



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Historia del Arte

***LUIS COTO, SU OBRA: GRABADO EN HUECO,
PINTURA RELIGIOSA, PAISAJE, NACIONALISMO,
COSTUMBRISMO Y MODERNIDAD EN EL SIGLO XIX***

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A
CELIA MACÍAS RÁBAGO

COMITÉ TUTORIAL:
DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS
DRA. BERTA FLORES SALINAS
DRA. MARÍA ESTHER PÉREZ SALAS CANTÚ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme el privilegio de formarme profesionalmente; al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca otorgada para realizar los estudios de posgrado; al maestro Luis Coto, ya que su persona y obra fueron el motivo de esta interesante investigación; a mi Comité Tutorial y sinodales del jurado, doctores: Eduardo Báez Macías, Berta Flores Salinas, María Esther Pérez Salas Cantú, José Arturo Aguilar Ochoa y María del Rocío Gamiño Ochoa, por el tiempo dedicado a la dirección, lectura y comentarios realizados sobre la tesis; a mi familia y a todas y cada una de las personas que desinteresadamente colaboraron para la realización de este trabajo.

ÍNDICE

	Página
Introducción	9
Generalidades	9
Reconocimiento del artista y su obra	10
Objetivo	13
Metodología	14
Capítulo I	
Luis Coto y Maldonado: un acercamiento a su vida	17
Datos familiares	17
Rasgos fisonómicos	28
Ingreso a la Academia Nacional de San Carlos	31
Situación económica del estudiante	34
Comprobantes de estudios	35
Terminación de estudios en San Carlos	35
Solicitud a la dirección de la clase de <i>Paisaje</i>	36
Nombramiento interino a la dirección de la clase de <i>Paisaje</i>	38
Producción como estudiante de San Carlos	40
Incorporación al Instituto Literario del Estado de México	40
Artista independiente	41
Premios y reconocimientos	42
Capítulo II	
Formación en la Academia Nacional de San Carlos	44
Pintura	44
Pelegrín Clavé (1811-1880)	44
Discípulo de Clavé	46

Escultura	51
Manuel Vilar (1810-1860)	51
Discípulo de Vilar	51
Grabado en hueco	53
James J. Baggally	53
Discípulo de Baggally	54
Troqueles, medallas y escayolas	62
Pintura religiosa	79
<i>San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos</i>	81
<i>La gruta de San Pablo y San Antonio Abad</i>	82
<i>El bautismo de Jesucristo</i>	84
<i>Jesucristo y los apóstoles</i>	85
<i>Origen del agua virgen o Trevi</i>	85
<i>La vocación de San Pedro/Vocación de San Pedro y San Andrés</i>	86
Capítulo III	
La pintura de paisaje y su introducción en México	90
Antecedentes	90
Eugenio Landesio (1809-1879)	95
Método de enseñanza de la <i>Pintura General</i> , <i>Perspectiva</i> y <i>Principios de Ornato</i> en la Academia Nacional de San Carlos	96
Obra de Eugenio Landesio (1855-1877)	101
Estancia de Eugenio Landesio en México (1855-1877)	103
Luis Coto, discípulo de Eugenio Landesio (1855-1866). Su especialización en la <i>Pintura General</i> o de <i>Paisaje</i>	106

Clase de Paisaje y Perspectiva: Paisaje tomado del natural, creación de la pensión	112
Los episodios costumbristas	116
<i>La iglesia de Romita</i>	116
<i>La garita de San Lázaro</i>	118
<i>La hostería del puente Salaria</i>	122
<i>Bosque del Colegio Militar de Chapultepec</i>	122
<i>Castillo de Chapultepec</i>	125
<i>El Canal de Chalco</i>	127
<i>El río de los Morales</i>	130
<i>Un lugar salvaje también de la Tlaxpana</i>	131
<i>El puente de San Antonio Chimalistac</i>	132
<i>Patio principal del convento de Santa Clara de México</i>	133
La representación de fuentes con “figuras de costumbres”. Paisaje	133
<i>Glorieta</i>	133
<i>Exterior de la Plaza de Santo Domingo</i>	136
<i>Interior del convento de Santo Domingo</i>	138
<i>Paseo de Bucareli</i>	139
<i>Fuente de la Tlaxpana</i>	141
<i>Fuente en patio colonial</i>	143
<i>El Pantano</i>	144
Coto como ilustrador	146
Expedición a Metlaltoyuca	146
Puente formado de bejucos en el río Necaxa	148
Puente de maroma en el río de Jalapilla	149
<i>La Naturaleza</i>	151
<i>La caverna de Ojo de Agua</i>	151

Capítulo IV

Reforzamiento del Nacionalismo a través del paisaje histórico	153
<i>El origen de la fundación de México</i>	156
<i>Netzahualcóyotl [sic] salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos, ocultándole bajo un montón de chía</i>	166
<i>El emperador Moctheuzoma II [sic] yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec</i>	169
<i>El reinado de Xólotl en Texcoco</i>	170
<i>El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces</i>	171
<i>Captura de Guatimoc [sic] en la laguna de Texcoco</i>	174
<i>La Noche Triste</i>	177

Capítulo V

La era de la Modernidad y su representación pictórica: ferrocarril y haciendas	183
El impacto del ferrocarril en las artes	183
El ferrocarril, símbolo de progreso y modernidad	183
Los ferrocarriles en la ciudad de México	187
El ferrocarril en la pintura de paisaje	189
<i>La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe</i>	190
<i>La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla</i>	195
Las haciendas como tema de paisajes	200
<i>Hacienda de Velasco</i>	200
<i>Hacienda del Molino del Rey</i>	203
<i>Hacienda de la Teja</i>	207
<i>Vista del jardín de la hacienda de la Teja</i>	211

<i>Hacienda de la Huerta</i>	213
<i>Hacienda de San Salvador Miacatlán</i>	216
Capítulo VI	
Instituto Literario del Estado de México (desde 1956 Universidad Autónoma del Estado de México)	219
Antecedentes – Época provisional (1827)	219
Primer Periodo – Fundación del Instituto (1828-1830)	220
Segundo Periodo – Primera reinstalación del Instituto (1833-1835)	221
Tercer Periodo – Segunda y definitiva reinstalación del Instituto (1847)	222
Reorganización del Instituto (1870)	224
Incorporación de Luis Coto al Instituto Literario del Estado de México (1871)	227
Cátedra de <i>Dibujo natural, Paisaje, Ornato y Lineal</i> . Instalaciones físicas y acondicionamiento del salón de <i>Dibujo</i>	231
Calificaciones y premios	239
El desorden del Instituto	242
Situación financiera del paisajista	244
Actividades paralelas a la docencia	246
Producción pictórica en Toluca y expositor de “fuera de la Escuela” (ENBA)	247
<i>El Nevado de Toluca</i>	247
<i>El Cinantécatl o Nevado de Toluca</i>	248

<i>Cuadro de comedor</i>	249
<i>Xinantécatl</i>	250
<i>Álamos a la orilla del río de los Morales</i>	252
<i>Marina</i>	253
<i>El Nevado de Toluca en una noche de luna</i>	253
<i>El Nevado de Toluca y una Vista de los volcanes</i>	254
<i>Valle de Toluca</i>	254
<i>Nevado de Toluca</i>	255
<i>Vista de parte de la ciudad de Toluca</i>	257
<i>Puesta de sol en Toluca</i>	261
Paisaje (dibujo a lápiz)	262
<i>Los Portales de Toluca</i>	262
Exposiciones en Toluca	266
Retratos	268
Sus últimos días	270
Conclusiones	275
Índice de ilustraciones	280
Catálogo de la obra	289
Fuentes	311
Bibliografía	311
Archivos	326
Hemerografía	327
Acervos pictóricos	328
Consultas	328
Anexos	329

Introducción

Generalidades

La pintura de paisaje del siglo XIX, además de poseer un valor artístico, es una fuente histórica que revela características específicas de nuestro país durante ese siglo. La obra de Luis Coto, como testimonio plástico, recrea el paisaje mexicano a través de diversas vistas de las ciudades de México y Toluca, así como de sus alrededores. El artista pintó en sus cuadros follajes, paisajes urbanos y rurales en los que se valió de “episodios” para mostrar a sus habitantes, a los trabajadores del campo, sus atuendos y costumbres, y con ello dar una idea completa de la localidad. En sus óleos manifestó también su visión de hechos históricos, tanto prehispánicos como contemporáneos, y de los adelantos tecnológicos de la época en el área de comunicaciones, como la llegada del ferrocarril a nuestro territorio que marcó el inicio a la modernidad en este aspecto.

En la actualidad, la obra de este paisajista, quien tuvo una prolongada y fructífera etapa como alumno en la Academia Nacional de San Carlos (1847-1866) es poco conocida entre el público en general e, incluso, en el ámbito cultural entre los mismos especialistas de arte.

A lo largo de sus cuarenta y tres años de actividad artística —primero como alumno en la Academia y en el último tercio del siglo XIX, como expositor de fuera de la Escuela Nacional de Bellas Artes—, Coto presentó en todas las exposiciones: dibujos, retratos modelados en cera y grabados en cuño, medallas, copia de cuadros y paisajes originales. Siempre fue objeto de elogios por parte de sus profesores y generalmente se hizo acreedor a la calificación de “sobresaliente” en los diferentes cursos que tomó. En múltiples ocasiones, al haber ya obtenido todos los premios en las clases, se le otorgó “mención honorífica” o “mención muy honorífica”. Durante la vigésima segunda exposición, realizada a fines de 1891, Coto presentó su cuadro original, *Vista de la ciudad*

de Toluca.¹ Esta fue la última ocasión que participó como expositor en la sala designada para “obras de pintura de fuera de la Escuela”.

Por recomendación de los maestros Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, se inició la práctica en San Carlos de adquirir las mejores obras de sus alumnos, ya fuera para rifarlas entre los suscriptores de las exposiciones o para formar parte de la colección de obras de arte de la Academia. Tal fue el caso de diversos cuadros originales de Coto, entre ellos: *La iglesia de Romita*, *La Colegiata de Guadalupe* y *El Molino del Rey*. Asimismo, se conservaron en la San Carlos algunos troqueles, monedas y escayolas realizados por Coto en la clase de *Grabado en hueco*, que hasta la fecha tiene bajo su custodia la Bodega Posada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), asunto que se tratará en el Capítulo II.

Reconocimiento del artista y su obra

Su desempeño en las diferentes facetas como artista plástico fue reconocido por sus contemporáneos, tanto por sus maestros de la Academia, como por la crítica de arte de la época representada durante los primeros años por Rafael de Rafael.

Desde la primera exposición de San Carlos, inaugurada el 24 de diciembre de 1848,² Rafael de Rafael hizo referencia a Coto y sus dibujos tomados de la estampa en la clase impartida por Pelegrín Clavé. En la segunda exposición, que tuvo lugar en diciembre de 1849,³ este mismo crítico elogió el trabajo del alumno, quien se hizo merecedor a un segundo premio en la clase de *Grabado en hueco* dirigida por James J. [Santiago] Baggally.⁴ En todas y cada una de las exposiciones, como se verá a lo largo de este trabajo, los diferentes

¹ Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (IIE-UNAM), 1963, p. 590. Existe un error tipográfico en el *Catálogo*, ya que el nombre que apareció fue L. Couto.

² *El Universal*, Tomo I, número 46, Tipografía de R. Rafael, México, domingo 31 de diciembre de 1848, pp. 2-3.

³ A partir de esta segunda exposición y hasta la vigésima tercera, correspondiente a 1898, la Academia mandó imprimir un catálogo-guía de las diferentes exposiciones celebradas en la Institución. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*

⁴ *El Universal*, Tomo III, número 430, Tipografía de R. Rafael, México, sábado 19 de enero de 1850, p. 4.

críticos de arte, entre ellos, José María Roa Bárcena, Tomás Zuleta de Chico y Felipe S. Gutiérrez, hicieron comentarios favorables a la obra de Coto. Sin embargo, José Martí e Ignacio Altamirano fueron duros críticos de sus cuadros.⁵

En 1867 el profesor de paisaje Eugenio Landesio imprimió por cuenta propia un opúsculo titulado *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*. En el capítulo IV “Discípulos mexicanos y sus obras”, destacó la labor de Luis Coto al escribir:

[...] siguió con mucha constancia: su primer cuadro que pintó del natural fue el de *Romita*, con el cual obtuvo la pensión [...] En la última calificación [1866] presentó otro cuadro, en el cual asociando el género Bosques al Histórico profano, representó al emperador *Moctheuzoma [sic] Il yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec* [...] además del cuadro histórico de *Netzahualcoyotl [sic]* la Academia posee también el de la *Colegiata de Guadalupe*, los de *Chapultepec*, y el de *Romita*, los que dan una ventajosa idea de este artista.⁶

En su opúsculo, Landesio describió cada uno de los cuadros pintados por su discípulo durante su formación en la Academia.

Años más tarde, al trasladarse Coto a la ciudad de Toluca, su labor como maestro de *Dibujo natural, paisaje, ornato y lineal* en el Instituto Literario del Estado de México también fue objeto de múltiples elogios por parte de la Dirección del Instituto. Con respecto a su producción pictórica, el paisajista participó en las exposiciones organizadas en Toluca. Isauro Manuel Garrido, entre otros, se encargó de alabar sus óleos.⁷ Estos aspectos se abordarán detalladamente en los siguientes capítulos.

Al realizar la revisión bibliográfica de lo que se escribió en el siglo XX sobre el artista, encontré que las fuentes, en su mayoría, retomaron el párrafo

⁵ “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, *La Libertad*, sábado 24 de enero de 1880; reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (IIE-UNAM), 1997, II, p. 335 y III, pp. 33-35.

⁶ Eugenio Landesio, *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, México, Imprenta de Lara, 1867, pp. 12-15.

⁷ Isauro Manuel Garrido, *La ciudad de Toluca*, Toluca, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1975, p. 59 y *Reseña de la solemne distribución de premios que el Instituto Científico y Literario del Estado de México hizo entre los más aprovechados de sus alumnos, la noche del 10 de febrero del presente año en el Palacio Municipal de esta ciudad*, Toluca, Tipografía del Instituto Científico y Literario y de Pedro Martínez, 1887, p. 24.

original que Landesio escribió sobre su alumno en 1867, y muy poco fue lo que agregaron al respecto. El primer autor que se ocupó de Luis Coto fue Justino Fernández quien, en su libro *El arte moderno en México* publicado en 1937, señaló:

Luis Coto fue otro de los mejores discípulos de Landesio; sus paisajes son de excelente factura y están concebidos como complemento a la arquitectura que en ellos se representa. Los principales son “La Villa de Guadalupe”, “San Cristóbal Romita” y “Chapultepec”. Fue director, por muchos años, del Instituto de Toluca, en donde murió en 1891.⁸

En 1943, Manuel Romero de Terreros en el libro *Paisajistas mexicanos del siglo XIX* aseveró que “Luis Coto nació en Toluca por el año de 1830 [...] ciudad de cuyo Instituto fue director muchos años y en la cual falleció en el año de 1891”.⁹ En seguida transcribió el párrafo completo que Landesio había escrito sobre la obra de su alumno. Romero de Terreros incluyó también las descripciones de varios de los lienzos hechos por Coto, que habían aparecido en los Catálogos de la Academia publicados en las diferentes exposiciones.

En otro libro escrito por Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, publicado por primera vez en 1952, el autor insertó el párrafo completo que Landesio había dedicado a Coto en el opúsculo ya mencionado y, en seguida, hizo una extensa reflexión de lo que se entendía por paisaje de historia en el siglo XIX. Amplió también sus consideraciones respecto a los cuadros que el alumno presentó en las exposiciones de San Carlos y una vez que había dejado la Academia.¹⁰

Parte de información proporcionada por Fernández y Romero de Terreros se ha repetido por otros investigadores en fechas posteriores, sin que se haya revisado su veracidad. Tal es el caso de María Esther Ciancas, en su tesis de maestría *La pintura mexicana del siglo XIX* (1959); Raquel Tibol, *Historia general*

⁸ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia - siglos XIX y XX*, México, Antigua Librería de Robredo y José Porrúa e hijos, 1937, p. 131.

⁹ Manuel Romero de Terreros, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, 1943, pp. 12-13, 24-26.

¹⁰ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Imprenta Universitaria, 1952, pp. 117-118.

del arte mexicano. Época moderna y contemporánea (1964); Juan Manuel Caballero-Barnard, en *De Teotihuacán a Tollocan. Un viaje a través del tiempo y del color* (1975) y *El enamorado del volcán. Biografía artística del pintor Luis Coto* (1977); Javier Pérez de Salazar, en *José María Velasco y sus contemporáneos* (1982); Judith Gómez del Campo, en su tesis de licenciatura *Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México* (1996) y en el libro *Arte de las Academias de arte: Francia y México, siglos XVII-XIX* (1999); Inocencio Peñaloza García, en *¿Quiénes fueron los Institutenses?* (2000), el libro *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección del museo Soumaya* (1998) y obras generales y de consulta como la *Enciclopedia de México* (1977), *Antología del paisaje mexiquense* (1995); *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México* (1995). Incluso en los diferentes museos en la ciudad de México y en el interior de la República, en donde se exhiben actualmente cuadros de Coto, la cédula indica la fecha de nacimiento y muerte manejada por Fernández y Romero de Terreros.

Por lo anterior, se puede resumir que los datos biográficos de Luis Coto han sido manejados con poco rigor histórico y se han repetido inexactitudes a través de varias décadas.

Objetivo

En vista de que el paisajista Luis Coto y su obra han sido relegados a un olvido inmerecido y que la información que localicé al respecto es sumamente repetitiva y, a la vez, confusa, el objetivo principal de esta investigación fue, desde un principio, encontrar datos fidedignos sobre él y rescatar del abandono a este artista; conocer y dar a conocer su obra, desde su formación como alumno de la Academia ; observar históricamente el momento en que Coto vivió y por el cual fue influido para crear sus paisajes; resaltar el hecho de lo que su pintura significó para el arte mexicano del siglo XIX y valorar el legado artístico que nos dejó.

Con esto en mente, fue necesario indagar quién fue este personaje, por qué existen dudas incluso sobre su lugar de nacimiento y aspecto físico, cuál fue

su desempeño como alumno en la Academia, en qué ramas del arte incursionó, qué lo atrajo a especializarse en la pintura de paisaje, qué circunstancias lo motivaron a trasladar su residencia a la ciudad de Toluca, qué puestos ocupó en el Instituto Literario de esa ciudad, qué actividades —además de la docencia— desarrolló durante sus últimos años de existencia y, por último, realizar un inventario de su obra en general.

El título de esta tesis: *Luis Coto, su obra: grabado en hueco, pintura religiosa, paisaje, nacionalismo, costumbrismo y modernidad en el siglo XIX*, obedece a su interés inicial como grabador y a la diversidad de cuadros que realizó el pintor a lo largo de su vida artística y en los que contempló los aspectos mencionados.

Metodología

Para lograr un primer acercamiento hacia Luis Coto y su obra fue indispensable consultar los libros de cabecera de todo estudioso del arte del siglo decimonónico, a saber: *La guía de la Antigua Academia de San Carlos*, del doctor Eduardo Báez Macías, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, editado por Manuel Romero de Terreros, y la recopilación hecha por Ida Rodríguez Prampolini en su libro *La crítica de arte en México del siglo XIX*. Fue a partir de estos tres textos que empecé a estudiar la obra de Coto. Con base en la información que localicé en cada uno de ellos, pude ir formando el *corpus* de mi investigación.

Con el fin de llevar a cabo una revisión exhaustiva, consulté las fuentes primarias ubicadas en los siguientes archivos: Acervo Histórico Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (AHG-ENAP), Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), Archivo General de la Nación (AGN), Archivo General de Notarías, Archivo de Historia Familiar de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Archivo Histórico del Centro de Estudios de Historia de México Carso (antes Condumex), Archivo de la Mitra de la Parroquia del Sagrario, Toluca, Estado de México, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de

México (AFMT, IIE-UNAM), Archivo Histórico de la Universidad Autónoma del Estado de México (AH-UAEM), Archivo Histórico del Estado de México (AHM) y Hemeroteca del Estado de México, Bodega Posada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (BP-ENAP), Fondo Reservado de la Biblioteca del Instituto Dr. José María Luis Mora, Fondo Reservado de la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Reservado de la Biblioteca México, Fondo Reservado de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional de México.

Por otro lado, para apreciar la obra del artista visité los sitios en donde se encuentran algunos de sus cuadros. Tal es el caso del Museo Nacional de Arte (MUNAL), Museo Nacional de Historia, Museo Soumaya, en la ciudad de México. El Museo Regional de Querétaro, en esa ciudad. El Museo José Luis Bello y Zetina, en Puebla. El Museo José María Velasco, Museo de Bellas Artes, y la Universidad Autónoma del Estado de México, en Toluca. Estuve en contacto con las casas de subastas *Louis C. Morton*, en la ciudad de México, *Sotheby's* y *Christie's*, en Nueva York, en donde en los últimos años han sido subastados tres óleos del paisajista. Lamentablemente no me fue posible examinar las obras en posesión de coleccionistas privados. En algunos museos y archivos me fue permitido tomar fotografías de la obra de Coto y de documentos relacionados con el paisajista, mismas que aparecen como ilustraciones en el presente trabajo. Gracias a la información obtenida en esta investigación llevé a cabo la redacción de la tesis, la cual consta de seis capítulos.

En el Capítulo I se hace un acercamiento al artista y su entorno que, a mi juicio, esclarece en gran medida sus datos personales. Posteriormente, en el Capítulo II se informa sobre su formación en la Academia Nacional de San Carlos y su actuación como discípulo de Clavé, Vilar y Baggally. En el apartado relativo al *Grabado en hueco* se resaltan sus dotes como grabador. La última sección contiene datos relativos a su reducida producción con tema religioso. El Capítulo III habla sobre la pintura de paisaje y su introducción en México, y de Coto como alumno de *Paisaje* de Eugenio Landesio. El Capítulo IV considera el paisaje histórico, en el cual se ve reflejado un alto grado de nacionalismo. El Capítulo V da cuenta de los óleos en donde Coto se vale del ferrocarril y de las

haciendas para representar la modernidad del momento. El último Capítulo, VI, contiene los antecedentes del Instituto Literario, necesarios para comprender la importancia de este centro de estudios que, desde su fundación en 1827, incluyó la *Academia de Dibujo* como una de las materias a impartirse, clase que de febrero de 1871 a enero de 1894 estuvo a cargo del maestro Coto. También se da a conocer la obra que realizó en este período como complemento a sus obligaciones didácticas. Finalmente, aparecen las Conclusiones, el Índice de ilustraciones, el Catálogo de la obra, las Fuentes consultadas y los Anexos.

Cabe mencionar que los anexos I, II y III se incluyen con el fin de dar a conocer los estudios que debían cursar los alumnos de *Pintura, Escultura y Grabado*, bajo la dirección de Clavé, Vilar y Baggally, respectivamente, durante su aprendizaje en la Academia Nacional de San Carlos. Los anexos IV y V corresponden al Plan de Estudios elaborado por Landesio para la clase de *Pintura General o de Paisaje y Perspectiva*. Por último, en el anexo VI se presenta un cuadro que comprende los dos ramos de la Pintura General y sus subdivisiones, clasificación hecha, asimismo, por Landesio.

Capítulo I

Luis Coto y Maldonado: un acercamiento a su vida

Datos familiares

En diversas fuentes bibliográficas se consigna la ciudad de Toluca como lugar de nacimiento del artista entre los años 1830-1832. Sin embargo, en la placa (ilustración 1) localizada en el costado sur del edificio del Tribunal Superior de Justicia (5 de Febrero y Nicolás Bravo) en la Plaza de los Mártires de esa ciudad, únicamente aparece inscrita la leyenda: “Homenaje al gran artista Luis G. Coto 1830-1891 pintor del valle de Toluca. Patrimonio Cultural 1977.”.



Ilustración 1
Placa dedicada a Luis Coto
Foto: Celia Macías

Después de revisar detenidamente los libros de bautismo que resguarda el Archivo de la Mitra de la parroquia del Sagrario de la ciudad de Toluca, tanto de americano-mexicanos, como americanos “de razón”, españoles e incluso, de indios mexicanos y otomíes, en el período de 1828 a 1837, puedo afirmar que Coto no nació ni fue bautizado en la ciudad de Toluca o en los lugares aledaños.

Con objeto de aclarar su lugar de nacimiento, realicé una búsqueda exhaustiva de los registros de bautismo, documentos microfilmados que posee el Centro de Historia Familiar de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos

Días (Iglesia mormona); así como del Archivo General de la Nación, ramo de Genealogía en la ciudad de México, durante los años 1828-1835 de diversas iglesias de la ciudad de México, como son: la parroquia del Sagrario Metropolitano o La Asunción, parroquias de Santa Catarina Virgen y Mártir, San Miguel Arcángel, La Santa Veracruz, Santa María la Redonda, e iglesias de Santa Ana, Regina Coeli, San Pablo Apóstol, San Cosme, Merced, sin encontrar ningún registro con el nombre de Luis Coto que pruebe el lugar y fecha de su nacimiento.¹

Al término de un largo proceso de investigación y con base en documentos fidedignos sobre la genealogía de su familia —registro de matrimonio religioso de sus abuelos paternos,² fe de bautismo de su padre,³ registro de matrimonio religioso de sus padres⁴ y fe de bautismo de sus hermanas— asevero que sus padres fueron Vicente Estanislao Coto Velasco y María Manuela Maldonado López. Contrajeron matrimonio religioso el 9 de agosto de 1832 en la casa número catorce de la Calle del Refugio en la ciudad de México. Él soltero y ella viuda de Thomas Mateus [sic].⁵ —Tres meses después de su matrimonio, la pareja apadrinó a María Vicenta Guadalupe Maura, hermana menor de don Vicente—. ⁶ Sus abuelos paternos fueron José Luis de Coto y María Gertrudis Velasco y Valle. Los abuelos maternos, Pedro Maldonado y María Dolores López. Luis Coto tuvo

¹ No existe acta de nacimiento ya que la Ley del Registro Civil fue dada por Benito Juárez, presidente interino constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, en la ciudad de Veracruz el 28 de julio de 1859. Véase, Oscar Castañeda Batres, *Leyes de Reforma y etapas de la Reforma en México*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1960, p. 43.

² Registro del Centro de Historia Familiar de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Contrajeron matrimonio religioso el 12 de mayo de 1808 en la parroquia de la Asunción (Sagrario Metropolitano de la ciudad de México).

³ Registro del Centro de Historia Familiar de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Bautizado el 7 de mayo de 1809 en la parroquia de la Asunción (Sagrario Metropolitano de la ciudad de México).

⁴ Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano de México. Matrimonios, 1832, partida 152, foja 144 vuelta. La partida asienta el nombre de Manuela Maldonado viuda de Thomas Mateus, natural [ella] de Jalapa, Veracruz.

⁵ Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano de la Arquidiócesis de Jalapa, Veracruz. Matrimonios 1819-1852, foja 139 vuelta. María Manuela Maldonado, originaria de Coatepec, Veracruz y Tomás Mateos (viudo de Mariana Valle) contrajeron matrimonio en Jalapa, Veracruz, el 29 de abril de 1828. Dos meses después, el 24 de junio, murió Tomás Mateos y dejó viuda a Manuela Maldonado. Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano de la Arquidiócesis de Jalapa, Veracruz. Defunciones 1824-1829, foja 158 vuelta. Este matrimonio aparentemente no procreó hijos.

⁶ Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano de México. Bautismos, 1832, partida 1162, foja 25 vuelta.

cinco hermanas menores: María Jacinta Joaquina Elena (agosto 16, 1834),⁷ María Josefa Catalina (marzo 22, 1836),⁸ María Paula Ignacia (junio 18, 1838),⁹ María de la Concepción Constancia (febrero 18, 1849)¹⁰ y Laura Francisca de Paula Ipólita [sic] (agosto 12, 1851).¹¹ Todas ellas fueron bautizadas en la ciudad de México; las dos mayores, en la parroquia de La Asunción (Sagrario Metropolitano), la tercera, en la parroquia de La Santa Veracruz y las dos menores en la parroquia de Santa Catarina Virgen y Mártir, respectivamente, en los años indicados.

Sin embargo, además de estos datos localicé un documento (ilustración 2) que considero clave para dilucidar la incógnita sobre el nacimiento del artista. En el archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano de México, en el libro de *Bautismos de octubre de [18]32 a fin de [18]33*, existe una partida de bautismo a nombre del niño José Lino Antonino Coto y Maldonado, de fecha 11 de mayo de 1833, firmada por el doctor don Valeriano Mauriño, cura interino, y el beato don José Antonio Fuentes, en la que se asienta:

En once de Mayo de mil ochocientos treinta y tres, con licencia del D. D. Valeriano Mauriño, Cura interino de esta Santa Iglesia, yo el B. D. José Antonio Fuentes, bautisé, [sic] a un niño que nació ayer, púsele por nombres, José, Lino, Antonino, hijo legítimo de legítimo matrimonio de Vicente Coto, y María Maldonado:¹² fueron sus padrinos Luis de Coto y Gertrudis Velasco, advertidos de su obligación. Valeriano Mauriño y José Antonio Fuentes [rúbricas].¹³

⁷ *Ibid.*, Bautismos, 1834, partida 777, foja 173. Bautizada el 18 de agosto.

⁸ *Ibid.*, Bautismos, 1836, partida 312, foja 66. Bautizada el 23 de marzo.

⁹ Archivo de la parroquia de la Santa Veracruz. Bautismos, 1838, partida 248, foja 92 vuelta. Bautizada el 29 de junio.

¹⁰ Archivo de la parroquia de Santa Catarina Virgen y Mártir. Bautismos, 1849, partida 66, foja 95 vuelta. El cura José María González la bautizó y puso los santos óleos el día 19 de febrero. D. Tomás Coto “le echó el agua por necesidad” el día anterior.

¹¹ *Ibid.*, Bautismos, 1851, partida 581, foja 103. El cura José María Vaca bautizó solemnemente y puso los santos óleos el 14 de agosto. El nombre de la madre que aparece en todas las partidas de bautismo de las cinco hijas es Manuela Maldonado.

¹² En la partida bautismal se consigna el nombre de María, en lugar de Manuela como madre de José Lino Antonino.

¹³ Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de México. Libro de Bautismos de octubre de 1832 a 1833, foja 154 vuelta, partida número 516. Existe un error respecto a la foliación del libro ya que en dos fojas aparece el número 154; después continúa en la foja 156. La partida 516 corresponde precisamente a la foja 155 vuelta que se omitió.

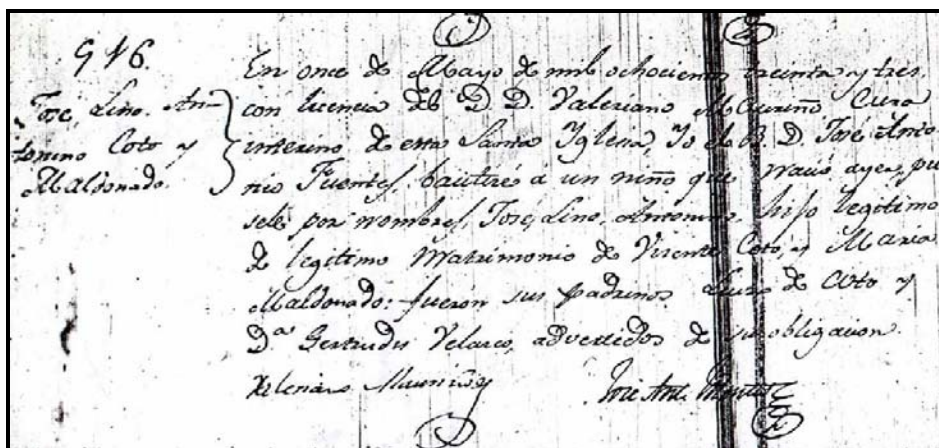


Ilustración 2

Fe de bautismo

Fuente: Archivo de la parroquia del Sagrario Metropolitano de México.
 Libro de Bautismos de octubre de 1832 a 1833, foja 154 vuelta, partida número 516
 Foto: Celia Macías

Con base en la información anterior, considero que el pintor Luis Coto y Maldonado fue bautizado con los nombres de José Lino Antonino Coto y Maldonado. De acuerdo con la costumbre de la época, a la mayoría de los varones se les imponía el nombre de *José*. El segundo nombre *Lino*,¹⁴ no puedo explicar por qué aparece en la partida de bautismo, ya que comúnmente los varones adquirirían el nombre del padre, o del padrino de bautismo que, en este caso, era también el abuelo paterno [Luis]. Quizá se debió a un error en el registro del nombre por parte del escribano; o bien, sus padres eligieron el nombre de Lino.¹⁵ El tercer nombre, *Antonino*,¹⁶ se debe a que el día 10 de mayo está

¹⁴ San Lino, fue escogido por San Pedro para sucederle en el trono de Roma. Lino fue Papa durante doce años, aproximadamente entre el 64 o 67 hasta el 76. Véase, www.churchforum.com/santoral (junio 2003).

¹⁵ Justino Fernández, en su obra *Arte moderno y contemporáneo de México, El arte del siglo XIX*, México, IIE-UNAM, 1993, pp. 122, 248 menciona a Lino Coto como discípulo de Baggally en la clase de grabado, quien presentó obras en la Cuarta Exposición de San Carlos en 1852; sin embargo, en la revisión que hice del documento 4401, AAASC (Archivo de la Antigua Academia de San Carlos), el nombre que aparece es el de Luis Coto.

¹⁶ San Antonino, religioso dominico que fue nombrado arzobispo de Florencia por el papa Eugenio IV. En el noviciado fue compañero de fray Angélico. Fundó el convento de San Marcos y pidió a fray Angélico que pintara las paredes del convento. Se dio a conocer por su caridad y celo apostólico. Murió el 2 de mayo de 1459 y fue declarado santo por el papa Adriano VI en 1523. Véase, www.churchforum.com/santoral (diciembre 2004).

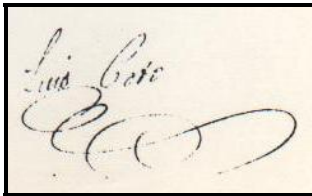
dedicado a este santo y habiendo nacido Luis Coto ese día por tradición adquirió el nombre.¹⁷

El hecho de que algunas fuentes lo consideren oriundo de la ciudad de Toluca puede obedecer a que sus bisabuelos —José Luis de Coto y María Manuela Fuentes— radicaban en esa ciudad. Este matrimonio llevó a bautizar a tres de sus hijos en la parroquia del Sagrario en Toluca, entre los años 1781 y 1786.¹⁸

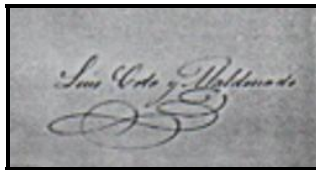
De la primera etapa de la vida del pintor únicamente encontré la partida de bautismo mencionada. El segundo documento localizado, en orden cronológico, está fechado el 10 de abril 1847, cuando Luis Coto contaba con 14 años de edad. Es una solicitud dirigida al Presidente de la Junta Directiva de la Academia Nacional de San Carlos con la petición de ser admitido como alumno de dibujo. Desde esa fecha hasta su muerte, el nombre que utilizó el artista fue *Luis Coto*; algunos documentos los rubricó: Luis Coto y Maldonado, Luis G. Coto (ilustración 3). Sus troqueles, medallas y escayolas los firmó: Luis Coto, L. Coto y Coto (ilustración 4). En sus dibujos firmó: Coto, Luis Coto (ilustración 5). Sus cuadros generalmente los firmó: L. Coto (ilustración 6).

¹⁷ El libro de Bautismos del año de 1833 de la parroquia del Sagrario Metropolitano, partidas 507 al 516 asienta que durante los días 10 y 11 de mayo se bautizaron seis niños y cuatro niñas. Dos de los niños llevaron el nombre de Antonino como tercer nombre y las cuatro niñas el de Antonina como segundo o tercer nombre.

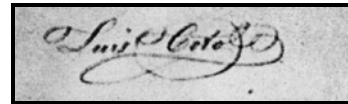
¹⁸ Registro del Centro de Historia Familiar de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. José Manuel Simón Coto Fuentes fue bautizado el 30 de octubre de 1781, María Manuela Petra Coto Fuentes, el 2 de mayo de 1784 y José Luis Junecundio Coto Sámano y Fuentes, el 15 de enero de 1786.



1847



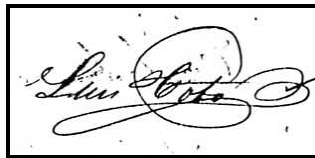
1858



1864



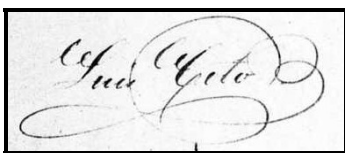
1868



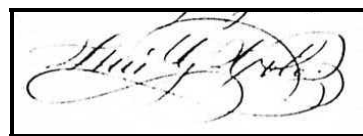
1868



1876



1880



1891

Ilustración 3
Rúbricas utilizadas por Luis Coto en diversos
documentos a lo largo de su vida
Fotos: Celia Macías



1851 troquel



1852 troquel



1853 troquel



1849 medalla



1850 medalla



1853 escayola

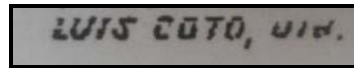
Ilustración 4
Firma en troqueles, medallas y escayola
Fotos: Celia Macías



1850 dibujo

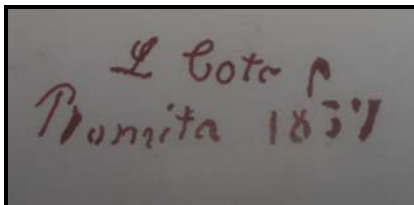


ca. 1865 dibujo

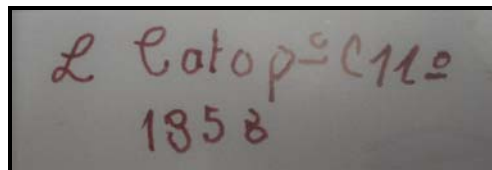


ca. 1865 dibujo

Ilustración 5
Firma en dibujos
Fotos: Celia Macías



1857 cuadro



1858 cuadro



ca. 1862 cuadro

Ilustración 6
Firma en cuadros
Fotos: Celia Macías

Sobre su lugar de residencia en la ciudad de México, la familia Coto Maldonado vivió en la calle de la Puerta Falsa de Santo Domingo número 3¹⁹ (actualmente calle de República del Perú)²⁰ de 1849 a 1851. Hacia 1854, cuando el pintor tenía 21, años y ya era discípulo pensionado de San Carlos en la clase de *Grabado en hueco*, se le ubica viviendo en el callejón de Mecateros número 1 (actualmente Cerrada de 5 de Mayo).²¹ Éste era el domicilio del abuelo paterno, Luis de Coto y de su familia. Ahí mismo el abuelo tenía establecido un negocio de platería, ya que su oficio era ser patrón de platería, además de ser valuador de alhajas y tasador en la Almoneda del Sacro y Nacional Monte de Piedad de Ánimas.²² También se tiene registrada esta dirección como el domicilio de su tío paterno, médico de profesión, Tomás Coto Velasco.²³

Varios años después, en diciembre de 1871, aparece otra dirección particular de Coto en la calle de Chiconautla 22²⁴ (actualmente República de Colombia).²⁵ Posiblemente era el domicilio materno, ya que desde febrero de ese año radicaba en la ciudad de Toluca al haber ingresado como maestro de *Dibujo* en el Instituto Literario del Estado de México. Respecto a su padre, no localicé información alguna sobre su profesión u oficio. Los únicos datos obtenidos se

¹⁹ Domicilio asentado en la fe de bautismo de las hermanas menores de Luis Coto, María de la Concepción Constancia del 19 de febrero de 1849 y Laura Paula Francisca Ipólita [*sic*] de fecha 14 de agosto de 1851.

²⁰ Jorge González Angulo y Yolanda Terán Trillo, *Planos de la ciudad de México 1785, 1853 y 1896*, México, INAH, SEP, 1976, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² Josefina Zoraida Vázquez, *et al.*, *Guía de Protocolos, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México: año de 1840*, México, El Colegio de México, 2002, p. 69. Volumen 975, Notaría 164, folio 23088, p. 17 y 17 vuelta.; Josefina Zoraida Vázquez, *et al.*, *Guía de Protocolos, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México: año de 1850*, México, El Colegio de México, 1996, p. 69; volumen 2909, Notaría 431, folio 574, p. 23 vuelta, 24 y 25 vuelta. Desde 1840 Don Luis Coto (abuelo paterno) tiene registrada esa dirección como su domicilio particular y ubicación de su negocio. Don Luis gozaba de una acomodada posición económica. Además de vivir en una buena zona de la ciudad, ejercer un empleo de responsabilidad al ser tasador en el Monte de Piedad, tenía la capacidad económica para fungir como fiador de carcelería en favor de los señores Ayarsagoitia y Cárdenas, según lo demuestra el documento fechado el 18 de abril de 1840.

²³ Mariano Galván Rivera, *Guía de forasteros en la ciudad de Méjico [sic] para el año de 1854*, [México], publicado por Mariano Galván Rivera, 1854, pp. 67, 86 y 300.

²⁴ Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1963, p. 441. En la lista de profesores de la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos de junio de 1866 aparece esta misma dirección como domicilio del profesor de pintura Rafael Flores. Véase, AAASC, doc. 6732.

²⁵ González Angulo, *Op. cit.*, p. 12.

refieren a que fue suscriptor²⁶ en la Segunda Exposición de la Academia Nacional de San Carlos celebrada a fines de 1849 y principios de 1850,²⁷ y que antes de 1856 había fallecido.²⁸

En relación al lugar y fecha de defunción del paisajista, algunas personas mencionan la ciudad de México como su última morada; sin embargo, la mayoría de las fuentes consultadas coinciden en señalar ésta en la ciudad de Toluca, en 1891. Únicamente la investigadora Luisa Barrios —curadora del Museo José María Velasco en la ciudad de Toluca en 1997— e Inocencio Peñaloza García, cronista de la Universidad Autónoma del Estado de México, dan como lugar y fecha de muerte esta última ciudad, en el año de 1894.²⁹ La ilustración 7 muestra una copia certificada del Acta de Defunción número 2631, que me fue proporcionada en la oficina del Registro Civil del Estado de México y de la cual reproduzco las siguientes líneas:

²⁶ Los suscriptores a las exposiciones de San Carlos eran considerados protectores de las bellas artes del establecimiento, hecho que daba prestigio y era un medio de darse a conocer en el medio social de la época. El costo por suscripción era de cinco pesos. Incluía un catálogo de la exposición, con valor de 25 centavos, y alguna(s) litografía(s) o fotografía(s) para coleccionar, seleccionada(s) por la Academia. Los suscriptores y su familia tenían derecho a visitar la exposición días antes de que se abriera al público en general. Además, participaban en la rifa de pinturas, grabados y esculturas hechos por los alumnos, quienes recibían una gratificación por parte de la Academia.

²⁷ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 63.

²⁸ AAASC, docs. 5705, 10360.

²⁹ Luisa Barrios, *Luis Coto*, Toluca, Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997, p. 40; Inocencio Peñaloza García, *¿Quiénes fueron los institutenses? Apuntes biográficos de 60 personajes del Instituto Científico y Literario del Estado de México*, Toluca, Estado de México, UAEM, 2000, pp. 32-33.

En la Ciudad de Toluca, a las once y media de la mañana del día 11 de diciembre de mil ochocientos noventa y cuatro, ante mi Eduardo Henkel, Presidente Municipal y Oficial del Registro Civil, compareció el ciudadano Aurelio Olascoaga, [...] y expuso: que ayer a las seis y media de la tarde murió en esta Ciudad de enterocolitis aguda, el ciudadano Luis Coto, soltero, pintor de sesenta y dos años de edad, católico, hijo del ciudadano Vicente Coto y la señora Manuela Maldonado [...].³⁰

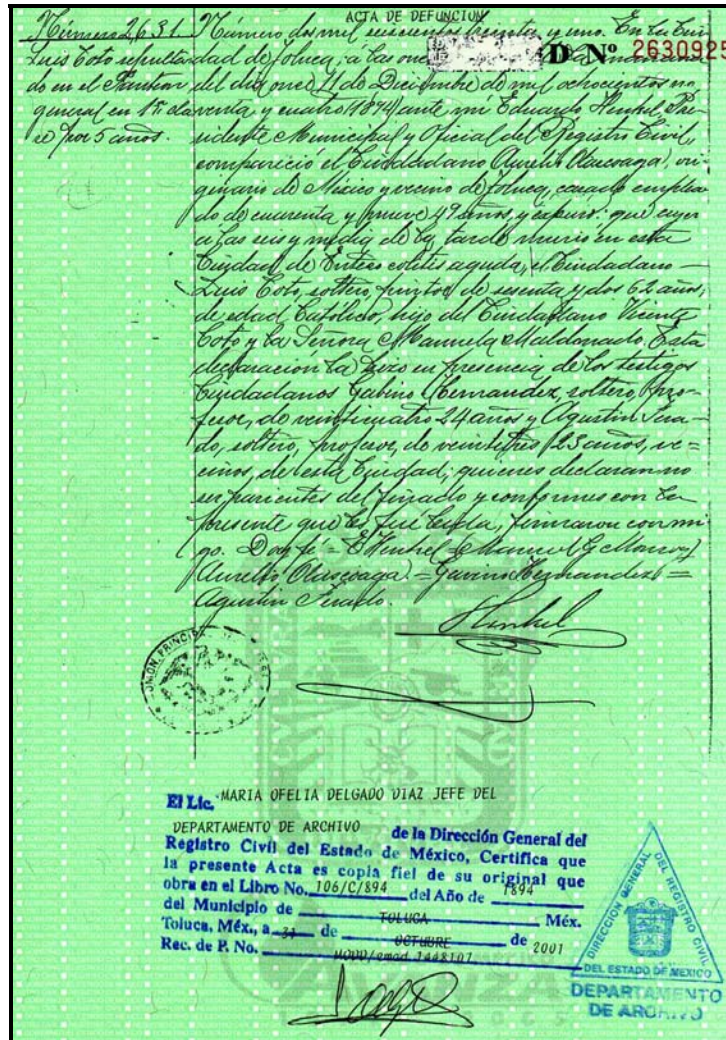


Ilustración 7
Acta de defunción
Fuente: Departamento de Archivo de la
Dirección General del Registro Civil del Estado de México.
Libro No. 106/C/894 del año de 1894. Acta de defunción número 2631
Foto: Celia Macías

³⁰ Dirección General del Registro Civil del Estado de México, Libro No. 106/C/894 del año de 1894 del Municipio de Toluca, México. Acta de defunción número 2631.

Con este documento se constata que su fecha y lugar de muerte fue el 10 de diciembre de 1894 en la ciudad de Toluca. Al margen superior izquierdo del acta, aparece la leyenda: “Luis Coto sepultado en el Panteón general en 1ª clase por 5 años”. Según indica el acta de defunción, el paisajista nunca se casó y al parecer no dejó descendencia. Al morir tenía 61 años cumplidos. Es comprensible que siendo un amigo y compañero de trabajo, Aureliano Olascoaga, quien diera aviso de su muerte ante el oficial del Registro Civil, desconociera el año exacto de su nacimiento, ya que hubiera sido hasta el 10 de mayo del año siguiente que Luis Coto hubiera cumplido los 62 años de edad. Este dato coincide con la edad que tendría José Lino Antonino Coto y Maldonado.

A la fecha no he encontrado en Toluca ninguna familia de apellido Coto y las personas con este apellido que viven en la ciudad de México me han indicado no tener parentesco con el paisajista. El hecho de que haya sido el único hijo varón del matrimonio de don Vicente y doña María Manuela explica la dificultad en localizar a sobrinos bisnietos o sobrinos tataranietos, ya que éstos perdieron el apellido Coto. Por otro lado, al no contar con su archivo particular, el cual hubiera sido factible que conservara algún pariente directo de Coto, ha ocasionado que gran parte de su obra pictórica, correspondencia personal, retratos, premios, distinciones, nombramientos, etcétera, nos sean actualmente desconocidos.

Rasgos fisonómicos

Como mencioné en un principio, las diferentes fuentes bibliográficas han manejado información confusa respecto al artista. Es también el caso de su apariencia física, ya que al día de hoy no he localizado una pintura o retrato que pruebe fehacientemente que representa al personaje en estudio. Existe un retrato de Luis Coto atribuido a José María Velasco,³¹ sin fecha ni firma, que forma parte de la colección del museo del mismo nombre en la ciudad de Toluca. Es un apunte al óleo sobre papel (14.5 x 21.5 cms.) pintado sobre una hoja caligrafiada en tinta sepia que contiene en el anverso y el reverso algunas notas, hechas

³¹ Barrios, *Op. cit.*, p. 6.

supuestamente por José María Velasco, de una clase de *Perspectiva* impartida por Eugenio Landesio que indican la forma de dibujar una escalera de caracol. Sin embargo, al cotejar el manuscrito de este retrato con el informe que presentó Velasco al director de la Academia, José Urbano Fonseca, sobre la expedición a las ruinas de Metlaltoyuca (julio de 1865), pude constatar que la escritura del retrato no corresponde a la de Velasco.³² Tampoco es la grafía de Luis Coto ni de Gregorio Dumaine que, junto con Velasco, litografiaron las 28 láminas explicativas del opúsculo de su maestro Landesio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor*,³³ cuya lámina 14, realizada por Luis Coto, representa la escalera de caracol. El manuscrito tampoco corresponde a la escritura de Landesio.

Quizás exista alguna fotografía del paisajista cuando se llevó a cabo la citada expedición, ya que Velasco y Coto se integraron a ella por parte de la Academia de San Carlos a solicitud del jefe de la Comisión Científica del Valle de México Ramón Almaraz³⁴ para realizar dibujos de la zona arqueológica. Podría pensarse que Guillermo Hay hubiera tomado alguna fotografía de los integrantes de la expedición; sin embargo, a la fecha tampoco me ha sido posible hallar ninguna imagen.

Existe también un autorretrato³⁵ atribuido, sin fecha ni firma, que pertenece a la colección del Patrimonio Cultural e Histórico de la Universidad Autónoma del Estado de México en la ciudad de Toluca. Este lienzo forma parte de una serie de retratos de algunos directores del antiguo Instituto Literario que fueron realizados por Coto en 1883 y 1889. Posiblemente a esto se deba la confusión que existe respecto al cargo de director que el paisajista nunca llegó a ocupar en el Instituto y que varios autores manejan como hecho cierto. Respecto a este supuesto autorretrato, en 1883 el pintor tendría 50 años de edad aproximadamente, por lo

³² AAASC, doc. 6448-3.

³³ Eugenio Landesio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Las veintiocho láminas explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal*. Puestas en litografía por sus discípulos Luis Coto, José M. Velasco y Gregorio Dumaine, México, s/e, 1866.

³⁴ Ramón Almaraz, *et al.*, “Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca, presentada al Ministerio de Fomento por la Comisión exploradora, presidida por el ingeniero D. Ramón Almaraz”, México, agosto 30, 1865. Firmada por Ramón Almaraz, Guillermo Hay y Antonio García Cubas, en *Memoria presentada a S. M. el Emperador, por el Ministro de Fomento Luis Robles Pezuela de los trabajos ejecutados en su ramo el año de 1865*, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1866, Documento 10, pp. 213-238; Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986, pp. 574-585.

³⁵ Barrios, *Op. cit.*, p. 15.

que dudo que se tratara del artista, ya que el autorretrato representa a una persona mucho más joven. Algunas fuentes han manejado también que en el óleo sobre tela, *Uno de los grandes Ahuehuetes* hecho por Velasco en 1871, aparecen: Landesio, Coto y Velasco. Esta información es inexacta, ya que el episodio representa al autor del cuadro estudiando la naturaleza con su maestro Landesio y su amigo Rebull. Velasco lo pintó por encargo de Santiago Rebull y los personajes que aparecen en él son: Landesio, Velasco y Rebull.³⁶

Aunque en realidad estos datos no son de vital importancia para el presente trabajo, no deja de ser necesario precisar lo más posible la información, ya que el maestro Coto es un personaje difícil de estudiar, repito, tanto por la falta de documentos como por la confusa información que sobre él existe.

³⁶ María Elena Altamirano Piolle, *et al.*, *Catálogo de la exposición José María Velasco 1840-1912. Homenaje Nacional*, 2 Volúmenes, México, Museo Nacional de Arte, 1993, Vol. I, pp. 166, 168 y Vol. II, p. 510; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 427.

Ingreso a la Academia Nacional de San Carlos

En el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, que tiene bajo su custodia el Fondo Reservado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, existe una solicitud manuscrita de Luis Coto (ilustración 8), fechada el 10 de abril de 1847 y dirigida al Presidente de la Junta Directiva de la Academia Nacional de San Carlos [Francisco Javier Echevarría], en la que solicita ser aceptado en las clases de dibujo:

Luis Coto, ante usted respetuosamente digo que habiendo sido abierta nuevamente la Academia Nacional de San Carlos para beneficio público y deseando yo, aprender el dibujo, a usted suplico, se digne mandar se me admita en su establecimiento, en lo que recibiré favor y gracia.³⁷

Al margen izquierdo está escrita la siguiente nota:

Admitido el 12 de abril de 1847.

Pelegrín Clavé rubrica la nota.

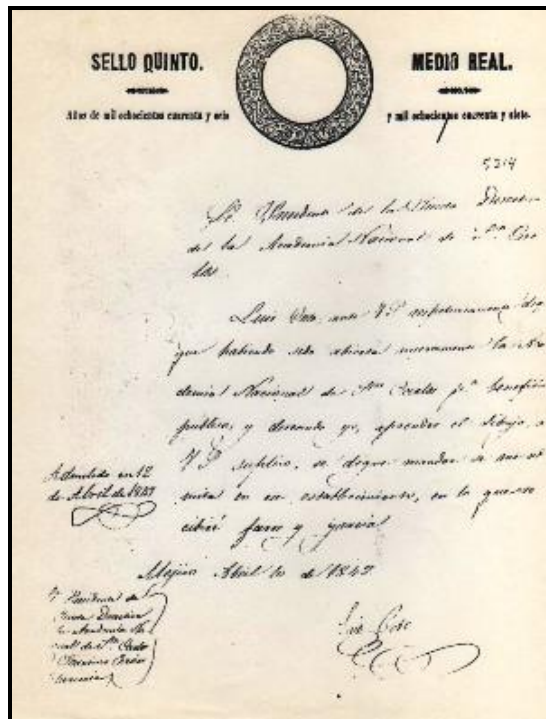


Ilustración 8
Solicitud de ingreso a la Academia Nacional de San Carlos
(10 de abril de 1847)
Fuente: AAASC, documento 5214
Foto: Celia Macías

³⁷ AAASC, docs. 5214, 5223.

Curiosamente, cuatro días después de esta solicitud, nuevamente Coto escribió otra en los mismos términos que la anterior (ilustración 9). En este documento, al margen izquierdo aparece el 14 de abril de 1847 como fecha de aceptación, y de nuevo la firma del maestro Clavé. Es desde ese año hasta 1866, año en que Coto concluyó sus estudios en la Academia, que se cuenta con una información detallada respecto a su desempeño y su obra como alumno en San Carlos.

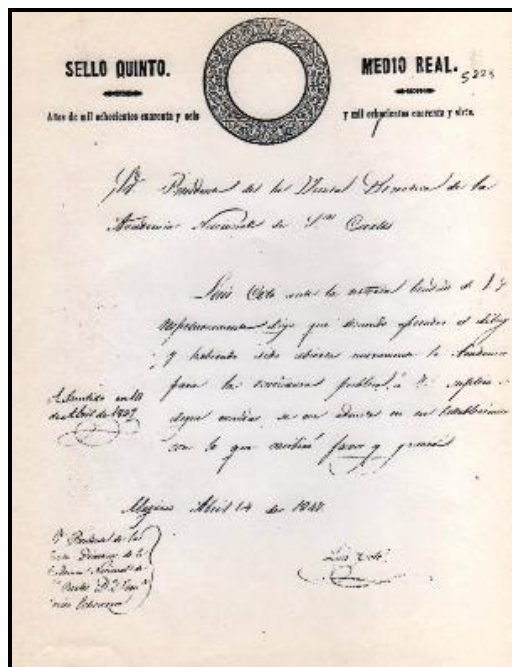


Ilustración 9
Solicitud de ingreso a la Academia Nacional de San Carlos
(14 de abril de 1847)
Fuente: AAASC, documento 5223
Foto Celia Macías

Al ingresar Coto a la Academia empezó a tomar los cursos de *Dibujo* bajo la dirección de Pelegrín Clavé. Dos años más tarde, además de seguir como alumno de Clavé en diferentes clases, fue discípulo de Santiago Baggally en el curso de *Grabado en hueco*. Por su buen desempeño en esta clase, en febrero de 1852 le fue otorgada una pensión que disfrutó hasta enero de 1856.³⁸ Entre octubre de 1849 y julio de 1851 se inscribió en diversas clases de *Escultura* bajo la dirección

³⁸ *Ibid.*, docs. 6246-18, 6274.

de Manuel Vilar.³⁹ En 1855 llegó a la Academia de San Carlos el paisajista italiano Eugenio Landesio como director de *Pintura General o de Paisaje y Perspectiva*, y Coto se convirtió en alumno fundador de esta clase. En 1857 se crearon dos pensiones —el monto de la pensión era de 15.40 pesos mensuales—⁴⁰ correspondientes a las clases de *Paisaje y Perspectiva*. Coto obtuvo la de *Paisaje* para disfrutarla en la Academia a partir del 1º de marzo de 1858 por el primer cuadro que pintó del natural, *Paisaje de Romita*.⁴¹ El 18 de febrero de 1864 el alumno solicitó una pensión extraordinaria, en vista de que la pensión ordinaria para disfrutar en la Academia Imperial de Bellas Artes⁴² —nombre adoptado durante el Segundo Imperio Mexicano— ya había expirado y el alumno se había visto imposibilitado de realizar sus estudios en el campo, a causa de la inseguridad que prevalecía en los alrededores de la capital debido a la intervención francesa. Gracias a su aplicación y méritos demostrados durante su aprendizaje, así como por la recomendación de Landesio,⁴³ la pensión extraordinaria le fue concedida por un año más; es decir, para terminar al siguiente año escolar (diciembre de 1864). Posteriormente, en la entrega de premios hecha por el emperador Maximiliano en diciembre del mismo año, José Urbano Fonseca, director de la Academia escribió:

Altamente reconocida la Academia a la bondad con que SS. MM. se han dignado distinguirla, concurriendo a sus premios, alentando el trabajo con benévolas palabras dirigidas a sus alumnos, a quienes honró invitándolos a su mesa, y concediéndoles gracias [...] como la prórroga de la pensión por dos años al aventajado alumno del paisaje don Luis Coto [...] con lo que SS. MM. han dado una muestra de su amor a las bellas artes y de la protección que dispensan a este establecimiento.⁴⁴

³⁹ *Ibid.*, docs. 4747, 6670.

⁴⁰ *Ibid.*, doc. 10462. En enero de 1861 el monto de la pensión de Coto era cuatro reales diarios. Véase, AAASC, doc. 5932. En febrero de 1863 el monto de las pensiones era de quince pesos mensuales. Véase “La Academia de San Carlos”, *El siglo XIX*, México, febrero 15 de 1863, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, México, IIE-UNAM, 1997, II, pp. 92-93.

⁴¹ AAASC, docs. 6246, 6265; Vilar, Manuel, *Copiadore de cartas (1846-1860) y diario particular (1854-1860)*, México, IIE-UNAM, 1979, p. 153.

⁴² Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, DDF, 1984, p. 77.

⁴³ AAASC, doc. 6581.

⁴⁴ “Academia de San Carlos”, *El Cronista de México*, México, lunes 19 de diciembre de 1864, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, p. 105.

Es interesante conocer la opinión que la emperatriz Carlota tenía sobre los alumnos de *Paisaje* de la Academia, esto de acuerdo con un comentario hecho al emperador en su carta del 22 de agosto de 1864:

Estuve hoy en la Academia y muy satisfecha, pero no con los paisajes, esto no hay que favorecerlo. El propio maestro ha pintado un espléndido cuadro de Roma y otro de México, del todo como Fiedler de Egipto, pero no sé; los alumnos no toman los colores de los paisajes.⁴⁵

Con la información previa se esclarece que la pensión extraordinaria nuevamente le fue prorrogada por dos años más, extendiéndose su plazo hasta diciembre de 1866. Sin embargo, en octubre de 1867 todavía se le adeudaba la pensión correspondiente a los meses de octubre a diciembre. Al año siguiente, marzo de 1868, continuaba el adeudo. El tesorero de la Academia no supo explicar si esta cantidad se le debía por concepto de la pensión o por la gratificación que debió recibir por dos de sus cuadros que pasaron a formar parte de la colección de San Carlos, *La Villa de Guadalupe*, con el episodio del tren de ferrocarril, y *Nezahualcóyotl salvado por la fidelidad de sus súbditos*.⁴⁶

Situación económica del estudiante

Por los datos sobre la ubicación de las diferentes viviendas en las que radicó Coto en la ciudad de México, el hecho de tener un abuelo platero y un tío médico (Tomás Coto), así como el que su padre fuera suscriptor durante la segunda exposición de la Academia (1849), y su tío Tomás lo fuera también durante la sexta exposición (1856), me inclino a pensar que el artista gozaba de una situación financiera desahogada durante los primeros años en la Academia. El hecho de haber sido pensionado en San Carlos durante la mayor parte de su carrera, más que una ayuda económica de gran cuantía, se puede considerar como una recompensa obtenida por el talento, estudio y aplicación demostrada por el artista, razón por la que todo pensionado sentía gran orgullo.

⁴⁵ Konrad Ratz, *Correspondencia inédita entre Maximiliano y Carlota*, México, FCE, 203, pp. 122-123.

⁴⁶ AAASC, docs. 6881, 6951.

Sin embargo, al perder a su padre y a su tutor, cuya identidad no fue rebelada por Coto, y quedar a cargo del sostenimiento de su madre y cuatro hermanas menores, sus recursos se vieron limitados. Esta fue la razón por la que a principios de 1858 se vio obligado a dirigir un escrito a la Junta General de la Academia solicitando una pensión, la cual le fue otorgada por recomendación de Pelegrín Clavé.⁴⁷

Comprobantes de estudios

Como se indicó en páginas anteriores, no existe un archivo particular del paisajista. De ser este el caso, podría contarse con algún documento que diera fe de los estudios seguidos en San Carlos. Tampoco se localizaron los diplomas y medallas que en varias ocasiones le fueron otorgados como premio por su buen desempeño académico. Sin embargo, existió un “justificante” que recibió por parte de la Academia que hacía constar sus conocimientos de dibujos del natural, ornato y lineal,⁴⁸ (Capítulo VI p. 228) además de los comprobantes de estudios que seguramente recibió de las clases de *Pintura, Grabado en hueco, Escultura, Paisaje y Perspectiva* que cursó en la Academia. Además de las clases mencionadas, inició un curso extracurricular, en enero de 1865, en la clase de *Botánica*, que impartía el sabio naturalista Lauro M. Jiménez en la Escuela de Medicina, con objeto de perfeccionar sus estudios en el ramo del paisaje.⁴⁹ Es probable que también hubiera recibido algún documento que lo avalara.

Terminación de estudios en San Carlos

En diciembre de 1866 el artista concluyó su aprendizaje en San Carlos⁵⁰ y permaneció en la ciudad de México hasta febrero de 1871. Este período no ha quedado documentado, pero debido a su producción artística durante estos años se puede inferir que se dedicó a realizar diversos óleos, algunos de los cuales

⁴⁷ *Ibid.*, doc. 5705.

⁴⁸ Archivo Histórico del Estado de México. *Gobernación*, Serie Justicia, volumen. 6, expediente 47, foja 29. En su carta de solicitud Luis Coto menciona anexar el documento referido.

⁴⁹ AAASC, doc. 6540-1, 2; Elías Trabulse, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1962, p. 137; Elías Trabulse, “Aspectos de la obra científica de José María Velasco”, en Xavier Moyssén *et al*, *José María Velasco, Homenaje*, México, UNAM, 1989, p. 132.

⁵⁰ AAASC, doc. 6881-13.

posiblemente le fueron encargados por particulares. Tal es el caso de Rafael Martínez de la Torre, poseedor de tres cuadros: *Vista exterior de la Hacienda de la Teja*, *Vista del jardín de la Hacienda de la Teja* (Capítulo V, pp. 207-213) y *Vista del Canal, pasado el Puente de la Viga*, expuestos durante la decimacuarta exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, celebrada a fines de 1869.⁵¹ De esta época existen también varios óleos cuyo tema principal es el ferrocarril, símbolo de la modernidad de la época, como son: *El ferrocarril de México a Puebla* y *Un tren de pulque*.

Solicitud a la dirección de la clase de Paisaje

En virtud de que el maestro Eugenio Landesio se encontraba en el proceso de ser rehabilitado por el gobierno⁵² —trámite que se estaba llevando a cabo ante el Ministerio de Relaciones Exteriores y Gobernación— para continuar ocupando el cargo de director de *Paisaje* en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Luis Coto aprovechó este hecho y dirigió, el 11 de enero de 1868, un oficio al Ministro de Justicia e Instrucción Pública [Antonio Ramírez de Castro] en el que solicitó se le “repusiera” como director de la clase de *Paisaje* (ilustración 10).⁵³ Basó su petición en que el 21 de abril de 1863 había sido nombrado director interino de esta clase, puesto que desempeñó hasta el 3 de junio en que por orden de la Regencia,⁵⁴ tuvo que separarse del cargo para que regresara a su antiguo puesto el profesor Landesio.⁵⁵

⁵¹ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 403.

⁵² AAASC, doc. 6876-5. Los profesores que habían desempeñado sus funciones durante el Imperio podían continuar realizándolas, pero tenían que solicitar su rehabilitación al Supremo Gobierno.

⁵³ Archivo General de la Nación (AGN), *Justicia e Instrucción Pública*, caja 1, expediente 92, foja 3; AAASC, doc. 6930.

⁵⁴ La instalación solemne de la Regencia se realizó el 25 de junio de 1863 en el salón de sesiones del Congreso de Palacio Nacional y posteriormente se cantó un *Te Deum* en la catedral. La Junta Superior de Gobierno, presidida por Teodosio Lares, se instaló el día 22 de junio. El día 21 dicha Junta había elegido a Juan N. Almonte, Pelagio Antonio de Labastida —obispo de Puebla, nombrado arzobispo de México— y al general Mariano Salas, para ejercer el Poder Ejecutivo. Véase, Vicente Riva Palacio (director general), *México a través de los siglos*, México, Cumbre, 1984, Tomo XVI, pp. 9-12. Felipe Sojo, en su carácter de secretario provisional de la Academia, dirigió un escrito a los profesores y al redactor del periódico *La Monarquía*, en donde comunica que las clases habían quedado abiertas desde el 3 de junio. Véase, AAASC, doc. 6363.

⁵⁵ AGN, *Justicia e Instrucción Pública*, caja 1, expediente 92, foja 3.

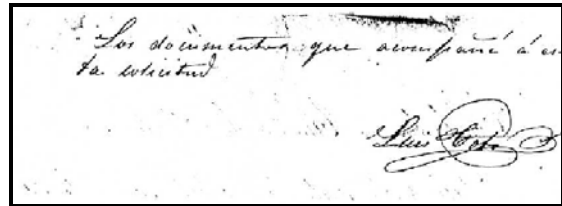
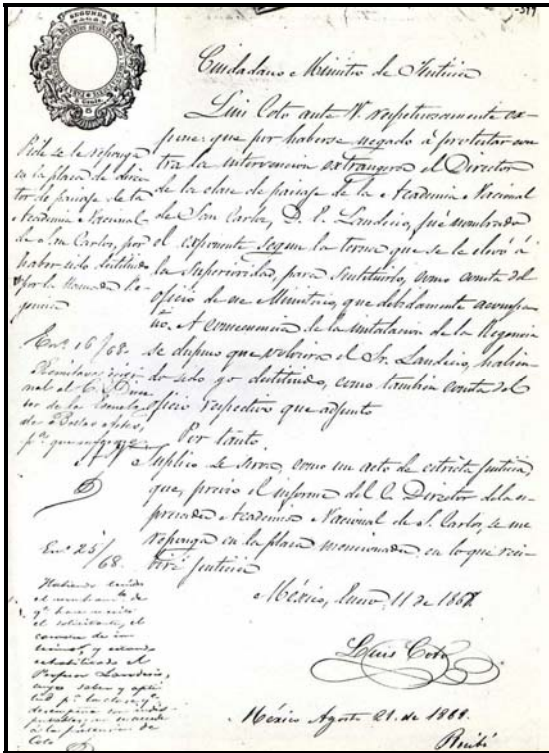


Ilustración 10
Solicitud a la dirección de la clase de *Paisaje*
Fuente: AAASC documento 6930
Foto: Celia Macías

Transcripción:

Ciudadano Ministro de Justicia.

Luis Coto ante U. respetuosamente expresa: que por haberse negado a protestar contra la intervención extranjera el Director de la clase de paisaje de la Academia Nacional de San Carlos, D. E. Landesio, fue nombrado el exponente según la terna que se le elevó a la superioridad, para sustituirlo, como consta del oficio de ese Ministerio, que debidamente acompaño. A consecuencia de la instalación de la Regencia se dispuso que volviera el Sr. Landesio, habiendo sido yo destituido, como también consta el oficio respectivo que adjunto.

Por tanto, suplico se sirva, como un acto de estricta justicia que, previo el informe del C. Director de la expresada Academia Nacional de San Carlos, se me reponga en la plaza mencionada en lo que recibiré justicia. México, enero 11 de 1868. Luis Coto [rúbrica]

México Agosto 21, de 1868 Recibí los documentos que acompañe a esta solicitud Luis Coto [rúbrica].⁵⁶

⁵⁶ AAASC, doc. 6930.

