

caiana

Fausto Ramírez

México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica

México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica

Fausto Ramírez

En 1858, el año mismo en que estallaba en México la Guerra de Reforma (1858-1860), Primitivo Miranda (1822-1897) pintó y fechó un par de cuadros muy reveladores del tema que nos ocupa, a saber, la noción del campo visual como un lugar de debate simbólico, en un momento preciso de enfrentamiento ideológico-político radicalizado y extremo. Los títulos (actuales) de dichos cuadros son *Semana Santa en Cuautitlán (Fig.1)* y *Tropas revolucionarias en una venta camino a Puebla (Fig.2)*.¹

Representar una celebración pueblerina, tradicional y tumultuosa de la Semana santa, cuando ya las ideas de la impostergable separación de Estado e Iglesia estaban en el aire (y no sólo allí, sino que habían comenzado a verterse en el papel), tenía su miga. Y más aún por la forma como el pintor lo hizo. Allí comparecen no sólo las figuras procesionales que el rito devoto exigía (Cristo cargando la cruz, la Virgen, san Juan y la Magdalena cerrando la fila), con la cruz pasionaria labrada en piedra como resumen y término del viacrucis y el fraile predicador conmoviendo los espíritus con su elocuencia sagrada. También ocupan su lugar el centurión y los soldados romanos entreverados con los grotescos monigotes enmascarados (empezando por el Cireneo que le ayuda a Cristo con la carga y que, por su chambergo emplumado y sus abombadas calzas, más bien parece una figura de fantasía a la Caillot), en medio del estruendo de trompetas y tambores. Todo al modo de un festín carnavalesco, que la religiosidad popular demandaba, pese a prohibiciones ilustradas y reformistas que, sucesiva e infructuosamente,

pretendieran combatir y desterrar supersticiones y fanatismos. No por acaso, el centro del primer término lo marca la insinuante y graciosa figura de una “china” que, al tiempo que se apoya amorosa en el hombro de su acompañante masculino, nos lanza una mirada llena de coquetería.² Carnestolendas en pleno Viernes Santo.

Lo que le daba todavía mayor resonancia crítica a esta imagen de una tradición popular, era el hecho de que el año anterior había estado marcado por la promulgación de la constitución liberal de 1857 y por toda una secuela de confrontaciones entre una Iglesia que no cedía un ápice en la defensa de sus intereses, presuntamente lesionados por aquella legislación, y un Estado empeñado en construir un régimen republicano moderno, a salvo de amenazas dictatoriales y con una activa participación ciudadana (a través del poder legislativo). En marzo de aquel año, el gobierno ordenó la jura de la nueva Carta Magna a los empleados públicos y a los militares, so pena de cese automático en caso de una negativa; la Iglesia replicó a su vez amenazando con la excomunión a quienes hicieran el juramento, lo que significaba perder el derecho a recibir los sacramentos (entre otros, el matrimonio y la extremaunción). En ese clima de enfrentamiento a ultranza, la celebración de la Semana Santa en la ciudad de México dio pie a un incidente lamentable e insólito, que quedó registrado en la memoria popular con el nombre de “la batalla del Jueves Santo”.

En efecto, el 9 de abril de 1857, Jueves Santo, el jefe de gobierno de la ciudad de México (cargo que a la sazón recaía en Juan José Baz, quien se distinguía por sus firmes convicciones liberales y por la intransigencia de su carácter) se dirigió a la Catedral para recibir de manos del arzobispo, y en nombre del presidente de la República (Ignacio Comonfort), las llaves del sagrario, mismas que, según una costumbre que se remontaba a los siglos coloniales, debía de conservar en su poder hasta el Sábado de gloria. Ya de antemano, el Arzobispo le había advertido a Baz que, debido a la aspereza de la situación política y a las tensas relaciones imperantes entre los poderes eclesiástico y civil, la presencia en la catedral del jefe de gobierno de la ciudad no era grata. Desoyendo la advertencia, éste se apersonó en el recinto sagrado, para encontrarse con que el cabildo catedralicio se

negaba a recibirlo. Luego de informar del desaire al presidente, volvió a presentarse acompañado por la policía y, entrando a caballo al interior de la catedral, se apoderó de las llaves de la reja exterior, en medio de los furiosos vituperios de la feligresía allí reunida, quienes no lo bajaban de “sacrílego” y prorrumpían en reiterados “muera” a la constitución y al presidente.

Al año siguiente, una vez depuesto Comonfort, tras el golpe de estado que él mismo diera en diciembre del '57, desconociendo la tan conflictiva vigencia constitucional y poniéndose así fuera de la ley (lo que daría inicio a la Guerra de Reforma), y luego de que las tropas conservadoras ocuparan la ciudad de México y quedara el poder ejecutivo en manos de Félix Zuloaga, los festejos de Semana Santa se desarrollaron en medio del mayor fervor, como deliberado contraste a los “escandalosos” sucesos del año precedente.

Como bien lo ha demostrado Angélica Velásquez, en su luminoso estudio sobre los dos cuadros de Primitivo Miranda que estamos comentando, el pintor ha construido sus imágenes desde una perspectiva liberal.³ La mezcla de devoción y licencia, de religiosidad y fanatismo, de cuaresma y carnaval que *Semana Santa en Cuautitlán* nos ofrece parece coincidir no sólo con la voluntad ilustrada y modernizadora de restringir o, mejor aún, de abolir los elementos “paganizantes” que desvirtuaban los cultos populares, sino también con el rechazo expreso de los liberales a la celebración de ceremonias y actos de culto fuera de los recintos eclesiásticos, que quedaría luego consagrado en las leyes de Reforma.

Mientras que la procesión que escolta los “pasos” cuaresmales está formada por una masa indiferenciada y dócil a la voz del predicador situado en el improvisado púlpito, bajo las ramas de un árbol que le sirve de sombra y tornavoz, en la pintura que le hace par, o *pendant*, vemos a una muchedumbre de soldados que pareciera desplazarse *de motu proprio*, sin ningún mando o jefe claramente señalado, de quien recibiera órdenes. Otra diferencia fundamental entre ambos cuadros estriba en la naturaleza de la ambientación paisajística: en el primero, abundan por doquier los signos eclesiásticos (iglesia monumental, cruz atrial, sumados a la presencia del monje y a

las esculturas de culto, objeto mismo de la procesión); en el segundo, por contraste, toda referencia religiosa desaparece a cambio de la sucesión de montañas de suave pendiente como trasfondo, bajo una luz fría de altiplano y, en el primer plano, la rústica arquitectura de la venta y un polvoriento camino por donde la tropa se aproxima.

