveniencia de que la mujer cultive el divino arte de Apeles” a la demostración de su “aptitud intelectual y a la emancipación de

⁵ Las dos pintoras participaron en el *Grupo I, Bellas Artes, Arquitectura y grabado*: Eulalia Lucio en la *Clase I, Pintura y acuarela*, y Jacinta Aviña en la *Clase II, Pinturas varias y dibujos*; *Catalogue Officiel de l'Exposition de la République Mexicaine. Exposition Universelle Internationale de Paris*, pp. 2 y 5.

⁶ La participación de las artistas en la Exposición de 1900 ha sido establecida a partir del examen de diferentes catálogos, en ocasiones, contradictoria. *Cfr. Catalogue Général Officiel. Exposition Internationale Universelle de 1900*. T. II; *Catalogue Officiel Spécial de la République des États-Unis du Mexique, Exposition Universelle de Paris 1900*; Sebastián B. de Mier, *México en la Exposición Universal Internacional de París-1900; Exposition Universelle de 1900 à Paris. Liste des Récompenses; Lista de las recompensas obtenidas por expositores mexicanos en la Exposición Universal de París de 1900*. También han sido examinados artículos inéditos publicados en la prensa mexicana.

⁷ Las mujeres que participaron en las secciones de *Educación y enseñanza* y de *Encajes, Bordados y pasamanerías* en 1889 superaron el número de 150; en 1900 fueron en torno a 90 las expositoras en las secciones de *Mobiliario, Ediciones musicales, Hilados, Tejidos, Encajes, Bordados y Pasamanerías*.

⁸ “Premio a una mexicana”, en *El Siglo XIX*, p. 268; “Premios a los expositores del Distrito Federal en París”, en *La Patria*, p. 2.

⁹ “Las mujeres artistas”, en *La patria de México*, p. 2.

nuestro sexo”.¹⁰ No solo Leopolda Gassó relacionó la actividad artística de las mujeres y su presencia en las exposiciones con las reclamaciones feministas, otros periódicos también insistieron al respecto al referirse a la Exposición de Chicago de 1893 y a la Exposición Universal de 1900, en las que se celebraron sus respectivos congresos feministas.¹¹

No sorprende, por tanto, que un sector importante de la sociedad mexicana contemplara la presencia de las artistas en las exposiciones como una amenaza al orden tradicional de la mujer como esposa y madre en el hogar, y como una aspiración a la reprobada emancipación. También en la crítica artística y en la prensa predominaba un pensamiento conservador, defensor de la práctica del arte por parte de las mujeres como “adorno” o “entretenimiento” que había de ejercitarse “a la sombra del hogar” y como distracción puntual, pero se condenaba con vehemencia una excesiva dedicación.¹² Estas recomendaciones no solo impedían el desarrollo serio de la vocación creativa en las mujeres, sino que contribuían a que la sociedad infravalorase su producción, adscribiéndola al ámbito del pasatiempo y alejándola de la concepción de arte. Sin embargo, también hubo voces que defendieron la parti-

¹⁰ Leopolda Gassó, “La mujer artista”, en *El álbum de la mujer*, p. 2. En términos similares se manifestaba en España Concepción Gimeno de Flaquer: “Si no se han distinguido todas las mujeres dedicadas al arte de Murillo, es porque no se ha tratado de hacerles adquirir conocimientos, sino de enseñarles habilidades con objeto de hacer vano y ostentoso alarde. La educación pictórica de la mujer ha estado hasta hoy notablemente desatendida [...] El no haber alcanzado la mujer en general tan inmenso placer y gloria tanta, no ha sido por ineptitud, incuria e incompetencia suya; sí por el estado rudimentario en que la han dejado permanecer sus maestros. [...] Cuando la mujer reciba en toda su amplitud la ilustración a que es acreedora, cuando se ocupen de facilitarle los conocimientos artísticos de que carece, podrá descollar en las nobles artes”. Cfr. Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer española: estudio acerca de su educación y de sus facultades intelectuales*, p. 66.

¹¹ “Estaba reservado a la Exposición de Chicago dar el lugar que se merece a la mujer [...] las manifestaciones múltiples de la mente femenina que invade ya esferas que hasta hoy no parecían ya de su dominio, y prueba en más de una de ellas su igualdad, si no su superioridad, a la del hombre”. (Cfr. *El Municipio Libre*, 16-9-1893, p. 2). La Exposición de Chicago acogió el *Congreso de Mujeres*, con la intervención de la mexicana Virginia Villafuerte. Sobre la Exposición Universal de 1900, “El movimiento feminista constituye uno de los temas de actualidad, por el reconocimiento de la agitación a propósito de la Exposición Universal [...] la carrera artística educa el espíritu, gusto, ilusión, independencia, trabajo libre [...] la artista francesa, laboriosa, perseverante, es siempre muy digna y ciertamente la más alta expresión del monumento feminista”. En el *Congreso de Mujeres: su condición y derechos* de la Exposición Universal de 1900 representó a México Julio Poulart.

¹² Al respecto, *El Monitor Republicano*, 1880, p. 1, señala: “La pintura y la música nos parecen un adorno, casi esencial en la educación del sexo bello”. *La Voz de México*, 11-1-1880, p. 2, recoge: “Se extiende el cultivo de la pintura, y principalmente entre las damas y a la sombra del hogar”. También en “Deberes de la mujer para con la familia”, en *La Familia*, p. 299, se refiere: “Útil y provechoso es distraerse una o dos horas con lecturas amenas e instructivas, o con los pinceles en la mano, o sentadas al piano; pero pasar hora tras hora, un día tras otro día en semejantes entretenimientos, descuidando los quehaceres domésticos, es un hábito pernicioso y fatal, que al cabo llega a enajenar las voluntades”.

cipación de las artistas en las exposiciones, argumentando que ello constituía un rasgo de sociedad avanzada y poniendo como ejemplo a Francia.¹³ Incluso algunas de esas voces fueron conscientes, con sentido pesar, de las dificultades que entrañaba para una mujer, en México, desarrollar una trayectoria creativa constante.¹⁴

En el habitual discurso paternalista adoptado por la crítica artística mexicana se asumieron una serie de estereotipos que contenían un perverso mensaje, según el cual, las artistas debían, por el hecho de ser mujeres, responder a unos criterios creativos que eran, precisamente, los menos valorados por el mundo del arte. Así, si en los artistas se valoraba la ambición, en las artistas se valoraba la humildad, la falta de aspiraciones, los “cuadros sin pretensiones, llenos de mérito en su modestia”.¹⁵ En este mismo sentido, la producción de las mujeres había de presentar un estilo coherente con su supuesta naturaleza frágil, dando lugar a obras “graciosas”, “suaves” y “delicadas”, frente al arte “fuerte” de los hombres:

Si las mujeres se dedicaran al arte, habría entre sus obras y las de los hombres notables diferencias, las mismas que observamos entre las tendencias de su sexo y las del nuestro; en aquellas, los tiernos latidos del corazón representados por suavísimos toques, en estos, el vigor, la entonación, que es el carácter del sexo fuerte.¹⁶

¹³ Cfr. *El Monitor Republicano*, ob. cit., p. 1: “Busqué con avidez para cerciorarme sobre si en el certamen ha tomado parte el bello sexo, y con satisfacción he visto, que, aunque pocas, hay algunas señoritas que empuñan los pinceles [...] Congratulémonos de que haya señoritas que se dediquen a ese arte en el que la mujer puede sacar ventaja de su fantasía [...] Pocas son entre nosotros las señoras que se dedican al hermoso arte de la pintura. Con pesar y con envidia he reflexionado sobre esto mirando otros países, como Francia, que ostenta con orgullo sus mujeres artistas [...]. Eso por allá; ¿por aquí?... Conformémonos y felicitémonos de que la pintura tenga quienes la favorecen entre el bello sexo. Conformémonos con que en nuestra exposición figuren las obras de cuatro apreciables señoritas”.

¹⁴ “Hacia algunos años que la señorita Zúñiga, de Toluca, no exponía obra alguna en las exposiciones, y se nos ha informado que la causa de esto han sido los frecuentes cuidados de familia de que ha estado rodeada por tanto tiempo, que le han impedido tocar un pincel para solazarse en un arte que ama tanto. En dos cortos periodos que ha gozado de un pequeño desahogo ejecutó los tres cuadrillos [...]. La señorita Escalante debe estar satisfecha [...] y creemos que en México continuará la sucesión de la Rosa Bonheur que tiene tan pocas imitadoras. La desgracia será que nuestra artista siga el triste ejemplo de nuestras demás compatriotas, que a poco de que cambian estado, después de poseer con brillantez algunos ramos, los abandonan y quedan defraudadas las esperanzas de sus admiradores. ¡Bravo por estas campeonas del arte!”. Cfr. “La exposición artística de 1881”, en *El Siglo XIX*, p. 2.

¹⁵ Gonzalo de Quesada, “La mujer de México en la Exposición de Chicago”, en *El Municipio Libre*, 16-9-1893, p. 2. En relación al envío de Merced Zamora a Chicago se indica que es “un cuadrillo con tanto primor y buen gusto como modestia tiene su autora”. Cfr. Una pintora”, en *El Tiempo*, 11-4-1893, p. 2.

¹⁶ Juvenal, “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, 1878, p. 1. El autor deja patente los diferentes espacios que ocupan hombres y mujeres en el arte al comentar que

También se establecía una analogía discriminatoria entre la belleza de la obra de arte y la belleza de la artista, circunstancia que bajo ningún concepto se aplicaba a los varones:

Hasta ahora la pintura, con ser un arte que parece, por su poesía, por su inspiración, por su sublime belleza, propio de la mujer, no ha sido profesado por nuestras damas. Si la mujer es hermosa cantando, también lo es, ella, sacerdotisa del arte, trasladando al lienzo las creaciones de su dulce fantasía.¹⁷

El mismo tratamiento avieso se advierte en relación a las temáticas abordadas por las artistas. Por un lado, el discurso sexista dominantepreciaba las obras de las artistas a partir de unos criterios que eran infravalorados por el mundo artístico y que las condenaban a una posición de inferioridad respecto de sus colegas varones; por otro, aquellas artistas que incumplieran dichos criterios y que aspiraran a tratar temas, formatos o técnicas consideradas masculinas, recibían el desprecio de la crítica.¹⁸ Así, se consideraba que había técnicas y asuntos especialmente idóneos para las artistas:

Al bello sexo en general recomendamos el cultivo del dibujo, porque, a más de que es un ramo análogo a su fina y sensible organización, eleva

una pintura de Félix Parra está “ejecutada con todo el vigor, belleza imponente, que es la traducción del vuelo del genio”. Otros autores señalan: “La mujer [...] lucha difícilmente contra el hombre, que por muchos motivos tendrá siempre el predominio con las creaciones del espíritu y ejecución de las obras fuertes. En cambio, su ingenio, su delicadeza, su instinto de la gracia hacen de la mujer una valiosa colaboradora donde se afirma el gusto nacional”. (Cfr. “Las mujeres artistas”, *ob. cit.*, p. 2). Sobre Francisca Campero se indica: “Son deliciosos sus errores, tiernas sus creaciones, siempre tierno y entusiasta cuanto produce”. (Cfr. *Revista Universal*, 31-12-1875, p. 2). Por último, sobre Carlota Camacho: “Un cuadrito de [...] tonos suaves y esa delicadeza que hace de los detalles la ardua empresa que al pintar revela la mano delicada de la mujer artista”. (Cfr. “Exposición de Bellas Artes en la Academia”, en *La Federación*, 28-7-1892, p. 3).

¹⁷ Juvenal, *ob. cit.*, p. 1, también se refiere el autor a la “joven y bella artista” Elena Barreiro. Sobre Dolores Soto señala la prensa que es “una bella joven manejando con gran soltura el pincel”. Cfr. “Una pintora mexicana”, en *El Partido Liberal*, p. 3.

¹⁸ Esta circunstancia se aprecia no solo en México, sino en el ámbito internacional; en este sentido, el crítico francés de Soissons señalaba: “No faltan *mujeres pintoras*, pero hay una carencia absoluta de *pinturas de mujeres*, pinturas que expresen sus puntos de vista propios, que muestren el espíritu femenino [...]. Hay pintoras que expresan un aborrecimiento hacia las visiones femeninas. Muchas incluso tienen éxito asimilando felizmente nuestros hábitos de visión [...] y se las podría considerar artistas si no fuera por la impresión artificiosa de sus pinturas [...]. No es natural que vean el mundo de la manera en que lo pintan, deben estar mirando con ojos masculinos. Las pintoras deberían no preocuparse de la armonía profunda de las cosas, deberían mirar el mundo como una superficie grácil. Deberían dejar de lado el éxito”. Cfr. S. C. de Soissons, *A parisian in America*, p. 3.

más sus sentimientos, y las pone en vías de desempeñar con gusto y facilidad esas preciosidades que brotan de sus lindos dedos, como son las flores, el bordado y tanta, tanta cosita que inventa y ejecuta su rica y poética imaginación.¹⁹

Igualmente, se recomendaba la pintura de flores, bodegones, temas religiosos, retratos femeninos e infantiles y “cuadros de interior doméstico, en cuyo género siempre hemos creído que las mujeres pueden sobresalir por su instinto de fina observación y porque tiene los asuntos más frecuentemente presentes que los hombres que son mucho menos casariegos”.²⁰



Imagen 2. *Interior del estudio de una artista* (1849).

Muy poco había cambiado la situación desde que Josefa Sanromán ejecutó *Interior del estudio de una artista* (1849) (Imagen 2), obra interpretada como un autorretrato, en la que la artista aparece pintando un cuadro religioso —*El éxtasis de Santa Teresa*— en una estancia de la vivienda familiar —no en un estudio independiente del espacio doméstico— y rodeada por algunas de sus obras, todas ellas enmarcadas en

¹⁹ “Exposición de la Academia Nacional de San Carlos en 1862”, en *El Siglo Diez y Nueve*, p. 2.
²⁰ *La Voz de México*, 11-1-1880, p. 2.

las temáticas consideradas propias de la mujer, entre las que destacan dos floreros y dos copias, una de *La Virgen de Belén*, de Murillo, y otra, una *Mater Dolorosa*, de Madrazo.²¹

Frente a las referidas temáticas consideradas “femeninas”, se encontraban las “masculinas”, como el desnudo, la pintura mitológica o histórica y, en general, las que exigían para su ejecución conocimientos de anatomía, perspectiva o composición; enseñanzas ausentes en la formación de las jóvenes artistas, quienes se veían abocadas a la realización de copias,²² y solo de forma excepcional fue valorado que superasen la frontera de copistas y se atrevieran con composiciones originales.²³

En relación a las temáticas consideradas adecuadas para las mujeres, es de señalar una circunstancia que otorga una especificidad propia al espacio artístico mexicano y que se aparta de las tendencias vigentes en otros países: el desarrollo del paisaje. Para las mentalidades conservadoras decimonónicas, la presencia de la mujer en el espacio público era, como se ha referido, censurada; no sorprende, por tanto, que el género del paisaje, que requiere salir del espacio doméstico, no fuera alentado; ello, lógicamente, al margen de que se tratase de un género escasamente valorado por el mundo académico. Sin embargo, en la escena cultural mexicana esta circunstancia fue modificada debido al notorio auge que el género había adquirido y a los valores y significados a él asociados. Es por ello que fueron numerosas las artistas que se dedicaron a la pintura de paisaje realizando originales *en plein air*, como muestra la pintura de Mateo Saldaña que representa a *Dolores Soto pintando en el campo*, en el que la pintora, especializada en dicho género, aparece sin compañía, de pie, delante del caballete e inmersa

²¹ La pintura, óleo sobre lienzo, 132.5 × 115 cm, pertenece al Museo Casa de la Bola de Ciudad de México. Un análisis de la obra lo recoge A. Velázquez, *ob. cit.*, pp. 46-51. Una litografía de la pintura fue reproducida por Hesiquio Iriarte (activo en México entre 1842 y 1892). *Cfr.* Fine Arts Museums of San Francisco (Estados Unidos), en <https://art.famsf.org/hesiquio-iriarte/interior-del-estudio-de-una-artista-interior-artist's-studio-1>.

²² “Limitada a empíricas instrucciones, difícilmente ha conseguido la mujer salir de copista, y muchas han visto morir sus ilusiones sin poder realizar el ideal de los sacerdotes del arte, o sea, la composición”. *Cfr.* C. Gimeno de Flaquer, *ob. cit.*, p. 66.

²³ “La señorita Elena Barreiro, hija del general Alejo Barreiro, ha concluido un magnífico cuadro al óleo, que es su primera obra de composición [...]. Son muchas las copias que ha hecho la señorita Barreiro [...] y hoy demuestra con su primer cuadro, que no pasará mucho tiempo sin que disfrute en el divino arte de que goza en Francia Rosa Bonheur”. *Cfr.* “Un cuadro notable”, en *La Ilustración Femenil*, 1-10-1880, p. 2.

en el espacio natural que le sirve de inspiración.²⁴ En las exposiciones universales parisinas presentaron paisajes Luz Mariscal de Varela —un *Paisaje* sin identificar—²⁵ y la galardonada Merced Zamora (1865-1922), quien exhibió *El volcán de Colima*, obteniendo medalla de oro y diploma con mención honorífica.²⁶

Numerosas obras presentadas por las artistas mexicanas en las exposiciones galas se adscribieron a las temáticas consideradas apropiadas para las mujeres, como las flores. Así, en 1889, la referida Gertrudis García Teruel presentó un álbum de acuarelas con *Orquídeas*²⁷ y también presentaron flores las estudiantes de Escuelas de Artes y Oficios para Mujeres, como Rosa Perrusquía,²⁸ Refugio Villavicencio o María Tostado; en 1900, Jeanne Gabrié —Mme. Fernández—²⁹ presentó el pastel *Flores* y Mme. García Torres,³⁰ la pintura *Flores*. Dentro de las temáticas asociadas a la creatividad femenina se encontraba la naturaleza muerta o bodegón, género en el que especializó gran parte de su producción la pintora Eulalia Lucio (1853-1900) y con el que obtuvo el beneplácito de la crítica, aunque bajo el habitual sesgo machista.³¹ En

²⁴ La pintura fue reproducida en L. Cortina, *ob. cit.*, p. 206.

²⁵ *Catalogue Général*, *ob. cit.*, p. 2. Son escasas las noticias conocidas sobre la pintora de Oaxaca, entre ellas, que en 1883 realizó un examen para obtener el diploma de profesora, que le fue concedido por unanimidad, siendo felicitada por la “justa recompensa a su inteligencia y su trabajo”. (Cfr. “Mademoiselle Luz Mariscal”, en *Le trait d'Union*, 28-10-1883, p. 3). En 1908 era prosecretaria del Congreso Nacional de Madres de Oaxaca y miembro de la Asociación de Madres Mexicanas.

²⁶ *Catalogue Officiel Spécial*, *ob. cit.*, p. 32. Sobre los galardones obtenidos en la Exposición: Cfr. Francisca Magaña Carrillo, “Merced Senorina Zamora: pionera del arte colimense”, p. 68.

²⁷ “Catalogue Officiel”, *ob. cit.*, p. 29. Fue premiada con medalla de plata en la sección *Organización, método y material de la enseñanza superior*. (Cfr. “Premios a los expositores del Distrito Federal en París”, *ob. cit.*, p. 2). En la Exposición de Chicago de 1893, en la que desempeñó el cargo de jefa de la sección de Bellas Artes de la Comisión Mexicana, también presentó un álbum con 200 acuarelas de orquídeas representadas del natural y un termo de té pintado, obteniendo dos medallas. En la Exposición de Atlanta de 1895 presentó varias pinturas sobre ónix. Cfr. *El Municipio Libre*, 18-12-1897, p. 1.

²⁸ “Catalogue Officiel”, *ob. cit.*, p. 18. Dos años más tarde, en 1891, presentó, como alumna de las Escuelas del Estado de Querétaro en la Academia. También participó en la Exposición de Chicago de 1893 con unos dibujos titulados *Escena de caza*.

²⁹ “Catalogue Général”, *ob. cit.*, p. 5. Jeanne Gabrié (1868-1961), nacida en Toulon (Francia), contrajo matrimonio con el diplomático mexicano Ramón Fernández, obteniendo la nacionalidad mexicana. Discípula de Lefebvre, Constant y Eugène Claude, participó en la sección mexicana de la muestra firmando sus obras como Mme. Fernández, señalando que residía en París, en la rue Greuze, n.º 12.

³⁰ *Idem*. El apellido de soltera de la artista, de origen francés y nacida en Argel, era Croze.

³¹ Así, la crítica hacía deudor el talento de la artista de los consejos que podría propiciarle su padre: “Cuadrato de comedor, por la señorita Eulalia Lucio. ¡Cosa singular! En este lado de la sala lo primero que interesa al arte es un cuadrato de naturaleza muerta. La señorita Lucio ha sido bien inspirada, y su ejecución es feliz. No es de extrañarse, en la familia de los Lucio, lo raro sería no hallar talento. Además, esta señorita tiene a su lado a uno de los aficionados más inteligentes de México para guiarla y aconsejarla”. Cfr. “El Salón 1879-1880”, en *La Libertad*, 18-1-1880, p. 2.

la Exposición de 1889, Lucio presentó dos pinturas con dicha temática: *Naturaleza muerta (objetos de cocina)* (Imagen 3) y *Objetos de caza*.³² Ambas obras obedecen a una estructura compositiva similar, representando el interior de una estancia, con un encuadre abruptamente cortado que cercena una mesa en la zona derecha, mientras en la izquierda se abre el espacio introduciendo una puerta o unos cortinajes. Las mesas muestran motivos de cinegética, estableciéndose un acentuado contraste entre la humilde cocina con animales cazados de la primera obra y el interior burgués, con los pertrechos del cazador, de la segunda. En ambos casos, Eulalia Lucio introduce elementos textiles que le permiten demostrar su excelente capacidad técnica para la captación de detalles y texturas, apreciable en otras pinturas como *Objetos para bordar* (1884) o *Bodegón con sandía y uvas*.³³



Imagen 3. Eulalia Lucio, *Naturaleza muerta (objetos de cocina)* (1889).

³² Eulalia Lucio fue la única artista entre los 25 expositores del *Groupe I, Beaux-Arts-Architecture-Gravure, Classe I, Tableaux et Aquarelles*, señalándose que era discípula de Pina y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. (Cfr. "Catalogue Officiel", *ob. cit.*, p. 2). Lucio estuvo activa desde 1877; obtuvo mención honorífica en la Exposición de San Carlos por *Gallinas (La gallina con pollos)*, que fue bien valorada por su naturalismo. En la Exposición de Chicago de 1893 presentó *Naturaleza muerta*. Cfr. *World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Part XIV, Woman's Building*, p. 126. Cfr. G. de Quesada, *ob. cit.*, p. 2.

³³ *Naturaleza muerta (objetos de cocina)* (85 × 104 cm), firmada "Eulalia Lucio de Hernández. México, 1888", pertenece al Banco Nacional de México. De *Objetos de caza*, fechada en 1888, se conserva un *Estudio* ejecutado en 1884 (84.5 × 105 cm). *Objetos para bordar* (1884) (62.5 × 53 cm) pertenece a colección particular. El Banco Nacional de México conserva también de la artista la pintura *Bodegón con sandía y uvas*. Para un análisis de estas obras: Cfr. L. Cortina, *ob. cit.*, pp. 156-161.

Otros géneros expuestos por las artistas mexicanas fueron la pintura costumbrista, representada por *Aldeano napolitano*,³⁴ de la laureada Carmela Duarte (1866-1940) (Imagen 4), y *El momento crítico*, de Virginia Togno de Macmanus (1879-1908),³⁵ y la pintura religiosa, representada por *María Magdalena*, de Mariana Olvera.³⁶



Imagen 4. Carmela Duarte en su estudio, delante de *Aldeano napolitano*.

En ocasiones, ni los catálogos ni la prensa identifican las temáticas de las obras presentadas por las artistas, señalando únicamente las técnicas utilizadas, como dibujo —es el caso de la *Tarjeta de visita* expuesta por Jacinta Aviña en 1889—;³⁷ dibujo a lápiz —Dolores Dávila y Elvira G. Nieto—;³⁸ dibujo al carboncillo o pluma —Gabrié Fernández—;³⁹ pintura al óleo —Belén Marín, María Marín y Juana Pérez—;⁴⁰ acuarela

³⁴ Úrsula Tania Estrada, *ob. cit.*, p. 89. Sobre la artista Carmela Duarte García: Cfr. L. M. Vázquez, *ob. cit.* La imagen reproducida muestra a la artista en su estudio de Roma, adonde se trasladó para estudiar pintura con una beca del gobierno mexicano, posando junto a la mencionada obra *Aldeano napolitano*.

³⁵ "Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 15. Escasas noticias se conocen sobre María Virginia Raquel Togno Wright, nacida en Ciudad de México en 1879 y fallecida, con 28 años, el 27 de enero de 1908. Hija de Juan F. Togno y Virginia Wright, contrajo matrimonio en 1896 con Manuel J. Macmanus Muñoz. Su participación en eventos sociales y culturales fue ampliamente difundida por la prensa mexicana.

³⁶ Sobre Mariana Olvera no hay referencias, más allá de su nacimiento en Tulancingo, Hidalgo. Cfr. "Catalogue Officiel Spécial", *ob. cit.*, p. 15.

³⁷ "Catalogue Officiel", *ob. cit.*, p. 5; el catálogo incluye la obra en el *Groupe I, Beaux-Arts-Architecture-Gravure, Classe 2, Peintures diverses et Dessins*, junto a acuarelas y dibujos de José María Velasco, Andrés Belmont, Alamilla y Antonio Bribiesca, indicando que la artista procedía de Michoacán.

³⁸ Oriundas de Oaxaca y de Querétaro, respectivamente, presentaron un dibujo a lápiz cada una. Cfr. *Catalogue Général*, pp. 2-3.

³⁹ Presentó dos *Estudios* realizados al carboncillo y a la pluma. Cfr. "Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 5.

⁴⁰ Belén y María, probablemente hermanas, procedían de Durango. Belén también presentó un "Dibujo a lápiz". Cfr. "Catalogue Officiel Spécial", *ob. cit.*, p. 14: la artista recibió un

—Enriqueta Morales Pereira—;⁴¹ acuarela sobre seda —Isaura Cortés, María Dolores Rubio y Clara Rincón—;⁴² pintura sobre ónice —Elena Carrillo—⁴³ y pintura sobre abanico —Silviana Torres—.⁴⁴

El sexismo vigente en relación a las técnicas artísticas se manifestó visiblemente a través de la escasa participación de las artistas en la sección de *Escultura y grabado en medallas y sobre piedras finas*, y de los asuntos y materiales con los que concurren: frutas ejecutadas en cera policromada. Ya en la Exposición Universal de París de 1855 las únicas mujeres mexicanas participantes, las hermanas Rayón, presentaron *Flores de cera*,⁴⁵ una técnica en auge en la segunda mitad del siglo XIX y que, aunque no era una disciplina exclusivamente femenina,⁴⁶ fue considerada afín a la creatividad de la mujer, frente a la masculinizada escultura en mármol o bronce, debido al carácter blando de su modelado y a su adaptación a temas como frutas y flores en pequeño formato. En la Exposición de 1900 presentaron esculturas en cera policromada Esther Peñafiel, Francisca Rivera, Aurora Sánchez y Sofía Gutiérrez.⁴⁷

segundo Premio en Bellas Artes —única mujer galardonada— en la Exposición de Durango de 1908 (*El Imparcial*, 8-6-1908, p. 5.) Juana Pérez (Ciudad Porfirio Díaz) presentó una pintura. Cfr. "Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 4.

⁴¹ El envío de la artista, de Ciudad de México, consistió en varias acuarelas. (Cfr. "Catalogue Officiel Spécial", *ob. cit.*, p. 15). En 1899 obtuvo una mención en la Exposición de Bellas Artes, dentro del Grupo de Paisaje y de obras no pertenecientes a la Escuela. Cfr. *La Patria de México*, 22-1-1899, p. 2.

⁴² Isaura Cortés (Morelia) y María Dolores Rubio (Querétaro) presentaron acuarelas sobre seda; Clara Rincón (Morelia) presentó una acuarela sobre tejido; (Cfr. "Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 2). L. Libert, en su *Traité élémentaire et pratique du dessin et de la peinture, à l'usage des jeunes artistes*, 1823, p. 254, recomienda a las jóvenes practicar la acuarela sobre seda y tafetán.

⁴³ Nacida en Guanajuato, Elena Carrillo presentó varias pinturas sobre ónice. (Cfr. "Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 2). La artista es, probablemente, hermana de Francisca Carrillo, quien recibió medalla de plata en la *Clase de Encajes, bordados y pasamanería* en esta misma exposición.

⁴⁴ Cfr. "Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 6.

⁴⁵ Cfr. *Catalogue des Produits naturels, Industriels et artistiques exposés dans la section Mexicaine à l'Exposition Universelle de 1855*, p. 25.

⁴⁶ También la cultivaron artistas mexicanos como Jesús Torres, de quien la crítica artística valoraba su talento y ponía en valor la dificultad de dicha técnica. (Cfr. Ida Rodríguez, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos III (1879-1902)*, p. 73). Asimismo, la cultivaron participantes en la Exposición de 1900 como Gregorio Fernández (Zimapan) y Guadalupe Ramírez (Molango), quienes presentaron frutas en cera, mientras Ignacio Alarcón (Puebla), Francisco Molina (Guanajuato) y Jesús del Toro (Ahuacatlán) presentaron esculturas en cera. Cfr. "Catalogue Général", *ob. cit.*, pp. 6-9.

⁴⁷ Esther Peñafiel (Ciudad de México) presentó *Frutas y legumbres* en cera; Francisca Rivera (Zacualtipán) y Aurora Sánchez (Oaxaca) presentaron *Frutas de cera*. (Cfr. "Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 16) y Francisca Rivera (Zacualtipán). (Cfr. "Catalogue Général Spécial", *ob. cit.*, p. 8.) Las *Frutas en cera* de Sofía Gutiérrez (Tuxtla) se dispusieron en la *Clase 71, Décoration mobile et ouvrages du tapisserie*. ("Catalogue Général", *ob. cit.*, p. 109.) También presentaron frutas en cera el Comité local de Damas del Estado de Morelos, la Escuela Normal de Profesores de Zacatecas, el gobierno de Jalisco, el gobierno de Durango y el gobierno del estado de Tabasco, en estos casos, sin identificar si los autores eran mujeres u hombres.

Solo una artista, María C. de Ledesma (Ciudad de México), participó en la sección de *Orfèbreria* de la Exposición de 1900 con trabajos en filigrana de plata; también concurrió a la sección de *Brosserie, maroquinerie, tableterie et vannerie*, donde expuso objetos ejecutados en *axe*, con los que obtuvo medalla de plata.⁴⁸ En el diseño de mobiliario, a diferencia de la mayoría de países, en cuyas secciones había ausencia de creadoras, en el Pabellón de México (Imagen 5) participaron cuatro mujeres: María Gudino presentó un *Soporte en piedra dura*, Luisa Marticorena una *Mecedora en Muebles en maderas finas para habitaciones*, Manuela Vera de Guillén una *Estera fina en palma* y María Estrada un *Edredón decorado con minerales y otros objetos*.⁴⁹



Imagen 5. Pabellón de México.

Como era habitual en las Exposiciones Universales, la sección con mayor participación de creadoras era la correspondiente a trabajos sobre tejidos, bordados, encajes, etc. Así, en el Pabellón de México de la Exposición de 1889 concurrieron 115 mujeres a la sección de *Encajes, tules, bordados y pasamanerías* presentando, además de borda-

⁴⁸ "Catalogue Général Spécial", *ob. cit.*, pp. 143-144, los dos artistas que la acompañaron en la sección de *Orfèbreria* —Enrique Tamez y José Vicente Villada— también presentaron trabajos en filigrana de plata. Sobre la medalla de plata: *Cfr.* S. de Mier, *ob. cit.*, pp. 139 y 293, quien recoge otras expositoras premiadas en la misma sección, como la medalla de bronce Josefina González (Chiapa de Corzo) y las menciones honoríficas de María Julia Hernández (San Luis de Potosí) por objetos en bejuco, Cirila Naranjo (Uruapan) por objetos de madera y María Natividad Salazar (San Luis de Potosí) por cestería.

⁴⁹ Gudino (Querétaro) participó en el *Groupe XII, Décoration et Mobilier des Édifices publics et des habitations, Classe 66, Décoration fixe des Édifices publics et des habitations*; Marticorena (Pachuca) participó en la *Classe 69, Meubles a bon marché et Meubles de luxe* y presentó *Flores artificiales* en la *Classe 86, Industries diverses du vêtement*; Manuela Vera (Tapachula) participó en la *Classe 70, Tapis, Tapisseries et autres tissus d'ameublements* y María Estrada (Guanajuato) en la *Classe 71, Décoration mobile et ouvrages du tapisserie*. *Cfr.* "Catalogue Général Spécial", *ob. cit.*, pp. 106, 107, 109 y 129.

dos y pasamanerías, flores artificiales en cera y objetos realizados con conchas marinas, plantas, cabello o plumas.⁵⁰ En la Exposición de 1900 predominaron las mujeres en el Grupo XIII, *Hilados, tejidos y vestidos*, y especialmente en la sección de *Encajes, bordados y pasamanerías* en la que obtuvieron 82 galardones: en *Encajes, bordados y pasamanerías* obtuvo el gran premio la Comisión de Señoras de Morelos y medalla de oro Eugenia León (Aguascalientes); otras premiadas fueron Francisca Carrillo o María Guerrero (Puebla), con medalla de plata, o María González de Cosío, con medalla de bronce.⁵¹ En *Industrias diversas du vêtement*, obtuvo medalla de plata Esther Peñafiel, predominando en la sección las autoras de *Flores artificiales*.⁵²

Finalmente, también participaron creadoras mexicanas en secciones muy masculinizadas de la exposición de 1900, como en *Enseñanza especial artística*—en la que Julia Aréchiga (Zacatecas) presentó una *Papelera* en vidrio pintada al óleo—⁵³ y en *Librería, ediciones musicales, encuadernación, periódicos y cartelería*, en la que hubo únicamente tres mujeres entre los 187 expositores: Carlota Botte y Paz Montañó, galardonada con medalla de plata, que presentaron exposiciones musicales,⁵⁴ y Dolores Correa Zapata, quien obtuvo por sus libros una medalla de plata.⁵⁵

⁵⁰ Destacan por su singularidad el *Retrato del general Guerrero rodeado por corona de musgo* realizado por Mariana Silva (Guerrero), la mesa de conchas del Pacífico de Genoveva González (Acapulco) o los brazaletes de cabellos de Rita Ruiz Velasco (Guadalajara) o Braulia Villaseñor (Guadalajara). (Cfr. "Catalogue Officiel", *ob. cit.*, pp. 76-85). Fueron premiadas en *Encajes, tules, bordados y pasamanerías* Clotilde Robles Linares con medalla de bronce y Laura Aguilar, Antonia Castro y Belén Vega con mención honorífica; en *Vestidos para ambos sexos* obtuvo mención honorífica Cristina Herrera. Cfr. "Premios a los expositores del Distrito Federal en París", *ob. cit.*, p. 2.

⁵¹ Cfr. "Exposition Universelle", *ob. cit.*, pp. 965-967. La Comisión de Señoras de Morelos presentó *Flores artificiales* y otras obras. Francisca Carrillo (Guanajuato) presentó también una funda para cojín y tres pañuelos en seda en *brodé à jour*. (Cfr. "Catalogue Général Spécial", *ob. cit.*, p. 124). María González de Cosío (Querétaro) es, probablemente, hermana de Ana y Dolores González de Cosío, participantes en la Exposición de Chicago de 1893 con la acuarela *Paisaje* y los óleos *Paisaje*, *La Sagrada Familia* y *Estudio*, respectivamente. (Cfr. "World's Columbian", *ob. cit.*, p. 125).

⁵² Sobre los galardones: Cfr. S. de Mier, *ob. cit.*, pp. 288-289. Presentaron *Flores artificiales* Luisa Marticorena, Concepción Llaven Araujo (Tuxtla Gutiérrez), Carmen Muñoz (Pachuca), Virginia Ortiz (Culiacán), Enriqueta Revilla de Rosas (Tlalmanalco), Úrsula Rodríguez (Culiacán) y Felipa C. de Vega (Tepic). Cfr. "Catalogue Général Spécial", *ob. cit.*, pp. 127-131.

⁵³ Cfr. "Catalogue Général Spécial", *ob. cit.*, p. 12.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 22 y 27. La compositora Carlota Botte interpretó por primera vez en México obras de Bach al órgano en 1896. (Cfr. Jesús Romero, "El camino de Bach", en *Historia mexicana*, p. 579). En 1893 se ofrecía, como solista graduada en los conservatorios de Milán y Bruselas, para impartir clases de piano, órgano y composición. (Cfr. *The two Republics, City of Mexico, 3-5-1893*, p. 3). Paz Montañó, valorada por la prensa poblana por su talento y su "cariño a la educación de la mujer", fundó la Escuela Normal de Profesoras de Puebla, donde proyectaba crear un colegio católico para niñas. (Cfr. *El Tiempo*, 12-8-1899, p. 1). Sobre la medalla de plata obtenida por Paz Montañó: Cfr. "Exposition Universelle...", *ob. cit.*, p. 6.

⁵⁵ "Catalogue Général Spécial", *ob. cit.*, p. 24. La medalla de plata obtenida en la sección de *Autores de obras científicas, literarias, etc.*, es mencionada en "Exposition Universelle", *ob. cit.*, p. 174.

Colofón

Entre los libros presentados en la Exposición Universal de 1900 por la profesora y escritora feminista Dolores Correa (1853-1924) se incluiría, probablemente, *La mujer en el hogar. Nociones de economía doméstica y deberes de la mujer*, editado en México dos años antes de la muestra, en 1898, y en Francia en 1899, en el que denunciaba los estereotipos y la invisibilización a las que estaban sometidas las mujeres en la sociedad de fin de siglo:

De naturaleza delicada, porque fuerte y robusta parece un tipo vulgar; de carácter humilde, dulce y débil, para que no impere en el hogar más voluntad que la del esposo, y, sobre todo, que no sea sabionda, porque la ciencia vuelve a la mujer orgullosa y la descompone [...] Da gusto verla con la cabeza inclinada y los ojos bajos; cuando habla es para decirle a su marido: “Como tú quieras, lo que tú mandes” [...] que no hace su propia voluntad porque es incapaz de tenerla. Que habla del canario y del gato, porque si no fuera eso, no podría hablar de otra cosa. Y que, en vez de desarrollar su inteligencia, le hicieron perder el tiempo miserablemente haciéndole aprender a respuntar camisas; [...] Cuántas veces el marido protesta amargamente contra la mujer, cuya educación la constituye en el mueble más inservible de la casa.⁵⁶

Dolores Correa —como Harriet Hosmer, Leopolda Gassó o Concepción Gimeno— abogó por la educación, la formación y la independencia de las mujeres como vías para lograr sociedades igualitarias. A ello contribuyeron también artistas mexicanas como las mencionadas en las páginas precedentes, quienes lograron visibilizar a las mujeres en ámbitos especialmente masculinizados e influir en el complejo proceso de empoderamiento de las creadoras en el periodo de *fin-de-siècle*, y cuyo conocimiento continúa siendo, en la actualidad, una deuda pendiente.

⁵⁶ Dolores Correa, *La mujer en el hogar. Nociones de economía doméstica y deberes de la mujer*, pp. 1-2. La edición francesa fue publicada en París por Vda. De C. Bouret, 1899.

Bibliografía citada

- Catalogue des Produits naturels, Industriels et artistiques exposés dans la section Mexicaine a l'Exposition Universelle de 1855*, París, Imprimeurs de l'Institut, 1855.
- Catalogue Général Officiel. Exposition Internationale Universelle de 1900*, vol. II, París, Imprimeries Lemercier, 1900.
- Catalogue Officiel de l'Exposition de la République Mexicaine. Exposition Universelle Internationale de Paris*, París, Imprimerie Générale Lahure, 1889.
- Catalogue Officiel Spécial de la République des États-Unis du Mexique, Exposition Universelle de Paris 1900*, París, Imprimeries Lemercier, 1900.
- Correa Zapata, Dolores, *La mujer en el hogar. Nociones de economía doméstica y deberes de la mujer*, México, Imprenta de Eduardo Dublán, 1898.
- Eder, Rita, "Las mujeres artistas en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 202, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, pp. 251-260.
- Estrada López, Ursula Tania, "El ingreso de mujeres a las academias de arte de Brasil y México: un panorama comparativo", en *19&20*, núm. 2, Río de Janeiro, julio-diciembre, 2015.
- "Exposición de Bellas Artes en la Academia", en *La Federación*, 28-7-1892.
- "Exposición de la Academia Nacional de San Carlos en 1862", en *El Siglo Diez y Nueve*, México, 18 de febrero, 1862, p. 2.
- Exposition Universelle de 1900 à Paris. Liste des Récompenses*, París, Imprimerie Nationale, 1901.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *Presencia de la mujer en la Academia*, México, ENAP-UNAM, 1990.
- Gassó, Leopolda, "La mujer artista", en *El álbum de la mujer*, núm. 22, vol. 5, México, 6 de diciembre, 1885, pp. 2-3.
- Gimeno de Flaquer, Concepción, *La mujer española: estudio acerca de su educación y de sus facultades intelectuales*, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1877.
- "La exposición artística de 1881", en *El Siglo XIX*, México, p. 2.
- "Las mujeres artistas", en *La patria de México*, México, 23 de enero, 1901, p. 2.
- Juvenal, "Charla de los domingos", en *El Monitor Republicano*, México, 27 de enero, 1878, p. 1.
- , "Charla de los domingos", en *El Monitor Republicano*, México, 1 de febrero, 1880, p. 1.

- Libert, L., *Traité élémentaire et pratique du dessin et de la peinture, a l'usage des jeunes artistes*, París, Chez Delarue Librairie, 1823.
- Lista de las recompensas obtenidas por expositores mexicanos en la Exposición Universal de París de 1900*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1901.
- Magaña Carrillo, Francisca, “Merced Seniorina Zamora: pionera del arte colimense”, en *GenEr♂s*, núm. 11, 1997, pp. 66-69.
- Mier, Sebastián B. de, *México en la Exposición Universal Internacional de París-1900*, París, Imprenta de J. Dumoulin, 1901.
- María, “Deberes de la mujer para con la familia”, en *La Familia*, 1 de febrero, 1892, pp. 298-299.
- Pintoras mexicanas del siglo XIX*, Cat. de exp. México / INBA, Museo Nacional de San Carlos, 1985.
- “Premio a una mexicana”, en *El Siglo XIX*, México, 25 de octubre, 1889, p. 268.
- “Premios a los expositores del Distrito Federal en París”, en *La Patria*, 23 de agosto, 1891, p. 2.
- Quesada, Gonzalo de, “La mujer de México en la Exposición de Chicago”, en *El Municipio Libre*, México, 16 de septiembre, 1893, p. 2.
- Revista Universal*, México, 31 de diciembre, 1875, p. 2.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica del arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos III (1879-1902)*, vol. III, Ciudad de México, UNAM, 1997.
- Seniorina Merced Zamora, el arte de pintar*, México, Universidad de Colima, Gobierno del Estado de Colima, Fomento Cultural, Banamex A. C., 2000.
- Soissons, S. C. de, *A parisian in America*, Boston, Estes and Lauriat, 1896, p. 3.
- “Una pintora mexicana”, en *El Partido Liberal*, México, 21 de junio, 1888, p. 3.
- “Una pintora”, en *El Tiempo*, 11 de abril, 1893, p. 2.
- Vázquez, Luz María, *A la luz, Carmela Duarte García (1866-1940), artista yucateca*, Mérida, Yucatán, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, 2019.
- Velázquez, Angélica, *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo. Siglo XIX*, Ciudad de México, Fomento Cultura Banamex, 2004.

- , *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, Ciudad de México, UNAM, 2018.
- Widdifield, Stacie, “Art and Modernity in Porfirian Mexico: Julia Escalante’s *Graziella* and the *Lechero*”, en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 29, 2010, pp. 336-353.
- World’s Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Part XIV, Woman’s Building*, Ed. The Department of Publicity and Promotion, Chicago, 1893.

LA IMAGEN DE LA MUJER MEXICANA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA JOYERÍA PINTADA

María Jesús Mejías Álvarez¹

La sociedad mexicana del siglo XIX, convulsa y dinámica, se ve reflejada en las joyas que utiliza. Estas son un distintivo social, una prueba de riqueza y estatus que nos hablan de la condición de sus portadores al construir la imagen pública y privada del grupo social al que pertenecen. La función de las joyas no se reduce a mostrar la opulencia de quien las posee, sino que, además, comunican aspectos estéticos y simbólicos. Son objetos ligados a un código de signos que controla la apariencia pública de sus dueños, cuyas normas y reglas son interpretadas por la sociedad de la que emanan.

La joyería, en general, presenta algunos problemas para su estudio, entre los que podemos establecer la escasez de piezas conservadas y las frecuentes alteraciones que han sufrido por estar sometidas a cambios de modas y estilos, así como a las tribulaciones económicas. Aunque es difícil localizar piezas físicas, existen otras fuentes de información que nos ayudan. La pintura como fuente indirecta nos proporciona, especialmente a través del retrato, un conocimiento formal y descriptivo de las piezas que, a su vez, se encuentran reseñadas en la documentación escrita, ya sean testamentos, cartas de dotes o inventarios. Asimismo, existe una documentación gráfica generada por los gremios de plateros, recogida en los llamados *libros de exámenes*, donde aparecen los modelos dibujados que luego elaborarían los aspirantes a maestros. De tal modo, las joyas representadas en la pintura mexicana del siglo XIX se pueden considerar una fuente secundaria, un documento gráfico e histórico de valor excepcional, debido a la escasez de piezas físicas catalogadas y estudiadas. A través de la pintura se puede realizar un

¹ Profesora titular de la Universidad de Sevilla, España.

análisis morfológico y evolutivo de la joyería del México decimonónico que asumirá las ideas de la moda francesa, pero a un ritmo lento y con un entusiasmo mesurado. Indiscutiblemente, esta joyería está marcada por la inspiración de los modelos franceses, aunque se rechazan los más atrevidos. A esto hay que unir la pervivencia de la tradición autóctona basada en los registros barrocos y reforzada con diseños extraídos de la joyería popular e indígena. Sin lugar a dudas, la capital de la nueva nación será el escenario perfecto donde mostrar las novedades y las esposas de los gobernantes se convertirán en las protagonistas que marcarán las pautas de la moda. No obstante, si nos alejamos del ámbito capitalino y de las élites vinculadas al poder económico, las joyas se ajustan a modelos más tradicionales y diseños repetitivos a base de elementos obtenidos de la joyería indígena, española y de origen asiático. Coexisten tanto las llamadas joyas de alta calidad como las llamadas de *imitación* o *consumo*. Las primeras están realizadas con materiales costosos y piedras preciosas, destinadas al uso tanto de etiqueta como cotidiano, mientras que las segundas se confeccionan de materiales menos nobles e incluso autóctonos, cubriendo las necesidades de los entes sociales menos favorecidos.

En esta ocasión nos interesa el estudio de la joyería femenina con un doble enfoque: el análisis de sus elementos formales y estéticos, y el impacto que esta supone en la apariencia social, política y económica de la mujer. La indumentaria y todo lo relacionado con ella, como son las joyas, nos permiten reflexionar sobre la complejidad de la imagen y la definición de los procesos constructivos del perfil femenino en la sociedad decimonónica mexicana. Los estudios sobre la joyería no destacan por su enfoque de género, salvo alguna mención excepcional.² La relación *joyas-poder-género* conecta con temas de máxima actualidad en la historiografía reciente como es la historia de las mujeres, la historia del cuerpo o la historia de la moda, que parten de la historia social y de la historia de las mentalidades.

Las joyas son reflejo de la identidad social tanto en el hombre como en la mujer, pero desempeñan mayor preeminencia en la interpreta-

² Cfr. Andrea Martins Torres, "La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal", en *Mujeres en la Nueva España*, pp. 144-149. En este artículo su autora sugiere reflexionar sobre la importancia de la joyería en la definición de género.

ción del cuerpo femenino, circunstancia que se acentúa a lo largo del siglo XIX. El nuevo papel asumido por el hombre tras las revoluciones de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y la inmovilidad de la mujer, implicó una consciente separación del sexo a través de la indumentaria y, especialmente, del adorno corporal. El hombre abandonó el color, los brillos y los adornos de su vestimenta dieciochesca para asumir un traje más sencillo, funcional y cómodo, con presencia de escasas y discretas joyas, imagen más acorde al nuevo concepto de hombre activo y trabajador, dueño del ámbito público. Por su parte, la mujer continuó adscrita a los espacios privados, siendo el mismo *objeto pasivo* que había sido durante el antiguo régimen, al que se le exhibía enjoyado en público. Las mujeres mostraban sus alhajas como símbolos parlantes de la posición social de su familia y de los logros obtenidos por sus padres o maridos. Así queda constatado en los retratos femeninos mexicanos del siglo XIX, tanto en los retratos de las altivas esposas de los gobernantes como en los de las fieles, amorosas y abnegadas esposas e hijas de los grandes burgueses, pasando por los de las féminas de las capas sociales menos favorecidas, ya sean trabajadoras criollas, mestizas o indígenas. Todos estos retratos muestran la gran variedad de joyas de las que se servía esta sociedad altamente jerarquizada para constatar los roles sociales y culturales.

En el ámbito urbano y, especialmente en el capitalino, la mujer que acudía a los diferentes actos sociales estaba sujeta a un estricto protocolo que marcaba las normas de uso del vestido y de las joyas. Como consecuencia se produce una diversificación del concepto *joyería*, generalizándose el debate sobre las diferencias entre *bijouterie* (concepto de joyería de bajo costo y de consumo) y *joaillerie* (concepto de alta joyería, de alto valor material).³ En el siglo XIX y, sobre todo a partir de la década de 1840, la moda estuvo marcada claramente por la influencia francesa. Los vestidos, tanto de las ceremonias más solemnes como los de noche, presentaban grandes escotes que permitían el lucimiento de ricos y variados collares; además, dejaban los brazos al aire para mostrar ostentosos brazaletes que de día se lucían sobre la piel y de noche sobre el borde del guante. El

³ María Jesús Mejías Álvarez, "La joyería en la construcción de la apariencia: joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos", en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, pp. 1-2.

éxito de esta joya se constata por la gran variedad de diseños que quedan reflejados tanto en las piezas representadas como en las físicas conservadas; pueden ser aros rígidos, entorchados, articulados o mallas de oro, en la mayoría de los casos, con medallón central, oval o cartela asimétrica. También la moda de los peinados marcó los adornos de la cabeza con la utilización de diademas, *aigrettes* o plumas. Y al imponerse el gusto por el pelo liso, recogido hacia atrás en un moño flojo con raya en el centro, que cubría las orejas, tuvo lugar la casi desaparición de la utilización de pendientes. Aun así, los aretes se siguieron usando, sobre todo en un contexto cotidiano, y para poder lucirlos debajo del peinado estos adoptaron formas, generalmente, alargadas.

Las damas elegantes utilizaban joyas realizadas con los más lujosos materiales, ricas piedras preciosas debidamente talladas, que brillaban al reflejo de las velas. Junto con las perlas, los diamantes —la piedra por excelencia de la joyería francesa del siglo XVIII—, los rubíes y las esmeraldas, se ponen de moda otras piedras como el topacio, la amatista, la aguamarina o el crisoberilo que eran más baratas y que, además, aportaban color a unos diseños que cada vez se hacían más naturalistas. Dos retratos de corte oficial, el de doña Ana María Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, primer emperador de México,⁴ y el de Dolores Tosta de Santa Anna son ejemplos que permiten visualizar la joyería que llamamos *elegante*, a la vez que posibilitan reflexionar sobre cómo la imagen de las mujeres de los mandatarios es utilizada para los intereses políticos de estos a través de sutiles mensajes.

La primera emperatriz de México, Ana María Huarte de Iturbide, al igual que la segunda y última, Carlota de Sajonia-Coburgo-Gotha y Orléans, esposa del emperador Maximiliano I, fueron utilizadas para reforzar la imagen imperial de los efímeros gobiernos de sus maridos. La mayoría de los retratos de Ana María Huarte fueron concebidos como pareja de los retratos de su marido, Agustín I, formando *pendant*,

⁴ Agustín de Iturbide (1783-1724), Agustín I, emperador de México entre 1821 y 1823, se hizo retratar en varias ocasiones con los atributos imperiales, tanto por José María Uriarte como por Josephus Arias Huerta, quienes también asumieron los retratos de su esposa, Ana María Huarte (1786-1861). Asimismo, la imagen de la emperatriz consorte, esposa del emperador Maximiliano I (1863-1867), Carlota de Sajonia-Coburgo-Gotha y Orléans, fue difundida a través de fotografías, litografías y retratos pintados al óleo, para transmitir el lujo y la parafernalia afín a las monarquías europeas. En ambos casos, los retratos se hicieron formando *pendant*.

con los rostros encarados. En el retrato de la emperatriz consorte, de 1822 (Imagen 1), atribuido al pintor Josephus Arias Huerta,⁵ se representa a la dama solo hasta las caderas, con la cabeza girada hacia la derecha y con indumentaria imperial y, al igual que en los retratos de su marido, apoya una de sus manos sobre una mesa en la que descansa la corona imperial. Más que la calidad técnica del retrato que presenta un dibujo endeble, interesa cómo se intenta transmitir la dignidad regia a través de una mujer de clase media.⁶ El traje de corte imperio de color blanco, con escote cubierto con transparente tejido, probablemente organdí, se ajusta a la moda francesa impuesta por Josefina Bonaparte durante las primeras décadas del siglo y se completa con una capa roja que cae sobre su brazo izquierdo. La indumentaria se perfecciona con unas ostentosas joyas y con un abanico que porta en su mano derecha. La cabeza se adorna con una naturalista diadema de perfil festoneado donde aparece una flor de seis pétalos, o estrella de seis puntas, y un *aigrette* compuesto de una base en forma de media luna, con otra estrella en su interior, de la que parten espigas. Todo ello estaba cuajado de diamantes, muy al gusto de la moda francesa del momento. También los pendientes, compuestos de dos piezas, botón y colgante circular en cuyo interior vuelve a aparecer la estrella de seis puntas, son de diamantes. Hay que destacar la riqueza de la corona que aparece sobre la mesa, de tipo imperial, consta de un aro que se acopla a la cabeza y de unas bandas que se unen en un punto donde se coloca la bola del mundo sobre la que descansa una cruz. En la corona, realizada en oro, destacan las gruesas perlas y los diamantes que recorren las bandas. De igual manera, del aro surge un borde en puntas sobre el que descansa el águila con alas explayadas sobre un nopal que se alterna con la flor de seis pétalos, o estrella de seis puntas, todo realizado igualmente de diamantes. Se trata de una pieza que muestra el lenguaje emblemático que los nuevos emperadores querían comunicar.

⁵ Atribuido a Josephus Arias Huerta, *Retrato de Ana María Huarte de Iturbide*, (1822), 112 × 85 cm, óleo sobre tela, Colección Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

⁶ Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores*, pp. 303-304.



Imagen 1. Josephus Arias Huerta (atr.), *Retrato de Ana María Huarte* (detalle), 1822.



Imagen 2. Juan Cordero, *Retrato de doña Dolores de Tosta* (detalle).

En 1855, el pintor mexicano Juan Cordero (1824-1884) retrata a doña Dolores Tosta de Santa Anna (Imagen 2),⁷ esposa del presidente Antonio de Padua María Severino López de Santa Anna, en un momento de gran convulsión política, y en el último año de las seis complejas gestiones gubernamentales de su marido. La joven esposa del presidente, 32 años más joven que él, es retratada en el interior del palacio de gobierno, en un ambiente de gran lujo, con elegante vestido ajustado a la última moda parisina y unas impresionantes joyas regaladas por

⁷ Juan Cordero (1822-1884), *Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna* (1855), 210 × 154 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. En 1983, este cuadro fue donado al Munal por Arturo Arnáiz y Freg.

su marido.⁸ La concepción compositiva de este retrato conecta con las representaciones de la pintura de corte europea y, especialmente, con el retrato de María Cristina de Borbón realizado por José de Madrazo. Este último, aunque en paradero desconocido actualmente, fue reproducido en la estampa litografiada por Luis Carlos Legrand (activo en Madrid entre 1829 y 1858), la cual se incluye en el volumen II de la serie editada por el Real Establecimiento Litográfico, dirigida por José de Madrazo, *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII* y publicada en Madrid entre 1826 y 1832. De manera que, probablemente, Cordero lo conoció, pues las semejanzas entre ambos retratos son más que palpables.

El atractivo vestido con el que es retratada la “Querida Loló”, como llamaba Santa Anna a su esposa,⁹ es de amplio escote, lo que le permite el uso de un collar de doble hilo de gruesas perlas que se pusieron muy de moda en la época. El cuerpo y la falda son adornados con hojas de camelia entre las que se enredan hilos de perlas de pequeño tamaño, y dos flores rojas; el atuendo se complementa con guantes abotonados en los laterales externos, rematados en la parte superior por un fino encaje. En la mano izquierda, la dama sostiene un abanico de plumas que apoya sobre una consola y, en la derecha, un delicado pañuelo.¹⁰ También la escenografía, con ventana al fondo mostrando una de las torres de la Catedral y el gran cortinaje, revela el lujo cortesano y el ambiente decorativo *a la francesa* en el que vivía el matrimonio. Pero, sin dudas, el elemento que mejor muestra la intención de convertir este retrato en una imagen de propaganda política¹¹ es la diadema que ostenta doña Dolores. El peinado de “Loló”, muy a la moda de los peinados parisinos de mediados de siglo, con pelo liso, recogido hacia atrás, con raya al centro y pegado a la cara,

⁸ Anne Staples, “Las mujeres detrás de la silla mexicana presidencial”, en *Presidentes mexicanos*, p. 164.

⁹ Nanda Leonardi Herane, “Arte y poder político femenino a través del retrato decimonónico. Manuelita Rosas y Dolores Tosta de Santa Anna”, en *Letras*, pp. 62-63.

¹⁰ Cfr. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, en *El arte del siglo XIX*, pp. 60-70. En esta obra su autor describe con gran detalle la indumentaria y los adornos personales de doña Dolores Tosta, además del ambiente que la rodea.

¹¹ Cfr. Helia Emma Bonilla Reyna, “Santa Anna y los agentes de la voluptuosidad”, en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*, pp. 39-40. La autora reseña en este artículo el uso de la propaganda política que a través de la difusión de imágenes realizó Santa Anna, especialista en erigir estatuas, encargar retratos, publicar estampas alegóricas que reflejasen sus éxitos, para mayor gloria de su persona, así como su habilidad para manejar a la prensa.

se complementa con flores rojas y blancas, y una espectacular tiara que no responde a los modelos típicos europeos basados en diseños naturalistas donde imperaban las hojas y flores estilizadas asociadas a espirales y roleos vegetales. El aro que apoya en la cabeza, probablemente de oro, se encuentra adornado con algunas diminutas perlas o pequeños diamantes y de él nacen delicadas hojas de superficie esmaltadas en color verde. Sobre estas descansa un águila con alas explyadas, cuajada de diamantes, que se apoya sobre una estrella de seis puntas contenedora de una gran perla. Los ricos materiales con los que está realizada la diadema enfatizan la posición social y económica de su marido. Además, la iconografía de la joya alude a la ambición política del general que se veía como nuevo emperador de la República mexicana e, incluso, se hizo llamar *Alteza Serenísima*, a pesar de la delicada situación que vivía su gobierno y de la ambigüedad de su política que lo llevarían más tarde al exilio.

Las mujeres de la alta burguesía urbana, convertidas en la imagen del honor y del prestigio de la familia, fueron retratadas sutilmente elegantes, pero discretas en su indumentaria, con vestidos sobrios realizados en buenos tejidos embellecidos con ricos encajes y con joyas exquisitas propias del uso cotidiano, pero a la moda. Son esposas e hijas de una élite acomodada que debían permanecer en el hogar, en el ámbito privado, educando a los hijos y asistiendo a la familia. Por ello, el imaginario debe mostrar a una mujer recatada que aun así muestra una gran variedad de joyas, entre las que destacan ricos pendientes, collares, broches, brazaletes y cadenas.

Las primeras imágenes oficiales de la emperatriz Carlota fueron las fotografías realizadas en el Castillo de Miramar, en Trieste, por el fotógrafo de la corte Giuseppe Malovich y mandadas a México con la intención de que los mexicanos se familiarizaran con su rostro. Se quería transmitir el esplendor del nuevo imperio y para ello la emperatriz luce un suntuoso vestido blanco, adornado con encajes y tules y complementado con ricas joyas, entre las que destacan los brazaletes y el collar de perlas de hilo doble. Pero antes de partir hacia México, en 1864, Carlota fue retratada, al óleo, con el lujo y ampulosidad propia de las cortes europeas tanto por Franz Xaver Winterhalter —el retratista de moda entre la aristocracia europea, pues ya había retratado a Eugenia de Montijo y a Isabel de Wittelsbach— como por

Albert Graefle, en 1865. En ambos retratos destaca la impresionante corona de diseño naturalista y el exquisito collar tipo *rivière*, formado por piedras preciosas de tamaño decreciente (tipología que volvió a ponerse de moda en Europa a partir de la década de 1830). Ya en México, en 1866, se hace retratar a la manera burguesa, contrastando la sobriedad y sencillez con la opulencia de los anteriores. Esta costumbre era habitual entre la aristocracia europea, la propia reina Isabel II aparece retratada por Federico Madrazo, en 1852, con su hija la princesa Isabel, vestida con traje de diario y engalanada con joyas ricas, pero de uso cotidiano como es el broche circular, realizado en oro con esmalte azul y perla que lleva en su pecho.¹² Esta joya era discreta, pero estaba totalmente a la moda como indica la utilización del esmalte azul oscuro y la propia forma de la pieza que se acerca a los modelos de joyas guardapelos, alhajas de carácter sentimental tan en boga en el Romanticismo.

El hecho de que existan varios retratos al óleo y fotográficos de Carlota asumiendo la indumentaria burguesa hay que interpretarlo como una forma de llegar a los súbditos, por lo tanto, otra vez, la emperatriz consorte se convierte en imagen de la propaganda de la política de su esposo. Existen varias copias anónimas en las que se representa de busto, con traje blanco y con mantilla negra, luciendo un discreto collar y pendientes de perlas. Más interesante es el retrato anónimo del Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. En este la dama aparece de busto, vestida con traje azul oscuro y cuello blanco, con mantilla negra sobre su cabeza, con una rosa adornando su pelo y en las manos, cubiertas con guantes blancos, sostiene con delicadeza un abanico. Sobre los guantes se dejan entrever unos brazaletes rígidos de oro muy sencillos, y los pendientes son alargados en forma de lágrima. De su cuello cuelga una cadena de hilos entorchados, de oro, de la que pende una corona de tipo imperial, en alusión a su estatus, y una cruz de brazos rectos adornados con pequeñas piedras, como atributo que reafirma la identificación del papel cultural y social de la mujer en sus actividades devocionales y su comportamiento recatado.

¹² Amalia Aranda Huete, "La joyería romántica a través de los retratos de Federico Madrazo", en *Boletín del Museo del Prado*, p. 42.



Imagen 3. Pelegrín Clavé, *Retrato de doña Rosario Almanza* (detalle), 1848.