Nombramiento interino a la dirección de la clase de *Paisaje*

En efecto, el presidente Benito Juárez había aprobado el nombramiento interino de Coto basado en la propuesta hecha por la Junta de Directores de la Academia que le envió una terna de candidatos, según consta en el documento dirigido al director de la Academia, Santiago Rebull, firmado por el ministro [Jesús] Terán (ilustración 11). Hay que recordar que dicha vacante se originó porque Landesio, en su calidad de extranjero, se había negado a firmar el acta de protesta del 30 de marzo de 1863 expedida por el supremo gobierno que se pronunciaba contra toda intervención extranjera.⁵⁷

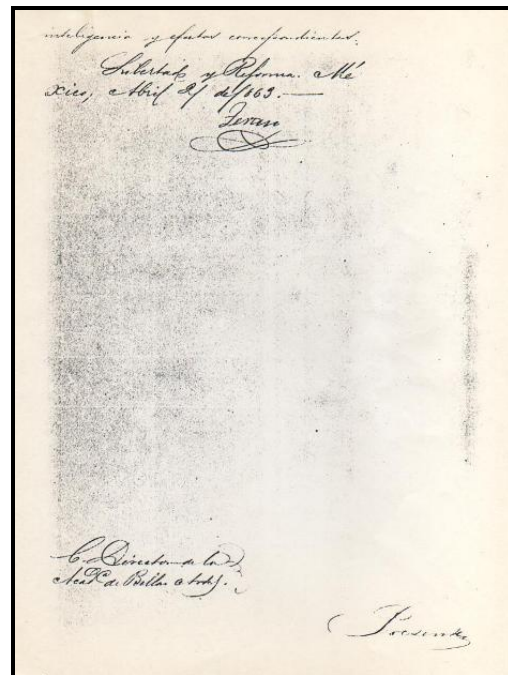
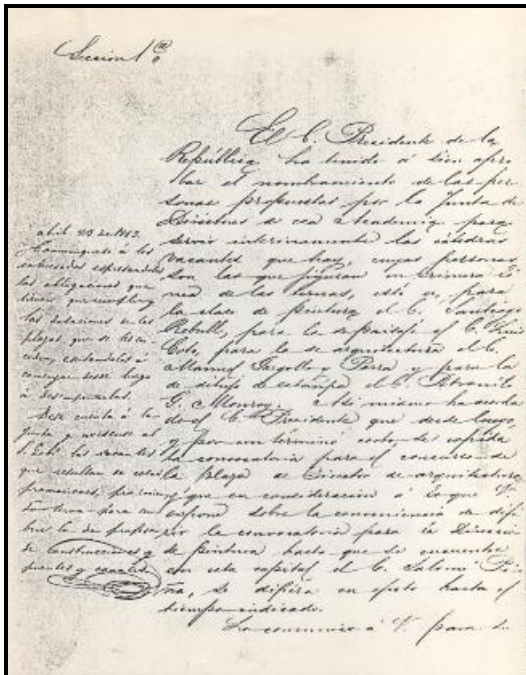


Ilustración 11
Nombramiento interino a la dirección de la clase de *Paisaje*
AAASC, documento 6024
Foto: Celia Macías

⁵⁷ *Ibid.*, doc. 6360.

Transcripción:

El C. Presidente de la República, ha tenido a bien aprobar el nombramiento de las personas propuestas por la Junta de Directores de esta Academia para servir interinamente las cátedras vacantes que hay, cuyas personas son las que figuran en primera línea de las ternas, esto es para la clase de pintura el C. Santiago Rebull, para la de paisaje el C. Luis Coto, para la de arquitectura el C. Manuel Gargollo y Parra y para la de dibujo de estampa al C. Petronilo G. Monroy. Así mismo ha acordado el C. Presidente que desde luego, y por un término corto se expida la convocatoria para el concurso de la plaza de director de arquitectura y que en consideración a lo que expone sobre la conveniencia de diferir la convocatoria para la dirección de pintura hasta que se encuentre en esta capital el C. Salomé Pina, se difiera en efecto hasta el tiempo indicado.

Lo comunico a usted para la inteligencia y efectos correspondientes.

Libertad y Reforma. México, abril 21 de 1863. Terán [rúbrica]

C. Director de la Academia de Bellas Artes

Al margen izquierdo

Abril 23 de 1863

Comuníquese a los interesados expresándoles las obligaciones que tienen que cumplir y las dotaciones de las plazas que se les conceden, escitándoles [*sic*] a comenzar desde luego a desempeñarlos. Dése [*sic*] cuenta a la Junta y avísese al S. Gob. las vacantes que resultan en estas promociones, para tramitar la terna para cubrir la de profesor de construcciones y puentes y canales. [rúbrica ilegible]⁵⁸

Respecto a la solicitud de Coto, a pesar de que el director de la Escuela de Bellas Artes, Ramón Isaac Alcaraz le reconoció “haber sido uno de los alumnos de esta Escuela más aplicados, al mismo tiempo que más aprovechados y demás méritos que pueda haber adquirido”⁵⁹ recomendó que, en caso de ser rehabilitado Landesio éste debía continuar como director:

[...] por los vastos conocimientos que aún tiene en su ramo, el empeño y afable trato con que los ha comunicado, y la puntualidad con que siempre ha llevado sus deberes; de manera que aquí generalmente se le estima, y se le cree necesario, en el concepto de que todavía se pueden esperar de él mayores frutos de los que se han logrado ya.⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, doc. 6024.

⁵⁹ AGN, *Justicia e Instrucción Pública*, caja 1, expediente 92, foja 3.

⁶⁰ AAASC, 6930.

Producción como estudiante de San Carlos

En la clase de *Grabado en hueco*, bajo la dirección del maestro Baggally, Coto realizó, de 1849 a 1855, retratos modelados en cera, troqueles de acero, así como diversas monedas de: *Galileo Galilei*, *Miguel Ángel*, *Cuvier*, alegoría de la *Medicina*, *Mercurio*, emperatriz *Josefina*, *El bautismo del rey de Roma*, entre otros. Actualmente este material forma parte de la colección de la Bodega Posada de la ENAP.

Sus primeros cuadros en la asignatura de *Pintura de colorido* impartida por Pelegrín Clavé en 1854 fueron: *Sansón y Dalila*, copia de un cuadro de José Salomé Pina; *La contemplación*, copia de Clavé; *Cabeza de un mendigo*, copia de Juan Cordero.

Posteriormente, como discípulo en la clase de *Pintura General o de Paisaje* dirigida por Eugenio Landesio, —1855 a 1866— pintó, entre otros cuadros: *San Pablo y San Antonio Abad*, *Origen del agua virgen o Trevi*, *Paisaje de Vallenfreda*, *Hacienda de Velasco*, copias de Landesio; *La vocación de San Pedro*, *El bautismo de Jesucristo*, copias de Károly Markó. Entre sus obras originales contamos con: *La iglesia de Romita*, *Colegiata de Guadalupe*, *Bosque del Colegio Militar de Chapultepec*, *Canal de Chalco*, *El Origen de la fundación de México*, *El río de los Morales*, *El Emperador Moctezuma II yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec*.

Incorporación al Instituto Literario del Estado de México

Se sabe con certeza que en enero de 1868, Coto solicitó impartir en la ENBA la clase de *Perspectiva* que venía impartiendo Landesio y de la cual se había separado. Su petición no fue aceptada y el puesto lo ocupó José María Velasco. Esta situación pudo haber influido para que buscar nuevos horizontes. De tal forma que años más tarde, —el 16 de enero de 1871— Coto solicitó ingresar al Instituto Literario del Estado de México,⁶¹ actual Universidad Autónoma del Estado de México, como maestro de la clase de *Dibujo natural, de ornato y lineal* en

⁶¹ Archivo Histórico del Estado de México, *Gobernación*, Serie Justicia, volumen. 6, expediente 47, foja 29.

respuesta a la convocatoria expedida por el Gobierno del Estado el 12 del mismo mes y que se publicó en varias ocasiones en *La Ley, Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*. El día 8 de febrero inició sus funciones en el Instituto por lo que se vio precisado a cambiar su lugar de residencia a Toluca, capital del estado de México. El puesto de maestro de *Dibujo* lo ocupó hasta el 19 de enero de 1894,⁶² fecha en que fue pensionado por el gobernador del estado de México.

Sin embargo, no por el hecho de haber concluido sus estudios en la ENBA y, posteriormente, radicar fuera de la capital el paisajista dejó de estar en contacto con la Escuela. A partir de 1869 participó en todas y cada una de las exposiciones. Sus óleos fueron exhibidos en la “Sala de cuadros originales de fuera de la Escuela”. En esta sala exponían los artistas, tanto ex alumnos, como aficionados, y particulares que poseían obras ya fuera de autores nacionales o internacionales. La última ocasión en que Coto presentó un cuadro original, *Vista de la ciudad de Toluca*, fue en la vigésima segunda exposición de 1891.⁶³

Artista independiente

Una vez que Coto dejó la Academia pintó diversos paisajes entre los cuales se registran: *Vista del exterior de la hacienda de la Teja, Hacienda de la Huerta, La llegada y salida de los trenes del ferrocarril a Puebla, Reinado de Xólotl en Texcoco, El Cinantécatl o Nevado de Toluca, El cura Hidalgo en el monte de las Cruces, La Noche Triste, Vista de la ciudad de Toluca*. Varios de estos óleos fueron exhibidos en diversas exposiciones de la ENBA.

Su obra pictórica se encuentra actualmente en diferentes museos, como: Museo Nacional de Arte, Museo Nacional de Historia y Museo Soumaya, en la ciudad de México; Museo Regional de Querétaro; Museo José María Velasco, Museo de Bellas Artes y la Colección Patrimonio Cultural e Histórico de la UAEM, en la ciudad de Toluca; Museo José Luis Bello y Zetina en la ciudad de Puebla;

⁶² Archivo Histórico, Instituto Científico y Literario Autónomo, caja 108, año 1894, expediente 4776, minuta 3134 [borrador]. *Nombramientos, licencias, jubilaciones y renunciaciones de profesores y empleados (libro 3) 1890-1915*.

⁶³ Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 573, 590. Existe un error tipográfico en el *Catálogo*, ya que L. Couto aparece como autor de la obra.

Museo de Arte Moderno de Cataluña en Barcelona, España; embajada de México en Moscú; Museo Erzherzog Franz Ferdinand en el Castillo de Artstetten, en Austria, y en diversas colecciones privadas.

Premios y Reconocimientos

Desde la primera exposición de la Academia verificada a fines de 1848, Coto presentó varios dibujos en la materia *Dibujos tomados de la estampa*, impartida por Clavé. Fue a partir de la segunda exposición, diciembre de 1849, que obtuvo mención honorífica por los dibujos de la clase *Anatomía tomados de la estampa*, también bajo la enseñanza de Clavé, y un segundo premio por diferentes retratos hechos en cera y grabados en cuño dentro de su clase de *Grabado en hueco*, impartida por Baggally.

Durante su etapa como estudiante de *Paisaje*, 1855-1866, recibió el mayor número de reconocimientos por sus óleos. Vale la pena comentar que durante la distribución de premios realizada en febrero de 1862 recibió de manos del presidente Benito Juárez una medalla de plata por su cuadro original *El río de los Morales*.⁶⁴ Tres años después, también durante la distribución de premios que se llevó a cabo el 4 de diciembre de 1864, y a la cual asistieron el emperador Maximiliano y la emperatriz Carlota, Coto fue objeto de una distinción especial, al ser invitado a su mesa y habersele otorgado la prórroga de la pensión como alumno de *Paisaje* por dos años más.⁶⁵

Es importante mencionar que en varias ocasiones recibía “mención honorífica” o “mención muy honorífica” ya que anteriormente había obtenido todos los premios por su desempeño en determinada clase. Como expositor “de fuera de la Escuela”, recibió, asimismo, un gran número de galardones.

Varios de sus óleos merecieron un reconocimiento especial al ser enviados a las diferentes exposiciones internacionales. Tal fue el caso de *La Colegiata de*

⁶⁴ AAASC, doc. 6273-11; “La Academia Nacional de San Carlos”, *El siglo XIX*, número 407, México, martes 25 de febrero de 1862, p. 3, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 75, 77, 86.

⁶⁵ “Bellas Artes”, *La Razón de México*, T. I., núm. 44, México, diciembre 6 de 1864; “Academia de San Carlos”, *El Cronista de México*, México, lunes 19 de diciembre de 1864, en *Ibid.*, pp. 104-105.

Guadalupe que se presentó en la Exposición del Centenario de la Independencia de Estados Unidos celebrada en Filadelfia en 1876. Nueva Orleáns fue la sede de la Exposición Universal que se llevó a cabo en 1884, y sus lienzos: *Álamos en el río de los Morales*, *Bosque de Chapultepec*, *La iglesia de Romita* y *El Molino del Rey* fueron remitidos como muestra de la Escuela Mexicana de Pintura. El año anterior a su fallecimiento tuvo la satisfacción de saber que tres de sus óleos: *Vista de Toluca*, *Vista del Molino del Rey* y *Vista de Chapultepec*, fueron exhibidos en la Exposición Mundial, celebrada en Chicago en 1893.

Capítulo II

Formación en la Academia Nacional de San Carlos

Pintura

Al ser aceptado Luis Coto como alumno de *Dibujo* en la Academia Nacional de San Carlos, el 12 de abril de 1847 inició su aprendizaje bajo la dirección del maestro Pelegrín Clavé.

Con el fin de comprender cómo influyó en la formación inicial de su discípulo, a continuación se presenta a grandes rasgos el aspecto profesional y artístico de sus maestros, iniciando con Clavé.

El Anexo I, *Plan de Enseñanza que se ha seguido en la Academia Nacional de Nobles Artes de San Carlos en el Estudio de la Pintura*, contiene los estudios que los alumnos debían cursar durante su aprendizaje bajo la dirección del maestro Clavé.¹ Aunque el documento no está fechado, aparentemente fue el primer *Plan de Enseñanza* que estableció Clavé y al cual se sujetó Luis Coto.

Pelegrín Clavé (1811-1880)

El maestro Clavé nació en Barcelona, España, ciudad en donde cursó sus estudios en la Academia de Artes de la Lonja. Su brillante actuación lo hizo acreedor a una pensión para estudiar en la Academia de San Lucas en Roma, donde fue discípulo de Tomasso Minardi. En esa ciudad conoció al paisajista Eugenio Landesio, quien años más tarde (1855) viniera a México como director de *Pintura General o de Paisaje y Perspectiva* de la Academia Nacional de San Carlos. Clavé permaneció en Roma durante once años, 1834-1845.

En julio de 1845 firmó un contrato por cinco años para ocupar el puesto de director de *Pintura* de la Academia Nacional de San Carlos. A su llegada a México (21 de enero de 1846) Clavé, quien había adoptado los métodos de enseñanza de la Academia de San Lucas, se avocó, junto con Vilar, a la reorganización de la Academia, y a implantar las tendencias estéticas vigentes en Europa. Como

¹ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), doc. 6044-3.

expresó Clavé en el *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* de Bernardo Couto:

Yo no encontré en México ninguna escuela buena ni mala, y empecé a enseñar a mis discípulos según lo que había aprendido en Barcelona y Roma y según los principios que había podido formarme por mis propias observaciones y el trato con hábiles artistas en mis viajes por Italia, España y Francia.²

Esto representó una gran ventaja para el maestro, ya que la Academia era un campo virgen para la enseñanza. Clavé venía impregnado del ideal estético de la escuela *purista* o *nazarena* creada por el pintor alemán Friedrich Overbeck. La *escuela purista* fue creada para librar al arte de las “profanidades del Renacimiento” y para limpiarlo del decorativismo barroco. Overbeck proponía volver a la Edad Media, representada por Giotto y fray Angélico y copiarla con placer, de forma que el artista, purificado, pudiera expresar toda clase de temas.³

A los seis meses de su llegada a México, Clavé y Vilar organizaron una exposición de sus obras invitando al público por medio del siguiente impreso:

Pelegrín Clavé, profesor de pintura, y Manuel Vilar, profesor de escultura, directores de la Academia Nacional de San Carlos, tienen el honor de ofrecer a usted sus servicios, participándole a la vez que hasta el Domingo 26 del corriente, en la calle de San Francisco casa de la Lotería, manifestarán algunas de las obras que han ejecutado en esta capital, y esperan tener el placer de que U. les honre con su presencia. Méjico, julio de 1846.⁴

Tomando como base esta primera muestra de obras de arte y la buena acogida que recibieron por parte de la sociedad mexicana, los maestros iniciaron la costumbre de celebrar exposiciones anuales en San Carlos con el fin de mostrar los adelantos de los alumnos. La primera de ellas se llevó a cabo en diciembre de 1848.

² José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, CONACULTA, 1995, p. 123.

³ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, IIE-UNAM, 1996, pp. 10-11. Overbeck y sus discípulos se recluyen en un principio en un convento abandonado en las afueras de Roma que no tenía nada que ver con ninguna orden religiosa. Debido al aspecto descuidado de sus cabellos y barbas se les llamó los *nazarenos*.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

Por otro lado, al asumir Clavé sus obligaciones como director de *Pintura* en la Academia inició también la enseñanza de la *Pintura de Paisaje*, dirección que en 1855 pasó a manos de Landesio.

El contrato inicial le fue prorrogado a Clavé en varias ocasiones; su cuarta “contrata” terminó en 1866. A principios de 1868, regresó a Barcelona, una vez concluidas las pinturas de la cúpula de *La Profesa*, obra bajo su dirección. A su retorno llevó consigo varios cuadros y bocetos los cuales, al ser catalogados, le fueron atribuidos en su totalidad.

Se debe a Salvador Moreno el haber esclarecido estas inexactitudes, ya que los historiadores del arte catalán contribuyeron, sin saberlo, al falseamiento de su personalidad y de su obra.⁵

Clavé murió en su ciudad natal en septiembre de 1880.

Discípulo de Clavé

Con base en la formación artística y profesional del maestro Clavé, resulta fácil comprender la razón por la cual la pintura de Luis Coto en sus primeros años, como alumno de *Pintura* sea en su mayor parte de tipo religioso. Es importante señalar que en este primer apartado sólo se presenta la información recabada acerca de los trabajos que el discípulo presentó en las exposiciones de la Academia y los premios que obtuvo, ya que, con excepción del *Fauno danzante*, no se localizó ninguna obra de Coto de esta etapa en San Carlos.

La primera exposición de la Academia Nacional de San Carlos tuvo lugar en diciembre de 1848 y principios de enero de 1849. Aunque no se imprimió ningún catálogo por parte de la Academia, el crítico Rafael de Rafael escribió una reseña sobre esta exposición en el periódico *El Universal*. En ella hizo mención a que los once discípulos en la clase de *Dibujo tomado de la estampa*, bajo la dirección de Pelegrín Clavé, y corrección de los señores Mata, Terrazas, Molina y Galván, entre los que se encontraba Coto, presentaron un total de 150 trabajos.⁶

⁵ *Ibid.*, pp.12-13.

⁶ Rafael de Rafael, “Exposición de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos”, *El Universal*, Tomo I, número 46, Tipografía de R. Rafael, México, domingo 31 de diciembre 1848, pp. 2-3.

Al año siguiente, en la segunda exposición verificada a fines de 1849, Coto presentó en la sala de principios, varias figuras; en la clase *Dibujo del yeso*, estudios de manos; en la clase de *Dibujo de anatomía de la estampa*, los dibujos marcados con los números 41 a 52 y, aunque no hubo premios en esta clase, se distinguió con mención honorífica a los alumnos Manuel Brito, Luis Coto y Joaquín Ramírez.⁷

Un hecho importante es que, durante el año escolar de 1850 Coto realizó varios dibujos en la clase *Dibujos tomados del yeso* y obtuvo un segundo lugar por la media figura número 106, que corresponde al *Fauno danzante* (ilustración 12), figura mitológica conocida también como: *Fauno con platillos*, *Fauno de los platillos*, *Fauno con crótalo*, *Fauno Médicis* y *Le petit faune*.⁸ Cabe mencionar que el yeso del cual Coto realizó el dibujo llegó a la Academia de San Carlos en el año de 1790.⁹

⁷ Rafael de Rafael, “Segunda exposición de la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *El Siglo XIX*, México, enero 18, 1850, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, México, IIE-UNAM, 1997, I, p. 210; Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1963, pp. 54, 59.

⁸ La estatua original del *Fauno con platillos*, hecha en mármol, con una altura de 1.43 m., se encuentra en Florencia en la Tribuna de los Uffizi. El primer documento conocido sobre ella data de 1665 en el que Albert Rubens menciona que se encontraba en la colección del Gran Duque de Toscana en Florencia. Hacia 1688 estaba ya en la Tribuna de los Uffizi. Mansuelli lo cataloga como copia del siglo III de un original en bronce. En septiembre de 1800 fue enviada a Palermo para escapar de los franceses, regresando tres años más tarde a la Tribuna. Según expresó Goethe, “era el primer ejemplar de escultura de la antigüedad con el que se encontraba bailando de alegría, batiendo sus címbalos”. Por su parte, Montfaucon comentaba que sería difícil juzgar qué clase de armonía se ofrecería tocando simultáneamente los *crotala* (en las manos) y el *scabellum* o *croupezion* (debajo del pie derecho), Véase, Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 229-230. La escultura llegó a la Academia en 1790, año en que se recibió la remesa más importante y numerosa en la existencia de la Institución. Fue precisamente a través del estudio de las *copias de yesos* que los alumnos de pintura, escultura y arquitectura aprendían a dibujar. Véase, Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello, yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, México, IIE-UNAM, 1989, p. 26. Posteriormente, cuando Manuel Vilar llegó a México en 1846 y durante su estancia en la Academia como director y maestro de la clase de *Escultura* hasta 1860 incrementó la colección de vaciados en yeso de algunas esculturas del Museo de Vaticano, y adquirió originales de Pietro Tenerani y de su compatriota y maestro Antonio Solá, director de los pensionados en Roma cuando Vilar se encontraba en esa ciudad. Véase, Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, México, IIE, UNAM, 1969, p. 13.

⁹ Bargellini, *Op. cit.*, p. 89, lista de yesos # 15, remesa 1790; AAASC, doc. 6727: *Fauno danzante*, procedencia desconocida, figura completa: 144 x 93 x 62 cms. alto, ancho espesor, núm. inventario Patrimonio de la UNAM, 08-639135.



Ilustración 12
Fauno danzante (1850 - dibujo a lápiz)
Fuente: Archivo Gráfico de la ENAP
Foto: Jorge Rivero

El *Fauno danzante* es el único dibujo firmado por el artista que conserva en su poder el Archivo Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Se trata de un dibujo a lápiz sobre papel pigmentado (57.3 x 46.7 cms.), tomado del yeso, que formaba parte del acervo didáctico de la Antigua Academia de San Carlos. En la esquina inferior izquierda del dibujo está escrito: Luis Coto. Obtuvo el segundo premio. Año de 1850. P. Clavé [rúbrica], debajo Coto y Maldonado [rúbrica] 1850. En el ángulo inferior derecho se lee: N° 106.¹⁰

Durante el año escolar de 1851 la actividad de Coto como alumno de Clavé se vio disminuida —como resultado de dedicarle más tiempo a la clase de *Grabado en hueco*—, ya que sólo presentó cabezas, torsos y manos, marcados con los números 48 a 51 en la clase de *Dibujo del yeso* y varios estudios de cabezas, pies y manos, marcados con los números 40 al 46, en la clase de *Claroscuro tomado del yeso*, con los que obtuvo un tercer lugar. Todos estos dibujos fueron expuestos durante la cuarta exposición verificada a finales de 1851.

¹⁰ Acervo Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Planero V, Gaveta 2, 08-662010; AAASC, docs. 4733 y 4743; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 87.

En 1852, en la sala de *Pinturas* de los alumnos de la Academia, durante la quinta exposición anual, Coto demostró los adelantos de sus muchas horas de estudio bajo la dirección de Clavé dibujando día tras día manos, pies, torsos, cabezas. En esta ocasión, se exhibieron varios cuadros hechos en su clase *Copia de cuadros*, como son: *Virgen de Belén*, copia de Murillo; *Cabeza de la virgen*; *Cabeza de un lego capuchino*, copia de Juan Cordero; *Torso de la sábana*, y la *Cabeza de Baco*. Rafael de Rafael hizo un comentario favorable sobre la actuación de los discípulos de Clavé, entre los que se contaba Coto, al expresar:

Demuestran su buena y constante aplicación al estudio; haciendo concebir la esperanza de que veremos en la exposición venidera estudios de mayor dificultad y de más segura ejecución, que les merecerán distinciones honoríficas, o los premios de las clases que cursan.¹¹

Durante la sexta exposición —1853— Coto presentó nuevamente en la sala de pinturas de discípulos de la Academia, obras realizadas en su clase de *Copia de cuadros*, en esta ocasión fueron: *El dux de Venecia*, copia de Juan Manchola; *Un lego capuchino*, copia de Juan Cordero, y *El torso de Saúl*, copia de José Salomé Pina.¹²

En este año escolar, definitivamente el artista aplicó su habilidad a la clase de *Grabado en hueco*, ya que en esta misma exposición presentó un gran número de piezas que fueron premiadas por sus maestros, como se verá en el apartado siguiente.

Nuevamente, en la séptima exposición de San Carlos verificada en diciembre de 1854, Coto presentó como trabajos realizados durante ese año escolar en la clase *Pintura del colorido*, el óleo *Sansón y Dalila*, copia de Pina.¹³ El crítico Rafael de Rafael señaló:

¹¹ Rafael de Rafael, “Quinta exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *Folleto publicado por la tipografía de Rafael*, México, enero 25 de 1853, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 333.

¹² Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1963, pp. 167-168.

¹³ Pina obtuvo un tercer premio por este cuadro en la clase *Composición de dos figuras*. El óleo fue presentado en la cuarta exposición de 1851. Véase, *Ibid.*, p. 116.

Esta copia está ejecutada con detenido estudio, y sería mucho mejor si tuviera un poco de más suavidad en la unión de los tonos, porque así se presentaría con más empaste y ligereza.¹⁴

También se exhibieron *La contemplación*, copia de Clavé; *Cabeza de un mendigo*, copia de Juan Cordero; *Cabeza del avaro*; *Cabeza de Canova*, y *una Cabeza del natural*,¹⁵ todos ellos cuadros hechos por Coto.

¹⁴ Rafael de Rafael, “Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Universal*, México, martes 30 de enero de 1855, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 402.

¹⁵ Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 193-195.

Escultura

Poco más de dos años después de haber ingresado Luis Coto como alumno en las clases de *Dibujo* en la Academia Nacional de San Carlos, 12 de abril de 1847, se convirtió en discípulo del maestro catalán Manuel Vilar en la clase de *Escultura*.

Manuel Vilar (1810-1860)

El maestro Vilar llegó, junto con Pelegrín Clavé, a la ciudad de México en enero de 1846, sitio en donde murió en 1860. Había sido contratado por la Academia Nacional de San Carlos para hacerse cargo de la dirección de las clases de *Escultura*, las cuales iniciaron el 6 de enero de 1847.

Vilar estudió en la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, su ciudad natal, y fue discípulo de Damián Campeny, uno de los mejores escultores neoclásicos españoles. En 1834 obtuvo una pensión para estudiar en la Academia de San Lucas en Roma, en donde permaneció hasta 1845. Durante su estancia en esa ciudad trabajó en el taller de Pietro Tenerani, quien admiraba al escultor Antonio Canova. En Roma se identificó con el espíritu de la *escuela purista o nazarena* encabezada por Overbeck, que perseguía dar a sus obras un contenido místico aplicable no sólo a los temas religiosos, sino igualmente a los de la historia patria.¹⁶

Entre las obras que realizó en México destacan las estatuas en yeso de *Moctezuma II*, (1850) y *Tlahuicole* (1851), así como la escultura de *Cristóbal Colón* (1858) y *San Carlos Borromeo* (1859), santo Patrón de la Academia Nacional de San Carlos.

Discípulo de Vilar

La relación de alumnos de la clase de *escultura* señala: “Luis Coto, de 18 años de edad, entró a estudiar en esta clase en el mes de octubre de 1849 y salió en enero de 1850”.¹⁷ Posteriormente, Vilar informó a la Junta Superior de la Academia que “el señor Coto, discípulo de la clase de *Grabado*, ha entrado a estudiar en mi clase

¹⁶ Moreno, *El escultor...*, pp, 24.

¹⁷ AAASC, doc. 6670-23.

del 22 del corriente, y ha comenzado la copia de la cabeza de una cariátide; y trabajó en ella de las 12 a las 2 y de las 5 hasta que oscurece. Julio 31, 1851".¹⁸

Los datos que anteceden confirman que el paso de Coto por esta clase abarcó un breve periodo. Sin embargo, su aprendizaje fue fructífero ya que en la cuarta exposición de San Carlos, verificada a fines del año de 1851 y principios de 1852, obtuvo un tercer premio por su obra *Cabeza de una cariátide*, en bajorrelieve, en la clase del *estudio del antiguo*, bajo la supervisión de Vilar.¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, doc. 4747.

¹⁹ *Ibid.*, docs. 4401, 4743; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 99.

Grabado en hueco

Un aspecto menos conocido sobre el paisajista Luis Coto es el haber estudiado *Grabado en hueco* —troquelado de monedas y medallas— en la Academia Nacional de San Carlos durante ocho años, de 1849 a 1857, bajo la dirección del maestro inglés James [Santiago] J. Baggally, quien ocupara ese puesto de 1847 a 1860.

James J. Baggally

Baggally fue discípulo de William Wyon en Londres, grabador mayor de la casa de moneda londinense bajo los reinados de Jorge IV, Guillermo IV y Victoria. Descendía de una familia alemana oriunda de Köln, por lo que llevaba en sus venas la centenaria tradición de los excelentes grabadores alemanes.²⁰

En la reseña que hizo el crítico Rafael de Rafael de la primera exposición de la Academia, que abrió sus puertas a los suscriptores el 24 de diciembre de 1848, elogió al que fuera discípulo de Wyon, el primer medallista de la época. Expresó que, según la opinión de los inteligentes, Baggally “ha aventajado a su maestro, especialmente en finura de ejecución”. Afirmó que gran parte de las bellas obras que habían dado a Wyon la celebridad de que gozaba, habían sido dibujadas y grabadas por Baggally en el taller del afamado medallista. Incluso, fue más allá en las alabanzas hacia Baggally al comentar:

Conocemos todo el mérito del celebradísimo Gil; y sus medallas y sus troqueles, que todavía se conservan en la Academia como monumentos de su genio, nos obligan a confesarle esa reputación tradicional y europea; pero con todo, si hoy viviese, al lado del Sr. Baggally, tendría que presentarse, más bien que como émulo y rival, como discípulo que necesitaba todavía muchísimo que aprender.²¹

²⁰ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (IIE-UNAM), 1993, Vol. I, p. 125.

²¹ Rafael de Rafael, “Exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Universal*, número 50, Tipografía de R. Rafael, Tomo I, México, jueves 14 de enero de 1849, pp. 2-3.

Por su parte, en 1974, el doctor Eduardo Báez opinó que Baggally trajo de nuevo la buena técnica y la finura de los perfiles “aunque no haya logrado la fuerza y la originalidad del fundador de la Academia” [Jerónimo Antonio Gil].²²

Con estas referencias sobre el director de la clase de *Grabado en hueco* podemos intuir la calidad de los trabajos que Baggally esperaba de sus alumnos.

Nuevamente, en la crítica que hizo Rafael de la segunda exposición de la Academia, llevada a cabo del 25 de diciembre de 1849 a los primeros días de enero de 1850, expresó que “desde el descubrimiento del Nuevo Mundo, no se había presentado en nuestro suelo un artista más eminente y recomendable”. Auguró, a su vez, que “los alumnos bajo la dirección del Sr. Baggally, no tardarán mucho en hacerse muy superiores a cuantos hoy se ocupan en las varias casas de acuñación de la República”.²³

Es conveniente comentar que algunos de los modelos que utilizaron los alumnos de la clase de *Grabado en hueco* fueron los mismos que trajo consigo Jerónimo Antonio Gil en 1778, año en que llegó a la Nueva España con el cargo de primer grabador de la Real Casa de Moneda. Entre sus obligaciones tenía la de establecer una escuela de grabado para formar buenos grabadores para las casas de Moneda ya creadas y las que se fundarían en las colonias españolas. Para este fin, había traído consigo libros, estampas, bajorrelieves, una valiosa colección de camafeos griegos y romanos, medallas, vaciados, punzones, troqueles, limas, mangos de madera, buriles, pizarras, instrumentos para grabar, piedras de aceite y una cámara oscura.²⁴

Discípulo de Baggally

El Archivo de la Antigua Academia de San Carlos tiene registros de que Coto ingresó como discípulo de la clase de *Grabado en hueco* en 1849.

Al finalizar su primer año como estudiante de esta clase presentó en la segunda exposición, 1849, el retrato de *Galileo Galilei*, modelado en cera de una

²² Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, DDF, 1974, pp. 69-70.

²³ Rafael de Rafael, *Op. cit.*, p. 3.

²⁴ Eduardo Báez Macías, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, IIE-UNAM, 2001, pp. 13-15.

medalla de Cinonelli; el retrato de *Miguel Ángel*, modelado en cera; la *cabeza de la Níobe*, modelada en cera y grabada en cuño, (ilustración 13), *Una Musa*, modelada en cera. Estas obras lo hicieron acreedor a un segundo premio y en opinión del crítico de arte Rafael de Rafael “se hace notar mucha facilidad de ejecución”.²⁵



Ilustración 13
Cabeza de *Níobe* (1849)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

Nuevamente, en la tercera exposición —verificada a fines de 1850—, Coto expuso: retrato de *Cuvier*, (ilustración 14) copia, modelado en cera y grabado en cuño, de una medalla de Rooy; busto de una *Musa*, modelado en cera y grabado en cuño (ilustración 15); retrato de un niño, copia, modelado en cera; retrato de *Clemente XII*, copia, modelado en cera. Por el retrato de *Cuvier* obtuvo un primer premio en la clase de *Grabado, Bustos*.²⁶ Rafael de Rafael hizo el siguiente comentario sobre su obra:

²⁵ Romero de Terreros, *Op. cit.*, 53; Rafael de Rafael, “Segunda exposición de la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *El Universal*, Tomo III, número 430, Tipografía de R. Rafael, México, sábado 19 de enero de 1850, p. 4; “Segunda exposición de la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *El Siglo XIX*, México, enero 19 de 1850, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 214.

²⁶ AAASC, docs. 4401, 4731, 4743.

Don Luis Couto [sic] fue distinguido con el primer premio por el retrato de Cuvier modelado en cera y grabado en cuño. Está ejecutado con mucha animación, suavidad y exactitud. Este señor ha presentado también un modelo en cera de Clemente XII, digno de llamar la atención por su atrevimiento en el modo de indicar, aunque a la mano que bendice le falta corrección.²⁷



Ilustración 14
Retrato de *Cuvier* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero



Ilustración 15
Busto de *Musa* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

Vale la pena comentar que don Ignacio Zuleta, suscriptor a la exposición, obtuvo con el número 790, varias medallas copiadas por Coto.²⁸

Al finalizar el año escolar de 1851 Coto expuso en la cuarta exposición la figura de *Mercurio* del museo de Nápoles, modelada en cera del antiguo; medallas del busto del papa *Clemente XII* grabado en acero (ilustración 16); retrato de la emperatriz *Josefina*, primera esposa de Napoleón, copia del célebre modelista Andrieu y la figura de *Paris*, modelada en cera del antiguo. En esta ocasión, el señor Manuel Gargollo, poseedor de la acción número 347, recibió cuatro

²⁷ Rafael de Rafael, “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, México, septiembre 6 de 1851, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 277; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 73. (el apellido que apareció en las publicaciones fue Couto en lugar de Coto).

²⁸ Romero de Terreros, *Ibid.*, p. 97.

medallas, de Rivera y Coto, como premio de la rifa efectuada entre los suscriptores de la Academia.²⁹

Dos de sus obras, el estudio de *Mercurio* y el grabado del retrato de *Clemente XII*,³⁰ lo hicieron acreedor a disfrutar la pensión en la clase de *Grabado en hueco* que había dejado vacante Mariano Sagaón.

La junta calificadora [integrada por Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, Miguel Mata y J. J. Baggally] encargada de adjudicar la pensión anual ha juzgado que por igual son dignos de obtener la pensión Luis Coto y Francisco Torres, pero pudiéndose otorgar solamente una pensión, podría concederse a Luis Coto la vacante que había por la muerte del joven Mariano Sagaón, quien solamente la había disfrutado dos años, quedando otros cuatro que podrían dejarse a Luis Coto. México, 21 de febrero de 1852. J. J. Baggally.³¹

La fecha en que comenzó a disfrutar la pensión fue el 1º de febrero de 1852 y concluyó el 31 de enero de 1856.³² Aún siendo discípulo de Baggally en la clase de *Grabado en hueco*, en enero de 1855 inició sus estudios de *Pintura General o de Paisaje* bajo la dirección de Eugenio Landesio.³³



Ilustración 16
Retrato de *Clemente XII* (1851)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

³⁰ *Ibid.*, pp. 102, 118.

³¹ AAASC, doc. 4722.

³² *Ibid.*, doc. 6246-18.

³³ *Ibid.*, doc. 6274.

Continuando con la costumbre de realizar al término del año escolar una exposición —abierta tanto a los suscriptores como al público en general—, durante la quinta exposición, que inició en diciembre de 1852, Coto presentó una alegoría de la *Medicina*, modelada en cera, de un original de William Wyon; un grabado en cera con el busto de la emperatriz *Josefina*, impresiones sacadas de cuños de acero y la figura de *Apolino*, modelada en cera del antiguo. En esta ocasión, el alumno obtuvo un segundo premio en la clase de *copias de medallas y bajorrelieves* por la pieza hecha en cera de la alegoría de la *Medicina* y por el grabado en acero del busto de la emperatriz *Josefina* (ilustración 17).³⁴



Ilustración 17
Busto de la emperatriz *Josefina* (1852)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

De nuevo el crítico Rafael se expresó de excelente forma respecto a:

La elegante composición alegórica de la medicina, que ha modelado don Luis Coto. Ésta nos ha gustado por la verdad y la dulzura del modelado, y es digna del premio que ha ganado.³⁵

³⁴ Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 129, 145; AAASC, docs. 4401, 4743.

³⁵ Rafael de Rafael, “Quinta exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, folleto publicado por la tipografía de Rafael, México, enero 25 de 1853, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 337.

En la sexta exposición, abierta a los suscriptores el 25 de diciembre de 1853, presentó: cabeza de *Goethe*,³⁶ modelada en cera; impresiones del busto de *Galileo*, y alegoría de la *Medicina*; busto de *Velázquez*,³⁷ famoso pintor español, modelado en cera; matriz de acero del busto de *Galileo* (ilustración 18) y alegoría de la *Medicina*; retrato modelado en cera; figura de la *Justicia*, modelada en cera del antiguo. La figura de la *Justicia* mereció un tercer premio en grabado en hueco en la *clase de la copia de obras aisladas del antiguo*.³⁸



Ilustración 18
Busto de *Galileo* (1853)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

Al siguiente año, en la séptima exposición, Coto presentó varias obras hechas durante el año escolar de 1854, como el modelado del *Nacimiento del Rey de Roma*,³⁹ [*Bautismo del Rey de Roma*] copiado de una medalla de Andrieu (página

³⁶ Johann Wolfgang Goethe, poeta alemán, nació en Francfort del Meno (1749-1832), cumbre de la literatura, de su país y una de las figuras más altas de las letras universales, que ha enriquecido con dramas, novelas, poesías y sobre todo con la creación filosófico-poética *Fausto*. Véase, Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, Larousse, 1989, p. 1318.

³⁷ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, pintor español, nació en Sevilla (1559-1660). Estudió dos veces en Italia, (1629 y 1646), donde asimiló la técnica de los grandes maestros, sin perder por ello su estilo propio. Retratista atrevido, autor de obras de maravillosa ejecución, de colorido y relieve admirables. Velázquez es el pintor más original y perfecto de la escuela española. Fue pintor de la Corte de España. Véase, *Ibid.*, p. 1643.

³⁸ AAASC, docs. 4401, 4743; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 155, 173.

³⁹ Romero de Terreros, *Ibid.*, pp. 182, 200; AAASC, docs. 4401, 4743, 4767. El *Catálogo* correspondiente a la séptima exposición se refiere a esta obra como *Nacimiento del Rey de Roma*; sin embargo, la escayola y la

76); matriz de acero del mismo (ilustración 19); impresiones del grabado del mismo y un busto de *Albensis Pomp*, modelado en cera. En esta ocasión el artista obtuvo una mención honorífica por el modelado y grabado del *Bautismo de Rey de Roma*. Por su parte, Rafael de Rafael consideró que:

Los señores Rivera, Coto y Torres, han presentado cosas que corresponden bien a la reputación que estos alumnos tienen adquirida, sobre todo el último, cuya obra del naufragio nos ha parecido excelente.⁴⁰



Ilustración 19
Bautismo del Rey de Roma (1854)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

Durante la octava exposición de la Academia —1855— Coto presentó dos obras en la galería de grabado: *Bosquejo de un relieve representando las artes griega, romana, gótica y del renacimiento, en el solio del templo de las Bellas Artes*, modelado en cera, tomado del original de Pablo Delaroche y *Bavaria*, modelada en cera, copia de la estatua colosal de Schwanthaler,⁴¹ que había sido erigida en fecha reciente en Munich. El alumno fue galardonado con una mención honorífica

cera en azufre de Andrieu —que forman parte del acervo de la Bodega Posada de la ENAP— tienen en línea concéntrica la leyenda *Baptême du Roi de Rome*; es decir, *Bautismo del Rey de Roma*.

⁴⁰ Rafael de Rafael, “Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Universal*, México, miércoles 17 de enero de 1855, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 385.

⁴¹ Ludwig Michael von Schwanthaler (Munich, 1802-1848), escultor alemán. Profesor en la Academia de Bellas Artes de Munich. Autor de la estatua de *Mozart* en Salzburgo (1842) y de *Goethe* en Francfort (1843). Su obra maestra monumental es la estatua de bronce *Bavaria*, de 19 m. de altura, instalada en 1850 frente a la *Ruhmeshalle* de Munich. Véase, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, Tomo LIV, pp. 77-78.

en la clase de *estudios de grupos y figuras aisladas* por la figura de *Bavaria*, en vista de haber ganado antes el tercer premio.⁴²

La última ocasión en que Coto presentó obras en la galería de grabado en hueco fue durante la décima exposición, celebrada a fines del año de 1857 y principios de 1858. Se trató de *Psiquis y Cupido*, modelado en cera, y un retrato de la señora doña *Dolores de Terrazas*, modelado en cera. Rafael de Rafael, en su papel de cronista imparcial —como él mismo se autonombró— consideró que:

Los alumnos de esta clase, [seis en total, incluyendo a Coto] como se ve, si tienen adelantos, son tan lentos, o más bien dicho tan imperceptibles, que se requiere una lente de buena graduación para distinguirlos con fatiga.⁴³

Culpó el mal desempeño de los alumnos al maestro Baggally, cuya “contrata” ya había terminado. Sugirió, asimismo, a la Junta de San Carlos contratar a jóvenes mexicanos para sustituirlo y se hizo la pregunta de si era necesario que el director viniera de ultramar para poder desempeñar a satisfacción los trabajos que eran indispensables.⁴⁴ Por lo expuesto anteriormente, se observa que la opinión de Rafael de Rafael sobre la actuación de Baggally cambió diametralmente en un periodo de diez años.

A continuación se presentan varias ilustraciones de troqueles, medallas, y escayolas —gemas de pasta blanca o “improntas”—, como se les conoce en Italia,⁴⁵ elaboradas por Coto durante su etapa como alumno de *Grabado en hueco* que forman parte del acervo de la Bodega Posada de la ENAP (ilustraciones 20-43). Es un número limitado ya que, entre otras cosas, en diversas ocasiones se rifaron entre los suscriptores de las diferentes exposiciones marcos conteniendo varias medallas hechas por los discípulos de la Academia, incluyendo a Coto.⁴⁶

⁴² AAASC, doc. 4743; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 209, 230.

⁴³ Rafael de Rafael “Décima exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Siglo XIX*, México, jueves 18 de febrero de 1858, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, pp. 492-494. Entre los alumnos de Baggally destacó Sebastián Navalón, quien le sucedió en el cargo en 1860. Fue el autor de las monedas acuñadas durante el Imperio con la efigie y el perfil de Maximiliano. Véase, Báez Macías, *Fundación...*, p. 70.

⁴⁴ Rafael de Rafael, *Ibid.*

⁴⁵ Bargellini, *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 97, 123, 150, 179, 205.

TROQUELES

MEDALLAS

ESCAYOLAS

CABEZA DE NÍOBE⁴⁷

Troquel de acero. Tiene dos caras, en una aparece la cabeza de *Níobe* y en la otra una *Musa*, grabada también por Coto.

En línea concéntrica: NÍOBE
L. COTO G. [Grabó]

1849
Núm. Inv. 08-671474

La Bodega Posada de la ENAP conserva también una medalla unifásica de plomo.

Rostro femenino de perfil, lleva el cabello peinado al estilo griego, con anadema.⁴⁸ Porta túnica que deja un hombro descubierto.

CABEZA DE NÍOBE

Medalla unifásica de plomo
1849
Núm. Inv. 08-671041
Medalla ovalada
Alto 5.1 ancho 4.5 cms.

⁴⁷ Níobe. Hija de Tántalo, mujer de Anfión, rey de Tebas. Tenía siete hijos y siete hijas y desdeñaba a Leto, que sólo tenía como descendencia a Apolo y Artemisa. Éstos para vengar a su madre, mataron a flechazos a todos los hijos de Níobe. Júpiter la convirtió en piedra. Se cuenta que esta piedra, colocada sobre el monte Sipilo, en Lidia, vertía lágrimas durante la época del verano. Véase, Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, Larousse, 1989, p. 1469; J. Lapoulide, *Diccionario gráfico de arte y oficios artísticos*, Barcelona, José Montessó (ed.), 1963, Tomo IV, p. 84.

⁴⁸ Anadema: Cinta que usaban las mujeres y los jóvenes en Grecia y servía para sujetar el cabello en lo alto de la cabeza, o de adorno, a diferencia de la diadema, que significaba dignidad, realeza o categoría religiosa y que solía ser de metal. Véase, J. Lapoulide, *Op. cit.*, Tomo I, p. 119.



Ilustración 20
Cabeza de *Níobe* (1849)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero



Ilustración 21
Cabeza de *Níobe* (1849)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

MUSA⁴⁹

Troquel de acero. Tiene dos caras, en una aparece el busto de *Musa* y en la otra la cabeza de *Níobe*, grabada igualmente por Coto.

En línea concéntrica: MUSA
Debajo del busto: L. COTO G.
[Grabó]

1850
Núm. Inv. 08-671474

La Bodega Posada de la ENAP conserva además una medalla unifásica de plomo.

Busto femenino de perfil. Lleva el cabello semirrecogido con rizos.



Ilustración 22
Busto de *Musa* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

MUSA

Medalla unifásica de plomo
1850
Núm. Inv. 08-671037
Medalla circular
5.8 cms. de diámetro



Ilustración 23
Busto de *Musa* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

⁴⁹ Musa. Cada una de las nueve diosas de la Fábula que presidían las diversas artes liberales y las ciencias. Las nueve musas son: Clío (Historia), Euterpe (Música), Talía (Comedia), Melpómene (Tragedia), Terpsícore (Danza), Erato (Elegía), Polimnia (Poesía lírica), Urania (Astronomía) y Calíope (Elocuencia), Véase, García Pelayo, *Op. cit.*, p. 709.

RETRATO DE CUVIER⁵⁰

Troquel de acero

En línea concéntrica: JORGE CUVIER.

Debajo del busto: L. COTO G. [Grabó]

1850

Núm. Inv. 08-671428

La Bodega Posada de la ENAP conserva, asimismo, dos monedas unifásicas de estaño pigmentado, una en color cobre y otra en color dorado; resguarda además dos monedas de estaño color plata.

Busto masculino de perfil, cabello ondulado, casaca y chorrera.



Ilustración 24
Retrato de *Cuvier* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

RETRATO DE CUVIER

Medalla unifásica de estaño pigmentado en color cobre [canto fracturado del lado izquierdo].

1850

Núm. Inv. 08-670431

Medalla circular

6.3 cms. de diámetro



Ilustración 25
Retrato de *Cuvier* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

⁵⁰ Jorge Cuvier, naturalista francés 1769-1832, creador de la anatomía comparada y de la paleontología. Aplicando los principios enunciados por él, consiguió determinar especies desaparecidas por medio de algunos huesos rotos, reconstituyendo de esta suerte algunos mamíferos fósiles. Véase, García-Pelayo, *Op. cit.*, p. 1232.

RETRATO DE *CUVIER*

Medalla unifásica de estaño pigmentado en color dorado [canto fracturado del lado derecho].

1850

Núm. Inv. 08-670457

Medalla circular

6.3 cms. de diámetro



Ilustración 26
Retrato de *Cuvier* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

RETRATO DE *CUVIER*

Medalla unifásica de estaño

1850

Núm. Inv. 08-670439

Medalla circular

6.3 cms. de diámetro



Ilustración 27
Retrato de *Cuvier* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

RETRATO DE *CUVIER*

Medalla unifásica de estaño
1850
Núm. Inv. 08-670440
Medalla circular
6.3 cms. de diámetro



Ilustración 28
Retrato de *Cuvier* (1850)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

RETRATO DE CLEMENTE XII⁵¹

Troquel de acero.

En línea concéntrica: CLEMENTE XII PONTÍFICE MAX.

En línea concéntrica: LUIS COTO

1851

Núm. Inv. 08-671356

Media figura masculina de perfil. Imparte la bendición con la mano derecha con los dedos colocados de acuerdo al rito católico. Porta la tiara⁵² papal [símbolo de la dignidad pontificia] sobre la cabeza, la capa pluvial cubre su cuerpo.



Ilustración 29
Retrato de *Clemente XII* (1851)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

⁵¹ Clemente XII papa de 1730 a 1740. Conocido por la construcción de la nueva fachada de la *Basílica de San Juan de Letrán*, haber iniciado la construcción de la *Fuente de Trevi* y haber comprado la colección de antigüedades del cardenal Albani para la galería papal. Véase, García-Pelayo, *Op. cit.*, p. 1204.

⁵² La tiara papal consiste en una mitra alta, redonda, acabada en una esfera achatada de tisú de plata; alrededor lleva tres coronas de oro con pedrería, que representan el poder temporal y espiritual y la tercera, el poder militante del papa sobre la Iglesia Católica. De su extremo bajo salen dos especies de cintas, con un fleco de oro, llamadas ínfulas, que van bordadas, y, puesta la tiara en la cabeza, las cintas caen sobre los hombros. Véase, J. Lapoulidi, *Op. cit.*, Tomo IV, p. 304.

BUSTO DE LA *EMPERATRIZ JOSEFINA*⁵³

Troquel de acero (copia del hecho por el modelista Andrieu)

En línea concéntrica: JOSEFINA
EMPERATRIZ
Debajo del busto: L. COTO.

1852
Núm. Inv. 08-735151

La Bodega Posada de la ENAP conserva también una medalla unifásica de níquel y dos de estaño.

Busto femenino de perfil con el cabello peinado al estilo romano. Porta una diadema [significado de dignidad, realeza] sobre la cabeza, lleva, además, aretes, collar y una toga sujetada a su lado izquierdo con un broche.



Ilustración 30
Busto de la emperatriz *Josefina* (1852)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

BUSTO DE LA *EMPERATRIZ JOSEFINA*

Medalla unifásica de níquel
1852
Núm. Inv. 08-670920
Medalla circular
5.4 cms. de diámetro

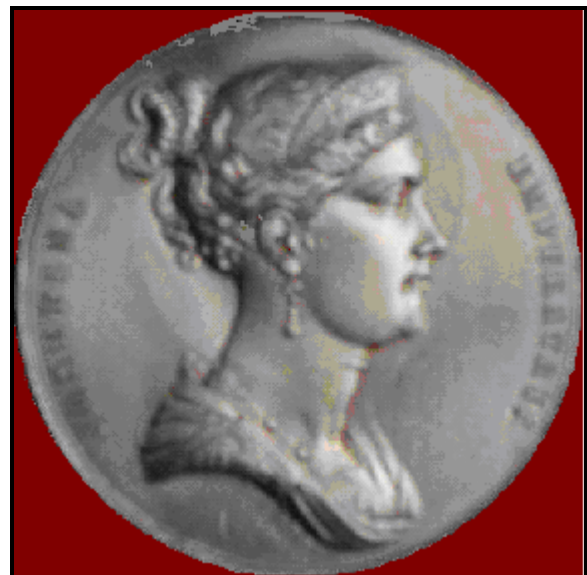


Ilustración 31
Busto de la emperatriz *Josefina* (1852)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

⁵³ María Josefina Tascher de la Pagerie, dama francesa, nació en Martinica (1763-1814) viuda del vizconde de Beauharnais en 1794. Contrajo matrimonio con el general Bonaparte en 1796. Emperatriz de Francia en 1804. Napoleón I se divorció de ella en 1809. García-Pelayo, *Op. cit.*, p. 1384.

BUSTO DE LA EMPERATRIZ JOSEFINA

Medalla unifásica de estaño
1852
Núm. Inv. 08-670421
Medalla circular
5.4 cms. de diámetro



Ilustración 32
Busto de la emperatriz *Josefina* (1852)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

BUSTO DE LA EMPERATRIZ JOSEFINA

Medalla unifásica de estaño
1852
Núm. Inv. 08-670422
Medalla circular
5.4 cms. de diámetro
[canto superior izquierdo fracturado].



Ilustración 33
Busto de la emperatriz *Josefina* (1852)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

RETRATO DE GALILEO [GALILEI]⁵⁴

Troquel de acero, cubo de seis caras que contiene seis figuras diferentes hechas por diversos grabadores. La hecha por Coto es el retrato de *Galileo*.

En línea concéntrica: GALILEO.
Debajo el busto: COTO. G. [Grabó]

1853
Núm. Inv. 08-671489

La Bodega Posada de la ENAP conserva, asimismo, una medalla unifásica de plomo y dos escayolas o improntas en yeso, color marfil.

Busto masculino de perfil con barba y cabello rizado. Porta capa abotonada al frente.



Ilustración 34
Retrato de *Galileo* (1853)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

⁵⁴ Galileo Galilei, matemático, físico y astrónomo italiano. Nació en Pisa (1564-1642), uno de los fundadores del método experimental. Descubrió las leyes de la caída de los cuerpos, enunció el principio de inercia, inventó la balanza hidrostática, el termómetro y construyó el primer telescopio astronómico en Venecia (1609). Famoso por la defensa que hizo del sistema cósmico de Copérnico, que Roma condenaba como herético, se vio obligado a abjurar ante la Inquisición (1633). *Eppur, si muove!*, “¡Y sin embargo se mueve!” Véase, García-Pelayo, *Op. cit.*, p. 1308.

RETRATO DE GALILEO [GALILEI]

Medalla unifásica de plomo
1853
Núm. Inv. 08-670969
Medalla circular
5.3 cms. de diámetro



Ilustración 35
Retrato de *Galileo* (1853)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

RETRATO DE GALILEO [GALILEI]

Escayola [pátina color beige]
1853
Núm. Inv. 08-671769 (en tabla)
Figura circular
6 cms. de diámetro



Ilustración 36
Retrato de *Galileo* (1853)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

RETRATO DE GALILEO [GALILEI]

Escayola [pátina color marfil]

1853

Núm. Inv. 08-671770

Figura circular

5.8 cms. de diámetro



Ilustración 37
Retrato de *Galileo* (1853)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

BAUTISMO DEL REY DE ROMA⁵⁵

Troquel de acero, cubo de seis caras que contiene seis figuras de diferentes grabadores. La hecha por Coto es el *Bautismo del Rey de Roma* [copia parcial de una medalla de Andrieu].

Debajo del pedestal: L. COTO G
[Grabó]

1854

Núm. Inv. 08-671555

La Bodega Posada de la ENAP conserva, del mismo modo, una medalla unifásica de níquel.

Figura masculina. Napoleón I, parado sobre un pedestal, con un tocado de laurel sobre la cabeza, pantalón ceñido al cuerpo, su espada sostenida por una banda anudada alrededor de la cintura y una capa abotonada al cuello que cae por la parte posterior del cuerpo, sostiene en lo alto a su hijo el Rey de Roma.⁵⁶



Ilustración 38
Bautismo del Rey de Roma (1854)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

⁵⁵ *El Rey de Roma* fue hijo de Napoleón I y María Luisa de Habsburgo. Recibió el título de conde de Reichtadt después de 1814. Véase, García-Pelayo, pp. 1537, 1540.

⁵⁶ Es posible que el troquel realizado por Coto sea una copia parcial de las piezas del grabador Andrieu. La Bodega Posada de la ENAP tiene bajo su resguardo una escayola (ilustración 40) y una cera en azufre (ilustración 41) del *Bautismo del Rey de Roma* hechas por Andrieu.

BAUTISMO DEL REY DE ROMA

Medalla unifásica de níquel

1854

Núm. Inv. 08-670972

Alto 6.5 x ancho 3.5 cms. (figura irregular)



Ilustración 39
Bautismo del Rey de Roma (1854)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

BAUTISMO DEL REY DE ROMA

En línea concéntrica: ANDRIEU.
FECIT.

Debajo del pedestal:
BAPTÊME DU ROI DE ROME
M DCCC XI

Escayola, pieza circular, 8 cms. de
diámetro

1811
Núm. Inv. Marco 5 (del 08-628265 al
08-628304)



Ilustración 40
Bautismo del Rey de Roma (1811)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

BAUTISMO DEL REY DE ROMA

En línea concéntrica: ANDRIEU.
FECIT.

Debajo del pedestal:
BAPTÊME DU ROI DE ROME
M DCCC XI

Cera en azufre, pieza circular,
7 cms. de diámetro

1811
Núm. Inv. Marco 16 (del 08-629245
al 08-629285)



Ilustración 41
Bautismo del Rey de Roma (1811)
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Celia Macías

SACERDOTISA DE HERMES⁵⁷

Troquel de acero.

En línea concéntrica: *E TENEBRIS
TANTIS TAM CLARUM
EXTOLLERE LUMEN QUI
POTUISTI*

Debajo de la figura de la sacerdotisa: LUIS COTO. G [Grabó]

Núm. Inv. 08-671489

La Bodega Posada de la ENAP conserva también una medalla unifásica de plomo.

Figura femenina, semi arrodillada, da la espalda al espectador, su cuerpo está cubierto parcialmente con un velo, cara de perfil, el cabello peinado al estilo griego, con su mano derecha enciende una lámpara colocada sobre un pilar.



Ilustración 42
Sacerdotisa de Hermes
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

⁵⁷ Hermes. Dios griego, hijo de Zeus, identificado por los latinos con Mercurio. Era dios de la Elocuencia, del Comercio, de los Ladrones y mensajero de los dioses. Véase, García Pelayo, *Op. cit.*, p. 1345.

SACERDOTISA DE HERMES

Medalla unifásica de plomo⁵⁸
Núm. Inv. 08-670964
Medalla circular
6.3 cms. de diámetro



Ilustración 43
Sacerdotisa de Hermes
Fuente: Bodega Posada ENAP
Foto: Jorge Rivero

⁵⁸ La bodega del Museo Nacional de Historia — Castillo de Chapultepec— tiene bajo su custodia una prueba de medalla de *Hermes*, con los siguientes datos: Número de inventario: 10-60-2351; Otros números: 10-289045; Bodega: Planta Alta, Charola 62; Nombre o tema: Prueba de Medalla; Autor: Coto, G. Luis; Materia prima: metal plateado; Forma: circular; diámetro: 6 cms.; Técnica de manufactura: troquelado; Motivos decorativos: antropomorfos, zoomorfos y simbólicos. Una mujer semi hincada y semi desnuda enciende una lámpara sobre un pequeño pilar. La pieza está fracturada; Estado de conservación: malo; Leyenda: “*E tenebris tantis tam elarum extollere lum*”. “Obtener la mayor luz que sea posible de las tinieblas”.

Pintura religiosa

De la revisión que se hizo de la obra del pintor Luis Coto, se desprende que los cuadros de tema religioso fueron producto de las diferentes clases que tomó con Clavé y de su primera etapa de estudios con Landesio.

Como se mencionó, Clavé fue un pintor convencido de los ideales estéticos de la *escuela purista* y durante sus veinte años de docencia en la Academia fue fiel a ellos. En el discurso que pronunció a los alumnos de San Carlos en la ceremonia de entrega de premios efectuada el 20 de diciembre de 1863; es decir, diecisiete años después de haber llegado a México, hizo evidentes los principios en que se basaba al realizar sus cuadros. Asimismo, Clavé animó a los estudiantes a continuar la tradición religiosa, que podría cumplirse con mayor pureza siguiendo los ideales estéticos que la *escuela purista* sostenía:

Pensad en que pronto debéis ser los sostenedores de lo moral y bello en las artes. Procurad conservar siempre las sublimes tradiciones del arte cristiano, que os han legado los grandes maestros espiritualistas [...] Dad a vuestras obras el carácter conveniente a cada una, pero siempre cristiano, ya que habéis tenido la felicidad de ejercer vuestro arte bajo las inspiraciones celestiales de la religión augusta, que engrandece al hombre destinándolo a la contemplación eterna de aquella Verdad infinita, que es al mismo tiempo la Belleza infinita [...].⁵⁹

Incluso, al estar realizando los bocetos para las pinturas de la cúpula de *La Profesa*, envió una carta a su alumno Salomé Pina, a fines de 1867 expresando:

Cada vez admiro más las composiciones bíblicas de Overbeck. Es tal mi afición a este verdadero maestro mío y ejemplo de asuntos religiosos, que acabo de hacer una copia en grande de la aguada original suya que posee la Academia y que representa la Anunciación y la Visitación; y como he pintado con empeño y con fe, me han salido bien y de una dulzura y claridad de color que parecen un original de tan sublime artista.⁶⁰

⁵⁹ “Documentos relativos a la distribución de premios hecha a los alumnos de la Academia de Nobles Artes de San Carlos”, el día 20 de diciembre de 1863, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1864, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 99-103.

⁶⁰ Moreno, *El pintor...*, p. 11.

Al asumir Eugenio Landesio el cargo de director de *Pintura General o de Paisaje* y decidir Coto dedicarse por completo a este género, en sus primeros años continuó realizando óleos con tema religioso. Durante el año escolar de 1855, el alumno puso en práctica los conocimientos adquiridos en la clase *Pintura de colorido* y durante la octava exposición de la Academia, celebrada en diciembre de 1855, presentó varias copias de cuadros originales de Landesio, entre ellos *San Juan Evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos*⁶¹ y *La gruta de San Pablo y San Antonio Abad*.⁶² Cabe señalar, que en el primer cuadro, San Juan no aparece escribiendo el Apocalipsis sino en estado de éxtasis.

Landesio pudo haberse inspirado en el siguiente pasaje del *Apocalipsis* para realizar el primer óleo:

Yo, Juan, vuestro hermano y compañero de la tribulación, del reino y de la paciencia, en Jesús. Yo me encontraba en la isla llamada Patmos, por causa de la Palabra de Dios y del testimonio de Jesús. Caí en éxtasis el día del Señor, y oí detrás de mí una gran voz, como de trompeta, que decía: 'Lo que veas escríbelo en un libro y envíalo a las siete Iglesias: a Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea'.

*Apocalipsis, 1, 9-11*⁶³

⁶¹ Tradicionalmente la escritura del *Apocalipsis* se atribuyó al apóstol Juan, hermano de Santiago e hijo de Zebedeo. En la actualidad, el *Nuevo Testamento* ha mantenido en su canon el *Apocalipsis*, cuyo autor se llama a sí mismo Juan, desterrado en el momento en que escribe en la isla de Patmos [frente a la costa de la actual Turquía], por su fe en Cristo. Se admite que fue compuesto durante el reinado de Domiciano, hacia el año 95. Otras fuentes señalan que ciertas partes fueron redactadas en tiempo de Nerón, poco antes del año 70. El *Apocalipsis* se escribió en un período de perturbaciones y persecuciones violentas contra la Iglesia cristiana. Es un escrito destinado a levantar y afianzar la moral de los cristianos. Véase, *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, España, 1992, pp. 2789-2790.

⁶² Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 223.

⁶³ *Biblia...*, pp. 2795-2796.

***San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos*⁶⁴**

En la parte central del lienzo aparece San Juan, con los brazos en cruz y la mirada hacia el cielo (ilustración 44). A su lado izquierdo se encuentra un águila de gran tamaño con las alas extendidas (ilustración 45). La figura de San Juan es pequeña en relación con la naturaleza que lo rodea. Los elementos básicos del cuadro son las enormes rocas delante de las cuales se encuentra San Juan. Hay zonas en completa oscuridad y otras, iluminadas en color rojizo, reflejo de la luz solar; el mar Egeo se vislumbra al fondo.



Ilustración 44

San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos (atribuido, 1855), copia de Landesio

Fuente: Museo José María Velasco, Toluca

Foto: Edgar Samuel Díaz Richard



Ilustración 45

San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos (detalle)

⁶⁴ El lienzo original de Landesio fue pintado en 1844 y actualmente forma parte de la colección del Museo de San Carlos en la ciudad de México, al igual que *La gruta de San Pablo* y *San Antonio Abad*. Fueron expuestos en la quinta exposición de la Academia en 1852, en la sección correspondiente a la “Gran sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia” y adquiridos por la Academia para enriquecer su galería de pintura. Estos cuadros fueron copiados por los discípulos de la Academia en múltiples ocasiones. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 131-132.

La gruta de San Pablo y San Antonio Abad

El óleo *La gruta de San Pablo y San Antonio Abad*⁶⁵ representa la escena cuando San Antonio Abad encontró el cadáver de San Pablo, arrodillado, con los ojos mirando al cielo y los brazos en cruz vestido con su túnica hecha de hojas de palmera enfrente a la cueva en donde habitó por más de noventa años (ilustración 46). San Antonio Abad, de pie, lleva en los brazos el manto de San Atanasio, el gran obispo, para amortajar a San Pablo y sepultarlo. La figura de San Antonio Abad (ilustración 47), resalta frente a la de San Pablo que apenas se advierte, pero ninguno juega el papel principal dentro de la composición. En realidad, los dos ermitaños son el pretexto para dar a la naturaleza toda la importancia de la escena.

El cuadro es iluminado por una amplia gama de colores en tonos ocre y rojizo que contrastan con el manto blanco de San Atanasio y con el blanco de las nubes que ocupan la angosta franja de cielo que cierra el cuadro.

Actualmente, el Museo José María Velasco, ubicado en la ciudad de Toluca, Estado de México conserva los dos cuadros anteriores. Ninguno está firmado ni fechado y se le atribuyen a Coto.

⁶⁵ Para realizar este cuadro Landesio se inspiró en la muerte de San Pablo, quien nació en el año 228 en Tebaida, región junto al río Nilo en Egipto. En el 250, al estallar la persecución de Decio en contra de los cristianos, Pablo huyó al desierto y habitó en una caverna cerca de la cual había una fuente de agua y una palmera. Las hojas de la palmera le proporcionaban vestido; sus dátiles le servían de alimento; la fuente de agua le calmaba la sed. Decidió quedarse en esa cueva para siempre en donde hacía penitencia y oraba por la conversión de los pecadores. San Antonio Abad, otro ermitaño, llegó hasta la cueva de San Pablo obedeciendo un sueño divino que había tenido. Los dos ermitaños pasaron la noche en oración y al día siguiente San Pablo anunció a San Antonio que sentía que iba a morir, por lo que le pidió le llevara el manto de San Atanasio para que lo amortajara con él. A su regreso, San Antonio encontró a San Pablo ya muerto. Dos leones se acercaron y con sus garras cavaron una tumba y ahí depositó San Antonio el cadáver de San Pablo amortajado con el manto de San Atanasio. Véase, www.churchforum.com. (abril 2004).



Ilustración 46
La gruta de San Pablo y San Antonio Abad (atribuido, 1855), copia de Landesio
Fuente: Museo José María Velasco, Toluca
Foto: Edgar Samuel Díaz Richard



Ilustración 47
La gruta de San Pablo y San Antonio Abad (detalle)

Durante esta exposición Coto también presentó copia de un cuadro que representaba a *San Francisco de Asís*.⁶⁶

El bautismo de Jesucristo

Al año siguiente, el discípulo de Landesio expuso durante la novena exposición, que se llevó a cabo del 25 de diciembre de 1856 al 29 de enero de 1857, dos copias de cuadros de Károly Markó. El primero de ellos fue *El bautismo de Jesucristo*.⁶⁷ En vista de que se desconoce el paradero actual de los óleos y no se han podido examinar, a continuación se presenta la descripción que apareció en el *Catálogo* de San Carlos:

A la orilla del río Jordán está el precursor del Mesías bautizando a Jesús: algunos discípulos lo acompañan: véñse [*sic*] también algunas otras gentes que venían para ser bautizadas. Entre la frondosa arboleda que circuye el río se descubre un templo pagano en ruinas: de lo alto y sobre la cabeza del señor descende un rayo de luz para manifestar que el espíritu de Dios está con él.⁶⁸

⁶⁶ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 223.

⁶⁷ En 1854 Károly Markó pintó los dos cuadros: *El bautismo de Jesucristo y Jesucristo y los apóstoles* (conocido también como *La transgresión de la ley*) por encargo de la Academia; fueron presentados en la octava exposición, diciembre de 1855, en la “Gran sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia”. La Academia pagó por ambos cuadros 600 pesos (ciento cincuenta napoleones). Las dos pinturas forman parte de la colección del Museo Nacional de San Carlos. Por petición de Clavé, José María Velasco hizo una copia del primer cuadro y Gregorio Dumaine del segundo. Los dos óleos se presentaron en la decimotercera exposición imperial de San Carlos, en 1865. Véase, Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1844-1867)*, México, IIE-UNAM, 1976, doc. 6686; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 214, 384-385; AAASC, docs. 5463, 6322; Zoltán Dragon, “Las 15 pinturas de Károly Markó en México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, Primavera de 2007, pp. 189-226.

⁶⁸ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 250; Tomás Zuleta de Chico, “Novena exposición en la Academia Nacional de San Carlos en México”, *El Siglo XIX*, México, jueves 12 de febrero de 1857, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 461.

Jesucristo y los apóstoles

La segunda obra fue *Jesucristo y los apóstoles*. El *Catálogo* correspondiente hizo la siguiente descripción:

Al descender el Salvador de la Ciudad de Cafarnaúm por un camino de construcción romana, a cuyo lado se extiende un rico trigal, toman sus discípulos algunas espigas y se ponen a limpiarlas para comer; al ver esto los fariseos, acusan al Salvador porque violaba la Ley de Moisés, que prohíbe trabajar en sábado; mas él los convence de su error: al otro lado se ve una sencilla fuente, sombreada por unos variados y frondosos árboles: en lontananza, sobre una pequeña altura, se descubre una pequeña altura, se descubre una población, y detrás de ella un lago que se pierde en el horizonte.⁶⁹

Origen del agua virgen o Trevi

El tercer cuadro, copia de su maestro Landesio, con tema religioso, que presentó en esta exposición fue *Origen del agua virgen o Trevi*.⁷⁰ Se trata de un cuadro en el que combinó aguas tranquilas con episodio histórico-bíblico. La obra fue comprada por la Junta de Gobierno de la Academia en la cantidad de 60 pesos (cuadro 54 pesos y marco 6) para rifarla entre sus suscriptores. Como resultado de la rifa celebrada el lunes 2 de febrero de 1857 la propia Academia resultó afortunada con el número 443.⁷¹

La descripción hecha en el *Catálogo* de la exposición es muy breve, ya que únicamente señala que: “Unas mujeres enseñan a unos soldados romanos el manantial de donde sale esta agua: al fondo se ve la ciudad”.⁷²

Los tres óleos anteriores fueron premiados con el primer premio en la clase de *Copia de cuadros*.⁷³ La opinión que emitió la crítica de arte, representada en esta ocasión por Tomás Zuleta de Chico, fue:

⁶⁹ Romero de Terreros, *Ibid*; Rodríguez Prampolini, *Ibid*.

⁷⁰ El cuadro original de Landesio (50 x 40 cms.), sin fecha, forma parte de la colección de escuela italiana del Museo de San Carlos.

⁷¹ AAASC, docs. 10390-2, 10390-6; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 263.