Tropas revolucionarias en una venta camino a Puebla (también conocida como *Soldados de la Reforma en una venta*) constituye una variante, multitudinaria y popular, de un “tema de encuadre” que cristalizó en la Holanda setecentista (con Philip Wouwerman, por ejemplo) y luego fue reinterpretada en el siglo XIX por pintores como J.-L.-E. Meissonier: la representación de uno o dos cazadores que hacen “un alto en el camino”, ante una posada, para saciar la sed o el hambre. Sólo que, aquí, el tema ha perdido sus connotaciones aristocráticas y su exclusividad privilegiada. Lo que aparece ante nuestros ojos es una tropa variopinta y poco reglamentada, la mayoría de a pie y pocos a caballo, vestidos todos de manta, algunos con calzoneras de cuero, cubiertos con capotes y tocados ya sea con quepís, ya con sombreros de ala ancha, embutidos sobre paños de sol. Algunos ciñen espada, pero los más cargan fusiles con actitud poco marcial; hay incluso un hombre en primer término que se ha echado el arma al hombro izquierdo para beber de un calabazo o bule con mayor desembarazo. Es, finalmente, esta libertad de la tropa para avanzar o detenerse, a su aire, lo que establece un contraste con el cuadro complementario y lo que le confiere una emotividad particular, de tintes claramente políticos: parece ser el pueblo, obediente a sus convicciones, el encargado de defender los principios consagrados por la constitución (a saber, la proclamación de las libertades individuales) y la legitimidad del mandato liberal, frente al golpe de estado propiciado por la resistencia conservadora. La pintura puede encuadrarse, así, en el discurso ideológico que la élite liberal emergente acabaría por adoptar, sobre todo en el contexto de las guerras de Reforma y de la Intervención.

Con todo, como también lo ha advertido Angélica Velásquez, la relativa indisciplina de las tropas reformistas que la composición pone de manifiesto tiene también sus posibles lados oscuros, en especial si tenemos en cuenta que Miranda la ejecutó en el arranque apenas de la

guerra de tres años, cuando aún se ignoraba cuál sería el resultado final de la lucha.⁴

Hay que subrayar el carácter excepcional de estas pinturas, cuando las situamos en el panorama general de la producción artística contemporánea, y todavía más en comparación con lo que se hacía entonces en la Academia de San Carlos, dominada por la élite cultural del partido conservador. Tanto desde el punto de vista iconográfico como del estilístico, Miranda contravenía las expectativas y convenciones académicas, pese a haberse él mismo formado en aquella institución a principios de los años 40, antes de recibir la pensión en Europa, que le permitió completar su desarrollo profesional en Roma. La ausencia de protagonistas claramente destacados y de una acción unitaria en favor de una composición multitudinaria y plurifocal, formada por una suma de episodios y donde las luces y las sombras parecen disputarse la superficie pictórica; el absoluto desdén por la idealización de los cuerpos y, en contrapartida, una cierta tendencia a exagerar los rasgos: todo ello habla de la ruptura con el arte académico (y acaso una cercanía con el estilo de los *bamboccianti* italianos,⁵ que el artista pudo conocer durante su estancia en Roma). Además, el gusto por representar costumbres populares, que en aquellos años eran juzgadas inaceptables por algunos de los consiliarios de San Carlos,⁶ así como el talante liberal que parece regular la mirada del pintor, constituyen estrategias deliberadamente adoptadas para marcar un distanciamiento con las directrices conservadoras de la academia midisecular.⁷

Para entender y calibrar más cabalmente las repercusiones que la batalla ideológica y política sostenida por el grupo reformista tuvo sobre la vida cotidiana del México decimonónico, en el paso de los años 50 y 60, tanto en el plano militar como en sus dimensiones simbólicas e ideológicas, debemos de examinar los testimonios visuales que nos ofrecen la pintura de paisaje y la de costumbres, la fotografía (más bien escasa por entonces, y todavía enfocada mayoritariamente al retrato, aunque con sus excepciones, como en seguida veremos); y, sobre todo, la estampa de carácter comercial, producto de una incipiente industria cultural, así como algunos cuadros de batallas, obra de artistas que, igual que Miranda, trabajaban fuera de los dictados académicos. Comencemos por estos últimos, los más explícitos del estado

de excepción en que se vivía por la irrupción de la guerra, así en la ciudad como en el campo, durante los tres años que duró la de Reforma.

Imágenes de la guerra

Entre los cuadros de batalla relativos a la guerra de Reforma ejecutados en los años coincidentes con aquellos hechos contamos con uno que representa la Batalla de Silao, librada en agosto de 1860 y dos que recrean sendos asedios a Guadalajara, en mayo y octubre del mismo año, respectivamente. El primero y el tercero fueron obra del mismo pintor, Francisco de Paula Mendoza (?-1882), de quien no se tienen noticias documentales, y a quien no hay que confundir con otro artista homónimo más tardío, especializado igualmente en la pintura militar, originario de Saltillo y quien, a diferencia del primero, sí tuvo un aprendizaje formalizado que inició en la academia de la ciudad de México y lo completó en Europa. El primer Mendoza, en cambio, delata en ambos cuadros su escasa formación académica tanto en el tratamiento del espacio y la perspectiva, como en el trazo y el agrupamiento de las figuras, “defectuosos” pero elocuentes. La educación visual del pintor parece depender de las vistas cartográficas, para la representación del entorno, y de las estampas militares, para la disposición táctica de las tropas y el dibujo de las figuras uniformadas. No se intenta, en ningún caso, una recreación ilusionística del episodio; más bien se trata de ofrecer un testimonio visual del triunfo militar obtenido por el emergente partido “del progreso”, en homenaje a uno de sus mandos más distinguidos (el Gral. Ignacio Zaragoza), entremezclado con una prolija información textual, mediante cartelas en donde se consigna los nombres de la oficialidad o las posiciones correlativas de los ejércitos en el asedio.