En esta misma línea se encuentran dos retratos realizados en 1848 por Pelegrín Clavé y Roque (1811-1880): el *Retrato de la señora Rosario Almanza de Echeverría* (Imagen 3) y el de su hija *Retrato de la señorita Rosario Echeverría Almanza* (Imagen 4),¹³ esposa e hija, respectivamente, de Javier Echevarría, presidente de la Junta de la Academia de San Carlos. Madre e hija se encuentran sentadas mirando al espectador, vestidas y peinadas a la moda de mediados del siglo XIX, la madre de negro, y la hija de blanco como símbolo de su juventud y pureza. Tanto los tejidos —terciopelo, seda y encajes— como las joyas responden a los gustos románticos del momento.¹⁴ El tipo de peinado, muy a la moda, con el pelo recogido cubriéndoles las orejas, no les permite el uso de pendientes. Las dos visten trajes muy escotados —aunque la madre más decorosa se cubre con una mantilla de encaje negro— lo que les permite el lucimiento de unas sencillas cadenas de las que penden sendas cruces de brazos bulbosos, más afines a los modelos dieciochescos, que las convierten en la imagen de digna esposa y obediente hija. Más innovadores son los brazaletes que ambas lucen: la madre muestra en el brazo izquierdo un aro rígido entorchado de oro, muy habitual en la joyería, mientras que la hija, en su brazo derecho hace gala de un novedoso modelo. Este se componía por un fino aro rígido con medallón central ovalado de gran tamaño y perfil movido a base de

¹³ Pelegrín Clavé y Roque, *Retrato de la señora Rosario Almanza de Echeverría*, 107 × 78.5 cm, y el de su hija *Retrato de la señorita Rosario Echeverría Almanza*, 103.5 × 79 cm, ambos óleos sobre tela fechados en 1848. Colección Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

¹⁴ Para profundizar sobre el Romanticismo en México, Cfr. Montserrat Galí Boadella, *Historia del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*.

estilizados elementos vegetales, en cuyo centro destacaba una flor de pétalos abiertos compuesta por pequeñas perlas y cuentas negras que podrían ser de azabache; además, dos cadenitas suspendidas unidas a ambos laterales y rematadas por una pequeña pieza en forma de huso se unían a través de una media luna. La madre, más discreta y recatada, no luce anillos, mientras que la hija lleva en el dedo anular de la mano derecha una sortija con un rubí en el centro rodeado de pequeñas perlas que adquieren forma de flor estilizada. También, la hija, en el índice de la mano izquierda, ostenta un anillo de aro liso de oro con un espectacular diamante.



Imagen 4. Detalle Pelegrín Clavé, *Retrato de la señorita Rosario Echeverría Almanza* (detalle), 1848.

Otro ejemplo de *digna consorte* retratada por Pelegrín Clavé, en 1851, es la esposa del arquitecto Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), doña Ana García Icazbalceta (Imagen 5).¹⁵ Esta dama, de familia de alto poder económico y elevada intelectualidad, era hermana del historiador Joaquín García Icazbalceta. Aunque discreta en su indumentaria, cubre sus hombros con mantilla negra de encaje, se hace retratar con un conjunto de joyas que atestiguan la riqueza de su familia y la imagen decorosa que se perseguía. Se trata de un aderezo de piezas a juego realizadas en oro y adornadas con pequeñas perlas y diamantes, compuesto por broche, brazaletes rígidos, pendientes largos y anillo, de forma y estilo semejantes a los ejemplares utilizados en la península, lo

¹⁵ Pelegrín Clavé, 1851, *Retrato de Ana García Icazbalceta, esposa del arquitecto Hidalga*, óleo sobre lienzo, 136 × 104 cm, Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

que demuestra la internacionalización de los diseños, ya que la moda parisina llegó a México a través de las revistas femeninas que incluían figurines y normas de comportamiento que debían seguir las mujeres.



Imagen 5. Pelegrín Clavé, *Retrato de Ana García Icazbalceta* (detalle), 1851.

El pintor romántico francés, Édouard Pingret (1788-1875), asentado en México a mediados de la centuria, retrata a Josefina Eguía y Gil de Polidura (Imagen 6),¹⁶ mujer de Anacleto Polidura, hombre de familia acaudalada y propietario de una de las villas suburbanas más ricas de la Ciudad de México, desde la que se podía ver el cerro del Tepeyac. El retrato realizado en 1852 nos muestra a Josefina acompañada de su madre, Justa Gil, y de su hija, a la que sostiene en sus brazos. La presencia de las tres mujeres y la composición del retrato simbolizan la consagración de la mujer a la educación de sus hijos.¹⁷ Además, la riqueza de las joyas representadas alude al poder económico de su marido. Doña Josefina complementa su elegante vestido con uno de los más ricos aderezos pintados en los retratos mexicanos decimonónicos. Se trata de un conjunto de joyas de dia-

¹⁶ Édouard Pingret, *Retrato de Josefina Eugía y Gil de Polidura*, 1852, óleo sobre lienzo, 117 × 90 cm, Colección Banco Nacional de México. Cfr. Angelina Velázquez Guadarrama, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, pp. 450-459.

¹⁷ Esta representación de la mujer con los hijos en brazos simbolizando su total entrega a la maternidad y al cuidado de los hijos, también se aprecia en los retratos de las mujeres más populares y encerradas en sus ámbitos rurales como en el *Retrato de doña Francisca Valdivia de Chávez e hijos*, realizado por Hermenegildo Bustos en 1862, Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim, Ciudad de México.

mantes, compuesto por pendientes de gran tamaño, brazaletes y un espectacular collar que se ajustan a los recargados diseños naturalistas, muy de moda en el primer tercio del siglo, en los que proliferan los tallos vegetales, la hojarasca y las flores.



Imagen 6. Édouard Pingret, *Retrato de Josefina Eugía y Gil de Polidura* (detalle), 1852.



Imagen 7. José María Estrada, *Retrato de dama con vestido verde* (detalle).

La provinciana burguesía criolla imita el ser y la apariencia de la alta sociedad, y entiende la moda y la utilización de las joyas como una forma de apropiación de los comportamientos y modelos capitalinos. Se trata de mujeres acomodadas, sujetas a una educación, igualmente, basada en el discurso ideológico sobre el prestigio y honor de la familia, cuyo papel se restringe a la educación de los hijos y al cuidado de la familia. Son mujeres sumisas y laboriosas que poseen un ajuar rico e intentan vestir a la moda, pero utilizan joyas con diseños más tradicionales, siendo los collares y los pendientes las tipologías más repetidas. Los collares suelen ser de perlas, más o menos gruesas, de los que cuelgan un elemento en forma de lazo estilizado de piedras preciosas. La variedad de diseños en los pendientes es mayor, porque las fluctuaciones de la moda decimonónica con respecto al peinado conlleva la adaptación de esta tipología. En las primeras décadas del siglo nos encontramos con modelos que se inspiran en la tradición dieciochesca, compuestos por tres elementos superpuestos, el superior ovalado o circular, el central en forma de lazo, y el último, generalmente, en forma de lágrima. En la segunda mitad del siglo, sus proporciones se alargan y las formas se estilizan. Las versiones más ricas se realizan con diamantes montados en plata, dibujando flores, medias lunas o estrellas suspendidas en forma de gotas, en las que el lazo va desapareciendo. También proliferan los pendientes de uso diario y bajo coste que presentan forma de lágrima, realizada con lámina de oro, lisa o repujada, decorada con aplicaciones florales, esmaltes, normalmente negro, y alguna pequeña piedra semipreciosa o diminutas perlitas. Existe gran cantidad de retratos que muestran estas tipologías y sus diferentes diseños, entre los que destacamos el *Retrato de dama con vestido verde* (Imagen 7), realizado por el pintor jalisciense José María Estrada (1764-1860), hoy en el Museo Nacional de Arte, y el *Retrato de doña María de la Luz Rosales Calderón*,¹⁸ obra de José Agustín de Arrieta.

En el siglo XIX se da gran importancia a la indumentaria con la que las damas manifiestan su dolor y duelo por la muerte de un ser querido. Los vestidos se prefieren de color negro y surge una joyería específica,

¹⁸ José Agustín Arrieta (1803-1874), *Retrato de doña María de la Luz Rosales Calderón*, 1949, óleo sobre lienzo, 43 × 35 cm, Museo Universitario, Puebla.

denominada *de luto*, realizada, en algunos casos, con materiales específicos como el azabache, la ebonita, por su color negro, o el cabello de los difuntos. La ebonita que se utilizó como material sustitutivo del azabache se presentó en la Exposición Universal de Londres de 1851, permitiendo, debido a su coste más barato, la popularización de este tipo de joyería. Estas no solo se utilizan como signo de duelo, sino que en muchos casos hay que vincularlas a un simple recordatorio de la persona amada, por lo tanto, son joyas de carácter sentimental. Son frecuentes las pulseras de pelo con broche oro, las sortijas, los colgantes guardapelos, los medallones y broches con retrato del difunto o de la persona amada. Fue en la Inglaterra romántica donde se impuso la moda de estas joyas de luto realizadas con cabello, especialmente a partir de 1861, año de la muerte del marido de la reina Victoria, quien hizo gran uso de ellas. En México fueron muy utilizadas, especialmente las realizadas en azabache para los collares y los medallones. En las joyas pintadas no se puede apreciar si se trata de diminutas cajas guardapelos o simples medallones con la efigie de la persona querida. Aunque fueron utilizadas por todas las mujeres, independientemente del grupo social al que pertenecieran, las féminas retratadas con este tipo de alhajas son, en la mayoría de los casos, mujeres provincianas y populares que las muestran con orgullo y respeto. Existen muchos ejemplos entre los retratos de producción regional por el carácter popular que reflejan estas joyas, como en el *Retrato de doña Juana Quezada o Mujer con libro* (Colección del Museo Nacional de Arte, Ciudad de México) realizado por Hermenegildo Bustos (1832-1907), en 1864. En esta obra se representa a una mujer acomodada del ámbito rural, con una indumentaria severa, que es complementada con un collar de azabache de buena calidad y unos anillos más sencillos. En otros muchos casos se hacen retratar con medallones de carácter sentimental, como se puede ver en el *Retrato de la esposa del pintor*,¹⁹ que no es otro que José María Estrada (Imagen 8), o en el *Retrato de doña Francisca de Lyon de Vallarta*²⁰ (Imagen 9), obra del pintor mexicano Primitivo Miranda (1822-1897), realizada en 1871.

¹⁹ Obra de José María Estrada, *Retrato de la esposa del pintor*, mediados del siglo XIX, óleo sobre lienzo, 57 × 40 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

²⁰ Primitivo Miranda (1822-1897), *Retrato de doña Francisca de Lyon de Vallarta*, firmado y fechado en 1871, óleo sobre tela, 125.5 × 94 cm, colección particular.



Imagen 8. José María Estrada, *Retrato de la esposa del pintor* (detalle).



Imagen 9. Primitivo Miranda, *Retrato de doña Francisca de Lyon* (detalle), 1871.

La imagen de las mujeres trabajadoras, tanto las del hogar como las campesinas y obreras de la industria textil y del tabaco,²¹ pertenecientes a las capas menos favorecidas de la sociedad, está marcada por su representación, normalmente colectiva, formando parte de una escena de la vida cotidiana, y si se hace de forma individual, se trata de un retrato que representa a un determinado *tipo*. En la obra de José Agustín Arrieta se puede apreciar ambos casos, por ejemplo, en *La sirvienta* (Imagen 10) y en *La muchacha del pueblo*, se presenta a la mujer anónima, y en el título se alude a su actividad o a su condición social. Ambas mujeres

²¹ Cfr. María de la Luz Parceró, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, pp. 45-93.

pintadas por Arrieta van vestidas con total dignidad, pero sin ir a la moda. Ellas visten las típicas faldas tradicionales, con blusas amplias adornadas con pañuelos y, como complemento a su indumentaria, las dos llevan pendientes de diseños bastante sencillos, de carácter popular, cuyos modelos perduran inalterables durante mucho tiempo por lo que es más complicado de determinar su procedencia y evolución. Una de ellas lleva un collar de cuentas redondas de coral, un material siempre presente en la joyería popular, pero que en Francia se puso de moda a principios del siglo XIX para realizar aderezos, naturalistas o de cuentas esféricas, y en la península se utilizaron con frecuencia entre las damas aristócratas cuando estas se vestían a la *castiza*. Pero no siempre se muestra a una mujer recatada y prudente, en ocasiones, Arrieta retrata a la mujer al margen de los valores entendidos como positivos para la sociedad decimonónica liberal.²² En la *Tertulia de pulquería* (Imagen 11), de 1851, escena de contenido popular, la mujer, peleona y descarada, encarna valores negativos porque frecuenta un lugar público de ocio y de tertulia masculina. Se trata de un ejemplo de la construcción visual de la *mujer peligrosa*, pues, aunque aparezca vestida y enjoyada igual que las anteriores, se muestra libre de normas, sin pasiones contenidas.



Imagen 10. José Agustín Arrieta, *La sirvienta* (detalle).

²² Ana Saloma Gutiérrez, "De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino del siglo XIX", en *Revista Cuicuilco*, pp. 7-8.



Imagen 11. José Agustín Arrieta, *Tertulia de pulquería*, (detalle), 1851.

Bibliografía citada

- Aranda Huete, Amelia, “La joyería romántica a través de los retratos de Federico de Madrazo”, en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 16, núm. 34, Madrid, 1995, pp. 29-48.
- Bonilla Reyna, Helia Emma, “Santa Anna y los agentes de la voluptuosidad”, en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 35-73.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, t 1.
- Galí Boadella, Montserrat, *Historias del Bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2002.
- Leonardini Herane, Nanda, “Arte y poder político femenino a través del retrato decimonónico. Manuelita Rosas y Dolores Tosta de Santa Anna”, en *Letras*, vol. 88, núm. 128, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017, pp. 55-81.
- Martins Torres, Andreia, “La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno personal”, en Alberto

- Baena Zapatero y Estela Roselló Soberón, coords., *Mujeres en la Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017, pp. 143-179.
- Mejías Álvarez, María Jesús, “La joyería en la construcción de la apariencia: joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos” en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia, Servicio de Publicaciones de Universidad de Murcia, 2009.
- Parcero, María de la Luz, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores*, Sevilla, CSIC, Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Saloma Gutiérrez, Ana, “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino del siglo XIX”, en *Revista Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, enero-abril, Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2000, pp. 1-18.
- Staples, Anne, “Las mujeres detrás de la silla presidencial mexicana en el siglo XIX”, en Will Fowler, coord., *Presidentes mexicanos*, Tomo I (1824-1911), Ciudad de México, INEHRM, pp. 139-169.
- Velázquez Guadarrama, Angelina, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, Catálogo, Siglo XIX, Tomo II, México, Fomento Cultural Banamex, 2004.

CARMEN DE BURGOS Y MÉXICO: COLOMBINE EN LA PRENSA MEXICANA DESDE 1900 HASTA 1920

*Rocío Rodríguez Roldán*¹

Aproximación a Carmen de Burgos Seguí (1867-1932)

Carmen de Burgos Seguí (1867-1932), más conocida como *Colombine*, es sin duda una de las figuras claves del panorama feminista español del siglo XX: formada como maestra y reconocida como escritora —ámbito en el que desarrolló una vasta y ecléctica producción—, fue su papel como pionera, pensadora y activista por los derechos femeninos, lo que la ha convertido en indispensable para entender la lucha por los derechos de la mujer iniciada en España a principios de dicho siglo.²

Nacida en la provincia andaluza de Almería, perteneció a una familia acomodada que le brindó educación y una buena infancia, situación que cambió cuando en torno a 1883 inició una relación con el periodista local Arturo Álvarez Bustos. A partir de entonces se dio un triste momento en la vida de la escritora marcado por el maltrato y la pérdida de tres de sus hijos; no obstante, esta etapa supuso también el primer contacto de Carmen con el periodismo —a través de varios diarios almerienses heredados por su marido—, y junto con su formación autodidacta como profesora, le permitieron conseguir un puesto de trabajo que garantizó su sustento y el de su única hija superviviente y le permitió abandonar a su marido en 1899. La misma docencia posibilitó también el traslado de Carmen de Burgos a Madrid cuando, tras un tiempo ejerciendo en Andalucía, aprobó unas oposiciones en el año 1900 con las que obtuvo una plaza como profesora en la Escuela Normal de Guadalajara.

¹ Graduada en Historia del Arte (Universidad de Sevilla) y en el Máster Universitario en Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana (Universidad de Sevilla).

² Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* (Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía; proyecto cofinanciado por los Fondos Feder. Referencia: PY20_0128).

Los primeros años del nuevo siglo marcaron de forma definitiva el rumbo periodístico de Carmen, que compaginó su trabajo como profesora con la escritura y colaboración en diversos medios de comunicación, destacando su labor en el madrileño *Diario Nacional* desde 1903 con la columna “Lecturas para las mujeres” —firmada con el famoso pseudónimo *Colombine*³—, un espacio de entretenimiento para las féminas en el que, debido a su carácter revolucionario, Carmen comenzó a introducir ideas y temas cada vez más reivindicativos tales como el divorcio, pasando “de las recetas culinarias y los consejos sobre belleza femenina, a los más polémicos asuntos de reivindicación feminista”.⁴ Esta columna, además, convirtió a *Colombine* en la primera periodista española con un espacio fijo en la prensa.

Las colaboraciones con distintos periódicos y revistas ya durante este momento fueron abundantes, sumándose a ello la escritura, la traducción al español de obras extranjeras y, a partir de 1905, el esencial papel de Carmen como viajera, actividad iniciada con un primer viaje por países europeos —debido a la consecución de una beca de estudios—, fruto del cual escribió crónicas y libros protagonizados por costumbres y lugares de otros países, actividad que practicaría hasta el fin de sus días y que quedó plasmada en numerosos medios de comunicación españoles, sirviendo sus escritos no solo para descubrir nuevas realidades al lector nacional, sino también para criticar el atraso del país en diversos campos.

Esta intensa actividad aumentó en los años siguientes; la importancia y notoriedad de la periodista siguieron creciendo, embarcándose en distintos proyectos entre los que destacan, por ejemplo, la creación de una tertulia cultural, la fundación de la Alianza Hispano Israelita y de la *Revista Crítica*, el ejercicio como corresponsal de guerra —convirtiéndose en la primera mujer que desempeñó esta tarea en España—, la afiliación a distintos partidos políticos y asociaciones para luchar por la causa feminista, la consolidación como conferenciante —actividad que desarrolló tanto en España como en el extranjero—, o el interés por la Primera Guerra Mundial, conflicto que le sorprendería de viaje por Europa y del que realizó diversas

³ Pese a que este es su pseudónimo más conocido, a lo largo de su vida la escritora empleó otros como Gabriel Luna, Marianela, Raquel, Honorine o Perico el de los Palotes.

⁴ Blanca Bravo Cela, “Carmen de Burgos Seguí”, en Real Academia de la Historia.

crónicas de gran interés en las que trató, entre otros, el papel de las mujeres en los territorios beligerantes.

Asimismo, estos años marcaron el inicio del interés por Iberoamérica, plasmado inicialmente en su colaboración con distintas asociaciones y en la realización de artículos en los que Carmen manifestaba ya una clara idea sobre el hermanamiento cultural existente entre los países hispanoamericanos y España; sus viajes al territorio americano se dieron años después, fechándose el primero en 1913, con una visita a Argentina en la que destacó su intensa labor como conferenciante,⁵ el segundo en 1925, visitando entonces México y Cuba con el objetivo de presidir el Congreso Internacional de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas, y el tercero y último en 1927, acudiendo a Panamá, Perú, Bolivia y Chile. Tanto el segundo como el tercer viaje se dieron avanzada la década de 1920, un momento destacable no solo por el cada vez más frágil estado de salud de la escritora, sino también por la radicalización de su postura feminista y política, avanzando su pensamiento desde una posición más conservadora a ideas y reivindicaciones de mayor extremismo desde el final de la Primera Guerra Mundial y la consecuente amenaza de que el colectivo femenino perdiera los espacios conquistados durante el conflicto;⁶ existen, por tanto, notables diferencias entre el periodo que analizaremos y el momento en el que se realizaron las visitas y charlas al territorio mexicano, entre otros.

A finales de 1932, la intensa vida de Carmen de Burgos Seguí llegó a su fin en un momento en el que, al igual que en las décadas anteriores, la periodista se encontraba inmersa en numerosas actividades reivindicativas. El negro episodio iniciado pocos años después en España de la mano de la Guerra Civil y la posterior dictadura intentaron, sin éxito, acabar con el legado de Colombine prohibiéndola y eliminando su obra; pese a esto, su figura y trabajo han llegado a nosotros como uno de los pilares del movimiento feminista español, una revolución ética que, sin duda, caló en mujeres y hombres, promoviendo un necesario cambio en las generaciones futuras.

⁵ Ramón Navarrete Galiano, "Anexo I. Carmen de Burgos en Argentina", *Estudios Románicos*, p. 111. Los medios argentinos de la época prestaron una notable atención a Carmen, dejando constancia de la fama de la que ya gozaba la escritora.

⁶ Antonio Sevillano Miralles y Anyes Segura Fernández, "Carmen de Burgos, Maestra de Escuela", *Carmen de Burgos "Colombine" (Almería, 1867-Madrid, 1932)*, p. 47.

Colombine e Iberoamérica, una relación temprana

Como hemos señalado, existe un notable lapso temporal entre el inicio del interés y el vínculo de Carmen de Burgos con los países iberoamericanos y la visita a estos, pudiendo considerarse como una etapa de relación embrionaria aquella que abarca desde 1900 hasta 1920;⁷ durante estos años se dio un incesante interés por conocer y tratar asuntos iberoamericanos y una creciente presencia de Carmen en los países citados a través de la aparición y participación en sus medios de comunicación, quedando constancia de todo esto en diversas revistas españolas entre las que nos parece esencial destacar *El Álbum ibero americano* y *Unión Ibero-Americana*.



Imagen 1. Doña Carmen de Burgos y Seguí. Iniciadora de los Juegos Florales Intercontinentales, fotografía reproducida en *El Álbum ibero americano* (7 de octubre de 1901).

El Álbum ibero americano (1891-1909) fue una revista femenina de variedades dirigida por la periodista española Concepción Gimeno de Flaquer como continuación de *El Álbum de la mujer* (1883-1891), tam-

⁷ A pesar de que el viaje a Argentina se fecha en 1913, estas son las fechas de nuestra cronología debido a que nos centraremos en los medios de México, país visitado en 1925.

bién fundada y dirigida por Concepción durante sus años en México, caracterizándose ambas publicaciones por el interés de hermanar y difundir las culturas iberoamericanas y españolas y por tratar un amplio abanico de temas de interés cultural, político y social, entre otros. Carmen de Burgos colaboró intermitentemente desde finales de 1901, siendo tanto ella como su labor referenciada por la revista en diversas ocasiones: la primera de ellas data de mayo de 1901, un momento temprano en el que la función de *Colombine* como docente se incluyó en el artículo “Pedagogas españolas”, texto en el que se defendía la importancia social de las pedagogas para el progreso de un país, reivindicándose, además, la labor de numerosas profesoras españolas y criticándose la poca valoración con la que contaban en España, a la par que se defendía la necesidad de que la mujer formase parte de la sociedad para que las naciones alcanzaran su mayor grado de desarrollo y cultura.⁸ A estas apariciones habría que sumarle otras a lo largo de los años, centradas principalmente en su quehacer como escritora y la participación en diversos eventos entre los que destacamos, por su relación con los países iberoamericanos, los Juegos Florales Intercontinentales, una interesante iniciativa promovida por Carmen cuyo objetivo fue el de usar el idioma como elemento común de unión entre la cultura española y las iberoamericanas (Imagen 1). La colaboración de Burgos con *El Álbum ibero americano* se basó principalmente en la publicación de textos de contenido literario y reseñas de libros entre las que sobresalen las dos dedicadas a la obra *Mujeres de raza latina* (1904) de Concepción Gimeno de Flaquer, descrita como un estudio sociológico sobre las mujeres iberoamericanas, españolas y portuguesas.⁹

La segunda de las revistas nacionales que nos parece importante destacar es *Unión Ibero-Americana* (ca. 1887-1926), vehículo de expresión de la sociedad homónima fundada en Madrid a principios de 1885 con el objetivo de encargarse de las relaciones dadas entre España, Portugal e Iberoamérica. Las páginas de la revista de esta asociación —que en 1890 se fusionó con la *Unión Hispano-Americana* debido a los intereses compartidos— hicieron eco de un contenido diverso dentro del cual tuvieron un lugar relevante las numerosas actividades programadas y

⁸ Concepción Gimeno de Flaquer, “Pedagogas españolas”, *El Álbum ibero americano*, p. 194.

⁹ Carmen de Burgos Seguí, “Actualidad femenina”, *El Álbum ibero americano*, pp. 33-34. *Colombine*, “Mujeres de raza latina”, *El Álbum ibero americano*, p. 50.

realizadas por el grupo, en las que se tiene constancia de la participación de Carmen de Burgos desde 1904: siguiendo sus intereses principales, Colombine formó parte activa de las iniciativas llevadas a cabo por las mujeres de la *Unión Ibero-Americana*, centradas especialmente en el desarrollo intelectual femenino.¹⁰

Pese a la participación en la asociación, las alusiones y la colaboración de Carmen con este medio fueron más reducidas que en el caso anterior: las primeras se centraron en la labor de la escritora como conferenciante, referenciándose, además, otras actividades internas y externas al círculo en las que tomó parte; entre las segundas destacamos la publicación del artículo “Filosofía de la moda”, toda una declaración de intenciones en la que Colombine realizó una aproximación histórica a la vestimenta femenina trazando su evolución hasta llegar al momento presente para aludir a las tendencias inglesas y francesas imperantes y terminar señalando que “sería muy hermoso un periódico de modas para las españolas y americanas latinas, donde se tuvieran en cuenta nuestras especiales condiciones y pudiéramos *crear* en vez de *imitar*”,¹¹ reivindicando así las costumbres del vestido español e iberoamericano en relación con sus países de desarrollo. Poco antes habría publicado el también reseñable “Las mujeres americanas en los salones”, dedicado a hablar del carácter y las cualidades de la mujer hispanoamericana, en el que sentenciaba: “Hubo un tiempo en que Francia conquistó al mundo, más que por la fuerza de las armas, por el *sprit* [sic.] de sus mujeres, que desde los salones ejercían su influencia. Hoy domina la influencia de las americanas; la vieja Europa observa admirada que estas nuevas invasoras se presentan con rostros sonrientes y bellos, dignas representantes de la moderna civilización”.¹²

Colombine y México: imagen y colaboración en los medios mexicanos (1900-1920)

La relación de Carmen de Burgos con los medios de comunicación publicados en México entre 1900 y 1920 incluyó, además de su colaboración, su presentación a la sociedad del país, generándose una visión sobre Colombine basada en la imagen que los propios medios

¹⁰ A. Sevillano Miralles y A. Segura Fernández, “Introducción”, *ob. cit.*, p. 23.

¹¹ C. de Burgos Seguí, “Filosofía de la moda”, *Unión Ibero-Americana*, p. 62.

¹² C. de Burgos Seguí, “Las mujeres americanas en los salones”, *Unión Ibero-Americana*, pp. 46-47.

promocionaron, de forma progresiva, desde principios del siglo; en la temprana fecha de 1901, el nombre de la escritora comenzó ya a aparecer con motivo de la celebración de los mencionados Juegos Florales Intercontinentales, dándose a partir de los años centrales de la década una presencia más constante y centrada en su trabajo y otros aspectos relacionados con ella.¹³

Además de hacerse eco someramente de cuestiones como actividades realizadas durante su primer viaje por Europa, su labor como docente u otras de su vida privada, estas publicaciones incidieron especialmente en tres aspectos de Carmen: su labor como conferenciante dentro y fuera de España, destacando una nota publicada en 1905 en *La Correspondencia de España* debido a la charla sobre mujer y periodismo impartida por Burgos, en la que se le presentó como periodista —aludiéndose, además de a su nombre completo, a su firma como *Colombine*— y se reivindicó el papel de la mujer en el ámbito cultural;¹⁴ su trabajo como escritora, cuya difusión y reconocimiento se inició en los últimos años de la década de 1900, principalmente mediante anuncios —si bien hemos encontrado también una crítica—,¹⁵ en su mayoría dedicados a manuales femeninos;¹⁶ y su pertenencia al panorama feminista español, incluyéndosele, en principio, en lo que Domingo Blanco denominó un “feminismo sano y formal”¹⁷ debido a la postura más moderada de Carmen a principios del siglo XX, algo que, sin embargo, no evitó que unos meses después José Escofet, que anteriormente se habría definido como enemigo de las “mujeres intelectuales”,¹⁸ le dedicara, fruto de una profunda antipatía hacia la labor cultural de Carmen y su relevancia dentro del campo feminista y el avance femenino, una columna titulada “Pequeñeces” en la que encontramos un mordaz ejercicio de crítica paternalista y desprestigio debido al análisis que Colombine había rea-

¹³ Hemos encontrado noticias e información relacionada con Carmen de Burgos en los siguientes medios publicados en México desde 1900 hasta 1920, algunos de ellos originarios de España o dedicados a temas y noticias del país: *El Tiempo*, *El Correo Español*, *La Patria*, *La Correspondencia de España*, *El Contemporáneo*, *La Iberia*, *El Mundo Ilustrado*, *El Heraldo de Chiapas*, *Frivolidades*, *Novedades: revista literaria y de información gráfica*, *El Diario*, *The Mexican Herald*, *El Pueblo* y *ABC*.

¹⁴ [s. fma.], “Una conferencia interesante”, *La Correspondencia de España*, p. 1.

¹⁵ Eduardo Zamacois, “Colombine y Leopardi”, *La Patria*, p. 2.

¹⁶ Esto parece indicar que, durante las décadas que nos ocupan, el trabajo de Carmen de Burgos como escritora más valorado y difundido en México fue el de sus manuales para mujeres, si bien también se promocionaron algunas de sus novelas y libros de viajes.

¹⁷ Domingo Blanco, “Desde Madrid”, *El Correo Español*, p. 1.

¹⁸ José Escofet, “El feminismo de una intelectual”, *El Contemporáneo*, p. 4.

lizado sobre las mujeres protagonistas de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *La maja desnuda*.¹⁹

Los susodichos aspectos habrían definido en gran medida la visión que se comenzó a tener en México sobre Carmen de Burgos años antes de que la escritora visitara el país, asentando las bases no solo de quién era —una intelectual y activista española—,²⁰ sino también el propio contenido de sus textos reproducidos o realizados para los medios mexicanos.²¹ Estos, cuyas primeras manifestaciones datan de principios del 1900,²² tendieron a aparecer de forma muy irregular en medios diversos²³ —encontrando colaboraciones con cierta periodicidad en los meses centrales de 1908 en *El Tiempo Ilustrado* y entre la segunda mitad de 1916 y 1917 en *El Nacional*— y, en su mayoría, aparecen firmados como *Colombine* o *Carmen de Burgos Seguí*, si bien hemos encontrado también escritos en los que la periodista usó los pseudónimos *Raquel* y *Marianela*.²⁴

Pese al habitual eclecticismo de temas usualmente tratados por Carmen de Burgos, durante la cronología que nos ocupa el grueso de su producción se centró en los “temas femeninos”; entre las excepciones encontramos crónicas de viajes, contenido literario, información sobre personalidades y eventos de otros países y, entre otros, textos relacionados con la Primera Guerra Mundial, tema del que, como veremos, también realizó columnas que consideramos parte de los susodichos “temas femeninos”. Los escritos dirigidos a las lectoras mexicanas no solo fueron los más numerosos, sino que también son los más relevantes debido al tono empleado por *Colombine* en algunos de ellos, distin-

¹⁹ J. Escofet, “Pequeñeces”, *El Correo Español*, p. 1.

²⁰ Sobre la visión de Carmen sobresale el inicio de un texto de 1912 dedicado a ella: “El público lector no ignorará quién es doña Carmen de Burgos Seguí, autora de tantos libros y tantos artículos. Esta bizarra mujer está desempeñando en España un papel muy importante para la cultura femenil”. El Capitán Márquina, “Una española de fibra”, *El Diario*, p. 4.

²¹ Aludiremos, indistintamente, a textos publicados en otros periódicos y revistas y reproducidos por los medios de comunicación mexicanos y a textos escritos específicamente para los últimos.

²² La primera publicación de la escritora en un medio mexicano de la que tenemos constancia se realizó en el número del 5 de octubre de 1902 de *El Mundo Ilustrado*.

²³ Hemos encontrado, entre 1900 y 1920, textos de la artista en los siguientes medios publicados en México: *El Mundo Ilustrado*, *El Correo Español*, *El Tiempo Ilustrado*, *La Correspondencia de España*, *La Gaceta de Guadalajara*, *El Diario*, *El Faro*, *El Diario del Hogar*, *El Imparcial*, *La Opinión*, *El Pueblo*, *El País*, *El Nacional*, *Confeti* y *Album Salón*.

²⁴ Ambos pseudónimos son usados de forma muy puntual en los primeros años de 1910, lo que nos hace pensar que se emplearon debido al desconocimiento de Carmen en el país; además, durante las mismas fechas hemos encontrado numerosos textos firmados como *Raquel* que, por sus características, no pertenecen a Carmen de Burgos. También hemos hallado artículos firmados como *Perico el de los Palotes*, otro de los nombres usados por Carmen, pero hemos decidido omitirlos ante la imposibilidad de demostrar si son o no de la escritora.

guiendo entre tres tipos de publicaciones dentro de la misma temática general: unas meramente informativas, otras en las que encontramos un afán por divulgar actitudes e ideas feministas o nociones culturales de forma más o menos explícita, y unas últimas centradas en la realización de entrevistas o artículos sobre mujeres famosas.

El primer tipo de publicaciones se corresponde con las típicas columnas para la mujer de la época, si bien Colombine deja a un lado el tono moralista que estas solían emplear para centrarse exclusivamente en dar información o consejos de tipo práctico: sobresalen aquí las notas sobre tendencias de la moda femenina del momento,²⁵ la reproducción de encuestas o textos concernientes a la mujer realizados en medios de otros países²⁶ y una interesante enumeración de consejos para hacer la compra en la que Carmen señala pautas que las compradoras deben emplear para no ser estafadas por los vendedores y, en definitiva, para tener mayor autonomía en esta tarea.²⁷

El segundo modelo de textos presenta, como característica con respecto al anterior, la introducción de nociones culturales e ideas u opiniones feministas o de algún modo relacionadas con la libertad de la mujer, dándose el mismo fenómeno que en el trabajo periodístico del momento de Carmen en España de inclusión de ideales de forma encubierta en textos y columnas que, bajo el debido análisis, podríamos considerar subversivas. Así, encontramos aproximaciones históricas o artísticas a temas como la cocina,²⁸ la plasmación de las manos de mujer en el arte,²⁹ los sombreros³⁰ o los bolsos;³¹ columnas de miscelánea femenina en la que se destaca el papel de la mujer en distintos ámbitos usualmente considerados masculinos como el cultural, el público o el deportivo,³² se defiende la individualidad según el gusto y necesidades de cada mujer en el vestir,³³ se reflexiona sobre el luto y el papel de las

²⁵ Véase: C., "Mundo femenino", *El Diario*, p. 24. C., "Crónica de la moda", *El Diario*, p. 12. C., "Mundo femenino", *El País*, p. 7. C., "Para las damas", *La Opinión*, p. 3. C., "La moda femenina", *El Nacional*, p. 6.

²⁶ Véase: Carmen de Burgos, "La vida femenina. Una pregunta muy difícil de ser contestada", *El Imparcial*, p. 7. C., "Para ser feliz", *El Tiempo Ilustrado*, p. 773.

²⁷ C., "Consejos útiles. Cómo hay que comprar", *El Nacional*, p. 8.

²⁸ C. de Burgos Seguí, "La cocina moderna. Importancia del arte culinario", *El Diario*, p. 9.

²⁹ C. de Burgos Seguí, "Manos de mujer", *La Gaceta de Guadalajara*, p. 10.

³⁰ C., "Crónica de la moda. Los sombreros", *El Tiempo Ilustrado*, p. 339.

³¹ C., "Crónica de la moda. Los bolsillos", *El Tiempo Ilustrado*, p. 474.

³² Véase: C., "Lecturas para la mujer. Miscelánea", *La Correspondencia de España*, p. 3. C., "Femeninas", *El Diario*, p. 5.

³³ C., "Femeninas", *El Diario*, p. 5.

mujeres casadas con “grandes hombres”³⁴ o se informa sobre campos laborales femeninos como el de la enfermería;³⁵ textos sobre el papel desempeñado por la mujer en la Primera Guerra Mundial;³⁶ e interesantes artículos como “Las mujeres en el Japón”, en el que se expone un caso cultural en el que la aprobación masculina a la mujer viene dada por sus capacidades intelectuales y no por su físico,³⁷ y “Matrimonios de millonarias”, centrado en analizar uniones matrimoniales entre americanas ricas —principalmente procedentes de países iberoamericanos— y europeos, concluido con una contundente opinión sobre el aumento de las fortunas debido a las dotes matrimoniales: “No sé si esto será mortificante para los hombres; pero, en cambio, satisface seguramente el amor propio de las mujeres”.³⁸

En la línea de los escritos que acabamos de comentar encontramos el que consideramos el último tipo, centrado en la realización de entrevistas o textos protagonizados por mujeres de distintos ámbitos a cuya labor Colombine da promoción, tratándose en su mayoría de féminas que destacan por su posición como mujeres de vidas e ideales modernos. Aquí incluimos una nota sobre las vacaciones de la actriz parisina Sarah Bernhardt en Belle-Île-en-Mer, en la que se habla de la práctica por parte de Sarah de actividades como la pesca o la caza;³⁹ la reseña de la visita en París, junto a la escritora y periodista peruana Aurora Cáceres, a la bailarina estadounidense Loïe Fuller;⁴⁰ el artículo “La Precursora” dedicado, a causa de su fallecimiento, a Jane Dieulafoy, en el que se habla de su trabajo como escritora y arqueóloga, de su posición en la Academia Femenina de Francia, de su activismo feminista y de su célebre forma de vestir con traje masculino;⁴¹ una entrevista con la cantante y actriz española Consuelo Mayendía;⁴² y un texto sobre la actriz italiana Eleonora Duse motivado por una visita realizada anteriormente a la artista en Florencia.⁴³

³⁴ C., “Femeninas. Compañeras fieles”, *El Correo Español*, p. 1.

³⁵ C., “Femeninas. Escuelas de enfermeras”, *El Diario*, p. 5.

³⁶ Véase: C., “El soldado sin madrina”, *El Nacional*, p. 4. C., “Distinción. Éxitos”, *El Nacional*, p. 7.

³⁷ Marianela, “Las mujeres en el Japón”, *El Tiempo Ilustrado*, p. 208.

³⁸ C., “Matrimonios de millonarias”, *El Tiempo Ilustrado*, p. 307.

³⁹ Raquel, “Actualidades femeninas. El veraneo de una gran artista”, *El Correo Español*, p. 1.

⁴⁰ C. de Burgos, “Danzas de arte”, *El Imparcial*, p. 7.

⁴¹ C., “La precursora”, *El Nacional*, p. 7.

⁴² C., “Un rato de charla al lado de Consuelo Mayendía”, *Álbum Salón*, p. 24.

⁴³ C. de Burgos, “Eleonora Duse, la heroína de Gabriel d’Annunzio”, *Álbum Salón*, p. 29.

Más allá de 1920: Colombine tras la visita a México

Los hechos que hemos analizado datan de un momento poco estudiado, pero que consideramos esencial por darse entonces el proceso de consolidación de Carmen de Burgos como intelectual, activista y escritora en México, siendo indispensable también para la importancia y relación que Burgos tuvo con este y otros países de Iberoamérica; dicho vínculo se hizo más estrecho tras la visita al territorio mexicano en 1925, en la que Carmen sintió una fascinación por el país que se tradujo en la realización de artículos e incluso la novela *La misionera de Teotihuacán* (1926), obra breve con la que la escritora plasmó la honda impresión que México produjo en ella, utilizando términos propios del léxico nacional y empleando como escenario un “México íntimo y familiar”⁴⁴ que equiparó en ocasiones con su Andalucía natal. Del mismo modo, lugares mexicanos y de otros puntos hispanoamericanos visitados ese año y posteriormente protagonizaron, a partir de entonces, las crónicas de viajes que Carmen de Burgos realizaba en la revista española *La Esfera*⁴⁵ desde la década anterior, dando la escritora, con gran cariño y respeto, sus impresiones como viajera además de datos históricos y culturales de cada lugar para ofrecer con ello al lector español la posibilidad de *viajar* a países separados por mares, pero hermanados para Colombine por su historia y culturas.

Bibliografía citada

- A. P., “Sra. D^a Carmen de Burgos Seguí”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 16 de junio, 1905, pp. 38-39.
- Biblioteca Nacional de España, “Carmen de Burgos (1867-1932)”, en: <http://www.bne.es/es/Servicios/InformacionBibliografica/AutoresDominioPublico/Semblanzas/Carmen-de-Burgos/index.html> (último acceso: 7 de diciembre de 2021).
- Blanco, Domingo, “Desde Madrid”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 11 de julio, 1905, p. 1.
- Bravo Cela, Blanca, “Carmen de Burgos Seguí”, en: <https://dbe.rah>.

⁴⁴ Marta Portal, “El México de Carmen de Burgos”, *ARBOR*, p. 97.

⁴⁵ Véase: C. de Burgos, “Xochimilco (Campo de flores)”, *La Esfera*, p. 9. C. de Burgos, “Las otras pirámides”, *La Esfera*, p. 30. C. de Burgos, “Impresiones artísticas. El teatro de Teotihuacán”, *La Esfera*, p. 168.

- es/biografias/4656/carmen-de-burgos-segui (último acceso: 6 de diciembre de 2021).
- Burgos, Carmen de, “Danzas de arte”, en *El Imparcial*, Ciudad de México, 7 de octubre, 1913, p. 7.
- ___, “Eleonora Duse, la heroína de Gabriel d’Annunzio”, en *Álbum Salón*, Ciudad de México, 1 de enero, 1919, p. 29.
- ___, “En el Vaticano”, en *El Faro*, Ciudad de México, 30 de diciembre, 1910, p. 12.
- ___, “En la Torre de [Lon]dres”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 10 de julio, 1916, pp. 4-5.
- ___, “Impresiones artísticas. El teatro de Teotihuacán”, en *La Esfera*, Madrid, 1 de junio, 1929, p. 168.
- ___, “La vida femenina. Una pregunta muy difícil de ser contestada”, en *El Imparcial*, Ciudad de México, 27 de febrero, 1913, p. 7.
- ___, “Las otras pirámides”, en *La Esfera*, Madrid, 28 de mayo, 1927, p. 30.
- ___, “Viaje trágico”, en *El Pueblo*, Ciudad de México, 9 de octubre, 1914, p. 4.
- ___, “Xochimilco (Campo de flores)”, en *La Esfera*, Madrid, 30 de octubre, 1926, p. 9.
- Burgos Seguí, Carmen de, “Actualidad femenina”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de enero, 1904, pp. 33-34.
- ___, “Canuto espárrago”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de agosto, 1903, pp. 368-370.
- ___, “Coplas”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 7 de julio, 1902, pp. 297-298.
- ___, “Coplas”, en *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México, 5 de octubre, 1902, p. 22.
- ___, “El pajarillo”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 30 de junio, 1904, pp. 282-284.
- ___, “Filosofía de la moda”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 1 de mayo, 1904, pp. 61-62.
- ___, “La cocina moderna. Importancia del arte culinario”, en *El Diario*, Ciudad de México, 19 de abril, 1908, p. 9.
- ___, “La nueva salida del valeroso caballero D. Quijote de la Mancha”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 30 de mayo, 1905, p. 236.
- ___, “La resurrección de Don Quijote”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 16 de junio, 1905, p. 62.

- ____, “La voz de la conciencia”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 29 de febrero, 1904, p. 92.
- ____, “Las mujeres americanas en los salones”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 31 de marzo, 1904, pp. 46-47.
- ____, “Los Claveles”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de diciembre, 1901, pp. 555-556.
- ____, “Manos de mujer”, en *La Gaceta de Guadalajara*, Guadalajara, 17 de diciembre, 1905, p. 10.
- ____, “Misión educadora de la mujer en el periodismo”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 31 de diciembre, 1905, pp. 85-89.
- ____, “Siluetas españolas. D. Segismundo Moret”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de abril, 1902, pp. 170-172.
- ____, “Un libro nuevo”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 14 de septiembre, 1902, pp. 401-402.
- Colombine, “Consejos útiles. Cómo hay que comprar”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 15 de julio, 1916, p. 8.
- ____, “Crónica de la moda”, en *El Diario*, Ciudad de México, 28 de agosto, 1910, p. 12.
- ____, “Crónica de la moda. Los bolsillos”, en *El Tiempo Ilustrado*, Ciudad de México, 19 de julio, 1908, p. 474.
- ____, “Crónica de la moda. Los sombreros”, en *El Tiempo Ilustrado*, Ciudad de México, 24 de mayo, 1908, p. 339.
- ____, “Distinción. Éxitos”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 9 de septiembre, 1916, p. 7.
- ____, “El alma del jardín”, en *El País*, Ciudad de México, 12 de mayo, 1914, p. 6.
- ____, “El soldado sin madrina”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 5 de marzo, 1917, p. 4.
- ____, “Femeninas”, en *El Diario*, Ciudad de México, 14 de noviembre, 1906, p. 5.
- ____, “Femeninas”, en *El Tiempo Ilustrado*, Ciudad de México, 2 de junio, 1912, p. 349.
- ____, “Femeninas. Compañeras fieles”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 24 de diciembre, 1906, p. 1.
- ____, “Femeninas. Escuelas de enfermeras”, en *El Diario*, Ciudad de México, 8 de marzo, 1907, p. 5.
- ____, “Joyas y mujeres”, en *El Diario*, Ciudad de México, 25 de agosto, 1912, p. 6.

- ___, “La elegancia en la escena. Las monjas”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 25 de noviembre, 1916, p. 2.
- ___, “La moda femenina”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 18 de agosto, 1917, p. 6.
- ___, “La moda para los niños”, en *El Tiempo Ilustrado*, Ciudad de México, 23 de junio, 1907, p. 21.
- ___, “La precursora”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 21 de julio, 1916, p. 7.
- ___, “Las damas de Liszt”, en *El Diario del Hogar*, Ciudad de México, 1 de enero, 1912, p. 5.
- ___, “Las violetas de Verdún”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 29 de junio, 1916, p. 2.
- ___, “Lecturas para la mujer. Miscelánea”, en *La Correspondencia de España*, Ciudad de México, 14 de septiembre, 1905, p. 3.
- ___, “Los abanicos”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 7 de abril, 1903, pp. 149 y 152.
- ___, “Matrimonios de millonarias”, en *El Tiempo Ilustrado*, Ciudad de México, 10 de mayo, 1908, p. 307.
- ___, “Mujeres de raza latina”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 7 de febrero, 1904, p. 50.
- ___, “Mundo femenino”, en *El Diario*, Ciudad de México, 12 de junio, 1910, p. 24.
- ___, “Mundo femenino”, en *El País*, Ciudad de México, 11 de enero, 1912, p. 7.
- ___, “Notas de México y España”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 30 de octubre, 1918, p. 3.
- ___, “Obra notable”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de septiembre, 1903, p. 416.
- ___, “Obra notable”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 5 de noviembre, 1903, p. 1.
- ___, “Para las damas”, en *La Opinión*, Ciudad de México, 11 de abril, 1913, p. 3.
- ___, “Para los españoles en las trincheras”, en *El Nacional*, Ciudad de México, 8 de diciembre, 1916, p. 2.
- ___, “Para ser feliz”, en *El Tiempo Ilustrado*, Ciudad de México, 22 de noviembre, 1908, p. 773.
- ___, “Un rato de charla al lado de Consuelo Mayendía”, en *Álbum Salón*, Ciudad de México, 15 de octubre, 1918, p. 24.

- El Capitán Márquina, “Una española de fibra”, en *El Diario*, Ciudad de México, 16 de abril, 1912, p. 4.
- Escofet, José, “El feminismo de una intelectual”, en *El Contemporáneo*, San Luis de Potosí, 2 de junio, 1906, p. 4.
- , “El feminismo progresa”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 23 de noviembre, 1906, p. 1.
- , “Pequeñeces”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 20 de agosto, 1906, p. 1.
- Flaquer, Francisco de P., “Crónica del centenario”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 14 de mayo, 1905, p. 206.
- Fundación Carmen de Burgos “Colombine”, “Obra de Carmen de Burgos”, en: <https://fundacioncarmendeburgos.com/carmen-de-burgos/> (último acceso: 7 de diciembre de 2021).
- Fundación Carmen de Burgos “Colombine”, “Vida de Carmen de Burgos”, en: <https://fundacioncarmendeburgos.com/carmen-de-burgos/> (último acceso: 7 de diciembre de 2021).
- Gimeno de Flaquer, Concepción, “Pedagogas españolas”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 7 de mayo, 1901, pp. 194-195.
- González-Blanco, Andrés, “El año literario”, en *Novedades: revista literaria y de información gráfica*, Ciudad de México, 31 de enero, 1912, p. 8.
- Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, “El Álbum ibero americano”, en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003028610> (último acceso: 04 de enero de 2022).
- M. G., “Carmen de Burgos Seguí”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 31 de diciembre, 1905, p. 85.
- Madueño, Mariano José, “Juegos Florales Intercontinentales”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 14 de octubre, 1901, pp. 450, 452.
- Madueño, Mariano José, “Juegos Florales Intercontinentales”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 7 de mayo, 1902, pp. 200-201.
- Marcial Dorado, Carolina, “Las mujeres de raza española”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 1 de abril, 1919, pp. 10-12.
- Margarita, “Consultas para las Damas”, en *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México, 17 de enero, 1909, p. 151.
- Marianela, “Bodas próximas”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de junio, 1904, p. 247.
- Marianela, “Las mujeres en el Japón”, en *El Tiempo Ilustrado*, Ciudad de México, 20 de marzo, 1904, p. 208.

- Moral Vargas, Marta del, “Persiguiendo el reconocimiento de la igualdad: La petición de la Cruzada de Mujeres Españolas a las Cortes (31-V-1921)”, en *Arenal*, vol. 16, núm. 2, Granada, Universidad de Granada, diciembre, 2009, pp. 379-397.
- Navarrete Galiano, Ramón, “Anexo I. Carmen de Burgos en Argentina”, en *Estudios Románicos*, núm. 27, Murcia, Universidad de Murcia, noviembre, 2018, pp. 111-116.
- Núñez Rey, Concepción, “Espacios y viajes en la vida y obra de Carmen de Burgos *Colombine*”, en *ARBOR*, núm. 186 (extraordinario), Madrid, Editorial CSIC, junio, 2010, pp. 5-19.
- Pando y Valle, Jesús, “Exposición ibero-americana en Madrid”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 1 de marzo, 1905, pp. I-XII.
- Pando y Valle, Jesús, “La mujer en la Unión Ibero-Americana”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 30 de abril, 1905, pp. 6-8.
- Pando y Valle, Jesús y Faustino Rodríguez San Pedro, “Cooperación general”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 1 de enero, 1905, pp. 5-8.
- Portal, Marta, “El México de Carmen de Burgos”, en *ARBOR*, núm. 186 (extraordinario), Madrid, Editorial CSIC, junio, 2010, pp. 95-97.
- Raquel, “Actualidades femeninas. El veraneo de una gran artista”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 27 de agosto, 1904, p. 1.
- Redacción, “Nuestros grabados”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 7 de octubre, 1901, pp. 435, 442.
- Serrano, Federico C., “Discurso pronunciado por el Lic. Federico C. Serrano en la inauguración del Asilo infantil”, en *El Heraldo de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, 11 de febrero, 1909, p. 2.
- Sevillano Miralles, Antonio y Anyes Segura Fernández, *Carmen de Burgos “Colombine” (Almería, 1867-Madrid, 1932)*, España, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Área de Igualdad y Juventud y Facultad de Humanidades, Universidad de Almería, 2009, (Colección Historia, 26).
- Torre, M. de la, “Libros nuevos”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 7 de septiembre, 1901, pp. 394-395.
- VVAA, “Impresiones sobre la gran danzarina Tórtola de Valencia. [De Europa y México]”, en *Confeti*, Ciudad de México, 12 de enero, 1918, p. 6-7.
- Zamacois, Eduardo, “Colombine y Leopardi”, en *La Patria*, Ciudad de México, 27 de febrero, 1912, p. 2.

- “Biblioteca de la mujer”, en *La Ilustración Semanal*, Ciudad de México, 24 de agosto, 1914, p. 25.
- “Carmen de Burgos Seguí”, en *El Diario*, Ciudad de México, 9 de agosto, 1913, p. 10.
- “Gran Librería”, en *El Diario*, Ciudad de México, 31 de agosto, 1913, p. 6.
- “Librería de la Vda. de Ch. Bouret”, en *El Imparcial*, Ciudad de México, 21 de agosto, 1912, p. 3.
- “Librería de la Vda. de Ch. Bouret”, en *Frivolidades*, Ciudad de México, 10 de diciembre, 1911, p. 25.
- “Crónica extranjera”, en *Zig-zag*, Monterrey, 10 de abril, 1910, p. 17.
- “El hijo de Fortuny”, en *La Iberia*, Ciudad de México, 22 de noviembre, 1906, p. 2.
- “Fiesta española en Roma”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 25 de mayo, 1906, p. 1.
- “Fiestas valencianas. El ‘Ball de les Flors’”, en *La Iberia*, Ciudad de México, 2 de julio, 1907, p. 1.
- “Informaciones”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de junio, 1904, p. 247.
- “Informaciones”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 30 de mayo, 1905, p. 142.
- “Noticias de España”, en *The Mexican Herald*, Ciudad de México, 22 de septiembre, 1915, p. 4.
- “Noticias de las provincias de España”, en *La Iberia*, Ciudad de México, 10 de julio, 1907, p. 1.
- “Juegos Florales Intercontinentales para el año 1902”, en *El Tiempo*, Ciudad de México, 26 de octubre, 1901, p. 1.
- [s. fma.], “La Unión Ibero Americana”, en *La Patria*, Ciudad de México, 14 de abril, 1904, p. 2.
- [s. fma.], “Librería de Andrés Botas e Hijo”, en *El Pueblo*, Ciudad de México, 23 de septiembre, 1917, p. 7.
- [s. fma.], “Librería Editorial de la Vda. de Ch. Bouret”, en *ABC*, Ciudad de México, 1 de mayo, 1918, p. 4.
- [s. fma.], “Libros nuevos”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 14 de septiembre, 1904, p. 406.
- [s. fma.], “Los Juegos Florales Intercontinentales”, en *El Correo Español*, Ciudad de México, 11 de diciembre, 1901, p. 1.

- [s. fma.], “Noticias”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de noviembre, 1901, p. 514.
- [s. fma.], “Noticias madrileñas”, en *El Álbum ibero americano*, Madrid, 22 de junio, 1903, p. 273.
- [s. fma.], “Sección especial de señoras”, en *Unión Ibero-Americana*, Madrid, 16 de junio, 1905, p. 39.
- [s. fma.], “Una conferencia interesante”, en *La Correspondencia de España*, Ciudad de México, 8 de julio, 1905, p. 1.

EMILIA SERRANO O LA BARONESA DE WILSON. UNA ESCRITORA GRANADINA EN AMÉRICA

*Beatriz Romero Chaves*¹

Emilia Serrano de Wilson (1834-1923), conocida también como baronesa de Wilson, fue una destacada escritora y periodista, gran apasionada del continente americano. Gracias a sus numerosos viajes —desde Norteamérica a la Patagonia—, publicó estudios y libros que constituyen una importante fuente de conocimiento sobre la visión americana de una viajera europea durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.²

Orígenes y periodos entre su país natal y Europa

Nacida en Granada dentro de una familia acomodada con orígenes vallisoletanos que emigraron a París, Emilia se educó en un ambiente ciertamente progresista que le permitió formarse adecuadamente y despertar su interés hacia las letras.

Su atracción hacia América también comenzó desde muy temprana edad, gracias a un amigo octogenario de la familia llamado don Máximo, que le narraba historias durante sus veranos y la introdujo en la lectura a través de su colección de libros relacionados con la historia de las Indias.³ Pronto se convirtió en una joven autodidacta⁴ con una gran cultura, dominando, además, varios idiomas.⁵ A los 14 años se casó con un aristócrata inglés, firmando desde entonces sus escritos como baro-

¹ Doctoranda en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (España).

² Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto I+D+i *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* (Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía; proyecto cofinanciado por los Fondos Feder. Referencia: PY20_0128).

³ Baronesa de Wilson, *América y sus mujeres*, p. 11.

⁴ María del Carmen Simón Palmer, "Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación", p. 481.

⁵ Amelina Correa Ramón, *El sorprendente caso de la granadina Emilia Serrano, o una escritora aventurera del XIX*, p. 64.

nesa de Wilson.⁶ Durante su matrimonio viajó por Inglaterra, Escocia, Irlanda, Alemania, Bélgica, Francia e Italia, pero su pasión por América continuó hasta la edad adulta (Imagen 1). Sin embargo, la muerte de su marido y de su adorada hija Margarita con tan solo nueve meses —a la que dedicó su obra *Almacén de señoritas* (1860)— la sumió en una profunda tristeza y se dedicó nuevamente a viajar y a escribir para intentar sobreponerse a tan dura pérdida. Así fue como comenzó a formar parte de la redacción de *El Eco Hispano-Americano* y la creación de su periódico *Revista del Nuevo Mundo*, gracias al impulso del barón de Guilmaud. Sus viajes continuos entre Europa y España no le hicieron perder jamás su interés por América, tal y como ella misma explicó posteriormente:

Avasallábame la idea de atravesar el inmenso océano para adquirir exacto conocimiento de regiones que me forjaba yo con todas las magnificencias del antiguo Oriente. Es decir, por su curiosa historia, por sus extrañas leyendas prehistóricas, por las galas de la naturaleza, que un sol de fuego hace eternas y sin rival, y por las antiguas ruinas que me atraían con irresistible atractivo. Ensueños de oro podría llamar a los éxtasis de mi inquieta fantasía cuando vagaba por bosques y florestas americanas.⁷



Imagen 1. Retrato de Emilia Serrano con 20 años (1824). Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valladolid, España.

⁶ Pedro Ruiz Pérez, *Autor en construcción: sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, p. 246.

⁷ Baronesa de Wilson, *ob. cit.*, p. 19.

En esta época fundó la revista *La Caprichosa* (1857-1860) y su creciente fama provocó que se le abrieran las puertas de las principales reuniones donde se cultivaban las “bellas letras” y las “nobles artes”. Sobre su aparición en el teatro Piquer de Madrid, publicaba un diario de Madrid la siguiente valoración:

Esta distinguida escritora, después de leer su bellísima composición *a las artes*, en que brilla todo el fuego de una imaginación joven, rica y entusiasta, a invitación de la concurrencia y en medio de una viva conmoción, levó también con la entonación del verdadero sentimiento, del sentimiento que brota de lo íntimo del alma y se manifiesta espontáneamente, la perla de sus trabajos literarios, su composición *A América*, en que, con la fuerza de su mágica inspiración y el calor de una fantasía meridional, traslada el puro amor que alienta en su pedio a nuestra rica hermana de allende los mares; amor que quien la escucha siente comunicar a su espíritu como por una fuerza magnética, irresistible, con toda la viveza del entusiasmo que revela la inspirada voz de la poetisa. Bien puede Madrid enorgullecerse de poseer tan preciosa joya.⁸

Al mismo tiempo, otros periódicos, entre ellos *El Horizonte* y *La Época*, dedicaban a Emilia Serrano iguales elogios a sus cualidades literarias, morales y también físicas, como era común en la época para la valoración de la mujer intelectual y artista: “América está anhelosa de contar entre sus vírgenes bosques a esta perla de la literatura y de la belleza”.⁹

La baronesa de Wilson en América

En 1865, tras enviudar y quedarse huérfana, sería cuando por fin Emilia Serrano cumpliría su gran sueño de viajar al continente americano, al que ya le había dedicado algunas obras. La realidad americana le atraparía de tal manera que a este viaje seguirán otros cinco, en los que recorre por completo el continente de norte a sur. Además de sus numerosos libros y publicaciones, durante ese largo periodo colaboraría en actividades culturales, así como en revistas y periódicos de diversa índole, siempre a caballo entre su país natal y América.

⁸ Joaquín Ma. de Tejada, *El Mundo Pintoresco*, pp. 4-5.

⁹ *Idem*.

Su creciente notoriedad internacional como periodista y conferenciante¹⁰ provocó que, a principios de los años setenta del siglo XIX, la baronesa de Wilson fuera ya conocida en México por su trabajo en *La Moda Elegante*, recibiendo halagos por su acertado trabajo¹¹ y calificándose sus publicaciones como agradables y divertidas al mismo tiempo,¹² asegurando que no tenían nada que envidiar a otras de la misma temática que se estaban difundiendo en Europa. También fueron alabadas sus colaboraciones para *La Moda Ilustrada* junto a la vizcondesa de Renneville: “El nuevo y el viejo mundo, mucho deben a esas dos célebres artistas en modas y literatura”,¹³ y del periódico *El Último Figurín. Una Ilustración para el Bello Sexo*, que ella misma fundó y dirigió. En 1874 se embarcó desde Lisboa para viajar a Brasil y, posteriormente, visitar Uruguay, Paraguay y Lima. Dos años más tarde visitaría Chile, adentrándose en muchas de sus poblaciones para recopilar datos e incorporarlos a sus investigaciones.

En uno de sus regresos a España durante 1874 conoció al que sería su segundo marido, el médico catalán Antonio García Tornel. Tras contraer matrimonio retomó sus viajes a América en soledad o acompañada de Tornel, conocido proselitista de la masonería. Cuando enviudó del médico unos años después, solía alternar el apellido Tornel como firma literaria (Serrano García de Tornel),¹⁴ con el de “baronesa de Wilson”, título que utilizaría con orgullo durante toda su vida.

En 1878 fue directora del *Semanario del Pacífico* y escribió episodios novelescos para otros periódicos mexicanos¹⁵ y guatemaltecos; un año más tarde visitaría también Ecuador. Se tiene constancia de que en marzo de 1881 —siendo ya reconocida como una gran escritora— siguió viajando desde Panamá hasta América del Sur, manifestando su intención de dirigirse después a México.¹⁶

A principios de junio de 1882, encontrándose en Caracas, el gobierno de Venezuela le concedió 16 000 bolívares —3 200 pesos mexicanos— para que escribiera la historia de las naciones hispanoameri-

¹⁰ Eva María Moreno Lago, *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebelión*, p. 308.

¹¹ Manuel Payno, *La Voz de México*, p. 2.

¹² Ignacio Aguilar, *La Voz de México*, p. 3.

¹³ José Joaquín Arriaga, *La Voz de México*, p. 1.

¹⁴ Gabriel Pozo Felguera, *El Independiente de Granada*, p. 1.

¹⁵ Baronesa de Wilson, *El Siglo Diez y Nueve*, p. 3.

¹⁶ Manuel Martínez, *La Voz de México*, p. 3.

canas, poniendo a su disposición todos los documentos que necesitara para realizar esta labor. Sin embargo, la escritora mostró su deseo por regresar de manera próxima a México,¹⁷ país al que se sentía ligada de manera especial. De hecho, el 8 de abril de 1883 pronunció un aclamado discurso en el Palacio de la Exposición, con motivo de una exposición de Toluca. Emilia Serrano manifestó durante el mismo su admiración hacia el adelantado y laborioso pueblo mexicano, como ella misma lo definió, refiriéndose no solo a su construcción como nación moderna tras haber superado los avatares del pasado, sino también a las creaciones artísticas que estaban presentes en dicha exposición.¹⁸

Su interés por el fomento de la vida cultural hispanoamericana hizo que realizara muchas iniciativas, como cuando en 1883 regaló un ejemplar de su opúsculo *Las perlas del corazón*—del que se le había concedido la propiedad literaria—¹⁹ a su querido diario *La Voz de México*, gesto que fue agradecido públicamente.²⁰ También repartió cien ejemplares para las alumnas de la escuela preparatoria de la capital,²¹ lo que denota el interés y el compromiso de la escritora con la educación femenina. Por toda su labor, durante el verano de ese mismo año, Emilia Serrano recibió el premio al mérito en el Pabellón Español, galardón apoyado por el gobierno mexicano, “haciendo justicia a los profundos trabajos históricos que está llevando a cabo”.²² En este mismo año, fue recibida en Texcoco con numerosas ovaciones.²³

Durante la década de 1880, siendo reconocida como “huésped tan respetado como simpático del suelo mexicano”,²⁴ Emilia Serrano publicó *La Ley del Progreso* (1880), calificada como “excelente obra de educación”²⁵ y *Una página en América. Apuntes de Guayaquil a Quito* (1880). También siguió colaborando en el periódico *La Voz de México* trabajando como redactora de la sección “El domingo de la familia”, un semanario de moral conservadora dedicado a temas como higiene y economía domésticas, literatura, recetas y variedades,²⁶ a pesar de que

¹⁷ Reza y S., R., *La Voz de México*, p. 1.

¹⁸ I. Aguilar, *La Voz de México*, p. 2.

¹⁹ Juan Tercero, *La Voz de México*, p. 3.

²⁰ I. Aguilar, *ob. cit.*, p. 3.

²¹ J. Tercero, *ob. cit.*, p. 3.

²² Miguel Martínez, *La Voz de México*, p. 3.

²³ Miguel Haro y Casarín, *La Sombra de Arteaga*, p. 4.