⁷² Romero de Terreros, *Ibid.*, p. 250. El agua de la fuente de Trevi se denomina “virgen” porque su manantial fue indicado a los soldados de Agripa por una muchacha; el propio Agripa hizo llegar tal agua a Roma en el 19 a.C., Véase, *Roma y el Vaticano*, Italia, Plurigraf Narni Terni, 1978, p. 94.

⁷³ AAASC, doc. 10390-6; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 255.

Las personas que sepan hasta qué punto es difícil la copia del paisaje, no podrán menos de tributar a estos cuadros los elogios que merecen, tanto más, si recuerdan el corto tiempo que lleva de consagrarse a este género de pintura, el apreciable señor Coto. Sus bellos trabajos obtuvieron el primer premio.⁷⁴

La Vocación de San Pedro/Vocación de San Pedro y San Andrés

El lienzo que lleva por título *Vocación de San Pedro y San Andrés*, copia de Markó, fue presentado durante la duodécima exposición que tuvo lugar en enero de 1862;⁷⁵ no se ha localizado ningún otro dato adicional sobre el mismo. El artista volvió a hacer otra copia del original de Markó en 1865, por encargo del maestro Clavé; el óleo fue presentado en la primera sala de pintura de paisaje en la decimotercera exposición de la Academia Imperial de San Carlos de México⁷⁶ celebrada en noviembre de ese año, bajo el título de *La Vocación de San Pedro*⁷⁷ (ilustraciones 48-50).

El cuadro representa un pasaje descrito en los evangelios que dice:

Caminando por la ribera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón llamado Pedro, y su hermano Andrés, echando la red en el mar, pues eran pescadores, y les dice: 'Venid conmigo, y os haré pescadores de hombres'. Y ellos al instante, dejando las redes, le siguieron.

*Mateo 4, 18-20*⁷⁸

⁷⁴ Zuleta de Chico, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 461.

⁷⁵ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 331.

⁷⁶ Al quedar establecida la Regencia y después el Imperio, la Academia recibió el título de Imperial. Véase, Eduardo Báez Macías, *Fundación...*, p. 6.

⁷⁷ Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 384-385. El Museo de San Carlos de la ciudad de México cuenta en su acervo pictórico con cuatro cuadros de Markó: *La vocación de los primeros apóstoles*, *La curación del epiléptico*, *La trasgresión de la ley* y *El Bautismo de Jesucristo*.

⁷⁸ *Biblia...*, *Op. cit.*, pp. 2255.

El pintor recreó la escena en un lugar idealizado rodeado de vegetación, unas ruinas clásicas y varias personas realizando diversas actividades. Los dos personajes principales, Jesús y Pedro, se comunican entre sí. El primero llama y el segundo responde, lo que se enfatiza en la postura de las manos y la dirección de la vista, haciendo caso omiso de lo que acontece a su alrededor. Pedro se aproxima a Jesús, colocando su mano derecha sobre el corazón y la izquierda la extiende hacia él. Jesús tiende su brazo derecho hacia Pedro. Del lado izquierdo del lienzo se ve el mar de Galilea y una pequeña embarcación. Como fondo se observa un celaje que ocupa una gran parte de la superficie del cuadro.⁷⁹

⁷⁹ Al regresar Clavé a Barcelona llevó consigo varios cuadros, entre los cuales pudo haberse llevado el lienzo anterior. En la actualidad, el Museu Nacional d'Art de Catalunya lo tiene registrado en su catálogo *Artistes Estrangers del Museu d'Art Modern de Barcelona*, Barcelona 1984, p. 126, y en el *Catàleg del Museu d'Art Modern. Pintures del Segle XIX i XX*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987, I, p. 331, cat. núm. 620, como obra de Luis Coto —sin fecha ni firma—. Para realizar el registro mencionado el Museo se basó en el libro de Salvador Moreno *El pintor Pelegrín Clavé*. El *Catálogo* indica que el Museo lo había adquirido en 1924 (MAM 10460) y que en 1966 se le atribuyó erróneamente a Clavé. Sin embargo, al revisar el libro de Moreno sobre Clavé (pp. 16-18, 90) no encontré referencia alguna sobre la copia hecha por Luis Coto. En la p. 90, inciso C “Cuadro catalogado como de Clavé Museo de Arte Moderno de Barcelona. Se puede atribuir (sin reserva) a Juan Cordero”. Esta ficha no corresponde al cuadro pintado por Coto y es la referencia que aparece en los dos *Catálogos* mencionados para apoyar la tesis de que se trata del cuadro solicitado por Clavé a Coto. En efecto, Coto realizó una copia del cuadro de Markó a petición de Clavé y éste se presentó durante la decimotercera exposición, finales de 1865, pero, a mi juicio, se conjeturó que se trata de la misma obra.



Ilustración 48
La vocación de San Pedro (atribuido, 1865), copia de Markó
Reprografía: Rocío Gamiño



Ilustración 49
La vocación de San Pedro (detalle)



Ilustración 50
La vocación de San Pedro (detalle)

Otro cuadro hecho por Coto con tema religioso, y del cual se desconoce su paradero, es *Jesús calmando la tempestad*, copia de Markó que fue presentado también en la duodécima exposición.⁸⁰ El *Catálogo* no incluyó la descripción de este óleo. Sin embargo, el lienzo original, presentado en la undécima exposición en 1858, en la “Gran sala de pintura remitidas de particulares a la Academia”, indica que el nombre que se le asignó fue *El Mediodía. El Salvador aplacando la tempestad*. La descripción es:

Pasando el Salvador el lago de Tiberiades con varios de sus apóstoles, se levantó una furiosa tempestad, que amenazaba sumergirlos en sus ondas; los apóstoles, amedrentados, despertaron al Señor, que dormía, pidiéndole auxilio, en tan inminente conflicto. Éste, después de reprenderlos por su falta de fe, pues sabían los altos fines a que estaban llamados, puesto en pie en medio de la barca, extendiendo sus brazos y elevando su mirada a los cielos, hace calmar la fiera tempestad, sucediéndose en seguida un hermoso arco iris, percibiéndose aún a lo lejos lo agitado de las olas que azotan otra embarcación. A la orilla derecha del espectador se ven varias figuras sorprendidas con semejante portento, extendiéndose a lo lejos las elegantes ruinas de un templo pagano y una pequeña población.⁸¹

Todos los cuadros comentados en este apartado, a excepción del *San Francisco de Asís*, fueron copias hechas por Coto de cuadros originales pintados por Landesio y Markó. Con seguridad los realizó sólo como parte de su formación en San Carlos,⁸² ya que al actuar en forma independiente no volvió a tratar el tema religioso en sus pinturas. Además, era una práctica común en Academia la copia de obras de grandes maestros, ya fuera de la pintura universal o de sus maestros.

⁸⁰ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 331.

⁸¹ Markó pintó cuatro cuadros expresamente para el señor don Octaviano Muñoz Ledo: *La noche. Anunciación de los pastores; La mañana. El Salvador después de bautizado; El mediodía. El Salvador aplacando la tempestad y La caída de la tarde*. Véase, *Ibid.*, pp. 301-302.

⁸² Los alumnos constantemente hacían copias de estos cuadros. Todavía en 1881, Cleofas O. Almanza, alumno de pintura de paisaje bajo la dirección de José María Velasco, presentó en la XX exposición copias de los cuadros *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño y Juan evangelista en la isla de Patmos*, de Landesio. Véase, *Ibid.*, p. 540.

Capítulo III

La pintura de paisaje y su introducción en México

Antecedentes

El término *paisaje* se refiere al tipo de representación pictórica en donde el escenario natural es el tema principal o, al menos, predomina sobre la acción de las figuras.¹

La pintura de paisaje, en sus inicios, no era considerada como un género en sí mismo, sino que se utilizaba como fondo escenográfico para otros temas pictóricos. Algunos autores sitúan el nacimiento de la pintura de paisaje hacia 1415. Este género surgió en Holanda, de ahí pasó a Italia en donde se instaló definitivamente, junto con las leyes de la perspectiva, y triunfó al colocarse por sí mismo como tema de un cuadro.²

En México, durante la primera mitad del siglo XIX un gran número de artistas viajeros —entre los que destacan: Rugendas, Nebel, Egerton, Gualdi, Pingret y Hegi— vinieron a nuestro país y practicaron géneros pictóricos hasta entonces poco conocidos en México, como fue el del paisaje, escenas costumbristas y el tema arqueológico. Su obra fue difundida en varios países europeos y en Estados Unidos a través de la litografía;³ sin embargo, en México se tuvo acceso a ella hasta varios años después de haber sido publicada en el extranjero. En 1840 Egerton publicó *Vistas de México*, portafolio que contiene doce litografías iluminadas a mano, cada una con una breve descripción hecha por su autor.⁴ Por su parte, el barón Juan Bautista Luis Gros, quien en 1831 llegó a México con el cargo de Primer Secretario y Encargado de Negocios de la

¹ *Enciclopedia of World Art*, Londres, McGraw Hill, 1974, Tomo IX, p. 2.

² Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige/Puf, 2004, p. 27.

³ Arturo Aguilar Ochoa, "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IIE-UNAM, 2000, número 76, pp. 113-141.

⁴ Egerton vivió en México, en su etapa inicial, de 1830 a 1836. Su primer dibujo hecho en México data de 1831. A su regreso a Londres, en 1836, expuso su obra en la galería de la Sociedad de Artistas Británicos —más de 25 óleos y más de 100 acuarelas. En 1840 reprodujo en litografías doce de sus dibujos originales los cuales fueron iluminados a mano. Se realizaron alrededor de 300 portafolios. Ese año regresó a México y murió en Tacubaya en 1842 de una forma trágica. Véase, *Egerton en México, 1830-1842*, México, Cartón y Papel de México, 1976.

Legación de Francia en México, tuvo una gran actividad artística entre 1833 y 1834, lapso en el que realizó trece cuadros de diferentes vistas de la República Mexicana.⁵

Por otro lado, la pintura de paisaje no empezó a tomar importancia en México hasta 1855, año en que llegó el maestro italiano Eugenio Landesio a impartir la clase de *Pintura General o de Paisaje* en la Academia Nacional de San Carlos. Fue a través de este género que el paisaje mexicano, animado por episodios costumbristas, se fue imponiendo en el gusto de la sociedad decimonónica que hasta entonces estaba acostumbrada a apreciar la pintura de la antigua escuela mexicana integrada principalmente por pintura religiosa y con temas clásicos.

De acuerdo con los documentos existentes en el archivo de la Antigua Academia de San Carlos, en abril de 1845 el profesor Lorenzo Cerezo⁶ fue elegido corrector de *Dibujo*, plaza que se encontraba vacante por la muerte de Mariano Contreras.⁷ Tres años más tarde, 1848, ocupó el cargo de profesor de *Perspectiva*, el cual desempeñó hasta 1854.⁸ A su renuncia, la Junta Directiva de la Academia decidió contratar a Landesio para impartir las clases de *Paisaje*, *Perspectiva* y *Ornato*, tomando en cuenta la recomendación que de él hicieron Clavé y Vilar, quienes habían conocido a Landesio durante su estancia como pensionados en la Academia de San Lucas en Roma. Sobre el particular, Vilar escribió en sus apuntes del 22 de abril de 1854 que:

⁵ Manuel Romero de Terreros, *El barón Gros y sus vistas de México*, México, Imprenta Universitaria, 1953, pp. 5-9.

⁶ En diversos documentos se consigna su apellido como Cerezo, Cereza, Ceresa haciendo referencia a la misma persona. Aparentemente Cerezo es el correcto. Durante la tercera exposición de la Academia (1850) Ceresa presentó en la galería de Arquitectura, como “obra de fuera de la Academia”, bajo el número 24, la *Reedificación de la hacienda de Cuamatla*, propiedad del licenciado José María Godoy. Al año siguiente, en la cuarta exposición (1851) y bajo el número 59, expuso la *Vista exterior de la casa de la hacienda de Cuamatla*. Véase, Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, (IIE-UNAM), 1963, pp. 75, 104.

⁷ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, México, IIE-UNAM, 1976, docs. 4967, 4975.

⁸ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, México, IIE-UNAM, 2003, docs. 10126, 10323, 10325.

[...] por la renuncia del profesor don Lorenzo Cereza queda vacante la clase de Perspectiva y Paisaje que éste desempeñaba, y como esta clase es de mucha utilidad es necesario que sea desempeñada por un profesor hábil porque abraza dos ramos de pintura de primera importancia [...].⁹ El señor Clavé y Vilar proponen a un artista italiano muy distinguido en Roma en estos géneros, el señor Landesio, y apoyan su propuesta en los cinco cuadros que poseemos en la Academia de este pintor, y como lo conocen personalmente hacen los más grandes elogios de su dedicación, de la facilidad en comunicar sus conocimientos y de honradez.¹⁰

Los lienzos a los que se refería Vilar habían sido remitidos por Landesio desde Roma para ser exhibidos durante la quinta exposición de San Carlos, celebrada a fines de 1852. La Academia los adquirió para formar parte de su naciente galería de pintura y para que, a su vez, sirvieran de modelo para el estudio de los alumnos en la clase *Copia de cuadros*. Los óleos referidos fueron: *El Apenino y Sub-Apenino, Vallenfreda, San Pablo y San Antonio Abad, Paisaje de la campiña de Roma, San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos*,¹¹ y de los cuales el crítico Rafael de Rafael se refirió en estos términos:

Paisajes pintados en Roma que recuerdan la campaña [*sic*] [campiña] romana: revelan un profundo y sabio artista, que sabe caracterizar perfectamente cuanto ofrece un rico y variado paisaje, dando a todo su forma y color preciso, toque y empaste conveniente, demostrando a la vez rica imaginación en las composiciones amenas y variadas y en los contrastados efectos de la luz.¹²

Landesio, discípulo distinguido del pintor húngaro Károly Markó, era considerado en Roma uno de los paisajistas más destacados de la época. Sus aptitudes y la calidad de su trabajo lo hicieron el candidato idóneo para ocupar el puesto vacante en la Academia. De esta forma, el 1º de junio de 1854 Clavé firmó en representación de Landesio un contrato por cinco años para desempeñarse

⁹ Eugenio Landesio aclara que la Perspectiva no es un género ni una sección de la Pintura General, sino una ciencia que sirve de base a todos los géneros de pintura, tanto general como particular. Véase, *El Mexicano*, Tomo I, México, jueves 26 de julio de 1866, p. 464.

¹⁰ Manuel Vilar Roca, *Copiador de cartas (1846-1860) y diario particular (1854-1860)*, México, IIE-UNAM, 1979, pp. 93-94; Báez, *Op. cit.*, (1844-1867), doc. 5460; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 131-132.

¹¹ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), doc. 5460.

¹² “Quinta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, Folleto publicado por la tipografía de Rafael, calle de Cadena, núm. 13, México, enero 25 de 1853, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, México, IIE-UNAM, 1997, I, pp. 319-320.

como director de *Pintura de Paisaje, Perspectiva y Principios de Ornato* con un sueldo de un mil quinientos pesos anuales y, por parte de la Academia, el presidente de la Junta de Gobierno de San Carlos, don Bernardo Couto.¹³ Sobre la enseñanza de *Pintura General* años más tarde Landesio escribió:

La pintura general en México se puede decir que data desde el año de 1855. Desde entonces se empezó a estudiar con regularidad este bello e importante ramo de pintura, en la Academia de San Carlos, bajo la dirección de Eugenio Landesio, italiano, quien fue llamado desde Roma a instancia de los directores de Pintura y Escultura, los Sres. D. Pelegrín Clavé y D. Manuel Vilar; a estos dos señores, y particularmente al primero, se debe la llegada de Landesio y la introducción de la Pintura general en México.

Landesio fue llamado como profesor de Paisaje y de Perspectiva: desde entonces se empezó a estudiar con toda regularidad dicha rama de Pintura, desde los detalles en dibujo hasta los estudios más complicados y difíciles que puedan pintarse al óleo de la naturaleza, y cuadros de composición histórica.¹⁴

Al ser Landesio un artista romántico, su clase de *Paisaje* se vio influida por este estilo. Antes del siglo XVIII existía una admiración por los fenómenos más imponentes de la naturaleza: montañas, cataratas, tempestades en el mar, los cuales eran representados en los lienzos. El Romanticismo apareció a mediados del siglo XVIII, época en que se abandonó el Rococó, y pervivió hasta mediados del siglo XIX, cuando apareció el Realismo. Sus características podrían resumirse en: el estudio de la naturaleza en vivo, no en los cuadros; la importancia de hacer bocetos del natural en el campo; la evocación de la luz dorada; el representar la naturaleza tal como era o como podría ser; los pequeños temas, o temas de la vida diaria se sacan de un ambiente modesto para llevarlos a lienzos que los hacen importantes; es decir, prestan el encanto de la novedad a las cosas cotidianas; otros temas utilizados por los románticos son las nubes y los jardines.¹⁵ Todos estos aspectos fueron llevados a la práctica en la pintura del maestro Landesio y puestos por escrito en el *Plan de*

¹³ Báez, *Op. cit.*, (1844-1867), docs. 5821, 5956. Además existe una copia del contrato de Landesio de fecha 8 de noviembre de 1854. Véase, Eduardo Báez Macías, Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907, Vol. I, México, IIE-UNAM, 1993, doc. 7190-3.

¹⁴ Eugenio Landesio, *La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva, en la Academia Nacional de San Carlos*, México, Imprenta de Lara, 1867, pp. 7-8.

¹⁵ Hugo Honour, *El romanticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

estudios del ramo, paisaje, y curso de perspectiva (anexo IV).¹⁶ Como resultado, los cuadros de sus alumnos reflejan, en gran medida, estas enseñanzas.

La representación del paisaje mexicano incluía, por supuesto, los majestuosos volcanes —para el paisajista Luis Coto, el *Nevado de Toluca* fue un tema recurrente en sus cuadros—, los magueyes, las palmeras, los chinacos y las chinas poblanas, las escenas de la vida rural y urbana que mostraban al mexicano ubicado en su propio escenario, realizando sus faenas y tradiciones más arraigadas. Todas estas imágenes se utilizaron como lenguaje para representar la identidad nacional.

Asimismo, los grandes terratenientes comisionaron a diferentes paisajistas para plasmar sus propiedades en los lienzos. Esta era una forma de externar su bonanza económica. En la sección “Las haciendas como tema de paisajes”, Capítulo V, se ilustra claramente esta práctica, ya que Coto pintó varios lienzos para algunos acaudalados propietarios. Esta práctica, que en México se inició con los primeros cuadros hecho por Landesio tenía sus antecedentes en los potentados ingleses y estadounidenses que a principios del siglo XIX mandaban representar sus posesiones a diferentes pintores.¹⁷ Así mismo, los avances tecnológicos —como fue el ferrocarril— se reflejaron en las pinturas de paisaje de Inglaterra y Estados Unidos¹⁸ antes de que en México Coto plasmara el tren de la villa en su cuadro *La Colegiata de la Villa de Guadalupe* (1857).

En vista de que el paisaje fue el género de pintura en el que Coto sobresalió desde sus inicios como alumno de Eugenio Landesio, considero pertinente destacar el papel determinante que el maestro ejerció en su educación. Por tal motivo, presento la semblanza de Landesio, el método de enseñanza de la *Pintura General, Perspectiva y Principios de Ornato* en la Academia Nacional de San Carlos, la obra de Landesio en México, así como datos generales sobre su estancia en nuestro país, ya que esto que permitirá

¹⁶ AAASC, doc. 6044-6.

¹⁷ Stephen Daniels, *Fields of Vision: Landscapes Imagery and National Identity in England and the United States*, Cambridge, Princeton, 1993, pp. 84-115.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 126-169; Barbara Novak, *Nature and Culture. American Landscapes and Painting 1825-1875*, New York, Oxford University Press, 1980, pp. 166-184.

comprender el trabajo que Coto desarrolló a lo largo de su vida como paisajista al verse influido por todo lo anterior.

Eugenio Landesio (1809-1879)

Eugenio Landesio nació el 29 de enero de 1809 en Altessano, región de Piamonte cerca de Turín; su infancia la pasó en Roma a donde se había trasladado su familia y donde aprendió el oficio de platero en el taller de su padre, de quien aprendió la “ciencia” de la perspectiva. Sus primeras lecciones de dibujo las recibió de su hermano mayor, José, quien había sido alumno en la Academia de San Lucas en esa ciudad. Las enseñanzas del pintor de figura Antonio Bianchi le fueron transmitidas a través de su hermano Carlos, quien estudiaba dibujo y pintura bajo su tutela. Bianchi fue el primero en recomendar el estudio formal de la pintura al ver la capacidad artística de Eugenio. Posteriormente, Landesio trabajó al lado del pintor y grabador de paisaje de origen alemán Johann Christian Reinhart.¹⁹

Fue a través de la serie de litografías *Raccolta di trentaquattro piante disegnate dal vero e litografate da Eugenio Landesio*, publicada en Roma entre 1835 y 1836, a través de entregas, que Markó conoció el trabajo de Landesio y fue a partir de ese momento que se convirtió en su maestro y protector. Cabe señalar que esta serie fue utilizada por los alumnos de Landesio a su llegada a San Carlos, ya que centraba su enseñanza a la perspectiva y graduaciones de la luz.²⁰ Cuando Markó abandonó Roma para radicar en Pisa (1838), Landesio abrió su propio estudio. Realizó obras para María Cristina, ex reina de Turín; para el arquitecto y arqueólogo Luigi Canina; para el príncipe Marco Antonio Borghese. Durante su estancia en Roma Landesio expuso en numerosas ocasiones en la *Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti*. Tuvo a su cargo varios discípulos, entre ellos Giovanni Brocca, pintor milanés, cuyo cuadro *El pastor y la jardinera: costumbres florentinas* fue comprado por la Academia

¹⁹ Judith Gómez del Campo Mendivil, *Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México*, Tesis de licenciatura, México, UIA, 1996, pp. 25-27.

²⁰ Xavier Moyssén, “Eugenio Landesio teórico y crítico de arte”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, 1963, número 32, p. 76.

Nacional de San Carlos durante la sexta exposición celebrada en diciembre de 1853.²¹

Método de enseñanza de la *Pintura General, Perspectiva y Principios de Ornato* en la Academia Nacional de San Carlos

Como ya se mencionó, Eugenio Landesio llegó a México como director de *Pintura General o de Paisaje y Perspectiva* de la ANSC en 1855. En vista de que al incorporarse Landesio a la Academia no existía en México ningún libro que explicara en forma sencilla los principios sobre perspectiva y los principios básicos de geometría, el mismo año que comenzó su labor docente redactó un tratado titulado *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría*²² (ilustración 51), el cual empezó a usar como libro de texto en las clases que impartía en San Carlos.

No obstante que el manual estuvo listo en 1855 y que la Junta Directiva lo aprobó al año siguiente, en varias ocasiones trató de publicar la obra, pero circunstancias desfavorables se lo impidieron. Fue hasta once años después, el 19 de junio de 1866, que Landesio presentó al director de la Academia, José Urbano Fonseca, el opúsculo ya impreso. El tratado iba acompañado de *Veintiocho láminas explicativas*²³ [sic] ejecutadas por sus discípulos, Luis Coto,

²¹ La Academia adquirió también de este pintor los cuadros: *Interior del monasterio de Westminster, Interior de San Pedro de Toscanella, e Interior de la iglesia de los templarios de Segovia*. Véase, Báez, *Op. cit.*, (1781-1910), docs. 10307, 10391, 10452, 10632. Durante la sexta exposición Broca presentó además: *La vuelta a la casa paterna*. En la octava exposición: *Interior del monasterio de Westminster, La desgraciada Beatriz Cence* (copiada del original de Guido Reni) y *Retrato del Tocado de violín* (copiado del original de Rafael). Décima exposición: *La antigua iglesia de los templarios cerca de Segovia, Vendimia en Lombardía, y Un jardín en el lago de Como*. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*, 158, 214, 271, 274.

²² Eugenio Landesio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría*, México, Tipografía de M. Murguía, 1866.

²³ Eugenio Landesio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Las veintiocho láminas explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal, & Puestas en litografía por sus discípulos Luis Coto, José M. Velasco y Gregorio Dumaine, México s/e, 1866.*

José M. Velasco y Gregorio Dumaine, las que se encuadernaron aparte para mayor comodidad del estudiante, según lo explicó Landesio (ilustración 52).



Ilustración 51

Portada: *Cimientos del artista, dibujante y pintor*

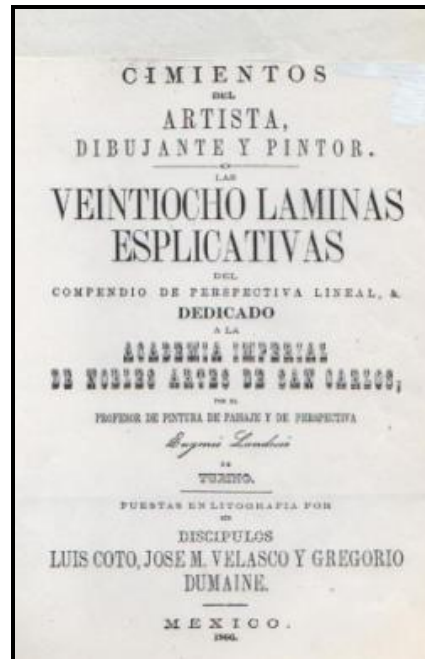


Ilustración 52

Portada: *Veintiocho lámina explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal*

Reprografía: Elke Elisa Knoderer

A su vez, Fonseca dirigió un escrito al Ministerio de Instrucción Pública sugiriendo que el supremo gobierno adquiriera los mil ejemplares a razón de un peso cincuenta centavos cada uno para ponerlos al alcance de los estudiantes que cursaban esa clase, ya que la edición estuvo a cargo del propio Landesio.²⁴ A partir de 1866 y hasta el año escolar de 1898 se hizo obligatorio a los alumnos de la *Clase de perspectiva* de San Carlos contar con un ejemplar del opúsculo señalado.²⁵ Como muestra de los libros que habían servido de texto en la

²⁴ Báez, *Op. cit.*, (1844-1867), doc. 6510. Existe un documento firmado por el secretario de la Academia que ampara 819 ejemplares del opúsculo entregada por Landesio el 24 de abril de 1868. Véase, Báez, *Op. cit.*, (1867-1907), Vol. I, doc. 7190-5.

²⁵ *Ibid.*, doc. 8710.

Escuela Nacional de Bellas Artes un ejemplar de este libro fue enviado a la Exposición Internacional de París celebrada en 1889.²⁶

En noviembre de 1864 Landesio elaboró el Plan de Estudios de la clase de *Pintura General llamada de Paisaje* (anexo V)²⁷ en el que plasmó las enseñanzas que había transmitido a sus alumnos de la Academia durante casi diez años. En enero del siguiente año el periódico *La Razón* publicó, en forma abreviada y con el fin de hacer del conocimiento del público en general, el mismo programa de estudios que se aplicaría durante el año escolar de 1865; en él Landesio señaló:

Clase de paisaje. Los alumnos que se dedican a él, harán la siguiente serie de estudios. Después de haber terminado el estudio del dibujo de figura tomado de la estampa, del yeso y del natural desnudo, el de anatomía y el de perspectiva aérea, seguirá el estudio del dibujo tomado de la estampa, o fotografía de fragmentos arquitectónicos, follajes, troncos, árboles, peñascos, etc.; luego harán copias de edificios, follajes, etc., para lo cual darán paseos artísticos en que tomarán apuntes abreviados de la naturaleza, y por último, harán grandes cuadros de composición. El profesor dará explicaciones verbales cuando sea oportuno, y hará un curso oral teórico-práctico de perspectiva en general. Los talleres y galerías de esta clase, estarán abiertos todo el día para los alumnos.²⁸

Al año siguiente —julio 1866— nuevamente, con el fin de hacerlo del conocimiento de las personas ajenas a San Carlos, Landesio publicó en el periódico *El Mexicano* el artículo intitulado “La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en la Academia de San Carlos”.²⁹ En el escrito explicó lo que era la Pintura General y la Perspectiva, definió sus secciones y géneros, indicó cuáles son los objetos de la pintura general, dio reconocimiento a sus discípulos y registró detalladamente los estudios que realizaba el pintor general. Respecto a sus alumnos escribió:

²⁶ AAASC, doc. 7881.

²⁷ *Ibid.*, doc. 6614-25.

²⁸ “Academia Imperial de San Carlos”, *La Razón de México*, México, martes 3 de enero de 1865, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 114-115.

²⁹ *El Mexicano*, Tomo I, número 56, Imprenta Imperial, México, jueves 19 de julio de 1866, pp. 447-448; número 57, domingo 22 de julio de 1866, p. 456; número 58, jueves 26 de julio de 1866, pp. 462-464.

Los jóvenes más duchos en la Perspectiva, los que me sustituyen en mi ausencia, son: Luis Coto y José M. Velasco, después de los cuales sigue Gregorio Dumaine, y a éste Julio Ituarte, quien hace dos años dejó este estudio y el del dibujo, en los cuales, a pesar del poco tiempo que podía dedicar, aprovechó bastante, para dedicarse exclusivamente a la música en la que estaba ya muy adelantado.³⁰

Un año más tarde, 1867, el maestro publicó este mismo artículo en forma de opúsculo bajo el mismo título (ilustración 53); al escribirlo tenía en mente, según sus propias palabras:

[...] esponer [sic] en qué consiste la diferencia que hay entre la Pintura General o de Paisaje y la Pintura Particular o de Figura, y el objeto peculiar de ambas: mostrar y definir los ramos, secciones y géneros en que la Pintura General se divide; cuya clasificación no existiendo aún, la formé aquí en México en estos últimos años, y fue publicada en el periódico *El Mexicano* [...] Finalmente he explicado lo que debe entenderse por Perspectiva y como di los cursos; y todo eso para que conste que no de palabras solamente enseñé, sino de hecho y con entereza: así espero que, cuando haya vuelto, con el favor de Dios a mis lugares, a Roma, quede de mi persona y conducta grato recuerdo.³¹

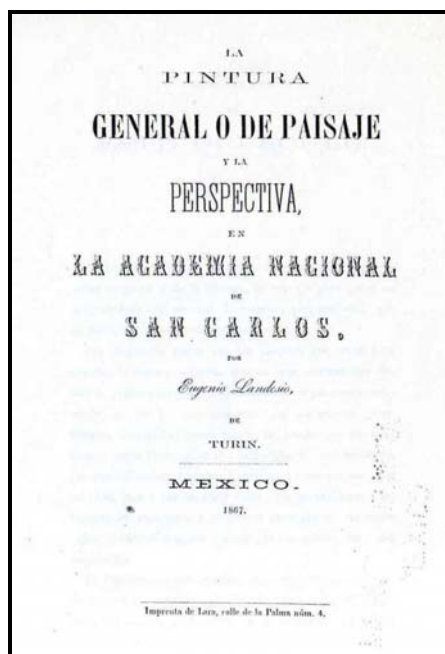


Ilustración 53
Portada: *La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*
Reprografía: Elke Elisa Knoderer

³⁰ *Ibid.*, número 58, p. 464.

³¹ Landesio, *La pintura...*, p. VI.

Con el fin de sintetizar y esclarecer la clasificación que hizo Landesio de los dos ramos de la Pintura General, se elaboró el cuadro que aparece como anexo VI.

En opinión de Xavier Moyssén, Landesio consideraba la pintura de paisaje superior a otro género, por los diversos elementos que entran en la composición de un cuadro de paisaje, razón por la cual la llamó también “general”, por oposición a la particular que puede haber, por ejemplo, en la pintura de retrato o de asunto religioso.³²

En el Capítulo VI de su opúsculo titulado *Perspectiva. Errónea aplicación de este nombre y su verdadero significado —Enseñanza de la perspectiva— Discípulos más adelantados en ella*, Landesio expuso:

La Perspectiva no es un género ni una sección de la Pintura general, como muchos creyeron y creen todavía, sino una ciencia que sirve de base a todos los géneros de pintura, tanto general como particular. Los cuadros que equivocadamente han llamado y llaman todavía Perspectivas, son todos los pertenecientes a la sección Edificios; porque muchos creyeron, y creen, que sólo para esta clase de cuadros sea necesario el conocimiento de la Perspectiva, lo que es falso, porque sea cualquiera el asunto que se represente en un cuadro, tanto general como particularmente, no puede ser que una sección del cono o pirámide óptica, verificada más cerca o más lejos del punto de vista; luego todos los cuadros que existen pueden ser llamados perspectivas, y todos deben ser conducidos perspectivamente; por lo mismo, la Perspectiva debe ser igualmente estudiada y conocida de todos los pintores.³³

Respecto al método de enseñanza utilizado por el pintor en la clase de *Ornato*, el *Plan de estudios del ramo, paisaje y curso de perspectiva, [...] como de la clase de principios de adorno para los artesanos*, elaborado por Landesio en abril de 1861, (anexo IV) expresó

Clase de adorno para los artesanos:

S. 11º [...] estuvo también a mi cargo la clase de adorno para los artesanos, la cual se dio por la noche, a donde acudían de 70 a 80 muchachos, las que tenía que revisar o corregir todas las noches, estando casi siempre las horas en pie y en daño de la vista ya bastante fatigada con el trabajo del día, corrigiendo a una luz, a veces extremadamente fuerte y otras casi a oscuras. Procuero de educar lo más posible el ojo y la mano, mediante un buen método, hacerlos capaces de trazar una cualquiera figura (no perspectiva), a mano libre, ponerla en medio del papel con bastante exactitud, traduciéndola del tamaño que yo quisiera. En dicha clase no hubieron [*sic*] concurso ni calificaciones.³⁴

³² Moyssén, *Op. cit.*, p. 90.

³³ Landesio, *Op. cit.*, pp. 26-27.

³⁴ AAASC, doc. 6044-6.

Por otro lado, además de las obras de tipo didáctico anteriormente citadas, en 1868 Landesio escribió como viajero por el país un libro breve titulado *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa, y ascensión al cráter del Popocatépetl*, el cual ilustró con litografías hechas por José María Velasco.³⁵

Obra de Eugenio Landesio en México (1855-1877)

El primer óleo que pintó Landesio en México representa *La capilla, río y puente de San Antonio Chimalistaca* [sic] (1855), con episodio de costumbres.³⁶ Le siguió la *Antesacristía del convento de San Francisco*. Ambos cuadros fueron copiados frecuentemente por sus alumnos en la clase denominada *Copia de cuadros*. Tanto en los artículos publicados en *El Mexicano*, como en su opúsculo *La Pintura General o de Paisaje*, Landesio enumeró los diversos óleos que había realizado hasta esa fecha (1866-1867). Así mismo, destacó el papel de los comitentes, como Octaviano Muñoz Ledo para quien pintó *La Vía Cassia* y el *Acueducto Claudio a Porta Furba*; ocho cuadros con vistas del *Mineral de Pachuca* para Juan Bucan [sic] [Buchan], los cuales fueron llevados a Inglaterra, al igual que los pintados para Carlos Roule que incluyen una *Vista casi general de Pachuca*, una *Vista general de Real del Monte*. Por encargo del emperador Maximiliano, pintó la *Vista de la Ciudad de México desde la torre de Chapultepec*, cuyo episodio es la emperatriz Carlota subiendo la rampa del lado norte del cerro, y dos damas acompañándola. Para el señor Nicanor Béistegui pintó una colección de diez cuadros, que incluye vistas de *Real del Monte*, *Kete's Corner* —localidad que desde Real del Monte conduce a Omitlán—, *Vista general de Velasco*, *Patio de la Hacienda de Regla*, y otras. El arquitecto Lorenzo de la Hidalga le mandó realizar tres cuadros, *La hacienda de Colón*, *Vista de la Hacienda de Metlala*, y *Arquería de la hacienda de Metlala*, en la cual

³⁵ María Elena Altamirano Piolle, *et al.*, Catálogo de la exposición *Homenaje Nacional, José María Velasco (1840-1912)*, México, MUNAL-INBA, 1993, Vol. I., p. 140.

³⁶ Landesio, *Op. cit.*, p. 8. El cuadro se integró a la colección de la Academia, según lo certificó el secretario de San Carlos, Manuel Carpio, en su informe del 3 de febrero de 1856, ya que el boleto número 426 fue el número premiado en la rifa correspondiente. Véase, Romero de Terreros *Op. cit.*, p. 235. Actualmente el óleo forma parte del acervo pictórico del Museo Nacional de Arte, INBA.

se retrató el propio Landesio y la familia del señor Hidalgo.³⁷ Es interesante transcribir el siguiente párrafo que escribió el propio Landesio:

Los cuadros que pintó fueron siempre presentados en las exposiciones generales de la Academia, los que a excepción de la primera vez que se los asignó una pieza a propósito, siempre fueron expuestos como de persona no perteneciente a la Academia.³⁸

Esta observación se corrobora al verificar que durante la novena exposición celebrada en diciembre de 1856 sus cuadros *Vista de Vallenfreda, La portería de la cartuja de la Virgen de los Ángeles en Roma, Camino de Vallenfreda a Percile, La garita de la Viga, Vista del Real del Monte, Sepulcros etruscos pertenecientes a la antigua Orcla, Lugar rocalloso del monte Vetino, Sepulcros del Asia etrusca labrados en la roca, Los muros de la antigua Falerium, Vista del pueblo de la Tolfa*, se presentaron en la “Gran Sala de Pinturas. Remitidas de Fuera de la Academia.”³⁹ Al año siguiente, durante la undécima exposición de diciembre de 1858, sus cuadros *Hacienda de Colón, y El Sumate en el Real del Monte*, también se presentaron en la “Gran sala de pintura. Remitidas de particulares a la Academia”.⁴⁰ Tres años después, en la duodécima exposición celebrada en diciembre de 1861, aparecen en la “Sala de pinturas de fuera de la Academia” sus cuadros: *Villa Borghese, Efectos de la guerra, El Sumate, Los monjes*, un retrato del autor y, por último, otro cuadro del autor haciendo el estudio de un paisaje. Nuevamente durante la decimotercera exposición verificada en noviembre de 1865, su cuadro *El Valle de México*, se expuso en la “Segunda sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia”.⁴¹ El hecho de que una vez en México e integrado como docente en San Carlos, sus cuadros se expusieran en esas salas es una situación extraña que no puede explicarse.

A lo largo de su estancia en México Landesio pintó varios autorretratos. El Museo de San Carlos en la ciudad de México cuenta en sus galerías con uno

³⁷ Landesio, *Op. cit.*, pp. 8-12; Manuel G. Revilla, *Obras. Biografías*, Tomo I, México, Imprenta de V. Agüeros, 1908, pp. 304-308.

³⁸ *El Mexicano*, Tomo I, número 56, jueves 19 de julio de 1866, p. 447, México, Imprenta Imperial.

³⁹ Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 245-247.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 300, 302-303.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 388, 390.

hecho en 1873. Un último cuadro realizado por Landesio en México, el cual no concluyó, fue la hacienda de *Monte Blanco*, éste lo hizo por encargo del señor José Amor y Escandón. Entre las figuras representadas aparece el señor Amor y el mismo Landesio sentado pintando en su caja los estudios que le sirvieron para realizar el cuadro. La razón de no haberlo terminado fue su partida a Europa. Ya desde Roma instó a José María Velasco para que lo concluyera, según lo expuesto en las siguientes líneas:

Acerca del cuadro de *Monte Blanco*, tiene usted la más libre y amplia facultad de concluirlo; considerando todo lo que está hecho como si hubiese sido hecho por Ud., es decir, de quitar, poner y cambiar con toda libertad, pero lo que exijo es, que después de concluido le ponga Ud. su nombre y firma.⁴²

Estancia de Eugenio Landesio en México (1855-1877)

Durante sus diecinueve años como profesor en San Carlos (1855-1873) Landesio sufrió varios contratiempos. En el aspecto académico, al terminar su primera *contrata* (1859) Landesio pensó en dejar la Academia, posiblemente, entre otras cosas, por el hecho de recibir un sueldo considerablemente menor al de Clavé y Vilar y tener, en cambio, multitud de obligaciones que cumplir y una gran carga académica, pero accedió a continuar impartiendo sus clases siguiendo el consejo de sus compañeros de trabajo. Al año siguiente, debido a la mala situación económica por la que atravesaba la Academia, ocasionada por diversos motivos, entre ellos, la declaración en quiebra de la Casa Jecker que administraba las finanzas de San Carlos, la Junta de Gobierno decidió separarlo, junto con otros profesores. Además, la suspensión de pagos de la Casa Jecker afectó personalmente a Landesio, ya que ahí tenía depositados sus ahorros.⁴³ Ante esta resolución recibió el apoyo de los maestros Clavé, Vilar y Javier Cavallari —contratado como director de Arquitectura en 1856— quienes el 6 de julio de 1860 enviaron una carta a Bernardo Couto, presidente de la Junta Superior de Gobierno de San Carlos, en la cual solicitaban a la Junta permitiera a Landesio permanecer como maestro de *Pintura de Paisaje y Perspectiva* en

⁴² *Ibid.*, p. 510.

⁴³ Gómez del Campo, *Op. cit.*, p. 35.

San Carlos, incluso ofrecieron aportar la mitad de los honorarios de Landesio en caso de que la Academia no estuviera en posibilidad de pagar su sueldo.⁴⁴ De igual forma, sus discípulos dirigieron un escrito al presidente de la Academia en el cual intercedían por él ante la Junta Superior de Gobierno para que se le permitiera continuar impartiendo sus clases. Resaltaban en su carta el esmero, dedicación, habilidad y saber de Landesio, así como sus cualidades personales. Este escrito lo firmaron, Javier Álvarez, Luis Coto, Crescencio Villagrán, José María Velasco, Agustín Larroche, Agustín Ilizaliturri, Lauro Tagle y Gregorio Dumaine, el junio 20 de 1860.⁴⁵ La Junta reconsideró la situación y Landesio permaneció al frente de sus clases.

Tres años más tarde, en 1863, Landesio, quien en su calidad de extranjero se negó a firmar el acta de protesta, que por orden suprema del 30 de marzo de 1863 se levantó en San Carlos contra toda intervención extranjera, fue destituido de su puesto, al igual que los directores Clavé y Cavallari. Por esta razón, el maestro dirigió un escrito al director de San Carlos, Santiago Rebull, con fecha 27 de abril de 1863, en el que expresó:

En su apreciable como atenta comunicación del 18 corriente abril, veo con sentimiento y no puedo comprender, cómo, por no haber tomado parte en los asuntos políticos del país, pueda haber ofendido al Gobierno, al paso de destituirme de la dirección para la cual fui llamado desde Roma, y no es necesario decir si la atendí con esmero, porque la obra de mis discípulos Jiménez, Coto y Velasco, lo atestigua claramente.⁴⁶

Dicha carta no tuvo el efecto positivo que Landesio esperaba. Se formó una terna para elegir a la persona que ocuparía su puesto y su alumno Luis Coto fue nombrado director de *Paisaje* de la Academia. El cargo lo ocupó del 21 de abril de 1863 al 3 de junio de ese año, fecha en que la Regencia reinstaló a Landesio en su empleo (Capítulo I, pp. 37-40).

⁴⁴ Vilar, *Op. cit.*, pp. 195-196; Báez, *Op. cit.*, (1844-1867), doc. 5823.

⁴⁵ Báez, *Ibid.*, doc. 5824.

⁴⁶ AAASC, doc. 6360.

Cinco años después, en 1868, Landesio dejó la clase de *Perspectiva* en virtud de que al ser reinstalado en su cargo se le redujo su sueldo; José María Velasco fue nombrado profesor de la misma en su lugar.⁴⁷

Finalmente, el 28 de octubre de 1873 Landesio solicitó su liquidación por haber sido separado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, al no haber jurado obediencia a las Leyes de Reforma —decreto del 5 de octubre emitido por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada— elevadas a la categoría de Leyes constitucionales, argumentando que iban en contra de su credo religioso.⁴⁸ En esta ocasión, se entabló una polémica en la prensa con el literato Ignacio Manuel Altamirano quien, junto con un grupo de liberales, apoyaba a Salvador Murillo para ocupar la vacante dejada por Landesio en la clase de *Paisaje*. Landesio estuvo en favor de su discípulo más sobresaliente José María Velasco. Sin embargo, las autoridades de la ENBA nombraron a, su también alumno, Salvador Murillo para ocupar el puesto.⁴⁹ Dos años después Murillo fue enviado a Europa por la Escuela para continuar sus estudios; al poco tiempo abandonó la pintura para dedicarse al oficio de *cicerone* de los mexicanos que iban a Francia.⁵⁰ En su lugar se nombró a Petronilo Monroy. Finalmente, en enero de 1877 José María Velasco ocupó el puesto de profesor de la clase de *Pintura de Paisaje*, cargo que desempeñó hasta 1911.⁵¹

Después de su renuncia en la ENBA, Landesio permaneció en México hasta el año de 1877 en que decidió regresar a Europa. Asistió a la Exposición Universal de 1878 en París, junto con Clavé, quien había regresado a España diez años antes. Landesio murió en Roma el 29 de enero de 1879, como consecuencia de una enfermedad palúdica que contrajo al salir a pintar al campo a un sitio insalubre, mientras escuchaba un área de *La Sonámbula* interpretada al piano por su sobrino.⁵²

⁴⁷ Moyssén, *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁸ Baéz, *Op. cit.*, (1867-1907), Vol. I, doc. 7190-1.

⁴⁹ Revilla, *Op. cit.*, pp. 311-318.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 317-318.

⁵¹ Altamirano, *Op. cit.*, Vol. I, p. 30.

⁵² Revilla, *Op. cit.*, pp. 320-321.

Luis Coto, discípulo de Eugenio Landesio (1855-1866). Su especialización en la *Pintura General o de Paisaje*

La llegada de Landesio a la Academia hizo que Coto —por alguna razón que desconocemos— resolviera dedicarse por completo al estudio de la pintura de paisaje, sobresaliendo desde sus inicios en esta clase, como lo hizo en las de Clavé y Baggally, lo cual quedó demostrado por las múltiples ocasiones en que obtuvo premios en ambas clases.

De acuerdo con lo determinado por Landesio, para ser aceptado en la clase de *Pintura General o de Paisaje* se requería: el consentimiento del director y el haber sido admitido en la clase del natural desnudo. Por lo tanto, el alumno había cumplido con los requisitos señalados. Además, Coto tenía la virtud de haber tomado diferentes cursos a lo largo de sus nueve años de aprendizaje en San Carlos como discípulo de Clavé, Baggally y, por un período menor, de Vilar. Estos cursos lo habían capacitado en el dibujo, la pintura —especialmente en la copia de cuadros— y el grabado en hueco; también adquirió los fundamentos de la escultura. De esta forma, el dibujo tampoco fue un impedimento para ingresar a las clases de *Paisaje* bajo la dirección de Landesio, quien manifestaba a los alumnos:

Los jóvenes que no tienen disposición hacia el dibujo de figura es inútil que ensayen el de paisaje porque en lugar de hallar en él facilitación [sic] encontrarán tal vez mayores dificultades.⁵³

En los primeros años bajo las enseñanzas de Landesio, Coto destacó en el estudio de la perspectiva pictórica —que formaba parte de la sección 1ª del *Plan de estudios*— que incluía: nociones y operaciones indispensables de geometría, perspectiva lineal, sombras, espejos, refracción y perspectiva aérea. Fue por esta razón que Landesio lo eligió para litografiar cinco láminas (ilustración 54) del opúsculo que tituló *Cimentos del artista, dibujante y pintor. Las veintiocho láminas explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal*.

⁵³ AAASC, doc. 6614-25, p. 1.

NOTA.

Las láminas, para que salieran mas adaptadas para la inteligencia de las demostraciones, fueron hechas por mis discípulos Luis Coto, José M. Velasco y Gregorio Ponceiro, por estar bien enterados en la materia; las que ejecutaron bajo mi inmediata direccion y correccion verbal y aun práctica, en donde hubo menester. Las láminas ejecutadas por el primero son: la 6^a, 14^a, 19^a, 20^a, y 25^a; por el segundo, desde la 1^a a la 5^a; la 7^a y 8^a; de la 11^a a la 13^a; de la 15^a a la 18^a; de la 21^a a la 23^a y la 25^a; y por el tercero, la 9^a, 10^a, 24^a, 26^a y 27^a.

ERRATAS.

Página 8, párrafo 22, línea 3^a dice: *enógono*; léase *enógono*.
Pág. 10, parr. 39, lin. 2^a dice: *abertera*; léase *abertura*.
Pág. 12, parr. 53, lin. 10^a dice: *nada de disimil*; léase *nada disimil*.
Pág. 15, parr. 66, lin. 3^a dice: *y cuidando*; léase *cuidando*.
Pág. 18, parr. 3B, lin. 3^a dice: *lo que es cuando*; léase *lo que se verifica cuando*.
Pág. 18, parr. 3B, lin. 8^a dice: *ó seccion*; léase *seccion*.
Pág. 20, lin. 5^a dice: *pavimento geométrico 1, 7, 8*; léase *pavimento geométrico 173*.
Pág. 21, parr. 23, dice *Lam. 9^a*; léase *Lam. 10^a*.
Pág. 22, parr. 26, dice: *Lam. 10^a*; léase *Lám. 11^a*.
Pág. 24, parr. 33, lin. 4^a dice: *los círculos*; léase *los círculos*.
Pág. 33, parr. 45, lin. 7^a dice: *el punto C*; léase *el punto C'*.
Pág. 35, lin. 1^a dice: *con las A a producida por a A*; léase *con las A' la producida por A*.
Pág. 35, lin. 5^a dice: *OC'CAA'*; léase: *OC'CA'*.
Pág. 42, parr. 8, lin. 6^a dice: *la perpendicular MM'*; léase *la perpendicular MM'*.

Ilustración 54

Nota alusiva a las láminas litografiadas por Luis Coto

Fuente: Eugenio Landesio. *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría*

Reprografía: Elke Elisa Knoderer

Las láminas ejecutadas por Coto fueron las marcadas como la 6^a, 14^a, 19^a, 20^a y 25^a. La lámina 6^a ejemplifica lo que es la perspectiva lineal; en la lámina 14^a se pone en perspectiva una escalera de caracol; en la 19^a, la figura 1 muestra cómo encontrar en una pared la sombra proyectada por un arco apoyado en ella, y la figura 2 señala cómo dibujar la sombra de una semicúpula; la lámina 20^a indica cómo hallar la sombra de una base. Por último, la litografía 25^a señala cómo encontrar el espejo en un agua tranquila u horizontal, en el agua inclinada, en una superficie inclinada y accidental (ilustraciones 55-59). El maestro Landesio, con seguridad, percibió desde las primeras lecciones impartidas a su alumno, que Coto contaba con las aptitudes necesarias para

desarrollarse como un magnífico paisajista una vez que hubiera cumplido con el *Plan de Estudios de la Pintura General*.

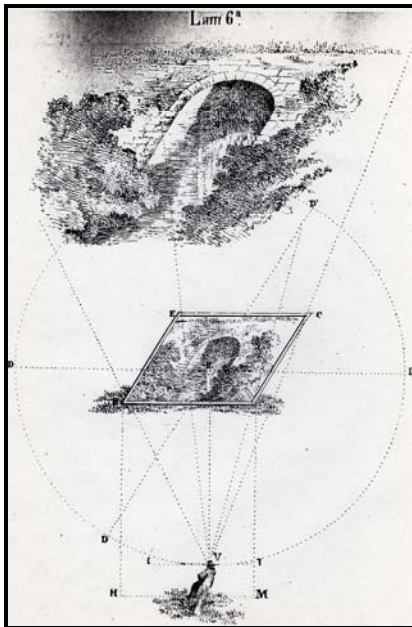


Ilustración 55
Lámina 6ª

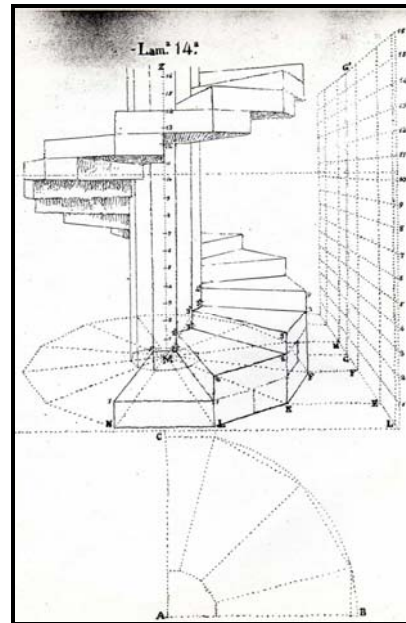


Ilustración 56
Lámina 14ª

Fuente: Eugenio Landesio. *Cimientos del artista, dibujante y pintor.*
Las veintiocho láminas explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal.
Reprografía: Elke Elisa Knoderer

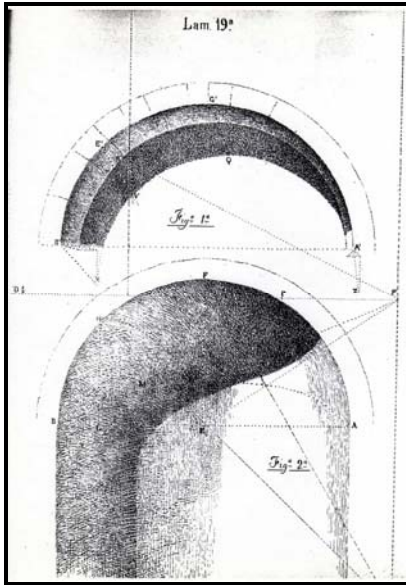


Ilustración 57
Lámina 19^a

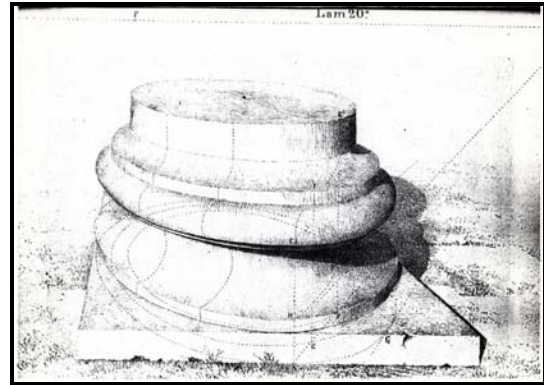


Ilustración 58
Lámina 20^a

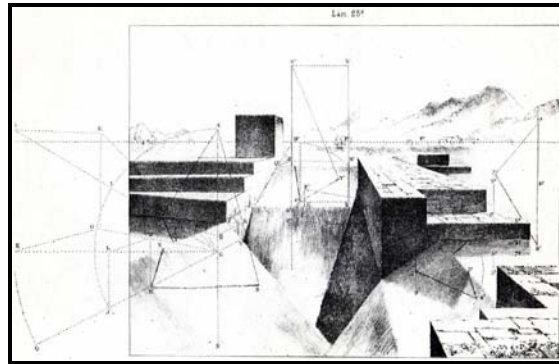


Ilustración 59
Lámina 25^a

Fuente: Eugenio Landesio. *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Las veintiocho láminas explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal.*
Reprografía: Elke Elisa Knoderer

Así como en determinado momento Coto fue el mejor alumno de la clase de *Perspectiva*, también llegó a ser un destacado discípulo de *Paisaje*, lo cual quedará demostrado al examinar detenidamente su obra y los premios y

reconocimientos otorgados por sus maestros durante esta etapa que comprende de 1855 a 1866.

Durante los once años que Coto permaneció como discípulo de Landesio, se realizaron en San Carlos seis exposiciones —octava a decimatercera— y una distribución de premios en 1863. En todas las exposiciones la obra de Coto fue expuesta y galardonada. Presentó varias copias de cuadros hechos por diferentes artistas, que incluyen óleos de pintura religiosa pintados por Markó y Landesio y diversos paisajes de Landesio. Asimismo, un gran número de los cuadros originales que pintó durante este periodo fueron premiados. En ciertas ocasiones éstos se rifaron entre los suscriptores de la Academia y, otras veces, San Carlos los adquirió para enriquecer su galería de pintura. Los lienzos de pintura religiosa y nacionalista se consideraron en capítulos por separado (Capítulos II y IV, respectivamente). En este capítulo se analizarán los cuadros hechos en la clase *Copia de cuadros y Paisajes originales* que fueron amenizados con episodios de costumbres mexicanas, con excepción del cuadro *La hostería del puente Salaria*, que reproduce costumbres italianas y *El Pantano*, que únicamente representa un paisaje.

De acuerdo con el *Plan de estudios* hecho por Landesio, su discípulo Coto continuó los estudios comprendidos en la Sección 2ª, y cubrió uno a uno los requisitos necesarios para poder dibujar:

[...] fragmentos pintados al óleo del natural y de mano perita, o algún buen fragmento de cuadro; los cuales empezarán por ser muy sencillos aumentando gradualmente su complicación y dificultad, hasta copiar cuadros enteros y complicados [...]⁵⁴

Durante el año escolar de 1855, el alumno puso en práctica los conocimientos adquiridos en la clase *Copia de cuadros* y durante la octava exposición de la Academia celebrada en diciembre de 1855 presentó, entre otras obras: *Paisaje de Vallenfreda*, y *El Apenino y Sub-Apenino*, copiados de los originales hechos por Landesio. El *Paisaje de Vallenfreda* fue galardonado con un segundo premio

⁵⁴ *Ibid.*, doc. 6044-6, Sección 2ª S. 2º-4º.

en la clase de *Copia de paisaje*. La Junta de suscripciones de San Carlos decidió adquirirlo; pagó setenta y cinco pesos a Coto y rifó el óleo entre sus suscriptores; resultó agraciada la propia Academia con el boleto de suscripción número 461. De igual forma, el lienzo *El Apenino y Sub-Apenino* fue adquirido por San Carlos en la misma cantidad, sorteado entre los suscriptores y quedó, asimismo, en la Academia.⁵⁵

En esta misma ocasión, como ya se mencionó, Coto presentó dos óleos con episodio histórico-bíblico —de acuerdo con la clasificación de Landesio—: *San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos*, y *La gruta de San Pablo y San Antonio Abad*, así como una copia de un cuadro que representaba a *San Francisco de Asís* (Capítulo II, pp. 81-84).

Siguiendo con el *Plan de estudios de Paisaje*, durante el siguiente año escolar, 1856, Coto continuó asistiendo a los diversos cursos impartidos por Landesio. Al finalizar el ciclo, el discípulo se vio honrado al recibir el primer premio en la clase de *Copia de paisaje* con tres óleos: *Origen del agua virgen o Trevi*, (Capítulo II, p. 85), *Paisaje de la campiña de Roma* y *Paisaje, con un bello tronco de árbol*⁵⁶ —todos ellos copia de Landesio—. Los cuadros fueron presentados en la novena exposición de la ENBA, así como los lienzos, ya considerados: *El bautismo de Jesucristo*, y *Jesucristo y los apóstoles*, ambas copias de Markó⁵⁷ (Capítulo II, pp. 84, 89). Desafortunadamente, se desconoce el paradero de estos últimos cinco cuadros.

⁵⁵ *Ibid.*, docs. 4401, 4743, 6274, 6646, 10336; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 223, 228.

⁵⁶ AAASC, doc. 10390, folio 6.

⁵⁷ *Ibid.*, docs. 6666, 10390 folios 2 y 6; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 250, 255; “Novena Exposición en la Academia Nacional de San Carlos en México”, *El Siglo XIX*, México, jueves 12 de febrero de 1857, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 461.

Clase de *Paisaje y Perspectiva: Paisaje tomado del natural*

Creación de la pensión

El año de 1857 fue sumamente fructífero para Coto ya que al pintar el óleo *Paisaje de Romita*⁵⁸ —su primera composición original— y obtener el tercer premio en la *Clase de Paisaje y Perspectiva: Paisajes tomados del natural*,⁵⁹ se hizo acreedor a una pensión para disfrutarla en la Academia. El Jurado Calificador, formado por Vilar, Baggally, Landesio y Clavé, había hecho una recomendación al escribir: “lo creemos digno de una pensión si la Junta tiene a bien disponer que haya en esta clase de *Perspectivas tomadas del natural*”.⁶⁰ La Junta General de la Academia estuvo de acuerdo y Coto empezó a recibir la pensión el 1º de marzo de 1858. El monto asignado fue de 15.40 pesos

⁵⁸ El antiguo pueblo de Romita se encontraba en el ángulo formado por las calzadas de Chapultepec y la Piedad (hoy Cuauhtémoc). Su nombre prehispánico en náhuatl fue *Atzacocalco* o *Atzacualco*, sinónimo de —atzacan— que significa “donde se corta el agua”, “lugar en que se encierra el agua, en que hay una compuerta” Véase, Antonio Peñafiel, *Nombres geográficos de México*, México, Secretaría de Fomento, 1885 (edición facsimilar), p. 63. Existen documentos de 1734 que se refieren a esta zona como el pueblo de San Cristóbal *Astacalco* [*sic*] alias Romita perteneciente a la parcialidad de San Juan. Los naturales del pueblo se dedicaban a la cacería de patos y a la pesca de cabecitas de negro y de cacomites (planta iridácea de raíces tuberculosas como el lirio, de flores roja y amarilla, cuyo tubérculo es rico en fécula) en la laguna, así como a explotar la ciénega de los alrededores de la ciudad de México, mediante el corte del zacate. Véase, Archivo General de la Nación, *Tierras*, volumen 527, expediente 9. En febrero de 1816, Manuel de Pavedilla, arquitecto mayor de la Noble Ciudad de México y Académico en la Real de San Carlos, testificó que el pueblo de San Cristóbal *Astacalco* [*sic*] alias Romita de la parcialidad de San Juan Romita tenía como linderos: al norte la Calzada de los Arcos que vienen de Chapultepec para el Salto de Agua, por el sur los Potreros o Ejidos de esta Noble Ciudad los que se dividen sólo con una zanja y algunos arbolillos, por el oriente con la Calzada de la Ronda del resguardo de la Real Aduana y sitio perteneciente al Colegio de Belén y por el poniente con la calzada que va para el Santuario de la Piedad, conocida también por el Paseo de Azanza, cuya superficie consta de trescientas quince mil cuatrocientas cuarenta y dos y media varas cuadradas superficiales, que hacen más de media caballería de tierra (equivalente a 42.7 hectáreas). Véase, AGN, *Tierras*, volumen 1416, expediente 10, fojas 12-12 vuelta. En este pueblo se erigió el templo de Santa María de la Natividad de *Aztacoalco* [*sic*] en 1530 y a instancias de fray Pedro de Gante se bautizó en él a los primeros indígenas hacia 1537. En el siglo XVIII se le bautizó con el singular nombre de Romita debido a un hermoso paseo arbolado que iba desde sus terrenos hasta Chapultepec, al cual llamaron Tívoli, muy semejante a uno que existía en la ciudad de Roma. Edward Walter Orin, empresario inglés accionista de la compañía de terrenos de la calzada de Chapultepec fraccionó el potrero de Romita para establecer la colonia Roma alrededor de 1902. Junto a sus terrenos se localizaba el potrero de Romita donde se estableció la nueva colonia que tomó el nombre del pueblito: Roma. Véase, Edgar Tavares López, *Colonia Roma*, México, Clío, 1998, pp. 22-23, 32-33. Como dato curioso y al margen, hay que mencionar que en la calle Real de Romita y terrenos adyacentes al pueblo de Romita se filmaron secuencias de la película *Los olvidados*, dirigida por Luis Buñuel en 1950. Véase, Tavares, *Ibid.*, pp. 142-143.

⁵⁹ El primer premio en la clase *Perspectiva tomada del natural* lo obtuvo José Jiménez por su cuadro *Patio de Loreto*. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 286.

⁶⁰ AAASC, doc. 6265. (Fechado el 24 de diciembre de 1857).

mensuales.⁶¹ La pensión le fue prorrogada en varias ocasiones y la disfrutó hasta que concluyó sus estudios bajo la dirección de Landesio en diciembre de 1866.⁶²

Para empezar a percibir el monto de la pensión, el 2 de febrero de 1858 Coto dirigió un escrito a la Junta, (ilustración 60) argumentando

[...] haberme honrado la Junta Calificadora con crearme digno de una pensión, ya que en las diversas ramas del estudio de las bellas artes se han creado pensiones para premiar la aplicación y aprovechamiento de los discípulos.

También mencionó haber perdido recientemente a su padre y haber quedado con la responsabilidad de sostener a su familia. La solicitud llevaba una recomendación de Clavé, escrita al margen inferior izquierdo: “Es exacto cuanto dice el exponente y la aplicación y buena disposición que ha demostrado en las calificaciones que obtuvieron sus obras, México 2 Febrero de 1858” [rúbrica].⁶³

⁶¹ *Ibid.*, doc. 10462, s/fo, papel membretado, *Sueldos y pensiones, julio 31, 1858 a agosto 31, 1858*, firmado por Manuel Díez de Bonilla, secretario.

⁶² *Ibid.*, docs. 6246, 6581, 10360, 10452; “Academia de San Carlos”, *El cronista de México*, México, lunes 19 de diciembre de 1864, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, p. 105.

⁶³ AAASC, doc. 5705.

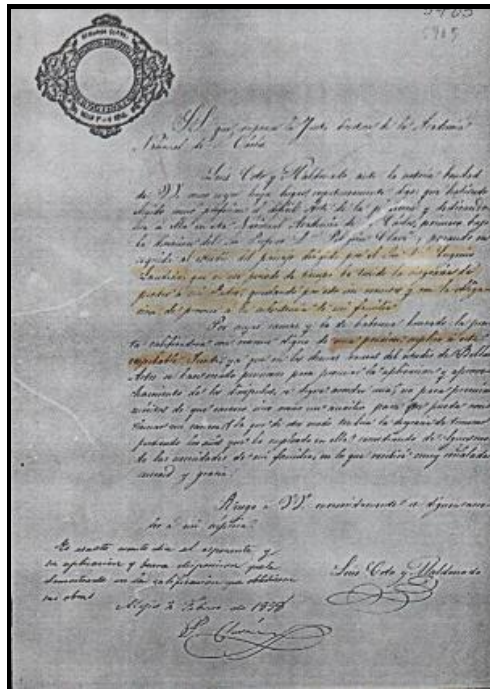


Ilustración 60
Solicitud de pensión en la rama de Paisaje
Fuente: AAASC, doc. 5705
Foto: Celia Macías

Transcripción:

SS que componen la Junta Directiva de la Academia Nacional de San Carlos.

Luis Coto y Maldonado ante la notoria bondad de U. como mejor haya lugar respetuosamente digo que habiendo elegido como profesión el difícil arte de la pintura y dedicándome a ella en la Nacional Academia de San Carlos, primero bajo la dirección del Sr. Prof. Pelegrín Clavé y pasando en seguida al estudio del paisaje dirigido por el Sr. D. Eugenio Landesio, que en este periodo de tiempo he tenido la desgracia de perder a mi padre, quedando por esto sin recursos y con la obligación de proveer a la subsistencia de mi familia.

Por cuyas causas y la de haberme honrado la Junta Calificadora con creermelo digno de una pensión, suplico a esta respetable Junta, ya que de las demás ramas del estudio de bellas artes se han creado pensiones para premiar la aplicación y aprovechamiento de los discípulos se digne acordar una, no para premiar méritos de que carezco, sino como un auxilio para que pueda continuar mi carrera ya que de otro modo tendría la desgracia de trincar, perdiendo los años que he empleado en ella remediando de algún modo las necesidades de mi familia, en lo que recibiré muy señalada merced y gracia.

Ruego a U. encarecidamente se dignen acceder a mi súplica Luis Coto y Maldonado [rúbrica].

Este escrito posiblemente lo redactó a instancia de sus maestros Landesio, Clavé y Vilar, ya que de acuerdo con los apuntes que Vilar entregó al señor

Couto para tratarlos en la junta del 2 de febrero de 1858 incluía: “Acordar otra pensión en la clase de paisaje y concedérsela al señor don Luis Coto por haberse hecho acreedor a ella en el último concurso”.⁶⁴

Previa a esta comunicación, Coto había dirigido una misiva a la Junta Directiva de la Academia suplicando creara una pensión en la rama de *Paisaje*. En este ocuroso señaló:

[...] que habiendo elegido como profesión el difícil arte de la Pintura y dedicándome a ella en esta Nacional Academia de San Carlos desde el año de 1851 hasta la fecha; primero bajo la dirección del Sr. Profesor Dn. Pelegrín Clavé y pasando en seguido a fundar el estudio del paisaje dirigido [*sic*] por el Sr. Dn. Eugenio Landesio [...] que en este periodo de tiempo he tenido la desgracia de perder sucesivamente a mi Padre y a un tutor a cuyas expensas estaba mi familia quedándome por esto sin recursos y con la obligación de proveer a la subsistencia de mi Madre y de cuatro hermanos menores [...] suplico a esta respetable Junta; ya que en las demás ramas del estudio de Bellas Artes, se han creado pensiones para premiar la aplicación y aprovechamiento de los discípulos, se digne acordar una no para premiar méritos de que carezco sino como un auxilio para que pueda continuar mi carrera, (la que de otro modo tendría la desgracia de truncar perdiendo los años que he empleado en ella), remediando de algún modo las necesidades de mi familia, y por ser fundador del paisaje.⁶⁵

Como respuesta a su petición, existe un documento escrito por Honorato de Riaño —quien fue comisionado para dictaminar sobre la solicitud de Coto— de fecha 22 de enero de 1856 dirigido a la Junta Superior de Gobierno en donde propuso crear dos pensiones para las ramas de *Paisaje* y *Perspectiva*, iguales en todo a las establecidas para la *Pintura*. Además, Riaño estableció muy claramente que la función de la Academia no era socorrer necesidades particulares, esto lo señaló por la mención que hizo Coto sobre la pérdida sucesiva de su padre y de un tutor y la obligación de proveer a la subsistencia de su madre y de cuatro hermanos menores. Por otro lado, Riaño hizo hincapié en que las becas servían para alentar a los jóvenes que se dedicaban a las bellas artes cuya disposición y aplicación debían probarse, ya que se concedían por concurso a los más dignos entre los que las solicitaban. El resultado final fue

⁶⁴ *Ibid.*, doc. 6265; Vilar, *Op. cit.*, p. 153.

⁶⁵ AAASC, doc. 10360. El documento no está fechado, pero Coto utilizó papel sellado de medio real que cubre los años de mil ochocientos cincuenta y seis y cincuenta y siete. Por lo que se deduce que debió escribirlo a principios de enero de 1856, ya que la respuesta de Riaño es del 22 de enero de ese mismo año.

que sí se crearon dos pensiones en la clase de *Perspectiva y Paisaje* y que, de esta forma, Coto logró posteriormente obtener la beca solicitada a principios de 1856.⁶⁶

Los episodios costumbristas

La iglesia de Romita

El óleo *La iglesia de Romita*, (ilustraciones 61-63) nombre con el cual también se le conoció, fue presentado en la décima exposición de San Carlos que tuvo lugar del 25 de diciembre de 1857 y que se prorrogó hasta el 21 de febrero del siguiente año. El *Catálogo* indica que la pintura de Coto fue presentada en la primera sala de pinturas de los discípulos de la Academia, marcada con el número 4, con la siguiente descripción:

Paisaje de San Cristóbal Romita, original. Lugar cerca de las calzadas de la Piedad y Chapultepec. En el centro y primer término están unos indios que se emplean en atar y conducir los pastos, atrás de éstos una mujer y un hombre hacen lo mismo, éste viene de cortar del agua el dicho pasto; a la derecha se encuentra una mujer que vapula un chico, más a la orilla está una cabaña y delante de ella una mujer sentada, en el interior se deja ver algún fuego y cerca de éste una figura; sobre dicha cabaña se encuentran algunos paños y a la derecha se ve salir una humareda. A la izquierda se ve parte de una milpa y delante unos tulares: en el centro se encuentra la capilla vista por la espalda a la que le sirven de fondo algunos sabinos, delante de ésta se encuentra una nopalera, un pirú, así como algunos morillos, pastos, etcétera, etcétera. Descúbrese a la izquierda en lontananza el bosque y el castillo de Chapultepec, el que con las montañas acaba de cerrar el efecto. Alto 21 pulgadas, ancho 36.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 278; Romero de Terreros, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1943, p. 24; “Décima exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Siglo XIX*, México, viernes 30 de abril de 1858, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 523.