El punto de vista adoptado en las tres pinturas es, siempre, el de las tropas constitucionalistas en su ataque a la plaza. Se trata, pues, de visiones construidas desde el campo liberal. Más aún, en la *Batalla de Silao (agosto 10 de 1860)* la inscripción deja claros los nombres de su destinatario y su comitente: “Al C. Gral. Ignacio Zaragoza, dedica este cuadro su amigo Francisco Alatorre”.⁸ El panorama abarcado es muy amplio, con una línea de horizonte elevada a dos tercios de la altura del cuadro, lo que permite la visión del casco urbano completo

(delineado mediante una perspectiva cartográfica) y el feroz enfrentamiento de los beligerantes mediante cerradas descargas de fusilería que producen bajas en ambos lados (hay incluso, sobre el primer plano, una carreta de aprovisionamiento caída y con un gran boquete abierto en el costado). Pese a la leve impresión que el cuadro nos deja, al inicio, de figurar una batalla en miniatura protagonizada por filas apretadas y regulares de soldaditos de plomo, el efecto final es en verdad dramático: lejos quedó la laxitud disciplinaria de las tropas primerizas del cuadro de Miranda, y aquí se lucha a vida o muerte. De hecho, en esta reñida batalla, en la que se enfrentaron, del lado conservador las tropas comandadas por Miramón y, del liberal, los ejércitos de González Ortega y Zaragoza, corrió “con profusión la sangre mexicana”. Al cabo de “tres horas de sangrienta lucha”, Miramón salió completamente derrotado y su ejército quedó aniquilado. Semejante derrota iba a allanar el camino para la victoria final de los liberales, con sus triunfos consecutivos en el Bajío, en Guadalajara y, a la postre, en la capital del país.⁹

El segundo cuadro de batalla que quiero mencionar es de autor anónimo y representa el *Asalto a la plaza de Guadalajara por el ejército constitucional a las órdenes del C. Gral José López Uruga, el 24 de mayo de 1860 (Fig. 3)*, una acción en contra del gobierno conservador que ocupaba aquella importante plaza y que no prosperaría. La vista, con fuertes reminiscencias de las descripciones cartográficas, parece haber sido tomada desde un globo sobre el flanco noreste de la ciudad, con una meticulosa recreación de los hitos urbanos (a los que se alude en las inscripciones al calce), sobre todo en los primeros términos. Se reconoce con facilidad el Hospicio Cabañas, la plaza de toros, la antigua Alameda -hoy el Parque Morelos- y la arboladas riberas del río de San Juan de Dios recorriendo en diagonal toda la anchura del cuadro; y, más atrás, las torres y cúpulas de los templos principales de la ciudad, algunos de cuyos conventos estaban convertidos en inexpugnables fortificaciones: por el norte, Santo Domingo; por el sur, San Francisco; por el oriente, Santa María de Gracia y, por el poniente, El Carmen. La batería constitucionalista, localizada en el sector inferior derecho de la composición, dirige sus fuegos contra tres de aquellos puntos (salvo el norte, ya tomado por las tropas liberales), como

lo demuestran las numerosas nubecillas de humo que se multiplican sobre las manzanas de la urbe, delatando el estallido de las bombas y la intensidad del cañoneo, para consternación y espanto de la población que sufría así “el azote de la guerra”.

Una visión más cercana de los desastres y horrores asociados con las batallas nos la proporciona el otro cuadro ejecutado por Mendoza: *Ataque de Guadalajara, el día 29 de octubre de 1860 (Fig. 4)*. Aquí, a diferencia de las dos pinturas anteriores, la contienda no está vista a distancia, mediante una vasta panorámica, sino desde un plano muy próximo. El artista nos ubica a espaldas del conjunto de los dominicos, uno de los principales baluartes de los “soldados de la religión”, y en donde, días antes del asalto final, los constitucionalistas habían construido un elevado terraplén para instalar la batería en alto, y poder así “abrir brecha por la espalda del convento, y dominar los parapetos de las calles laterales de ese edificio”.¹⁰ Según lo precisa el historiador jalisciense Manuel Cambre, esta gran explanada había sido edificada sobre la manzana contigua a la espalda de Santo Domingo, luego de demoler la mitad de la misma y de terraplenar la mitad restante. A tal montículo reforzado se le dio el nombre de “Torre de Malakoff”, en alusión a una posición clave en el asedio a Sebastopol por las tropas aliadas de Francia, Inglaterra, Austria y Turquía contra Rusia, durante la de Guerra de Crimea (1854–1856), y que, defendida con tesón por los soldados del zar, cayó al fin en poder de los franceses en septiembre de 1855.¹¹ Un letrero tirado en el suelo, al lado izquierdo del cuadro, y en donde está garabateado el nombre de “Torre de Malakoff”, remite a aquella referencia heroica, refrendada por las escenas de destrucción y de muerte allí representadas. Buena parte del convento y de las manzanas aledañas han quedado reducidas a escombros: el fuego de los cañones, accionados por grupos de artilleros, constituye el asunto principal que se desarrolla en los primeros términos de la composición. Por su parte, los sitiados responden al asalto con un fuego cerrado de fusilería desde las azoteas de las iglesias fortificadas. En primerísimo plano, a la izquierda, hay un amasijo de cadáveres y, al lado, algunos hombres heridos; más atrás tiene lugar una lucha cuerpo a cuerpo, vista a través de muros y arquerías en ruinas. A diferencia del convento de San Francisco, tomado por asalto y

ocupado con relativa facilidad la mañana de aquel 29 de octubre, los conventos de Santo Domingo y El Carmen fueron el escenario de una lucha encarnizada que se prolongó a lo largo de toda la jornada hasta bien entrada la noche, teniendo que librarse sangrientos combates de casa en casa, y aun de habitación en habitación, con múltiples bajas.¹² Sea como fuere, ajeno a todo alarde de idealización heroica, Mendoza acertó a capturar, en su interpretación pictórica del asalto a Santo Domingo, el coraje, la determinación y el olvido de sí mismo, en medio de la devastación y de la muerte, que son parte consustancial del espíritu militar.

Una fotografía tomada en enero del año anterior (**Fig. 5**), insólita por su temática para este medio y en aquel momento, atestigua y registra el estado en que quedó el ala oriental del Palacio de gobierno de Guadalajara, luego del estallido accidental del cuarto de municiones allí ubicado, en un sector del edificio que también albergaba la cárcel y algunas oficinas administrativas. La explosión, ocurrida el 10 de enero de 1859 (cuando la ciudad estaba ocupada por el gobierno conservador), causó cerca de 200 víctimas, entre muertos y heridos, y una gran conmoción en la ciudad.¹³ La foto nos muestra a un grupo heterogéneo de uniformados y civiles, niños incluidos, buscando sobrevivientes entre los escombros.¹⁴

Por una u otra razón, y más allá de las calamidades y los sufrimientos que todas estas destrucciones importaban para las poblaciones, la vista de edificios en ruinas llegó a convertirse en una experiencia cotidiana para la visualidad del mexicano en los revueltos tiempos de cambio que aquí estamos evocando.