²⁴ Agustín Martínez, *La Voz de México*, p. 2.

²⁵ Ireneo Paz, *La Patria*, p. 1.

²⁶ A. Martínez, *ob. cit.*, p. 3.

en estos años sufriera dos graves crisis que la mantuvieron postrada en cama.²⁷ En diciembre de 1883 tuvo lugar la aparición de su nuevo periódico semanario titulado *El Continente Americano y La Voz de México* no dudó en desear a la baronesa de Wilson “tan buena aceptación como merece”.²⁸ A su vez, Emilia Serrano destacó al diario conservador *La Voz de México* por sus “artículos razonados y trascendentales”.²⁹ La prensa de Campeche también felicitó a la baronesa por esta nueva publicación, al tiempo que la calificaba como una “inteligente escritora”.³⁰

En 1883, su reconocimiento en México era cada vez mayor, incluso se organizó una velada literaria y una posterior comida en reconocimiento de su labor, que tuvo lugar en el hospital de Toluca y que ella misma tuvo el honor de presidir.³¹ En julio de ese mismo año viajó a Estados Unidos para una estancia breve,³² donde fue recibida con mucho cariño por sus numerosos admiradores al llegar a Nueva York.³³ También se trasladó a Barcelona en 1887, para alojarse en un hotel durante una temporada con el objetivo de editar allí sus obras americanistas y una memoria referente a la comisión literaria y científica que le había confiado el gobierno mexicano sobre el estado de la enseñanza en las escuelas europeas,³⁴ oportunidad que la escritora calificó como una manifestación de cariño, así como de sus deseos de progreso y prosperidad hacia México.

Un año más tarde, un diario barcelonés le dedicaría extensamente unos apuntes biográficos en los que se repasaba toda la vida y obra de Emilia Serrano. Si bien no se desprendía de los resabios machistas de la época al describir a la escritora alabando su “varonil entereza”, la describían como la mejor embajadora de España en el continente americano y la mejor escritora femenina del momento.³⁵ Incluso se le realizó a la baronesa un retrato al óleo de autor desconocido que fue remitido a la Exposición de Nueva Orleans de 1884.³⁶ Al mismo tiempo, en México, era considerada como una ilustrada escritora que

²⁷ José Gris, *El Tiempo*, p. 3.

²⁸ M. Martínez, *La Voz de México*, p. 3.

²⁹ La baronesa de Wilson, *ob. cit.*, p. 411.

³⁰ Joaquín Ramos Quintana, *Periódico Oficial del Estado de Campeche*, p. 4.

³¹ I. Aguilar, *La Voz de México*, p. 3.

³² J. Tercero, *La Voz de México*, p. 2.

³³ Ignacio Hernández, *El Tiempo*, p. 3.

³⁴ A. Martínez, *La Voz de México*, p. 3.

³⁵ Eva Canel, *La Exposición*, pp. 2-4.

³⁶ Victoriano Agüeros, *El Tiempo*, p. 1.

formaría parte de las mujeres célebres artistas recordadas por las futuras generaciones mexicanas con orgullo,³⁷ mientras que ella asistía a actos sociales organizados por amigos periodistas mexicanos.³⁸

Asimismo, la escritora siguió apostando por el fomento cultural en la educación infantil a través de sus conocidos gestos, como el reparto de 500 ejemplares de sus obras entre los estados de Guanajuato, Guerrero y México para las escuelas públicas, que tuvo lugar antes de despedirse y volver provisionalmente a Europa.³⁹ A principios de los años noventa, Emilia Serrano volvió a viajar hacia Estados Unidos, para dirigirse posteriormente a América Central y del Sur.⁴⁰

En 1889 se publicó una obra de dos tomos, editada por la casa Vial de Barcelona⁴¹ y titulada *Americanos célebres. Glorias del Nuevo Mundo*, dedicada al general Porfirio Díaz⁴² —con quien mantenía una especial amistad— y en la que aparecen las biografías de los mexicanos Matías Romero, Cuauhtémoc, el general Nicolás Bravo, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, José María Morelos, Manuel Acuña y Porfirio Díaz. Unos 50 ejemplares de esta obra fueron repartidos en las Bibliotecas de Instrucción de Venezuela a petición del gobierno,⁴³ lo que denota la gran trascendencia que tuvo no solo en México, sino en otros países de América.

Sin embargo, en 1890 llegaría su obra más conocida: *América y sus mujeres* (Imagen 2), en la que describe biográficamente a numerosas mujeres célebres americanas —escritoras, artistas, filántropas, patriotas—, entre las que destacan la venezolana Jacinta de Crespo, la argentina Juana Manuela Gorriti, la paraguaya Lucía Miranda, las peruanas Mercedes Cabello de Carbonero, Lastenia Larriva de Llona y Santa Rosa de Lima; las chilenas Janequeo, Mercedes Marín del Solar y María del Carmen Alcalde de Cazotte; las bolivianas Lindaura Auzoategui de Campero, Mercedes Belzu, María Josefa Mujía y Natalia Palacios; las colombianas Soledad Acosta de Samper y Policarpa Salvatierra *La Pola*; la venezolana María Teresa Carreño, la costarricense Adela Mora, las mexicanas Inhijambia, sor Juana Inés de la Cruz, Carmen Romero

³⁷ Ignacia Padilla de Piña, *Violetas del Anáhuac*, p. 1.

³⁸ I. Paz, *La Patria*, p. 2.

³⁹ J. Tercero, *La Voz de México*, p. 3.

⁴⁰ Soátenes Aguilar, *La Voz de Guanajuato*, p. 3.

⁴¹ Francisco Gómez Flores, *El Estado de Sinaloa*, p. 2.

⁴² V. Agüeros, *El Tiempo*, p. 1.

⁴³ B. Leclair, *La Patria*, p. 2.

Rubio de Díaz, La Malinche, Leona Vicario de Quintana Roo, Josefa Ortiz de Domínguez, Esther Tapia de Castellanos, Isabel Prieto de Landazuri, María del Refugio Argumedo de Ortiz, Dolores Correa Zapata y Ángela Peralta, así como la norteamericana Marta Washington.

En la obra intercambia alabanzas y descripciones de estas mujeres célebres con descripciones e ilustraciones paisajísticas y costumbres de los nativos —especialmente de mujeres— describiendo a gauchos, *chinas*, indios mangoras, monumentos, enclaves arqueológicos y curiosidades de su viaje, a la vez que deja patente su amor por el continente y sus mujeres:

La creación de América fue la obra predilecta de Dios; con espléndida prodigalidad, dióle por alfombra matices incomparables, vistióla con túnica de oro y esmeraldas y ciñóla con altísima diadema de inmaculada blancura. Reprodújose con profusión su singular belleza en el cristal de serenos arroyuelos, en alborotados golfos, en ríos caudalosos, en lagos y en cascadas, y el Creador, recreándose en tantas maravillas, las completó dotando a la mujer de tan risueño edén con típica hermosura, con alma generosa y corazón ardiente, habitado por nobles sentimientos y excelsas virtudes.⁴⁴



Imagen 2. *América y sus mujeres* (1890). Fondos de la Biblioteca Nacional de España.

⁴⁴ Baronesa de Wilson, *ob. cit.*, p. 15.

También en esta época publicó otras tres obras tituladas *Cuauhtémoc o el Mártir de Izancanac* (1890), *De Barcelona a México* (1891) y *América en fin de siglo* (1897), de la cual se enviarían ejemplares para las bibliotecas oficiales de Hidalgo.⁴⁵ Emilia Serrano fue también socia de *La Prensa Asociada* de México durante los años noventa⁴⁶ y siguió demostrando el afecto que sentía hacia los líderes y militares hispanoamericanos, como el gobernador de Venezuela y el general dominicano Haureaux, al que halagó notablemente en un artículo de prensa.⁴⁷ En ese mismo año recibió el reconocimiento por sus contribuciones al mundo literario como novelista y colaboradora de *La Ilustración Española y Americana* y *La Moda Elegante*.⁴⁸

A comienzos del siglo XX la baronesa siguió trabajando con base en sus investigaciones dando como resultados *El mundo literario americano* (1903) y *Maravillas americanas* (1910), una combinación de diario personal y libro de tradiciones a través del modelo costumbrista-romántico que tanto caracterizaba a la fórmula de la escritora.⁴⁹

Últimos años y reconocimientos

Desde que Emilia Serrano visitara a su admirada América en 1865, transcurrirían casi 50 años para que llegara su viaje final, ocurrido entre 1912 y 1914. Tras ello, y a pesar de estar gravemente enferma con bronquitis crónica, se mantuvo trabajando hasta el término de sus días, especialmente en artículos periodísticos para la revista sevillana *La Semana Gráfica* y manteniendo correspondencia con amigos. Precisamente, la fotografía remitida al poeta Narciso Alonso Cortés es la última que se conserva de la baronesa (Imagen 3). El 1 de enero de 1923, a la edad de 78 años, se produjo su fallecimiento a causa de su enfermedad en la residencia de Barcelona en la que se había instalado desde finales de la década de 1880.

Emilia Serrano tuvo la fortuna de ser reconocida antes de su fallecimiento y en vida recibió numerosos galardones, entre ellos, la Medalla de Oro y Dama de Mérito de la Cruz Roja, Socia de Mérito del Liceo Piquer de Madrid, Comendadora de la Orden del Libertador Bolívar, en Venezuela; Socia Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de

⁴⁵ Justino Fernández Mondoño, *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*, p. 5.

⁴⁶ I. Paz, *La Patria*, p. 2.

⁴⁷ Román Rodríguez Peña, *La Raza Latina*, p. 1.

⁴⁸ Francisco Montes de Oca, *El Popular*, p. 3.

⁴⁹ Ferrús Antón, *ob. cit.*, p. 44.

Chile, Socia de Mérito del Club Literario de Lima y Medalla de Oro por sus estudios y trabajos literarios en favor de la empresa Canal Interoceánico. Sin embargo, pronto su legado cayó en el olvido en su Granada natal y su figura no fue recuperada hasta bien entrado el siglo XX.



Imagen 3. Emilia Serrano, 1918. Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valladolid, España.

Su aportación al feminismo

Emilia Serrano fue una mujer adelantada a su época, la única española que viajó sola reiteradamente por toda América, autora del primer estudio comprensivo (1890) de la mujer americana, y de la primera antología de escritores americanos (1903) que incluyera voces masculinas y femeninas.⁵⁰ Su carácter audaz y valiente fue descrito por la almeriense Carmen de Burgos, *Colombine*, quien escribirá reivindicativamente en 1911:

Ella [...] ha realizado peligrosos viajes, como el de remontar la corriente del Plata y hacer las ascensiones de los ásperos flancos del Tandil, del Aroncagua [sic], el Misti, el Chimborazo, etc. [...]. Ninguna mujer ha realizado jamás tan penosos trabajos ni abarcado empresa de tal magnitud [...] Y estos viajes no han sido de turista; han sido de mujer estudiosa, laboriosa, que ha trabajado incansable.⁵¹

⁵⁰ Leona S. Martín, "Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (1834-1922): 'La Cantora de las Américas'", p. 1874.

⁵¹ Colombine, *Granadinos olvidados. La baronesa Wilson*, p. 123.

También llegó a conocer en París a Eugenia de Montijo y a Isabel II —tras su exilio de 1868—, además de codearse con las mujeres de los presidentes hispanoamericanos y dedicarles artículos de prensa cargados de afecto.⁵² Asimismo, mantuvo amistad con otras mujeres intelectuales como Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrano, Pilar Sinués de Marco, Ángela Grassi y Carolina Coronado, con muchas de las cuales además compartiría su trabajo en periódicos y revistas. La sororidad que desarrolló en su profesión no le permitió descuidar su afecto y cercanía con otros colegas varones que la apoyaban, como su admirado Alejandro Dumas, José Zorrilla —que se convertiría en su amante—, Alfonso Lamartine, Francisco Martínez de la Rosa, Juan Eugenio Hartzenbusch, el cual la denominaba “la décima musa”, y con artistas destacados, especialmente con el pintor valenciano Joaquín Sorolla, relación de la que se conserva correspondencia relacionada con sus viajes americanos.⁵³

Como se ha podido constatar, durante su vida apostó por la visibilidad de las mujeres americanas a través de sus obras y por el fomento de la educación de las niñas, pues ella misma sintió desde pequeña el acceso a la lectura y la instrucción como un placer y una necesidad intelectual.⁵⁴

Bien es cierto que también incurriría en contradicciones —como era propio de una dama de su época y posición educada en el catolicismo imperante—, en especial respecto de la fuerte vinculación que establecía entre ser madre y mujer, lo que se demuestra en artículos como el que escribió en 1896: “Con fraternal interés emito estas ideas, intenso cariño por mi sexo, con admiración ante el sublime destino de la mujer, reina de la humanidad, cuando sabe cumplir con los sagrados deberes que la naturaleza y la sociedad le impone”,⁵⁵ afirmando también que la mujer es quien en la práctica debía impartir la moral a sus hijos y no caer en ninguna conducta “desviada” para dar un buen ejemplo familiar. También se deja ver este pensamiento en el ensayo *Almacén de señoritas* (1860), un manual de conducta dirigido a las jóvenes españolas y americanas.

Pese a ello, no puede ignorarse que Emilia Serrano fue una mujer pionera que jugó un papel importante para conocimiento de muchas

⁵² Baronesa de Wilson, *Álbum Salón*, p. 1.

⁵³ Baronesa de Wilson, Madrid, Museo Sorolla.

⁵⁴ Amelina Correa Ramón, *El siglo de las lectoras*, p. 31.

⁵⁵ Baronesa de Wilson, *La Voz de México*, p. 1.

mujeres que incluso habían sido anónimas hasta el momento y de la defensa de la figura de cronista femenina, que no estaba bien valorada en su época. Una escritora panhispánica⁵⁶ que vivió ajena a las críticas y prejuicios que predominaban en la sociedad principalmente europea, poniendo todo su empeño en trabajar exhaustivamente y cumplir todas sus expectativas, pese a los duros golpes que sufrió. Una luchadora que la convierte, sin habérselo propuesto, en pionera del feminismo mundial.

Conclusiones

La figura de Emilia Serrano resulta de vital importancia por su gran labor como difusora de la cultura y la sociedad americana de finales del siglo XIX y principios del XX. Con sus numerosos relatos en primera persona, consiguió llevar al otro lado del continente la vida y las costumbres americanas, además de visibilizar muchas personalidades —principalmente mujeres— que habían estado en el anonimato incluso en sus países de origen.

Fue una mujer excepcional, que no se conformó con el éxito como escritora y periodista que tuvo en España desde fechas muy tempranas, sino que, con su valentía y ansias de ampliar su conocimiento, logró viajar a América para recorrerla profundamente y basar numerosas obras en datos que ella misma recopiló exhaustivamente. Además, luchó por el fomento de la educación infantil —especialmente femenina— en toda América y realizó numerosas acciones altruistas que demuestran su preocupación por mejorar las condiciones sociales.

Por todo ello, la vida de esta pionera andaluza merece ser reconocida internacionalmente y que su singular trayectoria profesional sea valorada como realmente merece.

Bibliografía citada

- Aguilar, Ignacio, “Publicaciones españolas”, en *La Voz de México*, México, 30 de septiembre, 1871, p. 3.
 —, “Al vuelo”, en *La Voz de México*, México, 17 de abril, 1883, p. 3.

⁵⁶ L. S. Martín, “Nation Building, International Travel, and the Construction of the Nineteenth-Century Pan-Hispanic Women’s Network”, p. 439.

- ____, “Exposición en Toluca”, en *La Voz de México*, México, 18 de abril, 1883, p. 2.
- ____, “Las perlas del corazón”, en *La Voz de México*, México, 7 de agosto, 1883, p. 3.
- Aguilar, Soátenes, “Noticias menudas”, en *La Voz de Guanajuato*, México, 10 de mayo, 1891, p. 3.
- Agüeros, Victoriano, “Gacetilla. 26 días”, en *El Tiempo*, México, 5 de noviembre, 1884, p. 1.
- ____, “Biografías de mexicanos”, en *El Tiempo*, México, 16 de mayo, 1889, p. 1.
- Arriaga, José Joaquín, “Revista semanal”, en *La Voz de México*, México, 5 de junio, 1870, p. 1.
- Baronesa de Wilson, “Las almas gemelas”, en *El Siglo Diez y Nueve*, México, 4 de septiembre, 1878, p. 3.
- ____, *América y sus mujeres*, Gran Vía, Barcelona, 1890.
- ____, “Páginas para las madres”, en *La Voz de México*, México, 12 de enero, 1896, p. 1.
- ____, “Inmortales americanas: Carmen R. Rubio de Díaz”, en *Álbum Salón*, Barcelona, 1 de enero de 1901, p. 1.
- ____, La baronesa de Wilson a Joaquín Sorolla, Madrid, Museo Sorolla, 22 de julio, 1909.
- Canel, Eva, “Emilia Serrano. Baronesa de Wilson. Apuntes biográficos”, en *La Exposición*, Barcelona, 1 de abril, 1888, pp. 2, 4.
- Colombine, *Granadinos olvidados. La Baronesa Wilson*, Granada, La Alhambra, 1911.
- Correa Ramón, Amelina, *El sorprendente caso de la granadina Emilia Serrano, o una escritora aventurera del XIX*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001.
- ____, *El siglo de las lectoras*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Fernández, Pura, *365 relojes. Vida de la baronesa de Wilson*. Taurus, 2022.
- Fernández Mondoño, Justino, “Bibliotecas”, en *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*, 4 de agosto, 1904, p. 5.
- Ferrús Antón, Beatriz, *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: Entre España y las Américas*, Valencia, Universitat de Valencia, 2011.
- Gómez Flores, Francisco, “Noticias varias”, en *El Estado de Sinaloa*, 28 de enero, 1888, p. 2.

- Gris, José, “Enferma”, en *El Tiempo*, México, 16 de junio, 1885, p. 3.
- Haro y Casarín, Miguel, “Más gramática aún”, en *La Sombra de Arteaga*, México, 20 de diciembre, 1883, p. 4.
- Hernández, Ignacio, “La Baronesa de Wilson”, en *El Tiempo*, México, 23 de septiembre, 1886, p. 3.
- Leclair, B., “Política internacional”, en *La Patria*, México, 22 de enero, 1892, p. 2.
- Martín, Leona S., “Nation Building, International Travel, and the Construction of the Nineteenth-Century Pan-Hispanic Women’s Network”, vol. 87, núm. 3, Texas, *Hispania*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 2004, pp. 439-446.
- , “Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (1834-1922): ‘La Cantora de las Américas’”, en Sara Beatriz Guardia, comp., *Viajeras entre dos mundos*, Lima, CEMHAL, 2007, pp. 1874-1890.
- Martínez, Manuel, “Al vuelo”, en *La Voz de México*, México, 16 de marzo, 1881, p. 3.
- Martínez, Miguel, “Premio al mérito”, en *La Voz de México*, México, 24 de julio, 1883, p. 3.
- , “El continente americano”, en *La Voz de México*, México, 19 de diciembre, 1883, p. 3.
- Martínez, Agustín, “El domingo en la familia”, en *La Voz de México*, México, 12 de octubre, 1883, p. 3.
- , “Miscelánea”, en *La Voz de México*, México, 24 de septiembre, 1885, p. 2.
- , “Miscelánea”, en *La Voz de México*, México, 18 de enero, 1887, p. 3.
- Montes de Oca, Francisco, “La Baronesa de Wilson”, en *El Popular*, México, 6 de septiembre, 1898, p. 3.
- Moreno Lago, Eva María, *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, Madrid, Dykinson, 2021.
- Padilla de Piña, Ignacia, “Bosquejos”, en *Violetas del Anáhuac*, México, 15 de abril, 1888, p. 1.
- Payno, Manuel, “Revista semanal”, en *La Voz de México*, México, 28 de agosto, 1870, p. 2.
- Paz, Ireneo, “Biblioteca escogida”, en *La Patria*, México, 21 de marzo, 1886, p. 1.
- , “Revista de la prensa”, en *La Patria*, México, 4 de agosto, 1886, p. 2.
- , “Con extrañeza”, en *La Patria*, México, 7 de enero, 1892, p. 2.

- Pozo Felguera, Gabriel, “La apasionante y aventurera vida de la Baronesa de Wilson”, en *El Independiente de Granada*, 21 de julio, 2019, p. 1.
- Ramos Quintana, Joaquín, “El continente americano”, en *Periódico Oficial del Estado de Campeche*, México, 25 de enero, 1884, p. 4.
- Reza y S., R., “La Baronesa de Wilson”, en *La Voz de México*, México, 6 de mayo, 1882, p. 1.
- Rodríguez Peña, Román, “Santo Domingo: el General Haureaux”, en *La Raza Latina*, México, 10 de mayo, 1896, p. 1.
- Ruiz Pérez, Pedro, ed., *Autor en construcción: sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- Simón Palmer, María del Carmen, “Escritoras españolas del siglo XIX”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 2, Madrid, Castalia, 1991, pp. 637-645.
- Tejada, Joaquín Ma. de, “Biografía”, en *El Mundo Pintoresco*, Madrid, 9 de septiembre, 1860, pp. 4, 5.
- Tercero, Juan, “Propiedad literaria”, en *La Voz de México*, México, 24 de mayo, 1883, p. 3.
- , “Al vuelo”, en *La Voz de México*, México, 1 de septiembre, 1883, p. 3.
- , “Miscelánea”, en *La Voz de México*, México, 17 de octubre, 1885, p. 2.
- , “Al vuelo”, en *La Voz de México*, México, 11 de agosto, 1886, p. 3.

PINTAR “A LA DELAROCHE”.
UNA COPIA DE *UNE MARTYRE AU TEMPS DE DIOCLÉTIEN*
DE PAUL DELAROCHE POR MANUEL OCARANZA
(1834-1882)

Montserrat A. Báez Hernández¹

Introducción

El viernes 16 de enero de 1880, Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) publicó en el periódico *La Libertad* su crítica al Salón de la Academia de 1879-1880 —ya renombrada, desde 1867, Escuela Nacional de Bellas Artes—, en la que señaló la presencia de una obra, *La joven mártir* de Paul Delaroche, copia de Manuel Ocaranza.² Esta cita, soslayada por la historiografía de la pintura decimonónica en México, se convirtió en el punto de partida para rastrear la influencia de Delaroche en la pintura académica mexicana en la segunda mitad del siglo XIX, ligándolo, además, a Manuel Ocaranza Hinojosa (1841-1882), artista considerado protomodernista debido a la temática y lenguaje de sus obras. ¿Cuál fue el punto de contacto entre este par de artífices? ¿Cuál fue la razón de la elección de Ocaranza de dicha obra para realizar un ejercicio de copia?

En otro espacio se ha discutido con mayor amplitud la introducción de las obras de Paul Delaroche (1797-1856) por Pelegrín Clavé (1810-1880) como parte de aprendizaje del alumnado de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.³ Por tanto, este artículo se centrará únicamente en otro momento en el que es perceptible la influencia del

¹ Maestra en Historia del Arte por la UNAM. Actualmente cursa el Dottorato di ricerca di Studi Storici por la Università degli Studi di Teramo, Italia. <https://orcid.org/0000-0001-5770-7048>. Perfil académico disponible en <https://uniteramo.academia.edu/MontserratABáezHernández>.

² Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XX, Documentos III (1879-1903)*, p. 23.

³ Una primera y más extensa versión de este estudio fue publicada en 2020: Montserrat A. Báez Hernández, “Suave pincel y fuerza expresiva. Paul Delaroche (1797-1856) presencia de un pintor francés en la pintura académica mexicana. Siglo XIX”, *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, pp. 1-19. La presente versión incluye, además de la corrección de algunas hipótesis planteadas en dicha publicación, nuevas fuentes centradas en la figura del pintor Manuel Ocaranza Hinojosa.

artífice francés en la pintura académica mexicana, a partir de la copia de *Une martyre au temps de Dioclétien*, realizada por el pintor michoacano Manuel Ocaranza Hinojosa. El objetivo es resaltar la importancia de la obra en la producción de Ocaranza como un ejercicio que le permitió poner en práctica no solo sus avances técnicos en el manejo del dibujo y el pincel, sino también en la correcta representación de atmósferas y sentimientos.

Para argumentar este objetivo, se recurrió a la crítica de la obra de Paul Delaroche publicada en materiales como catálogos e impresos de la época ubicados en los fondos de la Bibliothèque Nationale de France y en la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art. En cuanto a los apartados dedicados a Manuel Ocaranza, el análisis se construyó a partir de la crítica de la prensa mexicana y los comentarios de literatos de la época, recuperados a partir de investigación hemerográfica en la Hemeroteca Nacional de México de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Une martyre au temps de Dioclétien (1855)

Hyppolite Delaroche (1797-1856), mejor conocido por su seudónimo Paul, es considerado como uno de los pintores franceses más relevantes de la primera mitad del siglo XIX. Su producción pictórica lo sitúa en la transición entre las generaciones de artistas neoclásicos y románticos. Las principales características de sus obras son el fuerte dramatismo en la representación de los personajes, el tratamiento realista de los episodios históricos y su alta perfección técnica en el dibujo y la pincelada.⁴ Algunos de sus lienzos más célebres son *Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le Cardinal de Winchester* [Juana de Arco enferma es interrogada en prisión por el Cardenal de Winchester] (1824), *Cromwell au cercueil de Charles Ier d'Angleterre* [Cromwell ante el ataúd de Carlos I de Inglaterra] (1833), *Le supplice de Lady Jane Grey* [El suplicio de Lady Jane Grey] (1833) y *Napoléon à Fontainebleau* [Napoleón en Fontainebleau] (1845). También fue autor de la monumental obra *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* [Hemiciclo

⁴ Para una revisión más extensa de su biografía véase: Montserrat A. Báez Hernández, "Suave pincel y fuerza expresiva. Paul Delaroche (1797-1856), presencia de un pintor francés en la pintura académica mexicana. Siglo XIX", *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, pp. 1-5.

de la Escuela de Bellas Artes] (1837-1841), de la *École Nationale Supérieure des Beaux Arts*, París, Francia.⁵

Dentro de su repertorio pictórico desarrollado entre 1818 y 1856, son de especial interés las obras realizadas a partir de 1845, tras el fallecimiento de su esposa Louise Vernet (1814-1845) y hasta 1856, año de su muerte. Los lienzos de este periodo se distinguen por la inclinación del autor por los temas religiosos desarrollados en equilibradas y depuradas composiciones donde el dramatismo es resaltado por los gestos de los protagonistas, pero primordialmente por el uso de las luces y las sombras, siendo algunos ejemplos los lienzos *Ensevelissement du Christ* [Entierro de Cristo] (1853), *La Vierge au pied de la croix. Mater dolorosa* [La Virgen al pie de la cruz. Madre dolorosa] (1853), *Le Christ, espoir et soutien des Affligés* [Cristo, esperanza y apoyo de los afligidos] (1855), *Le retour du Golgotha* [El regreso del Gólgota] (1856) y *La Vierge en contemplation devant la couronne d'épines* [La Virgen en contemplación ante la corona de espinas] (1856).

De esta época destaca especialmente *Une martyre au temps de Dioclétien* [Una mártir de la época de Diocleciano], de 1855, óleo sobre tela, de 171 cm × 148 cm (Imagen 1). La obra muestra el cuerpo de una rubia doncella, con las manos atadas, flotando en las aguas del Tíber. Al fondo de la escena y con las últimas luces del ocaso, aparece un par de personajes que descubren el cuerpo y se acercan a la orilla. De acuerdo con el título, la joven es una santa mártir anónima sacrificada durante las persecuciones del emperador Diocleciano (244-311 d. C.). Una de las características más destacables de este lienzo es el contraste entre las tonalidades oscuras del fondo y el cuerpo de la mártir que funge como centro lumínico de la composición, y que contribuye a generar el efecto de transparencia y profundidad de las aguas del primer plano. El rostro de la joven posee un gesto de serenidad, y está acompañada por una aureola que se proyecta de forma horizontal sobre su cabeza.

⁵ Todas las traducciones del francés presentes en el documento son propias.



Imagen 1. Robert Jefferson Bingham, *Reproducción fotográfica de Paul Delaroche, Une martyre au temps de Dioclétien* (1858). Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

Este lienzo, pintado apenas un año antes de la muerte del autor, había sido adquirido desde 1855 por Adolphe Goupil (1806-1893), *marchant*, fundador y dueño de la casa editora e impresora de reproducciones de arte Goupil & Cie., y continuó siendo de su propiedad hasta 1857, como lo confirma un folleto dedicado a la exposición de homenaje póstumo a Paul Delaroche inaugurada el 21 de abril de dicho año, en el Palais des Beaux Arts de París.⁶ Es importante señalar que en 1858, la casa Goupil, en conjunto con el fotógrafo pionero Robert Jefferson Bingham (1824-1870), publicó el álbum *Oeuvre de Paul Delaroche* con textos de Henri Delaborde (1811-1899), considerado como el primer catálogo razonado de la obra de un artista contemporáneo ilustrado con fotografías.⁷ En dicho álbum aparece la fotografía de la pintura (actualmente de ubicación desconocida) de Louis Roux *L'Atelier de Paul Delaroche* (1858), en la que se observa al pintor trabajando en su obra célebre *Dernier adieu des Girondins* (1856), mientras que *Une martyre* aparece colocada justo detrás sobre un caballete, lo que sugiere que quizá trabajó en las dos obras simultáneamente, aunque *Dernier adieu des Girondins* fue concluida hasta 1856. La obra *Une martyre* finalmente

⁶ *Exposition des oeuvres de Paul Delaroche, Explication des Tableaux, dessins, aquarelles & graveurs exposés au Palais des Beaux Arts, rue Bonaparte, no.14, le 21 Avril*, p. 16.

⁷ Laure Boyer, "Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire", *Études photographiques*, p. 7.

se vendió, probablemente después de 1857, en 36 000 francos al político Adolphe d'Eichthal (1805-1895), cuyos herederos la donaron en 1895 al Musée du Louvre, París, Francia, acervo al que actualmente pertenece. Existe también otra versión en el Musée de L'Ermitage de San Petesburgo, Rusia, que podría tratarse del boceto vendido en 2400 francos en junio de 1857, tras la muerte del autor.⁸

La exposición pública de *Une martyre* generó gran interés en los críticos y literatos de la época, quienes publicaron numerosos comentarios elogiando la delicada y expresiva obra. Por ejemplo, Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), escritor y periodista, dedicó un apartado de su obra *Les Oeuvres de les Hommes* a Paul Delaroche y sus últimas pinturas, entre ellas a la que nombró *La martyre du Tibre*, la cual, en su opinión: "honraba los mejores tiempos de la pintura [...] sujeto, ejecución, diseño y colores, todo es de la belleza más maravillosa".⁹ El autor, ligado al Romanticismo, resaltó la belleza de la mártir, su gesto sereno y la diáfana luz proyectada por el halo y el cuerpo, llegando inclusive a afirmar: "tiene el carácter de obras perfectas que derriban a todos en una admiración común".¹⁰ Otro comentario proviene de Henri Delaborde, pintor y crítico de arte, quien la describió como "una obra llena de emoción, tan expresiva y tan conmovedora".¹¹ Por último, vale la pena recuperar el comentario de Théophile Gautier (1811-1873), pues siendo el mayor crítico de Delaroche en vida, también reconoció la belleza del lienzo: "en cuanto a la joven mártir romana ahogada en el Tíber, esta cabeza pálida, iluminada por su halo, tiene un reflejo de gracia *corregiana*",¹² comentario con el que la equiparó con la obra de Antonio Allegri de Correggio (1489-1534), pintor renacentista italiano considerado maestro en el manejo de la luz, y reconocible por la suavidad y delicadeza de los sujetos representados en sus obras. La fama de la belleza dramática de *Une martyre*, que como revelan los testimonios anteriores fue altamente apreciada por la crítica de la época, cruzó el

⁸ Henri Delaborde, Jules Goddé y Robert Jefferson Bingham, *Oeuvre de Paul Delaroche, reproduit en photographie par Bingham; accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche; et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Goddé*, p. 75.

⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les oeuvres et les hommes, VII. Sensations d'art*, p.75.

¹⁰ *Ibidem*, p. 76.

¹¹ H. Delaborde, J. Goddé y R.J. Bingham, *ob. cit.*, p. 22.

¹² Théophile Gautier, *Portraits contemporains: littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques avec un portrait de Théophile Gautier d'après une gravure à l'eau-forte par Lui-Même vers 1833, Deuxième édition*, p. 302.

Atlántico y, como se expondrá en el siguiente apartado, tuvo resonancia casi inmediata en la vida artística en México.

Manuel Ocaranza Hinojosa (1841-1882)

La antigua Academia de San Carlos se fundó en la Nueva España por el rey Carlos III (1716-1788) entre 1783 y 1784, y fue una de las instituciones que sobrevivieron a los conflictos económicos y sociales derivados de la guerra de Independencia de México (1810-1821). Sin embargo, tras experimentar un periodo de vicisitudes económicas durante los primeros 20 años de vida del México independiente, el presidente Antonio López de Santa Anna (1794-1876) emitió, el 2 de octubre de 1843, un decreto que contenía reformas para reestructurar la Academia y asegurar su sostenimiento. Entre las reformas, se determinó la contratación de maestros europeos, la definición del salario del director y los docentes, la creación de becas de estudio, la organización de galerías de pintura y escultura, y el patrocinio económico por parte de la Lotería Nacional para cubrir los gastos básicos de la institución. Los maestros contratados para la renovación de la enseñanza en la Academia fueron el escultor Manuel Vilar (1812-1860) y el pintor Pelegrín Clavé (1810-1880), ambos catalanes.

Un segundo momento importante en la vida de la Academia tuvo lugar con el triunfo de los liberales y el régimen republicano, después de las guerras civiles y las intervenciones de Estados Unidos y Francia. En la etapa conocida como República Restaurada (1867-1876) y con Benito Juárez (1806-1872) en la presidencia, la Academia fue reformada por la Ley de Instrucción Pública de 1867, cambiando su denominación a Escuela Nacional de Bellas Artes. La enseñanza de este periodo se caracterizó por la introducción paulatina hacia una pintura de temática con inclinación a lo histórico y a lo cotidiano, costumbrista y popular.¹³

Paul Delaroche, pintor “bastante conocido de los artistas mexicanos” —comentario de una nota de 1857—,¹⁴ fue introducido en la enseñanza académica por Pelegrín Clavé a través de la adquisición de estampas de sus obras más conocidas, por ejemplo, el *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* grabado por Louis-Pierre Henriquel Dupont. La

¹³ Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, p. 115.

¹⁴ *Periódico La Cruz, exclusivamente religioso*, México, 8 de enero, 1857, Tomo IV, Núm. 3, p. 96.

impronta del francés estuvo presente en las obras de alumnos de las primeras generaciones como Ramón Sagredo (1834-1873) y Santiago Rebull (1829-1902), y en un artista de la transición de la Academia de San Carlos a la Escuela Nacional de Bellas Artes: Manuel Ocaranza Hinojosa (1841-1882), pintor oriundo de Uruapan, Michoacán, quien ingresó a la institución en 1861 y se formó todavía bajo la cátedra de pintura de Pelegrín Clavé.

De fuerte adhesión a la corriente política liberal, Ocaranza se retiró en 1864 de la Academia con motivo de la instauración del Segundo Imperio Mexicano,¹⁵ volviendo hasta 1867. Autores como Tania Gámez de León y Eduardo Báez lo identifican como el único artista romántico del siglo XIX mexicano, pues su obra aborda temáticas influenciadas por el Romanticismo y la exaltación de sentimientos, la inocencia, el amor y la tragedia,¹⁶ así como la introspección y la atracción por la figura femenina bajo interpretaciones idealizadas.¹⁷ Al respecto, el Romanticismo que tuvo presencia en México en la primera mitad del siglo XIX se centró en el hombre y los sentimientos como el amor, la tristeza y la melancolía, en contraposición al materialismo y positivismo de Augusto Comte (1798-1857), en el que se consideraba únicamente como relevante el conocimiento científico y el dominio del hombre sobre la naturaleza en favor del desarrollo económico.

Tras reincorporarse a la Escuela Nacional de Bellas Artes, Manuel Ocaranza presentó en 1869, para la XIV Exposición, *El amor del colibrí y La flor marchita*,¹⁸ par de obras con las que mereció elogios de la crítica de la época y que sentaron el precedente de su producción pictórica. Su talento lo llevó a ganar, en 1874, una pensión de dos años para continuar sus estudios en Europa.¹⁹ El objetivo era que el joven pintor hiciera "adelantos en las Bellas Artes" y entrara en contacto directo con la vida artística y las obras de arte universales presentes en los museos europeos, por lo que, además de producir obra original para exponer-

¹⁵ El Segundo Imperio Mexicano abarcó hasta 1867, siendo Maximiliano de Habsburgo el príncipe europeo designado para ostentar la corona. Este régimen fue impulsado por el gobierno francés y el partido conservador mexicano, derivado de la Intervención francesa y las pretensiones de Napoleón III de instaurar una monarquía en México como medida para controlar el creciente poder de Estados Unidos.

¹⁶ E. Báez Macías, *ob. cit.*, p. 112.

¹⁷ Tania Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo: Manuel Ocaranza pintor 1841-1881*, p. 10.

¹⁸ T. Gámez de León, *ob. cit.*, p. 60.

¹⁹ E. Báez Macías, *ob. cit.*, p. 113.

la en las subsecuentes exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, tenía la obligación de realizar copias —dibujos o pinturas— de cuadros famosos para demostrar su progreso. Fue probablemente este compromiso lo que motivó a Ocaranza a acercarse a los artistas como Friedrich Overbeck y Paul Delaroche, cuyas obras conoció durante su formación a través de las enseñanzas de su maestro Pelegrín Clavé. Así, en 1876, Ocaranza realizó una copia de *Une martyre au temps de Dioclétien* de Paul Delaroche; es posible que durante su estancia en París pudiera ver la obra original expuesta, aunque no queda clara la ubicación que tuvo en dicho momento: una primera hipótesis la situaba en la galería del *Hôtel* de la Rue Chaptal de Adolphe Goupil, aunque ahora se sabe que, a partir de 1857, el lienzo ya era propiedad de Adolphe d'Eichthal.

La joven mártir (1876): una copia más allá del ejercicio pictórico

Manuel Ocaranza volvió en mayo de 1876, año a partir del cual comenzó a aumentar paulatinamente su prestigio y fama como pintor de temas costumbristas y de trasfondo moral y alegórico. Su siguiente participación en el Salón de la Escuela Nacional de Bellas Artes fue en la edición de 1879-1880 con *La joven mártir*, *El fin de una discusión*, *El amor y el interés*, *Momento a solas*, *La hora de la cita*, *Parroquiano*, *Suicidio frustrado*, *El castigo*, *Confidencias de tocador*, *Jugar con fuego*, *Escena de taller* y los retratos de *León XIII* y *Paola Marie*.²⁰ Al realizar una revisión en la historiografía actual sobre el autor, quizá por tratarse de una copia, *La joven mártir* pasa desapercibida en comparación con sus obras originales como *La flor marchita* y *El amor del colibrí*; sin embargo, sí generó comentarios en la crítica del momento debido a su calidad, y por la vigencia que la obra de Delaroche seguramente aún tenía en la vida artística mexicana.²¹ Retomando la nota que abre este artículo, Ignacio Manuel Altamirano, literato y político mexicano, en la tercera parte de su crítica intitulada “El salón en 1870-1880. Impresiones de un aficionado” no solo habló de la copia de Ocaranza, sino que también mencionó una segunda copia realizada por José Cuevas. Antes de analizar las críticas, vale la pena recuperar el comentario que proporciona sobre el original de Delaroche:

²⁰ *Idem.*

²¹ M. A. Báez Hernández, *ob. cit.*, pp. 5-8.

Una mártir del tiempo de Diocleciano, obra que según es fama, fue hija de un ensueño del artista y que todos recomiendan por su carácter profundamente poético. La crítica misma que tan acerbadamente [sic] censuró otras obras de Paul Delaroche, particularmente anteriores a 1844, y que no perdonó ni la famosa del Hemiciclo de la Escuela de Bellas Artes de París, pareció acoger esta con benevolencia, merced a la inspiración poética que la distingue.²²

Estas breves líneas resultan una referencia directa a Théophile Gautier, principal detractor de la obra de Delaroche, quien, como ya se mencionó en el apartado anterior, llegó a reconocer la gracia de la mártir plasmada en el lienzo comparándola con la obra de Correggio. Asimismo, el autor comparte una referencia conocida en la época gracias a una carta de Delaroche, donde menciona que la inspiración de su obra le llegó en diciembre de 1853, a partir de un sueño que tuvo mientras padecía una fuerte fiebre:

Una joven romana que se negó a sacrificar a los falsos dioses es condenada a morir y precipitada en el Tíber, con las manos atadas; el sol se oculta tras el río desnudo; dos cristianos que caminan silenciosamente descubren el cadáver de la joven mártir, que pasa por delante de ellos en las aguas.²³

Es posible que Altamirano tuviera un referente —al menos literario— sobre la fama y tema de la obra, cuestión que seguramente influyó en su crítica a las copias de Cuevas y Ocaranza. Sobre la primera, se limita a mencionar que le pareció “mal lograda y quizá copiada directa o indirectamente de un grabado”,²⁴ debido a lo que consideró como una incorrecta aplicación del color que no se equiparaba a la obra original. De la copia de Ocaranza, por el contrario, afirmó que había sido “hecha en París” y que de facto reproducía la obra del célebre maestro francés.²⁵ Como ya se mencionó, resulta probable que Ocaranza conociera *Une martyre* durante su estancia en París y que, por lo tanto,

²² I. Rodríguez Prampolini, *ob. cit.*, p. 23.

²³ Anatole de Montaiglon, *Salon de 1875. Peinture et Sculpture par M. Anatole de Montaiglon, Aquarelles, Dessins et Gravures par M. Louis Gonse*, p. 20.

²⁴ I. Rodríguez Prampolini, *ob. cit.*, p. 24.

²⁵ *Ibidem*, p. 23.

pudo observar de primera mano los colores originales, ausentes de las reproducciones estampadas.

Por otro lado, la idea de que Cuevas pudo haberse basado en un grabado de la mártir de Delaroche no resulta desacertada, pues en México ya había importante presencia de varios grabados de las pinturas de Paul Delaroche, y no solamente restringidos al ámbito académico. Un testimonio es proporcionado por el periodista Alfredo Bablot (1827-1892), quien afirmó haber visto el ya mencionado grabado del *Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* de París en el estudio del litógrafo Luis Salazar,²⁶ el cual, a su vez, había publicado un retrato del francés para acompañar la biografía que el literato José María Roa Bárcena (1827-1908) escribió para el periódico religioso *La Cruz*, el 13 de febrero de 1857 (Imagen 2).



Imagen 2. Luis Salazar, *Paul Delaroche*, litografía reproducida en *La Cruz*, periódico exclusivamente religioso (19 de febrero de 1857). Hemeroteca Nacional de México UNAM.

Igualmente en palabras del mismo autor, las pinturas de Delaroche no eran conocidas “sino por los grabados que con buen gusto y constancia ha sabido procurarse la Academia de Bellas Artes de esta capital y que aparecen adornando sus salas”,²⁷ enlistando algunos de

²⁶ Alfredo Bablot, “Octava exposición de la Academia de San Carlos”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, 19 de enero, 1856, p. 2.

²⁷ José María Roa Bárcena, “Variedades. Pablo Delaroche”, *La Cruz*, periódico exclusivamente religioso, México, 19 de febrero, 1857, Tomo IV, Núm. 9, p. 269.

los grabados conocidos en ese momento: los retratos de *Napoleón* y *Pedro el Grande*, la *Infancia de Pico de la Mirandola*, la *Muerte del presidente Duranti*, los *Hijos de Eduardo* y los *Peregrinos frente a San Pedro de Roma*.²⁸ La Casa Pellandini, fundada en 1839, y en la que se elaboraban vidrieras emplomadas y coloreadas, fue otro establecimiento; en él se podían adquirir obras de arte, estatuas, yesos y útiles para artistas,²⁹ entre ellos, reproducciones de grabados de Paul Delaroche. Una evidencia de ello es la reproducción de *La oración del huerto*, que lleva la leyenda "cuadro de Paul Delaroche de la colección de grabados de la Casa Pellandini" y que fue publicada en el *Seminario Literario Ilustrado* del 1 de abril de 1901.³⁰

Hasta el momento no se ha logrado ubicar evidencias de la presencia del grabado *Une martyre au temps de Dioclétien* en México, si bien no se descarta su circulación ya que, debido a su éxito, la pintura se encontraba en proceso de ser grabada desde 1857,³¹ siendo una de sus versiones más remarcables la hecha en 1867 por Alfred-Émile Rousseaux (1831-1874) (Imagen 3).



Imagen 3. Alfred-Émile Rousseaux, *Une martyre chrétienne* (d'après Paul Delaroche), grabado (1867).

²⁸ *Idem.*

²⁹ Javier Pérez-Siller y Chantal Cramausser, *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, p. 194.

³⁰ H. Delaborde, J. Goddó y R.J. Bingham, *ob. cit.*, p. 75.

³¹ *Idem.*

No obstante, sí se han ubicado reproducciones fotográficas de la obra realizadas por la casa editora Goupil & Cie., alrededor de 1870. Las reprografías de *La joven mártir* y otros lienzos como *Moisés en los juncos* y *Virgen con el niño*, positivos en albúmina, están rotuladas en la parte posterior con la leyenda Photographie Goupil & Cia. Actualmente pertenecen al acervo de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, procedentes de la colección de Felipe Teixidor (1895-1980), quien seguramente las adquirió en Europa antes de su llegada a México en 1919.

Volviendo a la elección de Ocaranza por *Une martyre au temps de Dioclétien* de Delaroche, esta parece haber estado ligada a la figura femenina, la emotividad, la belleza idealizada y la tragedia que la composición transmitía, temas que el pintor buscaba plasmar en su producción y que comenzó a explorar en lienzos como *El amor del colibrí* y *La flor marchita*. Al respecto, en una carta escrita durante su estancia en París y dirigida al coronel J. V. Villalda, director de la *Revista Universal*, del 6 de julio de 1875, Ocaranza manifestó su interés en las pinturas que observó en su primera visita al *Salón* parisiense, siendo una de ellas del pintor académico Jules Lefebvre (1834-1912):

Mr. Jules Lefevre [sic] expone dos encantadoras composiciones. La primera se llama: *El sueño*. Una joven desnuda, llena de idealismo sublime, duerme reclinada en una nube que flota sobre las aguas transparentes. [...] Más que una pintura, este cuadro parece un cristal empañado con el aliento de la divinidad. Tanto así es diáfano, espiritual, transparente y vaporoso.³²

Una comparativa de estas líneas con las escritas por Anatole de Montaiglon (1824-1895), historiador del arte, en su obra *Salon de 1875. Peinture et sculpture*, demuestran una percepción similar: “El sueño, es la rubia y blanca aparición [...] una mujer desnuda acostada sobre una nube flotante [...] Todo es indeciso y ligero, pero con un sentimiento de gracia y dulzura, de un encanto silencioso verdaderamente indescriptible”.³³

³² Nanda Leonardini, *Manuel Ocaranza, el más divertido, atrevido y elegante de los pintores mexicanos*, p. 107.

³³ Anatole de Montaiglon, *Salon de 1875. Peinture et Sculpture par M. Anatole de Montaiglon, Aquarelles, Dessins et Gravures par M. Louis Gonse*, p. 20.

El lienzo en cuestión se intitula *Nu alanguï* [Lánguida desnuda] (1875), óleo sobre papel, con medidas de 18.5 × 16 cm, y ostenta una dedicatoria a "F. Coppée": François Édouard Coppée (1842-1908), escritor francés. En 2013, la obra fue subastada por la casa francesa Thierry de Maïgret y actualmente se conserva en una colección particular. Ocaranza admiró en la obra de Lefebvre características similares a *Une martyre* de Delaroche, pues se trata de una delicada figura femenina recostada en una especie de nube que flota sobre un estanque de finas y transparentes aguas, acompañada por lirios acuáticos. Aunque la principal diferencia de *Nu alanguï* con la obra de Delaroche es el contenido dramático y la oscuridad de la escena iluminada por la luz blanca que emana del cuerpo de la mártir, en ambos óleos el protagonismo lo tiene la figura etérea de una joven. Retomando la crítica de Théophile Gautier a *Une martyre*, su descripción proporciona puntos en común con *Nu alanguï*: "Los pequeños dramas íntimos de la pasión [...] están llenos de sentimiento, de un color tierno y vago, de un toque dulce".³⁴ De este modo, se identifican como elementos en común en ambas obras, además de la presencia femenina, la ilusión de la dulzura, la delicadeza del cuerpo y los rasgos, y las aguas diáfanas.

Sin embargo, a pesar de la profunda impresión que la obra de Lefebvre causó en Ocaranza, no decidió copiarla. La razón parece inclinarse a que el michoacano seguramente ya conocía la fama de *Une martyre* antes de llegar a París, y decidiera visitarla para realizar la copia movido por su aura trágica y romántica, aprovechando la temática de la escena para ejercitar la proyección de sentimientos y dramatismo en una figura femenina, vertiente que le interesaba plasmar en su producción propia. Altamirano transmite en su crítica una descripción que revela el objetivo del ejercicio pictórico:

[Ocaranza] reproduce el colorido propio, la luz del crepúsculo matinal, surgiendo entre las colinas de la ribera, y rielando en las ondas amarillentas del Tíber, el color densamente pálido de la virgen y las siluetas confusas de los pescadores destacándose en el fondo un cielo todavía encapotado por las sombras oscuras.³⁵

³⁴ T. Gautier, *ob. cit.*, p. 502.

³⁵ I. Rodríguez Prampolini, *ob. cit.*, p. 23.

Al realizar una revisión comparativa entre *Une martyre au temps de Dioclétien* de Paul Delaroche y *La joven mártir* de Manuel Ocaranza, la obra original se caracteriza por el predominio del fondo en tonalidades oscuras que van del marrón, para el escollo y la ribera del Tíber, hasta el azul profundo y verde del agua en la que flota la protagonista. La luz que proyecta el cuerpo y la aureola sobre la doncella muerta es, en definitiva, el centro lumínico de la composición, pues a pesar de la oscuridad de la escena, los pliegues del manto, el rostro e inclusive los cabellos rubios de la mártir son claramente visibles, otorgándoles una apariencia diáfana y casi fantasmagórica. Fue este manejo de luz lo que permitió al francés realizar con delicadas pinceladas los reflejos de las ondas del agua que dan impresión de suave movimiento. Las únicas tonalidades cálidas presentes corresponden a los primeros rayos del sol que alumbran el horizonte, y que permiten distinguir las siluetas de los personajes que descubren a la mártir. La mártir de Ocaranza, por su parte, copia fielmente la composición y repite el esquema cromático en términos generales; lamentablemente, en la única fotografía que se conoce de la obra —que actualmente pertenece a una colección particular— no se alcanzan a apreciar realmente las variantes en los colores y la pincelada. No obstante, de acuerdo con el testimonio de Altamirano, el michoacano sí logró exitosamente reproducir y transmitir en su copia la belleza del original.

Conclusiones

En *La joven mártir*, copia de *Une martyre au temps de Dioclétien* de Paul Delaroche, Manuel Ocaranza demostró su pericia técnica en el manejo del dibujo y en la correcta pincelada por medio de la aplicación de una gama cromática que logró, ante la crítica, equipararla con uno de los lienzos más célebres de la segunda mitad del siglo XIX europeo, cuyos ecos de fama tocaron tierras mexicanas. Sin embargo, la elección de dicha obra también puede justificarse a partir de los intereses particulares del pintor, pues supo reconocer en la mártir el espíritu romántico de la tragedia representada en una figura femenina, pues, aunque la doncella fue merecedora del halo de la virtud y la santidad por haber ofrendado a Dios su vida, había sufrido trágica y cruel muerte al haber sido martirizada. Para Ocaranza, “pintar a la Delaroche” se manifestó, más allá de la figura del pintor académico

ejemplo de perfección técnica, como una oportunidad de inspiración que contribuyó al desarrollo de su producción propia, la cual, a partir de 1875, alcanzó un notable lenguaje simbolista y romántico que lo consagró como uno de los pintores fundadores de la modernidad en la pintura académica mexicana.

Bibliografía citada

- Báez Hernández, Montserrat A., "Suave pincel y fuerza expresiva. Paul Delaroche (1797-1856), presencia de un pintor francés en la pintura académica mexicana. Siglo XIX" en *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, núm. 1, vol. 17, EE.UU. Winter/Invierno, 2020, pp. 1-19.
- Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781- 1910*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 2009.
- Blot, Alfredo, "Octava exposición de la Academia de San Carlos" en *El Siglo Diez y Nueve*, México, 19 de enero, 1856, p. 2.
- Barbey d'Aureville, Jules, *Les oeuvres et les hommes, VII. Sensations d'art*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1968.
- Boyer, Laure, "Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire" en *Études photographiques*, núm. 12, France, Noviembre, 2012, pp. 1-19.
- Delaborde, Henri, Jules Goddé y Robert Jefferson Bingham, *Oeuvre de Paul Delaroche, reproduit en photographie par Bingham; accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche; et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Godé*, París, Goupil et Cie., 1858.
- Exposition des oeuvres de Paul Delaroche, Explication des Tableaux, dessins, aquarelles & graveurs exposés au Palais des Beaux Arts, rue Bonaparte, no. 14, le 21 Avril*, París, Imprimeurs des Musées Impériaux, 1857.
- Gámez de León, Tania, *Rostro reflejado ante un espejo: Manuel Ocaranza pintor 1841-1881*, México, Universidad Iberoamericana, 2009.
- Gautier, Théophile, *Portraits contemporains: littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques avec un portrait de Théophile Gautier d'après une gravure à l'eau-forte par lui-meme vers 1833*, 2.^a ed., París, Charpentier et Cie., Libraires- Editeurs, 1833.

- Leonardini, Nanda, *Manuel Ocaranza, el más divertido, atrevido y elegante de los pintores mexicanos*, Lima, Seminario de historia rural andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- Montaiglon, Anatole de, *Salon de 1875. Peinture et Sculpture par M. Anatole de Montaiglon, Aquarelles, Dessins et Gravures par M. Louis Gonse*, París, Gazette des Beaux Arts, 1875.
- Pérez-Siller, Javier y Chantal Cramaussel, coords., *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, Tomo II, México, BUAP, Colegio de Michoacán, CEMCA, 1993.
- Periódico La Cruz, exclusivamente religioso*, México, 8 de enero, 1857, Tomo IV, núm. 3.
- Roa Bárcena, José María, “Variedades. Pablo Delaroché” en *La cruz, periódico exclusivamente religioso*, México, 19 de febrero, 1857, Tomo IV, núm. 9, pp. 268-273.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XX, Documentos III (1879-1903)*, Tomo III, México, UNAM-IIE, 1997.
- Semanario Literario Ilustrado*, México, 1 de abril, 1901, Tomo I, núm. 14, p. 261.

RESONANCIAS DEL *FLÂNEUR* EN LA MODERNIDAD MEXICANA

Ethel Betsaida Ramos Torres¹

Introducción

El *flâneur*, traducido literalmente como ‘paseante’, era aquel hombre que vagaba por las calles parisinas del siglo XIX recogiendo sus impresiones de la ciudad. Este personaje entró en el imaginario de la modernidad de la mano de Charles Baudelaire con su libro *El pintor de la vida moderna*. En este texto, el *flâneur* es llevado al terreno del arte, concibiéndolo como un autor que captaba las imágenes de la vida urbana por medio de su tránsito y las plasmaba en el papel “naturales o más que naturales, bellas o más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor”;² es decir, es el cronista de la ciudad moderna.

En su libro, Baudelaire sustituyó el término *artista*, por considerarlo limitado para las exigencias de su tiempo, por el de *hombre de mundo*. Bajo esta perspectiva, el artista que no se asumía como *flâneur* era visto como un especialista que “vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político”.³

¹ Maestra en Historia del Arte por la UNAM.

² Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*, p. 20.

³ Cfr. *Ibidem*, p. 15. Esta aseveración tiene antecedentes en la bohemia francesa de mediados del siglo XIX, de la cual el realismo fue un estilo patente. Si bien con el tiempo Baudelaire viró su interés hacia la figura del dandi por considerar su estilo de vida —sofisticado y distinguido— necesario para poder comprender la vida moderna, en la década de 1840 tuvo inclinaciones subversivas y llegó a luchar al lado del proletariado. De esta época surgen la relación con Gustave Courbet quien, respecto de la responsabilidad social del artista con el pueblo, escribe en una carta de 1850 dirigida a Francis Wey: “Siento el imperativo de vivir como un salvaje en esta sociedad nuestra, tan civilizada; tengo que liberarme de los gobiernos. Mis simpatías están con el pueblo, debo hablar directamente con él, aprender de él, y él ha de concederme un modo de ganarme la vida. Para conseguirlo, acabo de emprender la vida grande, independiente y vagabunda del bohemio” (T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, p. 9). Una vez distanciados Courbet y Baudelaire, el escritor francés comenta en *El pintor de la vida moderna*: “Salvo por dos o tres excepciones que es inútil nombrar, la mayoría de los artistas son, hay que decirlo, animales muy diestros, manipuladores puros, inteligencias de pueblo, cerebros de aldea. Su conversación, limitada por fuerza a un ámbito muy restringido, pronto resulta insostenible para el *hombre de mundo*, el ciudadano espiritual del universo” (15). Con este

Esta figura, como personaje de la modernidad eurocéntrica, adquirió desde su origen un carácter internacional. Keith Tester señala que esto se debe al hecho de que Baudelaire, al hablar de la vida en París, reflejaba las dinámicas de la modernidad de manera universal.⁴ De esta manera, las cualidades que el escritor francés atribuyó a este periodo esbozaron el primer intento por definirlo; colocando la modernidad dentro de una relación en constantes tensiones dialécticas, Baudelaire la describió como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”.⁵

Bajo este escenario, las crónicas de la *flânerie*, es decir, el paseo por las calles de la ciudad, llegaron a Latinoamérica con prontitud, siendo México un notable receptor, como se verá a continuación.⁶

Los ejemplos que retomaré para mostrar esta relación son, en un primer momento, los textos de los fundadores de la *Revista Azul*: Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, quienes guardan una clara orientación baudeleriana. Después abordaré, como eco de esta modernidad del siglo XIX, tres obras de José Clemente Orozco (1883-1949) realizadas en distintos momentos de su carrera, pero que guardan una estrecha relación con la conformación del imaginario del *flâneur* y a la práctica de la *flânerie*, bajo la imagen del artista paseante, es decir, aquel que ejerce una expectación reflexiva y pone en práctica el callejeo como recurso creativo en la producción plástica. Las obras que se retomarán son: *En asecho*, de 1913, *Las masas*, realizada en 1935, y *En espera*, de 1943.

Para comenzar a hablar del *flâneur* es importante retomar su origen espaciotemporal. En el París del siglo XIX, esta figura nació como un paseante burgués que salía al encuentro de las calles y se convertía en testigo y parte de las dinámicas de la ciudad. A principios de ese siglo

comentario pareciera aludir al pintor de *Entierro en Ornans* quien, proveniente de un pequeño pueblo, durante su vida se esforzó por vivir y comprender el mundo a lado de los escritores, políticos e intelectuales de la época. Al respecto, T. J. Clark hace un profundo análisis sobre la relación de la bohemia parisina, *l'avanguardia* y la responsabilidad social del artista a mediados del siglo XIX, con énfasis en la figura de Courbet, en T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, p. 9.

⁴ Keith Tester, “Introduction” en *The Flâneur*, pp. 15-16.

⁵ C. Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*, p. 22.

⁶ Cfr: Julio Ramos, “Decorar la ciudad: Crónicas y experiencia urbana”, en *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, pp. 112-142. Ejemplos del desarrollo de la *flânerie* en la literatura latinoamericana se pueden encontrar en los cuentos *El encanto de Buenos Aires*, de Enrique Gómez Carrillo (Argentina); *De sobremesa*, de José Asunción Silva (Colombia); *Croquis femenino*, de Julián del Casal (Cuba), o en las crónicas de viajes escritas por José Martí (Cuba). Una revisión detallada sobre el fenómeno de la *flânerie* en la América Latina del siglo XIX se puede consultar en Julio Ramos.

Francia emergía de una revolución que había logrado derrocar a la monarquía absolutista para instaurar un nuevo régimen; y a la vez, el país convulsionaba entre la república y el imperio. La urbanización comenzó a ganar cada vez mayor terreno y el contexto internacional demandaba la incorporación del desarrollo industrial y tecnológico como prioridades de la vida moderna. En este contexto, los escritores, asegura Priscilla Parkhurst, “reformulan la imagen del *flâneur* en sus propias concepciones cambiantes del orden social y de su lugar en él”.⁷

Como ya se mencionó, para Baudelaire, la *flânerie* adquiriría sentido solo si se llevaba al terreno de lo sensible, lo cual expresó a detalle en su libro *El pintor de la vida moderna*. En este texto, el *flâneur*, al igual que la configuración dialéctica de la modernidad, guarda dobles acepciones pues, señala el autor, este se encuentra en el centro del mundo y a la vez localizable; tiene la capacidad de asombro de un niño, pero la inteligencia analítica de un hombre; y vive espiritualmente convaliente, aunque en búsqueda de descubrir algo nuevo a cada paso.⁸

Otra cualidad constitutiva de la figura del *flâneur* es la primacía de la mirada masculina. En el siglo XIX, la *flânerie* y la expectación de la modernidad eran encarnadas únicamente por los hombres, la presencia de mujeres en las calles era considerada como un elemento de contemplación para satisfacer la mirada masculina y cobraba sentido mediante el filtro de la percepción del varón. La mujer en el espacio público formaba parte de la política sexual del espectador masculino, quien la hacía parte de la narrativa de su experiencia urbana. Esto significa que, desde la visión del *flâneur*, la mujer era un objeto que representaba el poder que el hombre tenía sobre las “cosas”.⁹

Más adelante, en los albores del siglo XX, Walter Benjamin retoma a Baudelaire para señalar las implicaciones sociales, económicas y políticas que evidenciaban la perspectiva burguesa, masculina y mercantil que encarnaba el *flâneur*.¹⁰

⁷ Priscilla Parkhurst, “The flâneur on and off the streets of Paris” en *The Flâneur*, p. 23.

⁸ *Ibidem*, pp. 15-18.

⁹ Parkhurst comenta que el *flâneur* decimonónico se sabía con la disposición de las mujeres que se encontraba a su paso por el espacio público, concibiéndolas como mercancías a las que tenía acceso sin necesidad de efectuar pago alguno. Parkhurst escribe: “Todas las mujeres de la calle pertenecen a su harén personal. No necesita elegir, y no necesita pagar. Por supuesto, él podía elegir y podía pagar. Esta ilusión de desinterés, de desincorporación con lo comercial, solo puede ser realizada por hombres ‘de ocio e ingenio’. Lo espiritual —el ingenio— enmascara la dependencia absoluta del material” (*Ibidem*, p. 28).

¹⁰ Ejemplo de ello es la analogía que, a partir de la *Guía Ilustrada de París*, de 1852, Benjamin

Este cambio de concepción vuelve a estar de la mano de la modernidad, la cual, a partir de los levantamientos sociales surgidos a finales del siglo XIX y a principios del XX, se reconfigura internacionalmente con nuevas perspectivas y objetivos respecto de la idea de progreso enarbolados durante su periodo decimonónico.

En México, la revolución trajo consigo un cambio en la concepción de la modernidad: de ser considerada como una época que traía consigo progreso y orden, adquirió una noción crítica y se comenzó a promover la lucha antiimperialista como parte del nacionalismo característico de la primera mitad del siglo XX.

Además, se recuperó la figura del artista como productor de imaginarios sociales que, desde mediados del siglo XIX en Europa, se buscó instaurar como parte del discurso político del arte. Así, con el surgimiento de las vanguardias históricas y las tendencias políticas del siglo XX, la imagen del artista con responsabilidad social aparece en la vida moderna.

Es a partir de este relato histórico, entre finales del XIX y principios del XX, que abordaré los casos de las manifestaciones de arte en México que aquí se exponen.

Revista Azul: la literatura de Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo como primeros ecos del flâneur en México

A finales del siglo XIX, los personajes de la cultura mexicana buscaban entablar vínculos con las manifestaciones artísticas que surgían en Europa, especialmente con las provenientes de Francia pues, desde la visión del gobierno porfirista, este país era aclamado por su sentimiento patriótico y liberal emergido de la Revolución francesa.