Ilustración 61
La iglesia de Romita (1857)
Reprografía: Elke Elisa Knoderer



Ilustración 62



Ilustración 63

La iglesia de Romita (detalles)

La Academia lo adquirió para formar parte de su galería de pintura y para que sirviera como modelo a otros alumnos en su clase *Copia de cuadros*. De acuerdo con la clasificación de Landesio, el lienzo pertenecía al género edificios exteriores y parques con el de escenas campestres.⁶⁸

El óleo, además de pertenecer al género edificios exteriores y parques con el de escenas campestres, es un valioso testimonio gráfico que nos permite

⁶⁸ Landesio, *Op. cit.*, p. 14.

conocer una actividad que desarrollaba un grupo de trabajadores indígenas encargados de recolectar el tule —que se usaba generalmente en la fabricación de asientos y respaldos para sillas, cestos y otros enseres domésticos— en esa zona fangosa conocida como el *barrio de Romita*, para posteriormente venderlo en la ciudad de México.⁶⁹

Coto a través de su pintura, reconoció el valor del trabajo realizado por estos indígenas y lo dignificó plasmándolo en su cuadro *La iglesia de Romita*. Tal fue el valor estético de este cuadro que se exhibió, junto con tres óleos más de Coto, como parte de la obra de “Paisaje. Escuela moderna mexicana” que envió la Escuela Nacional de Bellas Artes a la Exposición Universal de Nueva Orleans realizada en 1884. Por fortuna, los cuatro cuadros de Coto regresaron en buen estado, situación que lamentablemente no sucedió con otras obras que se dañaron, algunas de ellas sin posibilidad de ser restauradas.⁷⁰

La garita de San Lázaro

Además del lienzo ya considerado, durante esta misma exposición el discípulo presentó el cuadro, también original, *La garita de San Lázaro*, conocido igualmente como *La compuerta de San Lázaro*⁷¹ (ilustraciones 64-65).

⁶⁹ A propósito del trabajo desarrollado por los indígenas, en 1855-1856 se publicó el álbum *México y sus alrededores*, editado por Decaen, con dibujos al natural y litografiado por C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez. La litografía que representa a unos indígenas que cargan a cuestas sus mercancías —uno de ellos carga un fardo de tule— está acompañada de un texto denominado “Trajes de indios mexicanos” el cual estuvo a cargo de Florencio M. del Castillo, quien refirió:

La raza indígena, que forma mucho más de la mitad de la población de la República Mexicana [...] jamás vio en los dominadores un hermano; siempre fue tiranizado, humillado y vejado... Gracias a la dominación que han sufrido siempre, los indígenas son desconfiados, recelosos, tímidos y avaros [...] Sea como fuere, los indígenas son muy útiles. Ellos son los que proveen a México de vituallas, de carbón, y de mil objetos de primera necesidad. Véase, Decaen (ed.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento litográfico de Decaen, 1855-1856, pp. 17-18.

⁷⁰ AAASC, docs. 7501, 7560, 11038. Otros paisajes originales enviados a esta exposición fueron: José María Velasco: *Valle de México*; Carlos Rivera: *Patio del Hospital Real* y *Cañada de Maltrata*; Cleofas Almanza: *Patio del Museo Nacional* y *Calzada dentro del Bosque de Chapultepec*. Véase, *Ibid.*, doc. 7560.

⁷¹ Romero de Terreros, *Paisajistas...*, p. 24; Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 278; “Décima exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Siglo XIX*, México, viernes 30 de abril de 1858, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 523.

El elemento básico del lienzo *La garita de San Lázaro* es la arquitectura, no en balde la clasificación de Landesio lo cataloga como perteneciente al género edificios exteriores con episodio de costumbres. La garita ocupa la mayor parte de la superficie del lienzo y a lo lejos, separadas por el canal, se advierte la cúpula y la torre de San Lázaro. Diversos personajes que realizan sus labores cotidianas constituyen el episodio de costumbres. Su vestimenta es la comúnmente utilizada por la gente del campo: la mujer que se encuentra en la puerta de la construcción de la compuerta lleva una blusa blanca, falda amarilla y su rebozo a rayas. El hombre, que conversa con ella, trae puesta una camisa de manta, jubón a rayas, que hace juego con el rebozo de la señora, y sobre su hombro izquierdo un sarape, por supuesto usa un sombrero de palma. Al pie de la escalera una vendedora de verduras se encuentra hincada seleccionando su mercancía. Frente a ella está una niña de pie quien, aparentemente, retira a un niño pequeño de las verduras. No podían faltar diversos animales: gansos, guajolote, gallinas. En un primer plano a la derecha se observa una canoa atada a un poste que contiene unos guacales, varias aves se encuentran sobre una orilla de la canoa y dentro de ella está una persona recostada posiblemente tomando una “siesta”.

El color predominante aplicado por el pintor es el rojo en diferentes tonalidades. También maneja varios matices de verde y de café; se vale del color blanco para iluminar el edificio, así como las nubes, las camisas de los personajes, algunas piedras y los gansos. El color negro lo usa en las aves: guajolote, gallinas, gallo y el fondo de puertas y ventanas.



Ilustración 64
La garita de San Lázaro (1857)
Foto: Fausto Ramírez, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 65
La garita de San Lázaro (detalle)

Tanto en esta composición, como en el cuadro de *Romita*, el artista siguió las normas establecidas en el *Plan de estudios de la Pintura General, llamada de Paisaje*, escrito por Landesio que desde su llegada a México había implementado:

2ª Paseos artísticos. 1. Apuntes de figuras de costumbres (1) Los paseos artísticos para apuntar las costumbres, se hacen andando en uno u otro lugar por donde pasen indios de diferentes pueblos y apuntarlos con la mayor violencia sin ser observados. 3. Apuntes de observación (2) Estos paseos se hacen ya en un barrio ya en otro, en los mercados, fiestas, etc. observando, sin hacerlo notar, las diferentes y espontáneas expresiones de toda clase de uso, condición y edad, en cuyas circunstancias no son alteradas por las convenciones de la moda.⁷²

⁷² AAASC, doc. 6614-25.

Durante la exposición, la opinión que emitió Rafael de Rafael en el periódico *El Siglo XIX* fue muy alentadora al destacar:

El señor Coto, digno discípulo del entendido profesor Landesio, ha sabido representar en sus ricos y preciosos paisajes con una precisión admirable, aún los más ligeros pormenores, comunicándoles por tanto el mayor interés. Hay en ellos unas partes tan bien acabadas que parece que se deben a un pincel superior; pero no es así, todo es obra del joven Coto, que con una docilidad admirable escucha los sabios consejos de su maestro, la junta calificadora resolvió otorgarle el “primer premio”. El señor Landesio creemos que debe decir a este alumno lo que el gran Napoleón a uno de sus mejores guerreros: “Estoy contento de ti”.⁷³

La Junta Superior de la Academia compró el cuadro al autor para rifarlo entre los suscriptores. La rifa se realizó el domingo 21 de febrero de 1858 y el número 83, perteneciente al señor don Domingo Cabrera, obtuvo el óleo.⁷⁴ Coto firmó de recibido veintitrés pesos con cuarenta centavos, mitad del importe de la obra y ocho pesos por el marco, mitad del importe del mismo. Se acordó que el cincuenta por ciento restante le sería pagado cuando mejorara el fondo de la lotería. Una lista fechada el 21 de febrero de 1858 establece que la obra le fue pagada a Coto por veintinueve pesos; otro documento asienta que obtuvo treinta y siete pesos con cuarenta centavos y en otro listado se mencionan setenta y cinco pesos como el precio pagado por el cuadro.⁷⁵ No está de más comentar que esta diversidad de información que existe en un mismo archivo —en este caso de la Antigua Academia de San Carlos— nos hace reflexionar que los datos obtenidos incluso de los archivos más serios, deben tomarse con mucha reserva. El hecho de que la firma de Coto apareciera en el primer documento hace suponer que esa fue en realidad la cantidad total que recibió por su cuadro.

Como se puede apreciar, *El paisaje de Romita* y *La garita de San Lázaro* son dos cuadros de pintura costumbrista de gran realismo, y ofrecen un testimonio visual de dos sitios de la ciudad de México que, en el caso de *Romita*

⁷³ “Décima exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Siglo XIX*, México, viernes 30 de abril de 1858, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, pp. 523-524.

⁷⁴ Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 293.

⁷⁵ AAASC, docs. 10444-12, 10462.

a pesar de que la iglesia aún se conserva, el entorno es completamente diferente. Respecto a *San Lázaro*, no quedan restos de la garita.⁷⁶

La hostería del puente Salaria

El tercer óleo que presentó Coto en esta exposición fue una copia del cuadro de R. Zahner, *La hostería del puente Salaria*, ubicada a dos millas de Roma, fuera de la puerta Salaria. Es también un cuadro de costumbres que representa a los aldeanos bailando el *saltarelo* —baile español antiguo— al son de la pandereta; en primer término se ve a un grupo de *chócharos* [*ciociari*] que descansan viendo el baile; atrás de la casa está un arado y sus bueyes desuncidos.⁷⁷

Bosque del Colegio Militar de Chapultepec

El discípulo continuó sus estudios bajo la dirección de Landesio y al siguiente año escolar (1858) en la *Clase de Paisaje y Perspectiva: Paisajes tomados del natural* se hizo acreedor a un segundo premio por dos cuadros originales: *Vista del Molino del Rey*, tomada desde Chapultepec, (Capítulo V, pp. 203-206) y *Bosque del Colegio Militar de Chapultepec*⁷⁸ también conocido como

⁷⁶ En el año escolar de 1857 José Jiménez obtuvo el primer premio en la clase de *Perspectiva tomada del natural* por su cuadro *Interior de un patio*. Véase, *Ibid.*, doc. 6265; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 277-278, 286.

⁷⁷ “Décima exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Siglo XIX*, México, viernes 30 de abril de 1858, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 523; Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 278-279. La *Via Salaria* (Ruta de la Sal) es una antigua calzada romana que corría a lo largo del Valle del Tíber y comunicaba el interior del país con las salinas de la desembocadura del río y las rutas costeras que iban de Etruria a Campania, cruzando el Tíber por el punto más bajo; se trataba de un vado natural, situado un poco más debajo de la isla Tiberina, en un recodo del río al pie de las colinas del Capitolio, el Palatino y el Aventino. La tradición sostenía que esta zona, en la que había un mercado de ganado (el Foro Boario) y un puerto fluvial (*postus Tiberinus*), era frecuentada desde tiempo inmemorial. Véase, T. J. Cornell, *Los orígenes de Roma c. 1000-264 a.C.*, Barcelona, España, Grijalbo Mondadori, 1999, p. 71. *Ciociaro*, de la Ciociaria, región del Lacio meridional. Nativo, habitante de la Ciociaria. Véase, Francesco Sabatini y Vittorio Coletti, *Dizionario Italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Italia, Giunti, 1997, p. 480.

⁷⁸ Chapultepec nombre náhuatl que significa Cerro del Chapulín. Fue descubierto por los toltecas en el año 1122; los aztecas llegaron a él en el año 1245 y hasta 1280 lo utilizaron como albergue, recinto sagrado y fortaleza. A fines de 1428 Nezahualcóyotl eligió a Chapultepec como hogar y edificó un palacio. Moctezuma Xocoyotzin mandó instalar estanques de agua dulce y dotada con peces además de un zoológico con cuadrúpedos, aves y reptiles; dejó vivir en libertad venados, pumas y gatos monteses con lo que practicaba la cacería cerrando con piedras y palos toda su extensión. En esta época se construyó

Ahuehuetes (ilustraciones 66-67), dicho premio fue otorgado por unanimidad de votos de los profesores que formaron el jurado: Vilar, Baggally, Periam, Cavallari, Clavé y Landesio.⁷⁹ En esa ocasión no se otorgó un primer premio en esta clase.

Los dos óleos se presentaron en la undécima exposición de la ANSC, celebrada de diciembre de 1858 a enero de 1859.



Ilustración 66
Ahuehuetes (1858)
Foto: Judit Puente, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 67
Ahuehuetes (detalle)

también un canal que surtía de agua a la gran Tenochtitlán. Conferencia: “Historia del bosque de Chapultepec”, México, Bosque de Chapultepec, abril, 2005.

⁷⁹ AAASC, docs. 6679, 11038, 11155. Actualmente el cuadro forma parte de la colección pictórica del MUNAL-INBA.

El *Catálogo* publicado por la Academia describió este último cuadro en los siguientes términos:

Forman el primer término un grupo de ahuehuetes y algunos matorrales; en el centro hay varias figuras en diferentes direcciones, llevando unas, leña para el colegio y otras recogiendo heno; el fondo queda cerrado por grupos de árboles y el acueducto que conduce las aguas a México.⁸⁰

En este cuadro, se percibe claramente la influencia de Landesio en el manejo del claroscuro, en donde el primer plano aparece sombreado y se va aclarando en los planos posteriores. Esta característica la adquirió Landesio de las enseñanzas que recibió de su maestro Károly Markó. A lo largo de sus años de docencia en San Carlos, Landesio la transmitió a sus alumnos de Paisaje.

En el aspecto económico, el pensionado en pintura de *Paisaje* recibió por este óleo noventa y dos pesos con cincuenta centavos que incluía setenta y seis pesos con cincuenta centavos de gratificación y dieciséis pesos por el marco. La Academia lo adquirió con el propósito de que permaneciera en San Carlos⁸¹ para formar parte de la galería de pintura y para servir, al mismo tiempo, como modelo para los alumnos en la clase de *Copia de cuadros*.

Años más tarde, en febrero de 1880, el secretario de Justicia e Instrucción Pública, Ignacio Mariscal, solicitó al director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Román S. Lascuráin, que facilitara varios cuadros y objetos de arte pertenecientes a la Escuela para adornar la casa en que se hospedaría el ex presidente norteamericano Ulises Grant durante la visita que realizaría a la Ciudad de México en viaje de negocios. Los óleos *El bosque de Chapultepec* y *Álamos a la orilla del río Consulado*, ambos de Coto, formaron parte de los objetos destinados para este fin.⁸² Posteriormente, *El bosque de Chapultepec*

⁸⁰ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 306 y Romero de Terreros, *Paisajistas...*, p. 25.

⁸¹ AAASC, doc. 10479.

⁸² *Ibid.*, doc. 10802. Grant y su comitiva realizaron una visita a la Academia el día 25 de febrero. Se le obsequió una medalla del calendario azteca hecha de oro, plata y bronce. Véase, AGN, *Secretaría de Justicia e Instrucción Pública*, caja 3, expediente 66, foja 7.

fue enviado a la Exposición Universal de Nueva Orleans celebrada en 1884 y a la Exposición Universal Colombina que tuvo lugar en Chicago en 1893.⁸³

Castillo de Chapultepec

Existe un tercer óleo, fechado en 1858 y firmado por el autor, cuyo tema es el *Castillo de Chapultepec*⁸⁴ (ilustraciones 68-69). Se desconoce la razón por la cual esta obra no fue presentada en la exposición de la Academia. El artista resaltó en el cuadro la arquitectura del Colegio, al igual que los grandes ahuehuetes. La grandiosidad de la construcción y la exuberancia de los sabinos hacen que la dimensión del acueducto se vea disminuida; el arriero y las vacas que pastan la maleza apenas son perceptibles, con lo que el artista logra transmitir la sensación de pequeñez del ser humano y los animales frente a esos enormes y vetustos ahuehuetes y la enorme construcción del Colegio Militar. De acuerdo con la clasificación de Landesio, el óleo pertenecería al género edificios exteriores y bosques con episodio campestre.

Este pequeño cuadro (21.8 x 26.4 cms.) fue valorado por la casa de subastas *Christie's* de Nueva York como una importante pieza de pintura latinoamericana. En noviembre de 1997 se le asignó un precio de entre quince

⁸³ “La Academia de San Carlos”, *El Siglo XIX*, México, jueves 6 de noviembre de 1884, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, pp. 174-176; AAASC, doc. 11155.

⁸⁴ La defensa del Castillo de Chapultepec, construido originalmente como palacio virreinal y utilizado para la formación de militares de carrera desde 1843, tuvo lugar en la última fase de la intervención norteamericana —13 de septiembre de 1847—, que culminó con la toma de la Ciudad de México. Alrededor de 50 cadetes recibieron la orden de abandonar el Colegio Militar cuando las tropas norteamericanas al mando del general Winfield Scott avanzaban hacia Chapultepec en su campaña militar para tomar la capital del país. Habían pasado ya seis meses desde el desembarco de los invasores en Veracruz y Nicolás Bravo, encargado de la plaza, consideró inútil su defensa. La mitad de ellos no acató la orden y se quedaron a dar la batalla. Francisco Márquez, nacido en Guadalajara, tenía 13 años, y era el más joven de aquellos “niños”; Vicente Suárez, de Puebla, tenía 14 años; Agustín Melgar, nativo de Chihuahua, contaba con 18, lo mismo que Fernando Montes de Oca, procedente de la Ciudad de México, Juan de la Barrera y Juan Escutia, de 19 y 20 años, procedían de la capital y de Tepic, respectivamente. Véase, Berta Flores Salinas, “Hecho histórico con tintes de mito, la hazaña de los niños héroes”, en *Boletín UNAM-DGCS-688*, México, Ciudad Universitaria, 12 de septiembre de 2003. Incluyo esta nota en vista de que, al ingresar Coto a la Academia, ya se había iniciado la intervención norteamericana y pocos meses después tendría lugar el ataque al Castillo de Chapultepec. Este acontecimiento hacía que el lugar fuera de gran significado para los habitantes de la ciudad de México.

mil y veinte mil dólares. Se tiene registro de que en noviembre de 1999 fue subastado.⁸⁵

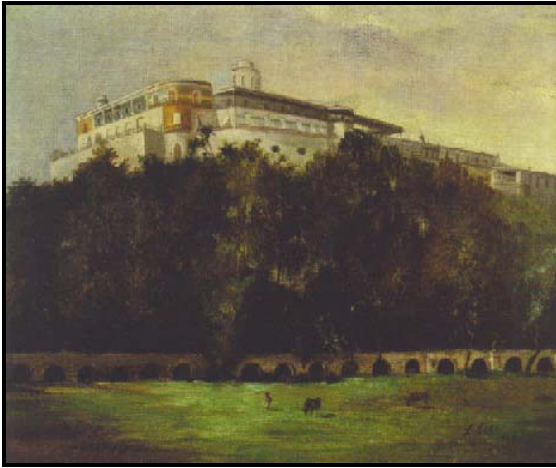


Ilustración 68
Castillo de Chapultepec (1858)
Fuente: www.christie's.com



Ilustración 69
Castillo de Chapultepec (detalle)

Los tres cuadros pintados por Coto durante 1858 tomaron como ubicación la zona de Chapultepec. De acuerdo con el *Plan de estudios*, el sitio fue elegido por Landesio:

Los paseos se hacen con el profesor o director quien escoge el lugar que se debe apuntar, haciendo remarcar en él las partes más interesantes para que los discípulos no omitan de apuntarlos. El tiempo que ocupa cada paseo es por lo menos de medio día.⁸⁶

Además indicaba que:

Los paseos artísticos de ejecución tienen por objeto: de hacer apuntes del natural en un modo muy abreviado, pero sin dejar de indicar todos los detalles interesantes conservando en cada objeto el carácter y la fidelidad de la forma.⁸⁷

⁸⁵ *Guía Morton*, México, Galerías Louis C. Morton, 2001, p. 131; www.christie's.com (abril 26, 2006).

⁸⁶ AAASC, doc. 6614-25, p. 4.

⁸⁷ *Ibid.*

El Canal de Chalco

Durante el año escolar de 1860 Coto pintó *El Canal de Chalco*, (ilustraciones 70-72) cuadro con el que obtuvo una mención “muy honorífica”, ya que anteriormente había conseguido todos los premios en la clase de *Paisajes tomados y compuestos del natural*.⁸⁸

Debido a la guerra de los tres años entre liberales y conservadores (1858-1860) que asoló al país, la Academia se vio afectada, entre otras cosas, en el aspecto económico, razón por la cual no se pudieron realizar las exposiciones anuales. Por lo tanto, la duodécima exposición se verificó hasta enero de 1862. En esta ocasión, *El Canal de Chalco* fue presentado en la primera sala de pinturas de los discípulos de *Paisaje*, marcada con el número 3. El lienzo estuvo a la venta durante la exposición.⁸⁹

El Canal de Chalco podría considerarse como el prototipo de un cuadro de costumbres de la clase trabajadora del siglo XIX que aprovecha un día de asueto para disfrutar de un paseo por el tradicional Canal de Chalco.⁹⁰ El pintor representó en la canoa un gran número de figuras —alrededor de treinta— en donde cada una de las personas realiza su papel sin estorbarse la una a la otra. Los remeros, con calzón de manta arremangado, que se protegen del sol con sombreros de palma, se ven en plena acción impulsando la embarcación con sus pértigas. De lado izquierdo, hacia la parte posterior de la canoa, una vendedora se aproxima en su veloz chalupa llena de flores, frutas y verduras. Al centro de la embarcación un músico toca el arpa, deleitando a los paseantes; dos parejas aprovechan la ocasión y bailan al son de la música. Cerca de ellas un muchachito está a punto de echarse un clavado al agua. Unas personas platican animosamente, mientras otras, comen y beben.

⁸⁸ *Ibid.*, doc. 6273-5.

⁸⁹ Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 330; Romero de Terreros, *Paisajistas...*, p. 25.

⁹⁰ El paseo de Chalco era tan atractivo durante la segunda mitad del siglo XIX que incluso se compuso un vals llamado *La esperanza de Chalco*. La partitura de la pieza musical se obsequió a los suscriptores de la revista *El Daguerrotipo*. Véase, *El Daguerrotipo. Revista enciclopédica universal*, Núm. 1, Año 1, Imprenta de Navarro, México, 11 de mayo de 1850, p. 16 Bis.

El paseo tiene lugar en una tarde aparentemente tempestuosa que parece no incomodar a nadie. Además de representar a este animoso grupo, el pintor plasmó en su lienzo, del lado izquierdo, el camino de tierra que conducía a los pueblos de Ixtacalco y Santa Anita en donde destacan dos jinetes montando sus excelentes caballos; hacia el espectador, se dirigen dos mujeres y un niño. Al extremo derecho del cuadro se ven varias vacas, unas pasciendo la hierba y otras plácidamente echadas. La cordillera del Ajusco sirve de fondo al paisaje. Entre los álamos y sauces del extremo derecho del cuadro también se pueden observar algunas construcciones del pueblo de San Ángel. La parte posterior de la garita de La Viga se distingue en primer término. El paisajista utilizó una pequeña canoa atracada junto a la garita donde firmó L. Coto.

En esta ocasión, el alumno asoció la sección follaje a la de ríos e introdujo los géneros celajes tempestuosos y escenas populares, esto de acuerdo con la clasificación de Landesio. Como ya se había hecho costumbre, Rafael de Rafael vertió sus comentarios sobre las obras expuestas en la Academia en *El Siglo XIX* y al respecto escribió:

Tiene algunos trozos bien pintados; pero el agua la encontramos poco acabada, y la penumbra que da sobre los árboles de la izquierda, de un tono demasiado negruzco y fuerte, que desentona el conjunto; en cuanto a la colección de objetos, nos parece muy bien.⁹¹

Actualmente, *El Canal de Chalco* pertenece a un coleccionista particular.

⁹¹ “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos. 1862”, *El Siglo XIX*, México, miércoles 19 de febrero de 1862, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, p. 51.



Ilustración 70
El Canal de Chalco (1860)
Fuente: Exposición MUNAL (Octubre 2003)
Foto: Eduardo Basurto



Ilustración 71
El Canal de Chalco (detalle)



Ilustración 72
El Canal de Chalco (detalle)

El río de los Morales

Durante el año escolar de 1861 el alumno pintó *El río de los Morales*, conocida también como *El río de los Morales a la Tlaxpana*, perteneciente al género bosques, asociado a los de celajes tranquilos, lontananzas y escenas campestres. Con este cuadro, Coto obtuvo el premio de la *Clase de paisajes originales* que consistió en una medalla de plata, la cual le fue entregada durante la solemne distribución de premios presidida por el presidente de la República, Benito Juárez.⁹² La pintura se presentó durante la décima segunda exposición de la Academia, realizada en enero de 1862, en la primera sala de pinturas de los discípulos de *Paisaje*, bajo el número 1. En el *Catálogo* de exposición aparece la siguiente descripción:

Casi a la caída de la tarde, e iluminado por los últimos rayos del sol, aparece a la izquierda el panteón de los protestantes, del que se divisan algunos sepulcros; detrás del panteón se ve la arboleda de la calzada de la Verónica, la que continúa hasta confundirse con el bosque de Chapultepec, al que le hace fondo la cordillera del Ajusco. En primer término se representa la interesante y sencilla extracción del vino mexicano”.⁹³

En esta ocasión, Rafael de Rafael expresó su complacencia al observar el cuadro y alabó las cualidades del pintor al escribir:

Este cuadro es el mejor que ha pintado el señor Coto de todos los que presenta; él indica claramente que fue el último que ejecutó, por su estilo, sencillo, fluido y buen detalle; del color no diremos otra cosa, supuesto que ha sido cualidad peculiar en el autor; sólo agregaremos, que la elección del punto de vista fue excelentemente escogido, está bien armonizada la colocación de las masas. Es un cuadro que oculta ya la mano del discípulo, y pone de manifiesto la del artista experimentado.⁹⁴

⁹² AAASC, doc. 6273-11; “Academia Nacional de San Carlos”, *El Siglo XIX*, núm. 422, México, miércoles 12 de marzo, en Rodríguez Prampolini, *Op cit.*, II, p. 77. Fue el primer año en que se otorgaron medallas a los alumnos más aprovechados de San Carlos. Las medallas fueron hechas por los propios alumnos de grabado en hueco de la Escuela. “Sus alumnos sobresalen en el grabado en hueco y en el grabado en dulce, y las medalla hechas por ellos son muy superiores a las inglesas, y casi igualan ya a los trabajos de los artistas alemanes que figuran hoy en primera línea”. Véase, “La Academia Nacional de San Carlos”, *El Siglo XIX*, México, febrero 22 de 1862, p. 3, en Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 652.

⁹³ Romero de Terreros, *Ibid.*, p. 330; “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos, 1862”, *El Siglo XIX*, México, miércoles 19 de febrero de 1862, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, p. 50; Romero de Terreros, *Paisajistas...*, p. 25

⁹⁴ Rodríguez Prampolini, *Ibid.*, pp. 50-51.

El óleo estuvo a la venta durante la exposición. La Academia lo adquirió para rifarlo entre sus suscriptores y el señor don Ignacio Cumplido, con el billete número 361, resultó afortunado en la rifa que se celebró el 2 de febrero de 1862.⁹⁵ Sin embargo, para 1872 el cuadro formaba parte de la galería 28, “Galería de Paisaje”, de la Escuela Nacional de Bellas Artes.⁹⁶ Desafortunadamente, hasta la fecha no he podido averiguar el paradero del cuadro, posiblemente pertenezca a una colección particular.

Un lugar salvaje también de la Tlaxpana

En el transcurso del mismo año escolar, 1862, Coto realizó otro cuadro original *Un lugar salvaje también de la Tlaxpana*, el cual ubicó en una zona aledaña al óleo anterior. La clasificación que Landesio le asignó fue: “perteneiente al género bosques, con episodio de animales”.⁹⁷ La obra de Coto no fue calificada en esta ocasión, ya que el año anterior obtuvo una calificación de “sobresaliente con nueve”, además de haber recibido el premio correspondiente a la Sección 1ª *Paisajes originales, género selvático* de la clase de *Paisaje*. Por esta razón, no compitió con José María Velasco, quien obtuvo la medalla de plata en esta sección por su cuadro *La barranca y cascada de Atizapán*. Sin embargo, los sinodales otorgaron a Coto una “mención honorífica” por su óleo.⁹⁸ El lienzo, marcado con el número 13, se presentó en la decimotercera exposición de la entonces Academia Imperial de San Carlos, que se celebró en noviembre de 1865. El cuadro fue adquirido por la Academia por la cantidad de ciento veinte pesos, para rifarlo entre los suscriptores;⁹⁹ el señor José Rincón Gallardo — poseedor del boleto número 317— resultó el ganador.¹⁰⁰

⁹⁵ Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 348.

⁹⁶ AAASC, doc. 10632.

⁹⁷ Landesio, *La pintura...*, p. 14.

⁹⁸ Archivo Histórico Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, (AHG-ENAP), Planero XI, Gaveta 3, Lote 14, libro 08-712162, *Registro de los exámenes y calificaciones de los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes. 1858-1875*, pp. 85, 113-114. Acta firmada por Santiago Rebull, Javier Cavallari, Eugenio Landesio y Jesús Fuentes y Muñiz, secretario de la Academia.

⁹⁹ AHG-ENAP, Planero XI, Gaveta 1, Lote 6, libro 08-712077, *El fondo de suscripciones de objetos de bellas artes debe a:...*, p. 16.

¹⁰⁰ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 396.

El puente de San Antonio Chimalistac

Continuando con la obra presentada por Coto en la Academia, durante la decimotercera exposición (1865), el artista presentó una copia del primer cuadro original de Landesio hecho a su arribo a la ciudad de México, *El puente de San Antonio Chimalistac*, (ilustración 73). En el cuadro aparece la siguiente inscripción: “copió de E. Landesio, L. Coto”.¹⁰¹ Se trata de la representación de la pequeña capilla dedicada a San Antonio, la cual está vista de espaldas, de forma que realza el ábside y la parte posterior de las torres. Junto a la capilla se encuentra un pintoresco puente de piedra¹⁰² debajo del cual corre un arroyo. Un episodio de costumbres que representa a un ranchero hablando con algunas lavanderas complementa el cuadro. La cordillera del Ajusco cierra el horizonte.¹⁰³



Ilustración 73
El Puente de San Antonio Chimalistac (ca. 1861), copia de Landesio
Reprografía: Elke Elisa Knoderer

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 385.

¹⁰² El puente fue construido en 1763. Se encuentra anexo a la capilla edificada un siglo antes. Véase, Martha Elba Gómez Ávila, *Del entorno rural en Coyoacán y Tlalpan durante el siglo XIX*, Tesis para optar por el grado de Maestra en Geografía, México, FFL, UNAM, 2000, p. 114.

¹⁰³ Esta copia forma parte de la colección del Museo Soumaya. Existe una segunda copia al óleo hecha en 1860 (51.5 x 67 cms.) que pertenece a una colección particular. Véase, *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección de Museo Soumaya*, México, Asociación Carso, 1998, p. 245, (123).

Patio principal del convento de Santa Clara de México

En dicha exposición Coto presentó también el cuadro original: *Patio principal del convento de Santa Clara de México*, titulado igualmente *Interior de un patio del ex convento de Santa Clara* en el que aparecen grandes higueras y un episodio de asunto religioso. Un documento fechado el 15 de diciembre de 1862, indica que el paisajista obtuvo una “mención honorífica” en el ramo pintura de *Paisaje, sección vistas compuestas, edificios*, por su ejecución, y que no fue calificado por haber sido considerado acreedor al premio de esta sección en años anteriores.¹⁰⁴ Se desconoce su ubicación actual.

La representación de fuentes con “figuras de costumbres”. Paisaje

El representar diferentes fuentes de la ciudad de México fue un tema recurrente en la pintura de Coto durante sus primeros años como alumno de *Paisaje*, ya que, siguiendo el *Plan de Estudios* de Landesio, los discípulos se ejercitaban copiando “fragmentos arquitectónicos”, ya fuera de estudios hechos del natural o de fragmentos de cuadros.¹⁰⁵

Glorieta

El museo José María Velasco, de la ciudad de Toluca, tiene en su acervo dos óleos de Coto en donde las fuentes son el tema principal. Uno de ellos es el denominado *Glorieta*,¹⁰⁶ (ilustraciones 74-76) en donde aparece la *Fuente de la*

¹⁰⁴ AHG-ENAP, Planero XI, Gaveta 3, Lote 14, libro 08-712162, pp. 113-114. Acta firmada por Santiago Rebull, Javier Cavallari, Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y Jesús Fuentes y Muñiz, secretario de la Academia; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 385; AAASC, doc. 5779.

¹⁰⁵ *Ibid.*, doc. 6614-25, p. 5.

¹⁰⁶ El maestro Fausto Ramírez describió la fuente de la siguiente manera:

[...] sobre un plinto decorado con mascarones, y en un apropiado ambiente acuático, se alzaba airosa en el nopal el águila con la serpiente, emblema fundacional ya aprobado oficialmente como símbolo patrio. Lo enmarcaba un templete clásico coronado por la figura de América, proclamando entre apoteóticas nubes la independencia, palabra que, para mayor claridad, traía inscrita en una cartela. Sobre la cornisa se desplegaban diversas alegorías que desarrollaban y completaban la idea; ocupaba la posición central una tensa figura rompiendo cadenas, flanqueada por juguetones *putti* montados en viejos emblemas que figuraban a una América libre y enguirnaldada (el cocodrilo) y a una España sujeta y abatida (el león). Véase, Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985, p. 25.

*Libertad*¹⁰⁷ —conocida también como *Fuente de la Independencia*.¹⁰⁸ En esta pintura el paisajista reprodujo fielmente la fuente referida, ubicada en la mayor de las glorietas del Paseo de Bucareli.



Ilustración 74
Glorieta (ca. 1860)
Fuente: Museo José María Velasco, Toluca
Foto: Edgar Samuel Díaz Richard

Coto reafirmó el significado de este monumento —quizás en forma inconsciente— al introducir un episodio con escena popular en el que, en un

¹⁰⁷ Gualdi refirió: “Esta hermosa fuente se hizo a moción del síndico segundo licenciado don Juan Francisco Azcárate, comenzándose el 8 de octubre de 1827 y concluyéndose el 15 de septiembre de 1830. Se estrenó el 16 del mismo, y el director de esta obra lo fue el arquitecto teniente coronel don Joaquín Heredia. No puede saberse con exactitud su costo, porque se invirtieron 33,221 pesos, 5 reales 5 granos en el que ella demandó y es el de las otras dos fuentes de *La Victoria* y de *La Paz*, glorietas, pilares, estatuas, terraplén de todo el paseo, reposición de la arboleda, destrucción de las capillas del Calvario y de la antigua fuente; obras todas comprendidas y seguido simultáneamente, bajo una sola memoria, de los gastos en general. Por esto es que para satisfacer de algún modo el objeto de dar una idea de su mérito o valor, sólo lo hemos podido conseguir de un modo aproximado por medio de una prudente tasación que con mucho tino nos ha hecho favor de fijar el mismo señor director en la cantidad de 18,000 a 20,000 pesos.” Véase, Pedro Gualdi, *Monumentos de Méjico. Tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi en el año de 1841*, México, J. M. Lara, 1841, s/p

¹⁰⁸ Guillermo Tovar de Teresa, *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*, tomo I, México, Vuelta, 1992, p. 130.

primer plano, retrató de espaldas a dos *chinas*¹⁰⁹ vestidas con su característica enagua. También, enfrente de la estatua, representó una escena “familiar humilde” en donde los protagonistas son un rancharo y su familia. Los árboles y el azul del cielo, apenas salpicado con una nube blanca, ocupan un lugar importante en el paisaje.



Ilustración 75



Ilustración 76

Glorieta (detalles)

La imagen de esta fuente, con algunas variantes respecto a la escena costumbrista, ya había sido hecha por Pedro Gualdi, quien entre 1839-1841, en su primera edición, y 1841-1842, en su segunda edición, publicó el álbum *Monumentos de Méjico*, el cual se vendió mediante suscripción, por entregas. En

¹⁰⁹ “La *china* es una criatura hermosa, de una raza diferente de la india: su cutis apiñonado, sus formas redondas y esbeltas, su pie pequeño. Se visten una enagua interior con encajes o bordados de lana en las orilla, que se llaman *puntas enchiladas*; sobre esa enagua va otra de castor o seda recamada de listones de colores encendidos o de lentejuelas: la camisa es fina, bordada de seda o chaquira, y deja ver la parte de su cuello, que no siempre cubre con el *rebozo* de seda que se echa al hombro con sumo despejo y donaire. La china no deja de encerrar su breve pie en un zapato de raso: sabe lavar la ropa con perfección, guisar un mole delicado, condimentar unas *quesadillas* sabrosísimas y componer admirablemente un *pulque* con piña y almendra o tuna; no hay calle por donde no se vea, airosa y galana, arrojar la enagua de una acera a otra; y en el *jarabe*, baile tan bullicioso y nacional, cautiva con sus movimientos lascivos, con la mirada de sus pardos u oscuros ojos. Su cabello negro está graciosamente ondulado, y de ahí les ha venido sin duda el nombre. Su carácter en lo general es desinteresado, vivo, natural, celoso y amante de su marido.” Véase, Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México* (ed. facsimilar de 1858), México, Instituto Mora, 1991, pp. 137-138.

ambas ediciones apareció la litografía bajo el nombre de *Fuente de la Libertad o Paseo de la Independencia*.¹¹⁰

Exterior de la Plaza de Santo Domingo

El otro cuadro que forma parte del acervo del museo señalado, es el *Exterior de la Plaza de Santo Domingo*¹¹¹ (ilustraciones 77-79) en donde el artista plasmó en un segundo plano la portada del templo de Santo Domingo, la cual tiene como remate un frontón truncado. En la parte central se localiza una cartela con el escudo de la orden de los dominicos y arriba de ésta, una cruz. Del lado izquierdo del óleo se puede ver parte de los portales. En un primer plano destaca la *Fuente de la Aguilita*.¹¹² Nuevamente, en este lienzo el pintor introdujo varios personajes que forman parte del episodio popular-profano, de acuerdo con la clasificación de Landesio. Algunas personas se abastecen del agua que brota de varios chorros de esta pequeña fuente; entre ellas se distingue a un aguador que ha dejado su *chochocol* sobre el piso. En el extremo derecho del lienzo destaca un aguador o *tortugo*¹¹³ dando de beber agua de su cántaro a un muchachito.

¹¹⁰ Gualdi, *Op. cit.*, s/p.; *El escenario urbano de Pedro Gualdi 1808-1857*, México, MUNAL-INBA, 1997, pp. 36, 52, 84, 85, 94.

¹¹¹ “Volviendo los ojos al primer estado de esta plazuela [Santo Domingo], encontramos en ella desde principios del siglo diez y siete, acaso antes, una fuente en la mitad de su largo; mas no de su ancho, pues estaba más próxima a los portales que a la Aduana; y encontramos también que por esos tiempos, el año 1611, se escaseaba el agua en ella, lo mismo que en otras de la ciudad.” Véase, José María Marroquí, *La ciudad de México*, México, Jesús Medina (ed.), tomo I, 1969, pp. 314-315.

¹¹² “La aguilita”, como se llamaba a esa escultura de cobre hueca, estuvo primero en la fuente del zócalo, luego en la plaza de Juan José Baz y más tarde en la de Santo Domingo. Véase, Manuel Carrera Stampa, *El escudo nacional*, México, Secretaría de Gobernación, 1994, pp. 108-109.

¹¹³ “El traje del *aguador* es característico de México, y este acuoso personaje vive por lo común en un cuarto de una casa de vecindad, o en una accesoria de barrio. A las seis de la mañana se viste su camisa y calzón blanco de manta, y unas calzoneras de pana o gamuza que sólo le llegan a la rodilla. Encima de esto se pone un capelo, pareciendo por delante a la figura de una armadura antigua, aunque su material es de cuero, y por detrás forma un rodete que sirve para mantener en seguro equilibrio el *chochocol*, que tiene la figura de una grande granada de artillería, y es de un barro rojo, donde él lleva su capital, el agua. Cubre su cabeza con un casquete de cuero, de la figura del que usan los cenecios *jokies* ingleses, y por medio de una correa que la pasa por la frente, sostiene por las asas la voluminosa vasija, mientras de otra correa cuelga a su cabeza otra vasija más chica que viene a ser un cántaro. Éste es el galán de las criadas, la crónica ambulante del barrio, y muchas veces el conductor de epístolas amorosas a las niñas de la casa, cuando el infortunado amante no tiene entrada, y es para él un castillo formidable y feudal; entonces el *aguador* es su mejor instrumento, pues está en contacto con las criadas, y halla franca entrada a todas horas del día.” Véase, Arróniz, *Op. cit.*, pp. 135-136.

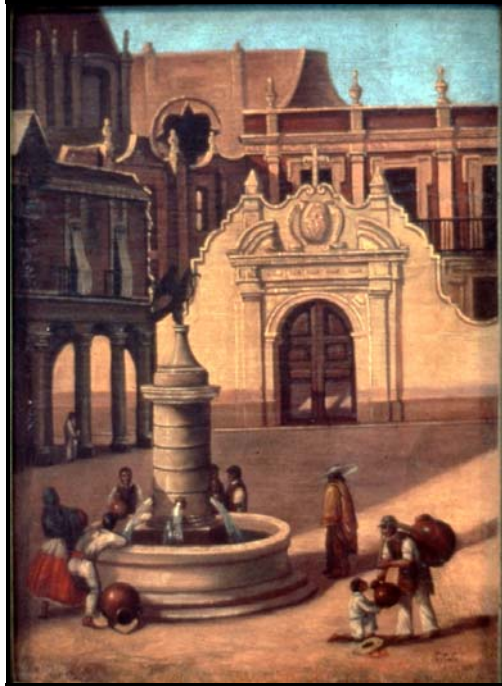


Ilustración 77
Exterior de la Plaza de Santo Domingo (ca. 1862)
Fuente: Museo José María Velasco, Toluca
Foto: Edgar Samuel Díaz Richard



Ilustración 78



Ilustración 79

Exterior de la Plaza de Santo Domingo (detalles)

Interior del convento de Santo Domingo

Asimismo, en el óleo *Interior del convento de Santo Domingo* (ilustraciones 80-81), bajo custodia de la Universidad Autónoma del Estado de México, aparece en un segundo plano una fuente de piedra en medio del patio del convento. En esta pintura se enfatiza la arquitectura interior del edificio y el episodio que se representa en un primer plano es el popular-religioso. Los frailes dominicos, vestidos con sus hábitos en color blanco y negro, deambulan por los corredores del claustro. Uno de ellos imparte la bendición a un feligrés que se arrodilla para recibirla. Detrás de ellos, una mujer conversa con otro de los frailes.



Ilustración 80

Interior del convento de Sto. Domingo (ca. 1862)



Ilustración 81

Interior del convento de Sto. Domingo
(detalle)

Fuente: Archivo Histórico, Instituto Científico Literario Autónomo, Toluca
Foto: Celia Macías

Paseo de Bucareli

Otro lienzo, en donde el elemento arquitectónico principal es una fuente, es el que lleva por título *Paseo de Bucareli*¹¹⁴ (ilustraciones 82-83) que, como el óleo anterior, forma parte de la colección de la UAEM. En él se representa la *Fuente de la Victoria*.¹¹⁵ La sencilla pero elegante estatua de una mujer que representa *La Victoria* es en sí toda la decoración de esta fuente de piedra. El cielo ocupa gran parte del lienzo y, en esta ocasión, los tonos rosados y rojizos, producto del atardecer, iluminan la estatua y las copas de los árboles. De nuevo, es un primer plano, el artista pintó un episodio popular formado por una pareja: la *china* vestida con su falda de *castor* y su clásico rebozo que le cubre la cabeza está acompañada de un *chinaco*, quien resguarda su cuerpo con una *manga* y usa las *botas de campana* alrededor de sus pantorrillas.

¹¹⁴ “El Paseo de Bucareli fue llamado así en honor del virrey Antonio María de Bucareli, quien dispuso su realización desde los primeros años de su gobierno (1771-1779). El 8 de diciembre de 1775 fue estrenado. Empezaba en la glorieta del Ejido de la Acordada (donde luego estuvo la estatua del “Caballito”) y terminaba en la Garita de Belem (hoy cruce de Avenida Chapultepec y Cuauhtémoc), llamada también de la Piedad. Su orientación de norte a sur, su anchura y sus fuentes le daban gran belleza y atractivo.” Véase, Tovar de Teresa, *Op. cit.*, p. 127.

¹¹⁵ “La fuente fue dedicada a don Guadalupe Victoria y se le llamaba *Fuente de Victoria*, pero el público desfiguró el nombre con la adición del artículo, diciendo *de la Victoria*, denominación vaga, pues no pocos preguntaban a cuál victoria se había dedicado.” Véase, José María Marroquí, *Op. cit.*, pp. 631-636. Esta pintura pertenecía a un coleccionista particular y fue presentada durante la exposición homenaje a Luis Coto que se llevó a cabo de abril a junio de 1998 en la ciudad de Toluca. Véase, Luisa Barrios, *Luis Coto*, Toluca, Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997, p. 13. El 21 de septiembre de 2000 el cuadro fue subastado, por Galerías Louis C. Morton, Ciudad de México (lote 172). Se le asignó un precio de 120,000 - 180,000 pesos. Véase, www.artnet.com (mayo 8, 2006); *Subastas septiembre*, México, Galerías Louis C. Morton, 2000, p. 91.

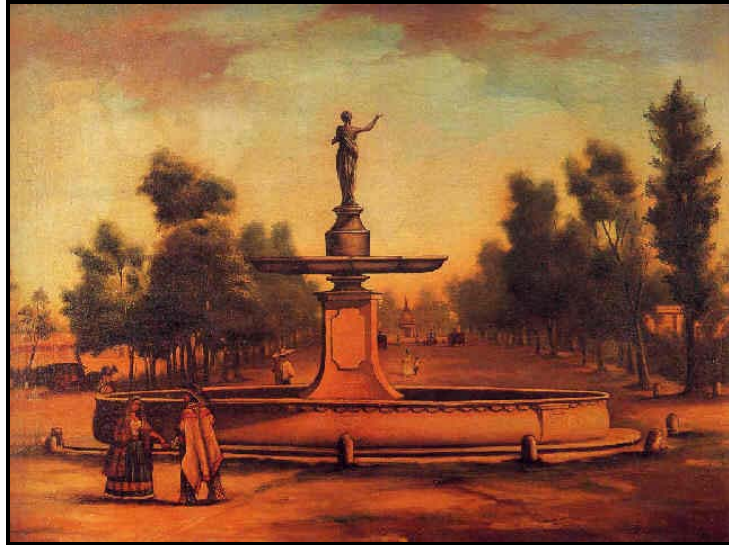


Ilustración 82
Paseo de Bucareli (ca. 1860)
Fuente: Colección Patrimonio Cultural
e Histórico, UAEM, Toluca
Foto: Edgar Samuel Díaz Richard



Ilustración 83
Paseo de Bucareli (detalle)

Fuente de la Tlaxpana¹¹⁶

Un quinto cuadro —muy representativo de los alrededores de la ciudad de México— en donde nuevamente una fuente es el elemento principal, es el titulado *Fuente de la Tlaxpana*, (ilustraciones 84-85). Según descripciones de la época, “la fuente era de inigualable belleza llamándola indistintamente *de los músicos* o *de la orquesta*, porque tenía figuras que representaban a tocadores de instrumentos de donde salían los chorros de agua.”¹¹⁷ Coto representó fielmente uno a uno los elementos que la conformaban y, como solía hacer, incluyó un episodio costumbrista. De nueva cuenta pintó al aguador quien se está retirando del sitio ya con su *chochocol* lleno de agua. Un trabajador de la zona se refresca con el agua, y otro más está a punto de aproximarse a la fuente. Un jinete cabalga por el área, mientras que un pequeño grupo de personas aprovecha la sombra de los árboles para descansar. Una mujer del pueblo, envuelta en su rebozo, pareciera encontrarse con el chinaco elegantemente vestido.¹¹⁸

¹¹⁶ *Tlaxpana*, aztequismo que significa *tlali*: “tierra”, *chpana*: “barrer”. Véase, María del Carmen Reyna, en *Tacubaya y sus alrededores siglos XVI-XIX*, México, INAH, 1995, pp. 87. También se le conoció como *Fuente de los Músicos*. “Fue destruida en 1879 por el arquitecto Antonio Torres Torija. Este espléndido monumento público era una interpretación novo hispana de la fuente del *Órgano de la Villa D’Este*, en Roma. Demostraba cómo en la Nueva España no se imitaba al pie de la letra, sino que se interpretaban los modelos y adaptaban las formas a la mentalidad del artífice, con lo que éste lograba un producto diferente.” Véase, Tovar de Teresa, *Op. cit.*, pp. 169, 185.

¹¹⁷ La fuente estaba empotrada entre los arcos del acueducto que conducía el agua hacia la ciudad de México. La construcción del acueducto se inició en 1603 y concluyó en 1620, constaba de mil arcos; principiaba en los manantiales de Santa Fe y pasaba por la Verónica, Tlaxpana, San Cosme hasta llegar a la Mariscalá. Dos inscripciones señalan que la fuente fue reconstruida durante una reparación general del acueducto entre 1636 y 1737, siendo arzobispo y virrey de la Nueva España don Juan Antonio Bizarón y Eguiarreta. El ayuntamiento se había reservado en la Tlaxpana grandes extensiones de tierras conocidas como “ejidos”. Una franja de estas tierras fue destinada en 1825 a los “sepulcros de los protestantes” para evitar el descontento de los católicos. Véase, Marcos Arróniz, “Fuente de la Tlaxpana” en *México y sus alrededores*, México, 1856, s/p; Raquel Pineda Mendoza, *Origen, vida y muerte del acueducto de Santa Fe*, México, IIE-UNAM, 2000, p. 178; Reyna, *Op. cit.*, p. 94.

¹¹⁸ Romero de Terreros, con base en algunas litografías y fotografías del siglo XIX describió la fuente de la *Tlaxpana* en estos términos:

Dentro de un gran nicho central, se hallaba esculpida, en la parte superior, la figura sedente de un monarca, a parecer Carlos V, y en la inferior el escudo del Imperio, acolado al águila bicéfala. Dos nichos pequeños, laterales, cobijaban sendas figuras, que tocaban, la de la izquierda, una viola, y la de la derecha una vigüela. Enmarcaban los nichos cuatro pilastras, mitad ménsulas, mitad bustos de ancianos, que, a manera de cariátides, sostenían un cornisa, y encima de ésta, otras figuras más pequeñas sostenían, a su vez, el entablamento que

En el siglo XIX la Tlaxpana era un lugar de descanso a donde acudían los habitantes de la ciudad de México. Los días de campo se iniciaban desde las primeras horas del día porque “era molesto llevar el sol de frente por la tarde por aquella calzada y se empeñan en ir temprano para situarse en un buen lugar donde estaba la fuente de la Tlaxpana y ponerse allí con la espalda al poniente.”¹¹⁹



Ilustración 84

Fuente de La Tlaxpana (ca. 1862)

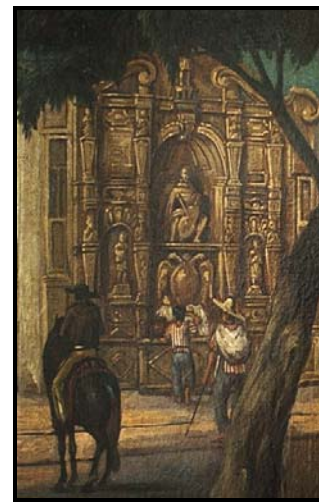


Ilustración 85

Fuente de La Tlaxpana (detalle)

Foto: Fausto Ramírez, AFMT, IIE-UNAM

coronaba un frontón curvo, interrumpido por la figura de un águila sobre un puente, que tenía como fondo una ancha nopalera. Véase, Manuel Romero de Terreros, “Fuentes virreinales”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Suplemento del número 35, México, 1966, p. 10.

¹¹⁹ Reyna, *Op. cit.*, p. 98.

Fuente en patio colonial

Sobre este mismo tema de la representación de las fuentes en la pintura de Coto, el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM cuenta con una diapositiva de una *Fuente en patio colonial* (ilustración 86), óleo que se le atribuye a Coto. Aunque no aparece un episodio costumbrista en el cuadro, consideré pertinente incluirlo en este apartado. No se tiene ninguna otra referencia sobre el mismo, excepto que actualmente pertenece a una colección particular.

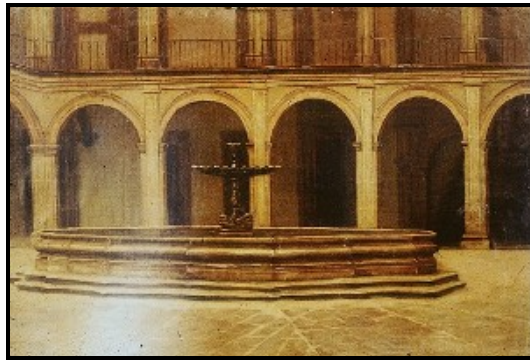


Ilustración 86

Fuente en patio colonial (atribuido)

Foto: AFMT, IIE-UNAM

Todos los óleos comentados en esta sección tienen en común —además de que en ellos se representa alguna fuente, que ésta es acompañada por un episodio costumbrista—, excepto el último cuadro atribuido; que ninguno fue expuesto en las exposiciones de la Academia, que posiblemente fueron paisajes tempranos de Coto cuando era discípulo de Landesio y que seguramente los ejecutó como parte de la instrucción recibida en las clases *Paseos artísticos de ejecución, o ejercicios de apuntes abreviados de la Naturaleza*, que formaban parte del *Plan de Estudios* elaborado por su maestro y que tenían como objetivo:

[...] hacer apuntes del natural en un modo muy abreviado, pero sin dejar de indicar todos los detalles interesantes conservando en cada objeto el carácter y la fidelidad de la forma.¹²⁰

El Pantano

De esta etapa como alumno de Landesio en San Carlos existe también un lienzo de Coto que, por alguna razón que desconocemos, no fue exhibido en las exposiciones de la Academia, titulado *El Pantano* (ilustraciones 87-88). Pintó los troncos de los árboles en forma caprichosa; su denso follaje ayuda a recrear el ambiente húmedo y oscuro del pantano. Utilizó como un importante foco de luz, en el extremo inferior derecho del cuadro, un cisne blanco con sus alas extendidas a punto de iniciar el vuelo, el cual contrasta con el entorno semi oscuro del pantano. De esta forma, el artista asoció el “género bosques, con el episodio de animal selvático”, de acuerdo con la clasificación de Landesio. Una vez más, Coto demostró su destreza al pintar la vegetación con un cuidado extremo, sin restarle realismo al paisaje.

¹²⁰ AAASC, doc. 6614-25, p. 4.



Ilustración 87
El Pantano (ca. 1862)
Foto: Judit Puente, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 88
El Pantano (detalle)

Landesio supo apreciar esta habilidad especial de su alumno e hizo saber que “raramente se hayan jóvenes aptos para caracterizar las yerbas, como la corteza de los diferentes árboles y en follaje”,¹²¹ razón por la cual lo apoyó para iniciar el estudio de *Botánica* en la Escuela de Medicina.

Varios de los lienzos en donde representa la naturaleza son un ejemplo incipiente de lo que el discípulo lograría años después, una vez concluidos sus estudios de *Paisaje*, al pintar cuadros como *El cura Hidalgo en el Monte de la Cruces* (Capítulo IV, pp. 171-174), en donde recreó la espesura del bosque con tal naturalidad que logra transmitir la sensación de humedad propia de la zona.

¹²¹ *Ibid.*, doc. 6614-25, p. 3.

Coto como ilustrador

Expedición a Metlaltoyuca

El año de 1865 fue muy provechoso para Luis Coto ya que, además de continuar su formación como discípulo en la Academia Imperial de San Carlos en la clase de *Paisaje*, en enero inició sus estudios de historia natural, específicamente *Botánica*, que se impartía en la Escuela de Medicina.

El director de la Academia, Urbano Fonseca, solicitó al director de la Escuela de Medicina, doctor Ignacio Durán, se admitiera a los discípulos de *Paisaje*, Luis Coto y José María Velasco en las cátedras de *Botánica*, el primero, y de *Zoología*, el segundo, para perfeccionarse en el arte en que se ocupaban. Estos estudios se prolongaron por casi dos años, lapso en el que les fue calificada su asistencia, aplicación y aprovechamiento por los catedráticos, el sabio naturalista Lauro M. Jiménez y el doctor José Barragán.¹²²

En junio de ese mismo año, el subprefecto del distrito de Huauchinango, estado de Puebla, Juan B. Campo, solicitó al ministro de Fomento, Luis Robles Pezuela, se examinaran dos terrenos baldíos: la Mesa de Coroneles o Metlaltoyuca y la Mesa de Amistlán¹²³ para ver la posibilidad de colonizarlos.¹²⁴

¹²² *Ibid.*, docs. 6448, 6540; AHG-ENAP, Planero XI, Gaveta 1, Lote 5, libro 08-712063, legajo 11, número 17; Elías Trabulse, "Aspectos de la obra científica de José María Velasco", en Xavier Moyssen *et al.*, *José María Velasco Homenaje*, México, UNAM, 1989, pp. 133-134; Elías Trabulse, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992, p. 137.

¹²³ Almaraz hizo saber que no les fue posible visitar la Mesa de Amistlán por estar cerca de Papantla, pueblo ocupado por las "fuerzas disidentes". Véase, Ramón Almaraz, "Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca, presentada al Ministerio de Fomento por la Comisión exploradora, presidida por el ingeniero D. Ramón Almaraz", México, agosto 30, 1865. Firmada por Ramón Almaraz, Guillermo Hay y Antonio García y Cubas, en *Memoria presentada a S. M. el Emperador, por el Ministro de Fomento Luis Robles Pezuela de los trabajos ejecutados en su ramo el año de 1865*, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1866, Documento 10, p. 233.

¹²⁴ El emperador Maximiliano, al observar la escasa población del territorio mexicano expidió unas leyes sobre inmigración y colonización con objeto de poblar y dedicar a la agricultura las tierras deshabitadas o poco pobladas. El decreto, dado en el Castillo de Chapultepec, el 5 de septiembre de 1865, señalaba en su Artículo 1º "México queda abierto a la inmigración de todas las naciones". Las comunicaciones relativas a la inmigración debían dirigirse al Ministro de Fomento. El grupo más importante que solicitó colonizar tierras mexicanas fue el de los confederados del sur de Estados Unidos que pretendían establecer su antigua vida en las grandes plantaciones algodoneras del sur. Maximiliano aceptó su petición y sólo les prohibió establecerse en las tierras del norte del Imperio o en las del Istmo de Tehuantepec; esto, con el fin de proteger el territorio de una posible separación por parte de los confederados. La colonia más importante de este grupo se estableció en las tierras altas de Veracruz y fue llamada *Carlota*, en honor de la emperatriz. Así mismo, se fundó una colonia de inmigrantes alemanes en Santa Elena, cerca de Mérida, Yucatán, colonia que logró sobrevivir inclusive al derrumbe del Imperio. A pesar de que el decreto sobre

Por otra parte, Robles Pezuela, concededor del interés que despertaba en el emperador Maximiliano todo lo relacionado con la cultura prehispánica, rindió un informe sobre unas ruinas recién descubiertas en Metlaltoyuca. Como resultado de estas comunicaciones, el subsecretario de Fomento, Manuel Orozco y Bërra, giró instrucciones al ingeniero Ramón Almaraz —jefe de la Comisión Científica del Valle de México— para que, junto con los ingenieros Antonio García Cubas y Guillermo Hay, investigara si los terrenos citados eran aptos para la colonización. Respecto a las ruinas, tenía indicaciones de levantar un plano, describirlas minuciosamente, sacar algunas vistas de ellas y de los objetos más importantes que hubiera. A petición de Almaraz también se integraron a la expedición Luis Coto y José María Velasco,¹²⁵ como dibujantes de la Academia, encargados de hacer vistas de las ruinas en donde, por falta de luz, no fuera posible sacar fotografías. La comisión salió de la ciudad de México el 18 de julio. Al llegar a las ruinas, el ingeniero Hay se encargó de la parte arqueológica y de tomar las vistas fotográficas; los paisajistas quedaron a su disposición. García Cubas estuvo a cargo de levantar el plano de las ruinas, y Almaraz se encargó de la parte geográfica del camino y de los terrenos baldíos.¹²⁶

Los paisajistas salieron de la ciudad de México, junto con su equipaje, carteras y quitasoles, el 19 de julio en la diligencia que los conduciría a

inmigración y colonización se dio en septiembre de 1865, ya desde octubre del año anterior la Compañía de Colonización Alemana, presidida por Rittere von Borbens, había solicitado al emperador establecer en el Imperio colonos alemanes. Su petición le fue otorgada, y se les asignó tierras en la región de Zongolica, cercana a Córdoba y Orizaba. Ocho meses después de recibido el terreno, la Compañía fracasó y las tierras fueron devueltas al gobierno imperial. También hubo iniciativas por parte del inglés Thomas Griffin para establecer una colonia en Yucatán. El parlamento inglés expresó su interés en trasladar a los rebeldes irlandeses a tierras mexicanas y de esta forma ayudar a terminar con los conflictos religiosos en Irlanda. El señor F. M. Ossaye del Canadá, de igual forma, solicitó tierras para sus paisanos. La colonización portuguesa fracasó porque no se reunió el suficiente número de colonos. Tampoco hubo colonización española, ya que se negó la entrada de aquéllos que pidieron entrar como colonizadores. El señor Abdón Morales propuso introducir al Imperio 100,000 colonos africanos y chinos. La Junta Imperial de Colonización rechazó su petición por considerarla, entre otras cosas, ser una esclavitud simulada y porque harían decaer la raza. En resumen, en año y medio se conoció el fracaso de la colonización. En 1866, cuando el Imperio estaba debilitado económica, política y militarmente, se abandonaron los proyectos de colonización, se derogó la Compañía Imperial de Colonización y la Oficina de Tierras fue cerrada. Véase, Berta Flores Salinas, *Segundo Imperio Mexicano*, México, Praxis, 1998, pp. 19-47.

¹²⁵ En el informe que dirigió José M. Velasco al director de la Academia, Urbano Fonseca, le hizo saber que su condiscípulo [Rafael] Montes de Oca los acompañó durante toda la expedición. Véase, AAASC, doc. 6448-3.

¹²⁶ Ramón Almaraz, *Op. cit.*, p. 215.

Tulancingo, primer punto de su larga travesía. En Huauchinango se unieron con el resto de la expedición y se pusieron en camino rumbo a Metlatoyuca, adonde llegaron el 30 de julio. Los paisajistas regresaron a la capital el 13 de agosto no sin haber experimentado un gran número de anécdotas y peripecias, debidas principalmente a la época de lluvia en que se llevó a cabo la expedición. Durante la travesía, tuvieron oportunidad de apreciar el paisaje y tomar varios apuntes, no sólo de la zona arqueológica, sino de diversas vistas. En el informe que Velasco presentó al director de la Academia, Urbano Fonseca, expresó:

Aunque la expedición ha sido bastante penosa también nos ha sido de grande utilidad pues hemos tenido lugar de ver accidentes que en otra estación tal vez no habría y aunque los apuntes dibujados hayan sido pocos, sabe usted perfectamente, señor director que el artista necesita mas bien hacer poco y observar mucho para enriquecer la imaginación de la variedad de objetos que nos muestra la naturaleza y hacer esto poco con bondadoso juicio, caracterizando los lugares que se quieren representar.¹²⁷

Puente formado de bejucos en el río Necaxa

Puente de maroma en el río de Jalapilla

Por su parte, Coto dejó testimonio de la expedición a Metlatoyuca, al hacer varios dibujos, entre ellos el *Puente formado de bejucos en el río Necaxa* y el *Puente de maroma en el río de Jalapilla* (ilustraciones 89-90). Éstos se publicaron en forma de litografías en la *Memoria* presentada por Almaraz al Ministerio de Fomento, quien hizo la siguiente descripción:

El río de Necaxa se pasa por medio de un puente de bejuco, de poco más de un metro de anchura, ofreciendo una vista hermosa. Este puente es de una construcción original por su sencillez: los arcos, pasamanos y amarres son de bejuco, los que aún conservan la corteza; y para dar una idea más completa del puente, acompañamos una vista. Este, así por su poca anchura y solidez, como por lo fuerte de las curvas, no permite que pasen las bestias por él, y sólo lo verifican las gentes de a pie. El puente, al pasarlo, hace fuertes oscilaciones: las bestias vadean el río, y cuando éste va crecido lo pasan a nado.¹²⁸

¹²⁷ AAASC, doc. 6448-3.

¹²⁸ Almaraz, *Op. cit.*, p. 216.



Ilustración 89
Puente formado de bejuco en el río Necaxa
(1865 - litografía)
Reprografía: Rocío Gamiño

Respecto al *Puente de maroma en el río Jalapilla*, Almaraz comentó:

Jalapilla, que significa Arena en el agua, es un pueblecillo situado a 500 metros de la orilla derecha del río de su nombre. Pasamos este río por medio de lo que allí se llama *maroma*; ésta consiste en una reata atada a dos árboles situados el uno en una orilla y el otro en la opuesta: sobre la reata gira una polea de cuyas armaduras penden dos lazos, uno sirve para extraer la polea haciéndola girar sobre la reata, y el otro para sentarse en una gaza [sic] la persona que va a pasar. Una vez sentada ésta, dos individuos tiran de un lazo para extraer la polea y se pasa así de una a otra orilla. Acompañamos una vista de la maroma de Jalapilla.¹²⁹

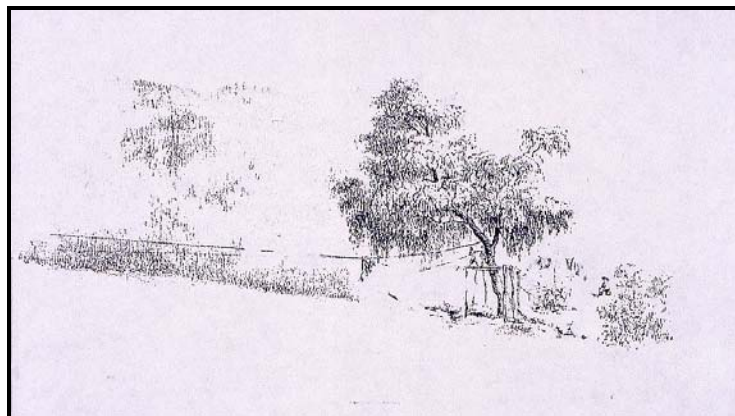


Ilustración 90
Puente de maroma en el río de Jalapilla
(1865 - litografía)
Reprografía: Rocío Gamiño

¹²⁹ *Ibid.*, p. 218.

Asimismo, en *El libro de mis recuerdos*, escrito por García Cubas veinte años después de realizado el viaje de exploración, se publicaron las dos litografías ya mencionadas.¹³⁰ Nuevamente, la imagen del *Puente formado de bejucos en el río Necaxa* apareció en *El atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, del mismo autor, impreso en 1885, utilizando la técnica de la cromolitografía (Carta 7 Hidrográfica, estampa 7.12), bajo el título de *Río Necaxa*. Una estampa similar a la del *Puente de maroma en el río de Jalapilla* aparece en la estampa 7.16, como *Río San Marcos*.¹³¹ Coto también pintó una acuarela del *Puente de bejucos*, que actualmente pertenece a un coleccionista particular (ilustración 91).



Ilustración 91
Puente de bejucos (ca. 1865 - acuarela)
Reprografía: Celia Macías

¹³⁰ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986, pp. 576 y 579. El autor hace la aclaración que la Venta de Jalapilla está situada a la orilla del río San Marcos o Cazones. También aparece una litografía que da cuenta del percance que sufrió García Cubas al atravesar la cuesta de San Lorenzo porque la mula que montaba cayó en tierra; el jinete fue lanzado a un despeñadero y Coto aprovechó tan desafortunado incidente para elaborar un dibujo. Véase, *Ibid.*, p. 578. La primera edición del libro se publicó en 1904.

¹³¹ Laura del Carmen Mayagoitia Penagos, *México en miniatura. El atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos de Antonio García Cubas*, México, tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2002, Figura 10, Carta 7 Hidrográfica, estampas 7.12, 7.16 y figura 39.

Según hizo saber García Cubas, en *El libro de mis recuerdos*, “una escultura arenisca que representaba a una momia, con sudario y vendaje” se trasladó al Museo Nacional de la Ciudad de México.¹³²

La expedición permaneció cinco días en las ruinas de Metlaltoyuca. Durante esos días Coto y Velasco copiaron el edificio principal llamado el *Meridiano* —en total y detallado—, lo mismo que el *Palacio*, y las pirámides. Además, hicieron estudios de higueras, una higuera aislada para hacer la forma de sus ramas y la casa del señor Jácome.¹³³ Elías Trabulse comenta que existen varias litografías, que aunque no están firmadas, por el relato de Velasco se sabe que fueron originalmente dibujadas por él y por Coto, como un *teponaxtle* —instrumento músico de percusión— de madera de rosa.¹³⁴

La Naturaleza

La Caverna de Ojo de Agua

En 1888 el doctor Manuel M. Villada publicó en la revista *La Naturaleza* un artículo titulado “La Caverna de Ojo de Agua”.¹³⁵ En su escrito, el doctor Villada relata la expedición que realizó el 5 de noviembre de 1884, acompañado por el profesor de Topografía del Instituto Literario del Estado de México, ingeniero Juan B. Madrid y algunos alumnos de la clase de *Historia Natural*, de la cual era profesor el doctor Villada. Luis Coto dibujó dos vistas de este sitio y José María Velasco se encargó de litografiarlas. Cuando se publicó el artículo (1888), Coto tenía más de 17 años de ser profesor de *Dibujo* del Instituto Literario. Posiblemente estos dibujos fueron hechos aproximadamente veinte años antes (1865), cuando Coto y Velasco eran alumnos en la Academia Nacional de San Carlos (ilustraciones 92-93).

¹³² García Cubas, *Op. cit.*, p. 584.

¹³³ AAASC, doc. 6448-3.

¹³⁴ Elías Trabulse, *José María Velasco...*, p. 140.

¹³⁵ Manuel M. Villada, “La Caverna de Ojo de Agua”, en *La Naturaleza*, Segunda Serie, Tomo I, México, Imprenta de Ignacio Escalante, (1888), pp. 81-85 y lámina VIII.