La ciudad demolida

Entre 1861 y 1862, Manuel Ramírez Aparicio publicó por entregas una obra capital que daba cuenta de la transformación o desaparición, parcial o completa, de los edificios conventuales de la ciudad de México que estaban cayendo bajo los golpes de la piqueta reformista: *Los conventos suprimidos de México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos*, ilustrada con estampas salidas de la Litografía de H. Iriarte y Compañía. Constituye un testimonio visual impactante del efecto devastador de los decretos de expropiación y

nacionalización de las propiedades eclesiásticas, y de la exclaustración de las comunidades correspondientes, lo que venía sacudiendo violentamente las conciencias de la sociedad mexicana desde fines de los años '50, con la desocupación y posterior demolición del vasto conjunto franciscano en la capital del país, y la parcelación y venta de los terrenos "desamortizados". Irritación y escándalo, malestar, curiosidad, beneplácito o codicia: la gama de reacciones que estos hechos suscitaron fue muy ancha, y muy contados deben de haber sido los ciudadanos que permanecieron indiferentes. A semejante interés generalizado respondió la publicación del libro.¹⁵

El autor y sus ilustradores se demoran no sólo en las vistas de las ruinas o, incluso, del acto mismo de la destrucción, sino también en los distintos aspectos que estos espléndidos monumentos presentaban antes de la aplicación de los decretos reformistas: sus fachadas, claustros, coros, retablos, etc., para establecer de este modo un contraste más elocuente con su estado posterior a la devastación. Así desfilan ante los ojos del lector las imágenes de San Francisco y de Santo Domingo, entre los conventos masculinos, y de La Encarnación, Santa Clara y La Concepción, entre las fundaciones femeninas. Mas también representaciones alusivas a la labor evangelizadora, cultural y social emprendida por las órdenes, y las efigies de sus más connotados agentes (Fray Domingo de Betanzos, Fray Pedro de Gante, Sebastián de Aparicio; el Hospital de Terceros, pero también los autos de fe inquisitoriales).

La pintura de paisaje, que conoció un intenso desarrollo con la llegada a México del maestro italiano Eugenio Landesio (1810-1879), contratado en 1855 por las autoridades de la Academia de San Carlos, recoge también esta secuencia de esplendor, tasajeo y refuncionalización de templos y conventos capitalinos. Uno de los subgéneros del paisaje que mayor demanda tenía en la sociedad mexicana del medio siglo era la vista de edificios, en sus exteriores o interiores, y en particular, la de conventos e iglesias. La práctica del paisaje, tal como la instauró Landesio en sus clases, implicaba el trabajo al aire libre, frente al modelo, en el campo o en la ciudad, para luego reelaborarlo en el taller. Pese a los reajustes y modificaciones, supresiones o adiciones que el

pintor introducía en la versión final, subyacía una visión verosímil de las “localidades” representadas. De esta manera, igual que las litografías de Iriarte recién aludidas, el paisaje academicista también ofrece un testimonio dramático de la transformación irreversible de la ciudad en estos años, como expresión de la lucha ideológica en el plano simbólico.

Uno de las primeras composiciones que Landesio ejecutó luego de su arribo a la ciudad de México fue la *Perspectiva tomada desde la antesacristía del convento de San Francisco*, de 1855. En ella recreó con finura la atmósfera de aquel espacio monástico, con su colorido lambrín de azulejos, el tramo final de la escalera que llevaba a la planta alta y la rica colección de pinturas de Cristóbal de Villalpando que adornaba sus paredes. Las arcadas del patio contiguo dejan pasar una luz vivísima, que establece un grato contraste con la penumbra del primer plano y, más al fondo, la sucesión de espacios luminosos y oscuros acentúa la sensación de profundidad pautaada por las líneas de fuga. El “episodio” incorporado a la “localidad” incluye el retrato del prior del convento, disponiéndose a entrar a la iglesia para celebrar la misa, y un conjunto de religiosos y laicos conviviendo en aquel recinto acogedor.

A la visión pre-reformista de Landesio podemos oponer dos obras tempranas de José María Velasco (1812-1912), su discípulo más aventajado y talentoso y el paisajista académico mexicano por antonomasia. En el *Exconvento de san Bernardo* (**Fig. 6**), de 1861, el aprendiz de pintor mostró ya su perspicacia compositiva al aludir, en una sola imagen, a la acción demoledora de la piqueta y a sus motivaciones ideológicas. El primer término nos muestra el apilamiento formado por los escombros de aquel convento de monjas concepcionistas y de un tramo de la nave eclesial, a la altura de uno de los arcos torales, que recibe de lleno la luz del sol matutino, estableciendo así un recio contraste con la parte derruida, oscurecida por la sombra. Si observamos con detenimiento distinguiremos, trepada sobre los despojos, la figura de un trabajador accionando el zapapico con energía. Velasco planeó de tal modo la composición, que la diagonal formada por la línea de sombra conduce nuestra mirada, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, al horizonte dominado por el remate

campaniforme de las torres de la catedral metropolitana. Con ello, el artista lograba dos cosas. Primero, sugerir la idea del choque de poderes, eclesiástico y civil (la demolición obedecía a una disposición oficial: se echaba abajo el edificio sacro para abrir una calle –la que “lleva el nombre de La Perla y comunica con la de don Juan Manuel”–, según Rivera Cambas,¹⁶ un hecho con visos más simbólicos que funcionales). Segundo, evocar una experiencia auditiva que, sumada a la vivencia visual y en el contexto de la época, resultaba muy significativa. En la sección de efemérides del Calendario de Galván para el año 1862, correspondientes al 13 de febrero de 1861, como colofón a la noticia de la supresión y desalojo de conventos (entre ellos el de San Bernardo), leemos lo que sigue:

Desde la supresión dicha no se oye por todas partes de la ciudad, sino el ruido de la barreta, y no se ven más que escombros; [...] templos y torres han sido derribados, calles nuevas se han abierto al través de los conventos. Otros están convertidos en casas de vecindad.¹⁷

Recordemos, además, que era el momento en que el gobierno presidido por Benito Juárez, en su afán de disminuir la constante y estrecha presencia de lo religioso como elemento regulador de las actividades urbanas, determinó reducir al mínimo el toque de las campanas, al tiempo que disponía la salida del viático sin ningún distintivo anunciador. Así podemos valorar mejor la perspicacia compositiva de Velasco que pareciera oponer, mediante un hábil montaje visual, al invasor “ruido de la barreta”, el deplorado silencio de las campanas.