Cuando la literatura y la poesía de Baudelaire llegaron a México, el escritor francés se convirtió en un referente para los literatos e intelectuales de este lado del Atlántico; las reflexiones sobre los fenómenos culturales que caracterizaban al París de Baudelaire pronto comenzaron

construye con la estructura arquitectónica de los pasajes del siglo XIX y la transformación de la sociedad capitalista en el siglo XX, siendo un punto clave el reconocimiento de la mercantilización de los cuerpos que habitan la ciudad, entre ellos el de la prostituta y el del *flâneur*. El filósofo alemán señaló: "hoy ocurre con el material humano en el interior lo que ocurre con el material de construcción de los pasajes. Los proxenetas son la naturaleza férrea de esta calle y sus frágiles cristales las prostitutas" (Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 865). Asimismo, respecto al *flâneur*, Benjamin declaró: "Comercio y tráfico son los dos componentes de la calle. Pero resulta que el segundo ha desaparecido en los pasajes, su tráfico es rudimentario. Es solo calle ávida de comercio, que únicamente se presta a despertar los apetitos. [...] El *flâneur* sabotea el tráfico. Tampoco es comprador. Es mercancía" (*Ibidem*, p. 77).

a hacerse presentes en las plumas de los mexicanos. Un ejemplo de ello se puede apreciar en la crónica que en 1895 Justo Sierra escribe acerca de su viaje por Estados Unidos; en ella, el escritor busca dar cuenta del significado que adquirió la *flânerie* como actividad de ocio, placer y percepción de la ciudad. Escribe:

¿Cómo se traduce el verbo francés *flâneur*? Lo ignoro [...]; pero traduciendo ese verbo en la mínima dosis de actividad corporal que me permiten mis copiosos kilogramos de peso, fue como pasé algunas horas deliciosas en Nueva York [...].

Vaguear caprichosamente con la seguridad de no ser cazado por el pensamiento interior, [...], vaguear con la certeza de la perpetua distracción para los ojos, con la certeza de objetivar siempre, [...] mirando al interior de las casas, husmeando en los almacenes, anclando en las tiendas [...]. ¿Quién ha dicho que el tiempo es oro? Todo el pueblo yankee, me replica mi compañero [...] —Pues es una mentira [...]. En primer lugar, no es oro el tiempo, ¡ojalá! todos seríamos ricos, lo que equivale a decir que todos seríamos pobres y, en segundo lugar, todo tiempo que no se emplea en proporcionarse un gran placer para el espíritu, a través de los sentidos o no, es cobre; todo montón de oro que no se gasta en eso, es cobre, se cambia por centavos.¹¹

En este extracto se puede apreciar cómo Sierra no solo conocía las disertaciones de Baudelaire acerca del *flâneur*, sino que, además, comprendía la *flânerie* como el paseo calmo y contemplativo que puede llegar a ser un acto de resistencia ante el tiempo mercantil de la ciudad; al hablar de la relación del tiempo con el valor monetario, Sierra hace una clara referencia al capitalismo estadounidense. Caminar por las calles sin noción del tiempo se contrapone al tiempo de la ciudad; en este sentido, tal como afirma Walter Benjamin, la serenidad del *flâneur* era una protesta contra el proceso productivo,¹² y su paso lento representaba la añoranza de un ritmo de vida menos ajetreado.

Por aquellos tiempos, otros escritores retomaron, incluso de forma más apremiante, los textos de Baudelaire. Este es el caso de Manuel

¹¹ Justo Sierra, "Por abajo", en *En tierra Yankee (Notas a todo vapor) 1895*, pp. 75-76.

¹² W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 345.

Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, fundadores de la *Revista Azul*, publicada por primera vez el 6 de mayo de 1894 como suplemento dominical del periódico *El Partido Liberal*, y considerada la primera revista de literatura moderna en México (publicada hasta el 11 de octubre de 1896, cuando dejó de publicarse el periódico; salieron a la luz 128 números. Al comienzo la dirección fue llevada por Gutiérrez Nájera, pero después de su muerte, en febrero de 1895, Díaz Dufoo asumió el cargo].

La *Revista Azul* se dedicó a difundir la literatura nacional e internacional con una clara preferencia por la de origen francés. Gutiérrez Nájera, director de la revista en aquel entonces, lo manifestó desde el primer número, en el cual escribió: “En Francia hoy por hoy, el arte vive más intensa vida que en ningún otro pueblo, y [...] es Francia la nación propagandista por excelencia”.¹³

Este escritor, incluso fuera de la revista, llevó su quehacer literario al terreno del *flâneur*. Ejemplos de ello hay varios y diversos, aquí incluyo dos de ellos con la intención de mostrar las inquietudes que el Duque Job, seudónimo con el que firmaba el escritor, dejaba entrever con su pluma.

Extracto del cuento *Las misas de Navidad*:

He salido a flanear un rato por las calles, y en todas partes, el fresco olor a la lama, el bullicio y ruido de las plazas y la eterna alharaca de los pitos, han atado mis pensamientos a la Noche Buena. Es imposible que hablemos de otra cosa. [...] Los vendedores ambulantes no han podido fijarse un solo instante. A cada paso tropiezo con acémilas humanas, cargadas de pesados canastones [...]. A trechos, rompiendo la monotonía de aquella masa humana vestida de guiñapos, asoma una coraza aristocrática y un sombrero de Devonshire. [...] Ahí distingo el cuerpo esbelto y elegante de la señorita C..., la reina de la delgadez aristocrática [...] lleva un niño de la mano, y encorvando su cuerpo graciosamente, espera que el vendedor de tostada cara y gruesas manos llene el cesto que sostiene en sus brazos el lacayo.¹⁴

En este fragmento, Gutiérrez Nájera transmite de manera nítida la bulliciosa vida de la ciudad decimonónica dentro del folclore de las

¹³ Manuel Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en *Revista Azul*, p. 289.

¹⁴ M. Gutiérrez Nájera, “Las misas de Navidad”, en *Cuentos y cuaremas del Duque Job*, p. 37.

fiestas decembrinas mexicanas; pero más allá de eso, el escritor refleja las condiciones en las que se desenvolvían las clases sociales, teniendo como punto en común la mercantilización que circulaba por las calles. Bajo este escenario, la aristocracia y la burguesía se mezclaban con la clase trabajadora conformando una misma multitud, esa multitud que el *flâneur* baudeleriano se satisfacía en contemplar, sabiéndose alejado de ella, incluso estando al interior de esta.

Otro ejemplo de la práctica de la *flânerie* dentro de la literatura del Duque Job se encuentra en una de las crónicas que forman parte del texto titulado *La vida en México*:

El caso es que ayer noche erraba meditando por las calles, cuyo aspecto cuando la luz eléctrica se apaga es el de un ataúd negro y sin tapa. Sin objeto determinado ni prefijo derrotero iba a merced de mi capricho [...]. En la Concordia, algunos mozos regaban y barrían el suelo, mientras contaban otros las propinas de la noche; arriba, en dos cerrados gabinetes, brillaba aún la luz del gas y se oían retazos de palabras, ruido de vajilla y hasta bostezos de cansancio y de fastidio. A tales horas no se encuentra en las calles ánima viviente, a no ser el gendarme que ronca en el portal de alguna tienda o el cochero que va dormido en el pescante [...]. Tan profundo silencio y soledad tan grande entristecen al menos melancólico. [...] Parece que están ciega la luz y muertos los sonidos, o que, entretanto reinan las tinieblas, la vida, como el sol, se ha ido a otra parte.¹⁵

En esta crónica, Gutiérrez Nájera muestra una vida citadina contraria a la expresada en el ejemplo anterior; en esta, las avenidas y calzadas se vacían de gente, luz y sonido. El escritor deja entrever cómo, bajo este escenario, no hay rastro de la clase burguesa que de día paseaba por las calles entre las mercancías que circulaban esperando ser de su interés. De noche, la única existencia que se percibe es la de la clase trabajadora, cuyo cansancio y tedio quedan patentes en el texto.

Esta habilidad de percibir las dinámicas de la ciudad, presente en la obra de Gutiérrez Nájera, es característica del *flâneur*, quien a partir de

¹⁵ M. Gutiérrez Nájera, "La vida en México", en *Prosa*, p. 235.

la ociosidad de sus paseos pone en práctica su facultad contemplativa, comunicando e interpretando con ello la realidad de la vida moderna.

Por otra parte, si del Duque Job se puede decir que hizo gala de sus dotes literarias para entablar una relación estrecha con la literatura del *flâneur*, del escritor Petit Blue —seudónimo que adoptó Carlos Díaz Dufoo para sus entregas en la *Revista Azul*— se aprecian claras similitudes discursivas con las reflexiones hechas por Baudelaire acerca del arte.

Ejemplo de esta correspondencia se puede apreciar en lo dicho por el escritor francés acerca de “el hombre de mundo”, como Baudelaire llamaba al *flâneur*, y lo que Díaz Dufoo manifiesta sobre la figura del artista, en consonancia con este.

En *El pintor de la vida moderna*, escribe Baudelaire:

La multitud es su ámbito, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *fundirse con la multitud*. El paseante perfecto, el observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los ínfimos placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir con torpeza.¹⁶

Por su parte, Carlos Díaz Dufoo, en una entrega hecha en 1895 para su sección “Azul pálido”, manifiesta:

El artista es un ave de rápido vuelo: ama la gloriosa libertad, la que extiende mantos azules en la extensión de los cielos, la que aprisiona a los monstruos flotantes y los barre con el soplo de sus bosques y con el leve suspiro de sus olas diáfanas. Enamorada ideal de los esclavistas. Va de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo y de comarca en comarca, en peregrinación sublime, sembrando ensueños y forjando quimeras [...] Viajeros erráticos, fugitivos astros, pasan como parvadas de golondrinas sobre la superficie friolenta de un lago, rozando con sus alas las ondas de plata. Todo hombre nace libre en la constitución del arte.¹⁷

¹⁶ C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 18.

¹⁷ Petit Bleu (Carlos Díaz Dufoo), “Azul pálido”, en *Revista Azul*, p. 288.

La similitud entre estos escritores a la hora de concebir la figura del artista en la modernidad decimonónica es indudable. Claro está que la destreza técnica, que otrora fuera el elemento digno de admiración de la que los artistas gozaban, desaparece del plano de aquello fundamental para el arte, y es sustituida por la habilidad de captar la configuración dialéctica de la vida moderna, es decir, lo eterno y lo fugitivo que permiten apreciar la naturaleza errática del artista-*flâneur*.

Así, la *Revista Azul* fue un referente para las nuevas generaciones de escritores y para la construcción de la cultura nacional. En ella, la influencia francesa ha quedado patente en los ejemplos aquí vertidos y, además, se logra ver la manifestación del *flâneur* como figura presente desde los comienzos de la modernidad mexicana.

La segunda modernidad mexicana: José Clemente Orozco como artista-flâneur
 David Harvey destaca que, desde finales del siglo XIX, la modernidad se ha visto relacionada con la imagen de la “destrucción creadora” acorde a los conceptos de lo efímero y lo eterno. Bajo esta concepción, la figura del artista a partir de la modernidad comenzó a tener total libertad para desmontar y construir nuevas formas de representación estética y, con ello, adquirió la imagen heroica de ser un transformador social con conciencia política.¹⁸

Como se mencionó anteriormente, en México la revolución significó un parteaguas en la concepción de modernidad. Una de las acepciones que adquirió nuevas condiciones fue la idea de “multitud”, considerada en el siglo XIX como el dominio del *flâneur*. En el siglo XX, este concepto adquirió múltiples aristas; claro ejemplo de ello se halla en la diferenciación que Walter Benjamin hace entre dos tipos de multitudes: la primera es una masa de gente sin significado social; en ella es donde Baudelaire ubicaba al “héroe de la modernidad”, al *flâneur* del que la calle es su hogar y en el que la colectividad solo es una apariencia en la que se funde para contemplarla. Benjamin indica que en esta multitud el individuo que se sumerge, más que poder verla como objeto de fascinación, corre el riesgo de alienarse dentro de la masa.

La otra multitud, señala Benjamin, es en la que las clases sociales se separan y se confrontan, estableciendo una vía para la emancipación

¹⁸ David Harvey, “Modernidad y modernismo”, en *La condición de la posmodernidad*, pp. 25-55.

de la clase trabajadora, a la cual había que hacerle consciente de su potencial. Benjamin afirma: “El único contrincante irreconciliable que tiene el Estado, que en estos arduos esfuerzos representa al capital monopolístico, es el proletariado revolucionario. Este destruye la apariencia de la masa mediante la realidad de la clase social”.¹⁹

Estas reflexiones también fueron desarrolladas dentro de las artes plásticas. Ejemplo de ello es la obra de José Clemente Orozco titulada *Las masas* (1935) (Imagen 1). En esta litografía se representa la idea de la multitud que no distingue entre clases ni individuos. La imagen de la colectividad es captada por el artista jalisciense quien, si bien, al igual que el *flâneur*, se sabe espectador de lo que acontece en las calles, no busca fundirse con la multitud sino, al contrario, mantenerse abstraído de ella para reflejar la ferocidad de su naturaleza y la transformación de la integración colectiva en un agente para la alienación de los individuos, que en esta multitud no tienen rostro ni identidad.



Imagen 1. José Clemente Orozco, *Las masas* (1935).

¹⁹ Cfr. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 377. Es importante tener en cuenta que Benjamin escribe estas acepciones pensando en las condiciones que en el siglo XX adquirió la vida colectiva: por un lado, la amenaza del nazismo, del que él huyó hasta el final de su vida, y por el otro, la política socialista que veía en la imagen de la multitud un símbolo de la fuerza proletaria.

Desde los comienzos de su carrera, José Clemente Orozco se interesó por representar la vida de las calles de la Ciudad de México; para este artista, la inquietud por captar el espíritu de lo mexicano a través del arte llegó desde muy temprana edad, al comienzo de sus estudios en la Academia. En su *Autobiografía*, Orozco menciona que fue en las sesiones nocturnas de los talleres de dibujo y pintura donde se dio el primer brote revolucionario de las artes en México. El interés por buscar lo propio, por desembarazarse de la dependencia del juicio y norma del arte europeo y de “las pasadas épocas [en las que] el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear”,²⁰ despertó en los jóvenes estudiantes un espíritu de rebeldía que, por entonces, el Dr. Atl animaba con sus palabras y sus reflexiones sobre el fin de la civilización burguesa.²¹

Dentro de este escenario, en 1916, Orozco tuvo su primera exposición individual titulada “La casa de las lágrimas”.²² La muestra se conformó de 123 obras divididas en tres núcleos: colegialas, prostitutas y caricaturas. Estos trabajos tempranos, de entre 1913 y 1915, dejan claro el interés del artista por participar en la construcción de *lo mexicano* no solo en un sentido estético, sino también en la creación de imágenes que dieran cuenta de la vida del México contemporáneo a través de la exploración de los barrios de la ciudad. Con esta intención, Orozco se arrojaba a la vida nocturna de las calles y se involucraba con los personajes que la habitaban.

De la exhibición “La casa de las lágrimas”, las críticas de José Juan Tablada y Juan Amberes²³ dejan testimonio de la fuerza expresiva y

²⁰ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, p. 19.

²¹ Cfr. J. C. Orozco, *Autobiografía*, p. 60. Años después Orozco, ya desde el muralismo, manifestará la responsabilidad social que debía tener el artista de la época. Afirma: “Lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad crítica. Por la preparación que la mayor parte de ellos tenía, estaban en la posibilidad de ver con bastante claridad el problema del momento y de saber cuál era el camino que había que seguir. Se daban cuenta perfecta del momento histórico en que les correspondía actuar, de las relaciones de su arte con el mundo y la sociedad presentes. Por una feliz coincidencia se reunían en el mismo campo de acción un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía” (*Ibidem*, p. 60).

²² Esta muestra inicialmente iba a llevar por título *Estudio de mujeres* y se realizaría en la Casa Francisco Navarro, ubicada en la calle Francisco I. Madero, carteles que se llegaron a imprimir y distribuir han causado confusión al respecto, pues al ser cancelada la exposición en ese recinto por considerarla “inmoral”, tuvo que llevarse a cabo en la librería Biblos, propiedad de Francisco Gamoneda (Ernesto Lumbreras, “La primera exposición de José Clemente Orozco” en *La mano siniestra de José Clemente Orozco. Derivaciones, transbordos y fugas*).

²³ Teresa del Conde menciona que este nombre es el seudónimo de quien, le comentarían, había llegado a ser funcionario de Bellas Artes, pero no logra esclarecer su identidad. En el libro de Ernesto Lumbreras, *La mano siniestra de José Clemente Orozco*, el autor afirma que

el impacto que las obras expuestas causaron en los espectadores de la época. Los retratos y escenas de las “mujeres de la vida” [como les llamaban en aquel entonces] son para ambos autores los que destacan por su expresión “brutalmente realista”. Si, como Tablada añade, “por brutalidad puede entenderse la fuerza victoriosa con que un artista arranca las miserias de las almas oscuras y las ostenta y las clava a flor de piel sobre los rostros macilentos y pintarrajeados, pálidos y ojerosos”.²⁴ Tal era la impresión que Orozco dejó entre sus coetáneos.

Como ya se comentó, las convenciones sociales de la época imposibilitaban que la mujer pudiera pasearse libremente por la ciudad; únicamente las mujeres que ejercían la prostitución se mantenían en los escenarios urbanos. Deborah Epstein afirma que la prostituta personificaba la naturaleza efímera de las relaciones urbanas y la falta de vínculos permanentes pues, mediante su sexualidad, encarnaba lo efímero, lo fugitivo y lo contingente, cualidades mismas de la modernidad.²⁵

Para Walter Benjamin, el *flâneur* y la prostituta funcionan bajo la misma lógica, ambos eran ejemplo de la conversión del individuo moderno en agente del capitalismo. El primero era una figura de tránsito en los pasajes comerciales que, al caminar por la ciudad, se veía envuelto en una operación dialéctica en la que, a pesar de conducirse con una serenidad que se opone al *tempo* de la ciudad, que es el ritmo de la producción mercantil, circula junto a las mercancías convirtiéndose en una de ellas. Por su parte, la prostituta, para Benjamin, era una alegoría de la transformación de los sujetos en el mundo de las “cosas” que, dentro en la dialéctica de la modernidad, es “a la vez vendedora y mercancía”.²⁶

Juan Amberes era el seudónimo del periodista Rafael Pérez Taylor, también conocido con el sobrenombre de Hipólito Seijas, quien colaboraba en *El Nacional* y más tarde trabajaría en la Secretaría de Educación Pública.

²⁴ José Juan Tablada, “José Clemente Orozco, un pintor de la mujer”, en *José Clemente Orozco. Antología crítica*, p. 18.

²⁵ Deborah Epstein Nord, “Introduction. Rambling in the Nineteenth Century”, en *Walking the Victorian Streets*, p. 5.

²⁶ W. Benjamin, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, p. 185.



Imagen 2. José Clemente Orozco, *En asecho* (1913-15).



Imagen 3. José Clemente Orozco, *En espera* (1946).

En las obras de Orozco, tituladas *En asecho*, de 1913-1915 (Imagen 2), y *En espera*, de 1946 (Imagen 3), las mujeres se perciben en el ámbito público, lejos del estruendo y algarabía con las que se les relacionaba. Estas obras, ya sean interpretadas como imágenes de deseo o de decadencia, dan cuenta de una realidad del México moderno que vivía a la sombra de las calles nocturnas de la ciudad y que solo quien se aventuraba a explorarlas, cual *flâneur*, era capaz de percibir. En este sentido, el artista muestra con crudeza la realidad de las mujeres que se encuentran en la calle y da cuenta de la naturaleza de los personajes marginales que habitan la ciudad moderna, una ciudad en la que el hombre es el único con derecho a la mirada.

Al respecto de la mirada masculina, Susan Buck-Morss señala que, si bien Walter Benjamin criticó a Baudelaire por considerar a las prostitutas como parte de su imaginario poético, sin reconocer el sentido

marginal que la mujer adquiriría en las calles de la vida moderna, el mismo Benjamin hace lo mismo al escribir sobre las prostitutas sin darle voz a ninguna de ellas.

En el caso de Orozco, el artista reconoce la precariedad y la marginación que encierra la vida de las prostitutas, las conoce y hasta podría decirse que las entiende. Teresa del Conde mencionó que, en una carta escrita por Tablada a Alma Reed, el escritor cuenta cómo durante una visita al taller de Orozco presencié a las prostitutas del barrio acercarse al artista en estrecha amistad, confiándole sus problemas como si encontraran en él la comprensión que otros les negaban. No obstante, a pesar de la relación que el pintor entabló con las “mujeres de la vida ligera”, como las nombra Tablada, la representación de ellas no deja de estar impregnada de una mirada masculina que observa, con cierta distancia, los cuerpos que se *ofertan* en las calles, presas de un voyerismo que manifiesta el control de quien mira sobre el que es mirado. Así, la representación de las prostitutas adquiere un carácter sombrío entre el agobio y la melancolía; ellas, desprovistas del ruido, las risas y los ademanes que el artista muestra en otras obras, se perciben, siguiendo la propuesta dialéctica que establece Benjamin, es decir, más que como comerciantes, como mercancías.

Conclusiones

A manera de conclusión se puede señalar que, como se ha observado en los ejemplos aquí vertidos, el trabajo literario de Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo dan cuenta de la transformación del México decimonónico finisecular hacia el proceso de modernización, concebido bajo la ilusión de alcanzar las metas asumidas por los países europeos. No obstante, las ideas de igualdad, libertad y bienestar social, permeadas por la Revolución francesa, en México fueron, para la gran mayoría de la población, una fantasía que pronto se volvió imposible de alcanzar.

La práctica de la *flânerie* y las disertaciones sobre la figura del *flâneur*, impregnadas en el trabajo de los fundadores de la *Revista Azul*, muestran las condiciones y dinámicas de las clases sociales del México decimonónico, al igual que la ensoñación que solo una pequeña parte de la población se podía permitir experimentar como disfrute de la vida moderna.

Por otra parte, en el trabajo de José Clemente Orozco, con una mirada más crítica a través del ejercicio de salir a las calles, se refleja el proceso de mercantilización de la vida moderna, la alienación de las clases trabajadoras y la objetualización de las mujeres como sujetos marginales de la modernidad, a la par del fortalecimiento de un capitalismo que comenzaba a invadir todos los ámbitos de la vida urbana.

Bibliografía citada

- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, México, Taurus, 2014.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- Buck-Morss, Susan, “El *flâneur*, el hombre-sandwich y la puta: las poéticas del vagabundeo” en *Walter Benjamin, el escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- Clark, T. J. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Curvardic García, Dorde, “La reflexión sobre el *flâneur* y la *flanerie* en los escritores modernistas latinoamericanos”, *Káñina. Revista de Artes y Letras*, núm. 33, 2009.
- Del Conde, Teresa, ed., *José Clemente Orozco: Antología crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Díaz Dufo, Carlos, “Azul Pálido”, en *Revista Azul*, núm. 18, México, 1895.
- Epstein Nord, Deborah, *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*, Nueva York, Cornell University, 1995.
- Day, Dorithy, “Evocación sensorial en la poesía de la *Revista Azul*”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, núm. 46, México, 1976.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*, México, Porrúa, 1966.
- , “El cruzamiento en literatura”, en *Revista Azul*, núm. 1, México, 1894.
- , *Prosa*, t. 1, México, Palacio Nacional, 1898.
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.

- Museo de Arte Carrillo Gil, “José Clemente Orozco”, en: www.museo-deartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/jose-clemente-orozco (último acceso: 20 de diciembre de 2019).
- [s. fma.] *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, INBA/Conaculta, 1999.
- Lumbreras, Ernesto, *La mano siniestra de José Clemente Orozco. Derivaciones, transbordos y fugas*, México, Siglo XXI, 2015.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Planeta/Joaquín Mortíz, 2002.
- Parkhurst, Priscilla, “The flâneur on and off the streets of Paris”, en Tester, Keith, ed., *The Flâneur*, Nueva York, Routledge, 2015, pp. 22-42.
- Ramos, Julio, “Decorar la ciudad: Crónicas y experiencia urbana” en *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Sierra, Justo, *En tierra Yankee (Notas a todo vapor) 1895*, México, Palacio Nacional, 1898.
- Taylor, Charles, *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Tester, Keith, “Introduction”, en Tester, Keith, ed., *The Flâneur*, Nueva York, Routledge, 2015, pp. 1-21.

LA IMAGEN DE MÉXICO EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX¹

Yolanda Fernández Muñoz²

Introducción

A lo largo de estas líneas queremos acercarnos a la imagen de México desde una óptica diferente, es decir, la imagen que los mexicanos quisieron dar de sí mismos, como nación moderna e independiente, a través de las Exposiciones Universales de la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente en la época del Porfiriato (1876-1911). Primero analizaremos la arquitectura, a través de los pabellones que se realizaron para las diferentes muestras y, a continuación, nos acercaremos a algunas de las obras pictóricas que allí se expusieron y los representaron.

Las Exposiciones Universales se popularizaron a ambos lados del Atlántico y se convirtieron en un medio para alcanzar un doble objetivo: por un lado, transmitir la idea de progreso y modernidad, desde el punto de vista de su expansión cultural y de sus variantes nacionales y locales, y por otro, la humanización de esa idea en atención a la recepción social y a la participación del público en la conformación de sus propios objetos en los que se materializó ese progreso.³

Arquitectura

El siglo XIX fue clave en la sociedad mexicana, que intentaba crear una conciencia nacional. La evocación del pasado se convirtió, entonces, en

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación I+D+i de la Comunidad autónoma de Extremadura, "La ruta de Hernán Cortés y las fórmulas artísticas de representación en Extremadura y México", nº IB18070, de la Secretaría General de Ciencia, Tecnología e Innovación. Consejería de Economía e Infraestructuras de la Junta de Extremadura y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Comunidad Europa-España.

² Profesora titular del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura (España), yolandafm@unex.es, orcid.org/0000-0002-9830-5683.

³ María de Lourdes Herrera Fera, "Los actores locales de la modernidad a finales del siglo XIX: expositores poblanos en las exhibiciones mundiales", en *Open Edition Journals*.

un afianzamiento de la existencia contemporánea y su reconstrucción en un argumento de identidad, autenticidad y garantía de supervivencia cultural en momentos de definición de la mexicanidad. En este contexto, la arquitectura constituyó uno de los medios a través de los cuales se expresaron las distintas construcciones de esa identidad nacional.

La segunda mitad del siglo XIX fue también una época de grandes transformaciones para México, de cambios que favorecieron el establecimiento y consolidación de un proyecto de país, la revisión de la historia nacional, la reescritura del pasado y la redefinición de los temas fundamentales en las artes plásticas. Pese al afrancesamiento general de la cultura, fue durante el Porfiriato (1876-1910) cuando los arquitectos mexicanos entendieron la posibilidad de crear un vocabulario arquitectónico propio que les permitiera, desde el espejo del pasado histórico, 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, pero sin renunciar a los avances de la modernidad europea y norteamericana.⁴

En México, esta búsqueda identitaria osciló entre la recuperación de la estética prehispánica y de estilos europeos como el Renacimiento, el gótico o el mudéjar, y posteriormente, la revalorización de la tradición virreinal se impulsó como un nuevo emblema de la identidad a principios del siglo XX. De esta manera, el pasado hispánico se rescató como periodo unitario y conjunto, recubriendo los nuevos edificios del centro histórico con fachadas barrocas que copiaban 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, pero sí en sus valores identitarios.⁵ Estos falsos historicistas, sin embargo, no llegaron a incidir de forma agresiva en los inmuebles históricos situados en los centros monumentales.

México en las exposiciones internacionales

A lo largo de su historia, las exposiciones universales, internacionales,

⁴ Rafael López Guzmán y Aurora Yáratzeth Avilés García, "La presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón "morisco" de Nueva Orleans (1884)", en *AWRAQ*, p. 59.

⁵ *Ibidem*, p. 60.

regionales o temáticas han servido de escaparate para la producción industrial y cultural de un país, así como expresión de su identidad nacional. La forma en la que un país se presenta al mundo es reflejo de su propia dinámica política y económica, de sus aspiraciones por integrarse a la comunidad de naciones desarrolladas, de atraer la inversión extranjera o de presentar una imagen cultural determinada que promueva un sentido de autodefinición.

Así, la historia de los pabellones mexicanos ha transitado por diversas rutas buscando la definición de su propia identidad, siempre procurando dar una imagen de progreso y modernidad. Los edificios en los que México exhibía sus productos más sobresalientes manifestaron la imagen nacional que se deseaba proyectar al exterior.⁶ El diseño y la construcción de los pabellones, la elección de sus elementos decorativos, de los materiales constructivos, las vitrinas y mobiliarios, no solo fueron indicio del desarrollo del sentido estético nacional, sino que revelaron, sobre todo, la conciencia que tenían los responsables de organizar las muestras mexicanas y la importancia del lugar desde el cual querían que se mirara al país en el extranjero.

México participa por primera vez en la Exposición Universal de Londres en 1851,⁷ aunque su contribución como país expositor fue marginal, pues se encontraba en un momento crítico para el gobierno y el pueblo mexicano. Sin embargo, la muestra sirvió para darse cuenta de que estaban frente a un nuevo tipo de exposición, totalmente alejado de las tradicionales ferias comerciales donde, además de comprar y vender productos, se desarrollaba un interesante intercambio de ideas, informaciones y novedades en todos los ámbitos. Tanto es así que asumieron la celebración de este evento como una oportunidad para mostrar al público europeo el esplendor de la nación mexicana. Fue en París, en 1855, donde por primera vez se ensayaron nuevas formas promocionales, aunque en grandes salas compartidas con otros países. No fue hasta 1867 cuando la organización de la exposición invitó a construir pabellones nacionales con un propósito evidente: que cada nación ofreciera a través de esas construcciones la imagen más representativa de sí mismas, de sus

⁶ *Idem.*

⁷ Cfr. "Exposición Universal de Londres en 1851", *La ilustración mexicana*.

tradiciones, su arte y su cultura.⁸ Lo más significativo en el diseño arquitectónico de los pabellones fue el exterior; la definición de las formas o los elementos decorativos usados con fines representativos fue controversial,⁹ aunque la estructura interna también tenía su relevancia. Para el diseño del pabellón mexicano en ese momento se utilizó la propuesta de León Méhédin (Imagen 1);¹⁰ un pabellón que reproducía la pirámide de Xochicalco. La exposición se orientó hacia las glorias del pasado prehispánico, de acuerdo con las apreciaciones de la Commission Scientifique du Mexique, formada por franceses y mexicanos, en cuyo seno se desató la polémica sobre la definición de los elementos estéticos que mejor representaban a la nación mexicana. La comisión se enfrentó a varios dilemas: primero, integrar en una única representación tanto la diversidad como la totalidad de los grupos sociales que constituían México y, segundo, averiguar qué tradición tenía más densidad simbólica en la definición de la identidad nacional, la prehispánica o la colonial. Así se llegó a una solución ecléctica, al arte neoprehispánico, como una forma representativa de México y de lo mexicano cuyas resonancias alcanzaron hasta el siglo XX.¹¹ Se trataba de una pirámide de 25 metros de largo por 18 metros de ancho, en cuya decoración interior y exterior predominaba el “estilo mexicano”, y alojaba muestras de zoología, mineralogía, geología, botánica; planos, dibujos, grabados y fotografías, estatuas y antigüedades mexicanas. Hay pocas referencias sobre este pabellón en su exterior, pero gracias a las imágenes conservadas sabemos que tenía un basamento con una escalinata al frente y un templo superior completo, que reproducía una construcción de Xochicalco. En medio de la entrada se colocó una copia de la Coatlicue, dos grandes esculturas de Teotihuacán sobre las alfardas y un gran calendario azteca a uno de los lados.

⁸ M. de L. Herrera Feria, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX. La inserción de una región en el contexto global*, p. 173.

⁹ Luis Ángel Sánchez Gómez, “Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878”, en *Historia contemporánea*, pp. 257-283.

¹⁰ Quien se había desempeñado como científico expedicionario de la Commission Scientifique du Mexique desde agosto de 1864.

¹¹ M. de L. Herrera Feria, *ob. cit.*, p. 180.



Imagen 1. León Méhédin, *Pabellón de México*. Exposición Universal de París (1867).

En 1876, México concurre a la Exposición Universal de Filadelfia construyendo para la ocasión un *stand* en un edificio situado en Fairmount Park (Imagen 2). Estaba realizado con una serie de arcos y estanterías en los que se mezclaba cierto estilo neoclásico con algunos adornos aztecas¹² que podríamos definir como ecléctico. De esta manera, la recuperación del pasado prehispánico sería un elemento importante en la búsqueda y la construcción de la identidad nacional y en varios momentos se recurrirá a él como carta de presentación del país mexicano.¹³ En esa ocasión la presencia mexicana también se completó 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 destacados,¹⁴ como después veremos.



Imagen 2. *Stand de México*, Exposición Universal de Filadelfia (1876).

¹² Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, p. 67.

¹³ Daniel Schávelzon, *La polémica del arte nacional en México (1850-1910)*, pp. 11-13.

¹⁴ Rafael López Guzmán y Aurora Yartzeth Avilés García, *ob. cit.*, p. 61.

Pero si el *stand* de Filadelfia llamaba la atención por su indeterminación estética, el edificio presentado en la Exposición Industrial Universal y Centenario Algodonero de Nueva Orleans en 1884 será todavía más llamativo por la elección de un estilo totalmente ajeno a la tradición arquitectónica mexicana. Por primera vez se presentaban dos pabellones independientes, aunque nada estaría más lejos de la imagen esperada para un pabellón mexicano que la obra de José Ramón de Ibarrola. En lugar de formas nacionalistas, el arquitecto optó por la arquitectura mudéjar y claras muestras de un lenguaje eclectista. Las razones, quizá México, desde la llegada al poder del presidente Porfirio Díaz, había apostado por la inversión extranjera como medio para poner al país en vías de desarrollo y quería presentarse al mundo con una imagen exótica de orientalismo, como era la moda de entonces. Un estilo que estará presente en las grandes exposiciones universales desde 1851, como es el caso del pabellón de Brasil en la Exposición de Filadelfia o el de España en París en 1878. Por otro lado, creemos que también pudo influir en Ibarrola el contacto con el arquitecto Eduardo Tamariz y Almendaro, autor de numerosas obras en la ciudad de Puebla en las que se incluían elementos decorativos neoárabes. La crítica, sin embargo, fue muy positiva y se presentaron las mejores riquezas que poseía el país, promocionando una imagen que conseguiría cuantiosas inversiones extranjeras en la minería y el petróleo. Además, en este momento se realizaron numerosos edificios por todo el país con esta tendencia orientalista.

Por su parte, la Exposición Universal de París de 1889 contó con la presencia de México, gracias a la invitación del gobierno francés.¹⁵ En esa ocasión, la imagen del pabellón fue mucho más importante que los productos exhibidos, iniciándose de nuevo el debate sobre la identidad nacional frente a la modernidad (Imagen 3). La participación mexicana se materializó con un pabellón de grandes dimensiones (70 × 30 m) inspirado en la arquitectura y mitología prehispánicas, donde se conjugaba el interés por destacar el linaje nacional con la aspiración de mostrarse como un país moderno y listo para recibir inversiones y migraciones. El edificio, proyectado por el historiador

¹⁵ México recibe la invitación del gobierno francés el 15 de abril de 1887. M. de L. Herrera Feria, *ob. cit.*, p. 184.

Antonio Peñafiel en colaboración con el ingeniero Antonio de Anza, fue construido según las indicaciones del entonces ministro de Fomento, Carlos Pacheco, pues debía “representar el tipo característico de algún o de algunos de los monumentos antiguos del país y a cuyo tipo se deseaba dar un carácter nacional en el extranjero”.¹⁶ El edificio podía relacionarse con los monumentos prehispánicos de Huexotla, Teotihuacán, Mitla y, en especial, Xochicalco. De todos ellos se extrajeron motivos y elementos formales que fueron reinterpretados, tal como señalaba Peñafiel, pues “la forma del edificio se había tomado de los antiguos teocallis aztecas y el ornato era de puro origen mexicano”.¹⁷ En la fachada se colocaron 12 relieves en bronce que representaban a dioses, héroes y mandatarios aztecas, realizados por el escultor mexicano Jesús Contreras.¹⁸ Así, en el edificio se combinaron motivos del pasado con materiales constructivos modernos, como el armazón interno de acero, fabricado por una compañía francesa. El espacio interior estaba diseñado con gran lujo y manifestaba, sin embargo, el gusto parisino de la época, con un gran salón, pabellones, galerías, una gran escalinata central, elevadores, materiales e iluminación simbólica y ornamental. Por tanto, la estética del pabellón mexicano en París podía verse como la apropiación visual y simbólica de un pasado glorioso, considerándose heredero de un linaje de 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 para el conocimiento universal. Sin embargo, esta propuesta arquitectónica fue considerada más tarde como un rotundo fracaso, sobre todo porque en ese momento la pretensión de crear un verdadero estilo arquitectónico a partir de modelos prehispánicos se consideraba infructuosa.

¹⁶ Clementina Díaz y de Ovando, “México en la Exposición Universal de 1889”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 113-114.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Cfr. Marco Antonio García Robles, *Los relieves de Jesús E. Contreras para el pabellón mexicano en la Exposición Universal de París de 1889*.



Imagen 3. *Pabellón de México*. Exposición Universal de París (1889).

Así las cosas, cuando México volvió a París para la gran Exposición Universal de 1900, la búsqueda de un estilo arquitectónico propio que representara al país ante el mundo se había agotado; resultaba complicado intentar imitar los estilos prehispánicos o adoptar los referentes virreinales españoles, pues ninguna de esas tendencias se adecuaba a los patrones modernos de confort, higiene y estética que prevalecían en el mundo del nuevo siglo pero, sobre todo, tenían la certeza de que ninguno de estos estilos representaba a la nación mexicana. Entonces, si México no tenía un estilo arquitectónico propio que pudiese expresar tanto su identidad —étnica y cultural, histórica y política, integrada y homogénea— como su buen gobierno —pacifista y fuerte, moderno y progresista—, se consideró pertinente adoptar uno internacionalmente aceptado y se decidió construir un palacio de estilo neoclásico.¹⁹ Su elección fue motivada por el interés de proyectar la imagen de una nación alineada al gusto estético y a los referentes culturales occidentales, en los que primaban la mentalidad positivista y el entusiasmo por el progreso. Por tanto, ahora la imagen de México no era la creación de un lenguaje nacional, sino mostrar cuán lejos había llegado México en su desarrollo.

Pintura

El trabajo de los pintores del siglo XIX enriqueció el acervo artístico nacional y colaboró en la formación de un sentimiento patriótico,

¹⁹ Sebastián Bernardo de Mier, *México en la Exposición Universal Internacional de París (1900)*, p. 87.

convirtiendo sus obras en un elocuente testimonio de México en este momento y ofreciendo la imagen que se quería proyectar al exterior. Los artistas representaron en sus obras los episodios fundacionales de México: el mundo prehispánico, la Conquista, la Independencia o las hazañas liberales, cimientos sobre los que se inició la construcción de la patria y en los que se sustentó la identidad decimonónica mexicana,²⁰ y su presencia será habitual en las Exposiciones Universales, aunque de forma muy reducida en las primeras muestras a las que acude la delegación mexicana. Apenas tenemos datos concretos de alguna obra en 1855, donde se envía un cuadro de Juan Cordero, recién llegado de Roma, *Jesús y la mujer adúltera*, dedicado a la Academia mexicana.²¹

Ya en 1875, la Escuela Nacional de Bellas Artes convocó una exposición de carácter especial, pues se trataba de una muestra de aquellas pinturas que se iban a seleccionar para su presentación en la Exposición Universal de Filadelfia al año siguiente. Para la ocasión, por ejemplo, Félix Parra presentó una gran composición de fray Bartolomé de las Casas. La lista de pinturas remitidas a Filadelfia ascendió a 62 obras, de las cuales 21 pertenecían a los siglos XVII y XVIII, procedentes de los conventos nacionalizados por la aplicación de las Leyes de Reforma. Entre ellas podemos destacar, *La adoración de los reyes*, de Baltasar Echaive; *La Sagrada Familia*, de Luis Juárez, o *La caída de los ángeles rebeldes*, de Cristóbal Villalpando, y el resto pertenecía al XIX, donde encontramos todo tipo de géneros: pinturas de historia, alegorías, asuntos bíblicos, retratos, paisajes, naturaleza muerta y pinturas costumbristas.²² Entre las obras más destacadas en la exposición de este momento se encuentra *Entre otros dos soldados aztecas presentan la cabeza de un español al cacique matlatzinca* —una embajada azteca—, de Pablo Valdés, o *El abrazo de Acatempan*, de Petronilo Monroy.

Poco a poco, los cuadros que concurrieron a estos certámenes fueron cambiando su temática hacia un aspecto más histórico-nacional, pues en 1879 se instituyó por decreto la celebración de concursos bienales en la Escuela Nacional de Bellas Artes, consolidándose con el tiempo la iconografía patriótica requerida por los críticos,²³ como

²⁰ Claudia Barragán Arellano y María Estela Duarte *et al.*, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*, p. 60.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² Cfr. Eduardo Báez Macías, *Guía de la antigua Academia de San Carlos 1867-1910*.

²³ C. Barragán Arellano y M. E. Duarte *et al.*, *ob. cit.*, pp. 60-61.

Captura de Cortés en Xochimilco, de José María Ibararán. A veces estos temas se alternaban con la historia europea o la historia universal. También los temas bíblicos ofrecían muchas posibilidades de lectura, en sentido literal o analógico, y por medio de un episodio narrativo distante en el espacio y en el tiempo se sugerían situaciones o reflexiones relacionadas con el tiempo presente. Las pinturas ganadoras de esos certámenes asistieron después a las Exposiciones Universales cuyas listas en las sedes de Nueva Orleans (1884), París (1889) y Chicago (1893) son casi intercambiables y muestran bastante uniformidad en el criterio de selección, que corría a cargo de la Escuela de Bellas Artes, cuyo director era Román Lascuráin, quien ocupó el cargo entre 1877 y 1902.²⁴

Podemos distinguir tres temáticas básicas en su configuración: religiosa, histórica con tendencia indigenista y paisajista. Siguiendo este criterio, hemos querido citar algunas de las obras más reseñables que se presentaron en las Exposiciones Universales a las que acude la delegación mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX.

Ya sea a través del Antiguo Testamento, alegorías cristianas o motivos de santos, dentro de la temática religiosa destacan autores como Alberto Bribiesca, que participa en la exposición de 1889 con la obra *El buen samaritano*, obteniendo una mención honorífica. También es notoria la participación del pintor Gonzalo Carrasco, que participa con obras como *La caridad de San Luis de Gónzaga* o *Job* —erróneamente atribuida a Alberto Bribiesca en el catálogo oficial de la exposición— en las exposiciones de 1884, 1889 y 1893, siendo galardonado en 1879;²⁵ o José María Ibararán, discípulo de José Salomé Pina,²⁶ que participa con dos magníficos lienzos, *La caridad cristiana* y *El sueño del mártir* (Museo Nacional de Arte). Se trata de una obra de grandes dimensiones y claroscuros perfectos con un manejo misterioso del cuerpo humano, que fue colocada en el ala titulada *Literatura y Academia*, es decir, dentro de los temas de la mitología clásica y las súbitas pasiones del Romanticismo del siglo XIX.

Mención aparte merece el retrato de Porfirio Díaz, de Andrés Belmont, conocido desde 1884 como se indica en la siguiente nota

²⁴ Eduardo Matos Moctezuma *et al.*, *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, p. 47.

²⁵ *Ibidem*, p. 50.

²⁶ Pintor mexicano, discípulo de Pelegrín Clavé en la Academia de San Carlos de México.

periodística: “Se dice que el hábil calígrafo y dibujante señor Andrés A. Belmont está terminando un retrato hecho a pluma”.²⁷ La efigie de Porfirio Díaz, presidente de la república, no podía faltar en las Exposiciones Universales y estuvo presente tanto en dibujo como en escultura en la muestra parisina de 1889. Tampoco podemos olvidar al pintor y dibujante mexicano Isidro Martínez, formado en la Academia de México y autor de retratos, paisajes, litografías y cuadros de tema histórico, como *Padre Pedro de Gante* (Chicago, 1893), entre otros.

Por su parte, la pintura de historia es un gran ejemplo del uso de las imágenes como elemento de persuasión ideológica para recrear la realidad y legitimar el presente. “Entender la forma en que los pintores dieron imágenes a las historias nacionales es una forma de entender el proceso de construcción, de invención de la nación, como mito identitario de la modernidad”.²⁸ Entre los temas predominan los asuntos relativos a la fundación de México y al proceso de la Conquista. Los relativos a la época virreinal y otros periodos de la historia de México fueron poco tratados, como si en el auge del señorío mexica, en la Conquista y en la Independencia, se hubiese pretendido cifrar la identidad nacional. También la historia contemporánea de Porfirio Díaz, los cuadros de batallas de la época, y el intento de ofrecer una imagen de “orden y progreso” de un México pacificado al fin. Entre las obras presentadas con tendencia indigenista, catalogadas por algunos como nacionalistas por tratar temas en los que la población indígena aparecía como personaje principal, se encuentra *Senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez (Nueva Orleans, 1884), que llegó a ser una obra emblemática del arte mexicano del siglo XIX,²⁹ lo mismo que *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón, donde representa a los antiguos indios de México como auténticos héroes griegos. Discípulo de Pelegrín Clavé, que marcó profundamente su estilo academicista, José Obregón se dedicó a la pintura de temas bíblicos y al retrato, aunque su obra más conocida, *La juventud de Colón* (Nueva Orleans, 1884), es de carácter costumbrista e histórico. Otro pintor premiado por una obra inspirada

²⁷ Ida Rodríguez Prampolini, “Para la exposición de Nueva Orleans”, en *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos III*, p. 171.

²⁸ Tomás Pérez Viejo, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, en *Historia y Grafía*, p. 73.

²⁹ Fabiola Martínez Rodríguez, *Civilizing the prehispanic: Neo-prehispanic imagery and constructions of nationhood in porfirian Mexico (1876-1910)*, p. 109.

de tema indigenista es José Jara y *Funerales de un indígena o El velorio* (Imagen 4), una de sus obras mejor ejecutadas, que José María Velasco escogió para presentarla en la Exposición Universal de París en 1889, por la que consiguió una medalla de bronce. Este mismo lienzo participó en la exhibición de Chicago de 1893.



Imagen 4. José Jara, *El velorio*. Exposición Universal de París (1889).

Entre los cuadros de historia presentes en las listas de las Exposiciones Universales también encontramos asuntos relacionados con personajes históricos como Moctezuma y toda una serie de presagios ominosos que le persiguieron antes del desembarco de los españoles, desatando sus angustias y peores temores. Pero el tema de la Conquista, la búsqueda de la identidad mexicana o los orígenes de la nación, se verán representados, a veces al mismo tiempo, como una derrota y un triunfo, como una destrucción y una refundación. Un conflicto militar, político, social y religioso de dos culturas, que será reflejado por artistas como Juan Ortega en su obra *La visita de Cortés a Moctezuma* (1885). La temática fue sugerida por el director del ramo en la Academia, José Salomé Pina, “contenida en el capítulo XC de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, donde se describe la visita que hacen Cortés y sus subalternos a los palacios de

Moctezuma”.³⁰ En la pintura se identifican, a la izquierda, Moctezuma II flanqueado por sus sobrinos, los príncipes de Iztapalapa y Tlacotalpan, como lo dice la descripción del catálogo de aquella exposición de 1885; mientras Cortés es acompañado por sus intérpretes, doña Marina —La Malinche— y el padre Aguilar; de los capitanes Sandoval, Alvarado, Velásquez de León, Ordaz y algunos soldados.

Para concurrir a la Exposición de Chicago de 1893, la Escuela Nacional de Bellas Artes comisionó a dos de los alumnos más destacados del profesor de pintura José Salomé Pina, la realización de dos cuadros para la muestra: *La rendición de Cuauhtémoc ante Cortés*, a Joaquín Ramírez hijo, y *El suplicio de Cuauhtémoc*, a Leandro Izaguirre, conservadas hoy en el Palacio Nacional y el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, respectivamente. Según 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”.³¹ Parece 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.³²

Finalmente, tanto en París como en Chicago, la jefatura de la sección artística en los respectivos comités encargados de organizar los envíos correspondientes a estos certámenes recayó en José María Velasco —discípulo de Landesio—, pintor destacado por su gran calidad artística como paisajista, que llegó a participar en la exposición parisina de 1889 con más de 60 piezas. Y aunque podemos destacar la obra de grandes paisajistas del momento, como *Cañada del Chorro de San Pedro en Jalapa*, de Cleofás Almanza, o *Barranca de Metlac*, de Carlos Rivera, ambos discípulos de Velasco, nadie como él supo plasmar la belleza del paisaje mexicano, otorgándole un lugar preeminente dentro de la plástica mexicana. Con su extraordinaria producción artística, Ve-

³⁰ Esther Acevedo, “La visita de Cortés a Moctezuma”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, p. 122.

³¹ C. Barragán Arellano y M. E. Duarte *et. al.*, *ob. cit.*, pp. 119-120.

³² R. López Guzmán y A. Yaratzeth Avilés García, *ob. cit.*, p. 64.

lasco hizo realidad el sueño de tantos artistas al lograr que la pintura mexicana alcanzara el reconocimiento universal, poniendo a México a la misma altura que Europa en el ámbito cultural. Su pintura tendría dos objetivos muy específicos: la aprehensión de los elementos geográficos, botánicos, zoológicos, incluso históricos y arqueológicos de México, y la representación de lo “más característico” del lugar que estaba pintando. Esta inclinación a mostrar lo más representativo de las distintas regiones de México fue esencial para crear un imaginario de la *apariencia* de la nación, tanto para los mexicanos como para los extranjeros. En esta conformación oficial de la manera en que México se mostraba al mundo cohabitaron tanto los elementos científicos —mostrar la flora, fauna, orografía e hidrografía características del país a los ojos de los extranjeros— como los históricos —por las muchas obras de temática histórica que se expusieron—, destacando trabajos como *Valle de México* (1889), *Pirámide del Sol en Teotihuacán* (1878) o *Cañada de Metlac* (1897) (Imagen 5).



Imagen 5. José María Velasco, *Cañada de Metlac* (1897). Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

De estilo realista, según Ramírez,³³ siempre compaginaba dos elementos composicionales: un lugar y un episodio histórico, bíblico o profano, escenas populares, militares o familiares. Otra tendencia temática de Velasco, siguiendo el mismo estudio, es el retrato de personajes mexicanos, inmersos en la cotidianidad, como lavanderas, jinetes, alba-

³³ Fausto Ramírez, *José María Velasco, pintor de paisajes*, p. 133.

ñiles, comerciantes, niños, como vemos en el *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* (1875), entre otros. Su pintura enfatiza las costumbres mexicanas y la llegada de la modernidad en medio de la convivencia de dos modos de vida: el conservadurismo y el liberalismo, instaurados en el México del siglo XIX. Velasco también hace énfasis en la recreación de escenas de la Colonia, como en *Catedral de Oaxaca* (1887), donde muestra el esplendor de la arquitectura novohispana de aquella época.³⁴ Por tanto, consciente o no, la obra de Velasco estará inscrita en un discurso que tenía como base la aprehensión científica de México y la representación de un ideario de construcción de identidad nacional.

Conclusiones

México es fruto del devenir de muchos siglos de historia, sin embargo, será en el siglo XIX donde encontremos las raíces inmediatas que conformen esta nación, los acontecimientos políticos, los conflictos bélicos y las repercusiones que tuvieron los hábitos económicos, sociales y culturales, entre otros factores, que dieron lugar a características esenciales que hoy conforman la nación mexicana.

En este contexto, la imagen de México en las Exposiciones Universales se fue adaptando a los tiempos a medida que las modas fueron cambiando, a través de una serie de objetos ordenados y organizados dentro de estos espacios arquitectónicos, para mostrar al mundo la idea de mexicanidad³⁵ y adquiriendo poco a poco su identidad.

Bibliografía citada

- Acevedo, Esther, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*. Cat. de exp., México, Museo Nacional de Arte, 2002.
- Báez Macías, Eduardo, *Guía de la antigua Academia de San Carlos 1867-1910*, México, UNAM-IIE, 1993.
- Barragán Arellano, Claudia y María Estela Duarte *et al.*, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte / Banco Nacional de México / UNAM, 2003.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Carlos A. Molina, *1821-1921-1951: La mexicanidad y su arte*, p. 15.

- De Mier, Sebastián B., *México en la Exposición Universal Internacional de París (1900)*, París, Francia, Imprenta de J. Dumoulin, 1901.
- Díaz y de Ovando, Clementina, “México en la Exposición Universal de 1889”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 61, México, agosto, 1990, pp. 113-114.
- García Robles, Marco Antonio, *Los relieves de Jesús E. Contreras para el pabellón mexicano en la Exposición Universal de París de 1889*, México, [s. a.], Tesis, Universidad de Aguascalientes, Centro de las Artes y la Cultura, Departamento de Arte y Gestión Cultural.
- Herrera Feria, María de Lourdes, “Los actores locales de la modernidad a finales del siglo XIX: expositores poblanos en las exhibiciones mundiales”, en www.journals.openedition.org/nuevomundo/55555 (último acceso: 29 de enero de 2020).
- Herrera Feria, María de Lourdes, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX. La inserción de una región en el contexto global*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- López Guzmán, Rafael y Aurora Yartzeth Avilés García, “La presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón ‘morisco’ de Nueva Orleans (1884)”, en *AWRAQ*, núm. 11, España, enero-abril, 2015, pp. 59-84.
- Martínez Rodríguez, Fabiola, *Civilizing the prehispanic: Neo-prehispanic imagery and constructions of nationhood in porfirian Mexico (1876-1910)*, México, 2004, Tesis, University of the Arts London.
- Matos Moctezuma, Eduardo, *et al.*, *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, México, Museo Nacional de San Carlos, 2010.
- Molina, Carlos A. “1821-1921-1951: La mexicanidad y su arte”, en Luz María Sepúlveda, coord., *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Pérez Viejo, Tomás, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, en *Historia y Grafía*, núm. 16, México, Universidad Iberoamericana, 2001, pp.73-110.
- Ramírez, Fausto, *José María Velasco, pintor de paisajes*, México, UNAM-III, 2017.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel, “Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878”, en *Historia Contemporánea*, núm. 32, España, octubre, 2006, pp. 257-283.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos III*, México, UNAM-IIE, 1997.

Schávelzon, Daniel, coord., *La polémica del arte nacional en México (1850-1910)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.



3

PUEBLA A TRAVÉS
DE LAS MANIFESTACIONES
CULTURALES.
ARTE, INSTITUCIONALIDAD
Y COLECCIONISMO

LA FAMILIA CENTURIÓN: UNA DINASTÍA DE ARTISTAS POBLANOS DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Isabel Fraile Martín¹

Introducción

Cuando en 2012 por primera vez nos encontramos con la obra expuesta de Mariano Centurión en la Casa de los Muñecos de la BUAP, nunca imaginamos que estábamos ante la pieza visible de un rompecabezas familiar tan desconocido como apasionante en los términos artísticos que nos competen. Sobre la vida y obra del joven pintor expuesto en la galería hemos ido dando avances en los últimos años, pero la dilatada y detenida revisión de archivos y hemerotecas, aunado a una nueva incursión en la bibliografía del arte poblano desde mediados del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX, nos ha posibilitado enmarcar el contexto de este artista en el seno de una familia amplia con grandes dotes y habilidades para el mundo del arte. Conocer el origen de esta saga, así como el entramado de relaciones que se genera a partir de ellos, nos abre la puerta a un apasionante capítulo del arte poblano que iremos desgranando a partir de esta amplia dinastía de artistas locales, donde no solo es atractivo descubrir que varios familiares comparten oficios sino que, además, nos implica revelar el trabajo individualizado de cada uno ellos, en un reto que pareciera ser más complejo que simple y que nos invita a desmarañar las diversas autorías que están tras el apellido Centurión.

En estos momentos de la investigación estamos seguros de que se trata de dos generaciones de artistas diferentes, miembros de una misma familia que desarrolla proyectos artísticos afines, trabajando en un mismo periodo de tiempo y en una misma ciudad. Esta situación nos hizo enfrentarnos a una primera gran complejidad a la hora de rastrear

¹ Profesora-investigadora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, isabelfrailem@gmail.com

a cada uno de ellos pues, a menudo, todos firman compartiendo las mismas palabras, esto es, no solo el mismo apellido, Centurión —que es común a todos—, sino también una coincidencia en sus nombres, generalmente compuestos, que comienzan con uno mismo y que también los une a todos: ‘José’ e, incluso, comparten una misma inicial para su segundo nombre, la ‘M’. Así que es bastante frecuente encontrar notas y referencias en los archivos consultados que nos remiten a José María, José Manuel o José Mariano Centurión, lo que ha dificultado en buena medida el trabajo de deslinde de autorías porque, además, como era frecuente en la época, los hijos heredaban los nombres de sus padres y tíos. A pesar de esta dificultad inicial, ha sido bastante satisfactorio avanzar en esta etapa de precisión y registro de cada uno. No obstante, y a reserva de lograr definir en un futuro próximo, una mayor autoría de obras, en este primer acercamiento a los integrantes de la saga de artistas veremos algunas directrices claras que nos hagan comprender su importancia en el tejido artístico local.

La primera generación. Los Centurión Azcárraga

El inicio de la saga comienza con el matrimonio entre José María Centurión de la Rosa y María Josefa Azcárraga, de cuya unión nacerían 10 hijos: siete varones y tres mujeres.² De entre los 10 vástagos de la familia Centurión Azcárraga encontramos a cuatro varones que están vinculados a actividades artísticas: José Pedro Pablo (más conocido como Pedro), José María de Jesús (más conocido como José María), José Santiago Mariano (más conocido como Mariano) y José Manuel, aunque la actividad en las artes es más prolija entre los tres primeros y el último solo coquetea con el mundo del arte desde otros ámbitos más vinculados a la comercialización de joyas y otros objetos preciados. Desde las averiguaciones previas advertimos que Pedro y Mariano son quienes más han sobresalido en la Puebla de mediados del siglo XIX. A ello añadimos que Mariano es el progenitor de la segunda generación de artistas destacados en la familia, donde se ubica el joven Mariano cuya obra vimos en el museo, como señalaremos más adelante.

² Los nombres de todos sus hijos, según actas de nacimiento y bautismo halladas en los archivos, son los siguientes y en el correspondiente orden de nacimiento: José Rafael María Santiago, José Pedro Pablo, María Josefa Dolores, José María Miguel, José Pablo de Jesús Yrinco, José María de Jesús, María Guadalupe Josefa Tecla, María Soledad Josefa, José Santiago Mariano y en décimo y último lugar: José Manuel Centurión y Azcárraga.

Comenzamos nuestro análisis con Pedro Centurión, quien, según los datos proporcionados por los descendientes de la familia, debe haber nacido en 1829, pues se celebra su bautizo en junio de ese año en Puebla y fallece, en la misma localidad, en el verano de 1906.³ Se casó en dos ocasiones y tenemos constancia de que tiene una única hija, de nombre Ana María. Las referencias que nos llegan de su vida laboral son amplias y siempre referidas a las de un escultor respetable, de reconocido mérito y ampliamente apreciado entre la comunidad artística poblana. Con respecto a su etapa inicial en el mundo de las artes, Cordero y Torres lo sitúa como alumno de escultura de José Manzo, y se refiere a él como un estudiante notable del maestro Bernardo Olivares, llegando a ser oficial de su taller.⁴

Sus primeros registros en la Academia de Bellas Artes de Puebla los encontramos a mediados de siglo, cuando aparece matriculado tomando clases de escultura.⁵ En esos años son frecuentes sus participaciones en certámenes académicos de diferente vocación y exposiciones artísticas celebradas en el municipio. Cuenta con diversos reconocimientos al mérito artístico por su intervención en varias de estas exhibiciones colectivas locales, como en la Exposición de Bellas Artes de 1849, donde participa con un medio relieve de mármol y un bajo relieve de alabastro de *un niño y un ciervo*,⁶ o su trabajo en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de 1853, donde recibe un premio tras haber participado con dos esculturas que muestran *un calvario* de madera y una *niña* en yeso⁷ y de las que, lamentablemente, se desconoce su paradero, aunque podemos documentarlas gracias al magnífico seguimiento que se hace de su destacada labor en la prensa de la época. Medio siglo después, en 1900, la información hallada sobre Pedro lo sitúa como un profesor consagrado dentro de la Academia.⁸

³ Agradezco el interés de Lorena Said por compartir numerosa información de los integrantes de la familia para lograr que este esbozo biográfico de los Centurión empezara a ver la luz.

⁴ Enrique Cordero y Torres, *Diccionario biográfico de Puebla*, p. 167.

⁵ Entre los fondos de la Academia de Bellas Artes, localizados en varios archivos, se conservan varias listas de alumnos de la Academia entre las que encontramos citados a Pedro y a Je. Ma. Centurión, ambos escultores. Biblioteca Lafragua, Caja 28, Expediente 1, 1850.

⁶ Sobre Exposición de Bellas Artes, Biblioteca Lafragua, Caja 23, Expediente 6, 21 de diciembre de 1849.

⁷ *Diario El Siglo Diez y Nueve*, 21 de noviembre de 1853, pp. 3-4.

⁸ En el año 1900 es interesante encontrar a Pedro junto a sus otros dos hermanos, José María y Mariano, los tres registrados como profesores de la Academia. Biblioteca Lafragua, Caja 28, Expediente 2, 1900.

Los diarios también reflejan a menudo otro tipo de noticias donde se narran actividades más diversas. A través de *El Siglo Diez y Nueve* conocemos que, en septiembre de 1862, Pedro solicita ser dibujante del Ejército y el gobierno accede a su petición.⁹ El mismo medio publica años más tarde, en agosto de 1871, que se ha bendecido la imagen de *Nuestra Señora de la Candelaria* en Tlacotalpan (Veracruz), tratándose de una talla de mérito hecha por el distinguido escultor mexicano Pedro Centurión.¹⁰ La nota resalta que se trata de una advocación de gran devoción en la comunidad, que de hecho terminó por convertirse en la patrona de la localidad.

Advertimos que sus años más fecundos tuvieron que darse en el último cuarto del siglo XIX. En ese tiempo, además de ser un activo profesor de la Academia de Puebla, aparece trabajando de manera incesante en el ámbito privado. Pedro se había trasladado unos años a la capital, pero a su regreso a la angelópolis, en 1882, abre de nuevo su taller de escultura. La prensa se refiere a este hecho como algo grandioso señalando que reinicia sus actividades desde el 1 de mayo en la calle del Ocho junto al número 6, donde ofrecerá: “Además de toda clase de obras de escultura en madera y mármol, también me encargo de grabar lápidas y de hacer monumentos para sepulcros y para otros objetos de público ornato, todo á precios MUYEQUITATIVOS”.¹¹ La propia nota cierra el relato refiriéndose a Pedro como una *honra nacional*.

Su prestigio se consolida en el ámbito artístico local desempeñando otros puestos dentro de los diversos registros administrativos y llegando a ejercer, entre sus principales ocupaciones, como director de la Academia de Bellas Artes. Aunque no contamos con su nombramiento oficial en el cargo, aparecen datos interesantes que nos remiten al correcto desarrollo de sus funciones. *El Periódico Oficial de Puebla*, por ejemplo, agradece el empeño de los miembros de la junta protectora de la Academia de Bellas Artes, pero sobre todo de su director, Pedro Centurión, quien no omite esfuerzos para concluir el excolegio de San Juan, donde se llevaban a cabo varios oficios de vital importancia, según refiere la prensa en 1873.¹² Con base en la información analizada, el periodo de

⁹ *Diario El Siglo Diez y Nueve*, 27 de septiembre de 1862, p. 3.

¹⁰ *Diario El Siglo Diez y Nueve*, 4 de agosto de 1871, p. 3.

¹¹ *Diario El Amigo de la Verdad*, 6 de mayo de 1882, p. 3.

¹² *Diario El Siglo Diez y Nueve*, 23 de agosto de 1873, p. 4.

Pedro en la dirección de la Academia tuvo que ser breve, al darse entre los 30 años que ocupó el cargo Francisco Morales van den Eyden,¹³ y los 26 de su compañero y amigo Daniel Dávila, quien estuvo en la cabeza de la institución entre 1875 y 1901, cuando renuncia al cargo.¹⁴

Por otra parte, a través de la documentación examinada es fácil apreciar que Pedro era muy respetado en la comunidad artística al tratarse de uno de los maestros más antiguos de la Academia de Bellas Artes. Numerosas actas de examen en las que firmaba como jurado año tras año, dan prueba de ello. Como muchos otros artistas, amplió su horario de trabajo llegando a impartir clases nocturnas¹⁵ y también, igual que otros colegas, ofertó materias en diferentes espacios donde se requerían las disciplinas de dibujo. De hecho, fue nombrado profesor de esta doctrina en el Colegio del Estado en marzo de 1899,¹⁶ para sustituir al reputado pintor Daniel Dávila, quien tenía en propiedad esa cátedra.