Ilustración 92

Vista exterior de la Caverna de Ojo de Agua



Ilustración 93

Salón del Pabellón en la Caverna de Ojo de Agua

(ca. 1865 - litografías)

Reprografía: Elke Elisa Knoderer

En los capítulos IV, V y VI se incluirán pinturas que fueron hechas por el paisajista una vez que dejó la Escuela Nacional de Bellas Artes y que fueron exhibidas como “pinturas remitidas de fuera de la Academia” o que, sin haber participado en estas exposiciones, forman parte de la obra pictórica del paisajista.

Capítulo IV

Reforzamiento del Nacionalismo a través del paisaje histórico

Los paisajes históricos de Luis Coto —con episodio profano— que representan personajes, escenas o acontecimientos prehispánicos, de la Conquista o de la Independencia, ejemplifican la aportación que el artista brindó al Estado para consolidar el concepto de Nación por medio de las artes plásticas.

El fortalecimiento de la conciencia nacional se dio en nuestro país hacia 1824, año en que se proclamó la Constitución y que los mexicanos se sintieron parte de una misma entidad histórica. Posteriormente, como resultado de las dos intervenciones extranjeras armadas y la pérdida de más de la mitad del territorio nacional, se reforzó el sentimiento nacionalista durante la segunda mitad del siglo XIX —etapa en la que estuvo activo el paisajista en estudio—. Los gobiernos promovieron la exaltación de los hombres que habían luchado en defensa de la patria, por lo que Nezahualcóyotl, Moctezuma y Cuauhtémoc fueron rescatados como fuente de inspiración contra la opresión.¹

Las luchas compartidas fueron forjando una conciencia nacional. El Estado se fortaleció separándose de la iglesia y derrotando la intervención. La república se impuso, venciendo la monarquía y las tendencias separatistas. La historia y la cultura nacional surgió y floreció, venciendo y separando las tradiciones coloniales. En esta parte de la historia se resaltó el amor a la patria; un papel fundamental representó los símbolos, los héroes, los grandes sucesos que contribuyeron a construir un sentimiento de unidad. La bandera, el himno, la batalla del 5 de mayo, Hidalgo, Juárez.²

En relación con las artes plásticas, el escultor Manuel Vilar fue el primer artista dentro de la Academia Nacional de San Carlos, que representó a un personaje prehispánico: *Moctezuma II*, estatua de yeso, que se exhibió durante la tercera exposición de la Academia a fines de 1850, la cual causó admiración y

¹ Josefina García Quintana, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, México, UNAM, 1977, pp. 11-30.

² Enrique Semo, Presentación del programa *Concierto de Gala conmemorativo del CL Aniversario del Himno Nacional Mexicano y cierre del 25 Aniversario de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México*, México, OFCM, Septiembre 2004.

extrañeza, ya que ningún artista del país había intentado tomar como fuente de inspiración un hecho histórico nacional y menos aún, prehispánico. Rafael de Rafael, quien se encontraba desterrado por el gobierno mexicano por ser el editor y redactor de *El Universal*, órgano del partido conservador que hacía la oposición al gobierno, alabó la obra e hizo votos por verla en mármol “para enriquecer la escasa colección de buenas estatuas que poseemos en nuestra patria”.³ Al año siguiente, 1852, Vilar continuó con esta misma temática y presentó en la exposición una escultura, también de yeso, *Tlahuicole*.⁴ Fue hasta 1867 que la pieza fue vaciada en bronce haciéndose dos ejemplares de ella.⁵

En años posteriores, el sector oficial dio un gran impulso a los artistas plásticos para representar en sus lienzos grandes sucesos históricos y héroes nacionales; es decir, todo lo referente a la Patria que sirviera como medio para lograr la integración del país.⁶ Hubo también críticos de arte como Ignacio Manuel Altamirano y José Martí quienes alentaron a los artistas a recrear el pasado prehispánico. En la Escuela Nacional de Bellas Artes se hizo tema obligado para los alumnos el retomar la historia nacional en sus obras e, incluso, en 1869 el director de la Academia, Ramón I. Alcaraz anunció haber establecido

³ Rafael de Rafael, “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, T. I, p. 35, México, enero 11 de 1851, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, México, IIE-UNAM, 1997, I, pp. 226-227.

⁴ Tlahuicole, capitán de origen otomí que peleó al lado de los tlaxcaltecas en contra de los *mexica*, quienes trataban de impedir que los tlaxcaltecas comerciaran con los pueblos de la costa. Los tlaxcaltecas fueron a Tenochtitlán a demandar la libertad de comercio, pero fueron conminados a pagar tributos y a postrarse como súbditos del emperador *mexica*. Tlahuicole fue hecho prisionero en combate, enjaulado y llevado ante el monarca Moctezuma Xocoyotzin. Éste lo nombró su capitán general y le encomendó la campaña de la Tarasca, que aunque no fue un triunfo militar, sí fue rica en prisioneros y en botín de guerra. Puesto en libertad decidió no regresar a Tlaxcallan en calidad de traidor y prefirió morir en el sacrificio gladiatorio, matando a seis guerreros águilas y tigres e hiriendo a más de veinte, antes de ser conducido ante el dios Huitzilopochtli, para que se le extrajera el corazón. Véase, José Rogelio Álvarez (director), *Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, 1977, Tomo I2, p. 231. La estatua de Vilar representa a Tlahuicole en el acto de combatir en este sacrificio, se halla atado por la pierna derecha a la piedra del sacrificio; el brazo izquierdo está en ademán de sostener el escudo para defenderse de su adversario y con la mano derecha empuña la formidable macana, con la que mató e hirió a muchos de sus competidores. Véase, “Cuarta exposición pública de las obras de bellas artes en la Academia Nacional de San Carlos”, *La semana de las señoritas*, México, 1852, T. III, p. 281, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, pp. 307-308.

⁵ Daniel Schávelzon, “Notas sobre Manuel Vilar y sus esculturas de Moctezuma y Tlahuicole”, en *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988, pp. 81-82.

⁶ Tomás Pérez Vejo, conferencia “Nacionalismo e imperialismo: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico”, ciclo de conferencias *La imagen como fuente de investigación*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 9 de octubre de 2002.

un premio consistente en 1,000 pesos y un accésit de 200 pesos, para el mejor cuadro histórico cuyo asunto fuera tomado de la historia nacional. El concurso estuvo abierto a los artistas de la República.⁷ Sin embargo, durante esta exposición, la decimocuarta, Coto no presentó cuadro alguno con este tema. En los años siguientes, se instituyeron concursos anuales o bienales en los que los estudiantes de pintura de la ENBA incursionaron en el género histórico nacional.

Cabe señalar que, antes de que la Escuela instaurara de manera oficial los temas nacionales a tratar por los alumnos en sus obras, Coto ya había tratado esta temática en sus óleos: *El origen de la fundación de México* (1863),⁸ *Netzahualcóyotl [sic] salvado por la fidelidad de dos de sus súbditos* (1865), y *El emperador Moctheuzoma [sic] II yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec* (1866).

Años después, en respuesta a la convocatoria hecha por el director de pintura José Salomé Pina,⁹ durante la decimonovena exposición celebrada en 1879, Coto presentó, en gran formato, otro cuadro original que también denominó *El origen de la fundación de México* (1879) y *El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces* (1879). Más tarde, durante la vigésima exposición de la ENBA (1881), exhibió sus dos últimos lienzos de paisaje histórico —como el artista los designaba—: *La Noche Triste* y *La captura de Guatimoc [sic] en la laguna de Texcoco*.

⁷ Jorge Alberto Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)”, en *Una visión del arte y de la historia*, México, IIE-UNAM, 2001, Vol. IV, p. 34; Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 147-152.

⁸ La fundación de México fue el asunto escogido en el concurso bienal (1891) para que lo desarrollaran los alumnos más adelantados de la clase de *Pintura*, bajo la dirección de José M. Velasco (*Paisaje*) y José Salomé Pina (*Figura*). José Jara obtuvo el premio de entre los tres concursantes. Véase, Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de la Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1863, p. 579; Manuel G. Revilla, “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en *El Nacional*, México, miércoles 13 de enero de 1892, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, pp. 330-331.

⁹ José Salomé Pina sustituyó al director de pintura Pelegrín Clavé quien había renunciado a su cargo en la ENBA en 1868. Véase, Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 147-148.

El origen de la fundación de México

El origen de la fundación de México fue un tema del cual Coto realizó tres cuadros: uno en 1863 (79.5 x 106.5 cms.) (ilustración 94), otro ca. 1865 (32.5 x 43.8 cms.) (ilustración 95) —que formó parte de la colección particular del señor Manuel Romero de Terreros—,¹⁰ y un tercero, en 1879 (170 x 231.5 cms.) (ilustración 102). Los tres óleos se analizan juntos ya que, el tema representado y la composición son los mismos, únicamente varían las dimensiones de los lienzos y pequeños detalles que a continuación se describen.

La pintura *El origen de la fundación de México* recrea la fundación de Tenochtitlán. El autor lo dividió en cuatro secciones por medio de dos arroyos y lo equilibró en los cuatro ángulos mediante volúmenes de masa semejante en cada uno de ellos; el izquierdo inferior, con el derecho superior y el derecho inferior con el izquierdo superior. Es posible que las cuatro secciones simbolicen los cuatro barrios de Tenochtitlán: Moyotla, Cuepopan, Atzacualco, Teopan.¹¹

¹⁰ Manuel Romero de Terreros, *Paisajistas mexicanos del Siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1943, lámina 10.

¹¹ Alfredo Chavero, “Tenoch”, en *Hombres ilustres mexicanos. Biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, Eduardo L. Gallo (ed.), México, Imprenta de I. Cumplido, 1873, T. 1, pp. 13-33.



Ilustración 94
El origen de la fundación de México (1863)
Reprografía: Elke Elisa Knoderer



Ilustración 95
El origen de la fundación de México (ca. 1865)
Fuente: www.sotheby's.com

Los cuadros están compuestos en cinco planos: en el primero destaca el águila real¹² con una serpiente entre sus garras y con las anchas alas desplegadas, parada sobre un nopal que nace de una roca. El símbolo nacional aquí representado es de una escala mayor si se compara con las figuras humanas, tal vez por tratarse del motivo principal de los cuadros, el cual quiso destacar el pintor. El águila de los cuadros de 1863 y ca. 1865 tiene parte del cuerpo de color blanco; en cambio, en la pintura de 1879, es totalmente color pardo. La serpiente del cuadro de 1879 destaca por la forma ondulante en que aparece, localizada al frente de las garras del águila (ilustraciones 96, 97 y 98).



Ilustración 96 (1863)



Ilustración 97 (ca. 1865)

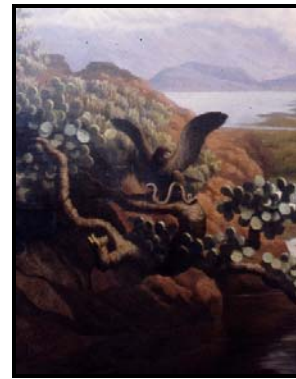


Ilustración 98 (1879)

El origen de la fundación de México (detalles)

Vale la pena resaltar la forma en que el pintor representó al águila “sus anchas alas abiertas al sol que nació”.

Allí vieron parada sobre un nopal que nacía de la hendedura de una roca bañada por las olas, una [sic] águila real de extraordinaria magnitud y hermosura, con una serpiente en sus garras y sus anchas alas abiertas al sol que nacía.¹³

¹² El águila real (*Itzquauhtli*) que figura en el escudo nacional es el *Aquila chrysaëtos chrysaëtos*. Es ave rapaz diurna, de plumaje color chocolate pardo, nuca y parte trasera del cuello doradas, cola gris y torso emplumado. Entre los nahuas el águila era a la vez símbolo bélico y solar. Véase, Álvarez, *Op. cit.*, Tomo 1, p. 156.

¹³ William H. Prescott, *Historia de la conquista de México*, México, Porrúa, 1976, p. 14. La primera edición en español se publicó en México en 1844, por lo que pienso que es muy probable que Coto se haya basado en este libro para hacer su pintura. El mito sobre la fundación de Tenochtitlán en 1325 refiere que

Ésta fue la descripción hecha por Prescott en su libro *Historia de la conquista de México*. Altamirano, criticó severamente el cuadro realizado en 1879 y, en especial, la representación del águila.¹⁴ Quizás Altamirano no tomó en cuenta la fuente de inspiración del paisajista, si es que efectivamente Coto se basó en el texto de Prescott, para la realización de su pintura.

En el segundo plano, el gran sacerdote Tenoch —con el *tilmatli* o túnica de algodón anudada al cuello, que cae sobre su espalda, y el *maxtlatl*, faja ancha amarrada por delante— y Mexitzin, el guía, observan azorados al águila sobre el nopal en el islote. En el cuadro de 1863, el atuendo de Tenoch y de Mexitzin tiene rayas en tonos de color rojo. En el óleo de ca. 1865 predomina el color blanco; además, Tenoch trae la cabeza cubierta con un paño, mientras que en el cuadro pintado en 1879, también predomina el color blanco en la vestimenta. En las pinturas de 1863 y 1879 las piernas de Tenoch y Mexitzin son perfectamente visibles; en cambio, en el cuadro de ca. 1865, no se distinguen. El bordón de Mexitzin, representado tanto en la pintura de 1863, como en la de ca. 1865, es más corto que el pintado en 1879. El atuendo de Tenoch y Mexitzin, así como las flores blancas o amarillas que cubren parte del terreno entre ellos y la arboleda del fondo son un recurso que utilizó el pintor como focos de luz (ilustraciones 99-101).

Huitzilopochtli, dios tribal de los *mexica*, les ordenó abandonar Aztlán, su lugar de origen, y buscar tierras mejores, que habrían de reconocer por la manifestación de un símbolo inequívoco: la presencia de un águila agitando las alas, parada sobre un nopal y desgarrando una serpiente. Véase, Enrique Florescano, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, México, Taurus, 1998, p. 25.

¹⁴ Ignacio M. Altamirano, “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, *La Libertad*, México, 24 de enero de 1880, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, pp. 35-36.



Ilustración 99 (1863)



Ilustración 100 (ca. 1865)



Ilustración 101 (1879)

El origen de la fundación de México (detalles)

En el tercer plano se marca el horizonte con las aguas del lago. Los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, nevados en su cima e iluminados, destacan en el cuarto plano. Ya que el descubrimiento del islote tuvo lugar en las primeras horas de la mañana, el paisajista se esmeró en representar el cuadro con gran luminosidad, por lo que el cielo, en quinto plano, ocupa una tercera parte de la superficie del cuadro. Así mismo, contribuye a la gran luminosidad de la atmósfera representada.

El cuadro pintado en 1863 es significativo dentro de la obra de Coto ya que, como se mencionó, lo hizo en una época en la que la pintura histórica de tema nacional todavía no surgía en la Academia ni era impulsada por sus

autoridades.¹⁵ Es probable que el pintor lo haya realizado por sugerencia de Landesio, en vista de que el maestro daba gran importancia al paisaje histórico:

Siendo su fin el interés histórico, el pintor histórico-general, o paisajista histórico, presentará algún pasaje lo más posible importante y digno de la historia de aquel lugar, dando una idea clara del sitio, no material y servilmente copiado, sino liberal y poéticamente, transportando por cuanto le sea posible al observador a la época, estación y hora en que dicho pasaje tuvo lugar; no omitiendo los caracteres geológicos del terreno, así como la estructura y carácter de los edificios, no omitiendo los vegetales indígenas y característicos si los hay; aumentando o quitando, modificando éste o aquél objeto, siempre que sea oportuno a la inteligencia del asunto o de la localidad, como para aumentarle elegancia y grandiosidad; aprovechando igualmente, las accidentalidades [*sic*] de la atmósfera y del cielo, de los colores de la entonación, a fin de estimular y disponer mayormente el alma del observador, ya sea a lo melancólico, a lo ameno, a lo terrífico [*sic*] o a lo solemne, ayudando y corroborando los sentimientos expresados por los personajes, así que los afectos morales o del alma, formen con los objetos y accidentalidades [*sic*] del sitio, de la atmósfera, los juegos de la luz y la entonación, una unión íntima y armoniosa.¹⁶

Coto lo presentó en la clase de *Paisajes históricos originales* impartida por Landesio, y obtuvo la calificación de “sobresaliente con 9” —de acuerdo con el acta firmada por Clavé el 13 de diciembre de 1863—; se hizo acreedor al primer lugar, consistente en una medalla de plata.¹⁷

En el año de 1863 no hubo exposición en la Academia porque la Regencia dispuso que el dinero destinado a costearla se empleara en el arreglo de los marcos y las pinturas de la escuela mexicana.¹⁸ Sin embargo, el 20 de diciembre se realizó una ceremonia de distribución de premios,¹⁹ en la que Coto recibió la presea.

¹⁵ El tema *La fundación de México* fue el asunto escogido en el concurso bienal (1891) para que lo desarrollaran José Ramírez, Leandro Izaquirre y José M. Jara, alumnos de la clase de *Pintura de figura*, bajo la dirección de José S. Pina. José M. Jara obtuvo el premio de entre los tres concursantes. Véase, Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 579; Manuel G. Revilla, “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *El Universal*, México, miércoles 13 de enero de 1892, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, pp. 330-331.

¹⁶ Eugenio Landesio, *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, México, Imprenta de Lara, 1867, pp. 6-7.

¹⁷ Archivo Histórico Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, (AHG-ENAP), Planero XI, Gaveta 3, Lote 14, libro 08-712162, pp. 146-147; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 358; Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), doc., 6572.

¹⁸ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, México, IIE-UNAM, 1976, doc. 6655.

¹⁹ El director de la clase de *Pintura*, Pelegrín Clavé, pronunció un discurso en el que abordó el tema de la pintura religiosa. Véase, Romero de Terreros, *Op. Cit.*, pp. 353-356.

Al finalizar el siguiente año escolar (noviembre 1864), Landesio, Clavé, Rebull y Urbano Fonseca (director de la Academia), encargados de calificar las obras ejecutadas por los alumnos en la clase de *Paisaje*, hicieron referencia al cuadro de Coto en vista de que fue presentado como obra concluida:

En esta sección [paisaje histórico] se presentó concluido el cuadro histórico de *El origen de la fundación de México* trabajado por el alumno pensionado don Luis Coto. No se tenía en consideración este cuadro por haber sido calificado el año anterior y obtenido el premio cuando se hallaba todavía en sus principios; mas habiendo sobrepujado a la esperanzas que en aquella época se concibieron, el jurado pide al señor director se premie de alguna manera extraordinaria la laboriosidad, constancia y felices disposiciones de este estudioso alumno.²⁰

El óleo fue adquirido por el emperador Fernando Maximiliano. En la actualidad forma parte de la colección del Museo Erzherzog Franz Ferdinand, Castillo de Artstetten, en Austria.²¹

El mismo paisaje histórico, el cual tituló de nuevo *El origen de la fundación de México*, lo presentó, en gran formato, en la decimonovena exposición de la ENBA, en el año de 1879, (ilustración 102) dentro de la sala de exposición de pintura moderna correspondiente a la sección de exposición nacional.²² Dicho óleo no tuvo una aceptación favorable por parte de la crítica de arte, representada en esta ocasión por Altamirano, quien expresó:

[...] la ejecución deja mucho que desear todavía. El águila que pugna por matar a la serpiente que sujeta con una de sus garras, reposa sobre el tronco de un nopal, cuyas raíces se tuercen negras sobre la roca confundándose completamente con el reptil que se tuerce furioso también sobre la roca [...] Hay que advertir además, que las aves de presa, como el águila, no combaten reposándose, ni con las alas extendidas sino que revolotean atacando a su enemigo con el pico acerado hasta que lo vencen y aniquilan [...] El celaje es destemplado también, las nubes están agrupadas sin naturalidad, el color que domina al fondo no tiene una gradación conveniente; es fuertemente violáceo y falso [...] El suelo es de carácter lacustre, cenagoso y cubierto de césped y de

²⁰ AHG-ENAP, Planero XI, Gaveta 3, Lote 14, libro 08-712162, p. 181; AAASC, doc. 6572.

²¹ Esther Acevedo, en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, MUNAL, diciembre 1995-febrero 1996, p. 103 y “Los comienzos de una historia laica en imágenes”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*, México, MUNAL, julio-noviembre, 2003, p. 37.

²² Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 511.

plantas amarillentas, algunas tienen flores de un amarillo chillante y que no cuadra bien con los tonos del cuadro²³.



Ilustración 102
El origen de la fundación de México (1879)
Foto: Cecilia Gutiérrez, AFMT, IIE-UNAM

A pesar de esta dura crítica, el jurado calificador de la Escuela otorgó a Coto un segundo premio por su obra, motivo por el cual al año siguiente, marzo 10 de 1880, el paisajista dirigió un oficio (ilustración 103) al director de la ENBA, Román S. de Lascuráin, en el que solicitó una gratificación por el valor de los cuadros para poder así dedicarse exclusivamente al estudio del paisaje histórico; sin embargo, su petición no fue aprobada.

²³ Ignacio M. Altamirano, “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, *La Libertad*, México, 24 de enero de 1880, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, pp. 35-36.

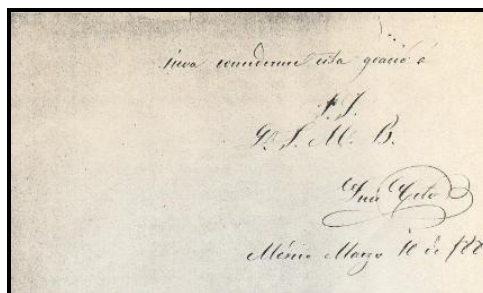
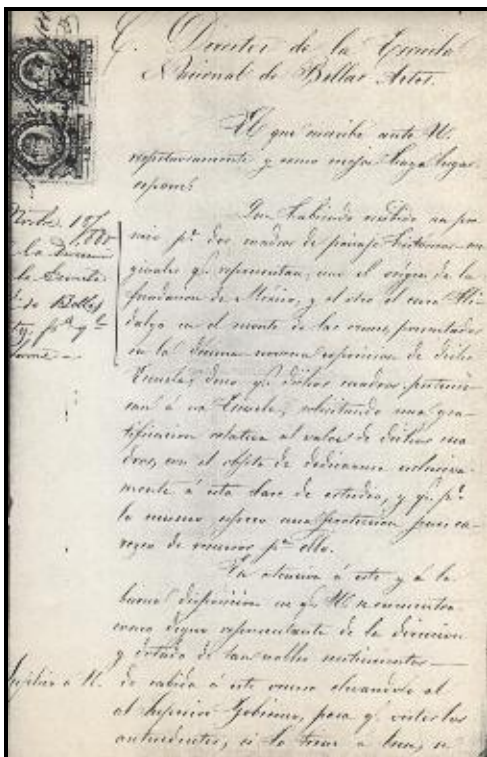


Ilustración 103

Carta en que solicita una gratificación por los cuadros:

*El origen de la fundación de México y
El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces*

Fuente: AGN, *Justicia e Instrucción Pública*, caja 3, expediente 80, foja 1.

Foto: Celia Macías

Transcripción:

C. Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El que suscribe ante U. respetuosamente y como mejor haya lugar expone:

Que habiendo recibido un premio por dos cuadros de paisaje histórico originales que representa; uno *El origen de la fundación de México*, y el otro *El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces*, presentados en la décimo-novena exposición de dicha Escuela, deseo que dichos cuadros pertenezcan a esa Escuela solicitando una gratificación relativa al valor de dicho cuadros, con el objeto de dedicarme exclusivamente a esta clase de estudio, y que por lo mismo espero una protección pues carezco de recursos para ello.

En atención a esto y a la buena disposición en que usted se encuentra como digno representante de la dirección y estado de tan nobles sentimientos suplico a U. dé cabida a este ocurso elevándolo al Supremo Gobierno para que vistos los antecedentes, si lo tiene a bien, sirva concederme esta gracia a S.S.

Q.S.M.B. Luis Coto [rúbrica]. México, Marzo 10 de 1880.²⁴

²⁴ AGN, *Justicia e Instrucción Pública*, caja 3, expediente 80, foja 1.

También remitió un oficio similar al Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Ignacio Mariscal, por lo que éste último solicitó a Lascuráin le rindiera un informe sobre la petición del paisajista. A pesar del apoyo que Lascuráin brindó a Coto para que le fuera otorgada la gratificación por los cuadros mencionados, ésta nunca se concretó:

El C. Luis Coto, paisajista que con notable aprovechamiento hizo su carrera en esta Escuela, al emprender los dos grandes cuadros de historia mejicana que presentó en la última exposición, tuvo la mira de dedicarlos a la fuente de sus conocimientos, esta Escuela, procurando a la vez que el fruto del estudio, le mereciera la protección de que tanto necesitan los artistas de parte de los gobiernos en nuestro país, a fin de llegar a obtener esta vez la pensión en Europa, para que fue propuesto por sus profesores en otro tiempo, en vista de sus buenas disposiciones y aprovechamiento.

Convencido de que esto quizá no podría ser por varias circunstancias propias de la diversa situación que guarda, habiendo estado separado de la Escuela hace ya algún tiempo, se ha limitado a desear una protección pecuniaria que le ponga en aptitud de seguir estudiando y desarrollando asunto del género de sus últimos cuadros y que le facilite los recursos muy indispensables ciertamente, que se requieren para visitar y estudiar localidades, pagar modelos, y muchos gastos en fin, que, para una persona que, como él no cuenta con más que el reducido sueldo de la clase de dibujo que desempeña en el Instituto de Toluca, sea de todo punto de difícil o imposible erogación.

Por mi parte, penetrado del mérito contraído por el autor de esos cuadros al emprender su ejecución no obstante las precarias circunstancias que le rodean, sin más estímulo que el amor al arte y a la Escuela en que se formó, y penetrado al mismo tiempo de que los cuadros encierran no sólo el mérito del esfuerzo hecho para tratar grandes asuntos de muy difícil ejecución, sino el que era necesario para obtener el segundo premio que le fue acordado por el respectivo jurado en la pasada Exposición; me tomo la libertad de recomendarle, suplicando a U. que tenga a bien extender su mano protectora en favor del artista de que se trata, aceptando los referidos cuadros, y acordándole por ellos una recompensa pecuniaria que le anime a proseguir sus loables esfuerzos en el estudio.²⁵

Actualmente, el lienzo *El Origen de la fundación de México* es parte de la Colección del Museo de Bellas Artes, de la ciudad de Toluca, estado de México.

Contradictoriamente, el óleo de pequeño formato *El origen de la fundación de México*, pintado ca. 1865, fue subastado por Sotheby's en Nueva York el 17 noviembre de 2005 y alcanzó un precio de 42,000 dólares.²⁶

²⁵ *Ibid.*, fojas 2-3.

²⁶ Sotheby's, New York, 17 de noviembre de 2005, lote número N08131 72. Véase, www.artnet.com, Latin American Art (abril 27, 2006).

Netzahualcóyotl [sic] salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos, ocultándole bajo un montón de chía

Continuando con el proceso cronológico de creación de los paisajes históricos, en 1865 Coto realizó el óleo *Netzahualcóyotl [sic] salvado por la fidelidad de dos de sus súbditos*,²⁷ también conocido como *Netzahualcóyotl [sic] salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos, ocultándole bajo un montón de chía, La fidelidad de Chichitnaltzin y su esposa Cocatzin hacia su antiguo príncipe y Netzahualcóyotl [sic] perseguido por Maxtla*.²⁸ La escena se ubicó en las barrancas y el cerro de Texcotingo²⁹ (ilustraciones 104-106). Las figuras humanas, representadas en el segundo plano del cuadro, ocupan el mínimo espacio pictórico. Los perseguidores del príncipe, al igual que Cocatzin, la mujer con quien sostienen el diálogo, llaman la atención del espectador, quien tiene que observar con cuidado el cuadro para percatarse del sitio en donde Nezahuacóyotl está siendo escondido por uno de sus súbditos, debajo de los tallos de la chía recién cortada. En este óleo el artista se tomó una libertad al representar a los guerreros que lo persiguen con atributos de las órdenes militares aztecas —el caballero águila— (con una diadema de plumas) y *maquahuitl* (macana) en su mano, y el —caballero tigre— (con un yelmo imitando la cabeza de un ocelote sobre su cabeza), cuando que pertenecían a la cultura *tepaneca* bajo las órdenes de su rey Maxtla.

²⁷ Los acolhuas se establecieron en Texcoco a fines del siglo XII. Hacia 1418 los tepanecas invadieron sus tierras y asesinaron a su rey Ixtlilxóchitl en presencia de su hijo Netzahualcóyotl, quien se ocultó en un árbol de capulín. A la muerte de su padre, Netzahualcóyotl se convirtió, a los quince años, en heredero de la corona acolhua. Al usurpar el poder del rey texcocano los tepanecas, bajo las órdenes de Tezozomoc, se establecieron en Azcapotzalco. El príncipe Nezahuacóyotl vivió durante ocho años en Texcoco en el palacio de sus ancestros. A la muerte del usurpador tepaneca Tezozomoc le sucedió su hijo Teoyauhtzin, a quien destronó su hermano Maxtla. Al ascender al trono se convirtió en enemigo de Nezahuacóyotl. En varias ocasiones trató de aniquilarlo, pero el príncipe lograba huir. Cualquiera que lo aprehendiera vivo o muerto obtendría la mano de una noble señora y con ella un extenso dominio. (Extracto de: Prescott, *Op. cit.*, Capítulo IV, pp. 77-97).

²⁸ AAASC, doc. 10632.

²⁹ Landesio, *Op. cit.*, p. 14.



Ilustración 104
*Nezahualcóyotl salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos,
ocultándole bajo un montón de chíá (1865)*
Foto: Columba Sánchez Jiménez, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 105



Ilustración 106

*Nezahualcóyotl salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos,
ocultándole bajo un montón de chíá (detalles)*

El paisajista pintó en el primer plano una sombra hacia la izquierda del cuadro que corre a lo largo de la base del lienzo la cual contrasta con la luminosidad de los celajes. Este recurso lo utilizó en varios óleos de su etapa temprana y es un reflejo de las enseñanzas de su maestro Landesio quien, a su vez, retomó la característica de introducir sombras en el primer plano y contrastarlas con la luminosidad de los planos posteriores, tal como lo hiciera su maestro Karóly Markó. Al igual que en los cuadros anteriores, las montañas y el cielo ocupan gran parte del lienzo. El árbol de yuca, los nopales, la chíá, y las plantas silvestres, propias del paisaje mexicano, enfatizan el nacionalismo como elementos que serían una constante en el paisaje histórico.

José María Vigil relata este pasaje histórico de la siguiente forma:

Al subir una loma [Nezahualcóyotl] observó que una partida de enemigos tomaba el mismo rumbo, y aunque no le había visto, apresuró el paso y llegó a un punto en donde se hallaban un hombre con su mujer cosechando chíá. Manifestóles el riesgo que corría, y en el acto aquellos honrados labradores le hicieron tenderse en tierra, y le ocultaron bajo un montón de yerba. No tardaron en llegar sus perseguidores e informándose de si habían visto pasar a Nezahualcóyotl, la mujer, cuyo nombre era Cozcateotzin, respondió afirmativamente, añadiendo que parecía seguir el camino a Huexotla y que si querían alcanzarle era preciso que marcharan muy de prisa, porque él iba con gran velocidad.³⁰

El lienzo se presentó en la decimotercera exposición anual de la Academia Imperial de San Carlos en México en noviembre de 1865. Estuvo a la venta durante la exposición.³¹ En vista de que Coto obtuvo el premio en la sección *Paisaje histórico* en 1863, el alumno recibió esta vez una mención “muy honorífica” por parte del jurado calificador. El director de la Academia, José Urbano Fonseca, solicitó al Ministro de Justicia, Pedro Escudero, su intercesión ante el emperador Maximiliano para otorgar al paisajista una gratificación de 120 pesos (la tercera parte del valor verdadero del cuadro) para poder así conservar

³⁰ José María Vigil, “Nezahualcóyotl”, en *Hombres ilustres mexicanos. Biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, Eduardo L. Gallo (ed.), México, Imprenta de I. Cumplido, 1874, T. II, pp. 113-115.

³¹ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 385.

el cuadro en sus galerías, petición que fue concedida.³² El cuadro permaneció en San Carlos hasta 1943.³³

El emperador Moctheuzoma II [sic] yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec

Al año siguiente (1866), Coto incursionó de nuevo en el tema prehispánico. En esta ocasión ejecutó el óleo *El emperador Moctheuzoma II [sic] yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec*, cuadro con el cual obtuvo una “mención muy honorífica” por parte del jurado calificador integrado por los maestros Clave, Rebull y el propio Landesio, de acuerdo con la reunión que se verificó el día 31 de octubre de ese año. Esta decisión fue tomada en vista de que el alumno había obtenido anteriormente el premio en la clase de *Paisaje, sección histórica, popular y bosques*. Sobre este cuadro, Landesio comentó en su libro *La Pintura General o de Paisaje*:

En la última calificación [Coto] presentó otro cuadro, en el cual asociando el género Bosques al Histórico profano, representó al emperador Moctheuzoma II [sic] yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec.³⁴

Desafortunadamente, hasta el momento no se ha podido obtener mayor información sobre del cuadro. En cuanto al pasaje representado, existe un relato de Francisco Javier Clavijero que describe la forma en que Mocthezuma II [sic] era trasladado por sus súbditos y da cuenta de su afición a la cacería:

Cuando salía [Moctezuma] lo llevaban en hombros los nobles en una litera abierta y bajo un espléndido dosel. Acompañábalo un séquito numeroso de cortesanos, y por donde pasaba, todos se detenían y cerraban los ojos, como si temiesen que los deslumbrase el esplendor de la majestad. Cuando bajaba de la litera para andar, se extendían alfombras a fin de que sus pies no tocasen la tierra [...] También tenía bosques, rodeados de tapias y llenos de animales, en

³² AAASC, doc. 6488; AGN, *Gobernación*, Sección Segundo Imperio, Volumen 71, expediente 5, foja 10.

³³ Romero de Terreros, *Paisajistas...*, p. 12; AHG-ENAP, Planero XI, Gaveta 3, Lote 14, libro 08-712162, pp. 196-197.

³⁴ AHG-ENAP, Lote 14, libro 08-712162, p. 286; Landesio, *Op. cit.*, pp. 14-15.

cuya caza se solía divertir. Uno de estos bosques era una isla del lago, conocida actualmente por los españoles con el nombre de Peñón. De todas estas preciosidades no queda más que el bosque de Chapoltepec [sic].³⁵

Es posible que el alumno de *Paisaje* se haya inspirado en esta descripción al pintar su cuadro.

El reinado de Xólotl en Texcoco

En la década de los años setenta, Luis Coto realizó dos obras más con tema histórico, uno de ellos fue *El reinado de Xólotl*³⁶ en Texcoco, cuadro conocido también como *Chiconcuauhtli, acompañado de Xólotl, rey de Texcoco, es recibido como nuevo rey de Xaltocan*, óleo de gran formato, del cual se desconoce su ubicación actual. Se tiene conocimiento de que el licenciado Felipe Sánchez Solís —director del Instituto Literario de Toluca de 1847 a 1851 y nuevamente en 1870— se lo encargó a Coto para que formara parte de su colección de antigüedades mexicanas en la ciudad de México.³⁷

El cuadro, sin concluir, por enfermedad del autor, fue presentado durante la decimasexta exposición de la ENBA, realizada en diciembre de 1873. El

³⁵ Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México sacada de los mejores historiadores españoles y de los manuscritos y de las pinturas antiguas de los indios dividida en diez libros: adornada con mapas y estampas e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*, México, Imprenta de Lara, primera edición mexicana, 1844, pp. 222, 225.

³⁶ Xólotl primer rey chichimeca que después de varios años de peregrinaje tomó asiento en Tenayocan. Su hijo Nopaltzin, en viaje de exploración, llegó hasta Chapoltepec y Coyohuacan. Nopaltzin se casó con una mujer tolteca de nombre Azcaxochitl, descendiente de Pochotl de la casa real tolteca. Hacia 1220 se estableció en Tzincanoztoc. Xólotl de Tenayocan pasó su corte a Texcoco en donde estableció su reino. Ahí se le presentaron tres príncipes de la monarquía acolhua: Acolhuatzin, Chiconcuauhtli y Tzontecomatl. Dos de los príncipes casaron con dos de las hijas de Xólotl. Acolhuatzin con la hija mayor Cuetlaxochitl, Chiconcuauhtli con la hija menor Zihuaxochitl y Tzontecomatl, a falta de otra hija menor, casó con Cihuatetzin, doncella chalca. Xólotl dividió su reino en varios señoríos. A Chiconcuauhtli le dio el señorío de Xaltocan, a Tzontecomatl, le dio Coaltichan y a Acolhuatzin, el señorío tepaneca y con él Atzacaputzalco. (Extracto de: Vicente Riva Palacio (director general), *Compendio general de México a través de los siglos*, México, Ed. del Valle de México, 1974, Tomo I, pp. 280, 282); R. R. Ramírez, “Xólotl” en *Hombres ilustres mexicanos. Biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, México, Eduardo L. Gallo (ed.), Imprenta de I. Cumplido, 1874, T. II, pp. 47-65.

³⁷ Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la república: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, en *Los pinceles de la Historia, La fabricación del Estado 1864-1910*, México, MUNAL, 2003, pp. 67-70.

paisaje fue tomado al noroeste del lago de Xaltocan. El *Catálogo* correspondiente a esta exposición hizo la siguiente descripción:

Se presentaron a este monarca en el año de 1168 los príncipes Chiconcuahutli, Acolhua y Tzontecomatl, procedentes de Teocolhuacan, pidiendo terrenos para establecerse: Xólotl no sólo les concedió lo que deseaban, sino que casó a estos príncipes con sus tres hijas, tocando por consorte a Chiconcuahutli la princesa Zihuaxochitl. En seguida Xólotl dividió su reino entre sus tres hijos y dio a Chiconcuahutli el de Xaltocan, hoy distrito de Zumpango de la Laguna. Chiconcuahutli, al presentarse en la capital del imperio acompañado de Xólotl y sus hijos: el cacique Tzompa de Xaltocan, recibe al nuevo rey colocándole un collar al cuello, en testimonio de obediencia.

Los sacerdotes esperan a Chiconcuahutli al pie del templo consagrado al dios Huitziquitlatli.³⁸

El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces

El segundo cuadro fue *El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces* (ilustraciones 107-109) que, junto con el óleo *El origen de la fundación de México*, presentó durante la decimonovena exposición de la ENBA, en el año de 1879.³⁹ Por ambos cuadros el artista obtuvo un segundo premio. Como se señaló anteriormente, solicitó una gratificación por ellos, ya que su intención era que pertenecieran a la Escuela.⁴⁰

El óleo sobre Hidalgo, de gran formato, representa el espeso bosque del Monte de las Cruces.⁴¹ La escena tiene lugar al amanecer, hora en que predomina la penumbra. Llama la atención los enormes pinos y encinos pintados en detalle y con precisión. En la parte inferior izquierda, totalmente inmerso en el bosque, se representa al ejército de Hidalgo, infantería y caballería, que se descubren ante su líder.⁴² Sobre un montículo Hidalgo arenga a sus tropas,

³⁸ Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 458.

³⁹ *Ibid.*, p. 511.

⁴⁰ Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la ENBA, 1857-1920*, México, IIE-UNAM, 1996, p. 56, ficha 341.

⁴¹ “Se le llamó así porque siendo paraje en que eran frecuentes los ataques de bandidos, había muchas cruces que, según la costumbre del país, señalaban los lugares en que habían sido muertos por ellos algunos pasajeros.” Véase, Sansón Carrasco, *Historia de Méjico*, México, s/e, 1849, p. 304.

⁴² “A las once de la mañana [30 de octubre de 1810] presentó Hidalgo su columna de ataque. Veíanse a su cabeza el regimiento de infantería de Valladolid, parte del de Celaya y del batallón de Guanajuato, y por los costados y retaguardia los regimientos de caballería de la Reina, Príncipe y Pátzcuaro, tropas que excedían al doble en número y eran de igual calidad a aquellas con que iban a batirse [...]. Seguía a Hidalgo una

porta en su mano izquierda el estandarte guadalupano —símbolo nacionalista—. Junto a él se encuentran cinco personas, que, entre otros, podrían ser Allende y Jiménez.

Sobresale un enorme tronco seco, en posición vertical, que divide al cuadro en dos partes. Las montañas al fondo, pintadas en diferentes tonos de color verde y el cielo azul, con algunas nubes blancas, cierran el cuadro.

El ambiente general es sombrío y húmedo, por varias razones, como son: tiene lugar al amanecer, justo antes de que aparezcan los primeros rayos del sol, el mismo tema del lienzo, los colores utilizados, verdes en diferentes tonalidades imperando los colores verde montaña, café y ocre, y pocos focos de luz.

Bajo el título *“El salón en 1879-1880, impresiones de un aficionado”* Altamirano nuevamente hizo una crítica muy aguda sobre la pintura de Coto, como se podrá observar en el siguiente párrafo:

Su cuadro ¿es un paisaje? Propiamente hablando en término de pintura, este cuadro, sin el confuso accesorio de las pequeñas figuras ocultas entre la sombra, debía llamarse boscaje, porque el conjunto no presenta otro aspecto que el de un espeso bosque [...]. Si la idea histórica domina, es necesario que el paisaje no aparezca sino en segundo lugar, para ayudar y no para ofender a lo principal [...]. Luego lo principal debía ser la idea histórica. Entonces la figura de Hidalgo, la de sus compañeros y el grupo de las tropas debían ser lo primero, lo esencial en el cuadro y el paisaje debía presentarse de modo que no sirviese sino como decoración accesoría y que no distrajese la atención del asunto principal. El señor Coto no ha observado esta regla y, una de dos, o debe apresurarse a cambiar el nombre al cuadro y llamarse simplemente Boscaje del Monte de las Cruces, o debe realizar su pensamiento histórico de otro modo, esto es: dando mayor tamaño a las figuras y degradando el de la arboleda, de modo que no quede sirviendo más que de fondo. Tal es la ley de la lógica en pintura [...]. El artista, según parece, no se consagró más que a los árboles y sólo a los árboles.⁴³

Por su parte, Manuel Garrido —en la misma época que Altamirano— se manifestó con grandilocuencia respecto al óleo:

muchedumbre de indios que no bajaban de ochenta mil, armados de lanzas, piedras y palos, tan prevenidos para el saqueo de Méjico [...]. Grandes masas de caballería de gente del campo con lanzas, espadas y algunas carabinas, estaban tendidas en el camino de Toluca y demás sitios que lo permitían”. Véase, *Ibid*, pp. 305-306.

⁴³ Altamirano, en Rodríguez Prampolini, *Op, cit.*, III, pp. 35-36.

Ese cuadro histórico del Monte de las Cruces, es la epopeya del arte. ¡Cuánta magestad [sic] y belleza en ese bosque; cuánta poesía en el riachuelo que serpentea entre las peñas; y en general, cuánto clásico idealismo en todo el conjunto.⁴⁴

El severo juicio de Altamirano contrasta considerablemente con la opinión dada por el doctor Eduardo Báez más de cien años después: “Coto siguió pintando paisajes pero en ninguno igualó la maestría y la ambición de su *Monte de las Cruces*”.⁴⁵

En la actualidad, el lienzo forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes, de la ciudad de Toluca, estado de México.

⁴⁴ Garrido, *Op., cit.*, p. 59.

⁴⁵ Eduardo Báez, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992, p. 24.



Ilustración 107
El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces (1879)
Foto: Columba Sánchez Jiménez, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 108



Ilustración 109

El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces (detalles)

Captura de Guatimoc [sic] en la laguna de Texcoco

Durante la siguiente década, Coto presentó en la vigésima exposición en 1881, —en la sala de exposición de pinturas modernas presentadas por artistas particulares— el óleo *Captura de Guatimoc [sic] en la laguna de Texcoco*,⁴⁶ cuadro con el que obtuvo un segundo premio.

⁴⁶ “El 13 de agosto de 1521, después de setenta y cinco días de sitio, cuando la defensa de Tenochtitlan se hizo imposible, Cuauhtémoc salió de la ciudad en una canoa acompañado de su familia, de su séquito, de

Esta exposición tuvo un carácter especial por celebrarse el centenario de la fundación de la Academia de San Carlos.⁴⁷ Por este motivo, las autoridades de la ENBA, encabeza por Román S. Lascuráin, hicieron un llamado “a todos los hijos de la Academia a que presentaran una obra como obsequio”. Con estas obras se tenía la intención de abrir una “galería del centenario”.⁴⁸ Sobre este punto no se encontró ningún documento que confirmara que Coto hubiera obsequiado alguno de sus cuadros.

Nuevamente, la pluma de Manuel Garrido se hizo presente al escribir:

Conocemos las obras del Sr. Coto, y más de una vez hemos gozado contemplándola. Su género favorito es el paisaje, y en verdad que su pincel es maestro para representar las múltiples bellezas de la naturaleza.

La prisión de Cuautimoc, [sic] verificada en un lago, por los conquistadores, es otro triunfo del artista á que aludimos. Ese lago engaña hábilmente; se vé mover al empuje de los remos, y formar esas preciosísimas ondas que acrecentándose, al fin se extinguen; se vén saltar los copos de espuma; en una palabra, es un lago.

El horizonte es hermosísimo, y las figuras del histórico pasaje, tienen expresión y vida.

El Sr. Coto es un artista de mérito.⁴⁹

También se cuenta con la descripción y el juicio crítico hecho por Felipe S. Gutiérrez respecto al lienzo:

[...] representa el momento en que una barca, tripulada por soldados españoles se acerca a la canoa en donde iba el infortunado Cuauhtémoc con su familia, y García de Olguín salta a ella y lo hace prisionero.

Parece que todo el grupo del monarca y la familia, con el jefe español y los remeros, está bien compuesto en la parte lineal y es de buen color, pero el de los soldados de la barca, creemos que carece de estas dos cualidades porque están las figuras en una aglomeración informe y la línea de las cabezas es seguida y sin interrupción alguna, resultando por esto monótona la composición, así como porque no hay suficiente ambiente atmosférico para separar las figuras unas de otras convenientemente.

Coanacohtzin, señor de Texcoco y Tetlepanquetzaltzin, señor de Tlacopan. García Olguín, jefe de una embarcación española, le dio alcance e hizo prisionero al rey y a sus acompañantes. Escortados por García Olguín y Gonzalo Sandoval, fueron llevados ante Cortés.” Véase, Prescott, *Op. cit.*, pp. 511-513.

⁴⁷ Durante esta Exposición Francisco de Paula Mendoza presentó su cuadro *El perdón de los belgas*. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 531.

⁴⁸ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, Vol. I, México, IIE-UNAM, 1993, doc. 7405.

⁴⁹ Garrido, *Op. cit.*, p. 59.

De este cuadro pudieron haberse sacado dos, uno de paisaje y otro de historia, porque cada uno está estudiado por separado: primero reúne todas las cualidades de tal y se nota mucha riqueza en la luz del cielo, exactitud en los volcanes umbríos por los grandes cúmulos de nubes y su enlace pintoresco que revelan la inteligencia del paisajista propiamente dicho; el agua no es tan feliz porque no armoniza toda la superficie del lago; la del primer término está encrespada no solamente en la proximidad de las embarcaciones, como es natural, sino en una grande extensión, y esto choca comparándola con el resto que es completamente liso.

Del de historia dijimos ya cualidades y defectos que posee, y en general podemos decir que carece un poco de dibujo, especialmente las figuras de los remeros, que estando medio desnudos debían haberse estudiado más, consultando el natural.⁵⁰

Esta descripción parece coincidir con el relato que hizo Prescott sobre la prisión de Cuauhtémoc, por lo que es posible que Coto se hubiera basado en esta fuente al pintar el paisaje histórico:

Olguín atracó al costado de una de las piraguas, la cual, ya sea por su aspecto, ya porque le hubiesen informado de ello, conjeturó llevaría a su bordo al emperador azteca, y a la que mandó a su gente dirigir la puntería de sus arcabuces. Pero antes de dispararlos, se oyó un grito que salía de la piragua, diciendo que allí iba su señor. Al instante se mostró en pie, y armado con escudo y *macuahuitl* un joven guerrero, como en actitud de abrirse paso por entre los españoles; mas luego que el capitán Olguín mandó a éstos que no tirasen, soltó aquél sus armas, exclamando: “Yo soy Guautemotzin, llevadme ante Malinche: soy su prisionero; pero no se toque a mi esposa ni a los que me acompañan”.⁵¹

De acuerdo con las fuentes consultadas, el óleo *La captura de Guatimoc [sic] en la laguna de Texcoco* estuvo a la venta durante la exposición, y fue adquirido por la Escuela, la cual, a su vez, lo rifó entre los suscriptores. El estado de Hidalgo, que se había suscrito con diez acciones, resultó afortunado con el número 107.⁵² Se desconoce el paradero actual del cuadro y, desafortunadamente, tampoco se cuenta con una fotografía de la obra.

⁵⁰ Felipe S. Gutiérrez, “La exposición artística de 1881”, *El siglo XIX, México 1881*, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, p. 102.

⁵¹ Prescott, *Op. cit.*, p. 512.

⁵² El gobernador, S. Cravioto, comisionó a Luis Rivas Góngora para que recibiera el cuadro. El 28 de marzo de 1882 Rivas lo remitió a Pachuca por ferrocarril. Véase, AAASC, doc. 10812.

La Noche Triste

En esta misma exposición, vigésima, Coto presentó el óleo *La Noche Triste*,⁵³ (ilustraciones 110-114), el cual fue puesto a la venta durante su exhibición. En este lienzo el paisajista se apegó en gran medida a los hechos bélicos que ocurrieron en la noche del 30 de junio al 1º de julio de 1520, fecha en que Cortés decidió abandonar Tenochtitlán, y que el ejército indígena, encabezado por Cuitláhuac, sorprendió a las huestes de Cortés, de acuerdo con la descripción de Prescott:

Sandoval, Ordaz y otros caballeros se arrojaron al agua: algunos lograron pasar a caballo: otros sucumbieron; y varios llegaron a la orilla opuesta, donde siendo rechazados al subir, rodaron al lago con sus caballos [...] Marchaban en la mayor confusión y desorden la infantería, herida por las flechas o derribada por las clavas de los aztecas, entre tanto que más de una desgraciada víctima medio moribunda, era llevada a bordo de las canoas con el fin de reservarla para más dilatada pero también más espantosa muerte [...] Los más cercanos a los bordes, arrimando sus canoas con tanta fuerza que se rompían en el choque, saltaban a tierra y luchaban brazo a brazo con los cristianos [...] Reconociábase a los mexicanos por sus blancas túnicas de algodón, que débilmente se distinguían en la oscuridad, y levantábase del lugar de la lucha un discordante y sordo clamor [...], los gemidos de la agonía [...], y los gritos de las mujeres, pues había varias de ellas, tanto indias como españolas.⁵⁴

La oscuridad del cuadro atrae la atención del espectador que, mediante los escasos focos de luz, va descubriendo los distintos personajes que intervienen en el episodio representado. El cielo gris nebuloso y el relámpago en forma de “Z” fue un recurso que Coto utilizó para enfatizar el drama de la sangrienta batalla y también como fuente de luz. Las armas —escopetas, ballestas, espadas, adargas, lanzas— también iluminan tenuemente la escena. Asimismo, los guerreros indígenas ataviados con *tilmatli* y *maxtlatl* de color blanco dan

⁵³ El pintor Francisco de Paula Mendoza había pintado previamente un óleo original al que asignó este mismo título *La Noche Triste* (1.27 x 1.71 mts.), el cual presentó durante la decimocuarta exposición de 1869. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 403; Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth Century Mexican Painting*, Tucson, EUA, The University of Arizona Press, Tucson, 1996, p. 58.

⁵⁴ Prescott, *Op. cit.*, pp. 377-387. Para ampliar el tema puede consultarse el Libro V, Capítulo III, “Junta de guerra. Los españoles salen de la ciudad. Noche triste. Terrible matanza. Hacen alto en la noche. Pérdida que tuvieron”, pp. 377-387.

claridad al cuadro junto con los tizones encendidos, flechas y escudos; las canoas, pintadas en colores naranja y rojizo son, igualmente, otro foco de luz.

Entre el ejército español se distingue a dos personajes de alto rango, probablemente sean dos capitanes, uno que es tomado prisionero y llevado hacia una de las lanchas, y el otro que lucha ferozmente sobre su caballo, con la espada desenvainada. Tanto en el agua como en tierra se ven figuras humanas peleando, caballos y seres humanos derribados. El ambiente del cuadro es tenebroso. Aunque el artista se tomó la libertad histórica, al pintar como fondo del lienzo un *teocalli* (templo) —ya que el lugar en donde tuvo lugar esta feroz lucha distaba del templo—, el paisajista lo utilizó como un recurso compositivo para ambientar el tema tratado. En el ángulo inferior izquierdo del cuadro se observan plantas lacustres; sobre una rama la firma de Luis Coto y el año en que fue pintado, 1881.



Ilustración 110
La Noche Triste (1881)
Museo José María Velasco, Toluca
Foto: Eduardo Basurto



Ilustración 111



Ilustración 112



Ilustración 113



Ilustración 114

La Noche Triste (detalles)

Felipe S. Gutiérrez, quien realizó la crítica de arte en esta ocasión, señaló:

Las figuras del primer plano, que si bien es cierto que no deben marcarse los detalles por la poca luz de la escena, las siluetas que son visibles iluminadas por la luz del hachón exigían un mayor estudio porque se presentan con más claridad [...] además el artista sacó el partido posible de la fugaz luz de un relámpago que no es posible poder tomar reposadamente del natural y solamente una memoria extraordinaria puede hacer reminiscencia de sus efectos y reproducirlos.

Nos atrevemos a indicar al señor Coto y a los demás paisajistas que, ya que cultivan exclusivamente y son más fuertes en el ramo del paisaje, se dediquen a él con preferencia, pues hay en él tanto interés y riqueza como puede haberla en los demás géneros: rara vez se ha visto que un paisajista obtenga buen éxito en la unión de la historia con el paisaje, porque generalmente destella más sus dotes en este ramo que en el otro que le es extraño, y como la figura por sí misma es remarcable en sus detalles e incidentes, entabla una lucha con aquél, disputando la atención del espectador, que se halla perplejo y no sabe a cuál dar la preferencia.⁵⁵

Vemos que la opinión dada por Gutiérrez contrapone, en cierta medida, las recomendaciones que Clavé hiciera a sus alumnos:

[...] al pintor le es permitido, como al poeta, separarse algún tanto de la historia cuando el hecho que se representa no sea muy próximo a nuestros días y cuando no sea con argumento tan sabido de todos, que el cambiar alguna de sus circunstancias nos repugne por estar demasiado en contradicción con las ideas que teníamos de la cosa.⁵⁶

A pesar de la crítica de Gutiérrez, el jurado calificador de la ENBA también otorgó al paisajista un segundo premio por este cuadro. El lienzo estuvo a la venta durante la exposición; no corrió con la misma suerte que el óleo comentado anteriormente, por lo que Coto encomendó a Jesús Ocádiz, secretario de la Escuela, realizar su venta. Para tal efecto, el 15 de marzo de 1882, le envió una carta desde Toluca en la cual lo autorizaba a reducir, en caso necesario, el precio del cuadro:

⁵⁵ Gutiérrez, “La exposición...”, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, p. 102; Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México, El arte del siglo XIX*, México, UNAM, 1993, Tomo I, pp. 137-138.

⁵⁶ Pelegrín Clavé, *Lecciones Estéticas*, México, UNAM, 1990, p. 89.

Apreciable y distinguido amigo:

En contestación a la grata de U. que con fecha 14 del presente recibí, en la que veo la eficacia de U. con respecto a la venta del cuadro *La Noche Triste* digo a U; que después de lo mucho que le agradezco sus finezas, y atendiendo a las buenas disposiciones que U. ha manifestado siempre para conmigo, que dejo a U. en plena libertad para que si no se puede obtener la venta en 300 p. puede U. darla en los doscientos cincuenta pesos, creo que en estos tiempo vale más aprovechar estas oportunidades y no esperar otra ocasión para lo que estoy resuelto a darlo.

Así espero, que pronto me contestará U. lo que hubiera.

Y sin más que esto queda como siempre a sus órdenes s. Afmo., amigo y S.S. Q.S.M.B.

Luis Coto, [rúbrica].⁵⁷

Desafortunadamente para el paisajista, la venta del cuadro no se llevó a cabo ni tampoco obtuvo la gratificación solicitada por los dos cuadros premiados en la exposición de 1879. En marzo de 1883, Coto dirigió una carta al director de la ENBA en la que le solicitó su consentimiento para retirar los cuadros *El origen de la fundación de México* y *El Cura Hidalgo en el monte de las Cruces*, con el fin de presentarlos en la Primera Exposición Científica, Artística, Agrícola e Industrial del Estado de México, a celebrarse en abril de ese mismo año, en la ciudad de Toluca, estado de México:

Director de la Escuela de Bellas Artes

Escuchado por el Gobernador del Estado de México para presentar en la Exposición que próximamente debe abrirse en Toluca mis dos cuadros que presenté en la Exposición de obras de Bellas Artes de 1879 *El origen de la fundación de México* y *El Cura Hidalgo en el monte de las Cruces*, cuyas obras me proponía dedicar a esa Escuela de su digno cargo con objeto que se me diese una pensión en Europa, y no habiendo recibido aún de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, resolución alguna respecto del curso que le presenté a fin de que en el caso de que no se me concediese dicha pensión se tomaran mis cuadros mediante una gratificación que compensara siquiera el estudio y labores consagrados en su ejercicio; me tomo la libertad de suplicar a esa Dirección que se sirva permitir que las retire con el objeto indicado.

Libertad y Constitución. México. Marzo 31 de 1883.

Luis Coto, [rúbrica].⁵⁸

⁵⁷ AAASC, doc. 10910.

⁵⁸ *Ibid.*, doc. 10991. Existe otro documento en este mismo expediente en el que Luis Coto firmó de recibido los dos cuadros mencionados. El gobierno del Estado adquirió los cuadros al término de la exposición con la intención de que formaran parte del programado Museo Hidalgo. En 1945 fueron incluidos en las colecciones del Museo de Bellas Artes. Véase, Juan Manuel Caballero-Barnard, *De Teotihuacan a Tollocan. Un viaje través del tiempo y del color*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1975, p. 136.

Isauro Manuel Garrido, encargado de escribir sobre las obras de arte que se expondrían en la exposición comentó:

El célebre paisajista Sr. Luis Coto, presentará los cuadros siguientes: Retrato del Sr. Jesús Fuentes y Muñiz. *Origen de la fundación de México. El Cura Hidalgo en el monte de las Cruces. La noche triste*, y otros varios bellísimos paisajes tomados del natural.

Ya en la segunda parte de esta obra, tuvimos el gusto de ocuparnos de tan distinguido artista, y entonces manifestamos sus grandes aptitudes. Ahora agregaremos, que la colección de los cuadros referidos, será del agrado de las personas ilustradas, con cuya merecida aprobación se laureará una vez más el artista mexicano Sr. Luis Coto.⁵⁹

Al término de la exposición, el gobierno del Estado adquirió los óleos de paisaje histórico.⁶⁰

Como resultado del análisis de las obras presentadas en este Capítulo, puede concluirse que Luis Coto fue un precursor del nacionalismo en lo que se refiere al arte pictórico. En sus obras fusionó el género del paisaje con el episodio histórico, quedando este último subordinado al medio ambiente natural; de esta manera logró distanciarlo del cuadro propiamente histórico. Esta práctica le evitó tener una buena aceptación por parte de la crítica de arte, ya que ésta argumentaba que el artista daba mayor importancia al paisaje que a la escena histórica representada.

Por otro lado, en el aspecto económico, el Estado no estuvo en condición de apoyarlo para que se dedicara por completo a realizar el paisaje histórico, que era de gran interés para Coto. Los particulares tampoco se inclinaron por este tipo de óleos, a excepción del licenciado Felipe Sánchez Solís, quien, como ya se comentó, le encargó el cuadro *El Reinado de Xólotl*.

⁵⁹ I. Manuel Garrido, *La ciudad de Toluca*, edición facsimilar de la de 1883, Toluca, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, [1975], p. 91.

⁶⁰ Caballero, *El enamorado...*, 136. A la fecha, el cuadro *La Noche Triste* se encuentra en el Museo José María Velasco de la ciudad de Toluca, estado de México.

Capítulo V

La era de la Modernidad y su representación pictórica: ferrocarril y haciendas

El impacto del ferrocarril en las artes

La incorporación de este novedoso medio de transporte —el ferrocarril— en el país creó una gran euforia en todas las clases sociales. Fue, así mismo, motivo de inspiración para que los artistas manifestaran su entusiasmo hacia este flamante sistema de locomoción. Compositores, literatos y artistas plásticos contribuyeron con su talento a ensalzar las bondades del ferrocarril.¹

El ferrocarril, símbolo de progreso y modernidad

A lo largo de su historia el ferrocarril ha desempeñado un papel primordial en la formación y desarrollo del México moderno. Para los hombres del siglo XIX este medio de transporte representaba la esencia del progreso, era el vivo ejemplo de que México había entrado a la modernidad, como años antes lo había hecho la Gran Bretaña y Estados Unidos.²

En virtud de que el puerto de Veracruz era el sitio clave para el comercio con el mundo exterior, el ex ministro de Hacienda y comerciante veracruzano,

¹ El músico Eusebio Delgado compuso una polka llamada *El Ferrocarril*, la cual se estrenó en el *Teatro Nacional*, el 14 de febrero de 1858; es decir, seis meses después de la inauguración del tren de la ciudad de México a la Villa de Guadalupe. Véase, Francisco Garma Franco, *Railroads in Mexico: An Illustrated History*, Denver Colorado, Sundance Publications, 1985, Vol. I, p. 19. El músico alemán Luis Hahn compuso el *Gallop del ferro carril*, obra dedicada por el autor al señor don Manuel Escandón, por ser el fundador de esta mejora material en México. Véase, Esther Acevedo *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura Siglo XIX*, México, MUNAL, IIE-UNAM, 2002, T. I, p. 162. En el aspecto literario, Guillermo Prieto en su libro *Memorias de mis tiempos* escribió sobre la experiencia tenida en 1833 al conocer el “ferrocarril acabado de descubrir en Inglaterra, y traído a México en miniatura, no recuerdo por quién”. Véase, Leonor Ludlow Wiechers, *Los ferrocarriles mexicanos en el arte y en la historia*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1994, pp. 14, 31.

² En Inglaterra empezó a funcionar con éxito el primer ramal de Stockton a Darlington en 1825. Véase, Lily Litvak, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, España, Ediciones del Serbal, 1991, p. 181. En Estados Unidos los ferrocarriles habían entrado en operación en 1830. Véase, Garma, *Op. cit.*, p. 24.

Francisco de Arrillaga³ publicó en 1837, con una gran visión económica, el folleto titulado *Proyecto del primer camino de hierro de la República desde el puerto de Veracruz a la capital de México*. La construcción de este ferrocarril sería el primer paso para comunicar y engrandecer al país. El hecho de contar en un futuro próximo con una red ferroviaria nacional traería consigo, entre otros beneficios, aprovechar las riquezas naturales del territorio, aumentar el intercambio de mercancías y desarrollar la producción, con lo cual se obtendría una buena posición en el comercio internacional.⁴ Con esto en mente, Arrillaga solicitó al gobierno federal la autorización para construir el ferrocarril, concesión en exclusiva que le fue otorgada por el presidente Anastasio Bustamante. Desde un principio el contrato establecido fue, en términos generales, desfavorable para el empresario. A pesar de esto, Arrillaga trató de conseguir apoyo financiero, pero la inestabilidad creada por el conflicto entre federalistas y centralistas fue la causa de que los inversionistas no estuvieran dispuestos a arriesgar su dinero. Por consiguiente, la falta de un gobierno estable que garantizara su inversión ocasionó, en gran medida, que el proyecto no pudiera concretarse.⁵

Sin embargo, la inquietud por comunicar a la ciudad de México con Veracruz por medio del camino de hierro continuó a lo largo de los años siguientes ya que las ventajas económicas que ofrecía a las dos ciudades y las poblaciones a su paso eran de consideración. Finalmente, la construcción del primer ferrocarril en la República Mexicana se inició en Veracruz en 1842. El proceso fue lento y costoso, pues siete años después únicamente se habían levantado cinco kilómetros de vías con un precio de millón y medio de pesos. El alto costo incluía la interrupción y daños en la construcción del ferrocarril causados durante la invasión norteamericana de 1846-1848. A principios de

³ Arrillaga se manifestó en favor de la Independencia y mantuvo importantes ligas con el general Guadalupe Victoria. Fue ministro de Hacienda en 1823-1824. Véase, Ludlow, *Op. cit.*, p. 14.

⁴ El primer enlace sería entre la ciudad de México y Veracruz. Otra red ferroviaria uniría al Atlántico y el Pacífico a través del istmo de Tehuantepec. Con el fin de restablecer el intercambio comercial con Asia y con Europa, se elaboró un proyecto que enlazaría por medio del ferrocarril los puertos de Acapulco y Veracruz. Véase, *Ibid.*, pp. 14-17.

⁵ Garma, *Op. cit.*, pp. 23-24.

1849 se reiniciaron los trabajos y, por fin, la primera línea férrea se inauguró el 16 de septiembre de 1850 en un tramo de 13.6 kilómetros entre Veracruz y El Molino impulsado por la locomotora *La Mexicana*.⁶ A fines del año los trabajos de construcción continuaron lentamente de La Rivera a San Juan; se extendió la línea principal a Tejería y en 1857 se terminó de tender las vías hasta el Paso de San Juan, haciendo un total de 25.671 kilómetros.⁷

El año anterior, en abril de 1856, los hermanos Manuel⁸ y Antonio Escandón⁹ habían presentado un proyecto para la construcción de un ferrocarril de la ciudad de México a Puebla y para concluir la línea de San Juan. En mayo de 1861 obtuvieron la concesión para la construcción de la línea a Puebla. Las vías se tenderían de la Villa de Guadalupe, vía Apan, hacia Puebla, con una extensión de 181 kilómetros. Al año siguiente, Antonio Escandón compró por 750,000 pesos el tramo correspondiente de Veracruz a San Juan. De nuevo, la situación política afectó la construcción de la obra, ya que entre diciembre de 1861 y enero de 1862 las tropas de la Alianza Tripartita, conformada por Inglaterra, Francia y España, ocuparon el puerto de Veracruz. Las tropas francesas entraron a la ciudad de México el 10 de junio de 1863. Los problemas derivados de la intervención francesa ocasionaron que a fines de 1863 las únicas vías terminadas fueran de la ciudad de México a La Villa y de Veracruz a La Soledad. Las secciones de La Villa a Teotihuacán y de La Soledad a El Chiquihuite estaban todavía en construcción.¹⁰

En agosto de 1866 se abrió la vía entre la ciudad de México y Apan y a fines de ese año la vía se aproximaba a Apizaco. Los trabajos para comunicar la

⁶ Llamada así por el constructor Couillet de Bélgica, nombre que conservó durante sus años de servicio en el territorio nacional. También fue conocida como "*La Número Uno*." Véase, *Ibid.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, pp. 9-12.

⁸ Manuel Escandón nació en Córdoba, Veracruz en 1820. En 1833 adquirió la línea diligencias que corría de la ciudad de México a Veracruz. Después del proyecto de Arrillaga realizó la investigación para la construcción del ferrocarril México-Veracruz. En unión con su hermano Antonio trabajó en su construcción hasta su muerte, ocurrida el 7 de julio de 1862. Véase, *Ibid.*, p. 25.

⁹ Antonio Escandón nació en Puebla en 1842. Junto con su hermano mayor Manuel solicitó al gobierno la concesión para la construcción del ferrocarril de México a Veracruz, la cual obtuvo en 1857. En agosto de ese año el presidente Comonfort le otorgó una concesión exclusiva para construir un ferrocarril de Veracruz a Acapulco o a cualquier otro punto del Océano Pacífico, pasando por la ciudad de México. Véase, *Ibid.*, pp. 13, 26.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 25-37.

capital con Puebla continuaron y, finalmente, el 16 de septiembre de 1869 el presidente Benito Juárez inauguró el ferrocarril entre la ciudad de México y Puebla, acompañado de miembros de su gabinete y numerosos invitados. El tren salió de la estación de Buenavista¹¹ a las 10:15 de la mañana y llegó a la ciudad de Puebla a las 5:30 de la tarde en donde el presidente fue recibido por el gobernador y su comitiva.¹²

Fue treinta y seis años después de que el gobierno federal había otorgado la primera concesión para construir una línea ferroviaria entre la capital y Veracruz, que el presidente Sebastián Lerdo de Tejada inauguró el 1º de enero de 1873 el *Ferrocarril Mexicano*, nombre que adoptó esta línea de ferrocarril.¹³

¹¹ El nombre de *Buenavista* se debe a D. Miguel Pérez de Santa Cruz, Andaboya, marqués de Buena Vista, señor de Torrejón de la Rivera, que vivió en la plazuela a fines del siglo diecisiete y principios del dieciocho. Fuera de sus títulos nobiliarios disfrutó este ciudadano otras consideraciones de la Ciudad: fue tres veces alcalde; la primera de Mesta, el año de 1712; la segunda, Ordinario de primer voto, el año de 1725; la tercera, también de Mesta, en 1726. Murió el 2 de marzo de 1729, dejando su nombre en la plazuela. Véase, José María Marroquí, *La ciudad de México*, México, Jesús Medina (ed.), 1969, T. I, pp. 632-633. “Estación de Buenavista, del Ferrocarril Mexicano (entre México y Veracruz). Dos departamentos con grandes galeras, techados de zinc, uno para mercancías y el otro para pasajeros, hé aquí la parte principal de la estación de Buenavista; el destinado á los pasajeros tiene tres salas de esperar y actualmente se le está construyendo á la estación una elegante y costosa fachada de cantería, cuya mejora demandaba desde hace tiempo aquella localidad que tuvo el aspecto de provisional y se están pintando y reparando los salones; en el interior están los talleres, las oficinas, el telégrafo, los depósitos, el aparato en que descansa la romana para pesar el pulque y las bodegas particulares de la empresa; poco tiene que examinarse en esa estación que hasta hace poco daba cabida á una sección de la Aduana que ahora está afuera; el paseante no puede fácilmente visitar la estación sino á determinadas horas y no se le permite pasar al interior”. Véase, Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editora Nacional, 1883, Vol. I, pp. 352-353.

¹² El compositor Melesio Morales compuso la *Sinfonía Vapor*, también conocida como *Locomotora Morales*, para interpretarse con motivo de la inauguración de la línea México-Puebla. El autor alguna vez estuvo becado en París por el señor Escandón. Véase, Beatriz Urías y Cecilia Lazcano, *Los ferrocarriles de México 1843-1867*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987, p. 43.

¹³ Antonio Escandón adquirió la casa Ignacio Cortina Chávez para construir la estación de Buenavista del *Ferrocarril Mexicano*. Como resultado de esta construcción se demolieron los arcos del acueducto aledaños a la zona. El último día del año de 1872, el arzobispo de México, Pelagio A. de Labastida y Dávalos, bendijo con toda solemnidad el *Ferrocarril de Veracruz*, en la nueva estación de Buenavista, antes de que se estrenara. Al día siguiente, primero del año de 1873, hizo su primer viaje, que fue de obsequio. Fueron en él el presidente de la República, licenciado don Sebastián Lerdo de Tejada y sus ministros; diputados, empleados de alta jerarquía, así civiles como militares; los señores ministros de España y Guatemala, únicos que aquí se hallaban y multitud de particulares convidados. Véase, Marroquí, *Op. cit.*, p. 634.