El mismo pintor dejó también un testimonio de la refuncionalización de los antiguos conventos, transformados en “casas de vecindad” (tal como lo declaraba el calendario de Galván): el *Patio de San Agustín*, expresamente ejecutado en 1861 para la Escuela de Bellas Artes y basado en un “estudio del natural” fechado en el año anterior, justo cuando el gobierno federal expropiara aquel suntuoso edificio. No se trata, con todo, del claustro principal sino del espacioso patio de servicio, que presentó siempre un aspecto más irregular y pintoresco (como lo acredita una litografía de Pedro Gualdi de 1842). El sitio está poblado ahora por lavanderas, aguadores, jinetes, albañiles, comerciantes y niños que, enfrascados en sus

actividades, bullangueras y triviales, componen un animado cuadro de costumbres enteramente mundano, con arreglo al talante secularizador de los tiempos.

Los ciudadanos en la urbe reformada

Vamos a hacer la comparación entre dos pares de láminas del conocido álbum *México y sus alrededores*, pertenecientes a dos ediciones sucesivas, publicada la primera, por entregas, entre 1855 y 1856 y la segunda durante el Segundo Imperio, alrededor de 1864-1865. La casa editorial de la obra fue la Litografía de Decaen, y los dibujantes fueron Casimiro Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez. El propósito de esta comparación es apreciar cómo el arte litográfico, asociado a una industria cultural siempre atenta al clima político y a las prácticas sociales imperantes, modificó los esquemas de representación urbana para responder a los renovados horizontes y expectativas vivenciales del público. De hecho, estas estampas, con sus puntos de vista inéditos, instauraron una nueva mirada simbólica sobre la ciudad y sobre las actitudes corporales de la ciudadanía que la habitaba y recorría.

Veamos “La plazuela de Guardiola” en la edición *princeps* (**Fig. 7**). Los dibujantes, Castro y Campillo, se han situado mirando hacia el sureste sobre la desembocadura de la calle de San Francisco, en su entronque con la de Santa Isabel, lo que les permite ofrecer una buena porción del convento franciscano, en la que sobresalen los muros de lo que era la Capilla del Señor de Burgos; más adelante, sobre la misma acera, se columbra la casa del emperador Iturbide. Del lado contrario están la casa de Escandón (habitada antaño por los marqueses de Guardiola, lo que dio nombre a la plaza) y la famosa “casa de los azulejos”, propiedad de los condes del Valle. La plazuela servía de sitio a los coches de alquiler, que allí se ven estacionados. Una abigarrada muchedumbre, de la más variada condición social, puebla los espacios de tránsito, confirmando que este lugar era uno de los más concurridos de la ciudad, por ser paso obligado para llegar a los paseos de la Alameda y de Bucareli, favoritos de las élites.

En la edición de 1864 (**Fig. 8**), la antigua plazuela ha cambiado de nombre a Plaza de Morelos, en honor del héroe cuya estatua en mármol, obra del escultor Antonio Piatti, fue

colocada allí por disposición de Maximiliano e inaugurada en septiembre de aquel mismo año. Un héroe nacional de gran prestigio (José María Morelos quien, junto con Miguel Hidalgo, fue uno de los iniciadores del proceso de independencia nacional) preside ahora, pues, el movimiento de los transeúntes, vistos en un ligero contrapicado, lo que aumenta su prestancia. El otro cambio significativo se refiere al ángulo desde el cual fue tomada la vista, ahora mirando hacia el noreste, con la consecuente supresión del protagonismo antes otorgado al convento. La cerrada masa del mismo ya no ocupa la mitad derecha de la imagen, como en la estampa original. Todo rastro religioso ha desaparecido, y una sobria fachada clasicista recubre la esquina correspondiente, reducida al mínimo, y con el agregado de un anuncio del Gran Circo Chiarini, que por entonces estaba allí instalado. Secularización cabal, pues, en elocuente contraste con la primera imagen.

El otro par de estampas que quiero cotejar tienen por asunto la *Casa del Emperador Iturbide*, cuyas composiciones también varían considerablemente de una a otra edición del álbum. Si en la primera el edificio aparece estrictamente frontal y simétrico, con unas cuantas figuras empujadas transitando por la calle, paralelamente al plano pictórico, en la de 1864 el artista se ha movido sobre la misma acera, para mirar al sesgo hacia el poniente y lograr una dinámica fuga perspéctica, reglada tanto por la mansión como por la calle. La movilidad de la composición se advierte no sólo en este tratamiento espacial, sino también en la apiñada concurrencia que surca por aceras y arroyo: jinetes, tálburis y viandantes de distintas categorías sociales. Hace su aparición el paseante y contemplador ocioso de la urbe moderna: el célebre *flâneur* baudeleriano que toma posesión de la ciudad, recorriéndola a pie y situándose en sus puntos de mira estratégicos. El movimiento generalizado parece quedar visualmente cifrado en la figura del perro que cruza presuroso la embaldosada rúa.

Si las estampas del libro de Ramírez Aparicio ofrecen la imagen de una ciudad devastada y medio en ruinas, que cuestionaba el sentido de reconocimiento y orientación del ciudadano común, sensiblemente perplejo ante un escenario urbano hondamente violentado, las

litografías de Castro, por lo contrario, pretenden restaurar simbólicamente el orden que había sido alterado, y reinventarle un sentido de identidad al ciudadano, quien reaparece muy orondo tomando posesión de calles y edificios. El artista ha compuesto, y propuesto, una imagen más abierta de la ciudad, donde el tránsito fluye más expedito, sin los obstáculos a la continuidad de la circulación que imponían los grandes conjuntos monásticos, como San Francisco y Santo Domingo, al ocupar varias manzanas. Su expropiación y subsecuente nacionalización, decretadas por el gobierno de la Reforma, liberó estos bienes de "manos muertas", abriéndolos a la ley de la oferta y la demanda: luego de la demolición siguió el proceso de lotificación y venta. No me parece casual que, si antes de la promulgación y aplicación de las leyes reformistas se privilegiaba la representación de la ciudad por sus monumentos (y con ello me estoy refiriendo a sus grandes edificios representativos, tal como lo entendió Pedro Gualdi en su colección de vistas litográficas titulada *Monumentos de México*, de 1840-41), después de 1861 se consolide la interpretación del espacio citadino como lugar de circulación. De esta manera, la industria editorial contribuyó a configurar el imaginario propio de la modernización urbana, facilitándole al ciudadano la tarea de organizar su propia percepción de la ciudad. No cabe duda de que, a nuevas experiencias sociales, las artes desarrollan nuevos sistemas de representación que contribuyen a "naturalizar" el discurso estabilizador.