La relación entre Pedro y Daniel Dávila ya venía de tiempo atrás, pues 10 años antes de esta sustitución, en 1889, ambos artistas habían recibido el encargo por parte del Ministerio de Fomento de hacer unos proyectos para el Paseo de la Reforma, en Ciudad de México.¹⁷ Su labor consistía en erigir, en los pedestales que ya estaban en las banquetas del paseo, dos estatuas que representaran a los hombres ilustres Juan Múgica y Osorio; y el general Juan Crisóstomo Bonilla. Cuando Pedro y Daniel tuvieran los modelos hechos, debían aprobarse por el Ministerio de Fomento. Este proyecto obedecía a la idea de ornamentar el paseo metropolitano para lo que cada estado debía mandar dos esculturas. La aportación de Puebla recayó, inicialmente, en los trabajos de Daniel Dávila y Pedro Centurión, aunque en la bibliografía actual sobre el tema no se menciona a ambos como los autores de las obras que hoy están en el paseo.¹⁸ En sendos lugares actualmente nos encontramos con las imágenes de José María Lafragua y Gabino Barreda, cuyo estudio queda pendiente para algún momento posterior.

¹³ Guadalupe Prieto Sánchez, *La Academia de Bellas Artes de Puebla*, p. 32.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵ Los profesores de la Academia, entre los que no faltaron Mariano y Pedro, firmaron para impartir clases nocturnas a partir del 2 de enero de 1897. Biblioteca Lafragua, Caja 50, Expediente 14-15, 20 de diciembre de 1896.

¹⁶ *Diario El Tiempo*, 14 de marzo de 1899, sección Noticias de Puebla, [s/p].

¹⁷ *Diario del Hogar*, 30 de agosto de 1889, p. 2.

¹⁸ Tomás Zapata Bosch, "Cosas de la ciudad 13 de septiembre de 2010", en *Tomas Zapata's blog virtual*.

Según investigaciones recientes sobre la Academia de Bellas Artes de Puebla, la obra de Pedro es abundante y transcurre por igual entre la capital y la angelópolis, siendo en esta última donde se localizan las siguientes piezas: *Héroes de la Independencia*, *San Miguel*, una *Resurrección*, un *San Cristóbal* y una representación de *América*, todas ellas en manos del ayuntamiento angelopolitano¹⁹ y, por desgracia, ilocalizables en nuestro tiempo.

Cuando Pedro fallece en junio de 1906, son varios los medios que anuncian su triste pérdida, reconociendo ante todo su dedicación a la enseñanza del dibujo y la escultura en la Academia de Bellas Artes, por lo que fue muy sentida su desaparición entre el colectivo de artistas poblanos de su época.

Del siguiente de los hermanos Centurión Azcárraga, José María, sexto en la línea de sucesión, conocemos menos información, aunque todo apunta a que se trataba de un extraordinario escultor. De nuevo son los descendientes quienes nos han facilitado algunos datos significativos de su vida. Es gracias a ellos que sabemos que José María nace en 1839 y fallece poco tiempo antes que su hermano Pedro, en marzo de 1906. Contrajo nupcias en 1898 con Concepción Oropeza y juntos tuvieron tres hijos. En las notas de sociedad de la época que hacen acopio del enlace, lo refieren como un escultor magnífico y un gran dibujante. De hecho, aparece citado en varios documentos trabajando junto a sus hermanos, Pedro y Mariano.

En cuanto a su proyección artística, de momento hemos identificado pocas obras adjudicadas a su factura, pero de notable calidad y relevancia. En 1889 se le reconoce públicamente su impecable trabajo en el *Busto del pintor Francisco Morales*. La obra, que se conserva actualmente en el Museo Universitario Casa de los Muñecos de la BUAP, fue descrita en la prensa de su tiempo del siguiente modo:

Obra de gran mérito.

Sentido por todos, porque de todos sin excepción era singularmente querido, falleció hace algún tiempo el habilísimo pintor honra de las artes poblanas, D. Francisco Morales Van den Eyden.

Su muy apreciable familia quiso tener en bronce el busto de tan egregio

¹⁹ G. Prieto Sánchez, *La Academia...*, p. 33.

artista y encomendó la ejecución de la obra al Sr. D. José M^a. Centurión, quien la hizo tan acabada, que fue la admiración de todos los que la vieron. En ese número nos contamos nosotros y no nos cansábamos de examinar y tocar el perfectísimo retrato de ese hombre á quien tanto quisimos. Era él, él mismo, con su apacible mirada, con su dulce é inagotable sonrisa, con esas facciones que formaban un rostro franco, suave, donde jamás reflejó ninguna pasión innoble... era él en fin duda alguna. No somos artistas ni mucho menos, pero cosas hay cuyo mérito percibe en el acto tanto el profano como el maestro. Profanos somos, pero en esta vez los maestros han pronunciado un fallo idéntico al nuestro, si bien más satisfactorio para el Sr. Centurión que él nuestro. Reciba la más entusiasta y cordial enhorabuena.²⁰

El mismo museo conserva un segundo busto que ahora no dudamos en adjudicar también a José María. Se trata de la representación de otro de los personajes destacados de la Puebla del momento, el empresario textil Esteban de Antuñano, para quien José María crea un busto en bronce de características muy similares al que acabamos de referirnos sobre el mítico pintor Francisco Morales.

José María también aparece referenciado en la prensa en el año 1900, cuando los propietarios del Teatro del Renacimiento en la Ciudad de México le encargan hacer cuatro figuras escultóricas que representen al mundo de las artes a través del canto, la música, la poesía y la tragedia, con las cuales se iba a coronar la fachada del edificio, uno de los teatros más relevantes del momento.²¹ Con obras de esta naturaleza, al igual que hiciera su hermano Pedro, vemos cómo el trabajo de José María trasciende más allá de la esfera local y se proyecta en clave nacional. También junto a sus hermanos, Pedro y Mariano, participa en las actividades de la Academia como profesor de dibujo y taller de modelaje, lo hace con frecuencia para sustituirlos cuando estaban enfermos, algo común, por cierto, pues cuando faltaban a sus actividades docentes eran a menudo sustituidos en estas labores por otros miembros de la familia.

Antes de avanzar con los demás integrantes de la familia, conviene señalar que entre los reconocimientos más destacados en la trayectoria

²⁰ *El Amigo de la Verdad*, 9 de marzo de 1889, p. 3.

²¹ *El Amigo de la Verdad*, 5 de abril de 1900, p. 3.

de José María está el haber recibido la Medalla de Plata del Mérito Civil en julio de 1866,²² dignidad que obtuvo junto a su hermano Pedro, de manos de Maximiliano, el emperador de México.

En cuanto a la trayectoria de su hermano Mariano, noveno en la línea de sucesión, tenemos mayor información, en gran medida por ser el progenitor de la segunda generación de artistas importantes de la saga. Sabemos que nace en Puebla en 1845, se casa en primeras nupcias con María de la Luz Dolores González del Campillo y Rugama y fallece en noviembre de 1910. Del matrimonio nacen tres hijos varones: José Mariano, Manuel y Eduardo, los tres artistas a los que nos referiremos más tarde, y una única niña, María de la Luz.

Mariano, al igual que sus hermanos mayores, destaca en el ámbito de la escultura. La estrecha relación que mantiene con Pedro le hace participar con él en numerosos proyectos, a la vez que realizan conjuntamente diversas actividades. Entre las más notorias está su desempeño como profesor de la Academia de Bellas Artes y, como recupera Pérez de Salazar, su papel de director de la institución tras la renuncia de Daniel Dávila quien, como señalábamos con anterioridad, ocupó el cargo entre enero de 1875 y octubre de 1901. Tras el cese de Dávila, será Mariano quien ocupe la dirección de la Academia y lo hará sin abandonar las clases superiores de dibujo que impartía, ni tampoco las de modelo vivo, que también estaban a su cargo.²³ Si bien conocemos con mayor detalle su biografía que la de sus hermanos, nos limitaremos a señalar algunas pinceladas que nos dimensionen la importancia de su figura y el calado de su representación institucional, más que la trascendencia de su producción escultórica.

Como ya adelantaba Herrera Fera²⁴ en su texto sobre la participación de Puebla en las Exposiciones Universales, Mariano tuvo diversas intervenciones en las Exposiciones de París, tanto en la de 1889 como en la de 1900, llegando a recibir una medalla de bronce en esta última. Para este certamen internacional, además, Mariano desarrolló una variada y rica colección de frutas de pasta que, de seguro, fueron celebradas en París por el exacto parecido que tienen con las originales.²⁵

²² *El Diario del Imperio*, 6 de julio de 1866, p. 30.

²³ Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla*, p. 135.

²⁴ María de Lourdes Herrera Fera, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX: la inserción de una región en el contexto global*, p. 365.

²⁵ *El Tiempo*, 14 de junio de 1889, sección Noticias de Puebla, [s/p].

En el ámbito local, de igual manera fueron apreciadas sus labores como integrante de diversos procesos artísticos que llenaron la agenda cultural con la llegada del nuevo siglo. Entre los más ambiciosos estuvo, sin duda, la Exposición del Círculo Católico de Puebla de 1900, el certamen cultural más importante de la época, donde Mariano intervino como parte de la directiva, junto a José Tralosheros o Manuel de Velasco, bajo los lineamientos de la presidencia del certamen, a cargo de los señores Daniel Dávila y el sevillano José Arpa; quienes bajo la promoción de la Iglesia y la burguesía tanto industrial como comercial poblana acogieron esta gran exposición como uno de los eventos más importantes de su tiempo. Todo un programa cultural para el que trabajaron desde un año antes, bajo un esquema organizativo en el que Mariano tenía un papel destacado.²⁶

La impronta de la Exposición del Círculo Católico sienta las bases para un nuevo proyecto que pretende liderar Puebla a través de otra gran exhibición para conmemorar el primer centenario de la Independencia, a festejarse en 1910. La idea era crear una fastuosa Exposición Nacional, a la manera de las grandes exposiciones universales de la época. Dado que Puebla debía reunir a lo más selecto de cada uno de los estados de la república, los preparativos iniciaron en 1906. De nuevo Mariano destacaría como miembro de la directiva a cargo de la organización de la muestra. Por desgracia, el proyecto finalmente no se llevó a cabo por diferentes motivos, pero es acertado considerar que proyecta la imagen de Mariano como un hombre clave en las cuestiones artísticas de Puebla en esos años.²⁷ Poco tiempo después, en noviembre de 1910, coincidiendo con el inicio de la Revolución, la muerte alcanzó a Mariano en la angelópolis, falleciendo a los 65 años.

Antes de abordar la vida y obra de los tres hijos de Mariano, integrantes de la segunda generación de artistas de la familia, es interesante considerar en este esbozo biográfico al último de los Centurión Azcá-

²⁶ Aunque se ha trabajado el tema del Círculo Católico de Puebla, han sido más claras las implicaciones sociales y económicas del grupo poblano en sí, que las de carácter cultural o artístico. Cabe señalar al respecto, no obstante, la gran aportación que nos llega a modo de tesis de Maestría en 2011 de la licenciada Cecilia Beatriz Olivera Bancho, dirigida por Montserrat Galí, que aborda en lo particular el desarrollo de esta exposición en Puebla en 1900.

²⁷ Todo lo referente a la Gran Exposición Nacional de Puebla de 1910, lo dimos a conocer en el X Coloquio de Estética y Arte en La Habana, en diciembre de 2018, cuyo texto esperamos pronto vea la luz.

rraga vinculado al mundo de las artes. Se trata de José Manuel, nacido en 1848 y casado con Soledad Rojas Ortiz de Zárate, con quien tuvo 10 hijos. El estudio de José Manuel resulta, en cualquiera de los casos, el de un hombre multidisciplinar que, si bien no destaca a profundidad en ninguna de las disciplinas artísticas que sí distingue la carrera de sus hermanos, se mantiene cercano al ámbito de las artes por diferentes vías. José Manuel era comerciante de joyas y alhajas, pero también de armamento de diferentes características.²⁸ Habitual en la prensa y sociedad de la época, seguro que una revisión más profunda a su figura pueda arrojar datos interesantes de su trayectoria. Sin ir más lejos, en 1890 aparece firmando como jurado en un examen de platería en la Escuela de Artes y Oficios de Puebla, lo que lo posiciona, dentro de su especialidad, al nivel de sus hermanos. En julio de 1897, diferentes notas de prensa hacen eco de su fallecimiento, describiéndolo como un notable joyero poblano, de importantes negocios en el ramo y quien poco antes de su fallecimiento había abierto un establecimiento de armería en sociedad con Enrique Glockner.²⁹

La segunda generación. Los Centurión González del Campillo

Con la nueva generación de artistas, concretamente la que conforman los tres varones Centurión González del Campillo, veremos una renovada incursión en la esfera artística local. Los tres hermanos que van a continuar con los lineamientos artísticos de sus antecesores son los hijos de Mariano y la veracruzana María de la Luz Dolores. Como ya mencionábamos, se trata de José Mariano, Eduardo y Manuel. En los tres vamos a centrar esta segunda parte del texto pues ellos, sobre todo el mayor, Mariano, forman parte de una investigación más amplia. No obstante, arrojaremos unas breves pinceladas de los hermanos a continuación, antes de las consideraciones finales, para hacernos una clara idea de la totalidad de la familia de artistas que conforman.

José Mariano, con el que inició el interés por esta saga familiar, nació en Puebla en el verano de 1879. Se casó en 1910 en Xalapa, poco antes de fallecer su padre, con Ana María Álvarez Corona, y juntos tuvieron dos hijas, Luz Felisa y Ana María. La vida truncada de José Mariano,

²⁸ *El Amigo de la Verdad*, 24 de julio de 1897, sección Noticias de Puebla, [s/p].

²⁹ *El Popular*, 16 de julio de 1897, sección Noticias de Puebla, [s/p].

quien falleció a la temprana edad de 36 años, nos remite a la de un pintor talentoso que vio limitada su aportación al mundo de las artes por su temprana muerte, pero quien también protagonizó una carrera fascinante, entre Europa y México, llena de pequeños y grandes logros.

A José Mariano, al igual que a sus hermanos, le viene la afición al arte desde el ámbito doméstico. Como ya dimos a conocer en nuestros primeros estudios sobre el pintor, el joven se inscribe junto a sus hermanos, Eduardo y Manuel, en la nómina de alumnos de la cátedra de dibujo de la Junta de Caridad y Academia de Bellas Artes de Puebla en 1895, iniciando su profesión formal a los 16 años.³⁰ Por los datos proporcionados a su ingreso sabemos que ya entonces no vivía su madre, natural de Perote, Veracruz, el estado que, por otro lado, marcaría los designios de su vida tanto personal como artística.

La documentación nos ubica al pintor participando de las actividades de la Academia de Xalapa, cerca del paisajista Natal Pesado, responsable del traslado de la Academia desde Orizaba a Xalapa a partir de 1895.³¹ Juntos colaboraron en la Exposición de Bellas Artes de la Academia de San Carlos de 1898, donde el joven poblano interviene con varias tablas de pequeño formato y temática de paisaje³² que ahora podemos contemplar en las instalaciones del museo de la BUAP.

Entre Puebla y Xalapa, Mariano avanzaba en su carrera a buen ritmo. Ya venía de una escuela artística muy consolidada y en el asentamiento para su éxito profesional seguro tuvieron que servirle los trabajos desarrollados en estos años de finales de siglo en los que lo vemos produciendo obras con soltura entre ambas ciudades. Xalapa se convierte, a la postre, en la ciudad que le abre las puertas al mundo y fue gracias a su desempeño en dicha Academia que obtendrá dos becas por parte del gobierno de Veracruz, a cargo de Teodoro Dehesa. La primera de ellas la recibe para estudiar en Puebla en 1899³³ y la segunda para viajar a Europa en 1902 con el fin de estudiar y perfeccionar su oficio.³⁴

³⁰ Isabel Fraile Martín, "Pintores mexicanos en España: reconstruyendo la vida y obra de Mariano Centurión", *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, p. 27.

³¹ Montserrat Galí Boadella, "José Arpa Perea en México", *Laboratorio de Arte*, p. 245.

³² Manuel Romero de Torrealba, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, pp. 617-618.

³³ *El Amigo de la Verdad*, 15 de junio de 1899, p. 3.

³⁴ *El Popular*, 24 de enero de 1902, sección Noticias de Puebla, [s/p].

Antes de su viaje a Europa, al que ya nos hemos referido en otras ocasiones, participa como artista en proyectos destacados. Las notas de prensa no dudan en resaltar su papel dentro de la Exposición del Círculo Católico, donde ya habíamos mencionado la colaboración de su padre en las labores directivas y de organización. El gran proyecto aspiraba a reunir más de 300 obras elegidas entre los mejores pinceles de la nación.³⁵ Según información de la época, Mariano participó con cinco piezas: *Cabeza de estudio*, *Interior de salón*, *En la catedral*, *Vistas del natural* y *Una lavandera*,³⁶ siendo galardonado con un tercer premio dentro de la sección de Paisaje.³⁷ A finales de 1900 se llevó a cabo una rifa entre los accionistas que habían facilitado la ejecución de la gran Exposición del Círculo Católico.³⁸ Entre las piezas de los artistas participantes se mencionan tres de Mariano (JR), para no confundirlas con las obras de su padre, también implicado directamente en el proceso de la muestra.³⁹

Tras su viaje a Europa, del que aún nos quedan algunas pautas por definir, Mariano regresa de nuevo a México, estableciéndose entre Puebla, Xalapa y Ciudad de México; localidades donde se encuentra, por otra parte, el principal volumen de su producción y donde también ejerce, como el resto de sus parientes, la enseñanza de su oficio. Tristemente, su muerte temprana lo alejó de lo que sería una carrera próspera, que se vio truncada en la capital de la república en 1914, siendo profesor de dibujo y de pintura decorativa en la Escuela Industrial Vasco de Quiroga.⁴⁰

En cuanto a la figura de su hermano Eduardo, sabemos que nace en Puebla en 1880 y se casa en 1915 con Sara Ulloa, no dejando descendencia alguna ni conociéndose su fecha de fallecimiento con exactitud. Es escasa la información con la que contamos hasta ahora de la trayectoria de Eduardo, más allá de su temprana iniciación formal en el arte, mediante su ingreso en la Academia en 1895⁴¹ y donde al

³⁵ *El Popular*. *Diario moderno independiente*, 23 de abril de 1900, sección Noticias de Puebla, [s/p].

³⁶ Cecilia Beatriz Olivera Banchemo, *La exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900*, p. 84.

³⁷ *Ibidem*, p. 89.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *El Popular*, 26 de diciembre de 1900, p. 2.

⁴⁰ Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Escuela Industrial Vasco de Quiroga, Datos estadísticos correspondientes al año 1914, p. 4.

⁴¹ *Periódico Oficial del Estado de Puebla*, 15 de enero de 1895, p. 44.

parecer tomaban clase con su padre y su tío Pedro, según aparecen sus nombres en las actas de los exámenes.⁴² Al igual que otros integrantes de la familia, Eduardo fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios del Estado de Puebla, donde enseñaba modelaje a diversos cursos según el listado de calificaciones que firma en diferentes meses de 1910 y que conserva el Archivo Regional de Puebla.

Con base en otras fuentes consultadas, Eduardo destacó en el ámbito educativo, pero no solo como maestro, sino también como gestor y directivo, formando parte de la comisión encargada de crear un proyecto para formar las escuelas industriales en Puebla en 1917. Eduardo encabezaría la comisión que iba a fomentar este tipo de estudios tanto para hombres como mujeres, junto al gobernador del estado de Puebla, cargo que entonces recaía en Alfonso Cabrera.⁴³ Después de estos datos que lo ubican laboralmente en Puebla, conocemos algunos otros matices que lo vinculan con esta misma labor de la enseñanza del dibujo industrial; así se recopila en el Archivo General de la Nación, mediante varios documentos que lo mencionan como responsable de la valoración del dibujo como método inductivo en el arte pictórico e industrial.⁴⁴

El tercer varón y último en la saga de los Centurión González del Campillo es Manuel. Nace en 1883 y fallece en 1948. Él es quien en realidad más ha trascendido hasta el momento de toda la familia, llegando a ocupar un lugar destacado en el ámbito artístico de la primera mitad del siglo XX, por ser uno de los renovadores de la escultura mexicana de su tiempo, gracias a sus figuras monumentales elaboradas en piedra y mármol con temáticas prehispánicas, manejadas con un lenguaje estético internacional, que hicieron las delicias en numerosos edificios de la capital.

De hecho, recientemente ha sido contemplado en una de las más ambiciosas exposiciones colectivas de escultores mexicanos de los últimos tiempos, donde se estudia la obra de Manuel junto a la de ocho

⁴² *Idem.*

⁴³ *El Pueblo*, 25 de octubre de 1917, p. 4.

⁴⁴ 1. Propiedad artística y literaria: "El dibujo' método inductivo para el desarrollo de la inventiva en el arte pictórico e industrial" por Eduardo Centurión, año 1924. 2. Propiedad artística y literaria: "El modelado' aprovechamiento del barro para la educación moral del niño" por Eduardo Centurión, año 1924.

escultores más.⁴⁵ El catálogo de la muestra sintetiza de manera clara la andadura internacional del escultor, también formado en la Academia de Puebla a partir de 1895 junto a sus hermanos mayores y después en la Academia capitalina de San Carlos.

Sus implicaciones políticas marcan una parte importante de la vida del escultor, vinculado al proceso revolucionario desde 1909.⁴⁶ Su cercanía con Francisco I. Madero lo compromete a su nombramiento como coronel de su Ejército y desde esa posición, como general de batallón, mantiene una intensa correspondencia con el alto mandatario a lo largo de 1911. Su intensa actividad política con el México revolucionario le llevó a residir en varios países, siendo memorables los trabajos que realiza en Estados Unidos, o las largas temporadas vividas en Guatemala y en Cuba.

Académico como el resto de sus familiares, sabemos que en octubre de 1914 Manuel dejaba vacante su plaza de profesor de dibujo tanto en la Academia de Bellas Artes como en el Colegio del Estado, ambos en Puebla, y en su lugar iba a quedarse Jesús Celis Cañizo,⁴⁷ otro autor local del que tampoco conocemos más información.

A modo de reflexiones finales

Con este esbozo biográfico de la familia Centurión, ponemos sobre la mesa el valor de una de las grandes y desconocidas dinastías de artistas poblanos que vivieron a caballo entre los siglos XIX y XX. Si bien los apuntes aquí expuestos forman parte de una investigación más amplia, y somos conscientes de que aún nos falta seguir indagando en archivos y prensa; podemos razonar que los Centurión destacan en diferentes ámbitos del mundo artístico, sobre todo en escultura y pintura, pasando por el grabado y la joyería; así como sobresalen en los campos de la gestión, administración y enseñanza de las artes en Puebla. Involucrarnos con todos ellos nos brinda el acercamiento a su desarrollo profesional, su apasionamiento por el dibujo y su amplia participación en actividades diversas dentro de la capital poblana, a la que aportaron trabajos de primer nivel, reconocimientos y medallas en las ferias internacionales y un listado de obras prácticamente inédito.

⁴⁵ *Catálogo de escultores en estudio. Apuntes de investigación*, pp. 115-132.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁷ *El Pueblo*, 22 de octubre de 1914, p. 4.

Pese a la falta de documentación precisa y ubicación exacta de muchas de sus obras; advertimos que los alcances de la investigación han prosperado al arrojar información muy valiosa sobre todos ellos. Será importante delimitar a futuro sus labores al interior de la Academia de Bellas Artes. Sabemos al respecto que todos están activos en la docencia y que comparten la enseñanza del dibujo, tal y como reflejan numerosas actas en las que firman Pedro, Mariano, José María, Mariano (JR), Eduardo y Manuel. Sin embargo, los archivos no conservan toda la información respecto a los nombramientos en los cargos. Así, mientras sabemos que los Centurión de la primera generación estaban entre los maestros antiguos de la institución, advertimos que los más jóvenes participaban de manera más esporádica —a menudo para sustituir a sus parientes mayores cuando estos estaban enfermos—. A excepción de Eduardo, de quien hemos encontrado una referencia más prolongada de su labor docente. Queda aún por definir con mayor precisión, eso sí, los cargos en la directiva de la Academia de Pedro y Mariano, pues ambos quedan empañados entre periodos directivos más amplios. Por otra parte, se hace evidente la amplia participación de los Centurión en la renovación de los parámetros escultóricos de la época, por lo que aquí se nos abre una gran puerta hacia el conocimiento de la escultura local de mediados del siglo XIX, que tal vez sea de interés particular entre algunos de nuestros propios estudiantes.

Cabe mencionar que nuestras inclinaciones personales hacia el mundo de la pintura acentúan nuestra atención, de manera particular, en la producción de Mariano (JR), de quien ya tenemos un listado más amplio y definitivo de obras. Al inicio de la investigación solo contábamos con las 25 pinturas de la Casa de los Muñecos, actualmente identificamos una colección más extensa ubicada en otros enclaves tanto locales como nacionales; pero que tampoco cierra la puerta a su posible presencia en otras colecciones del extranjero después de constatar su paso por Europa; al igual que tampoco dudamos, incluso, que puedan sumarse más obras de algún coleccionista poblano que no sea consciente de que las posee.

A pesar de que esto es solo una pequeña línea de la que partir, esperamos que los trazos aquí expuestos sirvan de aliciente para que todos ellos, al igual que otros tantos artistas de la historia de Puebla, salgan por fin del anonimato. Por ello invitamos a centrar más investigaciones

en estas directrices, que complementen el panorama artístico de una ciudad cuyo arte ha sido analizado bajo el sello de las grandes figuras de la época, pero que aún tiene mucho que ofrecernos a través de otros artistas que, como los miembros de esta familia, contribuyeron al desarrollo cultural de su tiempo, formando parte de una época crucial a la que han sabido aportar, a través de su discurso y su producción, una renovada visión del arte, una interesante mirada al quehacer artístico y la cultura local.

Bibliografía citada

- Archivo General del Estado de Puebla, consultado *in situ*.
- Biblioteca Lafragua, BUAP, consultado *in situ*.
- Catálogo de Escultores en Estudio. Apuntes de investigación*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo de Ciudad de México, 2018-2019, México, Secretaría de Cultura, INBAL, 2019.
- Cordero y Torres, Enrique, *Diccionario biográfico de Puebla*, México, Fotolitográfica “LEO”, 1973.
- Fraile Martín, Isabel, “Pintores mexicanos en España: reconstruyendo la vida y obra de Mariano Centurión”, en *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, núm. 6, Granada, 2014.
- Galí Boadella, Montserrat, “José Arpa Perea en México”, en *Laboratorio de Arte*, núm. 13, Sevilla, 2000.
- Hemeroteca Nacional Digital, consultado en: <http://www.hnm.unam.mx/index.php/hemeroteca-nacional-de-mexico> (último acceso: 23 de mayo de 2020).
- Herrera Feria, María de Lourdes, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX: la inserción de una región en el contexto global*, México, BUAP, 2015.
- Olivera Banchemo, Cecilia Beatriz, *La exposición de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla en 1900*, Tesis, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2011.
- Pérez de Salazar y Haro, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990.
- Prieto Sánchez, Guadalupe, *La Academia de Bellas Artes de Puebla*, CECAP, Puebla, 2014.

Romero de Torreros, Manuel. *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, IIE, UNAM, Estudios y Fuentes del Arte en México, XIV, 1963.

Zapata Bosch, Tomás, “Cosas de la ciudad 13 de septiembre de 2010”, en: <https://tomzapata.typepad.com/blog/2009/11/cosas-de-la-ciudad-23-de-noviembre-de-2009.html> (último acceso: 15 de enero de 2020).

JOSÉ IGNACIO PAZ, MUCHO MÁS QUE UN MAESTRO DE PRIMERAS LETRAS EN PUEBLA DE LOS ÁNGELES

María Mercedes Fernández Martín¹

La ciudad de Puebla de los Ángeles vivió, desde mediados del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, un periodo de parálisis económica y poblacional. En un estudio realizado por Carlos Contreras y Claudia Patricia Pardo se cotejan dos censos de población, el de 1777 y el de 1830, elaborados con distintos objetivos y diferentes autoridades.² En ambos se refleja el estancamiento que sufrió la población en un periodo convulso de gestación y culminación de la Independencia de México. La ciudad contaba, en el último cuarto del siglo XVIII, con una población aproximada de 58 000 habitantes, cifra que fue decayendo considerablemente como se refleja en el censo de 1825, donde se redujo a 44 726 vecinos, incluyendo ranchos y haciendas cercanas. Ello fue consecuencia del retroceso de la natalidad, así como del incremento de la alta mortalidad debido a las sucesivas epidemias y a la guerra de independencia, que propició una fuerte inestabilidad en la sociedad poblana.

A pesar de esta situación, la ciudad de Puebla fue, durante todo el periodo virreinal, un importante centro artístico y cultural, superado únicamente por México capital. Como el resto de la Nueva España, gracias al reformismo borbónico experimentó el fomento de la educación, tanto de las instituciones superiores como de las de primeras letras, imprescindibles para formar a los futuros ciudadanos. La educación era vista como un instrumento fundamental de reforma, como lo demuestra el hecho de que en 1821 existían en Puebla 22 escuelas de primeras letras, ocho particulares, cuatro gratuitas y 10 escuelas pías de conventos y parroquias.³

¹ Profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla.

² Carlos Contreras Cruz y Claudia Patricia Pardo Hernández, *La ciudad de Puebla de los Ángeles (México) y su población entre 1777 y 1830*, p. 556.

³ El tema de la educación en Puebla de los Ángeles ha sido suficientemente tratado. Numerosos autores han abordado este tema en el periodo finisecular del siglo XVIII. La mayoría de

El impulso reformista se vio favorecido desde los poderes fácticos del país. Así ocurrió en Puebla con el obispo Francisco Fabián y Fuero y su asistente José Pérez Calama, quienes promovieron, desde el Seminario Palafoxiano, la creación de diferentes academias en la ciudad.⁴ Precisamente, en esa institución se creó en 1663 la primera escuela de primeras letras de Puebla, pero el verdadero impulso por parte del ayuntamiento de fomentar las escuelas elementales se produjo en la última década del siglo XVIII. La educación era vista como un instrumento fundamental de reforma, por lo que tenían que llegar al pueblo, impulsándose también las escuelas femeninas, muy escasas en esos años.⁵

No obstante, el inicio de la educación de las primeras letras se remonta a la segunda mitad del siglo XVI, estando en manos principalmente de los clérigos, frailes o hidalgos instruidos que con ese cometido aumentaban sus recursos económicos.⁶ Desde un primer momento, las autoridades intentaron controlar la instrucción de los niños para que no hubiera injerencias, creándose el gremio de maestros del noble arte de enseñar a leer, escribir, contar y la doctrina cristiana, con la figura del maestro examinador.⁷ Estas escuelas de primeras letras, en las que se incluyen las escuelas pías y las caritativas, se convirtieron en una prioridad ya fueran públicas, particulares o incluso individualizadas, para la sociedad más pudiente. En ellas se instruía en lo más básico como la lectura, matemáticas y religión.

Para poder ejercer la profesión de maestro de primeras letras había que pasar por un examen reconocido por el ayuntamiento que era el que gestionaba, en última instancia, estas escuelas. Además del correcto

ellos parten de la obra pionera de Dorothy Tanck de Estrada. Para la ciudad de Puebla en el periodo novohispano hay que citar, en primer lugar, la obra de Ernesto de la Torre Villar titulada *Historia de la educación pública en Puebla: época colonial*, publicada en 1988. Asimismo, cabe citar, entre otros, a Lucero Rodríguez Velázquez, "Amigas y escuelas en la época novohispana en la ciudad de Puebla de los Angeles"; Rosario Torres Domínguez, "La enseñanza de las primeras letras a las niñas de Puebla. Un estudio a partir de sus reglamentos: 1790-1843"; Jesús Márquez Carrillo, "La escuela gratuita del seminario de Puebla y su importancia, 1796-1823"; Luis Arturo García Dávalos, *El surgimiento de las academias ilustradas en Puebla (1765-1825): el sueño de un hombre nuevo*. El presente trabajo se centra en las manifestaciones artísticas emanadas de una de estas instituciones: la escuela de José Ignacio Paz.

⁴ L. A. García, *El surgimiento de las academias ilustradas en Puebla (1765-1825): el sueño de un hombre nuevo*.

⁵ De las 22 escuelas registradas en 1821 solo dos eran para niñas. Cfr: R. Torres, "La enseñanza de las primeras letras a las niñas de Puebla. Un estudio a partir de sus reglamentos: 1790-1843", pp. 223-242.

⁶ L. Rodríguez, "Amigas y escuelas en la época novohispana en la ciudad de Puebla de los Angeles", pp. 430-437.

⁷ *Ibidem*, p. 431.

ejercicio de su profesión, los maestros de primeras letras debían ser personas íntegras que transmitiesen valores a sus discípulos. Los maestros estaban, por tanto, insertos en el sistema gremial. Sin embargo, a diferencia de otras organizaciones gremiales, los maestros recibían una atención especial por ser la educación un bien público, por lo que el gremio del arte de enseñar a leer, escribir y contar tenía unas disposiciones y reglamentos propios que se debían cumplir. El gremio estaba dirigido por dos veedores y una persona designada por el ayuntamiento, elegidos cada año para velar por el buen funcionamiento del mismo. Las ordenanzas de Puebla contaban con 11 puntos, entre los más significativos están: que los profesores debían de ser españoles, con formación para enseñar a leer, escribir y contar, tener buena moral, no dedicarse al comercio, así como que las escuelas debían estar separadas unas de otras a una distancia de “dos cuadras en cuadro”.⁸

Bajo el obispado de Antonio Joaquín Pérez Martínez (1815-1821) se dio un reglamento para la instrucción de niñas en los conventos de la ciudad, dando cumplimiento a la orden de Carlos III, quien ordenó la apertura de escuelas para niñas, consiguiendo la aprobación del papa Pío VI en 1795. En 1818 se puso en marcha estas escuelas en los conventos de Puebla, con el mismo programa educativo que el de los niños.⁹ En el reglamento se recogía la celebración de exámenes públicos y solemnes para que los asistentes fueran testigos del aprovechamiento de las niñas y el servicio que las religiosas prestaban a la patria. Con la aparición de estas escuelas conventuales gratuitas se pretendía ampliar la educación de las niñas a la lectura, la escritura y las cuentas.

No solo se promovieron esas escuelas, también otros particulares intentaron fomentarlas, como el presbítero Antonio Jiménez de las Cuevas, quien creó una junta financiada por familias adineradas que voluntariamente contribuían a la formación de los más jóvenes. Jiménez de las Cuevas había abierto, en 1796, una escuela de primeras letras anexa al Seminario Palafoxiano, para más tarde fundar una Junta de Caridad y Sociedad Patriótica con el fin de instruir a la juventud. Al mismo tiempo que se abrió la escuela de primeras letras, aprobada por Real Cédula de Fernando VII el 28 de abril de 1812, se instaló una

⁸ L. Rodríguez, *ob. cit.*, p. 433.

⁹ R. Torres, *ob. cit.*, p. 232.

escuela nocturna de dibujo, a cuya enseñanza gratuita se comprometieron todos los profesores de pintura activos en la ciudad: Salvador del Huerto, Mariano Caro, José Julián Ordóñez, José Manzo, Juan Manuel Villafañe y Manuel Caro, quienes adquirieron tal compromiso el 9 de diciembre de 1812. Entre los miembros de la junta se encontraba Juan González del Campo, comisario ordenador honorario de los Reales Ejércitos, ministro tesorero de las Reales Cajas de Puebla y su provincia, comisario de Guerra y Tesorero de Bulas, entre otros cargos públicos, comprometido estrechamente con la educación y particularmente con la escuela de José Ignacio Paz.

Cada principio de año, el superior intendente debía dar cuenta a su majestad de los progresos y adelantos de cada uno de los establecimientos docentes. No obstante, a partir de 1818 la enseñanza primaria tanto la religiosa, que dependía de los conventos, como la laica, que la ejercían particulares, se estableció como gratuita pasando todas a estar controladas directamente por el ayuntamiento. Unos años más tarde, en septiembre de 1823, se publicó una orden para que todos los jueces de paz invitaran a los niños a acudir a las escuelas y así evitar la vagancia. Muchos de los progresos en la enseñanza de las primeras letras se debieron a la iniciativa de estos maestros cuyos esfuerzos eran retribuidos con aumentos de sueldos y premios para los alumnos después de que el preceptor mostrara los adelantos de los estudiantes en un examen público.¹⁰

En este contexto hay que situar la Academia de José Ignacio Paz que, al igual que las otras, basaba la enseñanza en tres pilares fundamentales: *leer bien, escribir bien y hablar bien*. En el caso que nos ocupa, la escuela de primeras letras de Paz no solo se limitó al aprendizaje, sino que su director se implicó activamente en la sociedad poblana con el impulso de iniciativas artísticas como las decoraciones efímeras, conciertos de música o la acuñación de medallas conmemorativas. Poco se sabe sobre su vida pero, según se recogía en las ordenanzas gremiales, debía ser de origen español, requisito imprescindible para ejercer la profesión. Antes de establecerse en Puebla había residido en la ciudad de Jalapa, donde también había ejercido la profesión de maestro. Se le cita como maestro examinado y examinador, por lo que debía de tener

¹⁰ *Ibidem*, p. 236.

una participación activa en el gremio. Su “estudio académico”, como se refiere Paz a su escuela, se encontraba en un principio en la calle de San Agustín, número 18, frente a la puerta principal del convento que daba nombre a la calle.¹¹ Este se trasladó, en 1818, al número 15 de la misma calle, ampliando considerablemente las diferentes dependencias decorándolas, desde el zaguán hasta las aulas de estudio, con pinturas simbólicas y sentencias análogas para inculcar a los jóvenes buenas costumbres.¹² La apertura de la misma se hizo con toda solemnidad, asistiendo las autoridades y actuando de padrino Juan González del Campo, protector de la escuela de Paz. El edificio contaba con una sala principal destinada para los grandes acontecimientos, junto a otras dependencias donde se impartían las clases a alumnos, entre los cuatro años y medio y los 12. Asimismo, contaba con un oratorio donde los alumnos asistían a misa todas las mañanas.

Bajo sus órdenes se encontraban ocho maestros que ayudaban a impartir las clases a los 170 alumnos matriculados, siendo uno de los centros educativos más importantes de Puebla en esos años.¹³ A su *estudio académico*, primero en Jalapa y posteriormente en Puebla, concurrían alumnos de diferentes ciudades como Veracruz, Altamira, Saltillo y otros lugares del país.

Muchos de los logros alcanzados en su institución se vieron reflejados en la prensa local que daba cumplida cuenta de los progresos de los alumnos. El suplemento núm. 269 del *Noticioso General* del 9 de septiembre de 1817 describe el examen público que realizaron los alumnos el 31 de agosto de ese año. La ceremonia comenzó a las 10 de la mañana, con la presencia en la entrada de una guardia de granaderos. El edificio estaba engalanado con colgaduras de damasco carmesí y arcos de flores, mientras que el salón principal se adornó con

¹¹ Antes de 1700 existía una escuela de primeras letras en la misma calle del convento de San Agustín que se encontraba frente al área del exconvento de monjas de Santa Inés. Cfr. L. Rodríguez, *ob. cit.*, p. 434.

¹² Archivo General de Indias (AGI): Estado, 41, núm. 69, Suplemento al *Noticioso General*, núm. 426.

¹³ “Algunas personas de poca memoria al leer el discurso que corre impreso en el noticioso del 21 próximo pasado julio, que hay en este Estudio Académico 170 alumnos, se han admirado diciendo, que no es posible pueda yo dar cumplimiento a todos, sin tener presente que varias veces y en el mismo periódico he dicho que me ayudan ocho individuos de honradez y habilidad en todos los ramos metódicamente sin faltar ninguno a sus lecciones; no admitiéndose de que hay escuelas donde un solo maestro enseña hasta ochenta, noventa y quizá más niños”. Cfr. José Ignacio Paz en Nota publicada en el Suplemento del *Noticioso General*, núm. 724, del viernes 18 de agosto de 1820.

cortinas, dosel, un retrato del rey, cojines y alfombras, para recibir a las autoridades. Entre estas se encontraba el gobernador y el obispo, a quienes se les dedicó el acto, interviniendo con sendos discursos tras los cuales el profesor dio las gracias y se procedió a la entrega de premios a los alumnos más aventajados, clasificándose con los títulos de emperador, de príncipe heredero del Imperio, cónsul 1.º, cónsul 2.º, y capitán de honor, a los que las autoridades impusieron manto real, laurel, cetro y demás insignias de distinción. También se premió a 16 niños con bandas verdes y el nombramiento de ayudante de mérito a los alumnos restantes, estando toda la ceremonia amenizada con música y cánticos. Era la primera vez que se celebraba este tipo de actos en la ciudad de Puebla, aunque anteriormente Paz ya los había realizado en Jalapa. Al día siguiente se celebró en el vecino convento de San Agustín un Te Deum en acción de gracias por el adelanto que habían experimentado los alumnos, acto que se repitió por la tarde, en esta ocasión con la asistencia de las señoras, presidido por la mujer del gobernador (Imagen 1). Casi todos los estudiantes asistieron vestidos con el uniforme que le había otorgado el virrey don Francisco Javier Venegas “por los adelantos que había desarrollado en Jalapa, al tránsito de su llegada a este reino”.¹⁴

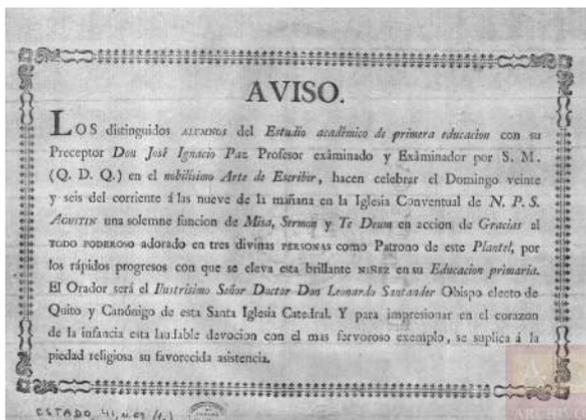


Imagen 1. Invitación para la asistencia a un concierto en la escuela de José Ignacio Paz.

¹⁴ AGI, Estado, 41, núm. 69, Suplemento al *Noticioso General*, núm. 269.

José Ignacio Paz, hombre comprometido, muy religioso y defensor a ultranza de la Corona en unos años turbulentos, se rodeó de personas influyentes que le apoyaron económicamente en la organización de estos actos públicos, con los que adquiriría un mayor reconocimiento de la sociedad.¹⁵ Entre estos benefactores se encontraba Juan González del Campo, comisario ordenador del Ejército de la Puebla de los Ángeles, quien costeó unas medallas, en oro y plata, para premiar a los alumnos más adelantados, con la idea de estimular a los perezosos. En la carta que remitió al secretario de Estado ensalzó el florecimiento de la escuela de José Ignacio Paz, acompañando su escrito con sendas medallas y una instancia de uno de los alumnos de dicha escuela, José María Eceta, suplicando al rey protección para la escuela, apelando a los sentimientos patrios y a la defensa de la Corona promovida por su maestro.¹⁶

El permiso para acuñar las medallas le fue concedido en abril de 1818 y se acuñaron en la Casa de la Moneda de México¹⁷ (Imagen 2). Las medallas, de forma oval, reproducen en el anverso un pedestal con las columnas del estado coronadas por un óvalo, formado con el toisón de oro y otros trofeos de guerra, coronado por los bustos de los reyes. Al pie de las columnas se representan los dos mundos con corona imperial y en el centro las armas de México, rodeadas por diferentes atributos de las ciencias y las artes, y en segundo plano un velero navegando y una fortaleza a la orilla del mar. La leyenda que rodea dice: “Premio adquirido en el estudio académico del profesor examinado y examinador José Ignacio Paz” (Imagen 3). En el reverso se representan dos figuras alegóricas, la Justicia y el Premio, la primera coronando a un niño por el mérito alcanzado y, el segundo, entregando una medalla, mientras que en la parte superior revolotea un geniecillo con la balanza que representa el juicio y la razón. En la parte inferior, en el centro de un óvalo se encuentran las iniciales ‘J.G.C.’, que corresponden a las de Juan González del Campo, patrocinador de las medallas. En la leyenda que

¹⁵ En el *Noticioso* del 5 de agosto se publicaba la protección del gobierno y de las autoridades religiosas y civiles concedida a la escuela de José Ignacio Paz en 28 de julio de 1818. “Protección del superior Gobierno y de las respetables autoridades de ambas potestades a favor del utilísimo estudio académico de D. José Ignacio Paz, profesor examinado y examinador por S.M. (Q.D.G.) en el ilustre arte de las Primeras Letras”, en AGI, Estado, Suplemento al *Noticioso General*, núm. 405.

¹⁶ AGI, Estado, 41, núm. 69. Sobre la escuela académica de José Ignacio Paz.

¹⁷ AGI, MP-México, 509. A. Diseño de medallas para premiar a los alumnos de la escuela de primeras letras de Puebla de los Ángeles.

rodea el motivo central se lee: “con aprobación del superior gobierno por un espíritu patriótico a la honorífica aplicación”, y en el exergo: “G. en MXO”, abreviatura de Grabada en México (Imagen 4). De estas medallas se reservarían dos de oro y dos de plata para ofrecerlas a los reyes, así como a las máximas autoridades de la ciudad, presentadas en unas cajas o arquillas de maderas finas forradas por dentro de terciopelo verde.



Imagen 2. Permiso de acuñación de monedas para premiar a los alumnos de la escuela de José Ignacio Paz.



Imagen 3. Anverso de las medallas acuñadas para premiar a los alumnos de la escuela de José Ignacio Paz.



Imagen 4. Reverso de las medallas acuñadas para premiar a los alumnos de la escuela de José Ignacio Paz.

Carlos Pérez-Maldonado, en su libro *Medallas de México*, recoge otra condecoración de plata (de 45 × 36 mm) destinada al mismo fin de premiar a los alumnos de Paz, conservada en la colección de Manuel Romero de Terreros.¹⁸ En el anverso se repiten los mismos motivos, pero cambia la leyenda, donde se lee: “Premio adquirido en el estud(i)o academ(i)co de prof(es)or examin(a)do y examin(ad)or d. José Ignacio Paz” y el nombre del grabador y el año: “F. Gordillo. 1810”. Por el contrario, el reverso es diferente, un libro radiante, sobre nubes y debajo la inscripción: “Al feliz cumpleaños de nuestro adorado rey constitucional el s. D. Fernando Séptimo de José Ignacio Paz y sus alumnos. Mejico y octubre 14 de 1810”. Esta fecha se corresponde con la etapa en que José Ignacio Paz tenía abierta su escuela en Jalapa, antes de trasladarse a la ciudad de Puebla.

La generosidad de Juan González del Campo no debió ser gratuita, pues unos años después, en 1819, el comisario solicitó ser nombrado comendador de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, distinción instituida por Fernando VII en 1815 para premiar la lealtad y los méritos en el fomento de los territorios americanos. Para ello, González del Campo presentó, por triplicado, la documentación requerida para acreditar sus méritos, donde recalca los afectos que había demostrado hacia la Corona, participando activamente en la proclamación de Fernando VII, con un castillo de fuegos artificiales en la puerta de su

¹⁸ Carlos Pérez-Maldonado, *Medallas de México*, pp. 183-184.

casa. Asimismo, en los informes que se pidieron a los testigos se ponía de manifiesto su implicación con la educación, no solo en el *estudio académico* de Paz, sino también en la Junta de Caridad de Puebla y el Seminario Palafoxiano, donde era socio honorario. Por último, participó activamente, con importantes donativos a la tropa de la ciudad, en los altercados revolucionarios de aquellos años, afirmando que si no dispuso la revolución en este continente, al menos le puso dique para que no penetrara a esta ciudad, acaudillando tropas contra los rebeldes. Todo esto lo hacía merecedor de dicha condecoración, por lo que el virrey, el conde de Venadito, elevó la correspondiente petición al rey.¹⁹

La costumbre de otorgar condecoraciones se popularizó en la segunda mitad del siglo XVIII y los grabadores fueron adquiriendo gran importancia artística y técnica, creándose en 1752 la disciplina de grabado de monedas y medallas en la Real Academia de San Fernando de Madrid. En 1771 se creó una escuela de grabado para formar grabadores con destino a las Casas de Moneda de España y las Indias. En ella se formaría Jerónimo Antonio Gil, primer grabador de la Casa de la Moneda de México y Francisco Gordillo (1744-1830). El encargo de González del Campo recayó sobre este último, supervisado por el superintendente de la Real Casa de la Moneda de México, Rafael Lardizaval. Gordillo estuvo activo en Sevilla entre 1762 y 1789, año en el que se trasladó a Madrid. En esta última ciudad fue primer ayudante de la Casa de Moneda, siendo nombrado en 1801 grabador principal de la Casa de Moneda de México, cargo que ocupó hasta 1823. Como grabador de láminas se dedicó principalmente a la estampa de devoción, realizando estampas de devociones marianas como la de la Virgen de Montemayor, firmada “Gordillo fecit” en 1779, o las que se conservan en la Academia de San Fernando de Madrid y la Biblioteca Nacional de Madrid que representan a la Virgen de la Antigua, de 1766, o la de Nuestra Señora de la Candelaria, la beata Mariana de Jesús o al sevillano fray Diego Pérez. Una vez en Nueva España no abandonó su faceta de ilustrador de láminas encargándosele, en 1806, la lámina de Nuestra Señora del Brezo, destinada a ilustrar la obra de fray Plácido Flores. Las primeras obras que ejecuta en la Nueva España son *La más noble montañesa*, así como la lámina para el libro del P. Gurruchaga, en

¹⁹ AGI, Estado, 34, núm. 13. Virrey recomendando a Juan González del Campo.

1816, que no pasan de ser trabajos vulgares.²⁰ Sin embargo, también tuvo importantes encargos como grabador de medallas que culminaría con las medallas de la conmemoración de la jura de Carlos IV y la de Fernando VII en 1817, entre otras, así como la que diseñó para conmemorar la exaltación al trono de Agustín de Iturbide en 1823.²¹

En estos años había 15 grabadores en hueco en la Casa de la Moneda de México y en ella aparece, además de Francisco Gordillo, otro grabador de nombre Juan Ignacio. Posiblemente el prestigio alcanzado por el grabador en Nueva España propició el efecto “llamada familiar”, máxime cuando en 1812 solicita licencia de embarque Ana María Gordillo, natural de Sevilla, e hija de Francisco Gordillo y Ana María de San Román y Codina, para pasar a México a reunirse con su padre, grabador de la Casa de la Moneda de dicha ciudad.²²

El empeño de José Ignacio Paz no quedó únicamente en la instrucción de sus alumnos, sino que se implicó y posicionó en la defensa de sus ideales liberales. Por este motivo programó una serie de actividades lúdicas, con la participación de sus alumnos, e ideó un programa pictórico para decorar la fachada de su escuela con motivo de la restauración de la Constitución de 1812. Por desgracia, este no se llevó a cabo por no recabar los permisos necesarios para su celebración. Por este motivo publicó en el suplemento del *Noticioso General*, núm. 724, del 18 de agosto de 1820, todo el programa que había preparado, para así dejar constancia pública de la “perspectiva pictórica” que había diseñado para colocar en la fachada de su escuela. Con ello quería dejar patente el interés que le movió a celebrar tales actos y demostrar a aquellos que lo prohibieron que no le movía mayor interés que el de aleccionar a sus alumnos, recordándoles a aquellos que lo tacharon de pretender hacer una farsa, o “mitotea”, que el año anterior, coincidiendo con el santo del virrey, había realizado un acto público en su establecimiento y posterior traslado de todos los alumnos al palacio del intendente, perfectamente ataviados y acompañados de música militar, donde fueron agasajados y felicitados por las autoridades. De nuevo Paz arremete, con palabras muy duras, contra la apatía que había por los asuntos educativos, siendo causa de la ignorancia, afirmando que el modo de educar a la juventud había

²⁰ José Toribio Medina, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles*, p. 233.

²¹ C. Pérez-Maldonado, *ob. cit.*, p. 9.

²² AGI, Indiferente, 2140, núm. 155.

sido muy ratero, muy estéril, muy grosero y dirigido siempre por una rutina viciosa, áspera, incivil y llena de sandeces. Según el maestro, esta situación no era nueva y no se le podía imputar a las insurrecciones que había sufrido el país, pues era precisamente en estos momentos cuando se había advertido algún brillo y esplendor en el fomento de la buena educación. Este motivo era el que le llevaba a ensalzar la Constitución, cuyo primer interés era la ilustración del ser humano.

En la carta que envía al editor del periódico hace una descripción minuciosa “de la perspectiva que se había haber puesto en el frente del Estudio Académico y de la función con que se debió haber solemnizado la restauración de nuestras sagradas leyes”. Afortunadamente, se conserva el dibujo de la misma que, junto con la descripción, nos dan cumplida cuenta de la calidad artística del mismo (Imagen 5).

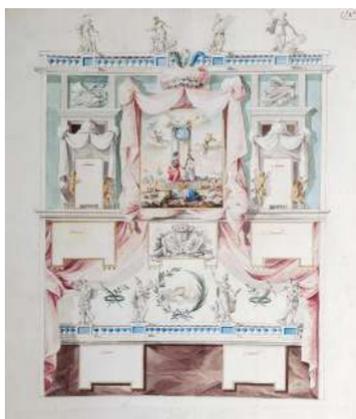


Imagen 5. Dibujo de una alegoría de la restitución de la Constitución de 1812.

Había ideado la colocación, delante de la fachada de su escuela, de un tablado, de tres varas de ancho y seis de largo, con su correspondiente balaustrada donde debían colocarse, a distancia proporcionada, cuatro estatuas alegóricas: el amor, la sabiduría, el valor europeo y el valor americano. Sobre dicho tablado se colocaría un gran lienzo con un cortinaje pintado de color rosa y, en el medio, un óvalo de laureles con dos manos enlazadas que simbolizarían la unión de los dos continentes. A cada lado del óvalo se dispondrían dos coronas también de laurel y una palma como símbolos de la libertad política.

Sobre el balcón estaba proyectado colocar un cuadro, de cuatro varas de alto y tres y media de ancho, bajo un pomposo pabellón color rosa, que reproduciría una alegoría sobre el amor patrio. Esta había sido ideada por el propio José Ignacio Paz, encargada y pintada al temple por Nicolás Serrano.²³ El diseño se acompañaba de una pormenorizada descripción de todos los elementos alegóricos que en él se representaban. Sobre un zócalo cuadrilongo, dos columnas, y sobre ellas, como a la mitad de su altura, un círculo con los bustos de los reyes, rodeados por atributos alusivos a la religión como tiara, cruz, báculo pastoral, las llaves de la Iglesia y, entre resplandores, el triángulo y ojo que denota la divinidad, flanqueados por los geniecillos de la justicia y la abundancia.

Al pie de las columnas se disponían las alegorías de Europa, entregando la Carta Constitucional a América que la recibe agradecida. Al pie del zócalo los dos mundos ceñidos con una corona imperial, y en el centro de ellos, sobre nubes, un libro abierto donde se lee: “Constitución política de la Monarquía Española”.²⁴ En el lado derecho, un león con un olivo en la mano, y en el izquierdo, un caimán con una corona de laurel en la boca. Debajo de ambos se incorporaba una figura masculina con un puñal en la boca y cadenas en las manos que representaba la opresión. Al fondo, en el lado derecho, revolotean dos niños, uno europeo y otro americano, dándole el primero al segundo un laurel en señal de su amor y toda clase de instrumentos alusivos a las artes y las ciencias. En el lado izquierdo las mismas figurillas infantiles que representan lo mismo, si bien en esta ocasión el americano abraza al europeo con el brazo derecho, mientras que en el izquierdo porta una tea encendida que apaga sobre un gran conjunto de armas de guerra. En el horizonte se ve el mar y un barco que lleva a América la Constitución, advirtiéndose en el fondo salir el sol entre rutilantes rayos. En el frente del zócalo se lee la siguiente inscripción: “A la muy sabia y digna Constitución de la Monarquía española el Estudio Académico de primera educación del profesor José Ignacio Paz”.

²³ Se conoce una relación de 1819 donde se cita a los profesores del arte noble de la pintura que residían en Puebla, pero en ella no se recoge el nombre de Nicolás Serrano. Cf: Francisco Pérez Salazar, *Historia de la Pintura en Puebla*, p. 97.

²⁴ El elemento simbólico de los dos orbes, utilizado en el reinado de Fernando VII para reforzar el discurso de la unión de los dos continentes, ha sido estudiado por Inmaculada Rodríguez Moya en su artículo “Dos son uno: los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)”.

La composición se cerraba, sobre el pretil de la azotea, con otras cuatro estatuas que representaban la prudencia, la patria, la paz y la justicia. El resto de las paredes se pintaron de color verde y, desde las visperas, las ventanas y el balcón irían adornados con bandas de seda de varios colores, estando previsto iluminar la fachada con ocho candiles, cuatro de plata y cuatro de cristal, con más de mil luces de aceite.

La prolija explicación que da José Ignacio Paz sobre la decoración de la fachada incluye también las poesías que complementaban la interpretación alegórica de la ornamentación. Estas fueron redactadas por el mismo profesor y consistieron en dos sonetos y cuatro octavas que, según el diseño, los primeros se dispondrían sobre las ventanas en un marco con dosel, flanqueado por amorcillos, mientras que las octavas irían dispuestas en la parte inferior. Los temas elegidos fueron la exaltación de la Constitución, la figura del rey Fernando VII y la libertad, estando precedidas las octavas por algunos de los artículos de la Constitución alusivos a la educación.²⁵

La fuerza de la alegoría jugó un papel muy importante en la construcción visual de los nuevos territorios independientes. Eran de rápida absorción social y, sobre todo, eran asimiladas rápidamente por los niños en edad escolar que, como en numerosas ocasiones, dice Paz, serían los hombres del mañana.²⁶ Como se ha señalado, la alegoría fue ideada por el propio José Ignacio Paz. La acuarela presenta un cuidado dibujo en tonos claros como el rosa, verde, azul y ocre, y, aunque sin firmar, probablemente también interviniera en la realización de la misma pues, según su testimonio, serviría de modelo para el cuadro que realizaría el pintor Nicolás Serrano. Lamentablemente, no se tiene noticia de este pintor y no se sabe si llegó a realizar el encargo de Paz.

Con motivo de tal acontecimiento, Paz había ideado un programa festivo en el que participarían sus alumnos y que serviría de regocijo para los habitantes de Puebla. A las 10 de la mañana, hora fijada para la función, deberían hallarse todos los niños, adornados con coronas de flores en la cabeza, laureles en las manos y unas bandas de seda de color amarillo sobre el hombro derecho con el lema “Viva la Constitución y el Rey que la ha jurado”. Los alumnos se colocarían en las ban-

²⁵ En concreto, los artículos 366 y 367 de la Constitución de 1812.

²⁶ Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad*, p. 35.

cas dispuestas a ambos lados del tablado, destinándose a los alumnos premiados unos asientos tapizados de damasco carmesí. El alumno que había alcanzado el primer premio leería solemnemente el principio de la Constitución. A continuación, el merecedor del segundo premio debía leer un discurso de exaltación de la Constitución, acompañado por los vivas de los alumnos y los repiques de campanas de la vecina iglesia de San Agustín, con música y cantos, todos los niños corearían el estribillo que decía: “Caminemos en pos de las ciencias / Que otra vez el orgullo opaco, / Ya Minerva en sus templos nos grita / Viva, viva la Constitución”.²⁷

Concluidas las lecturas se iniciaría la marcha, colocándose a la cabeza la música y a continuación el niño premiado con el título de rey, con una bandera de raso color de perla, guarnecida de fleco de plata, con la siguiente inscripción en letras de oro: “Viva la Religión”. A su derecha le acompañaría el niño premiado con el título de cónsul 2.º y a la izquierda el premiado con el de capitán de honor. La procesión sería presidida por el niño premiado con el título de emperador, vestido con un manto real de raso “color de fuego” bordado de oro, llevando sobre la cabeza una corona de laurel y cetro de metal dorado. A la derecha de este iría el niño premiado con el título de príncipe, con una bandera de raso color rosa, guarnecida como la primera con la leyenda “Viva el Rey”. A la izquierda el niño premiado con el de cónsul 1.º, con otra bandera de raso de color verde con el lema “Viva la Constitución”.

Estaba previsto que la procesión recorriera las calles principales de Puebla, disponiéndose a lo largo del recorrido tribunas donde los niños deberían ir recitando diferentes artículos de la Constitución.²⁸ La procesión concluiría en la iglesia del convento de San Agustín, donde serían recibidos por la comunidad, con capas, cruz y ciriales. Una vez dentro del templo, otro alumno daría un breve discurso en acción de gracias, cantándose seguidamente un solemnísimos Te Deum. Concluido el acto religioso se dirigirían al vecino “estudio académico” donde estaba previsto un ágape con música hasta las 10 de la noche, con el que se darían por finalizadas las celebraciones (Imagen 6).

²⁷ El discurso había sido publicado el 21 de julio en el *Noticioso general*.

²⁸ En las casas consistoriales se leería el referente a los ayuntamientos, en el palacio del gobernador el correspondiente al jefe político, en el Arzobispado los referentes a la religión, concluyendo en la esquina de la calle de San Agustín con la lectura del artículo 371, donde se recoge la libertad de imprenta.



Imagen 6. Invitación para la asistencia a un concierto en la escuela de José Ignacio Paz.

Paz, no satisfecho con todo lo que había previsto, anunciaba que grabaría de nuevo a su costa otras medallas de oro y plata, para entregar en los actos públicos por él organizados. Las mismas llevarían, en el anverso, la alegoría del cuadro referido, y en el reverso, la dedicación a la Constitución. Asimismo, había encargado un cuadro de tres cuartas de alto en cera de medio relieve, “dorado del mejor gusto”, donde se reproducía la misma alegoría realizada por el profesor de escultura Ceferino Sánchez, que junto con varios ejemplares de las medallas pretendía enviar al rey.

Por desgraciada, no se recoge el motivo de la suspensión de esta celebración; es probable que los momentos políticos que vivía el país no propiciaron la realización, acusando a su artífice de organizar una farsa, comparándola a los mitotes o fiestas populares que hacían los indios. No parecía oportuno en momentos tan críticos, a punto de declararse la Independencia. Esta negativa, presumiblemente por la defensa que hacía de la Corona, no fue óbice para que, una vez declarada la Independencia, José Ignacio Paz fuera premiado y reconocidos sus esfuerzos por la educación.

Recién proclamada la Independencia, en la *Gaceta* del gobierno de México del 10 de noviembre de 1821 se recogían los méritos y servicios que Paz había contraído en los cuerpos de Tres Villas y columna de Granaderos, antes de haber establecido su “estudio académico” en Puebla. Para premiar su implicación en la educación de la juventud, “de

los que ha recogido sus frutos el Imperio mexicano”, se le condecoró con el cargo de capitán de urbanos retirados. Al año siguiente, en la misma publicación, Paz presentaba la lista del donativo que junto a sus alumnos presentaba a S. M. el emperador para socorro de las tropas trigarantes, recordando que, en 1811, cuando aún residía en Jalapa, había animado a sus alumnos a ofrecer un donativo. En aquella ocasión, el donativo era para socorro de las tropas de España, afirmando que con cuánta más justicia debía animar a los que hoy tenía por alumnos, “bajo las protectoras alas de la Imperial Águila Mexicana”, para socorrer a los defensores de la libertad que se hallaban en la mayor miseria.