Los ferrocarriles en la ciudad de México

El conde José Justo Gómez de la Cortina,¹⁴ en enero de 1852, solicitó al presidente general Mariano Arista la concesión para construir un ferrocarril que uniera la capital con la ciudad de Tlalpan. En su ruta el tren pasaría por Tacubaya, Mixcoac, San Ángel y Coyoacán. En fecha posterior, pidió autorización para extender el ferrocarril hasta Venta de Carpio en el Estado de México, de manera que el tren atravesara la Villa de Guadalupe. El presidente aprobó el proyecto y en octubre se firmó el contrato que le otorgaba la concesión exclusiva para realizar su construcción dentro de un plazo de cinco años. Lamentablemente, llegó a término la concesión sin que el conde de la Cortina pudiera materializar su proyecto.

Tres años más tarde, en abril de 1855, el presidente Santa Anna, expidió un decreto que confería exclusividad a los hermanos Mosso¹⁵ para la construcción de un ferrocarril de la ciudad de México al puerto de Tampico,¹⁶ Tamaulipas el cual atravesaría la Villa de Guadalupe. El artículo 12 de la concesión señalaba:

[...] se entregará [...] la Calzada de piedra [actual Calzada de los Misterios] que existe de esta Capital hasta la Ciudad de Guadalupe y que ha sido recompuesta últimamente, reconociendo por ella al Supremo Gobierno, la cantidad de 25,000 pesos.¹⁷

Bajo esta concesión, los hermanos Mosso comisionaron al ingeniero Manuel Restory para iniciar la construcción tanto de la vía del tren entre la ciudad de México y La Villa como de las estaciones de ferrocarril en ambas ciudades. La

¹⁴ José Justo Gómez de la Cortina, mejor conocido como el Conde de la Cortina, nació en México en agosto de 1799. En dos ocasiones fue gobernador del Distrito Federal (1835-36); ministro Hacienda (1838); presidente del Banco de Avío (1840); senador y oficial mayor del Ministerio de Guerra (1844). Durante su segundo periodo como gobernador del Distrito Federal (1847) se trasladó la estatua ecuestre de Carlos IV del patio de la antigua Universidad a la entrada del Paseo de la Reforma. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Escribió la leyenda *La calle de Don Juan Manuel*, que apareció en el *Mosaico Mexicano* en 1835. Publicó en 1848 un *Manual de voces técnicas de bellas artes*. Murió en México en enero de 1860. Véase, www.academia.org. Mex (mayo 30, 2006).

¹⁵ En agosto de ese año, Santa Anna también autorizó a los hermanos Mosso la construcción del ferrocarril de Veracruz a Acapulco a través de la ciudad de México. Una vez que los ferrocarriles empezaran a trabajar, el gobierno federal recibiría 10 por ciento de las utilidades. Véase, Garma, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁶ El puerto de Tampico en 1834 había cambiado temporalmente su nombre por el de Puerto de Santa Anna, en su honor, por haber vencido éste a las tropas del general español Barradas quien había desembarcado en ese sitio con intenciones de reconquistar México. Véase, *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ Fernando Aguayo Hernández, *La técnica ferrocarrilera. Logros y límites en el Distrito Federal, 1857-1873*, Tesis para optar por el título de licenciado en Historia, México, ENAH, INAH-SEP, 1994, p. 32.

estación provisional de madera de la ciudad de México quedó situada junto a la iglesia de Santiago Tlalotelco y la estación en Guadalupe Hidalgo se ubicó a escasos 500 metros al sur del atrio de la Colegiata, en el costado oriente.¹⁸ Al año siguiente, 1856, el ingeniero Robert B. Gorsuch de Nueva York continuó con el proyecto iniciado por Restory. Ordenó a Filadelfia la locomotora llamada *Guadalupe*,¹⁹ dos vagones para pasajeros y un vagón abierto.²⁰ Se terminó de tender la vía, pero, por problemas de tipo financiero, se suspendieron las obras y fue entonces que don Antonio Escandón compró, en 1856, el tramo entre la ciudad de México²¹ y La Villa por 200,000 pesos. Se concluyeron los trabajos pendientes y, finalmente, el ferrocarril de la ciudad de México a la Villa de Guadalupe, con 4.5 kilómetros de distancia, fue inaugurado el 4 de julio de 1857²² con la presencia del presidente de la República, Ignacio Comonfort, los secretarios de estado, e importantes personajes de la época, los cuales recibieron invitación y boleto personal para abordar el ferrocarril. El ingeniero Gorsuch manejó personalmente la locomotora. El servicio al público inició al día siguiente, 5 de julio; el costo del pasaje era de 4 reales,²³ precio que resultaba sumamente elevado para la población.

¹⁸ En vista de la gran aceptación que tuvo este nuevo medio de transporte la empresa decidió construir una nueva estación en la Plaza Villamil cercana a *La Mariscala*, que abrió al público el 28 de febrero de 1858. De esta forma el recorrido se incrementó 1.75 kilómetros, haciendo un total de 6.25 kilómetros de Villamil a La Villa. Véase, Garma, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁹ “La locomotora *Guadalupe* fue la primera máquina americana que llegó a nuestro país y la primera que circuló en el Valle de México, era una de las más *modernas* de su tiempo. Según sus apologistas ‘la locomotora fue exhibida durante dos meses y fue el orgullo del fabricante y la admiración de los habitantes de Filadelfia’. Era el prototipo de la *Baldwin* del momento, de ocho ruedas; la leña era el combustible usado por las locomotoras americanas y los vagones tenían las mayores dimensiones de aquella época, a los que la prensa llamaba vagones *monstruo*, por grandes, no por feos.” Véase, Fernando Aguayo (investigación), *Exposición Realismo y representación simbólica*, México, Instituto Mora, Mayo 2002.

²⁰ La combustión de la locomotora era a base de vapor. Los rieles se importaron de Inglaterra. El ancho de las vías era de 4 pies 8 y medio pulgadas, los mismos utilizados en la línea de Veracruz a San Juan. Véase, Garma, *Op. cit.*, p. 16.

²¹ La ciudad de México, hacia 1856, tenía los siguientes límites: al norte el convento de Santiago Tlalotelco, al este la Garita de San Lázaro; al sur la Capilla de San Antonio Abad y la Garita de la Piedad, al poniente las Calzadas de San Cosme y Bucareli. Véase, Aguayo, *La técnica...*, p. 17.

²² Se eligió el 4 de julio, fecha en que se conmemora el aniversario de la Independencia de Estados Unidos, como una cortesía para con el personal norteamericano que había colaborado en la construcción de la vía del ferrocarril. El gobierno mexicano también quiso limar asperezas después de la muy todavía cercana invasión norteamericana perpetrada diez años antes. Véase, Garma, *Op. cit.*, p. 18

²³ *Ibid.*

El tren que comunicó a la capital con la Villa de Guadalupe fue el primero en funcionar en el Distrito Federal. Posteriormente, formó parte del *Ferrocarril Mexicano*. Este primer tramo de ferrocarril tuvo tanta demanda que en julio de 1858 fue necesario incrementar las corridas. Asimismo, se implementó el servicio poniendo vagones de primera y segunda clase. Los de primera clase eran de color amarillo y el boleto costaba dos reales; los de segunda, eran de color verde y el importe era un real.²⁴

El ferrocarril en la pintura de paisaje

En relación a la obra pictórica del paisajista Luis Coto, fueron varios los cuadros que pintó en los cuales su fuente de inspiración fue la locomotora, el tren o la estación del ferrocarril. El primero con esta temática fue *La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*, con episodio del tren de ferrocarril (ilustraciones 114-116), hecho en 1859. En él, Coto representó el progreso y la modernidad por medio de la locomotora *Guadalupe*.²⁵ El lienzo refleja las enseñanzas de su maestro —recordemos que ya habían transcurrido cinco años desde que el artista empezara a tomar clase de *Paisaje* bajo la dirección de Landesio—, descritas en el *Plan de estudios del ramo paisaje y curso de perspectiva*, (anexo III), en el que Landesio señaló en la sección 2ª, S. 6º:

Entonces, empiezan [a] hacer cuadros, ya de edificios interiores o exteriores, ya de campiña desnuda o arbolada, etc. etc. Hacen [*ilegible*] los estudios del natural, apuntarán las figuritas y los episodios que deben animar a los mismos, lo que ejecutan en la Academia bajo la dirección del profesor, el cual les desarrolla en sus correcciones; las teorías de la composición, no sujetando en nada la idea del discípulo.²⁶

²⁴ Un peso tenía ocho reales. Véase, Aguayo, *La técnica...*, p. 105; Garma, *Op. cit.*, p. 19.

²⁵ La imagen del tren de la Villa de Guadalupe, fue reproducida constantemente. Varios boletos y partituras musicales la representaron. El perfil de la locomotora se incorporó al escudo imperial en parte de la papelería de la época de Maximiliano. Véase, Aguayo, (investigación) Exposición “*Realismo...*”

²⁶ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), doc. 6044-6.

La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe

El óleo representa un paisaje completo en el que La Colegiata, el convento de Capuchinas, y la iglesia del Cerrito son las protagonistas del lienzo. La locomotora *Guadalupe* forma parte del episodio, así como los personajes representados que sirven para animar la escena (ilustraciones 115-117).

En esta obra, en la que Coto asoció el género edificios exteriores con los de bosques y escenas populares,²⁷ obtuvo un primer premio en el año escolar de 1859 en la clase de *Paisajes tomados y compuestos del natural*, conforme quedó asentado en el acta de calificaciones firmada por Landesio, Clavé, Rebull y Urruchi.²⁸ Durante cuatro años no se celebró ninguna exposición en la Academia por la precaria situación económica que prevalecía en San Carlos, derivada de la guerra civil que agobiaba al país. Por esta razón, el cuadro se presentó en la siguiente exposición —duodécima— celebrada en enero de 1862 en la sala de pintura de los alumnos.²⁹ El *Catálogo* de la exposición lo describe así:

Descúbrese en el centro la Colegiata y sus edificios anexos, así como la capilla que se halla sobre el Tepeyac: delante se ve el dique del río de este nombre sombreado por sauces y árboles de pirú, en el plano se ve la locomotiva y los carros que hacen el servicio del ferrocarril de Guadalupe. Varios grupos de personas del pueblo, animan este cuadro, iluminado por el sol de la mañana.³⁰

Por su parte, el *Siglo XIX* publicó la crítica hecha por Rafael de Rafael respecto a la exposición. Sobre el cuadro en particular el crítico expresó: “es la bella entonación, únicamente los árboles los encontramos de ejecución monótona

²⁷ Eugenio Landesio, *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, México, Imprenta de Lara, 1867, p. 14; Manuel Romero de Terreros, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, 1943, p. 12.

²⁸ AAASC, doc. 6273-1.

²⁹ Además de este cuadro, presentó otras dos obras originales, el *Canal de Chalco* (1860) y el *Río de los Morales* (1861). Véase, Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de la Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos (1850-1898)*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1863, pp. 330-331.

³⁰ *Ibid.*, 330.

poco acabada y pesante; en el resto hay armonía y las figuras bien agrupadas”.³¹



Ilustración 115
La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe (1859)
Foto: Pedro Cuevas, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 116



Ilustración 117

La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe (detalles)

³¹ En su artículo el crítico hizo notar que el color en las pinturas de Coto tenía “una cualidad peculiar” y en seguida hizo el comentario mencionado. Véase, “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos. 1862”, *El siglo XIX*, México, miércoles 19 de febrero de 1862, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, México, IIE-UNAM, 1997, II, pp. 50-51.

El tema principal del cuadro es, como su nombre lo indica, *La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*. El artista destacó en el óleo la magnificencia de la Colegiata y los edificios aledaños. Al contemplar el cuadro la mirada del espectador se dirige precisamente a la Colegiata, la cual está profusamente iluminada y contrasta con la sombra de los árboles del primer plano. El hecho de resaltar esta construcción concuerda con el cometido del estudiante al tener que asociar edificios exteriores a los bosques y a las escenas populares. La forma de representar el celaje fue un rasgo distintivo en los paisajes de Coto, así como la destreza para trazar los árboles, arbustos, yerbas y matorrales.

Otro acierto del estudiante fue representar la escena cotidiana de manera veraz. Efectivamente, cada integrante del óleo realiza su propia actividad en forma natural —como aconsejaba Landesio a sus alumnos, al hacer apuntes de figuras de costumbres debían observar las espontáneas expresiones de dichas figuras—, sin prestar la mínima atención al tren de ferrocarril ni a sus trabajadores. Las personas del pueblo que animan el cuadro están vestidas de acuerdo con la época y su situación social. En el primer grupo de personas, hacia la izquierda inferior del cuadro, el hombre cubre su cuerpo con un jorongo y lleva en la cabeza un sombrero de paja de ala ancha, por su parte la mujer lleva puesta una falda de castor color rojo y cubre su cabeza con un rebozo, la blusa blanca de la niña sirve como foco de luz a esta parte del lienzo. Otros puntos de iluminación son las camisas blancas del guardaguja y del fogonero. Al otro lado de la vía del tren, hacia el atrio, se distingue a una mujer que lleva la ropa sobre la cabeza —posiblemente es un personaje que aparece en esta escena por consejo de Landesio, quien en varios de sus cuadros de costumbres representó a la lavandera—.

En vista de que el presente Capítulo se refiere a la modernidad que este medio de transporte representó en esa época, centraremos nuestra atención al “episodio” del tren de ferrocarril, El paisajista representó fielmente el tren compuesto por locomotora, *tender* —que servía como depósito de la leña usada como combustible—, y un carro de pasajeros. Coto pintó las ruedas de la máquina de color rojo; en un costado de la cabina se observa la imagen de la

Virgen de Guadalupe; tonos de color verde y dorado están presentes tanto en el *tender* como en el carro de pasajeros. En nombre de *Guadalupe* aparece en letras color dorado en un flanco del *tender*. Los colores: rojo, verde, dorado, eran los que utilizaban los fabricantes de locomotoras (*Baldwin Locomotive Works*).³²

Respecto a la actividad desarrollada por los trabajadores del ferrocarril, cada uno de ellos desempeña el trabajo que le corresponde: el maquinista da órdenes al guardaguja tocando la campana de aviso colocada en la parte superior de la locomotora, mientras observa por la ventana de la cabina las maniobras a realizar; el fogonero se encarga de alimentar con leña la caldera de la locomotora, y el guardaguja, por su parte, se dispone a efectuar el cambio de vías.

La firma del pintor *L. COTO, MÉXICO, 1859* aparecen en el ángulo inferior derecho del óleo.

En este cuadro, además de evidenciar el símbolo de la modernidad, también se percibe el alto sentido nacionalista que encierra el paisaje. La unidad, tan anhelada por toda la población del país, la encarna tanto el mismo sitio representado, *La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe*, como la imagen y la inscripción *Guadalupe* escrito en letras color dorado en un costado de la cabina de la locomotora y del *tender*, respectivamente.

Siete años después de que Coto fuera premiado por su pintura (1866), Landesio solicitó al director de la Academia, José Urbano Fonseca, que se le otorgara una gratificación que importara mínimo 120 pesos —apenas una tercera parte del valor real del cuadro— ya que se había establecido en la Academia la costumbre de que las obras premiadas formaran parte de su galería. Esta práctica servía para conservar la historia de la Academia además de ser un estímulo para los discípulos. A su vez Fonseca, hizo la solicitud correspondiente al señor Pedro Escudero, Ministro de Justicia e Instrucción

³² Aguayo, *Op. cit.*, Exposición “Realismo...”

Pública y Cultos, quien consiguió la aprobación del emperador Maximiliano para otorgar la gratificación correspondiente.³³

El cuadro *La Colegiata de Guadalupe*, además de integrarse a la galería de la Academia, formó parte de las obras de arte enviadas a la Exposición del Centenario de la Independencia de Estados Unidos efectuada en Filadelfia en 1876.³⁴ Un artículo escrito por José Martí dio a conocer la buena acogida que recibieron las pinturas de México en la citada exposición, las cuales llamaron la atención por su “pulcritud en el dibujo y la viveza del color”. En su escrito, Martí hizo un llamado a los pintores a:

[...] copiar nuestros tipos y paisajes [...] ¿Qué hace Ocaranza que no anima sus composiciones delicadas y picarescas con tipos de México? ¿Por qué no hace Parra episodios de nuestra historia?, ¿por qué Tiburcio Sánchez y Rodrigo Gutiérrez no dan vida, aquél con su costumbre de copiar tipos, y éste con su colorido y dibujo envidiables, a nuestro mercado de la Leña, a nuestras vendedoras de flores, a nuestros paseos a Santa Anita, a nuestras chinampas fértiles? [...] ¿por qué para hacer algo útil, no se crea en San Carlos, olvidando las inútiles escuelas sagrada y mitológica, una escuela de tipos mexicanos, con lo que se harían cuadros, de venta fácil y de éxito seguro? [...] fuera de México sí tiene porvenir la pintura mexicana.³⁵

He leído varias veces el artículo señalado y siempre he pensado que quizá Martí no conocía la obra completa de Coto, pues para 1876 el artista ya había pintado varios cuadros con los temas sugeridos por Martí, como son: *La iglesia de Romita*, *La Garita de San Lázaro*, *El Canal de Chalco*, *El origen de la fundación de México*, *Nezahualcóyotl salvado por la fidelidad de sus súbditos*, *Vista del exterior de la Hacienda de la Teja*, *La llegada y salida de los trenes del ferrocarril de Puebla*, *El reinado de Xólotl*. Por supuesto que Martí tenía razón al invitar a los pintores mexicanos a realizar este género de pintura, y actualmente podemos constatar los altos precios que alcanzan los cuadros hechos por los

³³ AAASC, docs. 6273-1, 6488-1, 5. Además del cuadro de la *Colegiata*, Coto también obtuvo un primer premio por la pintura de *Nezahualcóyotl salvado por la fidelidad de dos de sus súbditos* (1865), razón por la que recibió 240 pesos en total. Véase, Archivo General de la Nación, *Gobernación, Sección Segundo Imperio*, Volumen 71, expediente 5, foja 10.

³⁴ Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México, IIE-UNAM, 1996, caja 2, expediente 4, 5 fojas; “Expositores mexicanos en Filadelfia”, *El siglo XIX*, México, enero 12 de 1877, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 410-411;

³⁵ “La Academia de San Carlos”, *Revista Universal*, T. XI, núm. 245, México, martes 24 de octubre de 1876, en *Ibid.*, pp. 407-408.

pintores mexicanos del siglo XIX en las casas de subastas de Estados Unidos y países europeos.

La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla

Otro cuadro que Coto pintó con la misma temática del ferrocarril es el conocido como *La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla / El ferrocarril mexicano / La Estación del Ferrocarril Mexicano*,³⁶ fechado en México en 1869 (ilustraciones 118-121). El óleo fue presentado en la decimocuarta exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, que inició el 1º de diciembre del mismo año y se prorrogó hasta el 8 de enero de 1870. La pintura se expuso en la galería de pinturas remitidas de fuera de la Escuela, bajo el número 51 bis, y era propiedad del autor. El *Catálogo* de la exposición indica que la vista fue tomada desde los llanos que están a la espalda de San Fernando.³⁷

La ENBA adquirió el óleo con el fondo reunido de las suscripciones y, posteriormente, fue rifado entre los suscriptores. El señor Rafael Martínez de la Torre, quien figuraba en la lista de suscriptor como poseedor de tres acciones, resultó agraciado con el boleto número 292 y recibió el premio marcado con el número 11, que era nada menos que *La estación de Buenavista*³⁸ —otro nombre con que se conoció la pintura—. Con este lienzo, el señor Martínez de la Torre, se convirtió en poseedor de un cuarto cuadro original de Coto.³⁹

³⁶ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, IIE-UNAM, México, 2003, doc. 11163, Apéndice 1. Número 405, inventario de la ENBA de 1895. Título: *Una estación de ferrocarril* de L. Coto. Dimensiones con marco 0.46 x 0.66, valor aproximado 150 pesos. Doc. 11465, Apéndice 2, A.42a relaciona *Una estación* y se reporta “En buen estado”, ambos inventarios corresponden al cuadro *La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla*.

³⁷ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 403. En esta exposición Coto presentó otros tres óleos originales: *Vista del exterior de la hacienda de la Teja*, *Vista del jardín de la hacienda de la Teja* y *Vista del Canal, pasado el Puente de la Viga*, propiedad del señor Martínez de la Torre, Véase, *Ibid.*, 402-403.

³⁸ *Ibid.*, pp. 419, 653. En el *Catálogo* de la ENBA también apareció con el nombre de la *Estación de Buenavista* y *Estación del ferrocarril de México a Puebla*. Asimismo, se le conoce como la *Estación de San Lázaro*, la cual no corresponde al sitio del paisaje, puesto que dicha estación era la terminal en la ciudad de México del *Ferrocarril Interoceánico*. Véase, Antonio García Cubas, *Geografía e historia del Distrito Federal*, 1894, México, Instituto Mora, 1997, p. 87.

³⁹ Según indica el estado de cuenta firmado por el secretario de la ENBA, Jesús Ocádiz, por los 18 objetos rifados el 9 de enero de 1870 —entre ellos el cuadro de Coto—, se pagaron 1,532 pesos. Véase, Romero de Terreros, *Ibid.*, pp. 418-419; AAASC, doc. 7038-5.

Esta pintura refleja la modernidad de la época al mostrarnos el transporte más actual —la máquina de vapor— que al ponerse en marcha simbolizaba la gran actividad y desarrollo económico que se desarrollaba en el país. El cuadro abarca una gran vista en cuyo fondo destaca la cordillera del Ajusco, la cual está parcialmente oculta por el follaje de un alto y gallardo árbol colocado hacia el lado izquierdo del lienzo que prácticamente lo divide en dos partes. Una inmensa arboleda, en tonos verdes y ocre, separa la estación del ferrocarril de las montañas. De entre los árboles, del lado izquierdo del cuadro, se observa un par de arcos del acueducto que surtía el agua a la ciudad de México. Las tonalidades rojizas del celaje indican que toda la actividad desplegada por los rancheros, peones y trabajadores del ferrocarril tiene lugar en las primeras horas de la mañana. Como se ha visto en otros paisajes de Coto, el primer plano del cuadro es sumamente oscuro, y conforme el espectador se interna en el lienzo éste se esclarece logrando contrastar con la arboleda y el celaje profusamente iluminado que ocupan los últimos planos.

En este lienzo el paisajista logró plasmar las labores de los hombres del campo e integrarlas al modernismo del transporte de la época. Así mismo, demostró su habilidad para reproducir toda la actividad que se desarrollaba en la estación de ferrocarril cuando los rancheros acudían a este sitio para transportar sus mercancías. A pesar de ser un cuadro de pequeñas dimensiones (55 x 71 cms.), Coto, con gran pericia, pintó más de 70 personas, a pie, a caballo, en carretas, en el andén de carga. Destaca un grupo de rancheros, unos montando su caballo, otros a pie, vestidos con sus calzoneras de piel, mangas o jorongos, sombreros de ala ancha. Se distinguen perfectamente los jinetes, sus caballos y cabalgaduras. Los peones, que visten el clásico calzón blanco de manta, descargan en los andenes de carga barriles y otras mercancías de las carretas. Entre las vendedoras de alimentos no podía faltar una mujer “echando” tortillas y otra vendiendo tamales y atole. Otras dos mujeres, con su típico rebozo, acompañadas por un ranchero se dirigen hacia la sala de espera de la estación. Todas las personas que aparecen en el cuadro fueron pintadas con toda fidelidad en cuanto a su atuendo se refiere.

Así mismo, el paisajista plasmó todas las instalaciones de la que estaba compuesta la estación de ferrocarril: sala de espera de los pasajeros, expendio de boletos, oficinas de administración y el departamento de equipaje. También aparece una galera destinada a depósito de locomotoras y taller de reparaciones pequeñas. Un pabellón de madera designado a habitaciones de los empleados, depósitos de leña y un jacal de madera, que sirve de almacén de carga. Se aprecia en un segundo plano el andén de carga, detrás del cual Coto pintó un ferrocarril completo formado por la locomotora con su *tender* —pequeño furgón adjunto a la locomotora en donde se colocaba la leña—, furgones cerrados, plataformas para transportar mercancía y vagones de pasajeros. Se distingue la locomotora, con su gran farol frontal, pintada con sus colores dorados, verdes, rojos, que despiden de su chimenea una blanca columna de humo que se eleva de forma armoniosa a la copa de los árboles. La firma, lugar y fecha: *L. Coto, M^o 1869*, aparecen en el extremo inferior derecho del óleo.

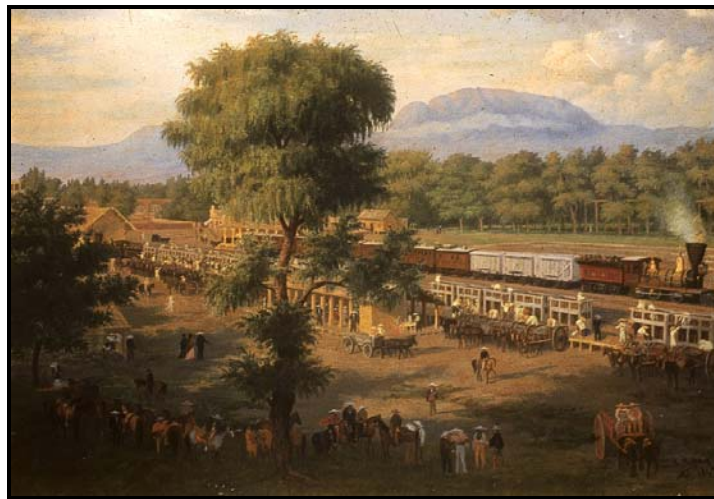


Ilustración 118
La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla (1869)
Foto: Elisa Vargas Lugo, AFMT, IIE-UNAM

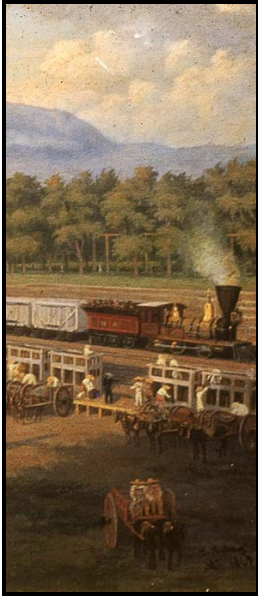


Ilustración 119

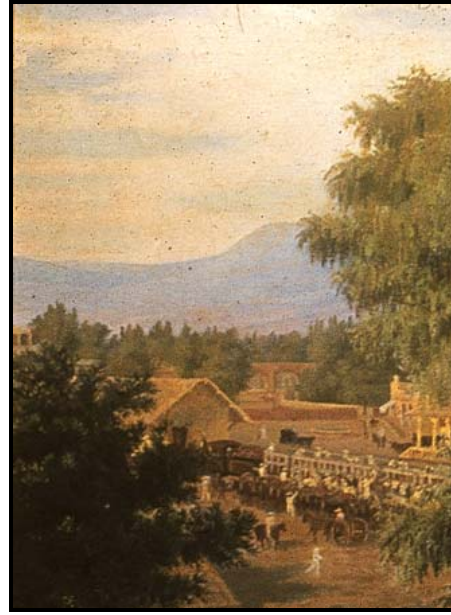


Ilustración 120



Ilustración 121

La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla (detalles)

Este cuadro es conocido también como *La inauguración del ferrocarril a Chalco*, o como *La estación del tren de Tlalpan*.⁴⁰

⁴⁰ En abril de 1861 el gobierno de Benito Juárez otorgó al señor Francisco Abreu y sus socios Robleda y González la concesión para construir un ferrocarril de la ciudad de México a la Villa de Chalco, que pasaría por los pueblos de Mixcoac, Coyoacán y Tlalpan. La inestabilidad política y la intervención francesa paralizaron su construcción. Durante el Imperio, 1864-1867, Abreu y sus socios negociaron con las autoridades la construcción del ferrocarril sin lograr terminarla. El 8 de julio de 1865, se inauguró el tramo de la ciudad de México a Tacubaya —primer trecho del ferrocarril a Chalco—. Véase, Garma, *Op. cit.*, Vol. II, pp. 85-89. Durante la decimotercera exposición celebrada a fines de 1865 los alumnos de ingeniería civil de la Academia presentaron varios proyectos relativos a la construcción del ferrocarril de México a

Ya sea con uno u otro nombre, el lienzo muestra de forma indiscutible la importancia que el nuevo medio de transporte había alcanzado en los doce años transcurridos desde la inauguración del ferrocarril —el 4 de julio de 1857— que unía la ciudad de México con la población de Guadalupe Hidalgo, hasta 1869, año en que se inauguró el ferrocarril de la ciudad de México a Puebla, tema del lienzo analizado. Toda esta actividad hace evidente que este eficiente medio de comunicación representó grandes beneficios en el transporte de los productos del campo a las ciudades, lo que indudablemente repercutió en la economía del país.

Además de los dos óleos mencionados con el tema del ferrocarril como símbolo de modernidad, el inventario de las obras existentes en la Galería de Paisaje de la ENBA en enero de 1872, registra el cuadro marcado con el número 17, *Un tren de pulque* (20 x 27 cms.),⁴¹ pintado por Coto, posiblemente en 1866 o 1867 en vista de que en agosto de 1866 el ferrocarril había empezado a brindar servicio —con vagones para pasajeros y furgones de carga— entre la ciudad de México y Apan, Hidalgo, zona productora de pulque.⁴² Se desconoce la ubicación actual del cuadro.

Chalco y el trazo de la línea definitiva a Tlalpan. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 382. El 25 de febrero de 1866, la ruta del ferrocarril llegó a Mixcoac. El 7 de junio —cumpleaños de la emperatriz Carlota— el ferrocarril llegó a San Ángel. Véase, Garma, *Op. cit.*, pp. 85-89; *El Diario del Imperio*, Tomo II, Imprenta Imperial, México, sábado 7 de octubre de 1865, Núm. 232, p. 352. El 18 de junio de ese año ocurrió un choque entre la locomotora del ferrocarril de Chalco y los vagones que debía conducir a San Ángel. Murió una persona y varias más resultaron heridas. El emperador Maximiliano entregó 900 pesos de su caja privada a los deudos, visitó a los heridos y les ofreció protección para exigir una indemnización. Véase, Celia Macías Rábago, *Catálogo de documentos sobre el Segundo Imperio Mexicano (1864-1867)*, Tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, FFL, 1993, ficha 351. En octubre de 1867, nuevamente el gobierno de Juárez concedió autorización a Abreu para continuar la obra, pero se estipuló que el destino final sería Tlalpan y se cambió el nombre por el de *Ferrocarril a Tlalpan*. El servicio público a Coyoacán empezó a brindarse en 1868 y la ruta a Tlalpan comenzó a funcionar en abril de 1869, sin haberse realizado ceremonia alguna de inauguración. Asimismo, el nuevo nombre que adoptó el *Ferrocarril de Chalco* fue el de *Ferrocarril a Tlalpan*, en vista de que Tlalpan fue su destino final. Véase, Garma, *Ibid.*

⁴¹ AAASC, doc. 10632.

⁴² Garma, *Op. cit.*, Vol. I., p. 36.

Las haciendas como tema de paisajes

Al igual que el ferrocarril, las haciendas, especialmente en el último tercio del siglo XIX, fueron otro símbolo de progreso. Entre los avances que los propietarios implementaron en ellas, contamos con: la construcción de ramales de ferrocarril que llegaban hasta los patios de trabajo de las haciendas y las comunicaban con los diferentes caminos ferroviarios, lo que permitió incrementar la comercialización de sus productos; la instalación de luz eléctrica; la utilización de la fuerza motriz en lugar de la animal, así como el uso del telégrafo, fueron las innovaciones más importantes que hicieron que las haciendas alcanzaran su mayor apogeo durante el porfirismo.

Coto, a través de la representación pictórica de varias haciendas nos legó, de una manera plástica, las memorias de las faenas que desarrollaban en las ellas los rancheros y demás trabajadores agrícolas.

En el este apartado se analiza la obra que realizó el paisajista de cinco diferentes vistas de haciendas: *de Velasco, del Molino del Rey, de la Teja, de la Huerta y San Salvador Miacatlán*. Las dos primeras fueron pintadas cuando todavía era alumno de Landesio. Las tres últimas, una vez que dejó la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Hacienda de Velasco

Como se hizo saber anteriormente, la práctica de representar a los hacendados en sus posesiones, o únicamente pintar diferentes vistas de sus propiedades, la inició Landesio a su llegada a San Carlos y fue emulada por sus alumnos en múltiples ocasiones (Capítulo III, pp. 101-102). Tal es el caso del óleo la *Hacienda de Velasco*, pintado por Landesio en 1857 a petición de Nicanor Béistegui y copiado por su alumno Coto, posiblemente ese mismo año (ilustraciones 122-124).⁴³

⁴³ *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección de Museo Soumaya*. México, Asociación Carso, 1998, p. 70.

El cuadro original de Landesio fue presentado durante la décima exposición de la Academia. En la actualidad, se encuentra en el Museo de Louvre en París, Francia,⁴⁴ mientras que la copia de Coto forma parte de la colección del Museo Soumaya.

A continuación se reproduce la descripción del cuadro de Landesio hecha en el *Catálogo* de la exposición correspondiente:

Una loma con varios arbustos forma el primer término; al pie de ella pasa una vereda en la que un campesino se está abasteciendo de leña. Más abajo pasa un canal sobre pilares de mampostería y va a la hacienda de Velasco; en un punto más bajo está la barranca del río que pasa en el camino real bajo el puente Nicanor. En el camino y la barranca están las casas de los operarios, más allá del puente la casa de la hacienda, más lejos las ruinas de la peña fiel, terminando el plano por las montañas. En los montes de la izquierda se ve la peña larga, y el camino para el Sumate.⁴⁵

⁴⁴ Judith Gómez del Campo Mendivil, *Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México*, Tesis de licenciatura en Historia del Arte México, UIA, 1996, p. 135.

⁴⁵ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 275.



Ilustración 122
Hacienda de Velasco (1857), copia de Landesio
Reprografía: Rocío Gamiño



Ilustración 123



Ilustración 124

Hacienda de Velasco (detalles)

La doctora Gisela von Wobeser señala que los trabajadores de las haciendas vivían casi siempre en las inmediaciones del casco, en construcciones rústicas o en pequeñas chozas. En algunas zonas estos conjuntos habitacionales, contruidos con adobe y techadas con paja, recibían el nombre de *real*. Hace saber que Landesio reprodujo estas sencillas viviendas en su cuadro *Vista de la*

hacienda de Velasco, donde aparece una hilera, junto al arroyo que conduce agua al casco.⁴⁶

Hacienda del Molino del Rey⁴⁷

Al año siguiente, 1858, la *Vista del Molino del Rey*⁴⁸ cuadro original, fue el sitio representado por Coto (ilustraciones 125-127). Con esta obra el pintor obtuvo un segundo premio en la clase *Paisajes tomados del natural*,⁴⁹ otorgado por unanimidad de votos por los profesores que formaron el jurado —Vilar, Baggally, Periam, Cavallari, Clavé y Landesio—. En esa ocasión, no se otorgó un primer premio en esta clase, pero el jurado propuso que se concediera al alumno una gratificación de 92.50 pesos por el lienzo; aparentemente la Junta Superior de Gobierno acordó pagarle 103 pesos, pero Coto sólo recibió un adelanto de 51.50 pesos con la promesa de pagarle el 50 por ciento restante en “el momento que pueda la Academia”.⁵⁰

El cuadro fue expuesto en la undécima exposición de San Carlos que abrió sus puertas el día 25 de diciembre de 1858. El domingo 6 de febrero del siguiente año (1859) se rifaron varias obras de arte entre los suscriptores de la exposición. De acuerdo con el manuscrito “Números premiados y sus dueños”,

⁴⁶ Gisela von Wobeser, “La pintura paisajista como testimonio de las haciendas en el siglo XIX”, en *José María Velasco Homenaje*, México, UNAM, 1989, p. 192. El *real* era también conocido como *calpanería*. Estaba formada por una serie de chozas construidas por los mismos trabajadores, con materiales sencillos, como: cañas, pencas, varas, barro, palmas, y en el mejor de los casos adobe y tejamanil. Otro nombre era *casillas*, de éste derivó el término *acasillados*, aplicado a las personas que residían en ellas. Véase, Ricardo Rendón Garcini, *Haciendas de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, p. 327.

⁴⁷ El Molino del Rey, también conocido como el del Salvador, estaba situado al oriente del Molino de Belem (al poniente del Bosque de Chapultepec). Existen autores que afirman que este molino fue fundado en 1562, y según lo especificado en el acta de Cabildo, la ciudad de México conservó la propiedad del sitio y molino. Tal vez por esta razón también se le llamó del Rey. El 8 de septiembre de 1847, durante la invasión norteamericana, se llevó a cabo un fuerte ataque al sitio, ya que a un lado del molino se encontraba la fábrica de cartuchos perteneciente a la Nación y destinada al servicio del ejército mexicano. Actualmente las instalaciones son ocupadas por las oficinas presidenciales y la residencia oficial conocida como “Los Pinos”. Véase, María del Rocío Gamiño Ochoa, *El barrio de Tacubaya durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Sus monumentos artísticos*. Tesis de licenciatura, México, UNAM, FFL, 1994, pp. 69-72. Apud en José Mancebo Benfield, *Las Lomas de Chapultepec, el rancho Coscoacoaco y el Molino del Rey*, pp. 163-164 y *México en el centenario de su independencia, 1810-1910*, p. 106.

⁴⁸ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 306; Romero de Terreros, *Paisajistas...*, p. 25

⁴⁹ AAASC, doc. 6679; Romero de Terreros, *Catálogos...*, p. 313.

⁵⁰ AAASC, doc. 10479.

firmado por Jesús Fuentes y Muñiz, secretario de San Carlos, el número 294 fue el boleto ganador del lienzo de Coto y la Academia resultó agraciada.⁵¹ Sin embargo, el documento 10479 del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, además de corroborar la información anterior, da a conocer que el boleto ganador fue el número 102 perteneciente a don José Espinosa, con domicilio en la 2ª del Relox, número 3, y que él se hizo acreedor al óleo citado. Existe también, en ese mismo documento, otro dato que señala que el cuadro estuvo a la venta durante la exposición y que se le asignó un precio de 166 pesos —150 pesos del cuadro más 16 pesos del marco—. Posiblemente, el cuadro no se vendió o la Junta cambió de opinión, decidió rifarlo y fue cuando dispuso pagarle a Coto 103 pesos, de los cuales, como se mencionó anteriormente, sólo le pagó el 50 por ciento.⁵² Toda esta situación es bastante extraña. Lo que es evidente, es que el lienzo merecidamente obtuvo el segundo lugar en la clase de *Paisajes*. En palabras del doctor Eduardo Báez, “Paisaje de celaje y lontananza, pero también de cálida placidez que emana desde el fondo, en la claridad que envuelve las lejanas construcciones”.⁵³

La gran luminosidad del óleo *Vista del Molino del Rey*⁵⁴ invita al espectador a encontrar uno a uno los elementos que forman este bello cuadro. Llama la atención la troje, edificio de altas y rojas paredes de ladrillo que servía para almacenar el grano, semioculto por el enorme ahuehuete y un abundante follaje que aparece en el extremo izquierdo del lienzo y que da valor al cuadro, en cuanto a sombras se refiere, y el acueducto en ruinas que en épocas pasadas conducía el agua hasta el propio molino. La cordillera del Ajusco apenas y se percibe a lo lejos. En el campo de labranza se advierten campesinos, uno con su yunta, otro montado sobre un burro y varios animales

⁵¹ *Ibid.*, doc. s/f (libreta roja).

⁵² Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 319; AAASC, docs. 6679, 10479. Es muy confusa la información que existe sobre el cuadro: el 30 de enero de 1859 el Jurado Calificador propuso a la Junta Superior de San Carlos la adquisición de esta obra para que permaneciera en la Academia; el 2 de febrero la Junta Superior la escogió para ser rifada entre los suscriptores y el día 6 la propia Academia resultó agraciada con el cuadro. Existe una copia del óleo hecha por Gregorio Dumaine, lo que hace corrobora el dato de que la pintura permaneció en San Carlos.

⁵³ Eduardo Báez Macías, “Eugenio Landesio y la enseñanza de la pintura de paisaje”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP-Salvat, 1986, Tomo 10, Arte del siglo XIX, 1986, p. 1458.

⁵⁴ AAASC, doc. 6679; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 313.

bovinos. Un tronco de árbol caído —elemento utilizado con frecuencia en la pintura romántica— delimita la zona de trabajo del lugar de descanso de los labriegos que se encuentran comiendo su almuerzo, a la vez que sirve como puente para atravesar el riachuelo que corre en forma paralela a los arcos. El episodio pastoril representa una costumbre del campo tan arraigado en el pueblo mexicano como es el “almuerzo”. El pintor narra con lujo de detalle este hecho en donde los protagonistas son la muchacha que trae en su canasta los alimentos y los jornaleros. La vestimenta de los trabajadores consiste en calzón y camisa de manta blanca uno de ellos y, el otro, pantalón negro, una banda roja a la cintura y camisa blanca. La muchacha lleva la clásica falda de castor, blusa blanca y el tradicional rebozo que le cubre la cabeza y cae a lo largo del cuerpo. Atrás de este grupo, a la orilla del río una mujer recoge agua en un jarro y otra se aleja con un bulto de leña a cuestas; junto a ella la acompaña una niña.



Ilustración 125
Vista del Molino del Rey (1858)
Foto: Pedro Cuevas, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 126



Ilustración 127

Vista del Molino del Rey (detalles)

Estas ilustraciones muestran el manejo que hacía Coto de la luz y sombra en sus cuadros que, como ya se mencionó, fue una técnica que aprendió de su maestro Landesio.

El cuadro permaneció en la galería de San Carlos y en 1884 fue enviado a la Exposición de Nueva Orleans, dentro del grupo de obras de arte que representaron a la pintura de paisaje de la escuela moderna mexicana. Años después, en 1893, nuevamente fue exhibido en Estados Unidos, en esta ocasión en Chicago, en donde se verificó la Exposición Universal Colombina.⁵⁵

Hacienda de la Teja

En 1869, al ejercer por cuenta propia, Coto retomó el tema de las haciendas para pintar sus cuadros originales. Tal fue el caso de la *Vista del exterior de la hacienda de la Teja* y *Vista del jardín de la hacienda de la Teja*, propiedad del licenciado Rafael Martínez de la Torre, quien recientemente había adquirido la hacienda.⁵⁶ Como era la costumbre de la época, los acaudalados terratenientes se hacían retratar en sus propiedades y este cuadro es un ejemplo de ello.

En la *Vista exterior de la hacienda de la Teja* (ilustraciones 128-130) el paisajista representó el casco⁵⁷ de la hacienda y acentuó la gran actividad que esta importante hacienda ganadera y cerealera —contaba con sembradíos de

⁵⁵ AAASC, docs. 8297, 11155.

⁵⁶ Rafael Martínez de la Torre, propietario de la huerta del Carmen en San Ángel, la hacienda de Buenavista, la casa de los Azulejos, donde vivía con su esposa y sus hijos, en 1868 compró a los hermanos Flores en 70,700 pesos lo que quedaba de la hacienda de la Teja. Todavía estaba integrado el rancho de los Cuartos cuyos linderos eran los siguientes: hacia el norte la estación del Ferrocarril de Toluca (Villalongín); al sur la calzada de Belén (avenida Chapultepec); al oriente Bucareli y al poniente la calzada de la Verónica (actual Melchor Ocampo), así como el rancho de Nuestra Señora de Guadalupe o de Anzures. Véase, María del Carmen Reyna, *Tacubaya y sus alrededores siglos XVI-XIX*, México, INAH, Serie Historia, 1995, “*La hacienda de la Teja*”, p. 55. La casa principal de la hacienda de la Teja contaba con más de veinte habitaciones, tenía sala de música, billar, biblioteca, salón de fiestas, alberca, palenque, plaza de toros y jardines artificiosamente diseñados. Los interiores estaban adornados con óleos de buena calidad, con muebles y tapetes importados y con candelabros de cristal. Las paredes tenían entablados de maderas finas y papel tapiz europeo. La comida se servía en vajillas de porcelana y el vino en copas de cristal de Bohemia. Véase, von Wobeser, *Op. cit.*, pp. 190-191. El emperador Maximiliano, al decidir aplazar su abdicación y regresar de Orizaba con rumbo a la capital, se hospedó la hacienda de la Teja durante algunos días. Llegó el 5 de enero de 1867. Ahí recibió al general Castelnau, en representación de Napoleón III, quien le aconsejó abdicar. También se entrevistó con el general Bazaine, quien le sugería se “retirara espontáneamente”. Véase, Vicente Riva Palacio (director general), *México a través de los siglos*, México, Cumbre, 1984, T. XVI, pp. 209, 226-227.

⁵⁷ Los cascos de las haciendas contaban generalmente con: casa principal, capilla, almacenes, caballerizas, corrales para el ganado, trojes para el grano, construcciones especiales para guardar los implementos agrícolas. Se les llamaban “casco” por quedar unidos los edificios entre sí en un ámbito compacto. Véase, Rendón, *Op. cit.*, pp. 313, 316.

trigo, maíz, cebada y frijol— desplegaba durante sus faenas diarias. En el patio principal los vaqueros y peones llevan a cabo las tareas propias del campo: vigilan el ganado, transportan parte de la cosecha en carretas de madera, un jinete está a punto de lazar un caballo, un caballero pasea un caballo blanco. Varios animales vacunos están pastando y otros bebiendo en el abrevadero, cerca del jagüey. En un primer plano del cuadro, el pintor representó a un grupo integrado por cinco jinetes. Todos ellos están ataviados con elegantes atuendos campiranos, que incluye chaquetilla abierta, banda de seda anudada al cuello y sombreros de ala ancha con copa esférica en color blanco. Destacan dos figuras, Martínez de la Torre, cuyo pantalón está engalanado con botones de plata, quien parece presentar a su hijo —cabalgando un potrillo blanco— a un peón de la hacienda, quien respetuosamente se descubre la cabeza. La mirada de los integrantes del grupo se dirige al niño.

El óleo pone de manifiesto los conocimientos adquiridos por el alumno, de acuerdo con el *Plan de estudios* elaborado por Landesio, en la clase 3ª “Dibujo de la naturaleza” y clases 4ª a 6ª “Pintura de la naturaleza”. 1. Edificios y fragmentos arquitectónicos; 3. Troncos y algún follaje; 5. Accidentes de agua; 6. Partidas de nubes o celajes; 9. Composición complicada con asunto pastoril de cualquier género de las 6 secciones.

El maestro Landesio en el documento citado escribió:

Raramente se hayan jóvenes aptos para caracterizar las yerbas, como la corteza de los diferentes árboles y en follaje: con menos dificultad se encontrará quien dibuje satisfactoriamente edificios nuevos [...] Es muy raro hallar quien dibuje cualquier paisaje del natural, sobre todo cuando en éste se hallen muchos objetos diferentes como árboles, peñascos, aguas, nubes, etc.⁵⁸

La casa principal, que ocupa un segundo plano del lienzo, es una elegante construcción de dos pisos que cuenta con una larga galería en la planta baja en donde una serie de majestuosas columnas que, además de adornar la fachada del inmueble, dan testimonio de la amplitud del corredor. La cúpula de gajos de la capilla, coronada por su linternilla, se distingue al extremo izquierdo de la

⁵⁸ AAASC, doc. 6614-25.

casa. Enfrente al portón de la casa una calesa espera a que la señora y sus hijos pequeños asciendan a ella. A la derecha del cuadro se ve un caserío destinado para los peones de la hacienda y sus familias. Un inmenso espacio arbolado media entre el castillo de Chapultepec y la casa principal. Las montañas al fondo cierran el cuadro; un cielo en diversos tonos color azul con densas nubes color blanco y rosa proporciona gran luminosidad al óleo.



Ilustración 128
Vista exterior de la hacienda de la Teja (1869)
Foto: Rocío Gamiño, AFMT, IIE-UNAM



Ilustración 129
Vista exterior de la hacienda de la Teja (detalle)

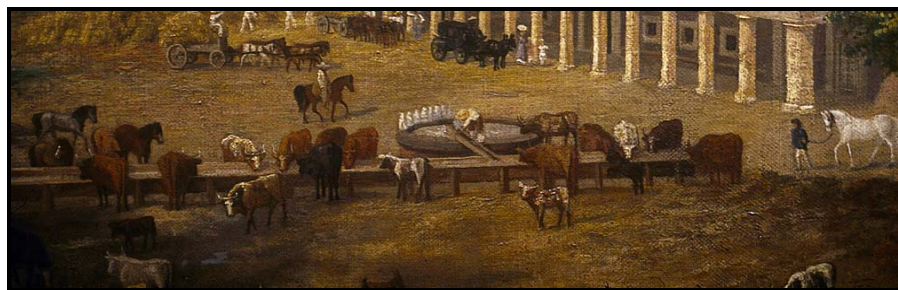


Ilustración 130
Vista exterior de la hacienda de la Teja (detalle)

El pintor, en este pequeño cuadro (62 x 84 cms.) nuevamente hizo gala de sus aptitudes de paisajista y demostró haber seguido las lecciones de su antiguo maestro quien aconsejaba a sus alumnos

Haciendo los estudios para el cuadro, observará y apuntará en su librito, o en color en la hoja de papel preparada para este objeto, como más arriba indiqué, todos los episodios que se le presenten y sean favorables a la localidad, para escoger entre ellos el episodio más interesante, agradable y propio para embellecer, avivar e ilustrar a dicha localidad, explicando sus industrias y producciones.⁵⁹

Vista del jardín de la hacienda de la Teja

En el cuadro *Vista del jardín de la hacienda de la Teja* (ilustraciones 131-133) —de idénticas medidas que el anterior—, Coto asoció el género jardines y edificios interiores al de escenas familiares. La casa principal de dos pisos está construida enfrente de un jardín en cuya parte central hay una fuente circular. Abundantes plantas de ornato embellecen el jardín; patos, flamings y hasta una cabra amenizan el cuadro. Una reja de hierro forjado separa el patio del resto de la hacienda. En este cuadro, el episodio familiar es tratado hábilmente por el pintor. Se trata nuevamente de la familia Martínez de la Torre que, ataviada lujosamente, como correspondía a personas de su alcurnia, se dispone a salir de la hacienda. El señor de la casa, vestido en este cuadro de civil, lleva de la mano a su hijo. En el primer plano aparece la señora Martínez de la Torre —con una sombrilla en la mano— posiblemente con la institutriz de las dos pequeñas, una de las cuales se divierte montando una cabra.

⁵⁹ Eugenio Landesio, *La pintura...*, p. 23 inciso 26.



Ilustración 131
Vista del jardín de la hacienda de la Teja (1869)
Foto: Rocío Gamiño, AFMT, IIE-UNAM

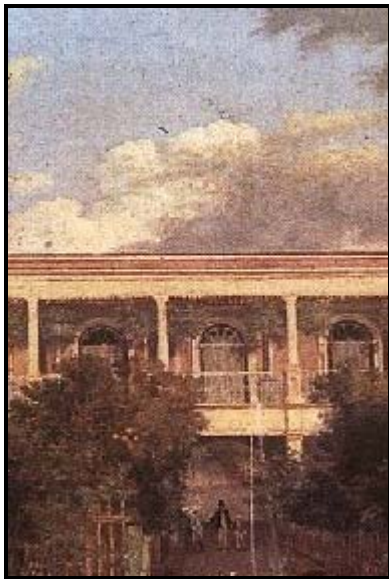


Ilustración 132



Ilustración 133

Vista del jardín de la hacienda de la Teja (detalles)

Tanto el óleo anterior como este cuadro se complementan. En el primero, el artista captó las escenas al aire libre, el hacendado y sus invitados, las faenas

de campo, los trabajadores de la hacienda, mientras que en este último lienzo el espacio se redujo, como también se limitaron los actos representados en él, al ámbito meramente familiar. Con ambos cuadros el hacendado logró su objetivo: mostrar ante la sociedad decimonónica su estirpe, sus propiedades; en resumen, su *status* social.

Los dos lienzos fueron presentados durante la decimacuarta exposición de la ENBA, que se efectuó del 1º de diciembre 1869 al 8 de enero de 1870, en la Galería de pinturas remitidas de fuera de la Escuela”.⁶⁰

Hacienda de La Huerta

En 1888 el paisajista volvió a plasmar en sus cuadros una de las haciendas más prósperas del Estado de México, *La Huerta*, situada en la municipalidad de Zinacantepec. *La Huerta* era una hacienda mixta que se dedicaba, tanto a la cría del ganado vacuno y lanar, como al cultivo de trigo, maíz, legumbres, además de la explotación de la madera.⁶¹

Se puede inferir, siguiendo la tradición, que la acaudalada familia Henkel, encabezada por el alemán Antonio Henkel, encargó a Coto la realización de dos diferentes vistas: *Hacienda La Huerta desde una perspectiva amplia* (ilustración 134) y *Hacienda La Huerta con rebaño de ovejas* (ilustración 135). En estos lienzos el paisajista puso de manifiesto la gran extensión territorial de la

⁶⁰ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 402-403. El día 28 de diciembre [1869] el señor presidente Benito Juárez y sus ministros realizaron una visita a las galerías de la Escuela. Fueron recibidos y acompañados por el director de la misma, señor Ramón I. Alcaraz, los profesores y los alumnos pensionados. Véase, Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 158-159.

⁶¹ En 1893 la hacienda de *La Huerta* tenía una extensión de aproximadamente 4,107 hectáreas, con un valor de 100,000 pesos. Tenía por límites, al norte, Zinacantepec, al sur las haciendas *La Gavia* y *Veladero*, al oriente el pueblo de Santa Cruz y las haciendas *Barbabosa* y *San Juan*, al poniente las haciendas de *Tejalpa* y *La Gavia*. Su producción anual era de 110,400 kilogramos de maíz, 138,000 de trigo, 55,200 de cebada y 9,660 de haba. Se cosechaba: cebolla, lechuga, nabo, col y rábano. Las maderas explotadas eran: ocote, aile, madroño, oyamel y encino. Contaba con 124 cabezas de ganado vacuno y 610 de ganado lanar. En ella trabajaban 50 peones quienes percibían un salario de 18 centavos diarios —el salario menor en el Estado de México— y tenía 475 trabajadores como habitantes permanentes. La familia Henkel fue importante promotora de los transportes modernos, de la comercialización local y regional, de la electrificación de la entidad, de la irrigación moderna y de la agroindustria con instalaciones textiles. La hacienda de *La Huerta* fue fraccionada entre 1917 y 1923. Véase, Rosaura Hernández Rodríguez (Coord.), *Zinacantepec*, Zinacantepec, Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2005, pp. 114, 119, 122.

hacienda —durante el porfirismo ocupó el cuarto lugar en cuanto a extensión se refiere en el distrito de Toluca—. Así mismo, hizo alarde del innovador sistema de iluminación eléctrica y del moderno transporte de ferrocarril⁶² utilizado en la hacienda para la comercialización de sus productos.

La primera pintura presenta una vista general del casco de la hacienda y sus alrededores. En un primer plano el pintor representó las faenas propias de la ganadería en donde varias cabezas de ganado son arriadas por unos vaqueros a caballo. Es una parte con movimiento que contrasta con el estatismo del segundo plano del lienzo. Del lado inferior izquierdo se observan los postes de luz⁶³ y el “tren de mulitas” que transportaba los productos de la hacienda para su comercialización. En un segundo plano se observa la muralla que delimitaba el casco de la hacienda, la casa principal, la capilla, el granero. Al fondo, las montañas y el cielo cierran el paisaje.



Ilustración 134
Hacienda La Huerta desde una perspectiva amplia (1888)
Reprografía: Celia Macías

⁶² Arcadio Henkel Vargas construyó el ferrocarril Toluca-Zinacantepec-Hacienda de la Huerta-San Juan de las Huertas, de aproximadamente 16 kilómetros. Construyó también las vías férreas Toluca-Metepec-Tenango del Valle y, más tarde, sus descendientes prolongaron la línea hasta Atlatlauca, con 30 kilómetros de longitud. Véase, *Ibid.*, p. 119.

⁶³ Los hijos de Henkel Vargas construyeron la planta hidroeléctrica de la hacienda de *La Huerta*, la primera del Estado, la cual muestra la importancia de los mantos acuíferos del volcán Xinantécatl y zonas adyacentes. Esta planta fue una hazaña de la época, cuya importancia fue ostensible en la electrificación del país. Véase, *Ibid.*

En el cuadro titulado *Hacienda La Huerta con rebaño de ovejas* (ilustración 135) la imponente construcción del segundo plano atrae la vista del espectador. Se trata de una enorme edificación —la casa principal—, construida en dos pisos. Sobresale un amplio pórtico con columnas; sobre éste hay una terraza, también con columnas, desde donde los propietarios podían contemplar sus propiedades. Una serie de ventanas en las diferentes habitaciones de la hacienda da hacia el patio central. La capilla, de grandes proporciones, rematada por un frontón, ocupa el extremo derecho del óleo. Hacia el lado izquierdo del cuadro se observa el portón que da acceso al casco de la hacienda. Una elevada muralla con torreones almenados y troneras protege la hacienda.

En un primer plano, el paisajista pintó un episodio campirano formado por un rebaño de ovejas, algunos trabajadores, diferentes plantas y el “tren de mulitas”.



Ilustración 135
Hacienda La Huerta con rebaño de ovejas (1888)
Reprografía: Celia Macías

Hacienda de San Salvador Miacatlán

Otra pintura en la que Coto exalta la enorme riqueza de sus propietarios es la representada en un panorama amplio de la hacienda azucarera de *San Salvador Miacatlán*,⁶⁴ (ilustración 136) ubicada en el estado de Morelos. Como en las haciendas comentadas anteriormente, se puede aseverar que el cuadro fue encargado al paisajista por los propietarios de la misma, los hermanos Barrón.⁶⁵ En este cuadro el paisajista presenta los espacios que conformaban la hacienda azucarera: la casa grande, la huerta, las áreas industriales, el *batey* o gran patio en donde se recibía la caña y se almacenaba antes de empezar la molienda, así como las diversas instalaciones del *trapiche* o *ingenio*⁶⁶ —molinos, casa de calderas, *hornalla* en donde se almacenaba el bagazo, chimeneas o chacuacos, asoleaderos para secar los panes de azúcar, bodegas, almacenes y talleres—.

En un primer plano, el pintor representó a un grupo de cuatro jinetes, posiblemente los propietarios de la hacienda, Eustaquio, Francisco y Guillermo Barrón,⁶⁷ que conversan con el administrador de la misma. A su alrededor, se muestra la gran actividad que tenía lugar en el *batey*. Los peones se encargaban de descargar las carretas que contenían las cañas de azúcar para ser trasladadas

⁶⁴ El propietario de la hacienda de *San Salvador Miacatlán* entre 1865 y 1889 fue Ángel Pérez Palacios. En 1889 la vendió a la firma Barrón-Forbes de los señores Eustaquio, Francisco y Guillermo Barrón. Don Sixto Sarmina y su hijo Ignacio fueron nombrados administradores. En la última década del siglo XIX, la hacienda era una de las más importantes del estado de Morelos; su producción era considerable y su población, integrada por trabajadores y empleados con sus familias, ascendía a más de mil personas. Dentro de sus instalaciones contaba con dos escuelas para niños y niñas y una fábrica de aguardiente bien equipada y moderna para su época. Actualmente la hacienda, así como los terrenos de cultivo, pertenece a la casa hogar de *Nuestros Pequeños Hermanos*. Véase, Brígida von Mentz, *et al.*, *Haciendas de Morelos*, México, Instituto de Cultura de Morelos, 1977, pp. 300, 391-392.

⁶⁵ El señor Eustaquio Barrón y su familia eran asiduos asistentes a las exposiciones de San Carlos. Ya en 1850 figuró como suscriptor con diez acciones. Asimismo, era afecto a que se hicieran cuadros de su familia. Durante la cuarta exposición, que tuvo lugar en 1851, el pintor francés Eduardo Pingret hizo un retrato al óleo de familia Barrón. Al año siguiente, el alumno Murillo, pensionado en Roma, pintó un retrato de la señora Barrón. Durante la octava exposición, 1856, su hijo Francisco, también suscriptor, obtuvo como premio de la rifa efectuada por la Academia la obra *La ofrenda de la viuda o la plegaria*, copia de J. Flores. Durante la duodécima exposición, 1862, se exhibió un busto del señor Barrón hecha por el escultor Antonio Piatti. De igual forma, el señor Piatti se encargó de hacer la estatua en mármol del *Salvador*, hecha para el sepulcro del señor Barrón. Véase, Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 92, 202, 235; “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos. 1862, *El Siglo XIX*, México, lunes 17 de febrero de 1862, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, I, p. 311, 321; II, pp. 39.

⁶⁶ Se llamaba trapiche cuando la fuerza motriz utilizada era animal, e ingenio cuando la fuerza motriz era hidráulica. Véase, Rendón, *Op. cit.*, p. 154.

⁶⁷ En una carta escrita por la emperatriz Carlota al emperador Maximiliano el 17 de febrero de 1866 le comunica haber visitado la hacienda de Miacatlán, propiedad de Pérez Palacios. Véase, Konrad Ratz, *Correspondencia inédita entre Maximiliano y Carlota*, México, FCE, 2003, p. 261.

al ingenio. Del lado derecho del cuadro se alcanza a ver parte del acueducto. Éste se utilizaba para conducir el agua a los cañaverales y también como fuerza motriz en la molienda. Detrás del acueducto sobresalen las imponentes chimeneas del cuarto de calderas en donde el jugo de la caña se cristalizaba en azúcar.

También se aprecia la barda perimetral, el portón principal y el pórtico exterior, con arcos de medio punto. La casa principal, que se abría hacia el gran patio, cuenta con una doble galería de cuatro arcos en la planta alta, sobre seis arcos a nivel de piso. La hacienda contaba asimismo con una capilla.⁶⁸



Ilustración 136
Hacienda de San Salvador Miacatlán (ca. 1888)
Reprografía: Celia Macías

En este óleo Coto demostró la gran capacidad económica de los propietarios de la hacienda al pintar no únicamente la casa principal, todas las instalaciones que

⁶⁸ Mentz *et al.*, *Op. cit.*, p. 300.

conformaban el casco de la misma, sino también la profusa vegetación del sitio y los campos de cultivo; las montañas al fondo cierran la composición.⁶⁹

Como corolario de esta Sección, se podría añadir que en todos estos lienzos, el pintor engrandeció los diferentes sitios del país como símbolo de afirmación nacional, por lo que el nacionalismo en su pintura se aplica no únicamente a los cuadros con temas de la historia de México, época prehispánica y principios de la época independiente, sino mediante los episodios de tipo costumbrista, en que representó el prototipo del mexicano, ubicado en su propio escenario, realizando sus tradiciones más arraigadas. Asimismo, estas vistas de las haciendas demuestran que el progreso y la modernidad se habían introducido a estos sitios mediante los ramales de ferrocarril que las comunicaban con los diferentes caminos ferroviarios, luz eléctrica y molinos impulsados por la fuerza hidráulica.

⁶⁹ Wobeser, *Op. cit.*, pp. 181-202.

Capítulo VI

Instituto Literario del Estado de México (desde 1956 Universidad Autónoma del Estado de México)

Antecedentes – Época provisional (1827)

La Constitución Política del Estado de México, sancionada por su Congreso Constituyente el 14 de febrero de 1827 en la ciudad de Texcoco, establecía en el Título VI, Instrucción Pública, Capítulo Único, Artículo 228 que:

En el lugar de la residencia de los Supremos Poderes habrá un instituto literario para la enseñanza de todas las ramas de instrucción pública.¹

Esta idea, original del doctor José María Luis Mora, obedecía a la necesidad de establecer institutos literarios² en los estados de la República para arrebatar el monopolio de la educación superior a la Universidad de México, que estaba en manos de la Iglesia y para que en estas instituciones se formaran, con mentalidad liberal, los nuevos dirigentes de la nación.³

A principios de agosto de 1827 los Supremos Poderes del Estado de México fueron trasladados a San Agustín de las Cuevas.⁴ Por consiguiente, el

¹ *Constitución Política del Estado de México sancionada por su Congreso Constituyente en 14 de febrero de 1827. Publicada en 26 del mismo mes y año en la Ciudad de Tezcoco, residencia de los Supremos Poderes del Estado de México*, Tezcoco, Imprenta y Librería a cargo de Martín Rivera, 1827, p. 39.

² El término *literario* se usaba en esta época como sinónimo de *científico*, Véase, Rosalina Ríos Zúñiga, *La educación de la Colonia a la República. El Colegio de San Luis Gonzaga y el Instituto Literario de Zacatecas*, México, CESU, UNAM, 2002, p. 30.

³ Inocencio Peñaloza García, *¿Quiénes fueron los Institutenses? Apuntes biográficos de 60 personajes del Instituto Científico y Literario del Estado de México*, Toluca, UAEM, 2000, pp. 11-12.

⁴ El 18 de noviembre de 1824, el Congreso de la Unión decretó que la Ciudad de México sería la sede de los poderes federales y le asignó un territorio que conformó un espacio denominado Distrito Federal. Esta área territorial comprendía un círculo de dos leguas (8,800 metros) de radio cuyo centro sería la plaza mayor. La creación del Distrito Federal fue un duro golpe para el Estado de México pues perdió a su ciudad más importante, que al mismo tiempo era su capital, por lo cual se designó durante un corto periodo a Texcoco como su capital. Debido a las escasas condiciones de habitación y funcionalidad que presentaba Texcoco se promovió que la capital del estado se trasladara a la villa de San Agustín de las Cuevas. En agosto de 1827, se instauró allí la capital provisional del Estado de México. Este rango le permitió convertirse el 25 de septiembre de 1827, por Decreto de la legislatura estatal, en ciudad y retomar su antiguo nombre de Tlalpan. Las oficinas de los poderes ejecutivo y legislativo, la imprenta del gobierno del Estado y otras oficinas públicas se instalaron en lo que fue El Hospicio de San Antonio, (actuales calles del Congreso y Triunfo de la Libertad) propiedad de los frailes dieguinos de Filipinas, adquirida a

Instituto Literario se estableció en esa misma población en la casa conocida con el nombre de “Piedras Miyeras”. El 4 de septiembre se reunieron en la capilla del Instituto el rector —presbítero José María Alcántara—, los catedráticos, el secretario y el maestro de aposentos con objeto de tomar posesión de sus empleos ante la presencia del gobernador Lorenzo de Zavala y de Vicente José Villada, comisionado del gobierno para organizar el Instituto. Durante los últimos meses de ese año empezaron a impartirse varias clases, entre ellas: *Gramática castellana, latina y francesa, Leyes y Cánones, Matemáticas y la Academia de Dibujo*, a cargo de don Vicente Guzmán. El número total de alumnos fue de treinta y seis.⁵

Primer Periodo – Fundación del Instituto (1828-1830)

De acuerdo con el Decreto número 95, Artículo 1°, el Congreso del Estado de México aprobó lo siguiente:

[...] para comenzar a cumplir, según lo permiten las circunstancias, el Artículo 228 de la Constitución del Estado, [promulgada en 1827] funda y erige de los fondos públicos del mismo y provisionalmente organiza un Instituto Literario.⁶

De esta forma, el 3 de marzo de 1828 el Congreso del Estado estableció formalmente el Instituto. El cargo de director recayó en el fraile franciscano José de Jesús Villa Padierna. Entre los catedráticos se encontraban Manuel Díez de Bonilla, Luciano Castorena y José Bernardo Couto.⁷

principios del siglo XVIII por los descendientes del conde de Regla. Véase, Lina Odena Güemes y Carlos E. Ruiz Abreu, *Catálogo de documentos de la municipalidad de Tlalpan I*, México, GDF, 2000, pp. 16-17; Aurelio J. Venegas, *El Instituto Científico y Literario del Estado de México*, edición facsimilar de la de 1927, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979, pp. 4-5.

⁵ Margarita García Luna, *El Instituto Literario de Toluca: una aproximación histórica*, Toluca, UAEM, 1986, pp. 19-21. Cfr. Venegas, *Op. cit.*, pp. 5-6. “Del hecho de esta fundación no hay más constancia oficial que el informe del citado gobernador Zavala, en la *Memoria* que presentó a la I Legislatura, sin que haya quedado escrito ni quiénes fueron el Director y Profesores, ni con qué recursos contó este plantel para su subsistencia, ni qué régimen siguió en su informal y efímera existencia de cinco meses”.

⁶ *Colección de Decretos y Órdenes del Primer Congreso Constitucional de México*, Tlalpan, Imprenta del Gobierno, 1828, Tomo 3, pp. 7-13.

⁷ Peñalosa, *Op. cit.*, p. 12. Entre los alumnos distinguidos del año escolar de 1828 se encuentra Miguel Blanco, quien posteriormente sería ministro de Guerra en el gabinete de Benito Juárez, y a quien el general Ignacio Zaragoza rindiera el parte militar el 5 de mayo de 1862. Véase, Venegas, *Op. cit.*, p. 39.

Desde este primer periodo el Instituto contempló la plaza de un catedrático de *Francés*, que a su vez fuera director de *Dibujo* con un sueldo de 700 pesos anuales; además, tendría un ayudante en la dirección de *Dibujo*, que percibiría 200 pesos anuales. El *Reglamento Provisional de la Junta Inspector del Instituto Literario*, señalaba en el Artículo 10, del Capítulo III que “de 12 a 1 todos al dibujo”.⁸

El Instituto estuvo en funciones hasta el 29 de mayo de 1830, año en que la III Legislatura del Estado, por su Decreto número 109 dispuso que se cesara debido al traslado de los poderes estatales a la ciudad de Toluca y que “a su tiempo se estableciera bajo el pie que correspondiera, con arreglo al Artículo 228 de la primera Constitución expedida en 1827”.⁹

Segundo Periodo – Primera reinstalación del Instituto (1833-1835)

Los Supremos Poderes del Estado se trasladaron a Toluca en 1830. Los considerables gastos que ocasionó este traslado provocaron que fuera hasta el 7 de mayo de 1833 que el V Congreso Constitucional, por su Decreto 296 autorizara al ejecutivo, Lorenzo de Zavala —en su segundo período no consecutivo de gobierno—, establecer el Instituto Literario del Estado en esa ciudad en cuyo sostenimiento podía invertir hasta 1,500 pesos mensuales. En esta ocasión se nombró como director a José María González Arratia.¹⁰ El Instituto ocupó las instalaciones en la construcción conocida con el nombre de *El Beaterio*¹¹ —actual rectoría universitaria—. A fines de 1834 el puesto de director

⁸ *Reglamento Provisional que en virtud de lo resuelto por el honorable Congreso del Estado forma la sección de la Junta Inspector del Instituto Literario para sus sesiones y organización de sus ramos respectivos*, Tlalpan, Imprenta del Gobierno del Estado dirigida por Juan Matute y González, 1828, p. 10.