La pintura de figura, entre la historia bíblica y la historia patria

Para reforzar esta idea, quiero hacer por último una breve confrontación entre la producción académica capitalina en el campo de la pintura de figura, entre finales de los años 1840 y primera mitad de los '60, y lo que se estaba pintando en Guadalajara, más o menos por las mismas fechas, y que se dio a conocer al público tapatío a través de cinco exposiciones bienales organizadas, entre 1857 y 1865, por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. El objeto de esta comparación es plantear cómo las diferencias entre los intereses iconográficos dominantes se corresponden respectivamente con los dos proyectos de nación en conflicto, conservador en el caso de la Academia de San Carlos y liberal, en el de la Sociedad Jalisciense.

Bajo la dirección sucesiva de Javier Echeverría y de José Bernardo Couto, apoyados por un grupo de consiliarios que incluían a personajes como José Joaquín Pesado, Manuel Carpio y otros miembros connotados de la élite cultural conservadora, la Academia de San Carlos se decantó por una orientación estética acorde con sus ideales políticos, en el campo de la pintura y de la escultura.

En la pintura de figura, conforme a la jerarquía de géneros temáticos usual en el ámbito académico internacional, se favoreció la pintura de historia y el retrato, desdeñándose la práctica de géneros "menores", como la pintura costumbrista (no así la de paisaje, cuya práctica escolarizada, como queda dicho, tuvo su arranque con la llegada de Landesio). Los asuntos históricos prescritos para el desarrollo formativo de los alumnos de pintura, que estaban bajo la tutela del catalán Pelegrín Clavé (1810-1880), provenían fundamentalmente de la Biblia y del mundo grecorromano; la historia moderna se circunscribía a episodios relacionados con el descubrimiento de América y sus protagonistas estelares: Cristóbal Colón y la reina católica (**Fig. 9**). Las soluciones estilísticas, moldeadas por la adscripción de Clavé a la escuela "nazareniana", en boga durante su formación en Roma en los años 30 y 40 y muy apreciada en el ámbito catalán, abrevaban en la tradición de los maestros del Renacimiento temprano, entregados mayoritariamente a la representación de asuntos religiosos, evitando lo que Clavé llamaba las "profanidades del Renacimiento". De allí la insistencia en composiciones cuidadosamente equilibradas, serenas y armoniosas, con un impecable dibujo de líneas netas, una iluminación homogénea, desprovista de fuertes contrastes, y un intenso colorido, muy bien entonado.

En la escultura, bajo la dirección del también catalán Manuel Vilar (1812-1860), se modelaban estatuas y relieves que representaban a los personajes bíblicos y a los santos, así como a figuras de la mitología clásica, y se practicaba ampliamente el retrato. Pero, a diferencia de Clavé, desafecto a la recreación de la historia local, Vilar se interesó vivamente en la plasmación de personajes como Agustín de Iturbide, Moctezuma II (**Fig. 10**), la Malinche (**Fig. 11**) y el guerrero tlaxcalteca Tlahuicole.¹⁸

La mera enunciación de estos nombres atestigua que fueron seleccionados con arreglo a la visión conservadora de la historia de México desarrollada por Lucas Alamán,¹⁹ prevaleciente en la mentalidad del grupo rector de la Academia, y a la pretensión del escultor de conseguir encargos de monumentos públicos y consolidar, de esta suerte, la repercusión social de su arte.

Pese a la aparente continuidad con las prácticas del arte virreinal, en la preeminencia concedida al tema religioso y al retrato, hay que advertir que los asuntos bíblicos, sobre todo los del Antiguo Testamento, no tenían una función devocional sino un propósito narrativo y expresivo, propiamente moderno, centrado en explorar las implicaciones pasionales y dramáticas de los episodios; y que los santos eran representados más bien en calidad de presencias tutelares de las instituciones, y no tanto por su estatura religiosa, como es el caso de San Carlos Borromeo para la Academia de Bellas Artes y de San Lucas para la Escuela de Medicina.

Es, además, muy factible que algunas de las historias bíblicas (tanto como las derivadas del mundo clásico) hayan funcionado a veces como una referencia metafórica a los acontecimientos políticos del día, sobre todo si tomamos en cuenta que, para el imaginario de la época, parcialmente formado en la escucha habitual de sermones y de discursos cívicos, era algo común la comparación de las acciones y los actores del presente con los de los grandes relatos y leyendas del pasado. Incluso dentro del discurso político liberal no era raro que Hidalgo fuese equiparado con Moisés o los revolucionarios de Ayutla con Marco Junio Bruto. Llama positivamente la atención que, en esta década de encendidas polémicas en la tribuna y de sangrientos choques en los campos de batalla, proliferen temas como el de Caín y Abel, el de José vendido por sus hermanos, el de la cautividad de los hebreos en Babilonia -con sus connotaciones de despojo y exilio forzado de la tierra natal-, o el de Moisés guiando al pueblo escogido a la conquista de la tierra prometida.²⁰

Pero para hallar las primeras reconstrucciones pictóricas de la historia patria concebidas bajo una óptica liberal, hay que volver la mirada a la producción jalisciense de aquel momento. Pese a que, durante la guerra de Reforma,

Guadalajara permaneció largos meses bajo el dominio conservador (la toma de la ciudad por las fuerzas constitucionalistas, en octubre de 1860, fue un logro cardinal para la victoria del “partido del progreso” a finales de aquel año), la intelectualidad tapatía, hombres de letras, músicos y artistas, manifestaron con claridad su posición favorable a los principios del liberalismo. Ante la ausencia, en Guadalajara, de una academia donde el aprendizaje y la difusión de las artes se desarrollaran de manera estable y continua, posibilitando con ello la formación y consolidación de un campo artístico institucionalizado, los propios artistas decidieron organizarse, asociados con la intelectualidad “progresista” de la ciudad. Mediante eventos regulares como exposiciones, conciertos y conferencias, y con el apoyo estratégico de una concertada campaña en la prensa mediante la publicación de noticias y ensayos de crítica (redactados por los propios miembros del grupo), pugnaron por labrarse un puesto en la sociedad tapatía y desarrollar un mercado para las artes.