En 1822, José Ignacio Paz renueva su entusiasmo por el imperio realizando una composición pictórica de pequeño formato (74 × 89 cm), donde representa una alegoría de la coronación de Agustín de Iturbide, acaecida un año antes (Imagen 7). Con ella pretendía, como en ocasiones anteriores, que sus alumnos celebraran “la justa y deseada coronación”. Iturbide está rodeado de alegorías como la paz y la fuerza que coronan al emperador; la historia, el comercio, la industria, el tiempo y el poder militar. Asimismo, el águila mexicana le arranca el corazón al león español, mientras que la Iglesia y las naciones sancionan el acto y la sociedad mexicana aplaude. La obra está fechada en 1822 y firmada en el ángulo inferior *J Y Paz*. Fernández Lizardi, claro oponente a Iturbide y sus seguidores, refiere en 1823 que el capitán y maestro de escuela José Ignacio Paz se encontraba preso por preparar una conspiración contra el gobierno establecido y restituir de nuevo a Iturbide.²⁹ Según Acevedo, a José Ignacio Paz se le ha confundido con José Agustín Paz, arquitecto vinculado a la Academia de San Carlos y comprometido político que se opuso a la expulsión de los españoles. La faceta del maestro de escuela como pintor se desconoce, aunque posiblemente fuera el ejecutor material del dibujo referido anteriormente para decorar la fachada de su escuela en 1820. Cabe recordar que en aquella se impartían también clases de dibujo y entre los profesores que daban esa materia se encontraba el pintor Lorenzo Zendejas, hijo del también pintor Miguel Zendejas, artistas que cierran el círculo de la pintura colonial en Puebla.³⁰

²⁹ Esther Acevedo, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, pp. 114-131.

³⁰ Isabel Fraile Martín, “Pintura y pintores en Puebla: una visión de los modelos y tendencias del siglo XIX”, en *Graffylia*, pp. 17-31.



Imagen 7. José Ignacio Paz, *Alegoría de la coronación de Agustín de Iturbide* (1822).

Poco se sabe de estos artistas, pero como apunta Isabel Fraile, la Academia de Bellas Artes de Puebla introdujo un nuevo método de enseñanza, con un fuerte gusto afrancesado, y muy vinculada con la educación al tener sus raíces en la Junta de Caridad para la Buena Educación fundada en 1812, que desde las escuelas de primeras letras impulsaron también la actividad artística en Puebla de los Ángeles. José Ignacio Paz se supo rodear de artistas de prestigio vinculados con la Academia, donde queda patente la importancia que tuvo Puebla en la producción artística, receptora de un gran número de artistas.³¹

Bibliografía citada

Acevedo, Esther, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

Archivo General de Indias (AGI).

Contreras Cruz, Carlos y Claudia Patricia Pardo Hernández, “La ciudad de Puebla de los Ángeles (México) y su población entre 1777 y 1830”, en *Actas XIV Encuentro de Latinoamericanistas españoles*, Santiago de Compostela, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.

³¹ F. Pérez, *ob. cit.*, p. 126.

- De la Torre Villar, Ernesto, *Historia de la educación pública en Puebla: época colonial*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- Fraille Martín, Isabel, “Pintura y pintores en Puebla: una visión de los modelos y tendencias del siglo XIX”, en *Graffylia*, núm. 20, Puebla, enero-junio, 2015, pp. 17-31.
- García Dávalos, Luis Arturo, *El surgimiento de las academias ilustradas en Puebla (1765-1825): El sueño de un hombre nuevo*, México, [s. a.], Tesis, UNAM, Facultad de Historia.
- Gutiérrez, Ramón y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006.
- Márquez Carrillo, Jesús, “La escuela gratuita del seminario de Puebla y su importancia, 1796-1823”, en: <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at09/PRE1178818925.pdf> (último acceso 15 de mayo de 2020).
- Pérez-Maldonado, Carlos, *Medallas de México*, Monterrey, Imprenta Monterrey, 1945.
- Pérez Salazar, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*, México, Imprenta Universitaria, 1963.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, “Dos son uno: los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)”, en *Semata: Ciencias sociales e humanidades*, núm. 24, España, 2012, pp. 269-289.
- Rodríguez Velázquez, Lucero, “Amigas y escuelas en la época novohispana en la ciudad de Puebla de los Ángeles”, Doc. inéd., San Luis Potosí, 2005.
- Salazar Andreu, Juan Pablo, “Puebla de los Ángeles en el contexto de la Constitución española de 1812”, en *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, núm. 22, México, 2010, pp. 327-338.
- Soria Murillo, Víctor Manuel, *La Casa de Moneda de México bajo la administración borbónica (1733-1821)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1994.
- Torres Domínguez, Rosario, “La enseñanza de las primeras letras a las niñas de Puebla. Un estudio a partir de sus reglamentos: 1790-1843”, en *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, núm. 4, México, 2014.
- Toribio Medina, José, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile, 1958.

LA PRESENCIA DEL ARTE EUROPEO EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO EN PUEBLA

Rosana Mesa Zamudio¹

El desarrollo de esta ponencia deriva de mi trabajo de investigación sobre la enseñanza del dibujo en tres instituciones poblanas en el periodo de 1880 a 1920: la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios y el Colegio del Estado. Cada una de estas instituciones tenía diferentes orientaciones. En la Academia de Bellas Artes se impartían dibujo lineal, de ornato, de paisaje, de figura humana, del yeso, del natural con modelo vivo, de perspectiva y anatomía artística; en la Escuela de Artes y Oficios las cátedras de dibujo eran del natural, de yeso y lineal; mientras que en el Colegio del Estado se impartía dibujo topográfico y arquitectónico.

En la segunda mitad del siglo XIX, la práctica del dibujo tenía gran importancia para el artista académico y el artesano, además se le asociaba a actividades técnicas y científicas, ya que era una importante herramienta de registro de datos y de representación de la realidad. Durante el Porfiriato esta actividad se vio favorecida, muestra de ello fue el creciente número de solicitudes y asignación de pensiones a jóvenes artistas para cursar y perfeccionar conocimientos de pintura, dibujo y escultura en Europa.² Es en este contexto que se dio especial atención a la enseñanza del dibujo en varias instituciones en Puebla, desde establecimientos educativos de instrucción elemental, hasta de instrucción secundaria y profesional; la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios fueron las principales en favorecer esta enseñanza, así como también en el Colegio del Estado dentro de las carreras de Arquitectura e Ingeniería. Las bases de su enseñanza surgen bajo la impronta del arte europeo a

¹ Estudiante de la Maestría en Estética y Arte, BUAP, 2018-2019.

² Luna Reyes y Javier Ambrosio, *La enseñanza del dibujo para el artesano pobre a finales del siglo XIX en la Escuela de Artes y Oficios de Puebla*, p. 109.

través de manuales y estampas o por diversas personalidades que estuvieron en contacto directo con esta cultura.

A continuación, describiré algunos de los rasgos que considero importantes para elucidar cómo fue la influencia del arte europeo en la enseñanza de esta disciplina en cada institución.

La Academia de Bellas Artes de Puebla surge bajo las ideas de la Ilustración y del arte como un agente de cambio. El siglo XVIII se caracteriza por la proliferación de academias, a causa de dos factores que señala Báez Macías: por un lado, por la importancia que se da a la educación en el movimiento de la Ilustración y las circunstancias económicas palpables que rigieron durante el siglo XVIII.³ Por otro, el interés por acrecentar las ganancias del país y obtener un progreso económico convenció a la monarquía de la necesidad de incrementar sus manufacturas para exportar y aumentar la entrada de capital. La estrategia para lograr este objetivo era mejorar la producción, por lo que no se vislumbró mejor alternativa que enseñar a los artesanos a dibujar, ornamentar y modelar dentro de un sistema educativo basado en cánones estéticos europeos.

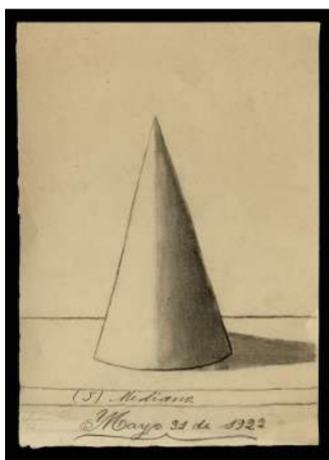


Imagen 1. Andrés Flores, alumno de primer año de la Academia de Bellas Artes de Puebla, *Estudio de cono con proyección de sombra* (1922). Academia de Bellas Artes de Puebla.

³ Eduardo Báez, *La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio en las academias de arte*. VII Coloquio Internacional en Guanajuato, p. 37.



Imagen 2. *Capitel gótico (de los nuevos tiempos)*, litografía de Druck u Verlag v. Wilh. Hermes (siglo XIX). Academia de Bellas Artes de Puebla.

Debido a la finalidad principalmente económica de la educación artística, la base y entrada de los estudios académicos se consideraba que era el dibujo. Formar un buen diseñador, un artesano experto y un trabajador especializado solo era posible si se les enseñaba a ser buenos dibujantes. En sus primeros años, la Academia de Bellas Artes de Puebla fue conocida como Sala de Dibujo, dedicada a formar a todos aquellos que necesitaban de esta disciplina como parte de su actividad profesional, como plateros, ebanistas, maestros de obra, grabadores, pintores y artesanos en general. La principal diferencia con San Carlos es que esta, al ser fundación oficial y real, dependía de la Academia de San Fernando en Madrid, recibiendo maestros provenientes de dicha institución y acatando los estilos estéticos predominantes en España. Por otro lado, la Academia poblana, al ser fundada por iniciativa del sacerdote José Antonio Jiménez de las Cuevas, y al depender de las élites poblanas, no se tuvo que regir por la Academia de San Fernando. Los artistas poblanos tuvieron familiaridad con el arte francés, a diferencia de San Carlos, donde dominaron las influencias española e italiana tanto en la enseñanza del dibujo como en la arquitectura. Las academias de arte utilizaron grabados y láminas como instrumento básico para la enseñanza de sus alumnos (Imagen 2). Estas láminas provenían principalmente de Europa, aunque posteriormente se empezaron a editar en México para satisfacer las necesidades educativas. La Academia de

Puebla formó un importante acervo de este material, en su mayoría proveniente de donaciones realizadas por algunos de sus miembros fundadores pertenecientes a las élites eclesiásticas, quienes estaban al tanto de las novedades de la cultura europea.⁴ Las láminas que poseía la Academia de Puebla y que estaban destinadas al aprendizaje del dibujo eran principalmente de origen francés.⁵

Además de la formación cultural e ideológica de las élites poblanas, como señala Montserrat Galí, el papel de José Manzo, profesor de la Academia, quien estudió en París para perfeccionar sus conocimientos artísticos, resulta también de gran importancia para la influencia francesa en el arte y en la arquitectura, así como en la instauración del estilo neoclásico. Manzo, además de utilizar láminas francesas para sus clases, estudió a fondo los libros y tratados franceses de la biblioteca de la Academia.⁶ Galí señala que en la obra de José Manzo se puede encontrar una clara referencia al *Tratado de arquitectura en el gusto moderno*, de Jaques-Francois Blondel, tratado francés sobre arquitectura que fue de los más afamados en el siglo XIX. Otra obra con la cual tuvo familiaridad es *Lecciones de arquitectura*, de Jean Nicolas Louis Durand, otro tratado de arquitectura francés que contiene el método de proyección sistematizado que este arquitecto impartía en sus cursos en la Escuela Politécnica. José Manzo también tuvo cercanía a la obra, y posiblemente visitó el taller de Charles Percier en París; este arquitecto publicó varios tratados y libros con láminas, el *Libro de decoraciones interiores* forma parte del acervo de la biblioteca de la Academia de Bellas Artes y seguramente Manzo lo pudo consultar y estudiar antes de su viaje.⁷ Al regreso de su estancia en París, Manzo difundió varias de las técnicas aprendidas y trajo consigo libros para la biblioteca de la Academia. El predominio de láminas y publicaciones francesas en las colecciones de la Academia, la familiaridad de alumnos y profesores con los artistas franceses modernos, así como el triunfo del neoclasicismo en la arquitectura nos hablan de una cercanía con esta cultura europea durante el siglo XIX.⁸

⁴ Montserrat Galí, "Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla" en *México-Francia Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, p. 373.

⁵ *Ibidem*, p. 384.

⁶ *Ibidem*, p. 375.

⁷ M. Galí, *José Manzo y Jaramillo, artista de una época (1789-1860)*, p. 165.

⁸ M. Galí, "Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla", en *ob. cit.*, p. 387.

Tanto en la Academia de San Carlos como en la de Puebla había tres niveles de dibujo que los alumnos cursaban antes de ingresar a otra rama del arte, estos eran Principios, clase de Yesos, para culminar con Dibujo del natural. En la clase de Principios, la base era el copiado de las láminas y el alumno debía de ser estrictamente fiel al copiado de estas. Posteriormente se pasaba al dibujo a partir de yesos, el cual exigía una mayor soltura que la copia de las estampas. La clase de Dibujo del natural es muy probable que fuera difícil de realizarse, debido a la escasez de recursos para el pago de modelos. En consecuencia, el empleo de las láminas como instrumento guía para este tipo de dibujo se extendía por tiempo prolongado durante la formación de los estudiantes. Galí señala que hay datos de premios otorgados en 1818 en los que se habla de copias de unos grabados de obras de Rubens que se encuentran en la Galería del Palacio de Luxemburgo y de copias de las estampas de Pitteri regaladas a la Academia por el canónigo Francisco Pablo Vázquez. Así, Galí cita otros ejemplos más de la prolongada copia de estampas de obras francesas: en 1828, el estudiante y más tarde importante pintor poblano Francisco Morales presentó un dibujo con la figura de *P. Aubry* copiado de la estampa de Girodet; José Olivares, una *Victoria en forma de constelación*, también de Girodet; José María Medina, la *Cabeza de una Virgen*, de Monanteuil; Damián Méndez, el *Chactas*, de Girodet, y Francisco López, el *Paris*, de David. Lo cual denota una gran familiaridad con el arte francés por parte de los más importantes pintores de Puebla de la segunda mitad del siglo XIX.⁹

En un programa de 1893 para los cursos de dibujo en la Academia se describen los diferentes tipos de dibujo que se deben impartir a los alumnos y el contenido de cada uno; entre estos se encuentran los siguientes: dibujo lineal, de ornato, de paisaje, de animales, de flores y frutas, de la figura humana, del yeso, del natural tomado del modelo vivo, de perspectiva y anatomía artística. En la cátedra de Dibujo lineal se hacía un estudio de los órdenes clásicos de arquitectura y una explicación de su historia, se resalta la importancia de que el alumno se familiarice con la arquitectura gótica, bizantina, románica, y también de India, Egipto, Asiria y demás pueblos antiguos. En Dibujo de orna-

⁹ *Ibidem*, pp. 385-386.

to se enfatizaba que los alumnos conocieran los diferentes estilos de ornamentación, el país y la época de los cuales provenían.¹⁰



Imagen 3. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios, *Estudio de una mano* (siglo XIX). Academia de Bellas Artes de Puebla.

Hacia finales del siglo XIX, la Escuela de Artes y Oficios surge bajo las ideas de grupos políticos que coincidían en la importancia que tenía la educación técnica desde edades tempranas, a fin de que los niños aprendieran habilidades en algún oficio. La escuela inició sus actividades en 1885 con 113 alumnos inscritos, todos varones, quienes tomaban las materias obligatorias para todas las artes y oficios por la mañana, y por las tardes asistían al taller del oficio elegido. En el siguiente año de su funcionamiento se incluyen como alumnos los niños asilados en el Hospicio de Pobres, a fin de que acudieran a aprender un oficio, después de haber cursado la instrucción elemental. Con esta medida también ingresan mujeres para aprender los oficios de fotografía, litografía y costura.¹¹

La cátedra de Dibujo se impartía como asignatura obligatoria en todos los grados para todos los oficios. De acuerdo a los programas y documentos de archivo a los que hace referencia Luna Reyes, hay registros de los temas y actividades desarrolladas en clase en las noticias mensuales que los profesores daban a la dirección de la escuela en los años de 1887 a 1896. Estos documentos dan referencia de que en las

¹⁰ Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, caja 28, exp. 4.

¹¹ María de Lourdes Herrera, Ubaldo Hernández y Hortencia Torija, *Historia institucional de la Escuela de Artes y Oficios del Estado de Puebla*, p. 37.

clases de Dibujo natural se hacía copia de partes del cuerpo humano, hasta dominar la construcción del cuerpo completo en distintas posiciones (Imagen 3), se realizaban copias de estampas, arquitectura, paisaje, bustos y relieves. En Dibujo lineal se trazaban figuras geométricas, sombras, perspectiva, se estudiaban los cinco órdenes arquitectónicos, así como conocimientos históricos de cada uno. En la clase de Dibujo de ornato se trazaban líneas rectas, ángulos y figuras geométricas, se realizaba la copia de figuras sencillas del natural, así como copia de relieves y esculturas, se estudiaban también los órdenes arquitectónicos y perspectiva, se hacían ejercicios de figuras de bulto con aplicación de sombras, incluyendo los cuerpos redondos como cilindro, cono y esfera, asimismo, copia de modelos de ornato en yeso.¹² Cabe mencionar que entre los dibujos realizados por los alumnos como pruebas de examen podemos encontrar diferentes motivos de ornato como tipografías, grifos y hojas de acanto realizadas con grafito y carboncillo entre los años de 1895 y 1896 (Imagen 4).



Imagen 4. Donato Juárez, alumno de la Escuela de Artes y Oficios, *Dibujo* (1896). Academia de Bellas Artes de Puebla.

En 1895, el profesor de Dibujo de la Escuela de Artes y Oficios, Mariano Centurión, señala que las enseñanzas del dibujo en la copia de estampas y modelos de ornato, “en cuanto sea posible el profesor debe seguir el método práctico de Krüsi; dibujo industrial de Morse; en la copia de sólidos y objetos usuales el de Edmundo Valton; en la cátedra

¹² L. Reyes y J. Ambrosio, *ob. cit.*, pp. 112-113.

de dibujo lineal se debía seguir además de los métodos de Krüsi y Morse el método de Vignola para el dibujo arquitectónico”.¹³ En la Biblioteca Lafragua se encuentran el *Manual de dibujo de perspectiva* (1881), de Hermann Krüsi, y *El Viñolas de los propietarios y artesanos* (1860), de Jacopo Barozzi de Vignola (Imagen 5), ediciones a las cuales hace referencia Centurión en su informe. La enseñanza del dibujo en la Escuela de Artes y Oficios estaba encaminada a la formación del buen gusto del futuro artesano. Mariano Centurión, en una carta donde reflexiona sobre su enseñanza, enfatiza la importancia del ornato sobre el del natural para la formación artesana y señala lo siguiente:

la escuela no va a formar artistas escultores o pintores y sí artesanos que deben hacer todo el estudio posible para obtener el buen gusto de ornamentación aplicándolo cada uno en su oficio y este estudio los prepara convenientemente al modelado del ornato (Imagen 6).¹⁴



Imagen 5. *El Viñolas de los propietarios y artesanos* (1860).

El dibujo debía ejercitar las habilidades del alumno hacia el tipo de arte al cual se iba a dedicar. En este sentido, se debían desarrollar

¹³ AGEP, GDBP, Fondo Escuela de Artes y Oficios; Dirección; Miscelánea, 1890, caja 55.

¹⁴ AGEP, GDBP, Fondo Escuela de Artes y Oficios; Dirección; Miscelánea, 1890; caja 55, exp. 7, f.1169 citado en Luna Reyes, Ambrosio Javier, *ob. cit.*, p. 112.

una serie de habilidades específicas en el uso de materiales y técnicas dibujísticas, pero también la realización de artefactos bajo los parámetros del buen gusto, es decir, desarrollar una capacidad de juicio que garantizara calidad técnica, expresiva y estética del dibujo para su posterior aplicación en resoluciones prácticas de diseño en los diferentes oficios. Como la meta de esta institución no era la formación de artistas sino de artesanos, más que desarrollar en los alumnos la inventiva u originalidad en las propuestas, se consideraba importante desarrollar la capacidad de copiar y reproducir modelos, marcando así la orientación de esta institución educativa.

En lo concerniente al Colegio del Estado, que se funda a principios de 1825, era una institución civil separada de las formas religiosas; su orientación se basaba en la explicación de la realidad a partir de la ciencia bajo el enfoque del positivismo. El colegio fue una institución de enseñanza formativa y profesional que creó nuevas áreas de estudio y se caracterizó por el fortalecimiento y especialización de espacios adecuados para la enseñanza de las ciencias y las humanidades. Las carreras que se impartían eran Derecho, Medicina e Ingeniería.¹⁵

En la Ley de Instrucción Pública para el Estado, publicada en enero de 1879, en la cual se detallan las particularidades y programas de estudio para cada nivel educativo, llama la atención el énfasis que daba el gobernador en turno por la importancia que denota la ingeniería, carrera a impartir en el Colegio del Estado, ya que se instituyen en esta ley siete especialidades y se detalla el plan de estudios y qué tipo de cátedra de dibujo se debe dar en cada una. Dentro de estas siete especialidades, los alumnos, dependiendo la orientación, debían cursar dibujo topográfico, geográfico, de máquinas y arquitectónico.¹⁶ Sin embargo, Márquez Carrillo afirma que por diversos factores esta ley no se lleva a cabo y el Colegio del Estado solo imparte las carreras de abogado, ingeniero topógrafo e hidromensor, escribano y agente de negocios, siendo la de ingeniero la segunda en importancia, después de la de abogado.¹⁷

¹⁵ Ana María Huerta, *El Colegio del Estado de Puebla 1893-1910. José Rafael Isunza y la modernidad educativa*, p. 271.

¹⁶ Ley de Instrucción Pública para el Estado, Colección de leyes y decretos de Puebla 1879, 32675, Biblioteca José María Lafragua.

¹⁷ Ley de Instrucción Pública 1879, citado en Jesús Márquez, *Cátedra en vilo. Apuntes y notas de historia universitaria poblana*, p. 35.



Imagen 6. *El Viñolas de los propietarios y artesanos, motivos ornamentales* (1860).

Se realizaron varias reformas y modificaciones a los estudios del Colegio del Estado en el periodo de 1889 a 1898, sin embargo, los estudios de ingeniería no desaparecen. En septiembre de 1898 se especifica que los estudios de ingeniería comprenderán únicamente la profesión de ingeniero topógrafo, de caminos, obras hidráulicas y construcciones civiles, y en ella se imparten las siguientes cátedras de dibujo que son las que nos interesan: en primer año, Dibujo topográfico, en segundo arquitectónico y en tercer año, arquitectónico con énfasis en el estudio de estilos.¹⁸

En este recorrido por estas tres instituciones poblanas podemos ver la importancia que tenía el dibujo, siendo la base de la formación en diversas áreas de estudio. Comenzando con la Academia de Bellas Artes, cuya orientación, aunque en un principio enfocada a lo artesanal, poco a poco se perfila hacia finalidades artísticas; la Escuela de Artes y Oficios, enfocada en la educación artesana, y el Colegio del Estado, en las distintas especialidades de ingeniería.

Parte de la investigación en mi tesis es esclarecer si hubo o no una línea generalizada de la enseñanza del dibujo en las tres instituciones mencionadas. Con base en los documentos de archivo analizados hasta ahora, se han encontrado datos que indican que algunos profesores,

¹⁸ *Ibidem*, pp. 38-39.

como Mariano Centurión, fueron profesores de Dibujo en la Academia de Bellas Artes y en la Escuela de Artes y Oficios. De esta misma familia de conocidos artistas poblanos cuya investigación realiza Isabel Fraile, en 1899, Pedro Centurión, dibujante y escultor, y profesor en la Academia de Bellas Artes, es nombrado profesor de Dibujo en el Colegio del Estado, en lugar del pintor Daniel Dávila, quien también era profesor en la Academia.¹⁹ El escultor Manuel Centurión también tenía nombramiento como profesor de dibujo en ambas instituciones.²⁰ A partir de estos datos reunidos podemos deducir que los tres centros compartían profesores de Dibujo provenientes de la Academia de Bellas Artes, siendo muy probable, entonces, que la línea de enseñanza de dibujo partiera de las mismas bases, métodos y técnicas. La Biblioteca Lafragua resguarda el material utilizado para la enseñanza de dibujo en la Academia y al cual tenían acceso tanto profesores como alumnos, en estos documentos hay colecciones de estampas, en su mayoría francesas, pero también italianas y alemanas; tratados de pintura, arquitectura, perspectiva —la mayoría de autores europeos—, los cuales sirvieron como bases teóricas y de apoyo a los profesores que impartían las cátedras de Dibujo. La presencia del arte proveniente de Europa en las láminas utilizadas para las clases, así como la fundamentación de la enseñanza en tratados y métodos nos habla de la fuerte presencia del arte europeo en la enseñanza del dibujo en Puebla durante el siglo XIX. En este sentido, podemos concluir que la enseñanza del dibujo forjó, en los estudiantes de las tres instituciones poblanas, una orientación a ornamentar, modelar, componer y construir acorde a los cánones estéticos europeos durante un largo periodo hasta ya avanzado el siglo XX.

Bibliografía citada

Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, caja 28, exp. 4, en Biblioteca José María Lafragua.

Archivo General del Estado de Puebla., GDBP, Fondo Escuela de Artes y Oficios; Dirección; Miscelánea, 1890, caja 55.

¹⁹ Periódico *El Tiempo*, Noticias de Puebla servicio especial para el tiempo, Hemeroteca Nacional, 14 de marzo de 1899.

²⁰ Periódico *El Pueblo*, Sección Noticias de los Estados, Hemeroteca Nacional, 22 de octubre de 1914.

- Báez Macías, Eduardo, *La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio en las academias de arte*. VII Coloquio Internacional en Guanajuato, Universidad Autónoma de México, México, D.F., Imprenta Universitaria 1935-1985, 1985.
- Galí Boadella, Montserrat, “Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla” en *México-Francia Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, Pérez Siller, Javier, coord., México, Colegio de San Luis A.C., CEMCA, BUAP, 1998.
- _____, *José Manzo y Jaramillo, artífice de una época (1789-1860)*, México, BUAP, ECAP, Trama Editorial, 2016.
- Herrera Feria, María de Lourdes, Ubaldo Hernández Flores y Hortencia Torija Tapia, “Historia institucional de la Escuela de Artes y Oficios del Estado de Puebla”, en María de Lourdes Herrera Feria, coord., *La educación técnica en Puebla durante el Porfiriato: la enseñanza de las artes y los oficios*, Puebla, BUAP, Sistema de Investigación “Ignacio Zaragoza”, Universidad Tecnológica de Puebla, Secretaría de Educación del Estado de Puebla, 2002.
- Huerta Jaramillo, Ana María, “El Colegio del Estado de Puebla 1893-1910. José Rafael Isunza y la modernidad educativa”, en Carlos Contreras Cruz, comp., *Espacio y perfiles. Historia regional mexicana del siglo XIX*, Vol. I, México, Universidad Autónoma de Puebla, [s. a.].
- Ley de Instrucción Pública para el Estado, Colección de leyes y decretos de Puebla 1879, 32675, en Biblioteca José María Lafragua.
- Luna Reyes, Ambrosio Javier, “La enseñanza del dibujo para el artesano pobre a finales del siglo XIX en la Escuela de Artes y Oficios de Puebla”, en María de Lourdes Herrera Feria, coord., *La educación técnica en Puebla durante el Porfiriato: la enseñanza de las artes y los oficios*, Puebla, BUAP, Sistema de Investigación “Ignacio Zaragoza”, Universidad Tecnológica de Puebla, Secretaría de Educación del Estado de Puebla, 2002.
- Márquez Carrillo, Jesús, *Cátedra en vilo. Apuntes y notas de historia universitaria poblana*, México, Centro de Estudios Universitarios, [s. a.].
- Periódico *El Pueblo*, Sección Noticias de los Estados, Hemeroteca Nacional, 22 de octubre de 1914.
- Periódico *El Tiempo*, Noticias de Puebla servicio especial para el tiempo, Hemeroteca Nacional, 14 de marzo de 1899.

Salomón Salazar, Mercedes, *La colección de la Academia de Bellas Artes de Puebla. Libros, documentos y estampas* en: <http://www.bellasartespuebla.buap.mx:8181/apps/estampas/coleccion-aba-salomon-2017.pdf> (último acceso: 15 de septiembre de 2018).

HABITAR EN LA PUEBLA DECIMONÓNICA. UNA VISIÓN DESDE LA ARQUEOLOGÍA Y LA HISTORIA DEL ARTE

Érik Chiquito Cortés¹

Introducción

Durante el verano de 2015 se llevaron a cabo excavaciones arqueológicas en el inmueble marcado con el número 508 de la calle 6 Sur. En esta, se hallaron contextos correspondientes al siglo XIX, donde se acentúa material de producción local, nacional y extranjera dentro de una serie de elementos, ya inhabilitados, llamados *noques*.

Lo anterior generó una pauta dentro del proyecto, pues los restos encontrados manifiestan la actividad cotidiana de una familia poblana avecindada en la ciudad en el periodo decimonónico. Es entonces que el uso de recursos visuales, como la pintura o la litografía, principalmente de la corriente costumbrista, se vuelven fundamentales para explicar y complementar el sentido de los objetos documentados.

Por tal motivo, el presente artículo busca entablar un vínculo entre la materialidad localizada en la excavación, con las manifestaciones artísticas que influyeron en el imaginario mexicano durante el siglo XIX, o, dicho en otras palabras, proponer un diálogo entre la disciplina arqueológica y la historia del arte. Esto con la intención de adentrarnos a los pensamientos y vida cotidiana de una sociedad que buscaba consolidarse y definirse a sí misma como parte de la nación mexicana.

La arqueología urbana y su contexto decimonónico en Puebla

El ejercicio arqueológico en México es asumido como sinónimo de estudios sobre las sociedades prehispánicas. Esto ha generado un imaginario colectivo donde botas altas, el *saracoff* y ropa beige de algodón

¹ Docente del Complejo Regional Norte, BUAP.

establecen el atuendo óptimo para aquellos arqueólogos que juegan un rol de aventureros, más que de investigadores, cuyo accionar se establece dentro de paisajes recónditos o exóticos rastreando los tesoros que los indígenas resguardaron celosamente ante el arribo de los conquistadores ibéricos.

Esta noción se remonta a dos momentos históricos; el primero correspondiente al ideal del *aventurero*, el cual nace con la Independencia de México en 1821 y finaliza en el último tercio del siglo XIX, momento en que las fronteras son mayormente abiertas y el arribo de viajeros en búsqueda de paisajes desconocidos fue el principal motivo.² Mientras que el aspecto mesoamericanita se establece con base en el pensamiento posrevolucionario y la construcción de la nación mexicana, que puede verse cristalizada en la figura de Alfonso Caso, gran promotor del quehacer arqueológico en el país y fundador del Instituto Nacional de Antropología en el año de 1939.³

No obstante, la práctica arqueológica no debe ser considerada como una disciplina exclusiva de los estudios prehispánicos⁴ o de sociedades asentadas previamente a la conformación cultural de Mesoamérica (2500 a. C.-1521 d. C.); ya que el quehacer, los objetivos y su misma definición, van más allá de un periodo histórico.

Así, debemos considerar, de manera general, que la arqueología busca indagar en torno al ser humano, principalmente a través de su materialidad, la cual considera elementos u objetos (que van desde monumentos arquitectónicos hasta pequeños juguetes), cuyo uso e interacción con las personas precisan las dinámicas sociales y los procesos culturales de largo alcance.⁵ Por tanto, la labor arqueológica dispone

² Viajeros como Carl Nebel, Eugène Goupil, Désiré Charnay, Augustus Le Plongeon o José Melgar enfocaron su interés en los vestigios materiales de los grupos indígenas que habitaban el territorio previo al arribo europeo, para ello, las exploraciones a lugares recónditos y ocultos de las ciudades fue una constante en su ejercicio. *Cfr.* Enrique Vela, *Arqueología*, pp. 57-76, y Leonardo López Luján, *Arqueología de la arqueología*.

³ Dicho constructo nacionalista del siglo XX considera al pasado prehispánico como su origen, la raíz prístina de lo mexicano, cuyo desarrollo fue eclipsado 300 años por la instauración del Virreinato y que resurge, no solo con la Independencia, sino más bien con el triunfo de los ideales revolucionarios. Por tanto, la nación debe hacerse responsable de su patrimonio, donde el principal actor para conseguirlo es el arqueólogo. *Cfr.* Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México*, pp. 154-188 y Haydeé López Hernández, *En busca del alma nacional*, pp. 151-206.

⁴ Esto considera a los grupos indígenas que se desarrollaron en lo que actualmente es la República mexicana, destacando las subáreas culturales de Oasisamérica, ubicada dentro de los estados de Chihuahua, Sonora y parte de Baja California, así como las sociedades cazadoras-recolectoras complejas de la parte norte y noreste del país, definido como Aridoamérica.

⁵ En torno a la definición destacamos: Luis Bate, *El proceso de investigación arqueológica*, p.

una investigación social y cronológicamente transversal, pues tiene la facultad de estudiar distintos tiempos, espacios o grupos.

En asentamientos como Puebla, cuya historicidad aparente⁶ se vincula de 1531 a la fecha, resulta significativo tomar en cuenta al subsuelo como fuente documental primaria,⁷ pues debajo de los pies de quien la transita se encuentran los remanentes de una ciudad habitada de manera continua hace más de 480 años. Por tanto, la práctica de la arqueología urbana permite conocer y reconocer los procesos sociales acontecidos en la angelópolis, desde el enfoque de la actividad humana, por encima de la priorización de una etapa, lo que genera un conocimiento transversal que permite adentrarse,⁸ por ejemplo, a los modos de vida de los primeros vecindados del siglo XVI hasta acontecimientos efectuados en el pasado reciente. Esto con la intención de fortalecer el conocimiento histórico de la urbe.

El quehacer arqueológico en la ciudad ostenta su antecedente institucional más temprano hacia finales del siglo XX, momento en el que se llevaron a cabo excavaciones en la zona de San Francisco, actual centro comercial y de convenciones. En ese espacio se registraron elementos de la industria poblana decimonónica, destacando la curtiduría La Piel de Tigre.⁹ Sin embargo, la evidencia de vida cotidiana del XIX más destacada se ubica en el actual Museo Amparo (2 Sur 708), las calles del Barrio de Xanenetla (calle 4 Norte y avenida 28 Oriente)¹⁰ y la Casona de los Sapos (6 Sur 508),¹¹ sitio a tratar en el presente artículo.

41; Guillermo Lumbreras, *La arqueología como ciencia social*, p. 15; Linda Manzaniella y Luis Barba, *La arqueología: una visión científica del pasado del hombre*, pp. 13-14; Jaime Litvak, *Introducción a la arqueología*, p. 32; Matthew Johnson, *Teoría arqueológica*, pp. 18-20. Víctor Fernández, *Teoría y método en la arqueología*, pp. 10-11.

⁶ Propuesto así, ya que en indagaciones recientes se ha podido establecer la presencia de ocupación prehispánica en la antigua Cuertaxcoapan.

⁷ Esta reflexión se establece con base en el trabajo de Citlalli Reynoso Ramos, "El subsuelo como patrimonio histórico-cultural", en *Ética y poder en la configuración territorial*, pp. 67-76.

⁸ Odlaner Hernández, "Arqueología urbana y patrimonio arqueológico en la ciudad de Matanzas, Cuba", en *Arquitectura y Urbanismo*, pp. 66-67; Daniel Schávelzon, "El futuro del pasado. Indagaciones en arqueología urbana", en *Ciudad y ciudadanos*, pp. 202-206.

⁹ Arnulfo Allende Carrera, "Curtiduría 'La piel de tigre': arqueología de un sitio industrial de Puebla", en *Dualidad*, p. 10.

¹⁰ En el caso de la casa de la familia Espinosa, es decir el antiguo Hospital de San Juan, se registraron diversos objetos que divisan el estatus económico de los inquilinos, por ejemplo, lozas de producción industrial importadas de Europa. Por su parte, Xanenetla, arrabal localizado a las afueras de la ciudad, ostentaba cerámica sencilla de producción local. Érik Chiquito Cortés y Fabiola Moreno Hernández, "Evocaciones del pasado: una mirada arqueológica desde Xanenetla", en *Los secretos de Puebla*, pp. 62-79.

¹¹ É. Chiquito Cortés, *Informe de excavación: 6 Sur 508, Puebla*, pp. 1-25.

Arte y vida cotidiana en el siglo XIX

Dentro de la creación de imaginarios, el arte ha funcionado como aquel ente capaz de “aportar una realidad de orden semántico”.¹² Por tanto, la pintura y la litografía buscan dar una significación visual a un contenido mental (cosmológico) o lingüístico, dotándolos de materialidad.¹³

La necesidad social por materializar el pensamiento, personal o colectivo, puede generar que los individuos, cosas u objetos tengan que ser definidos, en este caso, por el artista, quien las detalla con base en su contexto social, temporal, geográfico, mediado por su propia percepción.¹⁴ Posiblemente, uno de los ejemplos más concretos es el grabado de Durero, correspondiente al rinoceronte.¹⁵

Lo antes citado también puede vislumbrarse en el ejercicio artístico de la recién constituida nación mexicana, donde la percepción de la realidad se vio a través del crisol costumbrista, corriente vinculada al Romanticismo, cuyo objetivo precisó, en primera instancia, dilucidar las características de identidad. Es entonces que el paisaje, las edificaciones, las costumbres y los habitantes (tipo), formaron el eje temático, sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, el cual se encuentra fuertemente influenciado por un pensamiento europeo.¹⁶

Cabe señalar que el costumbrismo, a diferencia de algunos aspectos de los temas religiosos, mitológicos o históricos, establece un diálogo directo entre el pintor y lo que representa, así como de la obra con el espectador, esto quiere decir que, para poder comprender el cuadro en una primera instancia, no es necesario un conocimiento intelectual profundo, pues su objetivo es generar una empatía o identificación con la pintura con base en los valores, atuendos o accionares de lo mexicano.¹⁷

¹² Claude Lévi-Strauss, *El arte, lenguaje, etnología*, p. 116.

¹³ Muestra de ello es el momento en el que la pintura funciona como herramienta pedagógica durante la Europa medieval del siglo VI d. C., otorgándole a la imagen un sentido narrativo visual. Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes*, pp. 230-231.

¹⁴ Cabe señalar que la capacidad social de definir el espacio y a sí misma genera que la creación material ostente matices que recaen dentro la normativa cultural. Marc Augé, *Dios como objeto. Símbolos, cuerpos, materias, palabras*, p. 16.

¹⁵ Animal que nunca vio, pero construyó a partir de escritos y un boceto, generando que su trabajo fuera la manera en que muchos habitantes de Europa durante del siglo XVI reconocieran a este perisodáctilo. Campbell Dodgson, “El rinoceronte de Durero y sus historiadores”, en *Revista de la Universidad de México*, pp. 4-5.

¹⁶ Fausto Ramírez, “El arte en el siglo XIX”, en *México. Esplendores de treinta siglos*, pp. 502-503.

¹⁷ Angélica Velázquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana*, p. 161.

Por tanto, la representación de las actividades socioculturales, ya sea certera o idealizada, jugaron un papel determinante en la consolidación del pensamiento nacional,¹⁸ que se fortaleció con el triunfo del liberalismo en 1867 en la llamada República Restaurada¹⁹ y que, en el caso de Puebla, comenzó a gestarse tres años después.²⁰

A razón de esto, la pintura ancló en la vida cotidiana, su fuente de inspiración más significativa. Pues como argumenta Pilar Gonzalbo Aizpuru:

La vida cotidiana, de la que todos somos protagonistas, transcurre de forma paralela a los acontecimientos irrepetibles [...] y de trascendencia general. Es privada en cuanto afecta a los individuos en su vida particular, [y es] pública puesto que se rige por principios aprobados por grupos sociales [convirtiéndolos] en normas.²¹

En ese sentido, lo cotidiano se produce con base en la coexistencia y mediación del ser con respecto a lo privado y lo público, lo social y lo individual que, al complementarse, definen los modos de vida de cada persona, familia o sociedad, estableciendo como fundamento, además del tiempo, el hogar y lo que hay fuera de este.²²

Diálogos entre la arqueología y la historia del arte. Notas desde una curtiduría
Como se mencionó en la introducción, en los meses de julio y agosto de 2015 se llevó a cabo el salvamento arqueológico dentro del domicilio con número 508 de la calle 6 Sur, el cual se encuentra en la actual Plazuela de los Sapos. El motivo de este fue la intención de ocupar la edificación como hotel *boutique*.

Dentro del predio se realizaron un total de cinco excavaciones (denominadas pozos), localizadas en distintos puntos de la casona. En

¹⁸ Muestra de ello es la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos*, donde la imagen y su manera de abordarla permitieron construir y establecer las bases características de lo mexicano en un concepto sociocultural. M. Esther Pérez Salas, "Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos", en *Historia Mexicana*, p. 170.

¹⁹ Dicho periodo considera la homogenización, comenzando, entre otras cosas, con las letras y las artes. En este programa liberal no se considera la figura de lo indígena, pues se asociaba de manera directa a un retroceso cultural. Luis González, "El liberalismo triunfante", en *Historia general de México*, pp. 635-641.

²⁰ Leonardo Lomeli Vanegas, *Breve historia de Puebla*, pp. 239-246.

²¹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, "Introducción general", en *Historia de la vida cotidiana en México*, p. 11.

²² Esta reflexión se basa en el trabajo de De Certeau. Michael de Certeau et al., *La invención de lo cotidiano 2*, pp. 5-12 y 147-149.

ellas se documentaron materiales pertenecientes a distintos periodos, estableciendo una ocupación continua del recinto desde principios del siglo XVII²³ hasta la fecha.

No obstante, fue el hallazgo de unas estructuras subterráneas de formas rectangulares y cónicas con las que pudimos establecer la actividad de la casa, al menos hasta la segunda mitad del siglo XIX. Dichas estructuras son noques: tinas cuya función se asocia con la práctica de curtiembre de pieles (Imagen 1).



Imagen 1. Detalle de los noques. A la izquierda de forma cónica, a la derecha rectangular.

Tal aseveración se basa en dos puntos, pues hasta el momento no se ha registrado evidencia documental sobre la labor dentro de la casona. El primero establece que la Plazuela de los Sapos se consideró, durante el periodo decimonónico, una zona de actividad comercial cuyo fin era disminuir la afluencia mercantil del zócalo,²⁴ por lo que la existencia de puestos de venta de diferentes productos fue común. Mientras que el segundo aspecto toma en cuenta la ribera del río San Francisco como sede de diversas industrias entre las que destaca la curtiduría, la cual no solo requiere un uso significativo de agua para su óptima función, sino también toma al afluyente como desagüe.²⁵

²³ Cabe señalar que esta edificación aparece en el plano de la Ciudad de los Ángeles de 1698.

²⁴ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, p. 441. Con tal fin, se consideró la colocación de un armado de acero perteneciente al mercado de la Victoria, proponiendo también la instalación de un cobertizo, sin embargo, esto no sucedió. Archivo del Ayuntamiento de Puebla (AAC), *Expedientes*, fs. 66, 68, 71.

²⁵ Miguel Ángel Cuenya y Carlos Contreras Cruz, *Puebla de los Ángeles*, p. 39.

Cabe señalar que todos los noques fueron rellenos con basura de la casa,²⁶ en la que se encuentran madera, lítica y cerámica, esta última diagnóstica del periodo decimonónico. No obstante, en conjunto, los objetos localizados muestran, desde el enfoque arqueológico, apuntes de vida cotidiana, siendo ejes de la presente investigación. Por tanto, a continuación se profundiza en torno a los restos cerámicos relacionados a la cocina y la comida (vajilla), la cual buscan entablar el diálogo entre el arte y la arqueología.

De la cocina a la mesa

La elaboración de alimentos y el consumo de estos dentro del hogar es, posiblemente, la práctica cotidiana más visible, pues se realiza todos los días en diferentes momentos de la jornada. Incluye convivencias interpersonales tanto en la cocina como en la mesa; además de generar un vínculo con los objetos empleados para su elaboración y posterior ingesta.²⁷ En este sentido, los utensilios como ollas, cazuelas, jarras, platos, tazones, tazas, cucharas, tenedores, etc., juegan un papel determinante para que ambas actividades (cocinar, comer) puedan llevarse a cabo, no solo como recipientes, sino como fundamentos, por ejemplo, de la buena sazón, los hábitos en la mesa o, también, jerarquización social.

Durante la etapa decimonónica, las actividades mencionadas en el párrafo previo comenzaron a modificarse hacia la segunda mitad del siglo, momento en el que se restablece el comercio inter y regional, aunado a la apertura oficial de productos importados, sobre todo de Europa. No obstante, la comida varió dependiendo de la situación económica o la ubicación, pues mientras una persona del campo basaba su dieta en derivados de maíz, chile, sal y algunos insectos, en las ciudades, por su parte, individuos con capacidad adquisitiva media-alta podían consumir carne, pescado, huevo o hasta mercancías de ultramar como aceite de oliva, aceitunas, almendras, entre otras.²⁸ Empero, es importante subrayar que en ambos casos, el uso de ollas, cazuelas o comales de barro fue el común denominador para su preparación.

²⁶ Esto indica que fueron clausurados, dentro de un mismo periodo (segunda mitad del siglo XIX).

²⁷ Citlalli Reynoso Ramos, *Biografía cultural de la cocina y sus utensilios*, pp. 13-16.

²⁸ Anne Staples, "El siglo XIX", en *La vida cotidiana en México*, pp. 131-136.



Imagen 2. Plato, cazuela, jarra y olla localizadas dentro de los noques. Se precisa la decoración característica “chorreada”, técnica implementada en el barrio de La Luz.



Imagen 3. Jarra, tazas y platos de mayólica, localizado dentro de los noques. La decoración de estos se asocia al periodo decimonónico.

Dentro del registro arqueológico de la casa encontramos una variedad significativa de utensilios cuya función se asocia tanto a la cocina, en las que destacan la cerámica vidriada procedentes del barrio de La Luz²⁹ (Imagen 2), como a la mesa, en las que se enlistan mayólicas³⁰ de

²⁹ También llamada ‘loza chorreada’, por su decoración, esta cerámica se comenzó a producir hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Arnulfo Allende Carrera, “La cerámica del periodo virreinal en la Puebla de los Ángeles”, en *Cuettaxcopan*, p. 14.

³⁰ El término ‘mayólica’ es un nombre asignado a la talavera. Así es definida en relación a Mallorca, España, isla que comerció esta loza estannífera de tradición musulmana, con la Europa cristiana.

producción local y lozas finas traídas de Inglaterra³¹ (Imagen 3). Posiblemente es la figura de José Agustín Arrieta (1802-1879), egresado de la Academia de Bellas Artes de Puebla,³² quien mejor prioriza de los objetos de la mesa y la cocina como piezas fundamentales en sus obras, no solo dentro del género de bodegón, sino también de sus tipos populares.

Lo anterior se puede observar en la obra *Cocina poblana* (Imagen 4), en donde las cocineras se encuentran flaqueadas por muros cuya decoración son una serie de cazuelas, jarras y cucharones, que jerárquicamente son acomodados, a partir de su tamaño y utilidad dentro de la cocina. Por su parte, la estufa soporta y calienta un guiso; al centro destaca una olla de gran tamaño, cuya decoración remite a aquellas localizadas en las excavaciones. Al fondo, como testigo de lo que acontece, una olla globular cubierta, la cual sugiere un contenedor de agua, que pudo ser rellenado por un aguador.



Imagen 4. José Agustín Arrieta, *Cocina poblana* (1865).

Por su parte, el género del bodegón fundamentará su representación en la mesa y sus menesteres. Para ello, el óleo de Arrieta nombrado *Bodegón*

³¹ El arribo de lozas finas traídas de Europa durante el siglo XIX, poco a poco le fueron ganando terreno a la talavera. Por tanto, los loceros de Puebla comenzaron a incorporar nuevos diseños, colores y patrones a la mayólica, generando un amplio abanico de decoraciones que se han denominado 'misceláneo' o 'mayólica mexicana del siglo XIX'. John Goggín, *Spanish majolica in the new world. Types of the Sixteenth Eighteenth Centuries*. Kathleen Deagan, *Artifacts of the Spanish Colonies of Florida and the Caribbean: 1500-1800*, p. 87. Dichos diseños están influenciados, según Reynoso y Allende, por elementos neoclásicos, vistas en bandas rectas y onduladas, líneas con grecas, además del arte popular mexicano, festones, flores y medallones. Cfr. C. Reynoso Ramos y Arnulfo Allende Carrera, "Identidad e ideología en arcilla", en *Cuettaxcopan*, p. 20.

³² Justino Fernández, "El siglo romántico en el arte de México en el siglo XIX", en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, p. 58.

con loro, candelabro, flores y sandía y *Cocina poblana*, de autor desconocido, nos permitirán adentrarnos en la práctica que rodea el accionar de comer.

En el caso de *Bodegón con loro, candelabro, flores y sandía* (Imagen 5) se advierte la relación tripartita entre los productos alimenticios (fruta, verdura, pan, conservas), los de servicio para preparación o consumo (olla, jarras, botella, copa, cuchillo, recipiente de conserva, tazón, plato) y los objetos que acompañan la mesa (florero y candelabro). Posiblemente, los elementos visuales más representativos de la pintura sean el perico, el pañuelo sobre la olla *chorreada*, el tazón de mayólica (el cual presenta un nombre Lusesita Lara [sic.]) y el jarro de cobre que se sostiene de un clavo. En este sentido, las piezas mencionadas no están sirviendo para la preparación o consumo de alimentos, sino son convertidos en soportes o decoraciones primordiales en la obra, donde el imaginario poblano se presenta en la olla y el tazón, pues aunque ambos fueron manufacturados en la ciudad, la primera está ligada a la zona de barrios “al otro lado del río”; mientras que el segundo pertenece a la angelópolis, es decir, lo mestizo y lo español que conforman a Puebla.



Imagen 5. José Agustín Arrieta, *Bodegón con loro, candelabro, flores y sandía*.

Con respecto al óleo *Cocina poblana* (Imagen 6), la intención es más evidente: la vajilla producida en mayólica es el marco de la comida tradicional, con guisos reconocidos como son el mole o los chiles en nogada, generando un discurso de unidad de lo poblano, a través de la mesa.



Imagen 6. Anónimo, *Cocina poblana*.

Si bien el bodegón no es exclusivo del siglo XIX, en Puebla tuvo un fuerte realce durante esta centuria pese a que la Academia veía en el quehacer artístico un género menor de poca aportación.³³ En este sentido, el éxito que obtuvo en la angelópolis decimonónica posiblemente se fincó en los objetos representados, los cuales eran frecuentes, usados y consumidos en el día a día, es decir, en lo cotidiano. Por tanto, la cocina y la mesa formaron una temática relevante en el arte costumbrista poblano, la cual buscó enaltecer la figura de la gastronomía³⁴ como un ejercicio de unión cultural. Mientras que la talavera tuvo que aguardar un siglo más, ya que es a mediados del siglo XX que la mayólica comienza a verse como un elemento de identidad local. Por tanto, podemos considerar que dichas pinturas son el primer intento de reconocerla, la cual se fortaleció durante la segunda mitad de la centuria pasada y que ahora es fundamental en la conformación de la triada de lo poblano, junto a la comida y la china.

Reflexiones finales

Con base en lo escrito hasta el momento, podemos aproximarnos al vínculo entre la historia del arte y la arqueología como disciplinas encaminadas a indagar en torno al ser humano. Una a través de la

³³ Isabel Fraile Martín, "Pintura y pintores en Puebla", en *Estudios*, p. 25.

³⁴ *Ibidem*, p. 26.

construcción e impacto de la imagen, mientras que la otra en relación con la producción, el consumo, la interpretación y desecho de su materialidad.

En este tenor, ambas dialogan con el fin de aclarar aquellos acontecimientos que suponen un abordaje enmarañado como es la vida cotidiana; porque al construirse diariamente, resulta complicado seguirle la pista, pues los mismos actores no consideran que sus actividades (en las que se detallan vínculos sociales o materiales) puedan ser motivos historiables. Y es en el análisis de los pequeños detalles en donde podemos adentrarnos a un pensamiento más público que lo descrito por las instituciones, ya sean civiles o religiosas.

Lo anterior busca esbozarse en el presente artículo, a partir de un caso específico de una antigua curtiduría en la Plazuela de los Sapos, la cual resguardó en sus noques la basura que sus habitantes depositaron con el fin de deshacerse de aquello que dejó de funcionar. Sin embargo, este accionar irreflexivo (ya que ninguno de los integrantes consideró la posibilidad de que sus desechos fueran historiables) permitió vislumbrar condiciones de vida cotidiana de una familia poblana durante la centuria decimonónica, a partir de objetos relacionados con la preparación e ingesta de comida.

Esto permite ver, arqueológicamente hablando, redes de comercio, estatus económico, distribución, continuidad o desuso de ciertos elementos, así como prácticas asociadas a la alimentación. No obstante, no considera la totalidad del tema y es aquí que la historia del arte permitió distinguir el papel que jugaron estas vasijas de uso común, como herramientas visuales del género costumbrista, dando pie a la construcción nacionalista de la recién constituida república. Así como en el siglo XIX el pasado prehispánico se convirtió en el vínculo de identidad, en el siglo XX las actividades cotidianas y sus objetos se convirtieron en un discurso franco para definir lo mexicano.

Bibliografía citada

Allende Carrera, Arnulfo, “Curtiduría ‘La piel de tigre’: arqueología en un sitio industrial en Puebla”, en *Dualidad*, núm. 7, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, septiembre, 2007, pp. 8-13.

- , “La cerámica del periodo virreinal en la Puebla de los Ángeles”, en *Cuetlaxcoapan*, núm. 7, Puebla, H. Ayuntamiento de Puebla, Gerencia del Centro Histórico, Otoño, 2016, pp. 8-14.
- Archivo del Ayuntamiento de Puebla (AAC), *Expedientes*, Tomo 406, fs. 66, 68, 71, 1898.
- Augé, Marc, *Dios como objeto. Símbolos, cuerpos, materias, palabras*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Bate, Luis Felipe, *El proceso de investigación arqueológica*, México, Editorial Crítica, 1998.
- Bernal, Ignacio, *Historia de la arqueología en México*, México D.F., Editorial Porrúa, 1979.
- Certeau, Michael de, Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2: habitar y cocinar*, Trad. de Alejandro Pescador, México DF, Universidad Iberoamericana, 1999.
- Chiquito Cortés, Érik, *Informe de excavación: 6 Sur 508, Puebla*, Archivo Técnico INAH-Puebla, Mecanoescrito, 2015.
- Chiquito Cortés, Érik y Fabiola Moreno Hernández, “Evocaciones del pasado: una mirada arqueológica desde Xanenetla”, en *Los secretos de Puebla*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 2018, pp. 59-80.
- Cuenya, Miguel Ángel y Carlos Contreras Cruz, *Puebla de los Ángeles. Una ciudad en la historia*, México D.F., Océano, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.
- Deagan, Kathleen, *Artifacts of the Spanish Colonies of Florida and the Caribbean: 1500-1800, vol. I: Ceramics, Glassware, and Beads*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1987.
- Dodgson, Campbell, “El rinoceronte de Durero y sus historiadores”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 29, México, Universidad Nacional Autónoma de México, junio, 1938, pp. 4-5.
- Fernández, Justino, “El siglo romántico en el arte de México en el siglo XIX”, en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, Tomo V, México D.F., Editorial Herrero, 1981, pp. 25-90.
- Fernández Martínez, Víctor M., *Teoría y método de la arqueología*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.
- Fraile Martín, Isabel, “Pintura y pintores en Puebla: una revisión a los modelos y tendencias del siglo XIX”, en *Estudios*, núm. 20, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, enero-junio, 2015, pp. 17-31.

- Goggin, John, *Spanish majolica in the new world. Types of the Sixteenth Eighteenth Centuries*, New Haven, Yale University Publications, 1968.
- Gombrich, Ernst, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “Introducción general”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coord., *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo I, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 11-16.
- González, Luis, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 633-705.
- Hernández, Odlanyer, “Arqueología urbana y patrimonio arqueológico en la ciudad de Matanzas, Cuba”, en *Arquitectura y Urbanismo*, núm. 1, La Habana, Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, 2001, pp. 66-71.
- Johnson, Matthew, *Teoría arqueológica. Una introducción*, Barcelona, Ariel Historia, 2000.
- Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla*, 11.^a edición, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2010.
- Lévi-Strauss, Claude, *El arte, lenguaje, etnología*, México, Siglo XXI, 1971.
- Litvak King, Jaime, *Introducción a la arqueología: todas las piedras tienen 2000 años*, México, Trillas, 2000.
- Leonardo Lomelí Vanegas, *Breve historia de Puebla*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2001.
- Lumbreras, Guillermo L., *La arqueología como ciencia social*, México, Ediciones Librería Allende, 1974.
- Manzanilla, Linda y Luis Barba, *La arqueología: una visión científica del pasado del hombre*, México, Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Pérez Salas, M. Esther, “Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos”, en *Historia Mexicana*, núm. 2, México, El Colegio de México, octubre-diciembre, 1998, pp. 167-207.
- Ramírez, Fausto, “El arte en el siglo XIX”, en *México. Esplendores de treinta siglos*, Verona, Mondadori, Fundación de Investigaciones Sociales A.C., 1991, pp. 499-551.
- Reynoso Ramos, Citlalli, *Biografía cultural de la cocina y sus utensilios: la especialización del buen comer y el buen beber a través de la basura ar-*

- queológica en Puebla durante los siglos XVIII-XIX*, México, 2015, Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- , “El subsuelo como patrimonio histórico-cultural: el poder de conocer para proteger la dimensión arqueológica en el centro histórico de la ciudad de Puebla”, en Virginia Cabrera Becerra y Lilia V. López Vargas, coords., *Ética y poder en la configuración territorial. Lugares en Puebla*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2018, pp. 57-86.
- Reynoso Ramos, Citlalli y Arnulfo Allende Carrera, “Identidad e ideología en arcilla: la talavera poblana y sus estilos decorativos del siglo XVI al XIX”, en *Cuetlaxcoapan*, núm. 7, Puebla, H. Ayuntamiento de Puebla, Gerencia del Centro Histórico, Otoño, 2016, pp. 15-20.
- Staples, Anne, “El siglo XIX”, en *La vida cotidiana en México*, 1.^a reimpresión, Epíl. de Verónica Zárate Toscano, México, El Colegio de México, 2013, pp. 119-184.
- Schávelzon, Daniel, “El futuro del pasado. Indagaciones en arqueología urbana”, en Silvia Alderoqui y Pompei Penchansky, comp., *Ciudad y ciudadanos. Aportes para la enseñanza del mundo urbano*, Barcelona, Paídos, 2002, pp. 199-215.
- Vela, Enrique, *Arqueología*, México, Debate, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Velázquez Guadarrama, Angélica, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex A.C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, pp. 154-243.

UN MUSEO, DISTINTAS MIRADAS. LA CASA DE ALFEÑIQUE DESDE UNA PERSPECTIVA AXIOLÓGICA, 1926-2016

Mariana Cortés Cortés¹

Introducción

El presente trabajo pretende realizar un análisis axiológico entre las distintas etapas que ha tenido el Museo Regional Casa de Alfeñique a lo largo de sus 90 años de existencia, desde su inauguración en 1926 hasta 2016, en la administración de Rafael Moreno Valle. Para ello se usará como base el sistema multidimensional de valores, propuesto por José Ramón Fabelo Corzo, con la finalidad de ver la transformación del museo y su valorización a partir de sus dimensiones objetiva (como edificio y colección), subjetiva (en la relación de sus visitantes) e instituida (como herramienta del Estado).

Sistema multidimensional de valores

La clave de la axiología no está en encontrar la disciplina o la corriente que tenga la razón, sino buscar una multidisciplinariedad que conjugue las virtudes de cada una y trate de compensar sus respectivas carencias. Por esta razón, se propone el sistema multidimensional de valores, donde se conjugan las dimensiones objetiva, subjetiva e instituida para dar fundamentación a la axiología y a los juicios de valor. Es un enfoque que comprende a un mismo “fenómeno complejo con manifestaciones distintas en diversos planos de análisis, [que muestra] la conexión mutua entre estos planos y [realiza] para cada uno de ellos las precisiones categoriales correspondientes”.²

El sistema objetivo de valores se refiere a que:

¹ Estudiante del Doctorado en Estudios Socioterritoriales, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, BUAP.

² José Ramón Fabelo Corzo, “Hacia una nueva propuesta interpretativa: la pluridimensionalidad de valores”, en *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 54.

cada resultado de la actividad humana desempeña una determinada función en la sociedad, adquiere una u otra significación social, favorece u obstaculiza el desarrollo progresivo de la sociedad y, en tal sentido, es un valor o un antivalor, un valor positivo o un “valor” negativo.³

Esto es lo que se conoce como *dimensión objetiva* del valor, “la significación humana real de objeto en cuestión dado por su vínculo con lo humano”.⁴ La *dimensión subjetiva* de los valores se refiere “a la forma en que esa significación social, que constituye el valor objetivo, es reflejada en la conciencia individual o colectiva”.⁵ La subjetivación surge a partir de juicios de valor que permiten pensar la realidad de acuerdo con los intereses, deseos, necesidades o ideas de un individuo o de una colectividad. Es de esta subjetividad que surge la preocupación, no solo de justificar ciertos valores, sino de instaurarlos a los demás, posicionarlos como una realidad social, esto es, la *dimensión instituida*, la escala de valores que está relacionada con el poder o con una élite dominante.

Museo Regional de Puebla (1926) / Museo Regional Casa de Alfeñique (2016)

El Museo Regional de Puebla fue oficialmente inaugurado por el gobernador Claudio N. Tirado el día 5 de mayo de 1926 en el marco de las festividades de la Batalla de Puebla de 1862. Sin embargo, abrió sus puertas al público el 17 de octubre del mismo año debido a que las remodelaciones aún no se habían concluido. En un inicio, el museo fue ubicado en el hospicio para pobres, mientras terminaban las remodelaciones de su ubicación destinada, la Casa de Alfeñique, la cual se encuentra en la calle de Raboso y la calle de Chito Cohetero, actualmente la avenida 4 Oriente, esquina con 6 Norte. Este inmueble fue elegido recinto para el primer gran museo de la ciudad por su característica arquitectura y por su importancia como parte del patrimonio histórico de la ciudad.

Dimensión objetiva

Este museo fue creado con la finalidad de resguardar “las joyas arqueológicas, artísticas e históricas, que, menospreciadas por sus mis-

³ *Ibidem*, p. 65.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

mos poseedores, estaban a punto de salir del Estado o de destruirse irreparablemente”.⁶ La colección del museo se conformó a partir de donaciones, colecciones particulares y parte de la colección de la Academia de Bellas Artes del Estado de Puebla.

La parte que provenía de la Academia de Bellas Artes fue otorgada en un principio como un préstamo interinstitucional. No obstante, el 23 de abril de 1926, “por órdenes del gobernador se comisiona a Julio Cervantes, para que pase a la Academia y ‘previo inventario riguroso’, le entreguen la colección arqueológica e histórica que posee el establecimiento para que forme parte del Museo Regional”.⁷

Los objetos que conformaban la colección del Museo Regional poseían tanto un valor estético como valores extraestéticos. En palabras de Mukarovsky: “no hay ningún límite fijo entre la esfera estética y la extraestética”.⁸ Se entiende por funciones extraestéticas a todas aquellas que complementan a la esfera estética en otro campo de acción, como la función histórica, la función política, la función económica, etc. En otras palabras, las funciones estéticas y extraestéticas conviven en un mismo fenómeno donde, lejos de chocar y conflictuarse entre ellas, se complementan para dotarlo de una experiencia estética compleja. Por esta razón, aunque haya ciertos objetos de uso doméstico como parte de la colección, poseen un valor histórico, artístico o estético que los hace valiosos.

Dentro del variado acervo se encontraban objetos de origen prehispánico como códices, ídolos de piedra, besotes, collares, puntas de flecha, máscaras, cuchillos de sacrificio, pectorales, sellos de barro, sahumeros, piedras labradas, cráneos encontrados en tumbas, entre otros.⁹ Dichos objetos prehispánicos, según Sánchez Vázquez, cambian su función, ya que “el contemplar ahora la obra, desligada de la función para la cual fue creada, no quiere decir que nuestra atención pueda concentrarse en una supuesta forma pura”,¹⁰ esto es, que estas piezas

⁶ Periódico Oficial del Estado de Puebla, 6 de agosto de 1926.

⁷ Guadalupe Prieto Sánchez, “El museo de la Academia y la ‘Casa de Alfeñique’”, en *La Academia de Bellas Artes de Puebla*, p. 97.

⁸ Jan Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 47.

⁹ Salazar Monroy, “Primer piso. Arqueología”, en *Casa de Alfeñique o Museo del Estado*, pp. 23-26.

¹⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, “La relación estética del hombre con el mundo”, en *Invitación a la estética*, p. 85.

cambiaron la intención para la cual fueron creadas en su contexto. Al ser observadas dentro de un museo, adquieren una intención estética e histórica y su función original se transforma.