⁹ Venegas, *Op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁰ José María González Arratia ocupó la dirección hasta fines de 1834. Entre sus múltiples acciones, promovió la construcción de diferentes obras públicas en Toluca, como: *El Coliseo Viejo*, primer teatro de la ciudad; la *Alameda*, el *Teatro de la Plazuela de Alva*, *El Teatro Principal*, el hotel *La Gran Sociedad*, también introdujo el agua potable en la ciudad. En 1832 inició la construcción de los primeros 81 arcos de los portales que fueron inaugurados en 1836. Véase, Peñaloza, *Op. cit.*, pp. 9-10.

¹¹ Gracias a la generosidad de Jerónimo Serrano en 1783 se empezó la edificación de un “colegio de niñas beatas”. Dicho colegio no se concluyó debido al deceso del señor Serrano y a que sus herederos no terminaron la obra. En 1839 *El Beaterio* pasó a ser propiedad del Estado de México, bajo ciertas condiciones, como fue el que se destinara a las aulas del Instituto Literario y que los descendientes varones

lo ocupó el poeta cubano licenciado José María Heredia.¹² Entre las clases que se impartían se contemplaba la de *Dibujo*. En este su segundo periodo de existencia, el Instituto permaneció abierto hasta el 5 de octubre de 1835 fecha en que se suprimió al entrar en vigor la nueva Constitución conservadora conocida como *Las Siete Leyes*, que confirmó el sistema centralista.¹³

Tercer Periodo – Segunda y definitiva reinstalación del Instituto (1847)

Durante más de diez años (octubre 1835 – junio 1847) el Instituto Literario permaneció cerrado. La segunda reinstalación y con ella el tercer periodo del Instituto¹⁴ se llevó a cabo el 7 de noviembre de 1846, en que el gobernador Francisco Modesto de Olaguíbel expidió en Toluca el Decreto 28, que declaraba:

Se funda y erige de los fondos públicos un Instituto Literario y por las circunstancias angustiadas en que se halla el erario del Estado, los superiores y catedráticos del Establecimiento renunciarán por esta vez, todo sueldo y emolumento.¹⁵

Sin embargo, la fundación se concretó hasta el 7 de junio del siguiente año. El licenciado Felipe Sánchez Solís¹⁶ asumió el cargo de director e implantó

del señor Serrano gozaran a perpetuidad de una beca en la Institución. Véase, García Luna, *Op. cit.*, pp. 25-26.

¹² José María Heredia nació en Santiago de Cuba el 31 de diciembre de 1803. En 1825 emigró a Estados Unidos al ser identificado como conspirador en favor de la independencia de su país. Llegó a México por invitación del presidente Guadalupe Victoria, quien lo colocó en una de las Secretarías de Estado. Durante su estancia, a lo largo de nueve años en el Estado de México, fue periodista, diputado, magistrado, bibliotecario, maestro y director del Instituto Literario. Véase, Peñaloza, *Op.cit.*, p. 13; Venegas, *Op. cit.*, pp. 51; Aurelio J. Venegas, *Guía del viajero en Toluca*, edición facsimilar de la de 1894, [México], Instituto Mexiquense de Cultura, 1993, pp. 128-142.

¹³ Venegas, *El Instituto...*, pp. 9-10.

¹⁴ Entre los alumnos distinguidos inscritos en el Instituto en este tercer periodo está Ignacio Manuel Altamirano, quien ingresó el 17 de mayo de 1849 como alumno becado por la municipalidad de Tixtla, distrito de Chilapa, atendiendo al Decreto 112, del 9 de enero de 1849, promulgado por el gobernador Mariano Arizcorreta. Véase, José Yurrieta Valdés, en Nicole Girón, *Ignacio Manuel Altamirano en Toluca*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mora, 1993, pp. 23-29.

¹⁵ En ocasiones anteriores los catedráticos tampoco percibieron sueldo alguno. En agosto de 1827, cuando el Instituto abrió sus puertas por primera vez en San Agustín de las Cuevas, cinco de sus seis maestros atendían sus clases de forma gratuita. Véase, Venegas, *Op. cit.*, pp. 5-6, 11.

¹⁶ Felipe Sánchez Solís nació en el distrito de Zumpango, Estado de México el 1º de mayo de 1816. Se decía descendiente de una de las nobles familias del imperio azteca. Cursó los estudios elementales en su pueblo natal. Después de haber sido *milpero*, *pastor* y *arriero*, en 1831 ingresó al colegio de San Gregorio en la capital de la República, vistiendo “*calzones de pana hasta la rodilla, calzoncillos hasta abajo, zapatos abotinados y algodón*”, en donde obtuvo el título de abogado. Ocupó el cargo de director del Instituto de 1847 a 1851 y nuevamente en 1870. En 1855 el presidente Benito Juárez lo nombró

medidas disciplinarias y horarios de estudio sumamente rigurosos para los alumnos.¹⁷ El Decreto mencionado contemplaba, nuevamente, que en los estudios preparatorios se debía cursar, entre otras clases, la academia de *Dibujo*, clase que se le asignó al ingeniero Luis G. Aranda.¹⁸ Un año después, 1848, Felipe Santiago Gutiérrez¹⁹ se incorporó como maestro de *Pintura y Dibujo* invitado por el director Sánchez Solís. Permaneció en este puesto hasta 1854, periodo en el que alternó la docencia con sus estudios parciales en San Carlos bajo la dirección de Pelegrín Clavé. En 1855 reingresó a la Academia como alumno de tiempo completo para continuar sus estudios de pintura. Entre 1855 y

Secretario de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. En 1857 implantó grandes reformas en el Instituto de Puebla. Trabajó al lado de Francisco Zarco en diferentes comisiones cerca de los generales Porfirio Díaz y Ramón Corona. En 1868 fundó la Sociedad Artístico Industrial para Artesanos. En 1870 ocupó nuevamente la dirección del Instituto Literario del Estado de México. En 1872 abandonó los cargos públicos y se dedicó al estudio de la historia antigua de México. Formó un museo que contenía antigüedades mexicanas e hizo pintar cuadros con tema indigenista. Véase, Venegas, *Op. cit.*, pp. 53-56; “Boletín, reunión artística, Museo de Antigüedades, breve ojeada sobre ellas”, *Revista Universal*, México, jueves 17 de junio de 1875, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, México, IIE-UNAM, 1997, II, pp. 279-282.

¹⁷ Los alumnos se levantaban diariamente a las 5:30 horas. Después de vestirse y decir sus oraciones tendían su cama. De 6:00 a 6:15 se aseaban. El estudio empezaba a las 6:15. Entre 7:00 y 7:30 se servía chocolate en el refectorio. De 7:30 a 8:00 se asistía a misa. De 8:00 a 8:30 nuevamente se estudiaba. De 8:30 a 10:30 tenían cátedras de: gramática latina, ideología, lógica y metafísica, matemáticas, física y geografía, química aplicada a las artes, botánica, aritmética y legislación mercantil, derecho romano y patrio comparados y práctica de los pasantes de la carrera de foro en un juzgado o en el Tribunal. De 10:30 a 11:00 gimnasia o música. De 11:00 a 12:00 estudios y talleres. A las 12:00 comida en el refectorio. De 13:00 a 14:30 se dibujaba o se aprendía francés e inglés. De 14:30 a 15:00 estudio. De 15:00 a 17:00 cátedras de gramática latina, ideología, lógica y metafísica, matemáticas, física y geografía, teneduría de libros, mecánica industrial, lecciones teórico-prácticas de agricultura, derecho natural, de gentes o canónico, legislación mercantil y práctica para los pasantes en el bufete de abogado. De 17:00 a 17:15 chocolate en el refectorio. De 17:15 a 18:00 gimnasia o música. De 18:00 a 19:30 estudio. De 19:30 a 20:00 se rezaba el rosario en comunidad. A las 20:00 refectorio y posteriormente al dormitorio. Los alumnos decían sus oraciones y a las 21:00 horas el Instituto debería encontrarse en el más absoluto silencio. Véase, Girón, *Op. cit.*, pp. 71-74.

¹⁸ García Luna, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁹ Felipe S. Gutiérrez nació en Texcoco en 1824. Ingresó a la Academia Nacional de San Carlos en 1836 como alumno de Miguel Mata y Reyes. De 1848 a 1854 se desempeñó como maestro de dibujo y pintura en el Instituto Literario del Estado de México en la ciudad de Toluca. En 1855 reanudó sus estudios de tiempo completo en la Academia como alumno de Clavé hasta septiembre de 1862 fecha en que decidió realizar un viaje de estudio que duró trece años. Permaneció en diferentes ciudades de la República Mexicana, Estados Unidos, Colombia y algunos países europeos. En noviembre de 1875 realizó la primera exposición de un artista particular en Toluca en la cual participó Luis Coto. Escribió reseñas críticas de las exposiciones de la ENBA de fines de 1875, 1877 y 1880. Entre octubre de 1880 y marzo de 1881 permaneció en Bogotá, Colombia. De 1883 y 1893 realizó su segundo viaje a Europa y el tercero a Sudamérica. Murió en Texcoco en 1904. Véase, Esperanza Garrido *et al.*, *Felipe Santiago Gutiérrez pasión y destino*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.

1871, año este último en que ingresó Luis Coto al Instituto Literario como maestro de *Dibujo*, se sucedieron en la cátedra varios profesores, entre ellos Leonardo Sánchez, Gregorio Figueroa y Román Legorreta.²⁰

Reorganización del Instituto (1870)

Al iniciar la década de 1870 se llevó a cabo una de las muchas reformas que a lo largo de su existencia sufrió el Instituto. El 4 de enero, el gobernador Mariano Riva Palacio dio a conocer el Decreto 157 por el cual el Congreso del Estado aprobaba, de acuerdo al Capítulo I, Artículo 1º, que en el Instituto Literario se establecían: la Escuela de Estudios Preparatorios, Agricultura y Veterinaria, Artes y Oficios, Comercio y Administración y la de Ingenieros. El Artículo 2º del mismo capítulo estipulaba que en la Escuela Preparatoria se enseñaría *Dibujo natural, Dibujo de ornato y Dibujo lineal*. El Artículo 4º indicaba que en la Escuela de Artes y Oficios se enseñaría *Pintura*.²¹

Del 2 al 18 de enero de 1870 se publicó en *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, la Convocatoria para que los interesados en impartir una o varias cátedras en el Instituto remitieran sus solicitudes a la Secretaría General del Gobierno a más tardar el día 20, ya que las clases iniciarían el día 30. De acuerdo con la Convocatoria, el sueldo anual para el

²⁰ Archivo Histórico del Estado de México (AHEM), *Gobernación*, Serie Justicia, Volumen 6, grupo 60, expediente 47, fojas 21, 34, 42; García Luna, *Op. cit.*, p. 55.

²¹ *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo III, número 1, Toluca, martes 4 de enero de 1870, pp. 2-3; García Luna, *Op. cit.*, pp. 141-142, 145-146, 161. El plan de estudios del Instituto Literario del Estado de México del 4 de enero de 1870 señalada: Capítulo I, Artículo II, en la Escuela Preparatoria se enseñaría dibujo natural, dibujo de ornato y dibujo lineal. Artículo IV, en la Escuela de Artes y Oficios se enseñaría pintura. El Capítulo III, Artículo 15 clasificaba en cinco diferentes categorías a los alumnos. De número: el descendiente del fundador del edificio que ocupaba el Instituto; de municipalidad, alumnos pensionados por cada una de las municipalidades del Estado, con arreglo a los Decretos números 112 del 9 de enero y 44 del 16 de octubre de 1849; pensionistas, los que vivían en el Instituto y pagaban una pensión de diez pesos por sus alimentos, vestidos, ropa limpia y libros de texto; medio pensionistas, los que pagaban seis pesos mensuales por sus alimentos o permanecían de día en el Instituto y dormían en sus casas; los externos, los que sólo concurrían al Instituto a recibir instrucción; el Artículo 23 señalaba que para ser admitido como alumno del Instituto se requería tener doce años o más de edad, haber realizado la instrucción primaria y los pensionistas asegurar, a satisfacción del director, el pago de las pensiones. Posteriormente, la *Ley Orgánica del Instituto Literario del Estado de México* expedida el 19 de octubre de 1872, Capítulo II, Artículo 19 estipulaba que para ingresar al primer año preparatorio era necesario comprobar que el alumno tuviera por lo menos trece años de edad y presentara un examen previo en las ramas principales de instrucción primaria. Si no aprobaba podía pasar a la escuela de perfeccionamiento, pero sólo que los sinodales consideraran que en un año quedaría apto para comenzar los estudios preparatorios.

maestro de *Dibujo* sería de 600 pesos; la clase tendría una duración de hora y media diaria.²² El ingeniero Román Legorreta fue contratado el 4 de febrero para impartir esta cátedra,²³ ya que el profesor Leonardo Sánchez, quien fuera el anterior maestro de *Dibujo*, fue cesado el 4 de enero del mismo año, de acuerdo con el Decreto 157 expedido por la 71 Legislatura relativa a la reforma del Instituto.²⁴

En septiembre de 1870 el gobernador Riva Palacio, a través de su secretario general, Jesús Fuentes y Muñiz, remitió una invitación al doctor Gabino Barreda, director de la Escuela Preparatoria de México, para que comisionara profesores de esa Escuela como sinodales en los exámenes que debían presentar los alumnos del Instituto al finalizar el año escolar. En respuesta a esta solicitud, Barreda dirigió el 10 de octubre de ese año un escrito a Riva Palacio que incluye:

Conforme a los deseos de usted, tengo ya arreglado el viaje de los profesores de esta escuela que deben ir a hacer los exámenes del Instituto de Toluca, con objeto de establecer, en lo posible, entre aquel establecimiento y la Escuela Preparatoria de esta Capital una perfecta fraternidad y homogeneidad, no sólo respecto de las materias que en ellas haya de enseñarse, sino también en los métodos didácticos y de los procedimientos de exámenes, para que de este modo los alumnos no tengan tropiezo de ninguna clase cuando deseen pasar de un Establecimiento a otro facilitándose de esta manera la enseñanza en todas las ramas y la vulgarización de los conocimientos útiles, sólidos y positivos que caracterizan lo que en el plan de estudios actual se designa bajo el nombre de *Estudios preparatorios para las carreras profesionales*.²⁵

Como resultado de esta invitación, O. Hassey, catedrático de *Griego y Alemán* en la Escuela Nacional Preparatoria y sinodal encargado de examinar las clases de *Alemán, Inglés y Francés* en el Instituto Literario, emitió la siguiente opinión:

²² *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo III, número 1, Toluca, martes 4 de enero de 1870, pp. 2-3.

²³ Archivo Histórico del Instituto Científico Literario Autónomo (AH-ICLA), DCC, caja 2, expediente 112, febrero 28 de 1870.

²⁴ *Ibid.*, expediente 111, enero 6 de 1870.

²⁵ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Mario Colín, documento 2394-057394. *Carta dirigida al C. Mariano Riva Palacio, Gobernador del Estado de México, por el C. Gabino Barreda, Director de la Escuela Nacional Preparatoria, en la cual se tocan varios puntos relativos a la instrucción pública*. Toluca, Imprenta del Instituto y de Pedro Martínez, 1886.

No me incumbe hablar del admirable orden, del trato verdaderamente paternal de los superiores con los alumnos, del aseo y de otras varias cosas que han dejado en mi ánimo una impresión muy agradable en la visita del establecimiento.²⁶

En el campo de las artes, los pintores José Salomé Pina y José Obregón fueron designados por la Escuela Nacional de Bellas Artes para calificar a los alumnos las clases de *Dibujo natural*, *Paisaje*, *Ornato* y *Dibujo topográfico*. Al respecto expresaron:

Haber quedado muy satisfechos de los adelantos que hemos encontrado en las clases de dibujo que se han cursado en este año, particularmente si se atiende a que el dibujo ocupa un lugar puramente secundario, y por consiguiente que el tiempo que a él se dedica es demasiado corto.²⁷

Así mismo, Manuel María Contreras, quien formó parte de los jurados en las clases de *Alemán*, *Aritmética*, *Álgebra*, *Teneduría de libros*, *Física experimental* y *Zoología* por parte de la Escuela Nacional Preparatoria, dirigió una carta a Sánchez Solís, Director del Instituto en la que expuso:

[...] sin perjuicio de conservar los talleres y otros ramos de educación como el dibujo y la música, debe procurarse poner en armonía o hacer idénticos los estudios de este Instituto con lo que se siguen en la Escuela Preparatoria de México.²⁸

Esta sugerencia, al igual que las razones expresadas por Gabino Barrera en su carta dirigida a Riva Palacio, fue tomada en cuenta por el gobernador, ya que con fecha 9 de enero de 1871 el Congreso del Estado de México por medio del Decreto 64, aprobó:

Artículo 1° Los estudios preparatorios se harán en el Instituto Literario de esta ciudad desde el presente año escolar, conforme al plan de estudios que para aquellos rige en la capital de la República, sujetándose a él, en cuanto a las materias de enseñanza y distribución de tiempo.²⁹

²⁶ *El Instituto Literario del Estado de México en 1870*, Toluca, Tipografía del Instituto Literario, dirigida por Pedro Martínez, 1870, pp. 8-9.

²⁷ *Ibid.*, pp. 14-15. El primer premio de dibujo natural lo mereció el autor de la copia de una estampa de una de las *Mujeres del Juicio de Salomón*; en el ramo de paisaje, el premio se otorgó al autor de la copia de una estampa de *Un lago y vegetales* y en la de ornato recibió el primer premio el autor de las copias de unas estampas representando *Un macetón con flores y chapitel*.

²⁸ *Ibid.*, pp. 8-9

²⁹ García Luna, *Op. cit.*, p. 59.

Incorporación de Luis Coto al Instituto Literario del Estado de México (1871)

Desafortunadamente, el Archivo Histórico del Instituto Científico y Literario Autónomo cuenta con pocos documentos significativos que acrediten el desempeño de Luis Coto como docente en el Instituto. No obstante, con base en estos documentos y los expedientes relativos al tema que forman parte del Archivo Histórico del Estado de México, he tratado de rehacer, a grandes rasgos, cómo transcurrió su vida profesional durante los más de veinte años que formó parte del cuerpo docente de la institución.

Su contratación como maestro en la cátedra de *Dibujo natural*, de *Ornato*, *Lineal* y de *Paisaje* en la Escuela de Estudios Preparatorios del Instituto Literario del Estado de México se verificó el 8 de febrero de 1871, en contestación a la Convocatoria que fue publicada en *La Ley* el martes 17 de enero del mismo año, que invitaba a las personas interesadas en obtener alguna de las clases y talleres en el Instituto remitir sus solicitudes y documentos pertinentes:

Debiendo proveerse las clases y talleres que conforme el decreto número 64 del 9 de enero deben cursarse en el Instituto Literario, se avisa al público que las que se establecerán en dicho Instituto serán consideradas con las dotaciones anuales siguientes: dibujo natural, de ornato y lineal \$600.00 [...] Las clases de dibujo durarán hora y media [por día] [...] Las personas que desearan obtener alguna(s) de las clases expresadas deberán remitir sus solicitudes y documentos que acrediten su honradez y aptitud en el ramo de la enseñanza que soliciten, expresando además su domicilio a la Secretaría General del Gobierno del Estado hasta el 23 del presente en cuya fecha se cerrará la convocatoria. 12 de enero de 1871. Fuentes y Muñiz, Secretario General.³⁰

Siete fueron los aspirantes para ocupar la cátedra de *Dibujo del natural*, *Ornato* y *Lineal*. Desde la ciudad de México, Luis Coto dirigió una carta con fecha 16 de enero de 1871 al gobernador del Estado de México (ilustración 137) en la que solicitó el puesto. Mencionó también en ella su habilidad como paisajista.³¹

³⁰ *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo IV, número 5, Toluca, martes 17 de enero de 1871, p. 3. La convocatoria se cerró el 20 del mismo mes y las clases comenzarían el 31 de enero, excepcionalmente, ya que el año escolar se contaba del 10 enero al 10 de diciembre de cada año.

³¹ AHEM, *Gobernación*, Serie Justicia, Volumen 6, grupo 60, expediente 47, foja 29.

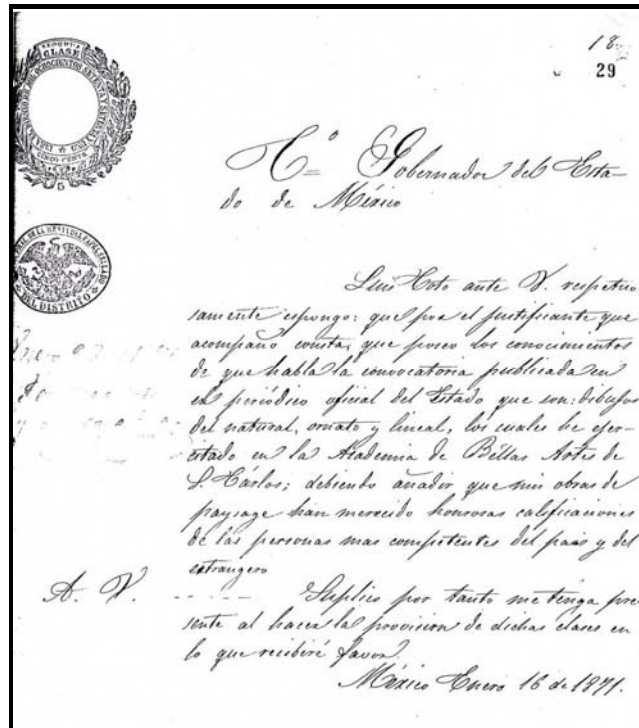


Ilustración 137
 Solicitud para impartir cátedra de *Dibujo natural*, de *Ornato*, *Lineal* y de *Paisaje*
 en el Instituto Literario del Estado de México
 Fuente: AHEM, *Gobernación*, Serie Justicia,
 Volumen 6, grupo 60, expediente 47, foja 29
 Foto: Celia Macías

Transcripción:

C. Gobernador del Estado de México.

Luis Coto ante U. respetuosamente espongo [*sic*]: que por el justificante que acompaño consta que poseo los conocimientos de que habla la convocatoria publicada en el periódico oficial del Estado que son: dibujos del natural, ornato y lineal, los cuales he ejercitado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos; debiendo añadir que mis obras de *paysaje* [*sic*] han merecido honrosas calificaciones de las personas más competentes del país y del extranjero.

A U. Suplico por tanto me tenga presente al hacer la provisión de dichas clases en lo que recibiré favor.

México Enero 16 de 1871.

Al margen izquierdo: Sello, segunda clase, cinco centavos. Para el bienio de mil ochocientos setenta y setenta y uno.

Debajo: Sello, Admón. Gral. de la Renta del Papel Sellado del Distrito.

Debajo: Enero 22 de 1871. Por presentado y a expediente.

Gregorio Figueroa, quien fuera pensionado de la Academia de San Carlos y antiguo catedrático de *Dibujo* y *Pintura* del propio Instituto Literario, fue otro

aspirante para impartir la clase de *Dibujo y Ornato*³² al igual que José Díaz, ex pensionado de San Carlos quien, además de la clase de *Dibujo natural y Ornato* solicitaba impartir la de *Delimitación y Litografía*.³³ De igual forma, Román Legorreta,³⁴ quien se había encargado de la cátedra de *Dibujo* en el Instituto Literario el año anterior, solicitó ser profesor de *Dibujo*, en adición de querer impartir la clase de *Física y Mecánica*, por ser ingeniero de minas.³⁵ Leonardo Sánchez³⁶ solicitó impartir la clase de *Dibujo natural, de Ornato y Lineal*. Víctor Carrera aspiraba impartir las clases de *Dibujo lineal, Topográfico y de Máquinas*.³⁷ Un último candidato fue Ignacio F. Suárez, quien pretendía enseñar, además de la clase de *Dibujo*, la cátedra de *Litografía*.³⁸ De entre los siete aspirantes, el maestro Coto fue escogido para ocupar el puesto. Debíó haber recibido una carta de nombramiento como la que a continuación se transcribe, en vista de que existe una carta borrador que se envió a los solicitantes que fueron aceptados para impartir las diversas clases, firmada por el secretario de gobierno Fuentes y Muñiz:

[Borrador de la carta de nombramiento]

Habiéndose procedido conforme a lo dispuesto en el Artículo 2º del Decreto número 64 de 9 del que cursa, a proveer las plazas de profesores y maestros de talleres que deben cursarse en el Instituto Literario del Estado en el presente año escolar entre los C.C. que los solicitaron a virtud de la convocatoria expedida el día 12 del presente; el C. Gobernador ha tenido a bien nombrar a usted catedrático de la clase de [...] con el sueldo anual de [...]. Lo comunico a usted para inteligencia y certificación; advirtiéndolo que comenzará a disfrutar el

³² *Ibid.*, foja 34.

³³ En su carta de solicitud José Díaz rogaba se le concediera crear la clase de *modelación de ornato y natural*, comprometiéndose a proveer los primeros modelos y sustentos de dicha clase sin retribución alguna. Véase, *Ibid.*, foja 53.

³⁴ AH-ICLA, DCC, caja 2, expediente 112, febrero 15 y febrero 28 de 1870. Legorreta ocupó el cargo de prefecto y profesor de dibujo en el Instituto del 6 de junio de 1870 a enero de 1871. Al ser cesado en enero de 1871 continuó con su cargo de prefecto. Durante 1872 además de desempeñarse como prefecto impartió la clase de Matemáticas. Fue director del Instituto de febrero a agosto de 1875. Véase, *Ibid.*, expedientes: 116, 123, 124, 171 y 177.

³⁵ AHEM, *Gobernación*, Serie Justicia, Volumen 6, grupo 60, expediente 47, foja 42. Durante el año escolar de 1870 Legorreta tuvo a su cargo 115 alumnos en la clase de dibujo.

³⁶ *Ibid.*, fojas 21, 61-62. El profesor de dibujo Leonardo Sánchez fue cesado del Instituto Literario el 4 de enero de 1870 de acuerdo con el Decreto número 157 expedido por la 71 Legislatura relativo a la reforma del Instituto. Véase, AH-ICLA, DCC, caja 2, expediente 111.

³⁷ AHEM, *Gobernación*, Serie Justicia, Volumen 6, grupo 60, expediente 47, foja 51.

³⁸ *Ibid.*, foja 44.

sueldo mencionado el día en que conforme la han establecido por la convocatoria se sirva la clase para que ha sido nombrado. Independencia y Libertad, Toluca, enero 26 de 1871.³⁹

Por medio de una notificación similar, el maestro Coto quedó oficialmente a cargo de la clase de *Dibujo natural, Paisaje, Ornato, Lineal* que se impartía en el quinto año preparatorio.⁴⁰ Como se mencionó anteriormente, se incorporó al Instituto Literario con fecha 8 de febrero de 1871, según consta en la *Nómina de los sueldos de superiores y empleados del Instituto de la primera quincena del corriente, febrero 1871*, que a la letra dice: “C. Luis Coto. Dibujo. Comenzó el 8 del corriente. Alcanza \$12.53, recibí Luis Coto”, rúbrica (ilustración 138, último apartado).⁴¹

Nombre y Cargo	Sueldo
C. Adolfo Brancaccio, Historiador	16.67
C. Sr. R. Brancaccio, Profesor de Lengua Inglesa	26.00
Sr. Director de Geografía en la primera parte	50.00
Sr. Santiago Luque, Profesor de Matemáticas	21.00
Sr. D. Claudio Alvarado, 2º de Lengua	21.00
Sr. Vicente Landa, Profesor de Lengua Inglesa	16.66
Sr. Director de Geografía en la segunda parte	2.71
Sr. Sr. Pedro Brancaccio, Profesor de Lengua Inglesa	12.50
Sr. Luis Coto, Profesor de Dibujo, comenzó el 8 del corriente, alcanza \$12.53, recibí Luis Coto	12.53
Total	182.58

Ilustración 138
Nómina de los sueldos de superiores y empleados del Instituto de la primera quincena del corriente, febrero 1871
 Fuente: Fondo AH-ICLA, DCC, caja 2, expediente 123
 Foto: Celia Macías

³⁹ *Ibid.*, foja 63.

⁴⁰ *Ibid.*, foja 88; García Luna, *Op. cit.*, pp. 60-61.

⁴¹ AH-ICLA, DCC, caja 2, expediente 124.

A lo largo de esta investigación no localicé documento alguno que indicara el domicilio particular de Coto durante los años que radicó en Toluca. Es posible que durante algún tiempo viviera en el Instituto, ya que se contempló esa posibilidad en la convocatoria publicada en enero de 1870, que estipulaba que los catedráticos que vivieran en el Instituto tendrían además de sueldo, cuarto y alimentos.⁴² Baso mi suposición en que en varios escritos de años posteriores Coto solicitaba se le remitiera la correspondencia al Instituto Literario. Incluso en la crónica de la exposición hecha por Isauro Manuel Garrido en 1883, en el directorio correspondiente a “Artistas en pintura” aparece el nombre de Luis Coto y se indica el Instituto Literario como su dirección particular.⁴³

Cátedra de *Dibujo natural, Paisaje, Ornato y Lineal*. Instalaciones físicas y acondicionamiento del salón de *Dibujo*

A pesar de las múltiples modificaciones que sufrió la *Ley Orgánica del Instituto Literario del Estado de México* durante los años que Coto fue catedrático, la clase de *Dibujo* no se vio afectada de manera significativa. De esta forma, el maestro Coto la impartió desde febrero de 1871 hasta principios de 1894, ya que el 19 de enero el gobernador del Estado de México, con base en el artículo 65 de la *Ley Orgánica del Instituto* y en atención a los buenos servicios prestados por el maestro Coto dentro de la Institución, le concedió una pensión de sesenta y seis centavos diarios. A su vez, nombró en su lugar al profesor Pascual Morales Molina (pp. 270-273).⁴⁴

A continuación se mencionan varios ejemplos que reflejan la continuidad de la enseñanza de la cátedra de *Dibujo* desde 1870 hasta 1894. De acuerdo

⁴² Dos años más tarde, el Congreso del Estado de México, por medio del Decreto 42, aprobó la *Ley Orgánica del Instituto Literario del Estado de México*, con fecha del 19 de octubre de 1872 en donde se confirmaba que los catedráticos podían vivir en el Instituto de acuerdo con lo dispuesto en el Capítulo V, Artículo 52. Véase, García Luna, *Op. cit.*, p. 169.

⁴³ Isauro Manuel Garrido, *La ciudad de Toluca*, edición facsimilar de la de 1883, preparada por Mario Colín, Toluca, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1975, p. 80; Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), doc. 8123.

⁴⁴ AH-ICLA, caja 108, año 1894, expediente 4776. Minutas 3134, 3135, 3136, 3137. *Nombramientos, licencias, jubilaciones, suspensiones y renunciaciones de profesores y empleados*. Pascual Morales Molina expidió, en su calidad de comandante militar, un Decreto que cambió el nombre del *Instituto Científico y Literario Porfirio Díaz* por *Instituto Científico y Literario Ignacio Ramírez*. Véase, cita número 60.

con el nuevo *Plan de Estudios del Instituto Literario del Estado de México* del 4 de enero de 1870⁴⁵ Capítulo I, Artículo 2º, en la Escuela Preparatoria se enseñaría *Dibujo natural, Dibujo de ornato y Dibujo lineal*; el Artículo 4º señala que en la Escuela de Artes y Oficios se impartiría *Pintura*. Al año siguiente, por lo dispuesto en el Artículo 2º del Decreto número 64 fechado el 9 de enero de 1871, se confirma la enseñanza de la clase al señalar: “todos los alumnos practicarán diariamente las cátedras de *Dibujo natural, Paisaje, Ornato y Lineal*”.⁴⁶ Nuevamente, el Decreto número 42, aprobado por el Congreso del Estado de México el 19 de octubre de 1872 relativo a la *Ley Orgánica del Instituto Literario* establece en el Capítulo I, Artículo 2º inciso II, que el *Dibujo natural, de Ornato y Paisaje* forman parte de las materias de enseñanza de los estudios preparatorios del Instituto.⁴⁷

A las tres semanas de que Coto se desempeñara como maestro de *Dibujo*, el director del Instituto, Sánchez Solís, aprobó en la junta celebrada el 1º de marzo de 1871 que los alumnos más adelantados en el ramo dibujaran en la pieza destinada a la Litografía —la prensa se trasladaría a la antigua zapatería por ser piedras delicadas— esto, como consecuencia del desorden observado en la clase de *Dibujo*, ocasionado por la falta de útiles y el crecido número de alumnos. El director aprobó, asimismo, la ampliación de las ventanas y la apertura de una puerta para comunicar los dos salones.⁴⁸

Posteriormente, en agosto 18 del mismo año, el licenciado Miguel Alas, a cargo de la Comisión Especial de Evaluación, sugirió al recién electo director del Instituto, Fuentes y Muñiz, que se nombrara a un ayudante para el profesor de *Dibujo*, ya que la clase contaba con 85 alumnos y era necesario que el ayudante cuidara y vigilara a los principiantes.⁴⁹ Comentaba, además, que en el examen

⁴⁵ *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo III, número 1, Toluca, martes 4 de enero de 1870, p. 2, Decreto 157. El Congreso del Estado de México aprobó *El Plan de Estudios del Instituto Literario del Estado de México*. El artículo 55 derogó *la Ley Orgánica del Instituto Literario* del 28 de octubre de 1851.

⁴⁶ *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo IV, número 9, Toluca, martes 31 de enero de 1871, p. 3.

⁴⁷ García Luna, *Op. cit.*, pp. 62-63, 157.

⁴⁸ AHM, *Gobernación*, Serie Justicia, Volumen 6, grupo 60, expediente 47, fojas 142-143.

⁴⁹ El grupo de dibujo estaba integrado por 41 alumnos de las diferentes municipalidades, 14 pensionistas, 4 semipensionistas y 26 externos. Véase, *Ibid.*, fojas 182-184.

mensual correspondiente al mes de junio, nueve de los estudiantes presentaron obras de verdadero mérito, situación que seguramente enorgulleció al maestro Coto. Con respecto al asistente, en efecto, Francisco Gea fue contratado el 1º de febrero de 1872 como ayudante de *Dibujo*, percibiendo una gratificación de cinco pesos mensuales.⁵⁰

Varios años después, en febrero y abril de 1876, Pascual González Gordillo, tesorero del Instituto, solicitó al director de éste, licenciado Pedro Ruano, que se construyera un salón para el *Dibujo* y que el espacio actual pasara a ser salón de *Química*; a su vez, éste último sería ocupado por la enfermería, con la cual no contaba el Instituto.⁵¹ A fines de julio, el gobernador del Estado de México, licenciado Gumersindo Enríquez, aprobó el gasto de 711.26 pesos para la construcción del salón de clase de *Dibujo*; el gasto se haría conforme lo fueran permitiendo las circunstancias de los fondos del Instituto.⁵²

Como se mencionó, el horario y las reglas en el Instituto eran muy estrictos, tanto para los alumnos como para los catedráticos. Esto se constata en una circular firmada el 1º de abril de 1878 por Aurelio Olascoaga, prefecto del Instituto, dirigida a los maestros en la que escribió:

Dispone el director se recomiende a catedráticos al entrar a su respectiva cátedra y 5 minutos después se sirvan pasar lista a todos los alumnos internos, dando aviso a la Prefectura de los que no concurran con exactitud.⁵³

El 25 de febrero de 1881 el *Plan de Estudios del Instituto Literario del Estado de México* sufrió otra reforma. Al igual que en los Planes anteriores, se incluyó el *Dibujo* en los estudios preparatorios, de acuerdo con lo referido en el Capítulo I, Artículo XIII. Además, el Artículo 7º estipulaba que en la carrera de Agricultura

⁵⁰ AH-ICLA, DCC, caja 2, expediente 135. Francisco Gea, perteneciente a la municipalidad de Almoloya de Alquisiras, recibió el premio de dibujo de ornato, consistente en las obras *El reino animal* y *Viajes ilustrados*, según el acta de distribución de premios correspondiente al año escolar de 1870. Véase, *El Instituto Literario del Estado de México en 1870*, Toluca, Tipografía del Instituto Literario, p. 31. En noviembre de 1871, obtuvo una mención honorífica por sus dibujos en la clase *Dibujo de animales* dirigida por Luis Coto. Véase, AH-ICLA, NBCC, 485, pp. 644, 674.

⁵¹ AH-ICLA, caja 29, año 1876, expediente 1335. *Gastos de la construcción de un salón para dibujo y aprobación de gastos en vestidos para los alumnos.*

⁵² *Ibid.*, caja 29, año 1874, expediente 1315.

⁵³ *Ibid.*, caja 29, año 1878, expediente 1366. *Circulares dirigidas por el director a los catedráticos.*

se impartiría *Dibujo topográfico* y *Dibujo de máquinas*. El Artículo 8º, incisos I, II, III, IV y V, establecía que en la carrera de Ingeniería, en las diferentes ramas, se ofrecería *Dibujo topográfico* y *Dibujo de máquinas*, materias que estuvieron a cargo del maestro Coto.⁵⁴

La labor docente del paisajista, además de lo ya señalado, incluyó su colaboración en la Escuela de Artesanos. Dicha Escuela fue fundada el 16 de septiembre de 1881; empezó sus labores el día 1º de octubre en las instalaciones del Instituto Literario del Estado de México en horario nocturno.⁵⁵ Los alumnos tomaban clase de *Lectura, Escritura, Aritmética, Geometría práctica, Dibujo de ornato* y *Dibujo industrial*. Según lo expresó Isauro Manuel Garrido:

La fundación de la Escuela de Artesanos fue fruto de la encomiable filantropía del doctor Manuel M. Villada, Luis Coto, Anselmo Camacho [profesor de matemáticas] y el siempre eficaz empeño del señor gobernador licenciado José Zubieta.⁵⁶

La enseñanza se realizaba anualmente en dos diferentes periodos: del 1º de octubre al 30 de noviembre y del 1º de febrero al 31 de marzo, con un horario de 19:00 a 20:30 horas. Durante el año escolar de 1882 el maestro Coto enseñó *Dibujo de ornato*, auxiliado por dos de sus alumnos, Camilo García y Faustino Sánchez.⁵⁷

Respecto a los cursos de *Dibujo* que impartió durante el año escolar de 1882 en los estudios preparatorios se incluía: *Dibujo de la stampa*, en el 1º y 2º año; *Dibujo lineal*, en el 3º y 4º año; *Dibujo lineal* y *Dibujo topográfico*, en el 1º y 2º año de la carrera de ingeniería topográfica; *Dibujo lineal* en el 1er año y *Dibujo topográfico*, en el 2º año de ingeniería civil.⁵⁸

Por otro lado, las instalaciones físicas del salón de *Dibujo* se mejoraron al completarse la dotación de asientos y restiradores, según lo notificó el director

⁵⁴ García Luna, *Op. cit.*, pp. 181-183.

⁵⁵ La Escuela de Artesanos ocupó las instalaciones del Instituto Literario hasta fines del siglo XIX. En 1903 se trasladó a la escuela oficial Mariano Riva Palacio. Véase, García Luna, *Ibid.*, pp. 94-95.

⁵⁶ Manuel Garrido, *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁷ *Distribución de premios del Instituto Literario verificada la noche del día 6 de diciembre de 1882 y programa de estudios para 1883*. Toluca, Tipografía del Instituto y de Pedro Martínez, 1983, pp. 35-38.

⁵⁸ *Ibid.*

del Instituto, Manuel M. Villada, al secretario general de gobierno en el informe correspondiente a 1883.⁵⁹

Tres años más tarde, el gobernador expidió una nueva *Ley Orgánica* del Instituto en la que señalaba que con fecha del 15 de diciembre de 1886 el plantel debería llamarse en lo sucesivo *Instituto Científico y Literario del Estado de México*.⁶⁰ En cuanto al plan de estudios a seguirse, el Capítulo I, Artículo 1º contemplaba que los alumnos de secundaria estudiaran *Dibujo* como materia obligatoria. Según lo estipulaba el Artículo 7º, en caso de optar por adquirir un diploma de artesano titulado, cursarían *Perspectiva y Dibujo* en sus diversos ramos. El Artículo 13º indicaba las materias que debían cursar las diferentes carreras de ingenieros, entre las cuales se incluía *Dibujo topográfico y Dibujo de máquinas y arquitectónicos*. De acuerdo con el Plan de Estudios publicado en el *Reglamento Interior del Instituto Científico y Literario del Estado de México* del 6 de enero de 1887, el Artículo 72º determinaba que en la enseñanza secundaria, en el 1º, 2º y 3er año se impartiría *Dibujo de la estampa, Dibujo de paisaje y Dibujo del yeso* respectivamente. En los estudios preparatorios, se enseñaría *Dibujo de la estampa, Dibujo de paisaje, Dibujo lineal, Dibujo del yeso y Dibujo a la acuarela* del 1º al 5º año.⁶¹ Como ya se mencionó, el maestro Coto estuvo a cargo de estas cátedras.

Respecto al desempeño de Coto durante el año escolar de 1886, éste se resumió en la *Memoria* que el director del Instituto Científico y Literario del Estado de México presentó al Ejecutivo en que le informó que:

La aptitud y notorios conocimientos del profesor señor Luis Coto son una garantía para obtener siempre los mejores resultados en su arte; pero ha comunicado sus conocimientos a la juventud con alguna limitación, por estar en la creencia, según ha manifestado, que a su cátedra no se le había atendido en los años anteriores como él deseaba, pero ya está muy animado para imprimirle

⁵⁹ *Distribución de Premios del Instituto Literario verificada la noche del día 11 de diciembre de 1883 y plan de estudios para 1884*, Toluca, Tipografía del Instituto y de Pedro Martínez, 1884, p. 9.

⁶⁰ Por el Decreto expedido por el gobernador, licenciado José Zubieta, el 15 de diciembre de 1886 se cambió la denominación a *Instituto Científico y Literario del Estado de México*; por el Decreto 20 del 14 de septiembre de 1889, se le denominó *Instituto Científico y Literario Porfirio Díaz*; por el Decreto que emitió Pascual Morales Molina —quien fungía como comandante militar— se le llamó *Instituto Científico y Literario Ignacio Ramírez*; por el Decreto 24 del 8 de marzo de 1920 se ordenó que recobrara su nombre secundario de *Instituto Científico y Literario del Estado de México*, Véase, Venegas, *Op. cit.*, pp. 45-46.

⁶¹ García Luna, *Op. cit.*, pp. 229-232, 274-276.

otra marcha a la Academia de Dibujo, contando con que se le han facilitado los elementos para conseguirlo. Al efecto se le ha surtido de un buen muestrario para el dibujo de paisaje y de la acuarela, en cuyos ramos no había alumnos. Tuvo el mismo profesor a su cargo, en el presente año, el dibujo lineal de máquinas y el topográfico.⁶²

Las clases de *Dibujo topográfico* y *Dibujo de máquinas y arquitectónicos*, como se señaló, las impartía en la Escuela de Ingenieros, a los ingenieros topógrafos e ingenieros mecánicos, respectivamente. Durante el año escolar tuvo un total de 60 alumnos en las diferentes ramas de *Dibujo*. El director informó también que la clase de *Dibujo de ornato* impartida en la Academia Nocturna para Artesanos continuaba a cargo del maestro Coto, quien contó con 13 alumnos.⁶³

Posteriormente, en el informe presentado por el director del Instituto, Joaquín M. Ramos, en diciembre de 1888, al gobernador del Estado de México, le expuso que en la Academia de *Dibujo* dirigida por el maestro Coto se impartía *Dibujo de la estampa*, en el primer año; *Paisaje*, a los alumnos del segundo grado; *Dibujo lineal* en el tercer grado, y *Dibujo a la acuarela* y *Copia del yeso* a los alumnos del 4º y 5º año de los estudios preparatorios. Ramos hizo saber al gobernador que, por el gran número de alumnos que asistieron a esa Academia, no fue posible que concurrieran diariamente, sino que fueron distribuidos para que el profesor pudiera dedicarse a ellos y mantener el orden. Al final del año presentaron gran cantidad de dibujos correspondientes a las diversas secciones, y entre ellos se encontraron varios que llamaban la atención por su limpieza y buena ejecución. También mencionó que el profesor Coto dio sus clases con irregularidad por haberse enfermado gravemente, siendo auxiliado en sus trabajos por los jefes correspondientes y por la prefectura. Informó, asimismo, que en la Academia Nocturna para Artesanos, bajo la dirección del ingeniero

⁶² *Memoria que la Dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al Ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1886*, Toluca, Imprenta del Instituto y Pedro Martínez, 1886, p. 48.

⁶³ *Ibid.*, pp. 48, 71.

Anselmo Camacho, se impartió *Dibujo, Escritura, Aritmética y Geometría*, y que el maestro Coto lo asistió en el área respectiva.⁶⁴

Al siguiente año en la *Memoria del Instituto* correspondiente al año escolar de 1889 se destaca la labor de Coto al señalar:

El inteligente profesor Luis Coto, estuvo al frente de esta Academia Dibujo y en el año escolar que termina 1889, redobló sus esfuerzos para conseguir mejores resultados.

A principios de año se daba diariamente esta clase, mas siendo muy numerosos los alumnos que concurrían a ella, la vigilancia era difícil, el aire del salón en que está establecida se alteraba demasiado, y los útiles con que cuenta eran insuficientes; estas circunstancias, unidas a las constantes quejas de los alumnos de que les faltaba tiempo para preparar sus otras clases, obligaron a la Dirección a dividir a los alumnos en dos secciones, de la que, una asistía a la clase de dibujo y la otra a la de Música. Esta determinación, si bien disminuía a la mitad el número de clases que semanalmente recibían los alumnos, en cambio obviaba las dificultades anteriormente enumerada, haciendo que el aprovechamiento fuera más seguro.

Los resultados de fin de año confirman la necesidad que hubo de semejante medida, pues el número de dibujos presentados a examen, si bien no fue muy considerable, se nota en ellos mejor ejecución, aseo y estudio.⁶⁵

Para el año escolar de 1891 el director del Instituto, Silvano Enríquez, informó al gobernador del Estado de México en su *Memoria*, que la Academia de *Dibujo* continuaba a cargo del profesor Coto. Así mismo, le notificó sobre el impulso que la Dirección daría al estudio del dibujo lineal:

Durante el año se llevaron a cabo con toda regularidad los trabajos reglamentarios, sin que haya acontecido algo que sea digno de llamar la atención de la Superioridad. Para el próximo año de 1892 se propone la Dirección impulsar esta Academia dándole mayor importancia de lo que hoy tiene al estudio del dibujo lineal.⁶⁶

⁶⁴ *Memoria que la dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1888*, Toluca, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1888, p. 54-55, 67-68.

⁶⁵ *Memoria que la dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1889*, Toluca, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1889, p. 73.

⁶⁶ *Memoria que la Dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al Ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1891*, Toluca, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1892, p. 95.

Como resultado de este esfuerzo, al siguiente año escolar, 1892, fue necesario nombrar un ayudante con el carácter de “segundo profesor” en la Academia de *Dibujo* debido al crecido número de alumnos que se inscribió.⁶⁷

Por último, respecto a la remodelación del salón de *Dibujo*, el licenciado Celso Vicencio, director del Instituto, informó al gobernador del Estado de México, general José Vicente Villada, que en 1895 “se reformó por completo el salón de dibujo y se dotó con una regular cantidad de modelos”⁶⁸ (ilustración 139). Lamentablemente, el maestro Coto no pudo hacer uso de estas nuevas instalaciones para impartir su cátedra, ya que falleció el 10 de diciembre de 1894. Posiblemente la persona que aparece en la fotografía sea el maestro Pascual Morales, quien ocupó el puesto que dejara vacante el maestro Coto.



Ilustración 139

Salón de Dibujo en el Instituto Científico y Literario. Toluca

Fuente: *Memoria que el C. Gobernador del Estado de México general José Vicente Villada presenta a la H. Legislatura del mismo, dando cuenta de sus actos administrativos durante el cuatrienio de 1893 a 1897*, Toluca, Of. Tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, 1897, p. 140.

Reprografía: Adrián Zárate, Fondo Reservado Bibliográfico, Centro Cultural Mexiquense del Archivo Histórico del Estado de México

⁶⁷ *Memoria de la Dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México que presenta al Ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1892*, Toluca, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1893, p. 85.

⁶⁸ *Memoria que el C. Gobernador Constitucional del Estado de México general José Vicente Villada presenta a la H. Legislatura del mismo, dando cuenta de sus actos administrativos durante el cuatrienio de 1893 a 1897*, Toluca, Of. Tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, 1897, p. 140.

Calificaciones y premios

A semejanza de la Academia de San Carlos en la ciudad de México, al término del año escolar se procedía a calificar el trabajo que realizaban los alumnos del Instituto Literario del Estado de México en cada clase. El gobernador del Estado designaba al jurado encargado de llevar a cabo esta tarea. Posteriormente se realizaba una solemne ceremonia a la que generalmente asistía el gobernador o su representante y las autoridades del Instituto para premiar a los alumnos que destacaban en cada una de las clases. La ceremonia tenía lugar en el propio Instituto, el Teatro Principal o el Palacio Municipal de la ciudad de Toluca. La reforma a la *Ley Orgánica del Instituto Literario*,⁶⁹ del 4 de enero de 1870, consideraba en su Artículo 51, Capítulo VIII, que para cada curso se establecían los siguientes premios: uno de primera clase, consistente en medalla de plata, libros o instrumentos científicos y diploma; 2ª clase, libros o instrumentos científicos y diploma; 3ª clase, un diploma.⁷⁰

En el caso específico del año escolar que finalizó en 1871 el Gobernador designó a Trinidad Dávalos, Valeriano Lara y Román Legorreta como integrantes del jurado encargado de calificar los trabajos de los alumnos realizados en la clase de *Dibujo de figura, Ornato, Animales y de Dibujo de paisaje* impartida por el maestro Coto. En esta ocasión, el Instituto distinguió a los alumnos que obtuvieron el primer premio con las siguientes obras: *Apuntes sobre la historia antigua y romana*; *Viajes a las cinco partes del mundo*, por Lorenzo Campano; *Astronomía ilustrada*, por Asa Smith (ilustración 140).⁷¹

⁶⁹ La *Primera Ley Orgánica y Reglamento Interior del Instituto Literario del Estado* fue expedida por el gobernador, Mariano Riva Palacio, el 28 de octubre de 1851. Véase, Venegas, *Op. cit.*, p. 13.

⁷⁰ *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo IV, número 3, Toluca, martes 10 de enero de 1871, p. 1.

⁷¹ AH-ICLA, NBCC, 485, pp. 628-630, 644.

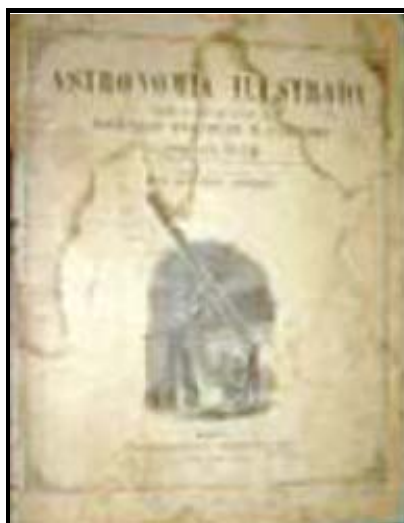


Ilustración 140
Portada del libro *Astronomía ilustrada*
Fuente: Astronomía/www.masoportunidades.com

Las actas de los premios otorgados en 1874 señalan que los alumnos que obtuvieron un primer lugar en las clases de *Dibujo* de: *principio, paisaje, ornato, figura, medias figuras y dibujo de animales* fueron premiados con diferentes libros, entre los que se incluyeron *Las maravillas de la pintura* de Luis Viardot, *Primeras lecciones objetivas* por Norman A. Calkins, *Simple lecturas sobre las ciencias, las artes y la industria* por Felipe Garrigues y Boulet de Manuel.⁷²

Al finalizar el año escolar de 1875 se premió con el libro *Gramática de las artes del dibujo* de Charles Blanc a los alumnos que obtuvieron un primer lugar en las clases de *Dibujo* y se dio la mención honorífica a los ganadores del segundo lugar.⁷³ Al siguiente año, 1876, el premio para el primer lugar consistió en el libro *La pintura* de Luis Viardot y mención honorífica para el segundo lugar.⁷⁴

Al concluir el año escolar de 1880 quince alumnos presentaron sus exámenes correspondientes en la clase de *Dibujo*. El jurado estuvo integrado por el licenciado Agustín Garduño y los maestros Silvano Enríquez y Luis Coto.

⁷² AH-ICLA, caja 23, año 1874, expediente 1082. *Acta de premios*.

⁷³ *Ibid.*, caja 25, año 1875, expediente 1174. *Premios a los alumnos del Instituto*.

⁷⁴ *Ibid.*, caja 28, año 1876, expediente 1306. *Acta de distribución de premios en el año escolar de 1876*.

Los cursantes presentaron 62 copias de la estampa. Dos alumnos fueron calificados con “excelente por unanimidad” y entre ellos se rifó el *Álbum de dibujo. Colección de 24 láminas de modelos variados, figuras, paisajes, flores y animales*. La distribución de premios la realizó el Gobernador, el 10 de diciembre, mediante una suntuosa ceremonia.⁷⁵

Así como los alumnos del Instituto Literario que destacaban en sus estudios eran premiados al finalizar cada año escolar, los alumnos de la Academia Nocturna para Artesanos también eran galardonados por sus esfuerzos. De esta forma el alumno Mauro Mercado —dedicado a la carpintería— obtuvo el premio en la clase de *Dibujo* impartida por el maestro Coto durante la distribución de premios, verificada el día 6 diciembre de 1882.⁷⁶

Como se indicó, durante la distribución de premios los maestros del Instituto colaboraban activamente en la realización del evento. Como ejemplo de ello se tiene registro de que en la ceremonia llevada a cabo en el Palacio Municipal, al terminar el año escolar de 1886, Luis Coto, participó, junto con el profesor Rafael Araujo, en la comisión de Recepción General. En esta ocasión, uno de sus cuadros sirvió como marco a la decoración del Palacio Municipal, de acuerdo con la reseña hecha por Isauro Manuel Garrido:

[...] este trofeo tenía en la parte superior sobre el muro en que se apoyaba un bellissimo cuadro del hábil pintor Luis Coto y estaba iluminado por la luz que derramaban las 36 luces de un elegante candil que colgaba de la linternilla de la escalera.⁷⁷

⁷⁵ AHM, Fondo Reservado, Serie ICL, Dirección, Educación, Educación Superior. *Memorandum de Estudios, Exámenes y Distribución de Premios en el Instituto Literario del Estado Libre y Soberano de México*, Toluca, Imprenta del Instituto Literario, dirigida por Pedro Martínez, 1880, pp. 25-26.

⁷⁶ El premio consistió en: una máquina para calar con sus accesorios, una garlopa, un garlopón, un serrote de destrozador y un serrote de costilla, un berbiquí y cuatro escoplos con espigas y un juego de formones. Véase, *Distribución de premios del Instituto Literario verificada la noche del día 6 de diciembre de 1882 y programa de estudios para 1883*, Toluca, Tip. del Instituto y de P. Martínez, 1883, p. 25.

⁷⁷ Isauro M. Garrido, *Reseña de la solemne distribución de premios que el Instituto Científico y Literario del Estado de México hizo entre los más aprovechados de sus alumnos, la noche del 10 de febrero del presente año en el Palacio Municipal de esta ciudad*, Toluca, Tipografía del Instituto Científico y Literario y de Pedro Martínez, 1887, p. 24.

Durante el citado año escolar, el maestro Coto tuvo 10 alumnos en la clase de *Ornato* y Marcial Gonzaga, de oficio albañil, obtuvo el primer premio en la clase de *Lectura, Escritura y Dibujo*.⁷⁸

El desorden del Instituto

Durante sus más de veinte años como catedrático en el Instituto Literario, el maestro Coto debió haber recibido muchas satisfacciones, pero también estuvo expuesto a contrariedades, como el desagradable incidente que ocurrió el 5 de junio de 1877, en el Instituto, y que fue publicado con lujo de detalle bajo el subtítulo arriba mencionado en *La Ley*, los días 29 de junio, 2 y 4 de julio de ese año.⁷⁹ Se trató de una “sublevación” encabezada por cinco alumnos que pedían la destitución del director, licenciado Pedro Ruano,⁸⁰ al que acusaban de la mala manera con que manejaba el Instituto. Los alumnos sublevados cerraron las puertas del establecimiento para impedir la entrada del director. Sin embargo, al llegar Ruano al Instituto junto con el Secretario de Gobierno, las puertas se abrieron sin obstáculo alguno y se tomaron en seguida las medidas necesarias para el restablecimiento del orden. Como resultado de esta “insurrección”, en un principio, el gobierno estatal resolvió destituir al catedrático Julián R. Nava,⁸¹ y expulsar a los alumnos Marcos Valero, Pablo Sánchez, Silvano Sánchez, Jesús Garduño e Ildelfonso Soriano, así como a suspender temporalmente a los profesores Luis Coto y Manuel M. Ortega.

⁷⁸ El premio consistió en: un nivel de burbuja, una cinta métrica, un compás, un estuche de matemáticas, una viñola, 4 cuadernos serie *La llave del dibujo*, un marro. Todo con un valor de 23.40 pesos. Véase, *Ibid.*, pp. 55-61.

⁷⁹ *La Ley, Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo VI, número 78, Toluca, viernes 29 de junio de 1877; Tomo VI, número 79, lunes 2 de julio de 1877; Tomo VI, número 80, miércoles 4 de julio de 1877.

⁸⁰ El licenciado Pedro Ruano ingresó al Instituto Literario como maestro de Literatura en febrero de 1871 con un sueldo anual de 200 pesos. Véase, AHM, *Gobernación*, Serie Justicia, Volumen 6, expediente 47, foja 64; ocupó la dirección del Instituto de agosto de 1875 a 1880. Véase, AH-ICLA, DCC, caja 2, expediente 153.

⁸¹ Julián R. Nava había sido contratado para impartir la clase de alemán en enero de 1870. Véase, *La Ley, Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo III, número 8, Toluca, viernes 28 de enero de 1870, p. 2.

Según declaró el profesor Nava, él se encontraba a las 9:00 de la mañana en la botica del profesor Jiménez a la que llegaron los profesores Coto y Ortega y le informaron, “que en el colegio se habían pronunciado los escolares contra el Director.”⁸² A los dos últimos profesores se les acusó de que:

[...] nada promovieron para restablecer el orden el día del motín; siendo de notar que uno y otro con el carácter de superiores y por la influencia que ejercen sobre sus discípulos, pudieron presenciar sin peligro y de hecho presenciaron los sucesos, entrando y saliendo libremente, no obstante que las puertas estaban custodiadas y aseguradas las llaves en poder de los principales agitadores.⁸³

Después de varias averiguaciones que duraron aproximadamente un mes, a Coto y Ortega sí se les suspendió temporalmente de sus funciones por:

[...] el marcado empeño con que udes. ocultaron la verdad al ser interrogados por el C. Gefe [sic] político, negando por favorecer á los alumnos el conocimiento que notoriamente tuvieron de las personas que les facilitaron primero la entrada y después la salida á la hora en que ya había estallado el escándalo justifican la medida que tiende á apartar del Establecimiento en las condiciones en que está hoy, á personas que carecen de energía y entereza para cumplir los deberes de su encargo [...] las medidas tomadas con los profesores suspensos y destituidos, han emanado directamente del gobierno, que la ha decretado en vista de la información practicada por la gefatura [sic] política, con absoluta independencia de la dirección.⁸⁴

El profesor Nava no corrió con la misma suerte e inicialmente fue cesado en forma definitiva de su cargo, aunque para 1887 apareció nuevamente en la planta de maestros del Instituto como profesor de ingeniería.⁸⁵ La pena de expulsión de los alumnos fue conmutada por un cese temporal de tres meses.

⁸² *Ibid.*, Tomo VI, número 79, lunes 2 de julio de 1877, p. 1.

⁸³ *Ibid.*, número 78, viernes 29 de junio de 1877, p. 3; número 79, lunes 2 de julio de 1877, p. 2.

⁸⁴ *Ibid.*, número 79, lunes 2 de julio de 1877, p. 2.

⁸⁵ García Luna, *Op. cit.*, p. 98; *Memoria que la dirección...*, (1888).

Situación financiera del paisajista

Como se mencionó anteriormente, de acuerdo con la convocatoria publicada el 17 de enero de 1871, el sueldo correspondiente a la clase de *Dibujo natural, de ornato y lineal*, era de 600 pesos anuales, es decir, 25 pesos por quincena. Al siguiente año del ingreso de Coto como maestro de estas clases, entre agosto y diciembre de 1872 percibió 29 pesos quincenales, lo que significó un considerable aumento de sueldo.⁸⁶ Aparentemente, dos años después de su incorporación al Instituto fue ascendido de “maestro de *Dibujo*” a “director de *Dibujo*”, sin que esto repercutiera significativamente en su salario, ya que, según lo señala la nómina de sueldos de enero de 1873 percibía 29.17 pesos quincenales. De 1874 a 1880 prácticamente su salario se vio reducido a la mitad, ya que durante este tiempo su sueldo quincenal fue de 12.50 pesos.⁸⁷ A esta percepción había que descontar mensualmente 41 centavos, de acuerdo al Decreto número 81 del 3 de mayo de 1873, el cual estipulaba que los empleados tenían que pagar una contribución del 1% de Instrucción Pública.⁸⁸ Este aspecto financiero tuvo altas y bajas durante toda su estancia como docente en el Instituto. Afortunadamente en 1881 el sueldo que se tenía contemplado para el profesor de *Dibujo* en sus diversos ramos fue de 400 pesos anuales.⁸⁹ Posteriormente, entre 1882 y 1885 además de su sueldo quincenal de 16.66 pesos, recibía una gratificación de 4.16 pesos, pagada por las clases de *Dibujo de ornato* que impartía en la Escuela de Artesanos,⁹⁰ que hacían un total de 20.82 pesos. De sus ingresos, aportaba 25 centavos mensuales como contribución para el sostenimiento del periódico *El Instituto Literario*, que inició su publicación en 1884, y que fue el antecedente del *Boletín del Instituto Científico y Literario del Estado de México*, que entró en circulación en 1898.⁹¹ De enero a diciembre de 1887 percibió 25.83 pesos, más una gratificación de

⁸⁶ AH-ICLA, DCC, caja 2, expedientes 141-145.

⁸⁷ *Ibid.*, expedientes 146, 159-180, 183, 185, 193-194. En la relación de sueldos de los catedráticos del Instituto correspondiente a 1878 se asienta que el maestro Coto percibió 300 pesos anuales. Véase, García Luna, *Op. cit.*, p. 77.

⁸⁸ AH-ICLA, caja 22, expediente 1043. *Relaciones y listas de empleados. Pagos en contribución personal.*

⁸⁹ AH-ICLA, DCC, caja 2, expediente 206; García Luna, *Op. cit.*, p. 194.

⁹⁰ AH-ICLA, DCC, caja 2, expedientes 193-231.

⁹¹ García Luna, *Op. cit.*, p. 90.

4.16 pesos por las clases en la Escuela de Artesanos, lo que sumaba un total de 29.99 por quincena. Supuestamente, en esta la época su sueldo fue el más alto que percibió en su vida, 719.46 pesos anuales.⁹² Durante 1888, su salario sufrió un pequeño decremento, pues de marzo a diciembre percibió 29.16 pesos por quincena. En 1889 ganó entre 20.83 y 21.94 pesos por quincena. En julio de 1890 su sueldo diario era de 1.37 pesos, ascendiendo a 20.55 pesos por quincena. No obstante, sufría un descuento del 2%, es decir 41 centavos, por lo que recibía líquido 20.14 pesos.⁹³ Durante 1991 su sueldo fluctuó entre 20.04 y 21.92 pesos por quincena. El último registro de sueldos con que cuenta el Archivo Histórico del Instituto Científico Literario Autónomo en donde aparece el nombre de Luis Coto comprende enero y febrero de 1893, en que ganó 20.04 y 17.36 pesos por quincena respectivamente.⁹⁴

Los datos anteriores subrayan que el maestro Coto no contó con un aliciente económico por parte del Instituto Literario durante sus años de docencia. Además de que el sueldo le fue reducido en varias ocasiones, el pago no siempre fue retribuido a tiempo a los catedráticos.

Respecto al ambiente en que se desenvolvía Coto en Toluca y el estado de ánimo que posiblemente se reflejaba en su actuación, a escasos siete años de haber ingresado Coto como maestro de *Dibujo* al Instituto Literario, Felipe S. Gutiérrez en la crítica que hizo a la decimoctava exposición de la ENBA, celebrada en diciembre 1877, comentó:

Mas si se experimenta ese arranque de entusiasmo al ver los adelantos que se hacen de bellas artes, instantáneamente se cambia este goce en el de abatimiento y tristeza al considerar que nuestros jóvenes artistas llegan a una grande altura en el cultivo del arte y a poco se precipitan a la oscuridad, vegetando en la pobreza y lamentándose de haber dedicado sus mejores años a una carrera ingrata y sin recompensa en nuestra patria. Y no declamamos inútilmente: el señor Coto, autor del bello paisaje de los *Álamos*, yace en el colegio del Estado de México, viviendo apenas del mezquino sueldo que disfruta como director de dibujo y se ha atrasado ya en el arte.⁹⁵

⁹² AH-ICLA, DCC, caja 3, expediente 235.

⁹³ *Ibid.*, expediente 237.

⁹⁴ *Ibid.*, expedientes 274, 275.

⁹⁵ F. S. Gutiérrez, "Revista de la exposición de San Carlos", *La Libertad*, México, 15 de febrero de 1878, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, pp. 440-441.

Actividades paralelas a la docencia

Además de cumplir con sus actividades docentes en el Instituto Literario y la Academia Nocturna para Artesanos, Coto, al igual que los demás maestros, se veía obligado a asistir a una serie de eventos que tenían lugar tanto dentro como fuera del Instituto, según consta en el expediente de circulares enviadas a los catedráticos, que incluyó, entre otras: concurrir al salón de sesiones de la H. Legislatura del Estado, el domingo 31 de mayo de 1873, a las 15:30 horas para recibir al C. Gobernador, quien presidiría el acto de oposición a la clase de *Lógica*. Asimismo, se le solicitó estar presentes en el Instituto el domingo 9 de noviembre de ese mismo año, a las 10:00 horas para argumentar sobre los libros de texto que habrían de utilizarse el siguiente año escolar. El 7 de febrero de 1874, fueron citados en la biblioteca del Instituto, a las 15:00 horas para discutir asuntos relacionados con el arreglo de las clases. También tuvieron que estar presentes el domingo 18, a las 15:00 horas en el salón de sesiones del Congreso para presenciar la oposición a la clase de *Geografía e Historia*.⁹⁶ La lista de eventos en los que debían participar es innumerable. Incluía diversos deberes como cuando se le pidió “guardar luto” por la muerte del presidente Benito Juárez —ocurrida el 18 de julio de 1872, a las 23:30 horas—.

Estas obligaciones continuaron durante toda su vida magisterial. Durante 1876 los catedráticos fueron citados el 6 de febrero, a las 8:30 horas en el Aula de Juntas del Instituto para tratar asuntos relativos a la Institución. En otras ocasiones tuvieron que asistir a eventos políticos, como fue el estar presentes, sin excusa alguna, el día 19 de marzo en el palacio de Gobierno, a las 10:30 horas en punto. Asimismo, los catedráticos y alumnos fueron invitados por la Secretaría General del Gobierno del Estado a asistir a la clausura del segundo período de sesiones de la H. Legislatura del Estado el 16 de octubre, a las 12:00 horas. Existe, incluso, una circular en donde el Prefecto del Instituto ordena a los catedráticos presentarse en Palacio de Gobierno los días 13 y 14 de 1877, a las 8:00 horas, para después asistir a oficios religiosos en la iglesia parroquial. El escrito hacía hincapié en que la falta de cumplimiento de los catedráticos a estos

⁹⁶ AH-ICLA, NBCC, 622, Sección 14. *Circulares de 1872-73-74*.

eventos sería castigada con multa de entre 5 y hasta 25 pesos. Existe otra circular del 2 de mayo de 1878, dirigida a los catedráticos y firmada por Aurelio Olascoaga, secretario del Instituto, por medio de la cual los invitaba a concurrir “sin falta alguna”, a las 14:30 horas, a la clausura de sesiones de la H. Legislatura del Estado, al Palacio de Gobierno.⁹⁷

Producción pictórica en Toluca y expositor “de fuera de la Escuela” [ENBA]

El Nevado de Toluca

Una vez que Luis Coto se incorporó al Instituto Literario, al mismo tiempo que realizaba las obligaciones propias de la docencia, continuó pintando cuadros de paisaje. Algunos de ellos los remitió a las diferentes exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes. De esta forma, a fines de 1871, envió de la ciudad de Toluca —población en la que habitaba desde el mes de febrero anterior— un cuadro original titulado *El Nevado de Toluca* y parte de esta ciudad, visto desde el cerro llamado del *Árbol de las Manitas*,⁹⁸ para ser exhibido en la decimoquinta exposición que abrió sus puertas a principios de diciembre de ese año.

Por una extraña razón, el cuadro se expuso entre los dibujos del natural —clase impartida por Santiago Rebull— y no en la “Sala de pinturas de fuera de la Escuela”,⁹⁹ como debió haber sido. El lienzo estuvo a la venta pero, en esta ocasión no lo adquirió la ENBA. Se ignora su paradero actual.

⁹⁷ AH-ICLA, caja 28, año 1876, expediente 1332. *Circulares emitidas por el Instituto*; caja 29, año 1877, expediente 1366. *Circulares dirigidas por el director a los catedráticos*.

⁹⁸ “El antiquísimo *Árbol de las Manitas* (*Cheirostemon platanoides*) es una curiosidad botánica, crece en uno de los pequeños montes de pórfido a 8,700 pies sobre el nivel del mar y se dice que es el único árbol silvestre de esta especie. Aún los habitantes de Toluca honran a este moribundo anciano del reino vegetal como una cosa digna de verse y, para Navidad, recogen con mucho cuidado sus flores, a pesar de que no puede atribuírseles ningún valor curativo.” Véase, Carl Bartholomaeus Heller, *Viajes por México en los años 1845-1848*, [México], Banco de México, 1987, pp. 155-156.

⁹⁹ Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1950-1898)*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, p. 424.

Cabe señalar que a partir de su traslado a la ciudad de Toluca, la *Vista del Nevado de Toluca o Cinantécatl* sería un tema recurrente en la serie de óleos que el paisajista realizó a lo largo de los más de veinte años que radicó en esa ciudad.

Durante la decimosexta exposición de la ENBA, celebrada en 1873, el paisajista presentó su óleo original *El reinado de Xólotl*, el cual ya fue comentado en el Capítulo IV, pp. 170-171.