Arturo Camacho Becerra ha estudiado las actividades de esta Sociedad, y publicado algunos de sus documentos fundamentales, como los catálogos de las cinco exposiciones bienales realizadas entre 1857 y 1865.²¹ Gracias a estos registros, se puede constatar que, en la pintura tapatía de finales de los '50 a mediados de los '60, cristalizó un proyecto iconográfico innovador que, al correr de los años, habría de revelarse como característico del proyecto artístico liberal. Allí aparecen ya las referencias temáticas reprobatorias a la conquista (Cuauhtémoc en presencia de Cortés) y a la colonia (los horrores de la Inquisición) y, en contrapartida, la exaltación de la independencia en la figura de Hidalgo, como libertador del indígena, y no en la de Iturbide, enaltecido por los conservadores.

Un excelente ejemplo de esta interpretación en términos pictóricos lo constituye el cuadro de Felipe Castro, *La tumba de Hidalgo* (1859) (**Fig. 12**). El pintor reinterpreta el tópico neoclásico de la lamentación sobre el sepulcro del héroe, desdoblado la alegoría en dos figuras complementarias: la nívea mujer tocada con un gorro frigio, y en cuyo atuendo se resumen los colores (verde, blanco y rojo) de la bandera nacional, y el oscuro indígena que, con la frente tocando la tierra, presenta su homenaje

de gratitud al padre de la patria. Los rodea un variado y significativo conjunto de emblemas y atributos: los “ídolos” prehispánicos que yacen en el suelo; el estandarte guadalupano; las cadenas rotas; el pueblo de Dolores que se columbra en la lontananza del paisaje; los nombres, grabados sobre las rocas, de las batallas de la primera insurgencia, que supusieron tanto victorias como derrotas para el movimiento libertador: todo un repertorio iconográfico fácilmente reconocible que enriquece la lectura de la obra.²²

También fue en estas exposiciones jaliscienses donde se dieron a conocer las primicias de lo que llegaría a constituir la galería de gobernadores ilustres que adorna el salón de recepciones del palacio de gobierno de Guadalajara. No por acaso se trata de los retratos de cuerpo entero de dos figuras muy gratas al liberalismo tapatío: el del primer gobernador del Estado, Prisciliano Sánchez (1861), y el del general reformista Santos Degollado (1863). Aparecen ambos como protectores y apóstoles de la legalidad constitucional. El primero (con la sede del congreso al fondo) (**Fig. 13**), asociado al debate parlamentario y la promulgación de la primera constitución estatal, que consagraba el principio federalista, y como promotor de un avanzado programa educativo. El segundo, como aguerrido defensor de la Constitución de 1857, bandera de combate del partido liberal en su lucha contra los conservadores. Ambos retratos son obra también de Felipe Castro (1832-1907), que se nos revela, con estas y muchas otras obras no localizadas con las que concurrió a aquellas exposiciones, como la figura central de esta singular manifestación del talento jalisciense a mediados del siglo XIX.

Colofón

A lo largo de este breve recorrido por algunos ejemplos del arte midisecular, tomados tanto de la producción académica cuanto de la pintura ajena a su órbita, así como del grabado comercial, hemos podido constatar la variedad iconográfica y estilística de las distintas expresiones artísticas que suelen convivir en todos los momentos de la historia. Pero comprobamos, también, cómo los grandes movimientos ideológicos que revolucionan la vida política y social de los pueblos, afectan no sólo la esfera de lo público sino que repercuten

igualmente en el ámbito de lo privado, induciendo cambios significativos en la imaginación y la sensibilidad del cuerpo social. Las artes plásticas no sólo constituyen, pues, una respuesta a estos cambios, sino que construyen una imagen simbólica de las nuevas realidades y, con ello, contribuyen a modelar los nuevos horizontes de percepción de los ciudadanos y los ayudan a redefinir su propia ubicación en un mundo renovado.

Notas

¹ Se trata de dos pinturas al óleo, de aproximadamente 58 x 72 centímetros. La primera se encuentra en el Museo Nacional de Historia, Chapultepec, mientras que la segunda se halla en el Museo de las Intervenciones, en Churubusco; ambas pertenecen al acervo del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

² Sobre la “china”, la joven mexicana aseada y fresca, de extracción popular y desenfadado modo de vivir, y proverbial objeto del deseo masculino a mediados del siglo XIX, ver el artículo de costumbres: “La china”, por José María Rivera, en AA.VV., *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, México, Imprenta de M. Murguía y Cía., 1854-1855, pp. 89-98 (hay edición facsimilar, México, Librería de Manuel Porrúa, 1974); María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana mejor conocida como china poblana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, núm. 77, pp. 123-130.

³ Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

⁴ Velázquez Guadarrama, *Ibid*, pp.85-91.

⁵ *Bamboccianti*, nombre que se dio a un grupo de pintores en la Italia del siglo XVII, discípulos o seguidores del holandés Pieter van Laer (h.1595-1642), apodado *Il Bamboccio*, dedicados a realizar escenas populares de la vida cotidiana, en un estilo desenfadado y vivaz.

⁶ En su biografía del médico y poeta Manuel Carpio, uno de los consiliarios de la Academia de San Carlos, José Bernardo Couto (quien en 1858 fungía como director de la misma), escribió: “El papel de Carpio en la Academia [se está refiriendo a la de Letrán, que agrupaba a los hombres de letras; pero, como puede constatarse en seguida, su actitud se hizo extensible a la de San Carlos] era siempre el de mantenedor de los principios severos del gusto clásico [...] Lo mismo que en la poesía, le pasaba en las bellas artes, de las que también era aficionado. Ninguna pintura, ninguna estatua le llamó jamás la atención si el asunto no era noble y si no estaba desempeñado con grandiosidad y

pureza de estilo. Los cuadros que llaman de género o de costumbres, casi lo estomagaban; y si hubiera sido dueño de Versalles, habría dicho como Luis XIV cuando vio allí las donosas obritas de Teniers: *Retiren esos mamarrachos.*” “Biografía de Don Manuel Carpio”, en *Poesías de Manuel Carpio*, Veracruz-Puebla, Librerías La Ilustración/París, A. Donnamette, 1883, p. XIX.