Lo mismo sucede con las piezas de otra época, las que se encontraban en el segundo piso del museo. Era una colección de pinturas al óleo de eclesiásticos y gobernantes de la ciudad, actas originales de la Independencia, medallas, estandartes, mapas de la primera división territorial de la ciudad, cotas de malla, restos de armaduras de conquistadores, fusiles, espejos y fotografías, solo por mencionar algunos.¹¹ A pesar de que son más cercanas temporalmente, también guardan un cambio en su funcionalidad, otorgando mayor peso al valor histórico.

Hablando del edificio, la Casa de Alfeñique tuvo una fuerte repercusión en la arquitectura poblana. Fue construida por Antonio Santamaría Incháurregui, maestro mayor de arquitectura y agrimensor, por órdenes del maestro herrero Juan Ignacio Morales, abuelo del célebre pintor Francisco Morales.¹² Lleva este nombre debido a “su fachada ricamente decorada que parece hecha de alfeñique (pasta azucarada de almendras) se cita con su nombre característico desde 1790”.¹³

A pesar de que se tiene la idea de que este fue el primer gran museo de la ciudad de Puebla, tiene un antecedente de casi 100 años. En 1827, don José Manzo y Jaramillo tuvo la iniciativa de crear el Museo de Antigüedades y Conservación de Artes y Oficios, 99 años antes de la inauguración del Museo Regional. Montserrat Galí explica que, “curiosamente nadie reconoce el aporte de José Manzo a la historia cultural de nuestra ciudad, y mucho menos su contribución al desarrollo de los museos en México”,¹⁴ ya que José Manzo se inspiró en los museos de Europa y en su funcionamiento dentro de la sociedad para lograr el cometido. Fue un proyecto que duró muchos años, hasta 1849, cuando el gobernador Juan Múgica y Osorio ordenó que se trasladara a la Academia de Bellas Artes en la Casa de las Bóvedas.

De igual manera, en el presupuesto de egresos del gobernador Vicente Lombardo Toledano, publicado en el Periódico Oficial el día 1 de abril de 1924, se hace mención del Museo de Historia, Arqueolo-

¹¹ Salazar Monroy, *ob. cit.*, pp. 27-35.

¹² *La Casa de Alfeñique. Antología. Colección, rescate y homenaje*, p. 20.

¹³ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, p. 366.

¹⁴ Montserrat Galí Boadella, “Museo y Conservatorio de Artes”, en *José Manzo y Jaramillo*, p. 205.

gía y Etnografía del Estado. También se menciona en el presupuesto de egresos del gobernador Alberto Guerrero en 1924, dos años antes de la inauguración del Museo Regional. Está por demás señalar que el hecho de considerar el Museo Regional del Estado como el primer museo de la ciudad es una aseveración incorrecta, puesto que hubo proyectos anteriores que buscaron el establecimiento de una institución museística en la ciudad.

El Museo Regional, visto desde una dimensión objetiva, es un inmueble con una arquitectura barroca y con un gran peso histórico, estético y artístico; el edificio es en sí mismo un espacio que fue construido con la finalidad de ser una casa; es hasta después que se adapta de acuerdo con su contexto (1926) para ser transformada en un museo. La colección, de la misma forma, corresponde a sus funciones en el momento de creación, dichas funciones cambian para dar paso a la observación estética e histórica que le otorga el museo.

Al hablar hoy del museo, 90 años después, se ve que la dimensión objetiva no ha variado mucho. El Museo Regional Casa de Alfeñique, mejor conocido como Casa de Alfeñique únicamente, es el primer gran museo de la ciudad; se han olvidado por completo los antecedentes que tuvo como el Museo de Antigüedades y Conservación de Artes y Oficios de José Manzo o el Museo de Historia, Arqueología y Etnografía del Estado, que aparece en informes de gobierno de 1924. Es un icono de la ciudad tanto por la arquitectura del edificio como por el peso histórico de la colección que resguarda. Los 90 años desde su inauguración no han sido en vano y le han guardado un lugar importante en el patrimonio histórico y artístico de la ciudad.

Sin embargo, debido a las distintas remodelaciones y cambios en el guion museográfico y curatorial, el museo ha perdido parte de su colección en intercambios con otros museos. Muchas de las piezas que conformaban la colección prehispánica de la Casa de Alfeñique han pasado al Museo Regional de Cholula, con la intención de aumentar el acervo de dicho espacio, además de que el contexto parecía más adecuado. De igual manera, varias piezas de arte barroco fueron prestadas al Museo Internacional del Barroco. Sin embargo, eso no significa que el museo haya perdido parte de su valor como colección ni como museo, puesto que, como se ha dicho anteriormente, su valor recae también en el edificio, en su historia y en el resto de su colección.

Dimensión subjetiva

Hemos visto el Museo Regional desde una perspectiva objetiva. No obstante, hay que recordar lo que dice Mukarovsky respecto al contexto en el que se desarrolla lo estético: “el círculo de lo estético evoluciona [...] como un conjunto”,¹⁵ vinculado con una conciencia colectiva que establece la relación entre los objetos que portan una función artística y los individuos que emplean su subjetividad. La conciencia colectiva “es un hecho social [...] es un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política, etc.”.¹⁶ No obstante, la conciencia colectiva no debe verse como abstracto, ya que se aterriza en las personas que conforman una comunidad. En otras palabras, lo que sugiere Mukarovsky es que no debe verse el objeto aislado, si es que se quiere analizar desde la esfera subjetiva. Un objeto, una obra de arte o un edificio corresponden a su época, es decir, a un tiempo y un espacio determinados.

La creación del museo fue vista con buenos ojos, al menos por una parte de la comunidad académica. En el periódico *El Estudiante*, del 29 de agosto de 1926, hay una nota de opinión en la cual se expresa lo siguiente:

Puebla contará con un museo. Ya era tiempo. La hermosísima Casa de Alfeñique servirá de tal. No hay en efecto, lugar mejor ni más apropiado para exhibir todo lo que vale de este Estado. Para los que tuvieron idea tan plausible que va siendo ya realidad, tenemos nuestros más sinceros comentarios y efusivas felicitaciones.¹⁷

Otra nota de opinión en el mismo periódico, con fecha de 27 de septiembre de 1926, sostiene que:

Hasta que hizo algo bueno el gobierno fundando un museo que franca y sinceramente, es una buena y bella obra que honra a quienes la han concebido y ejecutado. [...] Lo malo es que la obra del gobierno allí se va a acabar. Cuando más se pondrán unas placas con los nombres, inevitables, de personajes oficiales, para que las futuras generaciones

¹⁵ J. Mukarovsky, *ob. cit.*, p. 57.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *El Estudiante*, 29 de agosto de 1926.

se acuerden de ellos, porque de sus obras... ni quien se acuerde. Naturalmente, como no hicieron nada...¹⁸

La creación de una institución de esta magnitud, y el hecho de que sea considerada como la primera, es un acontecimiento que se celebra debido al impulso cultural que ello implica, la conservación de objetos valiosos social e históricamente y la percepción del museo por parte de la comunidad, una comunidad que antes no había tenido el acercamiento a un museo público.

El objetivo del museo era acercar a la comunidad; de hecho, el mismo museo tenía una segunda función de escuela. En el acta asentada del día de la inauguración, con fecha de 20 de septiembre de 1926, se dice que:

La institución que hoy se funda pretende adunar en este local todas las enseñanzas que son propias de un museo y de una escuela, con las ventajas comerciales de una Exposición. [...] En su Departamento de Escuela se pretende formar operarios expertos desprovistos de los añejos prejuicios que hasta la fecha privan en este gremio, inculcándoles enseñanzas de procedimientos modernos en la referida industria, por medio de un laboratorio experimental.¹⁹

Aunque no se sabe el verdadero impacto que causó esta escuela dentro de la comunidad, fue el preámbulo de este tipo de proyectos donde se busca incluir a la comunidad en la esfera cultural.

Ahora bien, se ha mencionado que muchas de las piezas del Museo Regional provinieron de la colección de la Academia de Bellas Artes de Puebla. El hecho de que originalmente se hayan pedido en calidad de préstamo y luego fueran expropiadas por el estado para conformar la colección permanente del Museo Regional, fue una situación que debió causar una fuerte polémica.

El director de la Academia de Bellas Artes, Roberto A. Rojas, solicitó la devolución de los objetos que habían sido prestados al Museo Regional con un acta del 30 de diciembre de 1926. En esta nota se exigía lo siguiente:

¹⁸ *El Estudiante*, 27 de septiembre de 1926.

¹⁹ S. Monroy, *ob. cit.*, p. 11.

Los señores profesores de la Academia de Bellas Artes, bajo mi dirección [...] me encargan suplique a usted [...] gestionar la devolución de los objetos arqueológicos que son propiedad exclusiva de la Academia, y no de aquellos que pertenecieron al Sacerdote de Cholula D[o]n. Francisco de P. Hernández [...].²⁰

Dicha acta fue enviada al director del Museo Regional, Manuel L. Larre, el día 22 de enero de 1927. Larre argumentó que las piezas de la colección habían sido adquiridas desde la inauguración del museo por don José Manzo, ya que él había pedido al estado una subvención de \$200.00 anuales para el cuidado y la conservación de las piezas. Las piezas no fueron devueltas a la Academia y Roberto A. Rojas presentó su renuncia.

Una primera suposición sería que los estudiantes y profesores de la Academia de Bellas Artes se molestaran por haber sido despojados de su colección. Se debe recordar que los estudiantes de artes utilizaban piezas de la antigüedad para realizar bocetos y dibujos. Una segunda suposición sería el descontento de la comunidad académica por la renuncia del director de la Academia. Estos sucesos no pudieron haber pasado desapercibidos, debieron tener consecuencias tanto negativas como positivas.

Ver el Museo Regional como una nueva oportunidad de vincular a la comunidad con el arte y, al mismo tiempo, como una institución que despojó de su acervo a una institución académica, son las dos perspectivas dentro de un mismo contexto espaciotemporal, muy polarizado, de acuerdo con la percepción de cada grupo. El contexto general de una sociedad determinará qué es lo que tiene mayor peso a partir de la relación que girará en torno a la estructura social de una comunidad; sin embargo, esto no significa que la minoría no deba ser escuchada, ya que su percepción permite tener una valorización mucho más amplia del mismo objeto.

En el contexto de hoy, la Casa de Alfeñique es parte de la identidad poblana. Forma parte del imaginario colectivo de la ciudad al ser considerada como la casa hecha de dulce de alfeñique. Incluso persiste la leyenda de que su dueño, Juan Ignacio Morales, la construyó para

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

conquistar el corazón de la mujer que amaba, ya que ella le pidió que le construyera una casa hecha de dulce. Aunque esta leyenda no sea del todo cierta, puesto que Juan Ignacio Morales ya estaba casado y con hijos cuando adquirió la Casa de Alfeñique, ya es parte del folclor, de las leyendas y de las tradiciones de la ciudad.

El traslado de las piezas al Museo Regional de Cholula ha causado un gran revuelo tanto en la academia como en la comunidad. Las personas que recuerdan cómo estaba el museo antes de las remodelaciones opinan que han alterado gravemente el estilo y la intención del museo, además de que las piezas de la colección prehispánica eran de las más valiosas que poseía. Mucha gente no está de acuerdo con el hecho de haber llenado los vacíos de otros museos saqueando las colecciones de otros. No obstante, las piezas pertenecen y están al resguardo del estado; este tiene la autoridad para hacer traslados temporales de piezas, como una suerte de intercambio entre los museos. Esto ha sido muy criticado tanto por la academia como por el público en general, sin embargo, parafraseando a Hal Foster en su texto titulado *Preposterous timing*, el mismo museo es una construcción que corresponde a un régimen de historicidad de acuerdo con su tiempo y espacio, y el hecho de que las obras de arte no quieran ser movidas de dichos recintos es una suerte de idealización de un espacio que fue construido y adaptado para dicho propósito, ya que los museos, como los vemos hoy en día, son una recreación de lo que alguna vez fueron y están en concordancia con el contexto en el que son modificados. Por esta razón, es de considerarse que el préstamo de colecciones entre museos abre las puertas a nuevas lecturas e interpretaciones de las piezas, más allá de su mero lugar en una colección.

Dimensión instituida

Dentro de la dimensión instituida, el Museo Regional es visto como una estrategia política por parte del gobernador de la ciudad Claudio N. Tirado, en 1926. Fue un proyecto que inició desde el gobierno de Vicente Lombardo Toledano, durante cuyo mandato se planeó la restauración de la Casa de Alfeñique cuando fue gobernador provisional en 1924.²¹

²¹ S. Monroy, *ob. cit.*, p. 8.

Cuatro años después, “el gobernador Leónides Andrew Almazán dispuso ampliar y decorar los salones para celebrar el IV Centenario de la fundación de Puebla”.²² De esta manera, “el 16 de abril de 1931, el presidente Pascual Ortiz Rubio inaugura oficialmente el Museo Regional en la ‘Casa de Alfeñique’”.²³

En el gobierno del Gral. Donato Bravo Izquierdo, de 1927 a 1929, debido a la falta de presupuesto se tenía la intención de cerrar el Museo Regional. No obstante, dicha situación no se llevó a cabo gracias a

la gestión que hicieron los distinguidos poblanistas Lic. Joaquín Ibáñez, Lic. Francisco Valdés Lami, Lic. Arturo Fernández Aguirre, Lic. Francisco Pérez Salazar, Dn. José Luis Bello, Ing. Rafael Ibáñez, Lic. Tirso Sánchez Taboada, y el Inspector de Monumentos Artísticos de la Nación Prof. José Miguel Sarmiento.²⁴

Los mencionados anteriormente escribieron una carta dirigida al gobernador para expresarle lo siguiente:

De la manera más respetuosa manifestamos: Que al establecerse el Museo Regional en Puebla el 5 de mayo de 1926, se llenó una necesidad cultural que se hacía sentir en una población de tanta importancia, como es la capital de nuestro Estado. Suprimir actualmente un establecimiento como el referido, creemos que es un signo de atraso que no se compadece con la tendencia evolutiva y progresista que ha mostrado ud. durante su gestión administrativa; pero teniendo en cuenta que la razón para suprimir el Museo es la intención muy plausible de distribuir mejor las rentas de la Hacienda Pública, nos permitimos someter a su consideración, con el fin de no llegar a la desaparición de un establecimiento que está llamado a ser uno de los principales adornos de la ciudad y la muestra más efectiva de su cultura.²⁵

El Museo Regional otorgó a la ciudad un estatus cultural que antes no se tenía, incluso con sus antecedentes. Asimismo, en la cita anterior

²² *Idem.*

²³ G. Prieto, *ob. cit.*, p. 97.

²⁴ S. Monroy, *ob. cit.*, pp. 12-13.

²⁵ *Ibidem*, p. 13.

se ve reflejada la idea de que la cultura es símbolo de progreso social. Es la idea del museo como una institución que exhibe historia, concientiza a la comunidad al tiempo que enseña y educa.

El Museo Regional, como bien dice una de las notas de opinión anteriormente citadas, fue la obra más relevante del gobierno de Claudio N. Tirado y por la cual se le recuerda, gracias a la placa en la que quedó inmortalizado su nombre.

De hecho, esta fue de las primeras instituciones en determinar lo que era valiosamente histórico para formar parte de la colección del museo. La Sociedad de Historia y Conservación de Documentos, Archivos y Bibliotecas del Estado se creó el 16 de diciembre de 1929, “para el bien de esta institución [Museo Regional] y de otras preciadas reliquias poblanas”,²⁶ quedando como presidente don Francisco de Velazco y como secretario Manuel M. Larre.

En este sentido, se ve al Museo Regional como una institución establecida por el grupo de poder que rige el estado. A fin de cuentas, es una perspectiva subjetiva, pero no a nivel individual, sino de un colectivo, una pequeña fracción de la sociedad, el cual decreta e impone qué debe ser considerado valioso histórica, artística y estéticamente a través del museo.

Por último, la dimensión instituida de la Casa de Alfeñique en el año 2016 ha cambiado drásticamente, pues ya no es de las joyas principales del estado. Si bien es cierto que su ponderación es relevante, la Casa de Alfeñique se ha visto opacada por la nueva joya del gobierno de Rafael Moreno Valle: el Museo Internacional del Barroco (MIB). En el sexto informe de gobierno de Rafael Moreno Valle se menciona que “los museos son el eje fundamental en esta Administración para acercar e incrementar el turismo nacional y extranjero en Puebla”.²⁷ En 2016 se abrieron ocho museos más de los que ya existían, entre ellos el MIB. En cuanto a la Casa de Alfeñique, “se realizó el mantenimiento, rescate y restauración”²⁸ del inmueble. Esta restauración se hizo con la finalidad de “aumentar la oferta e infraestructura cultural en la entidad que contribuyeron a consolidar las políticas culturales implementadas desde 2011”.²⁹

²⁶ *Idem.*

²⁷ Rafael Moreno Valle, “Democratización y rescate de la riqueza cultural poblana”, en *Sexto Informe de Gobierno*, p. 306.

²⁸ *Ibidem*, p. 310.

²⁹ *Idem.*

Como se puede observar, la Casa de Alfeñique forma parte de una red de museos, de la infraestructura política, turística y cultural de la ciudad, y a pesar de que el título de “primer museo de la ciudad” no se lo quita nadie, ya no tiene el mismo valor instituido que tenía anteriormente.

Consideraciones finales

Se han analizado las distintas valoraciones que tuvo el Museo Regional desde 1926, año de su inauguración, y 90 años después, cuando ya es conocido como Museo Regional Casa de Alfeñique. La valoración del museo ha cambiado, objetiva, subjetiva e instituidamente. A pesar de ser el mismo edificio y la misma colección, el contexto social, político y económico sí han cambiado. Esto le otorga nuevas interpretaciones al mismo objeto. En palabras de Sánchez Vázquez, dichas interpretaciones dependen de “diferentes factores y condiciones históricas y sociales”,³⁰ tales como la producción material, la estructura social, el sistema económico, las costumbres y tradiciones, la ideología dominante, etc. Es dentro de este contexto histórico-social que las diferentes relaciones con el mundo van a permear más en una sociedad que en otra. Dicho de otra manera, el contexto general de una sociedad va a determinar qué es lo que tiene mayor peso a partir de la relación que girará en torno a la estructura social de una comunidad.

La dimensión objetiva del Museo Regional del Estado (1926) y del Museo Regional Casa de Alfeñique (2016) ha tenido un cambio considerable. Si bien es cierto que 90 años de diferencia le han otorgado un valor histórico mayor, la importancia arquitectónica del edificio no ha cambiado. No obstante, es pertinente señalar el grave daño que sufrió el inmueble en el sismo del 19 de septiembre de 2017. Dichos daños repercuten de manera directa en el valor arquitectónico del inmueble. En lo que respecta a su colección, la cual ha incrementado con el paso de los años, también ha aumentado su valor histórico y estético. El intercambio de piezas con otros museos permite que los objetos sean valorados en un contexto diferente ya que, al final del día, las piezas siguen formando parte de la colección de la Casa de Alfeñique.

³⁰ A. Sánchez Vázquez, *ob. cit.*, p. 78.

En cuanto a la dimensión subjetiva se puede decir que, desde el principio, el museo tuvo una buena recepción. Era una institución nueva que se creaba por la comunidad y para la comunidad. Esta idea se mantuvo firme desde la inauguración hasta el contexto actual, donde es evidente la molestia de los ciudadanos cuando algo se altera, se modifica o se cambia de lugar. Esto se debe a la apropiación del museo por parte de la comunidad, al grado de formar parte de su imaginario colectivo. La Casa de Alfeñique es parte de ellos.

Por último, pero no menos importante, está la dimensión instituida en distintos contextos. En 1926, el Museo Regional era la obra cumbre del gobierno de Claudio N. Tirado, la cual prometía ser reconocida, apropiada y ganarse un lugar en el patrimonio de la ciudad. El museo logró su cometido. En 1931, Leónides Andrew Almazán lo remodela y lo usa también como herramienta política. En 2016, la Casa de Alfeñique es de los museos más reconocidos de la ciudad, sin embargo, su dimensión instituida ha cambiado drásticamente. Ahora forma parte de la red de museos, su objetivo es ser una opción más del variado abanico de museos que posee la ciudad, se promociona con la misma importancia que los demás. Sin embargo, sigue siendo parte del imaginario poblano y referente histórico y artístico de la ciudad.

Bibliografía citada

- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, Lima, EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana, 2007.
- Foster, Hal, "Preposterous timing", *London Review of Books*, vol. 34, núm. 21, 2012.
- Galí Boadella, Montserrat, *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades BUAP, 2016.
- La Casa de Alfeñique. Antología. Colección rescate y homenaje*, vol. 12, Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2002.
- Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla, Junta de mejoramiento moral, cívico y material del municipio de Puebla*, Puebla, [s.e.], 1992.
- Monroy, Salazar, *Casa de Alfeñique o Museo del estado*, Puebla, Imprenta López, 1945.

Moreno Valle, Rafael, *Sexto Informe de Gobierno Puebla*, Puebla, [s.e.], 2017.

Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1975.

Prieto Sánchez, Guadalupe, *La Academia de Bellas Artes en Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2014.

Periódico Oficial del Estado de Puebla, Archivo General del Estado.

Periódico *El Estudiante*, Biblioteca Histórica José María Lafragua.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.

UNA APROXIMACIÓN A LAS PINTURAS EUROPEAS DEL SIGLO XVII EN COLECCIONES POBLANAS DECIMONÓNICAS

Ester Prieto Ustio¹

Introducción

De acuerdo con las directrices de Hernández Castillo,

[E]l coleccionismo no es un simple acto de conjuntar objetos, sino un fenómeno que implica, sin duda, una pasión, un deseo de posesión, la posesión de un objeto que es ajeno y hacerlo propio, lo desconocido, lo exótico, lo que nos gusta, algo a lo que el propio coleccionista le asigna un valor, una carga simbólica más allá del coste de manufactura o de la calidad del material. [...] El coleccionismo es un acto de creación, de producir un escaparate, ventanas a distintos pasados y realidades que permiten al coleccionista adquirir una interpretación de sí mismo.²

Aunque los orígenes de las prácticas coleccionistas siguiendo estas premisas son situadas por la historiografía³ a partir del siglo XV, la adquisición e inclusión de objetos lujosos y exóticos en la cotidianidad fueron llevadas a cabo desde tiempos más tempranos, como puede observarse en el antiguo Egipto, la Grecia clásica o en el Imperio romano. Es cierto que el concepto de coleccionismo tal como lo entendemos en nuestros días, en el que prima la búsqueda de la siempre tan relativa belleza y el placer estético, comenzó a tener lugar en torno al Quinientos, con las propuestas artísticas e intelectuales renacentistas. Tuvo una

¹ Investigadora predoctoral en la Universidad de Sevilla.

² Ana Martha Hernández Castillo, "Acerca del Museo José Luis Bello y González. Bastión del coleccionismo poblano", *Quiérga*, pp. 38-46.

³ Para una aproximación a la historia del coleccionismo, remitimos a José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*; Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*; José Luis Cano de Gardoqui García, *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*; y Pablo Jiménez Díaz, *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*.

fuerte eclosión durante el siglo XVIII, centuria caracterizada por el triunfo del saber, en la cual, tras las categorizaciones del conocimiento, se establecieron academias y museos, se llevaron a cabo expediciones y excavaciones arqueológicas, así como surgieron colecciones artísticas de elementos ya no solo artísticos, sino minerales, naturales o etnográficos, bebiendo de las *Wunderkammer*. Pero sin duda, el verdadero apogeo de esta práctica se alcanzó en el siglo XIX, ya que los cambios políticos, económicos y sociales acaecidos a lo largo del mismo propiciaron el establecimiento de una burguesía amante del arte y del ornato,⁴ así como el fortalecimiento de los canales en los que se podían adquirir esos codiciados bienes artísticos.

El entorno cultural dentro del México decimonónico⁵ gozó de una grandísima relevancia, ya que se llevaron a cabo multitud de proyectos, algunos vigentes en la actualidad, como modificaciones en los trazados urbanísticos de las principales ciudades, erección de nuevos edificios para atender las necesidades públicas, fortalecimiento de las academias de bellas artes, fomento de exposiciones, labores de mecenazgo y el ejercicio del coleccionismo.

Los coleccionistas mexicanos más destacados de la centuria⁶ se caracterizan por estar radicados, la gran mayoría, en el centro del país, sobre todo en el entorno de la Ciudad de México y Puebla de los Ángeles. Estos personajes muestran un gusto multidisciplinar a la hora de conformar sus colecciones, ya que, además de obras artísticas, poseían destacadas bibliotecas, piezas arqueológicas y minerales, artes decorativas o mobiliario lujoso.

Religiosos, políticos, empresarios, comerciantes, académicos, estos fueron los perfiles de personajes como Francisco Fagoaga Villaurrutia (1788-1851), Eustaquio Barrón (1790-1859), José Gómez de la Cortina (1799-1860), Francisco Díaz San Ciprián (1817-1891), Rafael Lucio Nájera (1819-1886), Alejandro Ruiz Olavarieta (1821-1895), Francisco Cabrera y

⁴ En torno a la experiencia y placer del coleccionismo, recomendamos la consulta de Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*; Rodrigo Lake Rivero, *La visión de un anticuario*; o Susan M. Pearce, *Interpreting Objects and Collections*.

⁵ Para más datos al respecto, consultar Ana Ortiz Angulo, *La pintura mexicana independiente de la Academia en el siglo XIX*; Juan Salvat y José Luis Rosas, *Historia del arte mexicano: arte del siglo XIX*; Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México* y María Lilia González Servín, *Aportes al estudio de la arquitectura del siglo XIX en México*.

⁶ Ana Garduño, "El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 199-212.

Ferrando (1822-1889), o la familia Bello, entre otros, quienes atesoraron diversos bienes, entre los que destacaban los elementos pictóricos, seleccionados en función del gusto personal de la belleza, ya que todos ellos poseían pinturas con diferentes soportes y técnicas, estilos y cronologías, desde ejemplos contemporáneos realizados por artistas formados en las ya mencionadas academias mexicanas o del Viejo Continente, lienzos barrocos novohispanos o pinturas europeas del siglo XVII.

En el presente trabajo llevaremos a cabo un rastreo en busca de estas últimas, creaciones realizadas a lo largo del Seiscientos por artistas de las principales escuelas pictóricas europeas, dentro de las colecciones de los considerados como los dos primeros coleccionistas del espacio poblano, los religiosos Antonio Joaquín Pérez Martínez y Francisco Pablo Vázquez y Sánchez Vizcaíno.

Resulta llamativa la inclusión de este tipo de obras, sobre todo las de origen español, en las pinacotecas mexicanas a partir de la Independencia, pero no debemos olvidar las conexiones españolas que mantuvieron algunos de los personajes mencionados, ya que muchos de ellos residieron en Europa por motivos políticos o comerciales, o viajaron al otro lado del Atlántico con fines económicos o sociales, por lo que pudieron apreciar de primera mano tanto el arte que allí se estaba cultivando como el realizado en siglos anteriores, establecer un gusto y una sensibilidad por él, y también tuvieron la oportunidad de adquirir ciertas pinturas.

La gran problemática para el estudio del coleccionismo en el México del siglo XIX, sin entrar en cuestiones sobre las tipologías de las piezas, es la escasez de información en torno a las mismas, ya que, en ocasiones no se llevaban a cabo inventarios o catálogos de las colecciones, por lo que los datos tienen que obtenerse a través de misivas personales o bien, noticias de prensa, o en el caso de existir estos inventarios, hay veces que no eran lo suficientemente precisos como para que en la actualidad podamos establecer una correlación con el origen y el paradero de las obras.

Pinturas europeas del siglo XVII en la colección de Antonio Joaquín Pérez Martínez
La definida como “primera colección artística privada” en la ciudad angelopolitana fue la de Antonio Joaquín Pérez Martínez (1793-1829). Elegido en 1810 como diputado, en representación de Puebla de los

Ángeles, en las Cortes Generales y Extraordinarias,⁷ Pérez se traslada a España para desempeñar su cargo, participando en las sesiones, en diversas comisiones —incluyendo en la dedicada a la Constitución de 1812—, y llegando a ser presidente de las mismas en más de una ocasión.⁸

Durante esta estancia aprovechó para conocer numerosos rincones de la península, Francia e Italia, lugares que le fascinarían artísticamente y en los cuales comenzó a adquirir obras.

Establecido en la capital poblana a partir de 1816 y ostentando su mitra, además de tomar partido por la causa de la Independencia, mantuvo una fuerte vinculación con el panorama artístico mexicano, siendo patrono de la recién fundada Academia de Bellas Artes⁹ de la ciudad, a la cual destinó una destacada suma económica para labores docentes y premiar a los alumnos más destacados. Esta especial vinculación con la institución puede contemplarse en el retrato del religioso conservado en la actualidad en San Pedro Museo de Arte, en el cual se representa de medio cuerpo como benefactor de la Academia. El obispo también ejerció labores de mecenazgo, como los encargos realizados a Julián Ordóñez para la decoración del Palacio Episcopal; fue nombrado director de las obras de reforma del Palacio de los Virreyes de la Ciudad de México durante el gobierno de Iturbide y continuó, como ya hiciera en Europa, comprando piezas para su colección particular.¹⁰

Según Romero de Terreros,¹¹ el religioso atesoró 40 pinturas y 25 grabados, obras que, tras su muerte en 1829, fueron ofrecidas a la Academia de Bellas Artes de San Carlos para que esta las adquiriera.¹² Para que ello fuera efectivo, Francisco Manuel Sánchez de Tagle, secretario de la Junta de Gobierno, envió al escultor Pedro Patiño

⁷ Su credencial de Diputado en Cortes, firmada y fechada en Puebla el 29 de agosto de 1810, puede consultarse en: <https://www.congreso.es/docu/blog/CredComConst/0000103110000.pdf>

⁸ Para más datos sobre la biografía y trayectoria política del personaje, remitimos a José María García León, *Los diputados doceañistas*, pp. 472-475. Juan Pablo Salvador Andreu, "Antonio Joaquín Pérez Martínez. Sus aportaciones al nacimiento del Estado mexicano", *Los abogados y la formación del Estado mexicano*, pp. 465-478 y Rafael de Labra y Martínez, *Los presidentes americanos en las Cortes de Cádiz*, p. 55.

⁹ Monserrat Galí Boadella, "El patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes, 1812-1847", *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, pp. 237-257.

¹⁰ José Luis Bello y Zetina y Enrique, Cordero y Torres, *Galerías pictóricas de Puebla*, pp. 13-33.

¹¹ Manuel Romero de Terreros, *Cosas que fueron*, [s. f.].

¹² Abelardo Carrillo y Gariel, *Las Galerías de Pinturas de la Academia de San Carlos*, pp. 29-30.

Ixtolinque¹³ hacia Puebla con el motivo de tasar las obras, entre las que se mencionan al menos dos pinturas europeas realizadas en el siglo XVII, un *San José con la Virgen y dos Niños* del pincel de Bartolomé Esteban Murillo —la Sagrada Familia con San Juanito¹⁴ fue una representación recurrente para el artista sevillano, como atestiguan los lienzos hoy ubicados en el Museo de Bellas Artes de La Habana, Szépművészeti Múzeum de Budapest o en Chatsworth House (Derbyshire)— y una *Batalla de San Quintín* de Luca Giordano —este episodio bélico¹⁵ fue plasmado por el napolitano en los frescos que decoran la escalera que da acceso al claustro del monasterio del Escorial, cuyos bocetos en lienzo se conservan en el Museo Nacional del Prado y en la Fundación Francisco Godia.

El gobierno de Puebla y la Academia de Bellas Artes angelopolitana se opusieron a que se vendiera la colección del obispo a su homóloga capitalina, por lo que, finalmente, el cabildo rechazó la oferta.¹⁶ En la actualidad, por el momento no hemos encontrado constancias acerca de lo sucedido con este conjunto de pinturas y grabados, a excepción de una referencia sobre la donación hecha por el propio Pérez Martínez de una serie de pinturas realizadas en el siglo XIX¹⁷ a la Academia poblana entre 1824 y 1825 —hoy sitas en el Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla—. ¹⁸

¹³ En la capital del país en 1835, se formó gracias a una beca en la Academia de San Carlos, de la cual sería director entre 1826-1834. Colaboró con el célebre Manuel Tolsá en obras destacadas como el Sagrario de la Catedral Metropolitana de Ciudad de México o el ciprés de la poblana. Realizó obras de temática histórica, como el relieve del rey Wamba (1817), esculturas para la inconclusa tumba de José María Morelos y Pavón (ca. 1825), así como un gran número de dibujos. Elizabeth Fuente Rojas, *El desnudo en el siglo XIX: dibujos de Pedro Patiño Ixtolinque*.

¹⁴ Para más información, remitimos a Charlene Villaseñor Black, *Creating the Cult of St. Joseph: Art and Gender in the Spanish Empire*.

¹⁵ Nicola Spinosa, *Luca Giordano: la imagen como ilusión*, pp. 106-110.

¹⁶ A. Carrillo y Garriel, *ob. cit.*, pp. 29-30.

¹⁷ Una de estas obras es una *Oración en el huerto* de autor anónimo, en cuyo reverso se halla el siguiente texto: "El Ilustrísimo Señor Doctor Don Antonio Joaquín Pérez Martínez, dignísimo Obispo de esta Diócesis de la Puebla de los Ángeles y Patrono de esta Casa de educación pública, en 1º de Diciembre de 1824 años, entre otros muchos lienzos que le cedió, también este de la *Oración del huerto*, el que mandó el Señor Director actual, Don José Antonio Ximénez de las Cuevas se le pasara al Colegio Seminario, donde por sus días, quería tenerlo a la vista; y que después de su fallecimiento, se debolviera a esta casa, donde pertenece; y lo recibió el Señor Director, en catorce de Diciembre de Mil ochocientos veinte y quatro. Recibí. José Antonio Ximénez Q. Firma". Cfr. Velia Morales Pérez, "Acervo pictórico universitario", en *Tiempo Universitario. Gaceta Histórica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, [s. f.].

¹⁸ María Isabel Fraile Martín, "El coleccionismo universitario de la BUAP: historia de un legado que configura el patrimonio artístico de Puebla", *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, p. 87.

Pinturas europeas del siglo XVII en la colección de Francisco Pablo Vázquez y Sánchez Vizcaíno

Francisco Pablo Vázquez y Sánchez Vizcaíno (1769-1847) comparte ciertas características con el anterior personaje, como su vinculación con la política del momento, la ostentación de la mitra poblana, su patronazgo a la Academia de Bellas Artes de esta urbe y su labor como coleccionista.

El canónigo atlixquense, poseedor de una notoria formación académica y conocimiento de diversas lenguas, fue nombrado en 1825 enviado extraordinario y ministro plenipotenciario. Ese año viajó hacia Europa con la compleja encomienda de que, desde el Vaticano, se reconociera a México como un país independiente.

Debido a la falta de claridad del cometido, los impedimentos del mismo, así como la falta de acuerdo entre Vázquez y el entonces presidente, Guadalupe Victoria, el rumbo de la embajada tuvo sus modificaciones, centrándose en poder alcanzar la concesión del Patronato con la provisión de Obispados ante la Santa Sede.¹⁹

La demanda mexicana fue finalmente reconocida en 1831, siendo investidos en San Pedro los nuevos obispos de las diócesis vacantes de la antigua Nueva España, entre los que se incluyó al propio Vázquez para la de Puebla-Tlaxcala.²⁰

Durante los años transcurridos en el Viejo Continente, Francisco Pablo Vázquez —quien realizara su viaje acompañado de una comitiva en la que se incluían artistas pensionados por el gobierno para que ampliaran su formación en Europa, como José Manzo,²¹ quien gracias a este viaje pudo importar los conocimientos acerca de las técnicas de la litografía, el dorado de metales o el vidrio plano, entre otras, a su vuelta a México— visitó los principales recintos artísticos y religiosos de ciudades como Bruselas, Florencia, Londres, Roma y París, lugares que siguieron fomentando su sensibilidad por las artes y en los que adquirió diversas pinturas y libros para su colección particular.²²

¹⁹ Para más información, consultar Carlos María de Bustamante, *Resistencia de la corte de España a la provisión de obispados en las Américas, comprobada con documentos importantes y dignos de memoria: y juicio que deben formar los mexicanos de la conducta que observó el Illmo. Sr. Dr. D. Francisco Pablo Vázquez en su comisión a Roma para la confirmación de los sres. obispos de la República mexicana.*

²⁰ Sergio Rosas Salas, *Francisco Pablo Vázquez, 1769-1847*, pp. 134-195.

²¹ M. Galí Boadella, *José Manzo Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*, pp.128-139.

²² Francisco Cabrera, *El coleccionismo en Puebla*, pp. 25-28.

A partir del regreso a México en 1831, su obispado se distinguió por el fomento de actividades de carácter social ante los enfermos y necesitados, ciertas desavenencias con los entes gobernantes, la promoción del conocimiento —como el apoyo a la instauración de un jardín botánico, un conservatorio de música o el Museo y Conservatorio de Artes, primer espacio museístico poblano, impulsado por José Manzo e instalado en el Carolino— y el patrocinio de las artes.²³

Dentro de este último podemos destacar las reformas arquitectónicas y estilísticas realizadas en varios templos poblanos siguiendo las directrices neoclásicas, la ampliación de la célebre Biblioteca Palafoxiana —para la cual mandó construir el tercer piso de estantes, continuando con el modelo ya existente realizado en tiempos del obispo Francisco Fabián y Fuero, además de añadir un gran número de volúmenes para su acervo—, la activa protección hacia la Academia de Bellas Artes de Puebla²⁴ y la creación de su propia pinacoteca, conformada por obras europeas y mexicanas, barrocas y contemporáneas.

Tras su muerte en 1847, acaecida pocos meses después de la toma de Puebla durante la intervención estadounidense en México, comenzó el desafortunado periplo de la dispersión de su magna colección.

Antes de su fallecimiento donó su biblioteca al Seminario Palafoxiano y algunas de sus pinturas a conventos poblanos y a la catedral angelopolitana,²⁵ entre las que se encontraba un *Divino rostro* de autoría anónima, pero vinculada a la escuela italiana del siglo XVII, la cual se ubicó en la Capilla de la Columna. También realizada durante el Seiscientos en el entorno italiano es la *María en oración* situada en la sacristía catedralicia, pintura cargada de una gran fuerza expresiva. Si bien la historiografía²⁶ la ha considerado como una copia de la virgen conservada en la National Gallery de Londres y realizada por el Sassoferato, la gran calidad de la obra podría suponer que fuera un original del artista transalpino, pero

²³ José Arturo García Dávalos, *Teología, sociedad y política en la transición al México independiente. El pensamiento de Pablo Vázquez (1768-1825)*, pp. 6-7.

²⁴ M. Galí Boadella, "El patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes. 1812-1847", *ob. cit.*, pp. 237-257.

²⁵ Agustín Solano Andrade, "Nota sobre el coleccionismo en la Puebla del siglo XIX", en Lapalabra.com, [s. f].

²⁶ También fue atribuida por Bello y Zetina y Cordero y Torres como una copia de un inexistente pintor llamado Antonio Arreggio Alhiere. J. L. Bello y Zetina y E. Cordero y Torres, *ob. cit.*, p. 56.

hasta el momento no se ha encontrado ningún testimonio documental que pueda probarlo.²⁷

José Antonio de Haro, secretario de Hacienda, intentó, a través del financiero palentino Gregorio Mier, la negociación de la compra de la colección para que esta engrosara el acervo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.²⁸ Los trámites se dilataron sin llegar a un acuerdo fructífero entre el albacea testamentario —Francisco de Paula Suárez, discípulo de Pablo Vázquez y futuro obispo de Veracruz— y la institución, por lo que las piezas fueron vendiéndose a diversos particulares.

Según los datos de Cabrera²⁹ y Carrillo y Garriel,³⁰ algunas de estas pinturas estaban firmadas por los más destacados pintores de la España del Siglo de Oro, como Francisco de Zurbarán, Francisco de Herrera, Francisco Pacheco, Diego Velázquez, Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo, Lucas Valdés o Cornelio Schut. Por desgracia, en la actualidad no conocemos referencias sobre su paradero.

En 1851 existió un nuevo intento de adquisición de ciertos lienzos de la pinacoteca de Pablo Vázquez que aún no se habían vendido, por parte de la Academia de la capital mexicana, iniciativa propiciada por José Bernardo Couto y Francisco Javier Echeverría.³¹ Entre ellos, no hay pinturas europeas del siglo XVII, pero sí se mencionan algunas realizadas por destacados artistas mexicanos de los siglos XVIII y XIX, como José Luis Rodríguez Alconedo, Miguel Jerónimo Zendejas, Manuel Caro o el ya señalado José Manzo, así como copias de pinturas de la Galería Borghese, el Capitolio o el Palacio Corsini.³² Parece que, una vez más, no hubo acuerdo entre la Academia de San Carlos y el albacea de Vázquez, ya que no hay mención de estas obras en los inventarios académicos. Cabe la posibilidad de que algunas de ellas acabaran ingresando en el acervo de la Academia poblana, ya que, en el inventario compilado en 1912, se registran algunas copias de pinturas de la Galería Borghese, pero hasta el momento no se ha hallado un testimonio documental que lo confirme.³³

²⁷ M. I. Fraile Martín, “La iconografía mariana en la Catedral de Puebla (México)”, *ob. cit.*, pp. 206-207.

²⁸ Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, pp. 196-197.

²⁹ F. Cabrera, *ob. cit.*, p. 27.

³⁰ A. Carrillo y Garriel, *ob. cit.*, p. 37.

³¹ F. Cabrera, *ob. cit.*, p. 26.

³² Alive Piliado Santana, “Los rastros de Caravaggio en la Antigua Academia de San Carlos”, *Caravaggio. Una obra, un legado*, p. 42.

³³ V. Morales Pérez, *ob. cit.*, [s. f.].

Según los estudiosos del coleccionismo poblano, ciertas pinturas y grabados de la colección de Pablo Vázquez fueron heredadas por su ya mencionado albacea Francisco de Paula Suárez, quien también mostró predilección por las artes. Entre ellas se encontraban dos lienzos, probablemente recortados, que representan el rostro de un ángel y el de María, catalogados como escuela italiana del siglo XVII, y una tabla holandesa de la misma cronología titulada *La vida y la muerte*, atribuida a un tal ‘Galsius’ o ‘Walsius’.³⁴

En la actualidad, estas tres piezas se sitúan en el Museo Bello y Zetina, debido a que, tras el deceso de Suárez, fueron adquiridas por el célebre coleccionista José Luis Bello y González.

El empresario veracruzano radicado en Puebla³⁵ plasmó en su testamento que su riquísima colección fuera repartida en partes iguales entre sus cuatro hijos. Parece que las pinturas mencionadas formaron parte del lote correspondiente a Rodolfo Bello Acedo, quien las dejaría en herencia a su vástago José Luis Bello y Zetina, el cual continuaría con fruición la labor de coleccionista ya iniciada por su abuelo y su tío Mariano.³⁶

En la publicación *Galerías pictóricas de Puebla*³⁷ se incluye un catálogo-inventario de las 141 piezas que conformaban la galería de José Luis Bello Zetina, en el cual se recogen las obras que en su día pertenecieron a Vázquez y a Suárez. Organizado en función de las técnicas artísticas de las pinturas, dentro de la sección Óleo en madera nos encontramos con “61. Alegoría de la vida: humo, flores, muerte; escuela flamenca del siglo XVII, de Golfius. Adq. JLBG-galería”,³⁸ mientras que en el apartado Óleo sobre tela (sin firma) aparecen “128. Cabeza de ángel –fragmento–; escuela italiana del siglo XVII. Adq. JLBG, galería”³⁹ y “138. Virgen –cabeza de– parece ser fragmento de un cuadro; escuela española del siglo XVII. Adq. JLBG, galería”.⁴⁰

³⁴ J. L. Bello y Zetina y E. Cordero y Torres, *ob. cit.*, pp. 69-75.

³⁵ Para más datos sobre la relación del coleccionismo y Bello y González, remitimos a Emma Yanes, *Pasión y coleccionismo. El Museo de Arte José Luis Bello y González*, y María Josefa Gómez Ramírez, *Los Bello, su posición y su fortuna dentro de la sociedad poblana (1852-1890)*.

³⁶ Carmen Rodríguez Serrano, “La pintura europea en las colecciones poblanas del siglo XIX: el legado de la burguesía a la sociedad”, *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*.

³⁷ J. L. Bello y Zetina y E. Cordero y Torres, *ob. cit.*, pp. 188-253.

³⁸ *Ibidem*, p. 223.

³⁹ *Ibidem*, p. 248.

⁴⁰ *Idem*.

En una comparación de la información que dan los autores Bello y Zetina y Cordero y Torres sobre estas mismas piezas en la colección de Francisco de Paula Suárez con la recogida en el catálogo-inventario podemos observar que la atribución de la cabeza de la virgen ha cambiado de escuela italiana a española, y que la tabla holandesa titulada *La vida y la muerte*, vinculada antes a un artista denominado como ‘Galsius’ o ‘Walsius’, en este caso se denomina *Alegoría de la vida: humo, flores, muerte* y se atribuye a ‘Golcius’, de la escuela flamenca.

Como ya hemos mencionado, hoy en día estas tres obras forman parte del acervo del Museo Bello y Zetina de Puebla, manteniendo la catalogación de la cabeza del ángel como una pieza italiana y la de María como obra española, ambas del siglo XVII, con lo cual, a falta de más datos documentales y la posibilidad de realizar estudios técnicos de las mismas, concordamos hasta el momento.

La tercera pintura es considerada, actualmente, pieza del artista Hendrick Goltzius y titulada como *La Vida y la Muerte* (Imagen 1), aunque quizás esa atribución debería revisarse, ya que, aunque el modelo compositivo es claramente dependiente de un grabado del neerlandés, las características estilísticas de la pieza poblana no se corresponden con la producción de este artista.

Hendrick Goltzius (1558-1617) fue uno de los más afamados creadores de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII.⁴¹ Conocido sobre todo por sus estampas, grabados y dibujos, estos exponen un acusado manierismo, gran detallismo y excelentes estudios anatómicos, que influyeron a un gran número de obras realizadas en las diversas escuelas europeas a finales del Quinientos y a lo largo del Seiscientos.

Establecido en Haarlem, montó su propio taller, del cual salieron un gran número de obras de temáticas religiosas y profanas, como las escenas del Antiguo Testamento, de la vida de la virgen, el Credo —Cristo y sus apóstoles acompañados de los versos de esta oración—, la Pasión de Cristo, Sagradas Familias, imágenes de santos como Jerónimo, María Magdalena o Job, series de sibilas, los cuatro elementos, héroes romanos, escenas de la mitología clásica, los pecados capitales, musas, las virtudes, así como retratos de diversos personajes.

⁴¹ Para más datos sobre su biografía, obras y estilo, remitimos a Huigen Leeftang y Ger Luijten, *Hendrick Goltzius (1558-1617): drawings, prints and paintings*.



Imagen 1. *La Vida y la Muerte*, primera mitad del siglo XVII.

En 1590 realiza un viaje a Italia, gracias al cual pudo admirar y estudiar las creaciones de artistas como Rafael, Miguel Ángel o Leonardo, lo cual, unido a la popularidad y cotización que en ese momento tenía la pintura y a la pérdida de la fuerza necesaria para la ejecución de grabados y estampas debido a su edad, motivaron que a partir de 1600 comenzara a realizar óleos.⁴² Debido a este “tardío inicio” de la práctica pictórica en sus casi dos últimas décadas de producción, no se conserva un número de ejemplares tan voluminoso como en el caso de las estampas.

Sus pinturas⁴³ destacan por la primacía del lienzo como soporte, el exquisito trazo dibujístico —que también sobresale en sus piezas grabadas—, una dramática concepción de las perspectivas, la volumetría de los textiles, la aplicación de un colorido vívido que nos remite a la pintura veneciana contemporánea, la inserción de elementos cotidianos, la inclusión de su firma —el monograma HG—⁴⁴ y fecha en casi la totalidad de óleos, y la individualización de los personajes,⁴⁵ como podemos comprobar en el retrato del coleccionista Jan Govertsen van

⁴² Jan Piet Filedt Kok, “Hendrick Goltzius –Engraver, Designer and Publisher 1582-1600”, *Netherlands Yearbook for History of Art, Vol. 42/43, GOLTZIUS-STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617)*, pp. 159-218.

⁴³ Toda la información sobre las mismas se recoge en el catálogo razonado: Lawrence W. Nichols, *The Paintings of Hendrick Goltzius (1558-1617): a Monograph and Catalogue Raisonné*.

⁴⁴ Xenia S. Egorova, “A Painting by Hendrick Goltzius at the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow”, *Burlington Magazine*, pp. 24-27.

⁴⁵ Ella Hendriks, Anne van Grevenstein y Karin Groen, “The Painting Technique of Four Paintings by Hendrick Goltzius and the Introduction of Coloured Ground”, *Netherlands Yearbook for History of Art, Vol. 42/43, GOLTZIUS-STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617)*, pp. 481-497.

der Aer (1603, Museo Boijmans Van Beuningen),⁴⁶ *Dánae recibiendo la lluvia dorada* (1603, Los Angeles County Museum of Art),⁴⁷ *Adán y Eva* (1608, Hermitage),⁴⁸ *Adonis* o *Vertumnus* y *Pomona* (1609⁴⁹ y 1613,⁵⁰ respectivamente, Rijksmuseum).

Volviendo a la pintura del Museo Bello y Zetina, podemos comprobar que su modelo es la estampa *Homo Bulla/ Quis evadet?*,⁵¹ realizada en el taller de Goltzius en 1590 (Imagen 2) e inspirada a su vez en una pieza de Agostino Carracci —por este motivo la inscripción de autoría se señala como *HGoltzius excudit* y no *fecit* o *faciebat*—.



Imagen 2. Taller de Goltzius, *Homo Bulla / Quis evadet?* (1590).

Esta alegoría, una *vanitas* que vincula las pompas de jabón con la fragilidad de la vida,⁵² sirvió de inspiración a varias creaciones posteriores, como el dibujo de Hendrick van Beaumont (1596, Rijksmuseum) (Imagen 3), o las piezas atribuidas a los círculos del propio Goltzius (Imagen 4), Otto van Veen, Luigi Mirandori (Imagen 5) o Jacob de Witt (Imagen 6), las cuales recientemente han formado parte del mercado del arte.

⁴⁶ Hendrick, Goltzius, “Jan Govertsen van der Aer”, en Museum Boijmans Van Beuningen Virtual.

⁴⁷ H. Goltzius, *Dánae recibiendo la lluvia dorada*, en LACMA Virtual.

⁴⁸ H. Goltzius, *Adán y Eva*, en The State Hermitage Museum Virtual.

⁴⁹ H. Goltzius, *Adonis*, en Rijksmuseum Virtual.

⁵⁰ H. Goltzius, *Vertumnus* y *Pomona*, en Rijksmuseum Virtual.

⁵¹ En la actualidad, se conserva una estampa original en el Rijksmuseum.

⁵² Liana de Girolami Chiney. “The Symbolism of the Skull Vanitas: Homo Bulla Est”, *Cultural and Religious Studies*, pp. 267-284.



Imagen 3. Hendrick van Beaumont, *Homo Bulla* (1596).



Imagen 4. *Homo Bulla* (primera mitad del siglo XVIII).



Imagen 5. *Homo Bulla* (ca. 1630-1660).



Imagen 6. *Homo Bulla* (primera mitad del siglo XVII).

Aunque la tabla mexicana necesitaría una limpieza y un estudio técnico para confirmar esta teoría, consideramos que esta no se ajusta a las características estilísticas que poseen las pinturas de Goltzius previamente señaladas, ya que, en este caso, el trazo dibujístico empleado en toda la composición es mucho más tosco, el colorido es menos vibrante, el manto que porta el protagonista no tiene una verdadera rotundidad textil, los detalles de los jarrones y de las flores no son tan preciosistas y los contrastes lumínicos no están tan bien logrados, además de no hallar, al menos en el reconocimiento visual, la firma del autor y que el soporte sea una tabla, ya que la gran mayoría de ejemplos pictóricos del neerlandés son sobre lienzo. Por ello, a la espera de nuevos datos documentales y técnicos, podríamos vincular esta obra a la escuela pictórica holandesa de la primera mitad del siglo XVII.

Conclusiones

Para concluir este breve estudio, nos gustaría señalar la importancia que tuvo el coleccionismo en el México del siglo XIX, llevado a cabo por parte de personajes con diversos perfiles profesionales, ya que esta práctica, además de permitir crear un gusto estilístico social y un disfrute de la experiencia estética, posibilitó las labores de mecenazgo, el apoyo a artistas emergentes y consagrados, el fortalecimiento del mercado artístico y los intercambios culturales internacionales.

En relación con las obras realizadas en otros periodos cronológicos y en diferentes espacios geográficos, como hemos podido comprobar con las pinturas europeas del siglo XVII de las colecciones de An-

tonio Joaquín Pérez Martínez y Francisco Pablo Vázquez y Sánchez Vizcaíno, nos ponen de manifiesto que, además de la apuesta por el arte mexicano del momento, las tendencias artísticas procedentes del Viejo Continente —cuyos testimonios deberían seguir siendo objeto de revisión— aún gozaban de popularidad entre la sociedad, gracias a los viajes y las profundas relaciones mantenidas, a pesar de los sucesos políticos, entre ambos lados del Atlántico.

Bibliografía citada

- Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867, Tercera parte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.
- Bello y Zetina, José Luis y Enrique Cordero y Torres, *Galerías pictóricas de Puebla*, Puebla de Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1967.
- Benjamin, Walter, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012.
- Cabrera, Francisco, *El coleccionismo en Puebla*, México, Libros de México, 1988.
- Cano de Gardoqui García, José Luis, *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2001.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Las Galerías de Pinturas de la Academia de San Carlos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944.
- De Bustamante, Carlos María, *Resistencia de la corte de España a la provisión de obispos en las Américas, comprobada con documentos importantes y dignos de memoria: y juicio que deben formar los mexicanos de la conducta que observó el Illmo. Sr. Dr. D. Francisco Pablo Vázquez en su comisión a Roma para la confirmación de los sres. obispos de la República mexicana*, México, Imprenta de Valdés, 1833.
- De Girolami Cheney, Liana, “The Symbolism of the Skull in *Vanitas: Homo Bulla Est*”, en *Cultural and Religious Studies*, Vol. 6, Núm. 5, mayo, 2018, pp. 267-284.
- De Labra y Martínez, Rafael, *Los presidentes americanos en las Cortes de Cádiz*, Madrid, Imprenta Manuel Álvarez Rodríguez, 1914.
- Egorova, Xenia S., “A Painting by Hendrick Goltzius at the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow”, en *Burlington Magazine*, Vol. 131, Núm. 1030, enero, 1989, pp. 24-27.

- Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Filedt Kok, Jan Piet, “Hendrick Goltzius-Engraver, Designer and Publisher 1582-1600”, *Netherlands Yearbook for History of Art*, Vol. 42/43, *GOLTZIUS-STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617)*, Ámsterdam, Brill, 1991-92, pp. 159-218.
- Fraile Martín, María Isabel, “El coleccionismo universitario de la BUAP: historia de un legado que configura el patrimonio artístico de Puebla”, en Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, ed., *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, SAV Universidad de Sevilla, 2018, pp. 76-94.
- _____, “La iconografía mariana en la Catedral de Puebla (México)”, *NORBA-ARTE*, vol. XXVII, 2007, pp. 191-215.
- Fuente Rojas, Elizabeth, *El desnudo en el siglo XIX: dibujos de Pedro Patiño Ixtolinque*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, 1986.
- Galí Boadella, Montserrat, “El patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes, 1812-1847”, en Gustavo Curiel, ed., *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 237-257.
- _____, *José Manzo Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*, México, Trama, 2016.
- García Dávalos, José Arturo, *Teología, sociedad y política en la transición al México independiente. El pensamiento de Pablo Vázquez (1768-1825)*, México, 2015, Tesis, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- García León, José María, *Los diputados doceañistas*, t. II, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, 2006.
- Garduño, Ana, “El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, 2008, pp. 199-212.
- Goltzius, Hendrick, “Jan Govertsen van der Aer”, en: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4553/portrait-of-the-haarlem-shell-collector-jan-govertsen-van-der-aer> (último acceso: 8 de abril de 2020).
- _____, “Dánae recibiendo la lluvia dorada”, en: <https://collections.lacma.org/node/249001> (último acceso: 8 de abril de 2020).
- _____, “Adán y Eva”, en: <https://bit.ly/3c5BEhY> (último acceso: 8 de abril de 2020).

- _____, “Adonis”, en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1284> (último acceso: 8 de abril de 2020).
- _____, “Vertumnus y Pomona”, en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2217> (último acceso: 8 de abril de 2020).
- Gómez Ramírez, María Josefa, *Los Bello, su posición y su fortuna dentro de la sociedad poblana (1852-1890)*, Puebla, 1992, Tesis, BUAP, Escuela de Filosofía y Letras.
- González Servín, María Lilia, *Aportes al estudio de la arquitectura del siglo XIX en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2014.
- Hendriks, Ella, Anne van Grevenstein y Karin Groen, “The Painting Technique of Four Paintings by Hendrick Goltzius and the Introduction of Coloured Ground”, en *Netherlands Yearbook for History of Art, Vol. 42/43, GOLTZIUS-STUDIES: Hendrick Goltzius (1558-1617)*, Ámsterdam, Brill, 1991-92, pp. 481-497.
- Hernández Castillo, Ana Martha, “Acerca del Museo José Luis Bello y González. Bastión del coleccionismo poblano”, *Quiroga*, núm. 4, julio-diciembre, 2013, pp. 38-46.
- Jiménez Díaz, Pablo, *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Lake Rivero, Rodrigo, *La visión de un anticuario*, México, Américo Arte Editores, 1999.
- Leefflang, Huigen y Ger Luijten, *Hendrick Goltzius (1558-1617): drawings, prints and paintings*, Ámsterdam, Waanders y Metropolitan Art Museum, 2003.
- Morales Pérez, Velia, “Acervo pictórico universitario” en: <http://148.228.11.41/archivo-2019/sites/default/files/Tiempo%20Universitario/2000/num9/index.html> (último acceso: 2 de abril de 2020).
- Morán Turina, José Miguel y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Nichols, Lawrence W., *The Paintings of Hendrick Goltzius (1558-1617): a Monograph and Catalogue Raisonné*, Doornspijk, Davaco, 2013.
- Ortiz Angulo, Ana, *La pintura mexicana independiente de la Academia en el siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- Pearce, Susan M., *Interpreting Objects and Collections*, Londres, Routledge, 1994.

- Pérez y Martínez Robles, Antonio Joaquín, “Credencial de Diputado en Cortes”, en: <https://www.congreso.es/docu/blog/CredComConst/0000103110000.pdf> (último acceso: 5 de junio de 2022).
- Piliado Santana, Alive, “Los rastros de Caravaggio en la Antigua Academia de San Carlos”, en V.V.A.A, *Caravaggio. Una obra, un legado*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte, pp. 41-50.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2006.
- Rodríguez Serrano, Carmen, “La pintura europea en las colecciones poblanas del siglo XIX: el legado de la burguesía a la sociedad”, en Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, eds., *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, SAV Universidad de Sevilla, 2017, pp. 535-547.
- Romero de Terreros, Manuel, *Cosas que fueron*, México, Imprenta de J. I. Muñoz, 1937.
- Rosas Salas, Sergio Francisco, *La iglesia mexicana en tiempos de la impiedad: Francisco Pablo Vázquez, 1769-1847*, Michoacán, 2015, Tesis, El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios de las Tradiciones.
- Salvador Andreu, Juan Pablo, “Antonio Joaquín Pérez Martínez. Sus aportaciones al nacimiento del Estado mexicano”, en Óscar Cruz Barney, Héctor Fix Fierro y Elisa Speckman Guerra, eds., *Los abogados y la formación del Estado mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2013, pp. 457-485.
- Salvat, Juan y José Luis Rosas, *Historia del arte mexicano: arte del siglo XIX*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Solano Andrade, Agustín, “Nota sobre el coleccionismo en la Puebla del siglo XIX” en: <https://archive.ph/20121126105807/http://esp.mexico.org/lapalabra/una/38641/nota-sobre-el-coleccionismo-en-la-puebla-del-siglo-xix#selection-753.0-753.54> (último acceso 6 de julio de 2022)
- Spinosa, Nicola, *Luca Giordano: la imagen como ilusión*, Nápoles, Electa, 2004.
- Villaseñor Black, Charlene, *Creating the Cult of St. Joseph: Art and Gender in the Spanish Empire*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Schlosser, Julius von, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1998.
- Yanes, Emma, *Pasión y coleccionismo, El Museo de Arte José Luis Bello y González*, México, INAH, 2005.

LA VIDA ARTÍSTICA EN PUEBLA ENTRE 1812 Y 1860. LOS EMPEÑOS DE UNA SOCIEDAD EN ÉPOCA DE CAMBIOS

Montserrat Galí Boadella¹

La primera mitad del siglo XIX es un periodo complejo, porque en él se produjeron cambios profundos en medio de levantamientos, guerras, penuria económica e inestabilidad social. En el caso de Puebla, el estudio de los aspectos culturales y artísticos, por otro lado, ha merecido poca atención. Las razones son varias: en primer lugar, por la escasez de historiadores del arte interesados en las manifestaciones consideradas periféricas; en segundo, porque prevalece la idea de que las fuentes para el estudio del arte en los estados son pobres y, en tercer lugar, porque existe el prejuicio de que desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX solo en la Ciudad de México se produjeron manifestaciones artísticas dignas de ser estudiadas. Este último prejuicio se basa en el hecho de que hasta hace poco la historia del arte decimonónica giraba en torno a la Academia de San Carlos, sus artistas y su producción.

Hay otras razones que explicarían la escasez de estudios sobre el siglo XIX en Puebla, como es la falta de historiadores del arte locales, o la perplejidad frente a fenómenos difíciles de explicar con las herramientas del maniqueísmo historiográfico dominante en nuestro país: la sociedad dividida entre liberales y conservadores —siendo los primeros los cultos y los segundos ignorantes—, preocupados solo en detentar el poder para su propio provecho; Puebla tendría, además, el inconveniente de ser considerada eminentemente conservadora.

Resumir 50 años de vida cultural y artística tiene el peligro de caer en simplificaciones. Para evitarlo, hemos optado por centrarnos en dos temas que tienen la ventaja de destacar nítidamente en el contexto

¹ Profesora-investigadora, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

del arte en México: la Academia de Bellas Artes fundada en Puebla en 1812, y la trayectoria de uno de sus profesores, José Manzo y Jaramillo, fallecido en 1860.

La enseñanza de las artes en Puebla: la creación de la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Educación de la Juventud, futura Academia de Bellas Artes

El estudio de la Academia de Bellas Artes, fundada como Junta de Caridad, permite entender cómo se pasó de una enseñanza gremial, basada en la transmisión de maestro a aprendiz, a la construcción de un sistema académico que alterna la práctica con los conocimientos teóricos. Para el caso del grabado, la pintura y la escultura, conocemos bien el tránsito del aprendizaje en los talleres poblanos a la enseñanza académica basada en el dibujo y en la copia de estampas y yesos. Por el contrario, en el caso de la arquitectura, nos falta todavía saber cómo se pasó de los conocimientos basados en la práctica, a los arquitectos que, como José Manzo, se formarán en la lectura de tratados.² Es, sin duda, una asignatura pendiente que permitirá entender mejor las obras arquitectónicas de finales del periodo virreinal en Puebla. Como ejemplo de las dudas sobre este tema, basta recordar que el arquitecto y agrimensor Antonio de Santa María Incháurregui, Maestro Mayor del Ayuntamiento de Puebla hasta 1827, se había examinado como arquitecto y agrimensor en la Academia de San Carlos, conservándose de él varios proyectos (que no se construyeron) aprobados por la Academia, pero sin conocer de quién aprendió el oficio.³

La Junta de Caridad hunde sus raíces en el arte y la cultura de la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que es necesaria una revisión de los artistas activos en Puebla al finalizar el dominio español. A principios del siglo XIX todavía trabajaba en la ciudad de Puebla su mejor y más prolífico grabador: José de Nava (h. 1735-1817). La mayor parte de sus grabados son de tema religioso, algunos circulaban como estampas sueltas, pero la mayoría se registran como ilustraciones de libros y folletería religiosa. Sus obras más conocidas son dos láminas de tema profano que

² Cfr. Montserrat Galí Boadella, *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*.

³ Vale decir que Santa María Incháurregui no se sumó al proyecto de la Academia, por lo que la enseñanza de la perspectiva la asumió Julián Ordóñez, y se anunció un profesor de arquitectura, Manuel López Bueno, quien, aparentemente, nunca asistió.

representan la Biblioteca Palafoxiana, realizadas a partir de un dibujo de Miguel Jerónimo Zendejas. La relación de Nava con la Iglesia poblana fue estrecha, en especial con el obispo Fabián y Fuero, para quien ilustró la célebre *Misa Gothica seu Mozarabica*. También nos parece necesario recordar una lámina que dice mucho acerca de las prácticas pedagógicas de la época, influidas por la Ilustración. Se trata de un silabario dibujado por Miguel Zendejas y tallado por Nava, que mandó imprimir la Obra Pía de Educación de la Ciudad de los Ángeles (Imagem 1).

El pintor Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815) representa el final de una tradición, ocupando durante muchos años la posición de primer pintor de la ciudad. Zendejas se formó con Pablo Talavera y fue oficial de Joaquín Magón, los más destacados pintores poblanos de finales del siglo XVIII. Su producción es desigual, pero era un buen colorista “y algunas de sus obras se las encuentra frescas, como acabadas de pintar, armonizadas sus tintas y colores por una luz del mejor efecto”.⁴ Aunque trabajó principalmente el tema religioso, su obra más notable es la denominada *Triunfo de las Ciencias y las Artes* (1797), con alegorías y personajes de la Puebla ilustrada que se reunían en la botica de Ignacio Rodríguez Alconedo.⁵ Esta pintura, como ha demostrado Lucero Enríquez, descubre tres niveles o discursos: la Enciclopedia (sistema figurado de los conocimientos humanos), las distintas formas de curación, y las trifulcas de los boticarios poblanos con el *Protomedicato*. La obra es un compendio del contexto intelectual, artístico y científico en el que se dio la fundación de la Academia de Dibujo de la Junta de Caridad. La pintura religiosa de Zendejas se encuentra en los templos más importantes de la ciudad; a juicio de Bernardo Olivares, “fue un genio, de elevada imaginación, de sentimientos enérgicos, agradable y ameno, y en todas sus obras de una sensibilidad que a todo daba vida, y en medio de sus incorrecciones y de su abreviado modo de pintar, impresionan sus obras”.⁶ Profundizar en su obra es necesario para conocer la transición de la pintura barroca poblana al academicismo.

⁴ Esta es la opinión de Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874*, p. 97.

⁵ Hay varias interpretaciones acerca de este trabajo de Zendejas, instalado por un tiempo en el Museo Regional de Puebla (INAH), y organizado erróneamente como biombo (actualmente en el Castillo de Chapultepec). Se trataba de unas puertas de alacena ubicada en la botica de Ignacio Rodríguez Alconedo, donde se reunía la cofradía de boticarios.

⁶ B. Olivares Iriarte, *ob. cit.*, p. 25.



Imagen 1. Silabario dibujado por Miguel Zendejas y tallado por Nava, que mandó imprimir la Obra Pía de Educación de la Ciudad de los Ángeles.

Desligada ya casi por completo de la tradición artística colonial, emerge la figura extraordinaria de José Luis Rodríguez Alconedo (1762-1815), artista de concepciones modernas, netamente ilustradas. Por su compromiso con las ideas de la Independencia fue llevado preso a España, circunstancia que le permitió entrar en contacto con propuestas más avanzadas de la pintura europea. A su regreso participó en la guerra de Independencia, fue apresado y fusilado.

En el campo de la escultura destacaba en aquellos años la llamada escuela de Cora, a la que dedicó bastante atención Bernardo Olivares en su *Album Artístico, 1874*.⁷ La escuela fue fundada por el que se llamó “maestro grande”, José Villegas de Cora, autodidacta que “recurrió al natural, como han hecho otros artistas, y dio nuevo ser a la escultura”.⁸ Lo más destacado de Cora es que, a pesar de no tener una formación académica, su estudio del natural y su habilidad técnica le permitió alcanzar una altura notable. Entre los numerosos discípulos formados en su taller destaca, para los fines que a nosotros interesan, su sobrino José Zacarías de Cora (1752-1816), por el hecho de haber formado parte del cuerpo de profesores fundadores de la Academia de dibujo entre 1814 y 1816. José Zacarías poseía una formación más intelectual y dominaba el arte del desnudo, aunque se adaptó al gusto de la escuela de su tío. Tolsá reconoció su mérito académico y lo llamó para ejecutar las esculturas de las torres de la catedral de México. Su muerte en 1816 le impidió llegar a formar un grupo destacado de alumnos

⁷ Franziska Neff, *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginaria a la escultura neoclásica*.

⁸ B. Olivares Iriarte, *ob. cit.*, p. 25.

en la recién inaugurada Junta de Caridad y la enseñanza de la escultura pasó a José María Legaspi. Sin embargo, la influencia de Zacarías Cora en Puebla también se ejerció con los ejemplos de su escultura en piedra visible en más de un templo de la ciudad, así como por el prestigio que ejerció entre los jóvenes, poniendo a su alcance los libros de su biblioteca y sus consejos, como ocurrió con el joven Manzo.

Entre 1815 y 1817 desaparecieron de la escena artística poblana cuatro artistas que vivieron el final de la tradición gremial y artesanal y, en muchos aspectos, trazaron los caminos que llevaban al arte moderno, es decir, un arte más naturalista, basado en la práctica del dibujo e influido por tratados y manuales de carácter teórico. En efecto, Rodríguez Alconedo y Miguel Jerónimo Zendejas mueren en 1815, José Zacarías Cora en 1816 y José de Nava en 1817. Quedaban al frente Julián Ordóñez y José Manzo, en un mundo cambiante, inmerso ya en las luchas por la Independencia, en el que la Escuela de Dibujo de la Junta de Caridad tendrá un papel no menor.

La institución fundada por el presbítero José Antonio Jiménez de las Cuevas (1755-1829)⁹ se inspiraba en los más puros ideales ilustrados, que consideraban a la educación como la base de la felicidad y progreso de toda sociedad. En 1796, siendo profesor del Seminario Palafoxiano, promovió la apertura de una escuela de primeras letras.¹⁰ Esta preocupación se amplió con motivo de una convocatoria abierta por la Sociedad Económica de Amigos del País de Guatemala (1798), para la que J. A. Jiménez de las Cuevas escribió una *Memoria*, donde expuso sus ideas sobre la educación. En 1805 trató de abrir una escuela con el apoyo del Venerable Cabildo Catedralicio, que no secundó su proyecto, pero no cejó en su empeño. Unos años más tarde, apoyado por el intendente don Manuel de Flon,¹¹

⁹ José Antonio Jiménez de las Cuevas nació en San Andrés Chalchicomula (Ciudad Serdán), de familia modesta. Sus padres lo dedicaron al oficio de dorador, actividad que desempeñó hasta que, a los 21 años, pudo ingresar al Seminario de Puebla. Creemos que esta experiencia lo pudo llevar a interesarse por un problema muy sensible en esta época de transición, como lo era el de la educación de los jóvenes, que ya no encontraban cabida en los antiguos oficios en extinción, y tampoco hallaban espacios para adquirir los nuevos conocimientos y técnicas. Su primera y más completa biografía es la que publicó *El Mosaico Mexicano*, tomo III, "Don José Antonio Jiménez de las Cuevas".

¹⁰ Los aspectos pedagógicos y el espíritu ilustrado de la institución han sido analizados en su contexto por Jesús Márquez Carrillo, *La oscura llama. Élités ilustradas, política y educación en Puebla, 1750-1835*.

¹¹ Manuel de Flon y Tejeda, funcionario ilustrado, fue intendente de Puebla entre 1787 y 1811. Nació en 1745, iniciando su carrera militar en 1761. En la Nueva España tuvo varios cargos político-militares hasta que fue designado intendente de Puebla. Murió peleando contra la insurgencia. El Barón de Humboldt lo consideraba el intendente más ilustrado del Virreinato,

Jiménez de las Cuevas logró que el 28 de marzo de 1812 Fernando VII emitiera la Real Cédula que fundaba la Junta de Caridad y Sociedad Filantrópica para la Educación de la Juventud. Sin un presupuesto fijo, pero con una idea muy clara de cómo debía funcionar la institución, Jiménez de las Cuevas logró que el 25 y 26 de julio de 1813 la Junta de Caridad quedara solemnemente instalada tras la celebración de un *Te Deum*.

En la petición al rey se especificaba que la institución nunca tendría carácter clerical, fiel al sentido ilustrado y moderno de Jiménez de las Cuevas. El curso inició el 3 de enero de 1814 gracias a la generosidad de los profesores que daban clases sin ningún tipo de retribución. Este era el proyecto: 1) la base de la enseñanza sería el dibujo, y solo después de demostrar suficientes adelantos en tal materia se podría pasar a otros ramos que, de momento, eran cincelado, pintura y grabado; 2) la Academia contaba con una biblioteca pública; 3) era una institución benéfica, ya que, aunque aceptaba alumnos de todas clases sociales, daba preferencia a personas sin medios económicos.

En la Junta Protectora —aunque instalada bajo la protección del rey y el obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez, así como de otras personalidades como el comandante general de Puebla y gobernador político y militar de la misma— figuraban 25 socios: 13 eclesiásticos y 12 seculares que representaban a diversos estratos sociales y colectivos de la sociedad poblana.¹² Algunos de ellos, como el obispo Pérez Martínez y varios de los socios, fueron un gran apoyo para la institución. En el grupo de profesores concurrían varias generaciones de artistas, desde Salvador del Huerto, quien moriría poco después de edad avanzada, hasta José Manzo, que contaba solo 24 años y había sido su discípulo. Además, Lorenzo Zendejas, hijo de Miguel Jerónimo; Manuel López Guerrero, Manuel Caro y Mariano Caro (pintura), y Julián Ordóñez (perspectiva). Un poco más tarde se agregarían dos escultores: José Zacarías Cora y José María Legaspi. Poco después, patrocinado por el obispo Pérez Martínez, patrono principal de la Junta de Caridad, llegó don Vicente Guzmán.

En este mismo documento se anunciaba que el escultor José Zacarías Cora, “profesor acreditado de esta Noble Arte, se ofrece á dar su ense-

aunque su gobierno tuvo dificultades por la que se consideraba una política autoritaria.

¹² Para conocer con detalle los demás miembros y socios de la Real Junta de Caridad, véase el folleto *Estado actual de la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Educación de la Juventud de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la América Septentrional*.

ñanza gratis á nuestros alumnos”, de la misma manera que don Joaquín González lo haría en el ramo de la maquinaria. Finalmente se informaba que, adelantándose a lo instituido por Fernando VII, se planeaba abrir una Cátedra de Agricultura y Artes, con una dotación de 300 pesos, ya que, según las ideas ilustradas, la regeneración de la agricultura era fundamental para el desarrollo de la sociedad; si bien las artes y los oficios son necesarios, es más provechosa la agricultura, como no se cansaba de recordar el ministro y pensador Rodríguez de Campomanes. Tanto él como Gaspar Melchor de Jovellanos, y todos los escritores españoles ilustrados, en consonancia con las ideas que privaban en Europa y en especial en Inglaterra y Francia, insistían en que la agricultura era la primera causa de la riqueza tanto individual como de las naciones, por ser la fuente de la renta pública. No es extraño, entonces, que José Antonio Jiménez de las Cuevas abriera la cátedra de Agricultura.¹³

Otras informaciones interesantes que contiene el documento presentado por Jiménez de las Cuevas pueden resumirse en tres puntos: el primero se refiere a la escuela de primeras letras, germen de la Academia, que contaba con dos grupos (de 137 y 160 alumnos respectivamente), siguiendo los principios de la moderna escuela lancasteriana. Segundo, se informaba de las donaciones recibidas por algunos de sus socios y amigos, entre las que nos importa señalar las que hiciera el presbítero Antonio Rosas: “la obra en francés titulada *Traité d’Architecture dans le goût moderne*, por Jacques-Franzoi Blondel, 2 t. fol. y una estatua en yeso de la Purísima Concepción en su repisa”. El informe termina con una noticia sobre José Manzo que dice textualmente:

El Profesor D. José Manzo inventó, delineó y gravó una hermosa lámina apaisada de las armas de la Casa y el sello de armas en hueco, que se han apreciado en más de 200 pesos, cediéndola más de las tres cuartas partes de su valor.¹⁴

La *Memoria* presentada por Jiménez de las Cuevas en 1826 tiene un valor muy grande no solo por la rica información que contiene, sino

¹³ Véase Josefina María Cristina Torales Pacheco, *Los ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del país*. Torales Pacheco no registra a Jiménez de las Cuevas como socio correspondiente, sin embargo, hay numerosas pruebas documentales de su relación con la Sociedad.

¹⁴ Estos datos provienen del documento titulado *Estado Actual de la Real Junta de Caridad*.

por la fecha en que se elaboró. En 1826, consumada la Independencia, la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica estaba ya bajo la protección del gobierno del estado (decreto del 24 de mayo de 1824), aunque el obispo Pérez Martínez continuaba siendo su principal sostenedor. Se trata del informe más interesante que Jiménez de las Cuevas nos dejara antes de su fallecimiento, ocurrido en 1829. En la primera parte de la *Memoria*, Jiménez de las Cuevas da cuenta del estado económico de la institución, muy precaria debido al “fallecimiento de los primeros suscriptores, o a las notorias desgracias de los tiempos”. En cuanto a la situación de sus cátedras, reconocía que la de dibujo, a pesar de la “benéfica dotación” del Illmo. Pérez Martínez, se encontraba en decadencia debido a la ausencia de su único profesor, Manuel López Bueno.¹⁵ En efecto, José Manzo ya se encontraba en Europa para estas fechas y los demás maestros ya habían muerto o estaban ocupados en otras actividades. Como veremos más adelante, la situación se resolvió finalmente con la aceptación por parte de Julián Ordoñez de dirigir la Academia.

En la segunda parte de la *Memoria*, J. A. Jiménez de las Cuevas enumera las providencias tomadas para enderezar la marcha de la Academia, señalando, primero, la protección que el gobierno ha dispensado a la Junta de Caridad y sus escuelas; segundo, la fundación de una escuela de niñas y el establecimiento de exámenes públicos para las alumnas, así como la formación de una asociación de señoras protectoras. Con gran orgullo, Jiménez de las Cuevas anunciaba públicamente el viaje de Manzo a Europa, patrocinado por el Congreso y el gobierno del estado, con el apoyo del obispado. También explicaba cómo se había resuelto la situación con el profesor López Bueno:

La decente dotación de 1 200 pesos anuales, que tenía consignada al único profesor D. Manuel López Bueno, se ha distribuido en tres plazas de hábiles directores, cuya doctrina y excelente método ha aumentado el número de alumnos más de ciento, de unos 30 que se había reducido.¹⁶

¹⁵ Manuel López Bueno era profesor de dibujo y arquitectura desde 1820, tal y como lo atestigua un *Aviso al Público* del 22 de abril de 1820 que, entre otras cosas, dice que se ha abierto en la Academia el estudio público de aritmética metódica y geometría especulativa por parte de dicho profesor, quien “también es maestro de arquitectura y del dibujo lineal y natural” (*Aviso al Público*, AAP, Biblioteca Lafragua), aunque nunca puso en marcha el curso de arquitectura.

¹⁶ *Ibidem* y decreto núm. 23 del día 24 de mayo de 1824.

La generosidad del obispo Pérez Martínez no terminaba en las donaciones a la Junta, sino que se completaba con valiosas donaciones,¹⁷ entre las que destaca la colección de estampas de Rafael L’Devinei, los 15 cuadernos y 53 estampas de L’Barbier, grabadas por Boutte y Casenave, y otras obras de gran utilidad, habida cuenta de que una parte fundamental de la enseñanza se basaba en la copia de láminas de los grandes maestros y de los tratados de arquitectura y ornamentación (Imagen 2).



Imagen 2. *Fragmentos antiguos de la villa Albani.*

En 1824, la Junta y sus escuelas habían pasado a depender de la protección del Congreso. Esta determinación respondía a las políticas sociales y culturales que el gobierno constitucional se había trazado. Unos días antes de la instalación del Congreso, Gómez Pedraza había pronunciado un discurso en el que enfatizaba el valor de la educación:

La educación es el primer objeto que reclama vuestro celo; sin ella jamás seremos dignos de ser libres; el muchacho que se cría en la ignorancia y en el vicio es la peste de la sociedad. [...] ¿Queréis hacer un servicio sólido a la patria? Cread ciudadanos, formad hombres laboriosos y justos, y esto se consigue educando a los niños sabiamente.¹⁸

Con tan ilustrados principios, no es de extrañar que el nuevo gobierno se interesara por la suerte de la Academia, coadyuvando a resolver el

¹⁷ El Archivo de la Academia guarda evidencia de otras donaciones importantes, como la que hiciera en 1814 José García Huesca (15 tomos de estampas) o el canónigo y futuro obispo Francisco Pablo Vázquez en 1820. Este último donó los *Études de Peinture, dessinées par Jean Baptiste Piazzetta, gravés par Marc Pitteri*. Véase al respecto M. Galí Boadella, “Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla”, en *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX y XX*, pp. 365-393.

¹⁸ Manuel Gómez Pedraza, *Manuel Gómez Pedraza, ciudadano de la República mexicana a los diputados del Congreso de Puebla*, p. 5.

problema suscitado por López Bueno y respaldando el nombramiento de Julián Ordóñez como director de la Academia. El hecho de que el diputado don Antonio María de la Rosa, socio fundador de la Junta de Caridad, ocupara la presidencia del Congreso en diversas ocasiones durante 1824 y 1825, y que otros diputados como J. M. Couto o Patricio Furlong fueran también socios de la Junta de Caridad, fueron factores importantes para el apoyo dado a la Academia y para el viaje de José Manzo a Europa.

Es importante señalar que, además de aceptar la plaza de director, Ordóñez abrió la cátedra de Arquitectura civil teórica y práctica, a pesar de que la región y la propia Junta de Caridad presentaban problemas económicos. En los años siguientes, las actividades de la Junta de Caridad y de su Academia de dibujo recobraron el ritmo. Antes de morir, J. A. Jiménez de las Cuevas pudo dotar a su fundación de un pequeño capital que garantizaba su funcionamiento. A su muerte, acaecida en marzo de 1829, siguió la del otro gran protector de las artes en Puebla, el obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez. El desamparo en el que quedara la Junta de Caridad y su Academia llevaron a la Legislatura de 1830 a decretar una pensión anual de 1900 pesos que, aunque modesta, garantizaba ciertas actividades.

La peste de 1833 retrasó nuevamente las actividades de la Academia, que se vio obligada a suspender sus exposiciones anuales. En 1835 los maestros de dibujo Julián Ordóñez, José Manzo y José María Legaspi reanudaban esta tradición anunciando al público los alumnos premiados. Entre estos figuraban varios discípulos distinguidos de Manzo que en los años siguientes ocuparán un lugar destacado en el ambiente artístico de Puebla: Mariano Rodríguez, Juan de Dios Ordaz, José María Medina y Bernardo Olivares Iriarte. El contenido de este aviso nos proporciona datos significativos sobre la época:

Si la peste y la guerra no hubieran invadido a esta capital, los directores de la Academia de dibujo habrían manifestado en los años anteriores los adelantos de sus alumnos. Retirada esta calamidad y establecida la paz, tienen la complacencia de presentar al público una multitud de diseños y pinturas cuyo mérito y perfección respectiva demuestran los progresos que nuestros poblanos han adquirido en este ramo de cultura.¹⁹

¹⁹ ABA, Caja IV, expediente 10. Respecto a las características de los premios —casi siempre medallas o reconocimientos, algunas veces en metálico— se pueden consultar los impresos anuales de convocatoria a los mismos. A través de ellos se conoce también el método

En 1853, el socio tesorero Juan E. de Uriarte presentó una *Memoria*, leída en el acto de distribución de premios, que permite conocer el adelanto de las artes 24 años después de la muerte de Jiménez de las Cuevas y 40 años después de la fundación de la Academia de dibujo. En primer lugar, y después de explicar con detalle el funcionamiento de la lotería decretada en 1849, explica que a raíz de aquel decreto, en la antigua Junta de Caridad se dio una nueva organización que convino en llamarse Junta Directiva de la Academia de Educación y Bellas Artes. Fruto del mismo decreto fue la reorganización de sus estudios, que quedaron divididos en los siguientes ramos: 1) estudio del yeso y del natural; 2) arquitectura civil y perspectiva; 3) modelación; 4) pintura; 5) geometría aplicada a las artes, y 6) matemáticas.

La *Memoria* de Uriarte se detiene en relatar la historia de la Junta de Caridad desde su fundación y presenta una exposición de la organización y estado de la educación primaria que en ella se imparte. Nosotros nos centraremos en la parte dedicada a las Bellas Artes, porque no solo ofrece datos interesantes sobre José Manzo y sus colegas Legaspi y Ordóñez (quien acababa de fallecer), sino que explica la organización de la enseñanza y sus principios pedagógicos.

En primer lugar, Uriarte llama la atención acerca de la adquisición de nuevos materiales, tanto estampas como yesos, estos últimos realizados por alumnos de la Academia de San Carlos de México y “sacados de los mejores modelos”. En segundo lugar, informa que desde 1850 funcionan dos salas de dibujo para niñas, dirigidas por el profesor José María Medina. La medida tuvo un éxito inmediato y la *Memoria* señala que hay entre ellas varias alumnas distinguidas que “han cursado desde entonces el dibujo con tal aplicación que puede servir esta enseñanza del más apreciable modelo de educación y aprovechamiento”. Vale la pena recordar aquí que las damas estaban admitidas desde 1820 a concursar en las premiaciones anuales, por expresa disposición del obispo Pérez Martínez. En cuanto a los profesores se lee:

Han dirigido este establecimiento los antiguos maestros don Julián Ordóñez que acaba de fallecer, causando profundo sentimiento su

de enseñanza que seguían los profesores, desde las copias de yeso y los llamados “principios” hasta sus primeros ensayos en pintura.

muerte, pues como artista tenía una reputación merecida por sus no vulgares conocimientos en la perspectiva y en la pintura [...]; don José Manzo cuyo nombre es tan conocido [...], pues con su talento natural y las observaciones que hizo en su viaje a Europa, puede tener la satisfacción aunque con esto sufra su natural modestia, que a él le debe esta hermosa ciudad la magnificencia y gusto que introdujo en el ornato arquitectónico, ya en sus edificios públicos y ya aún en las obras privadas que con tan excelentes modelos educan el gusto de los artistas; y por último don José María Legaspi, que educado en la escuela del famoso Tolsá [...], tiene un caudal de conocimientos en el estudio del yeso y en la escultura en general nada comunes. Bajo la dirección de estos hábiles profesores, han cursado en estos últimos años más de 100 alumnos cuyo aprovechamiento se ha hecho patente.²⁰

La *Memoria* de Uriarte se ocupa todavía en detallar las dotaciones de los profesores y explicar la importancia de la cátedra de matemáticas y de las exposiciones anuales y sus premios. Finalmente pasa revista al estado en que se encuentran el museo, del que se habla más adelante, y la biblioteca. Sobre el tema de la Biblioteca de la Junta de Caridad queremos decir que contaba con textos básicos para la formación de los artistas, como los tratados de arquitectura de Vasari o Vitrubio, pero también el *Arts* de Juan de Arfe y textos más modernos de autores franceses como François Blondel y los álbumes de Percier y Fontaine. En general, hay una gran presencia de autores franceses, lo cual nos lleva a concluir que, a diferencia de la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, en Puebla tenemos una clara influencia de autores y teorías artísticas de Francia. En todo caso, la presencia de una biblioteca básica garantizaba esta nueva forma de aprendizaje que ya no se basaba en la práctica en el taller del maestro, sino en la adquisición de un bagaje teórico que hacía del alumno un artista y no un simple artesano sin instrucción. Quede aquí este testimonio de Bernardo Olivares, alumno de la Academia y alumnos de José María Legaspi, al solicitar se le permitiera entrar a la biblioteca los días de fiesta por no disponer de otro día:

²⁰ Juan E. de Uriarte, "Memoria de 1853", en *Historia de la pintura en Puebla*, pp. 143 y 144.

primeramente estudió el tratado de Arfe sobre proporciones del cuerpo humano, después la parte anatómica que corresponde a los artistas, osteología y miología [...] emprendió la compartición de los cinco órdenes de arquitectura por Branca, después por Vignola, y recorrió la biblioteca en este dilatado tiempo en los días festivos de cuanto artístico pudo leer, lo que le proporcionó una pequeña instrucción que después le vino a ser tan fructuosa.²¹

Creemos oportuno terminar esta primera parte de nuestro ensayo con una breve comparación entre nuestra Academia poblana y la de San Carlos de México: la segunda fue desde su fundación una institución oficial, promovida desde arriba y sostenida por los recursos del Estado; la de Puebla fue una iniciativa particular, sostenida con el esfuerzo e interés del patriciado poblano, eclesiástico y civil. Esto explica que con la crisis de Independencia la de San Carlos cerrara sus puertas por falta de financiamiento, mientras la de Puebla, con todo y los tropiezos de la época, logró convertirse en una referencia artística y cultural. La Junta de Caridad, convertida después en Academia, muestra el convencimiento en la sociedad poblana de la razón y la educación como las bases del desarrollo económico, social y cultural de la sociedad. El convencimiento de que con la educación era posible cambiar y mejorar a la sociedad. El papel del arte y la cultura como elementos activos del desarrollo humano y de su felicidad, como proclamaba la Ilustración.

Fue con la creencia en estos principios, que el Congreso del estado y la Iglesia poblana unieron esfuerzos para pensionar a José Manzo y Jaramillo no solo para perfeccionarse en diversas artes, sino también para contribuir a la modernización de Puebla.

El viaje a Europa de José Manzo y Jaramillo (1825-1826)

Formado en el taller de un orfebre, ampliando sus conocimientos de forma casi autodidacta y gracias al apoyo de Zacarías Cora, José Manzo y Jaramillo (1789-1860) ganaba su sustento como salmista de la catedral de Puebla, para la que realizó algunos trabajos artísticos relacionados con la conclusión del tabernáculo neoclásico de la catedral, diseñado por Manuel Tolsá, y consagrado en 1819. Esta obra fue, para muchos de

²¹ B. Olivares Iriarte, *ob. cit.*, pp. 42-43.

sus biógrafos, su verdadera escuela artística. Pero José Manzo no quedó encasillado como un artista de provincia preso del llamado *buen gusto* de la época, o sea, el clasicismo dominante satisfecho de sus pequeños éxitos locales, sino que se arriesgó a viajar a Europa convencido de que era el momento de que Puebla transformara su economía y se adaptara a los avances tecnológicos que estaban cambiando el mundo. La oportunidad se dio en 1825 cuando, a instancias de Lucas Alamán, se enviaron a Roma tres artistas de la Academia de San Carlos. Los pensionados estuvieron a cargo del canónigo poblano Francisco Pablo Vázquez, nombrado Ministro Plenipotenciario de México ante la Santa Sede con la misión de obtener el reconocimiento de Roma a la Independencia mexicana. Aprovechando la circunstancia, un grupo de próceres poblanos solicitó una pensión para José Manzo, pero se alegó su edad así como el hecho de que no fuera alumno de San Carlos para negarle la pensión. Fue entonces cuando Vázquez, comprometido con el desarrollo de Puebla, animó al Congreso poblano a financiar el viaje de José Manzo en tanto la Iglesia de Puebla contribuyó manteniéndole su sueldo de salmista.

Los grandes proyectos para transformar Puebla

Muchísimo me ha alborotado lo que Usted me dice sobre nuestro museo de Puebla [...] y protesto Usted el hacer una revolución artística en Puebla.

Carta de José Manzo a Francisco Pablo Vázquez
París, 9 de junio de 1826

A partir del regreso a Puebla, en febrero de 1827, la actividad de José Manzo se centró en la fundación del Museo y Conservatorio. Lamentablemente, la correspondencia de 1827 entre Manzo y el canónigo Vázquez se ha perdido, pero es posible reconstruir en parte la actividad desarrollada por medio de la correspondencia de los años siguientes y por los informes del gobierno de Puebla al Congreso. El Museo y Conservatorio se convirtió en un espacio de experimentación y enseñanza de nuevas técnicas, único en la joven república; no es exagerado, entonces, que Manzo hablara de una revolución.

Nuestra hipótesis es que José Manzo se inspiró en el establecimiento fundado por el Abate Grégoire en 1794, en plena efervescencia revolucionaria; tampoco descartamos que otras instituciones educativas, así

como los sistemas de formación establecidos en las manufacturas que visitó durante su viaje, pudieran haberle aportado ideas.²² Recordemos que, durante el siglo XVIII, las ciencias aplicadas y experimentales se desarrollaban en asociaciones y museos, generalmente creados e impulsados por particulares. En algunas manufacturas se abrían cursos de artes aplicadas impartidos por personas visionarias e innovadoras dedicadas al desarrollo de la ciencia y las técnicas al margen de las universidades, reducidas a la especulación intelectual. En el caso de Francia pensamos en la Manufactura de Gobelinos, que ofrecía cursos libres para artesanos, como el de tintorería, una de las técnicas aprendidas por Manzo durante su estancia parisina.²³

Al margen de su radicalismo político, y de su acendrada oposición al régimen monárquico —que lo llevó a pedir la abolición de la monarquía y a decretar la decapitación del rey—, Grégoire fue un entusiasta defensor de las artes y las letras, protector de los libros y las bibliotecas, crítico de la destrucción de los monumentos históricos de Francia. Guardando las distancias, Grégoire se había planteado las mismas preguntas que Jiménez de las Cuevas: ¿abolidos los gremios, en decadencia las antiguas industrias y manufacturas, ¿cómo formar a las nuevas generaciones de técnicos y artesanos? La respuesta de Grégoire fue su escuela de artes y oficios, instalada en la antigua Abadía de Saint Denis. Además de la conservación y exhibición de instrumentos y máquinas, la institución ofrecía conferencias y sesiones. En 1819, el gobierno ordenó abrir cursos regulares y escolarizados, así como cursos libres, a los que José Manzo pudo asistir.

Sin embargo, el proyecto de José Manzo no empezaba en el mejor momento. En 1828, cuando se daban los primeros resultados de sus ensayos, la ciudad de Puebla fue tomada por una tropa hambrienta que se dio al pillaje; el pueblo, en la miseria, se unió a los soldados y la ciudad fue devastada. Al terminar la presidencia de Guadalupe Victoria, el país cayó en un periodo de inestabilidad que afectó de manera

²² Para esta hipótesis nos basamos en el conocimiento que Francisco Pablo Vázquez tenía de la labor intelectual y educativa de Henri Grégoire. Las cartas de José Manzo a Vázquez confirman que conocía el Museo y Conservatorio fundado por Grégoire y sabía que allí vendían determinados materiales necesarios para sus experimentos. También hay constancia documental de que Manzo había visitado la fábrica de Gobelinos antes de su regreso a Puebla.

²³ La tintorería avanzó mucho a finales del siglo XVIII, gracias al desarrollo de la química como ciencia aplicada. La Junta de Caridad y su escuela de dibujo contaban con varios manuales sobre el tema que pudo adquirir el propio Manzo en Francia, entre ellos M. Riffault, *Manuel complet du Tenturier ou l'art de teindre la laine, le coton, la soie, le fil, etc. Suivi de l'art du Dégraisseur*, Paris, Roret, Libraire, rue Hautefeuille, au coin de celle du Battoir, 1825.

significativa a Puebla. Las elecciones que pusieron en la presidencia a Vicente Guerrero agitaron la región que, como en el resto del país, estaba a merced de las intrigas de las logias masónicas enfrentadas. La expulsión de los españoles en 1828 y 1829 complicó todavía más la situación. La capital vivió, entre 1831 y 1856, siete sitios militares debido a las luchas entre liberales y conservadores; solo en 1856 se vivieron tres sitios. Los pronunciamientos se sucedían y los poblanos estaban cansados; los hubo en 1823, 1846, 1854, 1856 y 1857; unos centralistas y otros federalistas.²⁴ Sin olvidar que la ciudad fue el teatro de dos luchas nacionales: la de Independencia en 1821 y la invasión norteamericana en 1847. Parecería que a los poblanos ya no les importaba si los causantes de la inestabilidad y las ocupaciones eran liberales o conservadores, centralistas o federalistas, nacionales o extranjeros: querían paz.

Museo y Conservatorio de Artes de Puebla (1827)

Los patrocinadores del viaje de Manzo esperaban que los conocimientos adquiridos en los distintos ramos de la industria y las artes contribuyeran al progreso de la entidad, por lo que un decreto de abril de 1827 estableció que “el ciudadano José Manzo ensaye a la mayor brevedad posible los conocimientos de industria que adquirió en Europa, prefiriendo los de mayor utilidad para el Estado”.²⁵ Se le asignaron 2000 pesos para este objeto, además de un sueldo. El interés del Congreso se manifestaba, además, en el hecho de que “según vayan descubriéndose los resultados de los ensayos, lo avisará al cuerpo legislativo para sus ulteriores determinaciones”.²⁶ Fue así como se creó el Museo y Conservatorio en donde, además de coleccionar objetos artísticos y científicos, se dispensaría la enseñanza de ciertas artes y técnicas, siguiendo los modelos más avanzados de Europa. Así lo entendió la sociedad poblana, como lo reflejan estos párrafos de la *Guía de Forasteros* de Juan N. del Valle:

Al regresar de Europa [...] D. José Manzo [...] formó el diseño de establecer en esta capital un conservatorio de artes y museo, tanto para

²⁴ Para un resumen de esta época véase Leonardo Lomelí Vanegas, *Breve historia de Puebla*.

²⁵ *Colección de Decretos y Órdenes más importantes que espidió el primer Primer Congreso Constitucional del Estado de Puebla en los años de 1826, 1827 y 1828*, vol. II, p. 21, 19 de abril de 1827, Decreto núm. 121: Para que el Ciudadano Manzo haga a la mayor posible brevedad ensayos de los conocimientos de industria que adquirió en Europa.

²⁶ *Idem*.

comenzar a formar una colección de objetos de historia natural, como para reunir de una manera que fueran patentes al público, los trabajos de nuestros artistas, y además tener un local donde se depositaran algunas máquinas y otros instrumentos artísticos que trajo de Francia.²⁷

El Museo y Conservatorio se instaló en el Colegio del Estado y fue inaugurado el 16 de septiembre de 1827. Manzo inició modestamente las colecciones que serán base de varios de los museos de Puebla: el Museo Casa de Alfeñique, y las propias colecciones de la universidad pública del estado. Amén de toda la gama de nuevas máquinas, herramientas y manuales útiles para las tareas que el gobierno de Puebla le había encomendado, también enseñará el arte litográfico, además de dictar sus conferencias. La creación de dicho museo constituye un hito en la historia cultural de Puebla, comparable a la fundación del Jardín Botánico en 1815,²⁸ y a la creación de la Junta de Caridad. En una carta de abril de 1828, después de lamentar la pérdida de algunas cartas, José Manzo detallaba al canónigo Vázquez sus actividades:

Creo tendrá V. gusto en que le diga algo de lo que he hecho artístico, lo haré de buena gana [...] mi situación presente es la misma que la de un sembrador, sujetos al acaso, a mil dudas, y al tiempo que ciertamente es indispensable para todas las cosas [...]. El 16 de mayo del año pasado (1827) comencé a trabajar para fabricar el horno de estender vidrios planos, el que concluí el 28 de junio; interin secaba, fabriqué la machina para impresión de litografía; se acabó a satisfacción el 3 de Agosto [...] y el 8 de Enero salió la primera estampa [...] El 27 de Agosto fundí por primera vez el fierro, y en Septiembre se fundió por segunda vez en mayor cantidad. En Noviembre tomé en la máquina que trage un óbalo [sic] cuya operación se hizo por primera vez en toda la federación. En Febrero se hizieron los primeros vidrios planos [...]. Este ramo será el que me hará trabajar más y el que dilatará más para perfeccionarse. El 3 de Mayo hice por 1ª vez el plateado de plaqué en cobre y me salió a satisfacción; la empresa del tejido de alfombras según va es probable

²⁷ Juan N. del Valle, *Guía de Forasteros de la capital de Puebla para el año de 1852*, p. 157. Los aparatos y objetos científicos fueron la base del gabinete de ciencias y de historia natural de la BUAP.

²⁸ El Jardín Botánico se fundó por iniciativa de José Ignacio Rodríguez Alconedo, famoso boticario poblano, y de Antonio de la Cal, botánico español que llegó a ocupar el cargo de boticario del Real Hospital de San Pedro a instancias del canónigo Ignacio Antonio Domenech.

que surta efecto; estoy dirigiendo a un joven en el grabado en talla dulce el que da esperanzas muy lisonjeras, y es mucho lo que ha adelantado en las 3 primeras planchas; mi delicadeza no me ha permitido hacer más que un corto ensayo del grabado de mi invención que dije a V. en Bruselas y parece que surtirá muy buen efecto para estampas iluminadas, y mucha más brevedad. Todos estos renglones están en semillero, y es indispensable el tiempo, trabajo y constancia para su cultivo; están concluyendo la máquina para troquelar metales a torno.²⁹

Recapitulando lo ensayado por Manzo en el Museo y Conservatorio, podemos afirmar que los objetivos del gobierno de Puebla se estaban logrando y, si no avanzaron lo suficiente o no rindieron los frutos esperados, fue debido a las circunstancias políticas y económicas que atravesaba el país. Así lo afirmaba la primera biografía dedicada a Manzo (1844): “Las revueltas políticas en que tomó Puebla una parte tan activa desde los años de 28 al 36, frustraron algunos de los benéficos planes de este hombre laborioso y humilde”.³⁰ La actividad legislativa se hacía eco del apoyo que, a pesar de las circunstancias, recibió José Manzo desde el momento de su regreso a la patria. Fueron numerosos los decretos y providencias instando al artista a realizar a la brevedad ensayos de los conocimientos adquiridos en Europa. El gobierno, en su *Memoria* de 1830, reportaba:

Don José Manzo sigue ocupándose con provecho en los ensayos artísticos de que se halla encargado, en los que se advierten progresos que prometen las más lisonjeras esperanzas: las aflicciones en las que se halla el erario no han permitido dispensar a este profesor los recursos necesarios para activar sus operaciones, que por esta causa no han tocado sin duda a la perfección que era de desearse.³¹

De 1835 es un acuerdo que rezaba:

²⁹ AVCCP, *Correspondencia de Francisco Pablo Vázquez, Carta de José Manzo a Francisco Pablo Vázquez, Puebla*, 10 de abril de 1828. La prensa litográfica la fabricaron José Manzo y su ayudante Valentín Valderrama, quien trabajó con Manzo en la construcción de los altares y remodelación de las iglesias entre 1829 y 1860.

³⁰ *El Museo Mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, pp. 256-257.

³¹ J. M. Fernández Mantecón, *Memoria presentada al Congreso de Puebla de los Angeles por el secretario del despacho de gobierno sobre el estado de la administración pública. Año de 1830*, s. p..

El Congreso ha visto con aprecio sus ensayos: que se devuelvan al gobierno sus cuentas: que pase a la Junta Patriótica de fomento la exposición de este artista: que siga gozando de la pensión que le fue concedida en mayo de 27, bajo las condiciones de cuidar del Museo, y de que preste al gobierno los servicios de su profesión cuando no lo impida el estado de su salud. Octubre 2 de 835.³²

Del año de 1838 proviene un artículo publicado en el *Calendario de Galván*, en el que se destacan las actividades en el Museo y Conservatorio, que podemos resumir en esta fría relación: ensayos en la prensa litográfica construida con Agustín Valderrama; construcción del horno para extender vidrio; ensayos de fundición de hierro (que se colocaron en el Museo); estos ensayos de fundición se repitieron en la fábrica de Esteban de Antuñano con éxito; plateado en cobre (plaqué); ensayos de tintes de algodón; moldeados con la máquina a *guilloche*; tejidos de alfombra y ensayos de grabado iluminado al tórculo y grabado de cristal.³³

A la vista de estos testimonios, ya no hay duda de que, tras el primer impulso, los trabajos en el Museo y Conservatorio sufrieron numerosas interrupciones, reanudándose formalmente en 1846, según leemos en la *Memoria del Gobierno de 1849*. Aun con el peligro de parecer reiterativos, nos parece ilustrativo reproducir parte de este último informe, porque de él podemos inferir que Manzo no interrumpió del todo los ensayos, trabajando con artesanos y artistas en las nuevas técnicas:

Ensayos: Vidrios planos. Se hizo el horno para estenderlos, se logró fabricar doce [...]. Litografía: se hizo la máquina, se hicieron ensayos [...]. Tintes de Algodón: Se hicieron varias pruebas, consiguiendo la solidez con especialidad del rojo; su perfección demanda hacer otras repeticiones, por mayor, las que se han suspendido por falta de recursos. Fundición de hierro: Se ha verificado dos veces, y aún no ha habido tiempo para repetirlo en grande. Troquelado de metales: Se fabricó la máquina y su efecto es completo. Plateado de Cobre: Se han hecho dos ensayos, y el tercero ha sido en obra que ya ha servido en una Parroquia

³² *Colección de Decretos y Órdenes...*, vol. II, p. 178.

³³ *Calendario de Galván para el año de 1838*, pp. 3-4. Vicente Enríquez, quien viajó a los Estados Unidos en 1822 para estudiar el uso de las diversas máquinas, especialmente de tejidos, murió en 1833 víctima de la peste. El artículo muestra que el Museo estaba abierto a todos quienes quisieran experimentar con las nuevas tecnologías.

de este Estado, y tanto este como el dorado sin oro, muy poco les falta para su completa perfección. Dorado Económico en Oro: Consta de dos operaciones, la primera ha surtido completamente su efecto [...]. Grabado en Talla Dulce: Dos jóvenes están dedicados a este estudio, los que en el corto tiempo que llevan han avanzado mucho, y los que sin duda darán honor a su patria. Grabado en Miniatura: Se está trabajando un ensayo, el que promete buenas esperanzas [...]. Iluminado al Tórculo: Una prueba que se ha hecho indica que se vencerá con el estudio. Tejido de Alfombra: Después de un año de continuo trabajo, venció el ciudadano Vicente Enríquez las muchas dificultades [...]. El trozo de tapete que se ha puesto a la vista de todos, indica que para llegar a la perfección muy poco le falta [...]. Maquinaria: Una a la Guilloche, otra para impresión de Litografía, otra para troquelar metales, tres pequeñas de acero para distintos usos.³⁴

La *Guía de Forasteros* de 1852, publicada por Juan N. del Valle, también hacía eco del Museo y Conservatorio, además de publicar una lista de los objetos que poseía el Museo, divididos en “Antigüedades meicanas hasta el año de 1848” y “objetos ensayados”, es decir, el resultado de sus experimentos y enseñanzas. Sin ánimo de ser reiterativos es necesario, sin embargo, el testimonio de Bernardo Olivares, quien destaca el papel que dicho Museo jugó en la formación de la nueva generación de artistas poblanos: “Habiendo sido este establecimiento la cuna donde se formaron algunos artistas que hoy disfrutan de reputación, haremos memoria de tan útil establecimiento, que, por desgracia, desapareció en tan poco tiempo”.³⁵ Entre estos discípulos se cuenta a José María Medina, Juan de Dios Ordaz, José María Carrillo y José María Díaz. Además, Francisco Morales van den Eynden, José Trinidad Abrego, José Olivares y José María Sevilla. Algunos de ellos, como Medina y Morales, destacaron en el mundo artístico de Puebla y fueron colaboradores asiduos en las obras emprendidas por José Manzo. En las conferencias sobre bellas artes que se impartían, según Olivares, se difundía el buen gusto, ensalzando la dignidad del artista y la nobleza de las bellas artes:

³⁴ J. M. Fernández Mantecón, *ob. cit.*

³⁵ B. Olivares, *Memoria Artística de 1855*, p. 78. La existencia del Museo y Conservatorio, en efecto, apenas rebasó dos agitadas décadas.

A nadie le había —hasta entonces— ocurrido formar el espíritu del artista siendo entre nosotros indispensable por el estado de degradación en que habían estado las bellas artes confundidas con las mecánicas. Se valía de continuo de narraciones históricas que elevaron a los ojos del discípulo la nobleza de las artes [...]. Les hablaba de la alta consideración que en Europa se les tributaba, del aprecio y distinción que disfrutaban los artistas.³⁶

Se entiende, entonces, que alrededor de José Manzo se formara una pléyade de discípulos que, aunque en su mayoría eran alumnos de la Academia de Bellas Artes, completaban su instrucción en las conferencias dictadas por el admirado maestro. La actividad docente de José Manzo en el Museo y Conservatorio fue decisiva para que el artista poblano dejara lejos el concepto artesanal y gremial practicado en la Nueva España —a pesar de los esfuerzos reiterados pero fracasados de los artistas novohispanos de fundar academias—, y explica también por qué la ciudad de Puebla, en las primeras décadas del México independiente, gozó de un ambiente artístico más dinámico e interesante que el de la propia capital.

Según Antonio Carrión, a mediados del siglo XIX el Museo llegó a tener 1 226 objetos, pero, en 1849, un decreto del gobernador Juan Múgica y Osorio determinó que el Museo fundado por Manzo pasara a la Academia de Bellas Artes, en la llamada Casa de las Bóvedas. El decreto era bastante amplio y, además de establecer una lotería (como se había hecho en la Ciudad de México), tomaba providencias respecto de otros asuntos. El artículo 8, por ejemplo, establecía que “El Museo del Estado quedará anexo a la Academia y bajo la inmediata inspección de la junta, la que de los fondos de esta rifa invertirá lo necesario para su conservación y aumento”. El artículo 9 declaraba “la formación de una galería de pinturas y otra de estatuas, y aumentar la biblioteca con las obras que juzgue necesarias a los ramos de la enseñanza”. En el artículo 15 se buscaba favorecer a los tres maestros que quedaban de la época de la fundación de la Academia, como una forma de reconocimiento por los años dedicados a la enseñanza de las artes:

³⁶ *Ibidem*, p. 79.

El producto líquido del primer sorteo se consigna a los tres preceptores ciudadanos Julián Ordóñez, José Manzo y José María Legaspi, que han servido la academia de dibujo, en recompensa de su constante dedicación, distribuyéndoselos con proporción los sueldos que tiene asignados.³⁷

No obstante este reconocimiento, el Museo terminaba de manera abrupta en 1849, cuando se le informaba que

El Museo del Estado, formado en mucha parte por los esfuerzos de V. ha estado sin embargo a disposición del C. Gobierno; pero como ahora debe ponerse a tal de la Junta protectora de bellas artes conforme al artículo 8.º del decreto del H. Congreso del 5 de Mayo último para que se coloque en la Academia; me manda el Excelentísimo Sr. Gobernador decir a Ud. que puede hacer la respectiva entrega.³⁸

Esta decisión del gobierno explicaría que José Manzo decidiera reincorporarse a la catedral como salmista, ya que quedaba cancelada la estrecha relación que desde su regreso de Francia había mantenido con los distintos gobiernos. Liberado de sus trabajos en el Museo y Conservatorio, José Manzo dedicaría sus esfuerzos a la remodelación de la catedral, un tema que en esta ocasión no vamos a desarrollar.

José Manzo y la litografía

El tema de los inicios de la litografía en México despertó mucho interés en las últimas décadas a partir de que en el Museo Nacional de Arte se llevaron a cabo grandes exposiciones sobre la litografía mexicana. El interés por la presencia de artistas viajeros contribuyó al desarrollo de los estudios sobre la litografía; curiosamente, nadie parecía conocer las aportaciones de José Manzo (Imagen 3) al establecimiento de la litografía en nuestro país. Gracias a la correspondencia parisina sabemos, sin embargo, que uno de los objetivos prioritarios de su viaje era el aprendizaje de la litografía. Así lo manifestaba en una carta al mes de haber llegado a París, cuando al informar de sus clases de francés añadía: “a más de eso no he dejado de dibujar, y he hurtado el orden

³⁷ Colección de Decretos y Órdenes..., Decreto núm. 183, pp. 232, 234.

³⁸ ABA, *Oficio del Gobierno dirigido a José Manzo*, 17 de julio de 1849.

de tres máquinas, y muy poco me falta que observar para cogerlas enteramente, y entre esas es la de la litografía”.³⁹

En la primera biografía de José Manzo (Imagen 3), escrita en el apogeo de su vida creativa y artística, quedó asentado que “trasplantó a la república el primero, el útil arte litográfico en 1827”. Nos referimos a la semblanza publicada en *El Museo Mexicano*.⁴⁰ La mención es escueta pero contundente. En la década siguiente, Marcos Arróniz, en su *Manual de biografía mejicana* (1857), daba mayores detalles sobre la estancia en París: “permaneció en aquella nación perfeccionándose en el grabado, y estudiando concienzudamente el arte litográfico, y en el corto espacio de tres años adquirió tales adelantos, que él fue el introductor de la litografía en nuestra patria, y trajo consigo instrumentos y máquinas, libros y útiles”.⁴¹ En 1884, Francisco Sosa publicaba la primera edición de una vasta y útil obra titulada *Biografías de mexicanos distinguidos*. Entre los varios poblanos distinguidos por sus aportaciones a la patria figuraba José Manzo, a quien presentaba como “introductor de la litografía” en México. Sin embargo, cuando en 1934 Manuel Toussaint publicó un primer trabajo general sobre la litografía mexicana, el nombre de José Manzo ya había desaparecido de la historia de la litografía en México, y este vacío llegó hasta nuestros días, salvo algunas leves menciones.

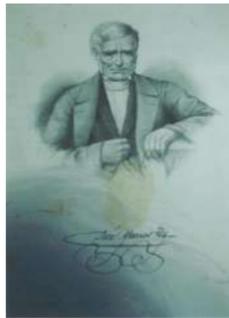


Imagen 3. Retrato litográfico de José Manzo.

³⁹ CEMHM-Carso, *Cartas de José Manzo, dirigidas al Señor Doctor Don Francisco Pablo Vázquez*, París, 1 de septiembre de 1825. No dice de donde “hurtó” las máquinas, pero sugiero que fue en el Conservatorio de Saint Denis, en donde los visitantes podían observar las máquinas con libertad. Tomando en cuenta el celo con que todavía se desarrollaban los primeros talleres litográficos, es difícil pensar que la copiara de un establecimiento particular.

⁴⁰ *El Museo Mexicano*..., p. 256.

⁴¹ Marcos Arróniz, *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*, p. 222.

Los obstáculos que Manzo encontró para poder desarrollar adecuadamente la práctica de la litografía en Puebla son un reflejo de las dificultades del país en general, mismas que explican el lento desarrollo de esta técnica en México. Las dificultades de nuestro artista no fueron menores que las que encontró Claudio Linati. El mejor ejemplo de la falta de condiciones para el desarrollo de la litografía en México lo tenemos en el proyecto promovido desde el Museo Nacional en 1827, para difundir las piezas arqueológicas de su acervo; es decir, en el mismo año en que Manzo y Valderrama construían la imprenta en Puebla.⁴² El proyecto del Museo Nacional tuvo que interrumpirse por falta de suscriptores.

La litografía era, en un principio, una técnica costosa. En segundo lugar, la litografía significaba un nuevo modo de ver que tenía que sustituir a un medio gráfico de gran arraigo, como era el grabado, fuera xilográfico o calcográfico, en el que se habían logrado ejemplos de gran belleza y calidad. Finalmente, no hay que olvidar que hasta que no se generalizaron nuevas técnicas como la de los medios tonos, la litografía daba productos a veces muy imperfectos que no se podían comparar en calidad con los grabados de la Academia de San Carlos. Las ventajas de la litografía tardaron más de una década en llegar a México y fue en el lapso de esta década “heróica” cuando José Manzo trató de implantarla en Puebla.

La correspondencia de Manzo con Vázquez permite afirmar que en abril de 1826 José Manzo ya había terminado una estampa litográfica digna de ser enviada a Puebla. En una carta de Vázquez, del 10 de abril de 1826, al poblano Joaquín de Haro y Tamariz, quien se encontraba en Europa en víspera de regresar a México, se lee: “Remito a V. ese primer ensayo en Litografía de nuestro Manzo, que ha adelantado mucho en París”.⁴³ Es decir, a principios de 1826, José Manzo ya estaba en condiciones de enviar una estampa a Puebla como una muestra de sus adelantos, misma que se exhibió en el salón de reuniones de la Junta de Caridad. En la carta que acompañaba la estampa Manzo escribió:

⁴² Elena Isabel Estrada de Gerlero, “En defensa de América: la difusión litográfica de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX”, en *México en las colecciones de aArte*.

⁴³ AVCCP, *Correspondencia de Francisco Pablo Vázquez, Carta del Dr. Vázquez a Joaquín de Haro y Tamariz*, Bruselas, 10 de abril de 1827. La expresión “que ha adelantado mucho en París”, puede tomarse en términos generales de su aprovechamiento, pero también como indicador de que aprendió litografía en París.

Remito a Usted la adjunta estampa, y en ella presento el primer ensayo que he hecho de litografía, sin Maestro ni dirección alguna [...] y no me arriesgaría a presentarla a Usted a no estar persuadido que la recibirá como un primer testimonio de mis deseos a favor de mi Patria.⁴⁴

En enero de 1826, José Manzo ya había informado a Vázquez de otras noticias sobre sus adelantos litográficos. Le comentaba que hubiera querido felicitarle las pascuas de Navidad “con una prueba del segundo estudio de litografía, pero me la desgració una maldad echa a la Piedra en casa del que tira las pruebas, digna de reclamarla ante un Juez”.⁴⁵

Un mes más tarde seguía tomando clases particulares con un joven español, pero añade otra noticia reveladora: “por doscientos pesos he comprado un precioso manual de litografía muy bien explicado con sus estampas”, con toda seguridad el de G. Engelmann, en su edición de 1824. Marzo fue un mes decisivo ya que, viendo que su salud no mejoraba, José Manzo empezó a pensar en el regreso a México. Para ello organizará un riguroso plan de trabajo para cumplir con los encargos del estado de Puebla. De inmediato seguirá con los estudios de grabado en talla dulce, que recibe del artista francés Verant, “al mismo tiempo hacerme mejores luces de litografía, indagar la fundición del hierro [...] el tinte encarnado y el dorado y plateado de metal, con estos ramos me contentaré y entonces no habré venido tan inútilmente a Europa”.⁴⁶ Respecto de la litografía, que es el tema que ahora nos interesa, la correspondencia todavía nos depara información importante, como es consultar acerca de la conveniencia de llevarse “algunas piedras, lapites y otros menesteres para la litografía”.⁴⁷ Y esta no menos reveladora:

Suplico a Usted coopere a que Don José Mariano se informe en esta ciudad [Bruselas], si hay quien tenga el secreto de lo que le encargo por menor perteneciente a la lithografía, y si lo hay que vea cuanto quieren por la receta; en Paris solo sabe dicho secreto el que lo ha inventado, que es Monsieur G. Engelmann; hoy [...] le traté sobre este particular, y

⁴⁴ CEHM-Carso, *Cartas de José Manzo*, París, 30 de septiembre de 1825.

⁴⁵ CEHM-Carso, *Cartas de Don José Manzo*, París, 28 de enero de 1826.

⁴⁶ CEHM-Carso, *Cartas de Don José Manzo*, París, 19 de marzo de 1826.

⁴⁷ En efecto, entre las cajas que embarcó en el viaje de regreso a México se encuentra una caja de piedras litográficas. Esto se confirma en las cartas de París, del 7 y del 31 de octubre de 1826.

después de que rehusaba mucho, porque dice que se perjudica, quiere 240 pesos por la receta, y cierto que los franceses dan sus manufacturas baratas, pero los secretos que las producen son muy caros.⁴⁸

Se constata que Manzo estuvo plenamente dedicado a obtener la mayor información posible acerca de todas las artes y manufacturas interesantes para él y para Puebla; también había avanzado lo suficiente en el idioma francés como para convencer a Engelmann de la venta del secreto profesional de la tinta. El intercambio epistolar con el canónigo Vázquez es el relato más completo de los avatares de Manzo en Europa por adquirir conocimientos del arte litográfico. La posibilidad de construir una prensa litográfica era la condición básica para establecer la litografía en Puebla, de allí que confesara que a su llegada a París había “hurtado el orden” de la prensa.

Es necesario señalar que la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes contaba con dos manuales de litografía. El más antiguo, de 1819, es autoría de un alumno avanzado de la prestigiosa escuela de Caminos y Puentes, o Escuela Politécnica, Antoine Raucourt de Charleville, y pudo ser consultada por Manzo y Valderrama para construir su imprenta.⁴⁹ El segundo era la edición de 1824 de Godefroy Engelmann, que seguramente trajo José Manzo de París, cuyo título es *Manuel du dessinateur lithographique, ou Description des meilleurs moyens à employer pour faire des dessins sur Pierre dans tous les genres connus*.⁵⁰ José Manzo y Valentín Valderrama podían haberse valido de ambas ediciones. En este sentido, la hazaña de José Manzo es superior a la del propio Claudio Linati, quien con el apoyo económico del gobierno de México y gracias a la mediación de José Eduardo de Gorostiza, compró las máquinas y el material. Otra tarea loable de Manzo consistió en buscar en las canteras cercanas a Puebla la piedra útil para transportar los dibujos que él y sus discípulos iban a imprimir. Estas actividades nos revelan la imagen de un hombre inquieto, inquebrantable en su compromiso con el desarrollo de las artes en Puebla.

⁴⁸ CEHM-Carso, *Ibidem*, París, 17 de abril de 1826.

⁴⁹ *Mémoire sur les expériences lithographiques faites à l'École Royale des ponts et chaussées de France; ou Manuel Théorique et pratique du Dessinateur et l'imprimeur lithographiques; publié par Raucourt, de Charleville, ancien Élève de l'École Polytechnique.*

⁵⁰ Godefroy Engelmann, *Manuel du dessinateur lithographique, ou Description des meilleurs moyens à employer pour faire des dessins sur Pierre dans tous les genres connus. Suivi d'une instruction sur le nouveau procédé du Lavis Lithographique*. Lamentablemente, el manual desapareció hace años de la Biblioteca Lafragua, heredera de los libros de la Academia.

Es urgente reconstruir la historia de la litografía en Puebla, estudiando las primeras imprentas litográficas, en las que trabajaron algunos de los jóvenes formados por José Manzo. Por el momento podemos decir que en la varias veces citada *Guía de Juan N. del Valle*, de 1852, se mencionan las imprentas que contaban con prensa litográfica: las de José María Rivera, José María Macías y Tomás Neve, dueño de una imprenta litográfica muy importante. Queremos concluir con una reflexión: mientras la litografía en la Ciudad de México estuvo casi siempre ligada a litógrafos y a casas editoriales francesas, en Puebla, gracias a José Manzo, se desarrolló una tradición local, con artistas formados en Puebla y talleres que respondían a las necesidades locales también, permitiendo que antes de la difusión de la fotografía documentaran los acontecimientos históricos, los monumentos de la ciudad y los avatares de la vida en la región.

Bibliografía citada

- Arróniz, Marcos, *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*, México, París, Librería de Rosa, Bouret y Cía., 1857.
- Aviso al Público*, Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, Biblioteca Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (ABA).
- Cartas de José Manzo, dirigidas al Señor Doctor Don Francisco Pablo Vázquez*, París, Archivo del Centro de Estudios Históricos de México-Carso (CEHM-Carso).
- Colección de Decretos y Órdenes más importantes que espidió el Primer Congreso Constitucional del Estado de Puebla en los años de 1826, 1827 y 1828*, vol. II, Puebla, Imprenta del gobierno a cargo de C. Mariano Grijalva, 1828, Biblioteca Palafoxiana, Colección Bibliográfica.
- Correspondencia de Francisco Pablo Vázquez, Carta de José Manzo a Francisco Pablo Vázquez*, Puebla, 10 de abril de 1828, Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, (AVCCP).
- Correspondencia de Francisco Pablo Vázquez, Carta del Dr. Vázquez a Joaquín de Haro y Tamariz*, Bruselas, 10 de abril de 1827, Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, (AVCCP).
- “Don José Antonio Jiménez de las Cuevas”, *El Mosaico Mexicano, ó Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas*, Tomo III, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1841.

- El Museo Mexicano. O miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, Tomo III, Puebla, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844, 587 p.
- Engelmann, Godefroy, *Manuel du dessinateur lithographique, ou Description des meilleurs moyens à employer pour faire des dessins sur Pierre dans tous les genres connus. Suivi d'une instruction sur le nouveau procédé du Lavis Lithographique*, 2.^a ed., París, Chez l'Auteur, Rue Louis, 1824.
- Estado actual de la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Educación de la Juventud de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la América Septentrional*, Puebla, Oficina del Oratorio de S. Felipe Neri, 1820, Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, Biblioteca Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (ABA), Caja 4, exp. 12.
- Estrada de Gerlero, Elena, "En defensa de América: la difusión litográfica de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX", en Fausto Ramírez Rojas, coord., *México en el mundo de las colecciones de arte: México moderno*, vol. 5, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Ediciones Azabache, 1994.
- Fernández Mantecón, J. M., *Memoria presentada al Congreso de Puebla de los Ángeles por el Secretario de Gobierno sobre el estado de la Administración Pública, año de 1849*, Puebla, Imprenta del Gobierno, 1849.
- Galí Boadella, Montserrat, "Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla", en Javier Pérez Siller, coord., *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX y XX*, Puebla, CEMCA, El Colegio de San Luis, ICSYH-BUAP, 1998.
- _____, José Manzo y Jaramillo. *Artífice de una época (1789-1860)*, Puebla, Ediciones de Educación y Cultura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016.
- Galván Rivera, Mariano, *Calendario de Galván para el año de 1838*, [s. p. i.].
- Gómez Pedraza, Manuel, *Manuel Gómez Pedraza, ciudadano de la República mexicana a los diputados del Congreso de Puebla*, México, Biblioteca Nacional, Imprenta Nacional y de Gobierno, 1824.
- Lomelí Vanegas, Leonardo, *Breve historia de Puebla*, México, FCE, El Colegio de México, 2001.
- Márquez Carrillo, Jesús, *La oscura llama. Élite ilustradas, política y educación en Puebla, 1750-1835*, Puebla, Ediciones Educación y Cultura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012.
- Mémoire sur les expériences lithographiques faites à l'Ecole Royale des ponts et chaussées de France; ou Manuel Théorique et pratique du Dessinateur et*

L'imprimeur lithographiques; publié par Raucourt, de Charleville, ancien Élève de l'École Polytechnique, Toulon, Chez Aug. Aurel, Imprimeur Libraire, 1819.

Neff, Franziska Martha, *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica*, 2013, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Oficio del Gobierno dirigido a José Manzo, 17 de julio de 1849, Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, Biblioteca Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (ABA), caja III, exp. 20.

Olivares Iriarte, Bernardo, *Álbum Artístico 1874*, Ed. Facs., ed., est. prelim. y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1987.

—, *Album Artístico*, Puebla, [s. e.], 1855, Biblioteca DeGolyer de la Southern Methodist University de Dallas, Texas.

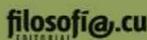
Torales Pacheco, Josefina María Cristina, *Los Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del País*, México, Universidad Iberoamericana, 2001.

Uriarte, Juan E. de, “Memoria de 1853”, en Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, México, Ediciones Perpal, 1990.

Valle, Juan N. del, *Guía de Forasteros de la capital de Puebla para el año de 1852*, Puebla, Imprenta del Editor, 1852.

Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México,
volumen 20 de la Colección La Fuente, se terminó
de imprimir en enero de 2023 en los talleres de El
Errante Editor, SA de CV, Privada Emiliano Zapata
5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se
tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición
estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas.
Imagen de portada: José Arpa. Huerto de Orizaba.
Hacia 1900. Óleo sobre lienzo. 34 × 49 cm. Sin
firma. Museo Bello y Zetina, Puebla. México.

Uso de la imagen autorizado por
el Museo Bello y Zetina.



Esfuerzos conjuntos de la Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad de Sevilla y el Instituto de Filosofía de La Habana han cristalizado en el presente libro, volumen 20 de la Colección La Fuente y tercero de su serie Temas. La obra está dedicada a esclarecer la compleja escena artística y cultural de México durante el siglo XIX. Un ámbito de estudio que, a partir de los logros ya alcanzados por la historiografía, necesita implementar nuevas líneas de investigación con enfoques originales y recursos y metodológicos renovados y transversales como los que aquí se presentan. El libro fue precedido por el III Coloquio Internacional sobre Temas Selectos de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP (2019), dedicado al tema que le da título a la obra y organizado en colaboración con el Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Consta de 24 capítulos organizados en 3 secciones temáticas.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, La Fuente es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