⁷ Velázquez Guadarrama lo ha dejado suficientemente comprobado en el estudio referido. Un problema grave, en relación con este par de cuadros, es que no sabemos si Miranda los pintó *de motu proprio* o por algún encargo, en cuyo caso ignoramos el nombre del comitente (ver las propuestas conjeturales que hace al respecto aquella investigadora en *op.cit.*, pp.118-119.

⁸ La *Batalla de Silao* es el único de los dos cuadros firmados y dedicados por Mendoza, pero la absoluta igualdad de sus dimensiones y de los recursos visuales y textuales utilizados, nos lleva a pensar que son producto de una misma comisión. El hecho de que ambas telas estén expuestas juntas en el mismo recinto museístico (el Museo de Guadalajara) facilita la percepción de las analogías.

⁹ Ver: José María Vigil, “La Reforma”, en Vicente Riva Palacio (coord.), *México a través de los siglos*, México, Editorial Cumbre, (edición facsimilar, 10 tomos), t. 9, pp. 427-429.

¹⁰ Manuel Cambre, *La Guerra de Tres Años en Jalisco*, Guadalajara, 1904 (cito por una reedición hecha por el Gobierno de Jalisco, en tiempos del Lic. Jesús González Gallo, s.f., prólogo de Eugenio Tena Ruiz, p. 458).

¹¹ La Guerra de Crimea fue un episodio lamentable relacionado con la “cuestión de Oriente”, es decir, con los intentos expansionistas de las grandes potencias europeas por establecer zonas de influencia y dominio, en este caso sobre los territorios del Asia Menor pertenecientes al ya entonces languideciente Imperio Otomano, y cuyas relaciones recíprocas eran reguladas por el nefasto “sistema de equilibrio”. Fue un suceso “de actualidad” seguido con interés a través de la prensa internacional.

El sitio de Sebastopol le suministró a León Tolstoi material para una serie de relatos (“Sebastopol en diciembre de 1854”, “Sebastopol en mayo de 1855” y “Sebastopol en agosto de 1855”, en cuyos capítulos finales se refiere a la defensa y caída del “otero de Malajov”; ver León Nikolaievich Tolstoi, *Obras selectas*, 3 volúmenes, versión castellana de Irene y Laura Andresco, Madrid, Aguilar, 1981, tomo III, pp. 431-506). La fotografía documental tuvo en Crimea, con Roger Fenton, uno de sus primeros campos de experimentación, como lo había tenido ya, mucho más limitadamente, en la guerra de México contra Estados Unidos, para alcanzar la madurez con la cobertura plena de la Guerra Civil norteamericana (1861-65) que Matthew Brady, al frente de un equipo de colaboradores, llevará a cabo. En las exposiciones de la Academia de San Carlos figuraron algunas pinturas de escuela europea relacionados con el asunto, en particular el de la toma de Malajov (ver Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 271, núm. 4 y 5. Obra de Hipólito Bellanger, expuestas en diciembre de 1857). Y en la 3ª exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes (1861), se expondría en Guadalajara un *Episodio de la toma de Malakoff*, copiado de Horace Vernet, por Gabriel Zelayeta (Arturo Camacho

Becerra, *Catálogos de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 1998, p. 45).

¹² Vigil reproduce una relación de aquellos hechos de armas, “escrita por un testigo presencial” (Basilio Pérez Gallardo), en *op. cit.*, pp. 435-437.

¹³ Cambre, *op. cit.*, pp. 176-180. Ver también Alfonso de Alba y Jaime Olveda, *Un palacio para Jalisco*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 1982, pp. 104-106, donde se publicó esta fotografía como perteneciente al Archivo Fotográfico de Víctor Araúz.

¹⁴ Arturo Camacho Becerra, “Maneras de calificar un cuadro. La crítica y la historia del arte en Jalisco en el siglo XIX”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, [s/f], pp.47-48 (el autor equivoca la fecha de la explosión, dando la del 9 de enero). Según Camacho, el fotógrafo pudo ser Justo Ibarra. Le agradezco al Dr. Camacho que me haya facilitado una digitalización de la impresión original de esta foto.

¹⁵ Ramírez Aparicio, quien a la sazón se desempeñaba como jefe de la Sección de Desamortización en la Secretaría de Hacienda, bajo la dirección de Guillermo Prieto, declara en la “Introducción” de la obra su conformidad con las leyes de desamortización, acepta la inevitabilidad del proceso y coincide con la opinión del grupo liberal acerca del deterioro moral y social de las comunidades religiosas en el presente. Pero censura y lamenta el uso furibundo y desatentado de la barreta, empeñada en destruir sin miramientos conventos e iglesias que representaban un invaluable patrimonio artístico y cultural para los mexicanos. El propósito de su estudio es reparar, de alguna manera, el atentado cometido contra la memoria histórica. Igual que Prieto y que Ignacio M. Altamirano, Ramírez Aparicio se decanta por el imparable proceso de modernización, pero mira con nostalgia e intenta recuperar, por medio de la palabra (y, en este caso, también de la imagen), el patrimonio que estaba perdiéndose.

¹⁶ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, 1880-1883, t. II, p.208 (cito por la edición facsimilar, Editorial del Valle de México, 1974).

¹⁷ *Colección de efemérides publicadas en el calendario del más antiguo Galván desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950*, México, Antigua Librería de Murguía, 1950, pp. 96-97.

¹⁸ Para mayor información sobre estas esculturas, véase las fichas correspondientes en AA.VV., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Siglo XIX. Escultura*, México, Museo Nacional de Arte/ Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001, tomo II, pp.169-223.

¹⁹ Las dos aportaciones máximas de Alamán al campo historiográfico fueron *Disertaciones sobre la historia mejicana* (3 volúmenes, 1844-1849) y *la Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta el presente* (5 volúmenes, 1849-1852), de las cuales se han hecho varias ediciones posteriores, en particular las publicadas por Editorial Jus. Para una valoración equilibrada de las aportaciones alamanistas véase Enrique Plasencia de la Parra, “Lucas Alamán”, en la monumental obra coordinada

por Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo, *Historiografía mexicana*, 4 vol.; Virginia Guedea (coord.), *El surgimiento de la historiografía nacional*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/ UNAM, 1997, vol. III, pp. 307-348.

²⁰ Sobre estas cuestiones, ver Fausto Ramírez, “La Restauración fallida: La pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia: De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2000, pp.204-229.

²¹ Arturo Camacho Becerra, *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997; y *Catálogos de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 1998.

²² Ver Fausto Ramírez “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia: De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, op.cit., pp. 230-253.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

RAMIREZ, Fausto; “México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 3 | Año 2013.