El Cinantécatl o Nevado de Toluca

El domingo 5 de diciembre de 1875, inició la exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes.¹⁰⁰ En esta ocasión, Luis Coto remitió, nuevamente desde Toluca, otro cuadro original con el mismo tema del expuesto en 1871, aunque con diferente entorno: *El Cinantécatl o Nevado de Toluca*, tomado desde el camino que va para Tenango y cerca del arco de la hacienda de Panzacola. También fue puesto a la venta durante la exposición, pero se desconoce si se logró la transacción y, en todo caso, quién lo adquirió. La descripción que apareció en el *Catálogo* señala: “Al pie de la Sierra, a la izquierda, está el cerro de Tlacotepec, abajo el pueblo de Capultitlán, y a la derecha el rancho llamado de la Virgen”.¹⁰¹

Su obra recibió una dura crítica por parte de José Martí, quien expresó:

[...] y en vez de censurar al paisajista Coto, por el color desapacible y falso, y por las fajas paralelas de amarillo con que ha dañado su poética concepción del nevado de Toluca [...]¹⁰²

Al día siguiente, en otro artículo escrito por Martí concerniente a la exposición, exhortó a los artistas a representar cuadros de nuestra historia al indicarles:

¹⁰⁰ Esta exposición correspondió a la número 17. Sin embargo, el catálogo correspondiente se publicó como: *Catálogo de las obras expuestas en la Escuela Nacional de Bellas Artes correspondiente al décimo de los grupos determinado en el Cap. 3º Sec. 2ª del Reglamento formado por la Comisión Mexicana de la Exposición Nacional e Internacional de Filadelfia. Año de 1875. Véase, Ibid., p. 689.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 471.

¹⁰² José Martí, “Una visita a la exposición de Bellas Artes”, *Revista Universal*, T. X, núm. 296, México, martes 28 de diciembre de 1875, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, p. 335.

No vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta. Copien la luz en el Cinantécatl y el dolor en el rostro de Cuautemotzin; adivinen cómo se contraían los miembros de los que expiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos de compasión y las amargas lágrimas que ponían en el rostro de Marina el amor invencible a Cortés, y la lástima de sus míseros hermanos. Hay grandeza y originalidad en nuestra historia; haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura.¹⁰³

De aquí se desprende que el tema del cuadro de Coto *El Cinantécatl*, le pareció a Martí un ejemplo a seguir, en cuanto a paisaje mexicano se refiere; lo que no le agradó fue el color que el paisajista aplicó al óleo.

Por su parte, Felipe Santiago Gutiérrez¹⁰⁴ realizó la crítica de esta misma exposición y coincidió con Martí al expresar:

El Nevado de Toluca, del señor Coto, si bien es exacto en la parte lineal y el punto de donde fue tomado estuvo bien elegido, no están en armonía estas dos cualidades con los tonos y especialmente con el del sol que baña la montaña, porque nos parece falso y como si se hubiese alterado demasiado.¹⁰⁵

Cuadro de comedor

Por otro lado, el *Catálogo* de la ENBA que describe las obras de arte presentadas durante la exposición, advierte que Coto expuso también un *Cuadro de comedor* —marcado con el número 21— propiedad del señor Francisco Arce, el cual estuvo a la venta durante la exposición.¹⁰⁶ Únicamente se cuenta con esta información. No hubo ninguna crítica al respecto ni tampoco se tiene noticia sobre su ubicación actual.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 338.

¹⁰⁴ Felipe S. Gutiérrez regresó a México en junio de 1875 procedente de Colombia, después de permanecer en ese país durante año y medio. Véase: “El pintor Gutiérrez”, *Revista Universal*, núm. 127, México, sábado 5 de junio de 1875, en Ida Rodríguez Prampolini, *Ibid.*, p. 279.

¹⁰⁵ Felipe S. Gutiérrez, “La exposición de Bellas Artes en 1876”, *Revista Universal*, T. XI, núm. 40, México, 19 de febrero de 1876, en *Ibid.*, pp. 387.

¹⁰⁶ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 471.

Xinantécatl

Entre los cuadros que datan de esta época, existe también uno fechado en julio de 1876, que representa el *Xinantécatl*¹⁰⁷ (ilustraciones 141-142) y que dedicó a su amigo y compañero de trabajo Aurelio Olascoaga.¹⁰⁸ Se trata de un cuadro en formato pequeño (20 x 34.5 cms.) en el que el paisajista destacó la magnificencia del *Xinantécatl*, el cual se yergue imponente en el valle de Toluca. La cima nevada contrasta con los tonos de color café, ocre y amarillo que cubren la mayor parte del lienzo. En un primer plano se distinguen algunos jacales de adobe, así como una casa con techo de dos aguas, cubierto con tejas color rojo. El cielo, con algunas nubes, ocupa una franja reducida del cuadro. Actualmente, esta obra forma parte del acervo pictórico del Museo José María Velasco de la ciudad de Toluca.

¹⁰⁷ Un cuadro similar aparece en el libro de Antonio García Cubas, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Editorial del Valle de México, 1972, lámina número VI, Carta Orográfica.

¹⁰⁸ La amistad de Aurelio Olascoaga con Coto data, por lo menos, desde 1872, año en que Olascoaga ocupaba el puesto de tercer prefecto dentro del Instituto Literario del Estado de México. Olascoaga fue la persona que se encargó de notificar ante el Registro Civil de la ciudad de Toluca, la muerte de Luis Coto ocurrida el 10 de diciembre de 1894.



Ilustración 141
Xinantécatl (1876)
 Fuente: Museo José María Velasco
 Foto: Edgar Samuel Díaz Richard

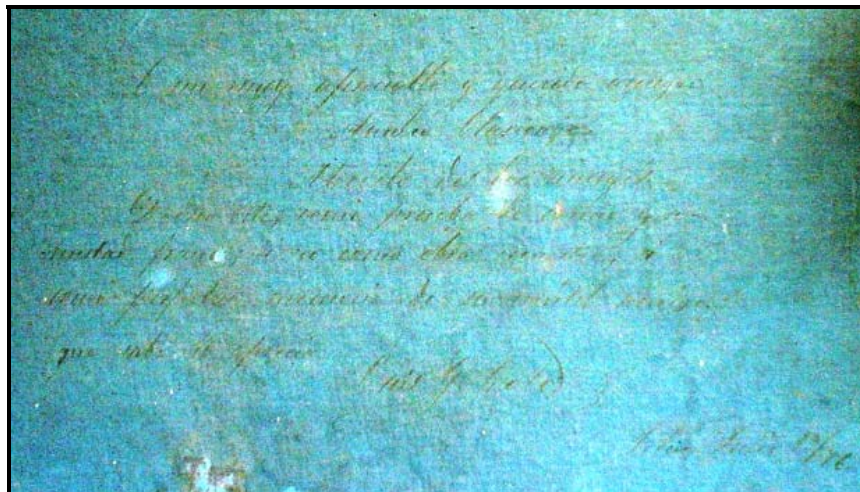


Ilustración 142
 Reverso del óleo *Xinantécatl*
 Fuente: Museo José María Velasco
 Foto: Edgar Samuel Díaz Richard

Al reverso del óleo (ilustración 142) Coto escribió:

A mi muy apreciable y querido amigo
 Aurelio Olascoaga.
 Merecido de los amigos
 Dedico este [*sic*] como prueba de cariño y amistad franca, no como obra
 maestra, si [*sic*] como perfecta memoria de un inútil amigo que sabe lo aprecia.
 Luis G. Coto [rúbrica].¹⁰⁹
 Toluca. Julio 1º, 76.

¹⁰⁹ En algunos cuadros y documentos firmó como Luis G. Coto. Véase, Capítulo I, pp. 22-23.

Álamos a la orilla del río de los Morales

En la siguiente exposición de la ENBA, la decimoctava, verificada en diciembre de 1877, Coto se hizo merecedor a un segundo premio en la categoría de pinturas de paisaje. Obtuvo una medalla de bronce¹¹⁰ por el lienzo original *Álamos a la orilla del río de los Morales*, propiedad del señor Francisco Arce.¹¹¹ La obra se exhibió en la sala de pinturas modernas, y mereció una excelente opinión por parte de Felipe S. Gutiérrez:

Otro de los paisajes que nos llamaron fuertemente la atención y que también tiene un sabor de la escuela holandesa por sus bellas masas, ternura de tonos y apacible claroscuro fue el original del señor Coto, marcado con el número 23 que representa los Álamos a la orilla del río de los Morales.

Al ver este hermoso cuadro, se experimenta involuntariamente un sentimiento de entusiasmo y casi asoman las lágrimas a los ojos porque se ve que ya un mexicano ejecuta composiciones que rivalizan con las europeas, vindicando el talento de los hijos de México que hasta aquí equívocamente, se les había atribuido sólo el de la imitación de las artes y la industria y se les negaba el de la invención; como si ésta fuera el patrimonio de la ciencia infusa y no fuera menester de la escuela y las bases que proporcionan las reglas que ha ido produciendo la experiencia en el largo transcurso de los siglos, de las que hemos carecido por largo tiempo; la prueba la tenemos en las bellas artes, que mientras no se tuvo escuela en México, no se inventó nada; y ahora, visítense las galerías de los diferentes ramos, y se verá en cada obra un mentís a aquella equivocada suposición.¹¹²

Por el juicio crítico emitido por Gutiérrez, se desprende que este lienzo fue de una factura espléndida, quizás uno de sus mejores cuadros. Lamentablemente, hasta la fecha se desconoce su paradero.

El óleo estuvo a la venta durante la exposición y la Escuela lo adquirió. Años más tarde —1884— fue enviado a la exposición de Nueva Orleans como parte de las obras que representaron la pintura de paisaje de la escuela moderna mexicana, junto con otros tres lienzos originales de Coto: *La iglesia de*

¹¹⁰ En la reunión celebrada el 4 de junio de 1877 la comisión integrada por Noreña, Pina y Gargollo, encargada del proyecto de bases para realizar la 18ª exposición, logró la aprobación, por parte del director y de los profesores de la Escuela, para que todas las medallas fueran de bronce y que únicamente se aceptaran obras originales de artistas nacionales o extranjeros hechas en México, con excepción de las obras que remitieran los pensionados en Europa. Véase, AAASC, doc. 7364-26. *Acta de sesiones del 19 de enero de 1878*.

¹¹¹ Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 483.

¹¹² F. S. Gutiérrez, “Revista de la exposición de San Carlos”, *La Libertad*, México, martes 5 de febrero de 1878, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, p. 440.

Romita, Bosque del Colegio Militar de Chapultepec, y la Vista del Molino del Rey (Capítulo III, pp. 112-118; 122-125 y Capítulo V, pp. 203-207).

Marina

Coto presentó, asimismo, copia de una *Marina*, perteneciente también al señor Arce, la cual Gutiérrez consideró ser una obra “regular”.¹¹³ Vale la pena comentar que la *Marina* y el *Cuadro de comedor* mencionado son las únicas pinturas encontradas que representan estos temas.¹¹⁴

El Nevado de Toluca en una noche de luna

De igual forma, exhibió el cuadro original *El Nevado de Toluca en una noche de luna*, tomado en Huichila a la salida de Ixtlahuaca —marcado con el número 60— del cual Francisco Díez de Bonilla expresó: “El señor Coto expuso una *Vista del Nevado de Toluca*, iluminado por la luna, contrastando con luz artificial. La idea es atrevida, y ha sido felizmente desarrollada.”¹¹⁵

Dos años más tarde, durante la decimonovena exposición celebrada a fines de 1879, nuevamente Coto obtuvo un segundo premio con dos óleos de paisaje histórico: *El origen de la fundación de México* y *El cura Hidalgo en el monte de las Cruces* (Capítulo IV, pp. 162-163; 171-174).

En esta ocasión presentó también en la sala de exposición de pintura moderna correspondiente a la sección nacional, copia de un paisaje de Landesio. Gutiérrez, expresó: “es buena, y tiene mucha finura de color y de dibujo, parece ser uno de los más preciosos estudios del mencionado profesor Landesio”.¹¹⁶ Sin embargo, no logramos saber a qué cuadro se refiere.

¹¹³ Gutiérrez, *Ibid.*, p. 438; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 482.

¹¹⁴ Romero de Terreros, *Ibid.*, p. 471.

¹¹⁵ Francisco Díez de Bonilla, “Academia de Bellas Artes”, *El Siglo XIX*, T. 73, México, sábado 2 de febrero de 1878, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, II, p. 456.

¹¹⁶ “Decimonovena Exposición Nacional de Obras de Bellas Artes”, *El Siglo XIX*, México, miércoles 21, enero de 1880, en Rodríguez Prampolini, *Ibid.*, III, p. 68; Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 508.

El Nevado de Toluca y una Vista de los volcanes

Durante la vigésima exposición de la ENBA que se efectuó en noviembre de 1881 —centenario de la fundación de la Escuela— Coto presentó dos óleos originales marcados con los números 42 y 44: *El Nevado de Toluca* y *una Vista de los volcanes*, tomada por Cuernavaca, ambos pertenecientes al señor Manuel Sánchez Facio.¹¹⁷ Es factible que Coto haya realizado el último cuadro en 1866, año en que se levantó el *Plano detallado de una parte de la ciudad de Cuernavaca* por orden de Maximiliano y para el cual Coto realizó dos vistas de la Ciudad que ilustraban la región y los vecinos volcanes.¹¹⁸ Lamentablemente, no se localizó ninguna de las dos obras. También expuso dos paisajes históricos originales: *La captura de Guatimoc [sic] en la laguna de Texcoco* y *La Noche Triste* (Capítulo IV, pp. 174-182).

Valle de Toluca

Nuevamente, durante la siguiente exposición de la ENBA —vigésima primera—, que tuvo lugar del 8 de diciembre de 1886 al 22 de enero de 1887, el paisajista presentó en la “Sala de exposición de pinturas modernas de fuera de la Escuela” el *Valle de Toluca*, tomado desde la loma que media entre la hacienda de Jajalpa y el pueblo de Ocoyoacac con el aspecto general de la estación de otoño (ilustraciones 143-144), La descripción hecha en el *Catálogo* indica:

A la izquierda del espectador se encuentra el Xinantécatl, o nevado de Toluca, siguiendo la cordillera, se descubren los cerros del camino para Sultepec y más lejos una cordillera perteneciente a la hacienda de la Gavia. En lontananza hacia la derecha otra pequeña cordillera que conduce a la Villa de Bravo. Más adelante se ve la ciudad de Toluca rodeada de cerros, y en la misma línea a la izquierda, se ven los cerros de Tlacotepec y Calimalla; siguiendo el valle se encuentra casi en el centro el pueblo y cerro de Metepec, y a la izquierda Chapultepec cerrando el valle de los pueblos de Lerma que se descubre tras las lomas de Sultepec, cerrando el centro. Quedando en segundo término el pueblo y loma de Ocoyoacac con una parte de la loma de Jajalpa que está en primer término.¹¹⁹

¹¹⁷ Romero de Terreros, *Ibid.*, pp. 531-532. Manuel Sánchez Facio, como discípulo de la Escuela Nacional de Agricultura, había presentado varios dibujos de su creación en la décima exposición (1857) de la ENBA. Véase, Romero de Terreros, *Ibid.*, p. 284.

¹¹⁸ Andrés Reséndiz Rodea, “Paisaje y otros paisajes en la plástica mexicana del siglo XIX”, en *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección del Museo Soumaya*, México, Asociación Carso, 1998, p. 166.

¹¹⁹ Romero de Terreros, *Op. cit.*, pp. 560-561; Manuel Romero de Terreros, *Paisajistas mexicanos del Siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, IIE-UNAM, 1943, p. 25 y lámina 11.



Ilustración 143
Valle de Toluca, 1886



Ilustración 144
Valle de Toluca (detalle)

Reprografía: Elke Elisa Knoderer

Coto amenizó su cuadro al representar a dos personas —podría ser un padre que le muestra a su hijo los diferentes sitios descritos por el artista en el *Catálogo* de la Escuela. Se desconoce la ubicación actual del lienzo.

Nevado de Toluca

Es probable que durante esta época Coto haya realizado también la Vista del *Nevado de Toluca* a cuyos pies se encuentra una hacienda (ilustración 145) ya que sabemos que el *Xinantécatl* fue un tema recurrente en el paisaje de Coto. En un segundo plano, el pintor engrandeció la magnitud de la construcción de la hacienda aledaña al volcán. El casco de la hacienda está realizado en varios niveles. Al centro de la edificación sobresalen cuatro imponentes contrafuertes. Destacan también las casas de los trabajadores cuyos techos están pintados en color rojo. Gran cantidad de árboles de cedro es testimonio del frío clima de la región. Una cerca delimita la propiedad y al fondo se eleva majestuoso el *Nevado de Toluca*, tema del óleo. Posiblemente esta vista la haya mandado hacer el propietario de la hacienda al maestro Coto, pero, desafortunadamente, no se tiene ningún dato al respecto. En la actualidad el óleo forma parte de una colección particular.



Ilustración 145
Nevado de Toluca
Fuente: AFMT, IIE-UNAM

Continuando con la tradición de realizar las exposiciones en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y en vista de que habían transcurrido cinco años sin que se llevara a cabo una exposición su director, Román S. de Lascuráin, dirigió el 21 de febrero de 1891, un escrito al Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, en estos términos:

Desde el año de 1886, no se ha verificado en esta Escuela exposición de obras de Bellas Artes, y siendo muy conveniente que estas exposiciones se verifiquen, ya para alentar a los artistas que han terminado sus estudios, ya para estimular a los alumnos que actualmente siguen los cursos de la Escuela, me tomo la libertad de suplicar a esta Dirección para que se expida la convocatoria para la XXII Exposición Nacional de Bellas Artes y autorizar para que ésta tenga verificativo en el mes de diciembre del presente año [1891].¹²⁰

Su petición fue escuchada y el presidente de la República, Porfirio Díaz, dio su autorización para que la exposición se realizara a finales del año, por lo que se procedió a publicar la convocatoria correspondiente.

¹²⁰ “Exposición en la Academia de Bellas Artes”, *El Partido Liberal*, México, viernes 13 de marzo de 1891, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, pp. 313-314.

Vista de parte de la ciudad de Toluca

Durante esta vigésima segunda exposición Coto presentó su último cuadro original, *Vista de parte de la ciudad de Toluca*,¹²¹ lienzo que fue adquirido por la Escuela y que formó parte de las obras de arte que se rifaron entre los suscriptores.¹²² A continuación se reproduce una carta escrita por el maestro Coto al director de la ENBA, Román Lascuráin en la que le hace saber sobre el envío del cuadro. Así mismo, le da a conocer el precio del mismo, en caso de que entre a la rifa organizada por la Escuela (ilustración 146):

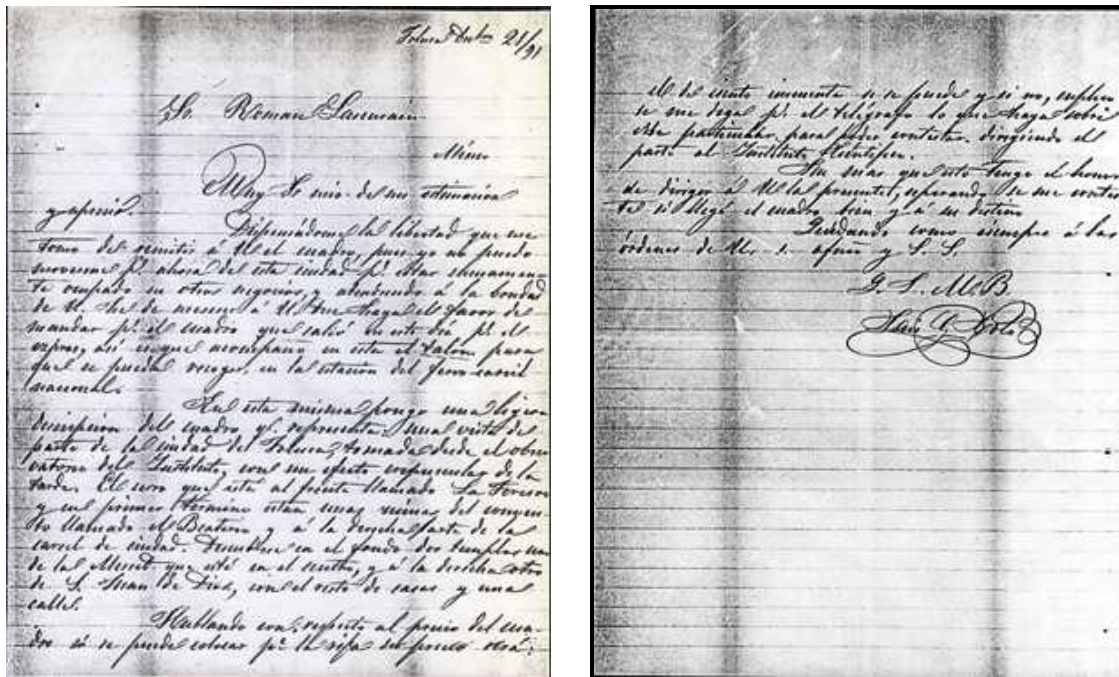


Ilustración 146
Carta de Luis Coto a Román Lascuráin sobre la venta del cuadro
Vista de la ciudad de Toluca
Fuente: AAASC, doc. 8123
Foto: Celia Macías

¹²¹ AAASC, doc. 8123.

¹²² Romero de Terreros, *Catálogos...*, pp. 590, 595, 601. El nombre que apareció en el *Catálogo* fue L. Couto; AAASC, doc. 8123. El *Catálogo* hace referencia a 30 premios, mientras que en la relación de obras sorteadas entre los suscriptores, que detalla el documento 8123, aparecen 31.

Transcripción:

Toluca, Diciembre 21/91
Sr. Román Lascuráin
México

Muy señor mío de mi estimación y aprecio,

Dispensándome la libertad que me tomo de remitir á U. el cuadro, pues yo no puedo moverme por ahora de esta Ciudad por estar sumamente ocupado en otros negocios, y atendiendo á la bondad de U. he de merecer á usted me haga el favor de mandar por el cuadro que salió en este día por el express, así es que acompaño á esta el talón para que se pueda recoger, en la estación del ferrocarril nacional.

En esta misma pongo una ligera descripción del cuadro que representa *una vista de parte de la ciudad de Toluca*, tomada desde el observatorio¹²³ del Instituto, con un efecto crepuscular de la tarde. El cerro que está al frente llamado *La Teresona* y en el primer término están unas ruinas del convento llamado El Beaterio y á la derecha, parte de la cárcel de la ciudad. Descubren en el fondo dos templos, uno de la Merced que está en el centro, y á la derecha otro de S. Juan de Dios, con el resto de casas y una calle.

Hablando con respecto al precio del cuadro, si se puede colocar para la rifa su precio será de ciento cincuenta si se puede y si no, suplícole me diga por el telégrafo lo que haya sobre este particular para poder contestar, dirigiendo el parte al Instituto Científico.

Sin más que esto tengo el honor de dirigir a U. la presente, esperando de su contestación sí llegó el cuadro bien y á su destino.

Quedando como siempre á las órdenes de U. su afmo. y S.S.

Q.S.M.B.
Luis G. Coto [rúbrica].¹²⁴

Los críticos de arte Daniel Eyssette y Manuel G. Revilla, quienes se encargaron de emitir su opinión sobre la exposición en los periódicos *El Siglo XIX* y *El Nacional*, respectivamente, no comentaron nada sobre la pintura de Coto, la que al parecer pasó totalmente inadvertida. Revilla, en su escrito, aseveró que, debido a la escasa protección que se concedía en México al arte y el dudoso porvenir que aguardaba a quienes lo profesaban, había hecho que las exposiciones fueran menos interesantes. Expresó también que los maestros de buena reputación, al ver que nadie les mandaba hacer cuadros ni nadie adquiriría los ya hechos se abstenían de pintarlos.¹²⁵ Esta apreciación coincidía con las

¹²³ El observatorio astronómico se empezó a construir en 1883. Véase, Manuel Garrido, *Op. cit.*, p. 41.

¹²⁴ AAASC, doc. 8123.

¹²⁵ Daniel Eyssette, "La exposición de Bellas Artes en la Academia de San Carlos" en *El Siglo XIX*, México, miércoles 6 de enero de 1892, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, p. 325-327. En un artículo escrito por Revilla mencionó que J. M. Velasco pintaba cuadros sin que nadie se los mandara hacer, que

palabras que desde 1878 emitiera Gutiérrez sobre la triste situación por la que atravesaba el maestro Coto como director de *Dibujo* en el Instituto Literario del Estado de México. Lamentablemente, lo mismo venía sucediendo en México con los maestros Pina y Rebull, ya que Felipe S. Gutiérrez, al emitir su juicio crítico hacía más de diez años, con motivo de la exposición en que se celebraba el centenario de la fundación de San Carlos en 1881 se había manifestado en este mismo sentido:

¡Lástima de Pina y Rebull condenados a marchitar sus talentos, encerrados en San Carlos por un sueldo mezquino y sin el encargo de una comisión, que les proporcionaría gloria y provecho, en la que pusieran de manifiesto sus grandes disposiciones cultivadas a fuerza de vigiliias y de estudio!¹²⁶

La situación que experimentaba Coto confirma lo expresado por Gutiérrez, Eyssette y Revilla, ya que el que su pintura no fuera adquirida por el público ni por las instituciones gubernamentales —específicamente el paisaje histórico—, el que los pocos lienzos que lograba vender no fueran remunerados a un precio justo y el que su salario como maestro de *Dibujo* en el Instituto Literario del Estado de México fuera raquítrico, no fue un hecho aislado, sino que fue la norma general por la que atravesaron ex condiscípulos y ex maestros suyos durante el último tercio del siglo XIX, incluso en la Escuela Nacional de Bellas Artes:

Como este joven se mira a Urruchi, a Obregón, Rafael Flores, T. Sánchez y a otros veinte que, teniendo un gran talento artístico y siendo idóneos en el ramo, están hoy sujetos a dar lecciones de dibujo. ¿Y se quiere que las artes y la industria prosperen y adelanten entre nosotros? Repetimos ahora lo que otras veces hemos dicho: que mientras no se asegure de alguna manera el porvenir de los mexicanos que brillan en cualquiera de las ramas que dan honor a las naciones y constituyen una gran parte de su civilización, lo mejor es que cierren los planteles y no escarnezca más a la juventud con la burla cruel de que se la protege, erigiendo esos lugares de enseñanza para que de ellos salga más tarde maldiciendo a los gobierno y la hora menguada en que se le ocurrió dedicarse a una carrera ingrata miserable.¹²⁷

estaban todos tapizando las paredes de su casa, y que los poquísimos que vendía, le eran comprados por extranjeros. Véase, Manuel G. Revilla, “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *El Nacional*, México, miércoles 13 de enero de 1892, T. XIV, núm. 161, en Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, III, pp. 335-336.

¹²⁶ F. S. Gutiérrez, “La exposición artística de 1881”, *El Siglo XIX*, México, 1881, en Rodríguez Prampolini, *Ibid.*, III, p. 110.

¹²⁷ F. S. Gutiérrez, “Revista...,” en Rodríguez Prampolini, *Ibid.*, II, pp. 440-441.

En seguida se presenta un escrito que dirigió Luis Coto a Enrique Gómez,¹²⁸ bibliotecario y escribiente de la ENBA, con fecha Enero 11 de 1891 —el año debe ser 1892—, en donde se constata nuevamente una más de las vicisitudes que el maestro Coto experimentó a fin de vender su obra (ilustración 147).

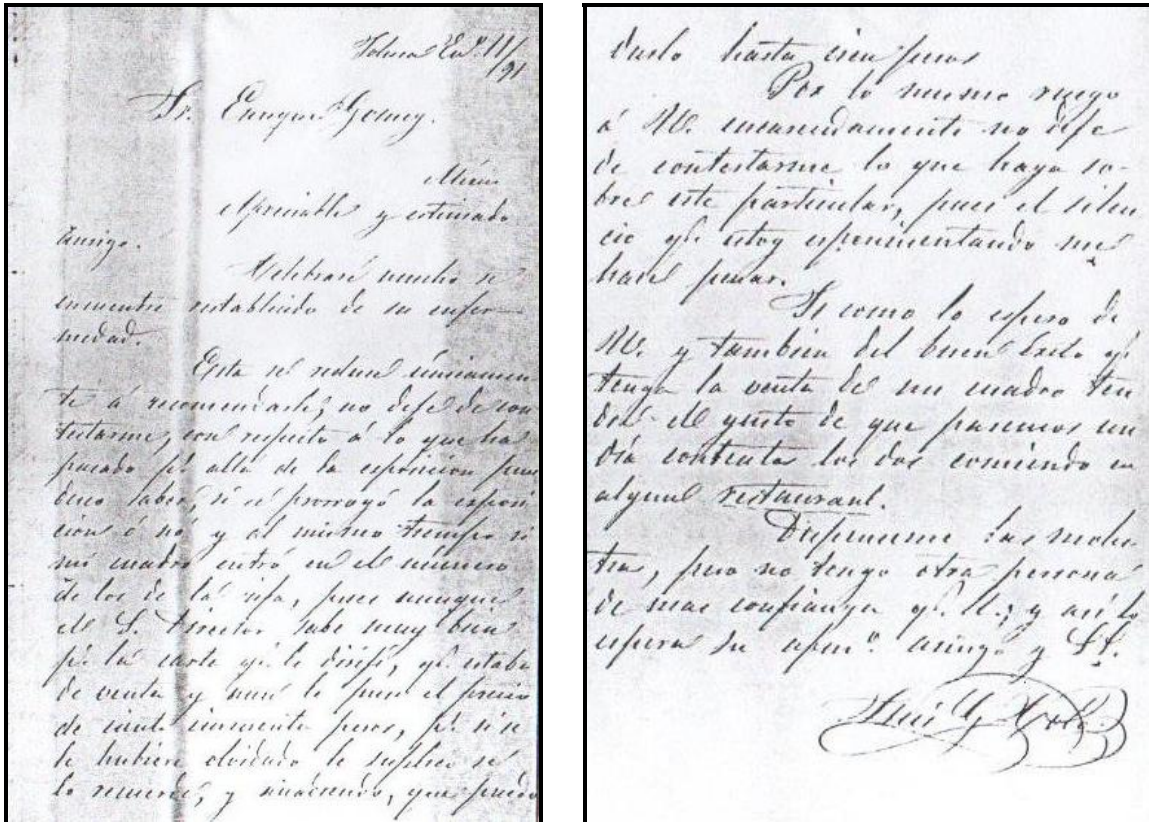


Ilustración 147
 Carta de Luis Coto a Enrique Gómez en relación a la venta del cuadro
Una Vista de parte de la ciudad de Toluca
 Fuente: AAASC, doc. 8127
 Foto: Celia Macías

¹²⁸ Enrique Gómez fue nombrado bibliotecario y escribiente de la ENBA en julio de 1879. Véase, AAASC, docs. 7452, 7515, 7538, 7712.

Transcripción:

Toluca, Enero 11/91. Sr. Enrique Gómez. México.

Apreciable y estimado amigo.

Celebraré mucho se encuentre restablecido de su enfermedad.

Esta [sic] se reduce únicamente á recomendarle, no deje de contestarme, con respecto á lo que ha pasado por allá de la exposicion [sic] pues deseo saber, si se prorrogó la exposicion o nó, y al mismo tiempo si mi cuadro entró en el número de los de la rifa, pues aunque el S. Director, sabe muy bien por la carta que le dirijí [sic], que estaba de venta y aún le puse el precio de ciento cincuenta pesos, pero si se le hubiere olvidado le suplico se lo recuerde, y añadiendo, que puedo darlo hasta cien pesos.

Por lo mismo ruego á U. encarecidamente no deje de contestarme lo que haya sobre este particular, pues el silencio que estoy esperimentando [sic] me hace pensar.

Si como lo espero de U. y también del buen éxito que tenga la venta de mi cuadro tendré el gusto de que pasemos un día contentos los dos comiendo en algún restaurant.

Dispenseme [sic], las molestias, pero no tengo otra persona de mas [sic] confianza que U. y así lo espera su afmo. amigo y S.S.

Luis G. Coto [rúbrica].

No se tienen registrados datos adicionales sobre si la Academia adquirió o no la pintura. Es posible que sí lo haya hecho, ya que existe documentación sobre el envío a la Exposición de Chicago —realizada en 1893— respecto a una pintura al óleo realizada por Coto titulada *Vista de Toluca*.¹²⁹

Puesta de sol en Toluca

Como se ha referido, el paisajista realizó un considerable número de óleos cuyo tema fue el *Nevado de Toluca*, o la ciudad misma de Toluca. Tal es el caso del óleo *Puesta de sol en Toluca*¹³⁰ (79 x 119 cms.), que aparece como parte integrante del inventario hecho por la ENBA en 1895. No se encontró información adicional sobre el cuadro.

¹²⁹ *Ibid.*, doc. 11155.

¹³⁰ *Ibid.*, doc. 11163.

Paisaje (dibujo a lápiz)

Se cuenta también con un paisaje hecho a lápiz —noviembre 15 de 1889—. En una hoja de papel pequeña (23 x 32.5 cms.) Coto realizó un excelente dibujo en donde, nuevamente, demostró su habilidad como un gran dibujante al representar a un persona sedente que admira apaciblemente el paisaje exuberante de vegetación. El dibujo forma parte del Patrimonio Cultural e Histórico de la UAEM (ilustración 148).

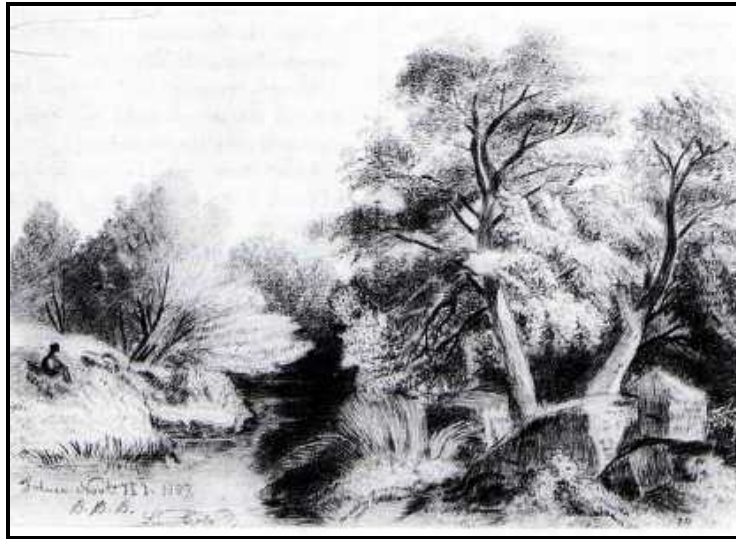


Ilustración 148
Paisaje (1889 - dibujo a lápiz)
Reprografía: Elke Elisa Knoderer

Los Portales de Toluca

Por último, abordo en este Capítulo un cuadro que representa *Los Portales de Toluca* (ilustración 149). La vista corresponde a la esquina sur de los portales que se localiza entre la calle de Constitución (antes del Maíz) y la calle actual de Hidalgo poniente (antes de la Santa Escuela). La construcción de esta parte de los portales se concluyó en 1836. El portal Merlín, situado en el lado poniente, terminó de edificarse en 1879, pero éste no aparece en el cuadro.

El elemento principal del cuadro *Los Portales de Toluca*,¹³¹ es el moderno edificio construido en dos cuerpos. El inferior cuenta con una hilera de arcos y el segundo, incluye los balcones de las casas habitación. La pintura se realizó desde un punto de vista diferente al tradicional, pues se tomó una de las esquinas del edificio y desde él se pintaron los lados de la construcción en perspectiva hacia el fondo. Del lado derecho del cuadro y atrás de los portales sobresale la torre de la iglesia de la *Santa Veracruz* y parte de los cerros de *La Teresona* y del *Toloche*.

El lienzo llama la atención del espectador por su gran luminosidad. El pintor logró este efecto al contrastar las nubes con tonalidades rosas y amarillas de un espléndido atardecer con el azul del cielo; la luz del sol penetra por los arcos del lado izquierdo del óleo y produce sombras del lado derecho, tanto del edificio, pintado en color gris y adornado con estuco color blanco, como de las personas que van caminando por la calle.

¹³¹ Al trasladarse los Supremos Poderes del Estado a la ciudad de Toluca hubo necesidad de proporcionar alojamiento a los empleados y sus familias, razón por la cual se pensó en edificar los portales de Toluca. Para tal efecto, José María González Arratia, activo vecino de Toluca, inició la construcción de seis casas, aprovechando parte de la hortaliza del convento de San Francisco. La construcción inició el 6 de febrero de 1832, por el lado oriental del convento y parte del costado sur. El ejemplo animó a otros vecinos acaudalados a construir nuevas casas, alcanzando un total de 17. La obra de los portales concluyó en noviembre de 1836, con un costo de 165,500 pesos. En febrero de 1870, el cura párroco de la ciudad, fray Buenaventura Merlín, inició la construcción del portal que hoy lleva su nombre y está situado en la calle de Riva Palacio. En abril de 1879, el cura Merlín dio aviso de haber concluido de edificar 27 arcos del portal. Tres lados del gran cuadrilátero ocupan los portales compuestos por 108 arcos. El primer tramo, al oriente, lleva el nombre de Portal de la Constitución y tiene 37 arcos; el segundo, al sur, llamado de Morelos cuenta con 44 arcos y el tercero, al poniente, conocido con Merlín, posee 27 arcos. El portal de Morelos puede considerarse como el corazón de la ciudad, pues a él converge y de allí parte el más activo elemento de la vida, por estar situados dentro y frente a él los principales cajones de ropa y lencería, varias tiendas de abarrotes, un café y muchos establecimientos comerciales que a toda hora del día y en las primeras de la noche atraen numerosa concurrencia y llevan, por lo mismo, gran contingente de animación. En los pilares de los arcos hay puestos de muy buenos dulces, otro de juguetes o bien de cintas bordadas o tejidos de bolillo que tanta demanda tienen entre las personas de fuera, especialmente de México. En el portal de la Constitución se ven establecidos el *Casino Cosmopolita*, varias cantinas, zapaterías, despachos de comisionistas, tabaquerías, depósito de casimires o de hierro y otros centros de sociedad o de comercio. Con excepción de los domingos, miércoles y viernes, que son los días de plaza o tianguis, el portal Merlín es el menos concurrido, no obstante que hay en él cajones de ropa del país, mercerías, puestos de juguetes y sederías. En las principales tiendas de abarrotes de dentro y el frente de estos portales se hallan continuamente a la venta diversas confecciones que se hacen con la carne y sangre del cerdo y cuyo artículo de consumo es notable no sólo en la ciudad sino fuera de ella. Véase, Venegas, *Guía...*, pp. 36-44; Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, Tomo III, México, Editora Nacional, 1883, pp. 35-36.

En el cuadro se retrata a toda la sociedad toluqueña, tomando como pretexto el punto de reunión que son los portales. En varios balcones del piso superior se asoman personas elegantemente vestidas —los caballeros cubren su cabeza con sombrero de copa y las damas están ataviadas con vestidos largos— que disfrutan el ir y venir de los transeúntes. En la calle, casi desierta, se distinguen claramente los personajes que la transitan: el aguador, sosteniendo sus dos cántaros de agua, se dirige a la fuente localizada en la esquina de los portales para abastecerse de este líquido; se observa diversos grupos de personas, platicando, paseando a pie, en carreta, o a caballo, como el rancharo ataviado con su traje adornado con botonadura de plata; un arriero que camina junto a su burro, y una pareja de indígenas, ella cargando a su hijo sobre la espalda ayudándose para ello con su rebozo, se dirige al extremo opuesto de los portales. Otra pareja, de clase social alta, el con sombrero de copa y ella con un mantón que cubre su cabeza y parte de su cuerpo, se dirigen hacia los portales. Destacan también dos caballeros que portan capas y sombreros, que platican animadamente. Dentro de los portales se pueden ver algunas alacenas con los diferentes productos destinados a su venta.



Ilustración 149
Los Portales de Toluca (atribuido)
Foto: Fausto Ramírez, AFMT, IIE-UNAM

Existen dos pinturas prácticamente iguales. Uno de estos lienzos fue hecho por el pintor Anacleto Escutia.¹³² Es probable que lo haya pintado entre 1836 (año en que se terminó la construcción de los portales objeto de este óleo) y 1852 cuando Escutia se desempeñaba como maestro de *Dibujo* en el Instituto Literario del Estado de México, ya que este edificio representaba un ejemplo del progreso que se había logrado en Toluca y era motivo de orgullo para sus habitantes.

El otro cuadro se le atribuye a Luis Coto —el óleo no está firmado ni fechado—. En mi opinión, se trata de una copia del cuadro hecho por Escutia. Desafortunadamente, las fuentes consultadas no proporcionan datos precisos sobre ninguno de los dos cuadros. Desde mi punto de vista, dudo que el cuadro atribuido a Coto sea de su autoría en vista de que, una vez que se fue a radicar a Toluca se dedicó a pintar diversas vistas del *Nevado de Toluca*, algunas haciendas, y realizó varios cuadros de paisaje histórico, al punto que pensó especializarse en ese género de pintura. Para estas fechas (1871-1879) el paisajista había dejado de hacer varios años atrás los cuadros en donde la arquitectura era el tema que predominaba. Además, esta obra no está dentro del estilo de Coto: el edificio resulta ser extremadamente lineal, más parecería un dibujo hecho por un arquitecto que por la mano del artista; la representación de las figuras humanas, que forman el episodio del lienzo, son estáticas, estilizadas, compactas, muy diferente al movimiento y naturalidad de las representadas en otras de sus obras. Otra razón por la cual creo que no es un cuadro de Coto, es el hecho de que no fue expuesto en la ENBA ni tampoco hubiera figurado en las exposiciones realizadas en Toluca. Sin embargo, el celaje sí es similar a otros representados en sus lienzos. Por otro lado, sería poco probable que el maestro Escutia hubiera esperado a que llegara Coto a Toluca (1871), para entonces hacer él una copia del cuadro, viviendo él en esta Ciudad y viendo los portales constantemente.

¹³² En 1852 Anacleto Escutia fue maestro de *Dibujo* en el Instituto Literario del Estado. Véase, Gustavo G. Velásquez, *Toluca de ayer*, Tomo I, México, Biblioteca Enciclopédica de México, 1972, s/p. Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Documentos pertenecientes al archivo del licenciado Mario Colín, caja 19, expediente 384.

Exposiciones en Toluca

Además de los cuadros que remitió a la Escuela Nacional de Bellas Artes, a fines de 1875, Luis Coto tuvo la oportunidad de presentar en la ciudad de Toluca, varios óleos, al ser invitado por Felipe S. Gutiérrez para participar en la primera exposición de sus obras. Ésta tuvo lugar en el Ex colegio de las Hermanas de la Caridad en la capital del Estado de México, del 17 al 30 de noviembre de 1875 (ilustración 150). En la invitación a la exposición, Gutiérrez hizo saber que participarían otros artistas residentes en la localidad:

Para presentar la referida exposición un poco más interesante y variada y hacer partícipe del honor a los artistas residentes en esta ciudad, he invitado para la exhibición de sus obras, a las señoritas Matilde Zúñiga, y Antonia Gómez, así como a los señores, Director de la Academia [de dibujo] del Instituto D. Luis Coto, D. Daniel Alva y D. Leonardo Sánchez.¹³³

¹³³ *La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México*, Tomo IV, número 136, Toluca, viernes 12 de noviembre de 1875; Tomo IV, número 138, miércoles 17 de noviembre de 1875, p. 2. Con respecto a Matilde Zúñiga, discípula de Felipe S. Gutiérrez, expuso tres cuadros en la Escuela Nacional de Bellas Artes durante la vigésima exposición celebrada a fines de 1881. Luis Coto recibió de la secretaría de la ENBA los mencionados cuadros por petición de la pintora, según consta un recibo firmado por Coto el 13 de enero de 1882. Véase, AAASC, s/folio.



Ilustración 150
Invitación a Luis Coto para participar en la Exposición de Pinturas de Felipe S. Gutiérrez en Toluca, Edo. de México
Fuente: *La Ley*, Tomo IV, número 136, viernes 12 de noviembre de 1875, y Tomo IV, número 138, miércoles 17 de noviembre de 1875, p. 2
Foto: Celia Macías

No fue posible encontrar información detallada sobre las pinturas expuestas por el maestro Coto durante la exposición. Tampoco se localizó la crítica de arte que, con seguridad, se hizo al respecto.

Años después se llevó a cabo la Primera Exposición Científica, Artística, Agrícola e Industrial del Estado de México. Su inauguración se llevó a cabo el 2 de abril de 1883 y tuvo como sede el interior de la plaza del Mercado, dentro del cual se construyó un gran salón. A esta construcción se le denominó el “Palacio de la Exposición”. Luis Coto presentó tres paisajes históricos: *El origen de la fundación de México*, *El Cura Hidalgo en el Monte de las Cruces* y *La Noche Triste*, un retrato del señor Jesús Fuentes y Muñiz,¹³⁴ y otros cuadros —no precisados por las fuentes consultadas—. ¹³⁵

¹³⁴ Jesús Fuentes y Muñiz inició sus estudios preparatorios en el Instituto Literario del Estado de México en 1847. En marzo de 1861 fue nombrado secretario de la Academia Nacional de San Carlos puesto que desempeñó hasta mayo de 1863. Fue reinstalado en el cargo en octubre de 1867 y permaneció en él hasta

Retratos

Durante 1883 Coto realizó varios retratos de los directores del Instituto Literario. Esto, de acuerdo con lo reportado por el director doctor Manuel M. Villada¹³⁶ al secretario general de gobierno en su informe correspondiente a la distribución de premios que tuvo lugar el 11 de diciembre de 1883:

[...] se decoró modesta y severamente el salón de juntas y se han colocado en él los retratos de los directores que ha tenido el Instituto hasta la fecha, cuyos retratos fueron mandados ejecutar recientemente y se deben al hábil pincel del reputado artista señor Luis Coto.¹³⁷

Se debe destacar que la pintura de figura es un género que el maestro Coto no dominaba, por lo que los retratos al óleo que le fueron encargados durante 1883 y 1884 son de escaso valor pictórico y únicamente cumplieron su cometido; es decir, formar una galería de retratos de los diferentes directores del Instituto. De ninguna manera el paisajista logró transmitir su maestría al ejecutar estos óleos (ilustraciones 151-153).

noviembre del mismo año en que fue electo diputado al Congreso de la Unión. Ocupó el cargo de secretario de gobierno del señor Mariano Riva Palacio entre 1869 y 1870. Fue director del Instituto Literario de marzo de 1871 a enero de 1875. Véase, Peñalosa, *Op. cit.*, pp. 34-35; AAASC, docs. 6040, 6361, 6901, 6912; AH-ICLA, DCC, caja 2, expedientes 125, 170.

¹³⁵ Manuel Garrido, *Op. cit.*, p. 59.

¹³⁶ Manuel M. Villada fue director del Instituto Científico y Literario de Toluca de 1881 a 1885. Durante su gestión estableció el Gabinete de Historia Natural, el Observatorio Meteorológico y conformó una selecta Biblioteca. También se adquirieron instrumentos científicos y ejemplares de aves y mamíferos para el estudio de las Ciencias Naturales. Véase, Venegas, *Op. cit.*, pp. 63-64.

¹³⁷ *Distribución de Premios del Instituto Literario verificada la noche del día 11 de diciembre de 1883 y plan de estudios para 1884*, Toluca, Tipografía del Instituto y de Pedro Martínez, 1884, p. 14.

Retratos

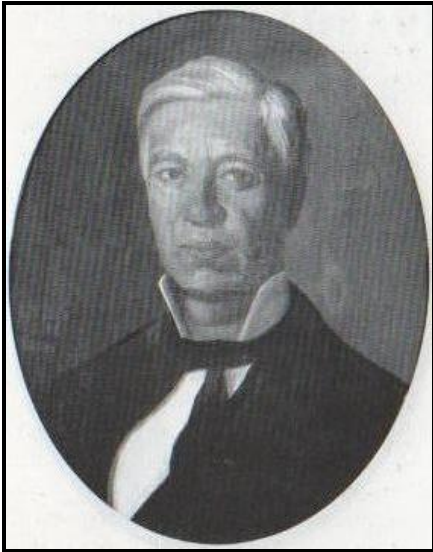


Ilustración 151
Felipe Sánchez Solís (1884)
Reprografía: Elke Elisa Knoderer

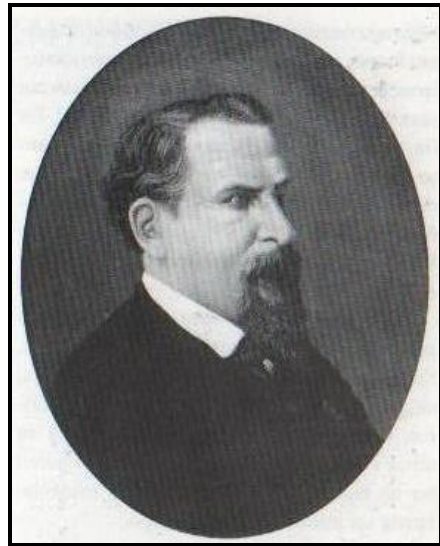


Ilustración 152
Joaquín Ramos (1884)
Reprografía: Elke Elisa Knoderer



Ilustración 153
Camilo Zamora (1884)
Reprografía: Elke Elisa Knoderer

Sus últimos días

El año escolar de 1894 en el Instituto Científico y Literario inició el domingo 7 de enero. Posiblemente, el último día que impartió sus clases de *Dibujo* el maestro Coto fue el viernes 19. Ese día el gobernador del Estado de México, general José Vicente Villada, envió una comunicación al director del Instituto Científico y Literario, licenciado Celso Vicencio, en la que le hace saber su decisión de pensionar al maestro Luis Coto como resultado de sus buenos servicios y, posiblemente, por problemas de salud. Le asignó la cantidad de sesenta y seis centavos diarios como pensión y nombró en sustitución al profesor Pascual Morales (ilustración 154):

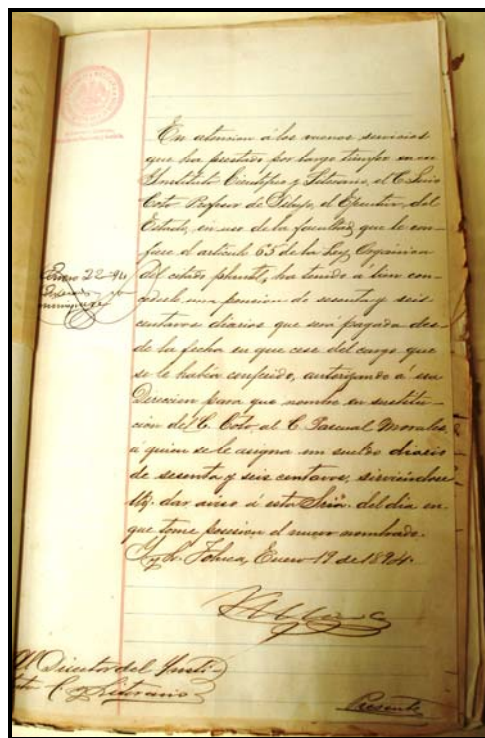


Ilustración 154

Comunicación del gobernador, general José Vicente Villada informando sobre la pensión de Luis Coto y el nombramiento de Pascual Morales como profesor de Dibujo en el Instituto Científico y Literario del Estado de México

Fuente: AH- ICLA, folio 10814776

Foto: Celia Macías

Transcripción

En atención á los vuenos [sic] servicios que ha prestado por largo tiempo en ese Instituto Científico y Literario el C. Luis Coto Profesor de Dibujo, el Ejecutivo del Estado, en uso de la facultad que le confiere el artículo 65 de la Ley Orgánica del citado plantel, ha tenido á bien concederle una pensión [sic] de sesenta y seis centavos diarios que será pagada desde la fecha en que cese del cargo que se le había conferido, autorizando á esa Dirección para que nombre en sustitucion [sic] del C. Coto, al C. Pascual Morales, á quien se le asigna un sueldo diario de sesenta y seis centavos, sirviéndose U. dar aviso á esta Sria. del día en que tome posesion [sic] el nuevo nombrado.

I y L. Toluca, Enero 19 de 1894 [rúbrica]

Margen superior izquierdo: Sello. República Mexicana. Poder Ejecutivo del E. de México.

Margen izquierdo: Enero 22, 94. Enterado y comuníquese [rúbrica]

Margen inferior izquierdo: Al Director del Instituto C. y Literario. Presente.

El día 22 del mismo mes se dirigió al maestro Coto la notificación correspondiente, la cual seguramente firmó el director del Instituto, según se asienta en la minuta número 3136:

El C. Gobernador del Estado con fecha 19 del corriente en uso de la facultad que le confiere el 65 de la Ley Orgánica de este establecimiento y en atención a los buenos servicios que ha prestado en él, ha tenido a bien concederle una pensión de sesenta y seis centavos diarios, nombrando en su lugar al C. Pascual Morales.

I y L. Toluca, Enero 22, de 1894

Al C. Profesor
Luis Coto¹³⁸

Precisamente ese mismo día —lunes 22 de enero—, el maestro Coto “faltó, con aviso”, a la Junta General de profesores presidida por el director del Instituto, la cual se verificó a las 9:45 horas.¹³⁹

En el Archivo Histórico del Instituto Científico Literario Autónomo existen tres documentos adicionales que se refieren a la pensión de Coto y nombramiento de Pascual Morales Molina como su sucesor en la cátedra de *Dibujo*:

¹³⁸ AH-ICLA, caja 108, año 1894, expediente 4776, minuta 3136 [borrador]. *Nombramientos, licencias, jubilaciones y renunciaciones de profesores y empleados (libro 3) 1890-1915*.

¹³⁹ AH-ICLA, NBD, 442, *Libro de Actas 1875-1895*, p. 94 anverso y reverso.

Por el oficio de U. de fecha 19 del corriente, queda enterada esta Dirección de que el C. Gobernador en uso de la facultad que le confiere el Art. 65 de la Ley Orgánica de este Establecimiento quiere en atención a los buenos servicios que durante largo tiempo ha prestado en él el C. Luis Coto, ha tenido a bien concederle una pensión de sesenta y seis centavos diarios, autorizando a esta misma Dirección para que nombre al C. Pascual Morales sustituto del C. Coto, y con la misma asignación.

Protesto a U. I y L Toluca, Enero 22 de 1894

Al C. Srio. Gral. de Gob.
Presente¹⁴⁰

Respecto al nombramiento del maestro Pascual Morales, se cuenta también con la minuta número 3135, que contiene el texto siguiente:

Completamente autorizada esta Dirección ha tenido a bien nombrar a U. profesor de los cursos de dibujo en este Establecimiento, con un sueldo de sesenta y seis centavos diarios.
Lo que digo a U. para su satisfacción y a fin de que se presente a recibir su nuevo empleo.

I y L. Toluca, Enero 22 de 1894

Al C. Prof. de Dibujo
Pascual Morales Molina.¹⁴¹

En esa misma fecha, el Director del Instituto envió al Secretario General de Gobierno la siguiente comunicación:

Tengo el honor de participar a U. que con esta fecha ha tomado posesión de su empleo del Profesor de Dibujo en este Establecimiento, el C. Pascual Morales.
Protesto a usted, etc:

I y L Toluca, Enero 22 de 1894.

Al. C. Gral. de Gobierno.¹⁴²

De esta forma Pascual Morales Molina —quien ya en agosto de 1892 se desempeñaba como el segundo profesor de *Dibujo*, y que percibía un sueldo de 7.80 pesos por quincena— cubrió la vacante dejada por el maestro Coto. Por

¹⁴⁰ AH-ICLA, caja 108, año 1894, expediente 4776, minuta 3134.

¹⁴¹ *Ibid.*, caja 109, año 1894, expediente 4776, minuta 3135 [borrador].

¹⁴² *Ibid.*, caja 108, año 1894, expediente 4776, minuta 3137 [borrador].

medio de los documentos anteriores se disipa la duda de quién fue realmente el sucesor del maestro Coto en su cátedra.¹⁴³

Aparentemente, la jubilación de Coto se aceleró por motivos de salud, ya que todavía no cumplía los 25 años de servicio dentro del Instituto Científico y Literario que se requería para poder disfrutarla. El maestro se benefició de la pensión sólo unos meses, ya que su deceso ocurrió el 11 de diciembre de 1894. A su muerte *La Gaceta del Gobierno* publicó una nota luctuosa como muestra de gratitud por sus años de docencia en el Instituto (ilustración 155).¹⁴⁴

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *La Gaceta del Gobierno. Periódico Oficial del Estado de México*, Tomo VII, número 47, Toluca, miércoles 12 de diciembre de 1894, p. 6.

Defunción.

El día 10 del presente á las 6 y 30 p. m. falleció en esta ciudad el Sr. D. Luis Coto, antiguo y digno Profesor de dibujo en el Instituto Científico y Literario del Estado.

El Sr. Coto hizo su carrera artística en la Academia Nacional de San Carlos. Sus brillantes disposiciones como paisajista, le conquistaron bien pronto un glorioso nombre. Algunas medallas y diplomas ganados en diversos certámenes artísticos, y los sublimes cuadros que deja a la posteridad, certifican la vasta aptitud y fecundo ingenio del amigo cuya muerte deploramos.

El arte de Murillo ha perdido un pincel maestro; el Instituto Literario un Profesor competente y cumplido, y la sociedad un completo caballero.

Reciba la familia del finado nuestras frases de condolencia por la funesta pérdida que acaba de sufrir.

Ilustración 155

Nota luctuosa de Luis Coto

por parte del Instituto Científico y Literario del Estado de México

Fuente: *La Gaceta del Gobierno. Periódico Oficial del Estado de México*, Tomo VII, número 47, Toluca, miércoles 12 de diciembre de 1894, p. 6.

Foto: Celia Macías

Transcripción:

Defunción.

El día 10 del presente á las 6 y 30 p.m. falleció en esta ciudad, el Sr. D. Luis Coto, antiguo y digno Profesor de dibujo en el Instituto Científico y Literario del Estado.

El Sr. Coto hizo su carrera artística en la Academia Nacional de San Carlos. Sus brillantes disposiciones como paisajista, le conquistaron bien pronto un glorioso nombre. Algunas medallas y diplomas ganados en diversos certámenes artísticos, y los sublimes cuadros que deja a la posteridad, certifican la vasta aptitud y fecundo ingenio del amigo cuya muerte deploramos.

El arte de Murillo ha perdido un pincel maestro; el Instituto Literario un Profesor competente y cumplido, y la sociedad un completo caballero.

Reciba la familia del finado nuestras frases de condolencia por la funesta pérdida que acaba de sufrir.

Conclusiones

Como resultado de esta investigación se aclararon varios datos sobre Luis Coto. En la semblanza biográfica se hace ver la confusión existente respecto al nombre de pila usado por el artista y el que aparece en su fe de bautismo. Esto justifica, en cierta medida, el desacuerdo entre los especialistas sobre su lugar de nacimiento, dato que quedó aclarado al localizarse el documento citado. Asimismo, el acta de defunción proporciona la información sobre el sitio y fecha de su muerte. Al esbozar su ambiente familiar, se infiere que tuvo una infancia económicamente desahogada, aunque en su juventud y hasta su muerte se quejó de falta de recursos económicos que le impidieron perfeccionar sus estudios en Europa, como lo deseaba, y dedicarse por completo al paisaje histórico. El artista aparentemente no tuvo descendencia directa situación que, a la vez, ocasionó que fuera un hombre solitario.

Es importante resaltar el hecho de que, al ingresar Coto a la Academia Nacional de San Carlos, recibió las enseñanzas directamente de los maestros que vinieron de Europa y ocuparon las diferentes direcciones de *Pintura*, *Escultura* y *Grabado* y, años después, fue alumno fundador de la clase de *Paisaje y Perspectiva*, bajo la dirección de Landesio. Otro aspecto peculiar de su etapa como estudiante, es que permaneció en San Carlos por diecinueve años —el promedio de estancia de los estudiantes era diez años—, siendo la mayor parte del tiempo pensionado.

A lo largo de esta investigación se rescató parte de los trabajos que realizó como alumno de *Grabado en hueco* durante sus primeros años en San Carlos. Es así que, por primera vez, se dan a conocer en esta tesis imágenes de los diversos troqueles, medallas y escayolas realizados en diferentes materiales que ejecutó. Como se mencionó, el alumno recibió múltiples premios y, además, disfrutó por cuatro años la pensión correspondiente a esta clase. La circunstancia de que su abuelo paterno tuviera un negocio de platería pudo haber influido en su interés por dedicarse al grabado. Incluso, me atrevo a decir

que, de no haber llegado Landesio como maestro de *Paisaje* a la Academia y decidirse Coto a estudiar este género, hubiera podido continuar su aprendizaje de *Grabado en hueco* y triunfar, ya que su habilidad en esta especialidad quedó comprobada.

Respecto al género de pintura religiosa que realizó, puede aseverarse que estos óleos los realizó únicamente durante su instrucción como alumno de San Carlos, ya que se vio obligado a cumplir con los planes de estudio vigentes. Se comprobó que, una vez que terminó sus estudios y se convirtió en artista independiente, se centró en la pintura de paisaje, en un principio, y en los últimos años, se interesó específicamente en el paisaje histórico.

Al convertirse Coto en discípulo de Landesio, aprendió a observar la naturaleza, a concentrarse en perfeccionar sus dibujos antes de aplicar el color; se ejercitó en el manejo de la perspectiva y el uso de la luz para crear la atmósfera en los paisajes. También se distinguió por su extraordinario manejo de la perspectiva —no en vano fue uno de los mejores discípulos de Landesio en esta clase—. El haber sido durante casi dos años alumno de *Botánica* en la Escuela de Medicina fue también muy enriquecedor para el paisajista. Todas estas enseñanzas se vieron reflejadas en sus pinturas, ya que, además de ser un diligente alumno, imprimió un sello personal a sus obras.

Los años en los que Coto fue alumno de San Carlos, 1847-1866, fueron sumamente difíciles para el país. A su ingreso se estaba perpetrando la intervención norteamericana. Años después, la nación se vio envuelta en la guerra civil entre conservadores y liberales. Posteriormente, tuvo lugar la intervención francesa y el establecimiento del Segundo Imperio. En su oportunidad, Coto, al igual que los directores, profesores, empleados y otros alumnos, firmó un documento de protesta contra toda intervención. Estos acontecimientos, con seguridad, despertaron en él su interés por contribuir, a través de su pintura, a fortalecer el incipiente nacionalismo tan necesario para dar cohesión al país. Por lo que, al pintar en 1863 *El origen de la fundación de México*, Coto se convirtió en un artista precursor del paisaje histórico, su género preferido.

En los años posteriores presentó, en las diferentes exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, lienzos originales que representaban pasajes de la historia antigua de México en los que veneró a los héroes aztecas, décadas antes de que la Escuela convocara a sus alumnos a tratar asuntos de historia patria —como búsqueda de una identidad nacional—. Su obra posterior, con esta misma temática, la realizó como respuesta a las diferentes convocatorias hechas por la Escuela. Desafortunadamente, no existía mercado para este género de pintura, y si las mismas autoridades no la adquirían, menos lo hacía el público en general, razón por la cual el pintor no obtuvo el éxito que deseaba al realizar este tipo de obra. Definitivamente, el paisaje histórico no fue entendido como tal y, en varias ocasiones, los críticos de arte de la época animaron a Coto a dedicarse exclusivamente al ramo del paisaje y no relacionarlo con temas históricos.

En los paisajes naturales capturó el esplendor de las vistas de las ciudades de México, Toluca y sus alrededores. A través de ellos exaltó la naturaleza. Por medio de los episodios costumbristas, que incluía en sus pinturas, Coto representó los diferentes oficios que se realizaban en la ciudad y en el campo, como el aguador o *tortugo*, las chinapanas; los chinacos, campesinos, rancheros, hacendados; trabajadores del ferrocarril; representó los paseos a los que acudía el pueblo y las diversiones que disfrutaba. Reconoció el valor del trabajo realizado por los indígenas y lo dignificó plasmándolo en su obra original *La iglesia de Romita*. De esta forma, la pintura costumbrista también contribuyó a crear la imagen nacional, tan anhelada por los mexicanos.

Cabe destacar el importante papel que tuvieron los volcanes *Popocatepetl* e *Iztaccíhuatl*, ya que serían una constante al representar el Valle de México, llegando a ser símbolos de “lo mexicano”, tan distintivos como los ahuehetes, nopales, magueyes, yuca, chía, etcétera, al igual que la cordillera del Ajusco, que sirvió de fondo en varios de sus óleos. También, el *Xinantécatl* o *Nevado de Toluca* fue objeto de inspiración para el artista desde el momento en que se fue a radicar a la capital del Estado de México en donde vivió hasta su muerte.

El ferrocarril jugó un importante papel en sus paisajes, ya que representaba el innovador medio de transporte de la época. Asimismo, en las vistas de las diversas haciendas, plasmó la modernidad de que gozaban los hacendados y sus trabajadores. Pintó los ramales de ferrocarril que comunicaban a las haciendas con los diferentes caminos ferroviarios, los postes de luz eléctrica y los telegráficos, así como los molinos impulsados por la fuerza hidráulica.

Se puede considerar que sus cuadros son testimonio visual que reprodujeron la vida y costumbres de varios sectores de la población de nuestro país durante la segunda mitad del siglo XIX.

La obra de Luis Coto es poco conocida, a pesar de que durante su larga estancia en San Carlos fue un alumno sobresaliente que mereció ser premiado, tanto en sus clases, como en cada una de las exposiciones en las que participó. Incluso, en 1861, Coto recibió de manos del presidente Benito Juárez la medalla de plata a la que se hizo acreedor por su cuadro *El río de los Morales*. Tres años después, en 1864, el emperador Maximiliano y la emperatriz Carlota lo distinguieron al prorrogarle la pensión de la clase de *Paisaje* por dos años más.

Todos estos reconocimientos le auguraban una vida profesional exitosa que no llegó a realizarse; quizá su carácter le impidió relacionarse con las personas en el poder, circunstancia que obstaculizó que sus cuadros tuvieran una amplia difusión y, por ende, no logró obtener un beneficio económico de su profesión. Sin embargo, hay que destacar que esta experiencia no fue un hecho aislado, sino el común denominador de la mayor parte de los pintores de su época,

Una de las posibles causas por las que la obra de Coto haya permanecido en el olvido es que desde el siglo XX a la fecha la pintura de su condiscípulo José María Velasco, que ha sido difundida, sea la que se conozca.

La magnífica reputación de que gozaba el Instituto Literario del Estado de México pudo haber influido para que el artista tomara la decisión de incorporarse como maestro de *Dibujo*. Respecto a este dato, también se dilucidó las funciones que desempeñó dentro del Instituto.

Por otro lado, el dedicarse a la enseñanza como un medio para asegurar su subsistencia, significó estar comprometido en cuerpo y alma a su labor, no sólo durante su horario escolar, sino incluso los domingos y días festivos, fechas en las cuales se requería su presencia para asistir a diferentes eventos relacionados o no con su trabajo docente. Estas ocupaciones le impidieron dedicarse tiempo completo a su vocación de paisajista. Durante los últimos años de su vida, realizó varios retratos de los diferentes directores del Instituto, tarea que llevó a cabo sin que fuera especialista en este género.

Por último, enfatizo que, con la investigación realizada, se descubrieron aspectos hasta ahora ignorados de Luis Coto, se ubicó parte de su producción artística y, a través de este trabajo, se da a conocer al artista y su obra. Puede considerarse, entonces, que el tiempo y el esfuerzo dedicado a esta investigación fueron fructíferos.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración	Título	Página
1	Placa dedicada a Luis Coto	17
2	Fe de Bautismo	20
3	Rúbricas utilizadas por Luis Coto en diversos documentos a lo largo de su vida	22
4	Firma en troqueles, medallas y escayola	23
5	Firma en dibujos	24
6	Firma en cuadros	24
7	Acta de defunción	27
8	Solicitud de ingreso a la Academia Nacional de San Carlos (10 de abril de 1847)	31
9	Solicitud de ingreso a la Academia Nacional de San Carlos (14 de abril de 1847)	32
10	Solicitud a la dirección de la clase de <i>Paisaje</i>	37
11	Nombramiento interino a la dirección de la clase de <i>Paisaje</i>	38
12	<i>Fauno danzante</i>	48
13	Cabeza de <i>Níobe</i>	55
14	Retrato de <i>Cuvier</i>	56
15	Busto de <i>Musa</i>	56
16	Retrato de <i>Clemente XII</i>	57
17	Busto de la emperatriz <i>Josefina</i>	58
18	Busto de <i>Galileo</i>	59
19	<i>Bautismo del Rey de Roma</i>	60

Ilustración	Título	Página
20	<i>Cabeza de Níobe</i>	63
21	<i>Cabeza de Níobe</i>	63
22	<i>Busto de Musa</i>	64
23	<i>Busto de Musa</i>	64
24	Retrato de <i>Cuvier</i>	65
25	Retrato de <i>Cuvier</i>	65
26	Retrato de <i>Cuvier</i>	66
27	Retrato de <i>Cuvier</i>	66
28	Retrato de <i>Cuvier</i>	67
29	Retrato de <i>Clemente XII</i>	68
30	Busto de la emperatriz <i>Josefina</i>	69
31	Busto de la emperatriz <i>Josefina</i>	69
32	Busto de la emperatriz <i>Josefina</i>	70
33	Busto de la emperatriz <i>Josefina</i>	70
34	Retrato de <i>Galileo [Galilei]</i>	71
35	Retrato de <i>Galileo [Galilei]</i>	72
36	Retrato de <i>Galileo [Galilei]</i>	72
37	Retrato de <i>Galileo [Galilei]</i>	73
38	Bautismo del <i>Rey de Roma</i>	74
39	Bautismo del <i>Rey de Roma</i>	75
40	Bautismo del <i>Rey de Roma</i>	76

Ilustración	Título	Página
41	Bautismo del <i>Rey de Roma</i>	76
42	<i>Sacerdotisa de Hermes</i>	77
43	<i>Sacerdotisa de Hermes</i>	78
44	<i>San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos</i> (atribuido), copia de Landesio	81
45	<i>San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos</i> (detalle)	81
46	<i>La gruta de San Pablo y San Antonio Abad</i> (atribuido), copia de Landesio	83
47	<i>La gruta de San Pablo y San Antonio Abad</i> (detalle)	83
48	<i>La vocación de San Pedro</i> (atribuido), copia de Markó	88
49	<i>La vocación de San Pedro</i> (detalle)	88
50	<i>La vocación de San Pedro</i> (detalle)	88
51	Portada: <i>Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría</i>	97
52	Portada: <i>Cimientos del artista, dibujante y pintor. Veintiocho láminas explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal</i>	97
53	Portada: <i>La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos</i>	99
54	Nota alusiva a las láminas litografiadas por Luis Coto. <i>Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría</i>	107
55	Lámina 6º	108

Ilustración	Título	Página
56	Lámina 14 ^a	108
57	Lámina 19 ^a	109
58	Lámina 20 ^a	109
59	Lámina 25 ^a	109
60	Solicitud de pensión en la rama de <i>Paisaje</i>	114
61	<i>La iglesia de Romita</i>	117
62	<i>La iglesia de Romita</i> (detalle)	117
63	<i>La iglesia de Romita</i> (detalle)	117
64	<i>La garita de San Lázaro</i>	120
65	<i>La garita de San Lázaro</i> (detalle)	120
66	<i>Ahuehuetes</i>	123
67	<i>Ahuehuetes</i> (detalle)	123
68	<i>Castillo de Chapultepec</i>	126
69	<i>Castillo de Chapultepec</i> (detalle)	126
70	<i>El Canal de Chalco</i>	129
71	<i>El Canal de Chalco</i> (detalle)	129
72	<i>El Canal de Chalco</i> (detalle)	129
73	<i>El Puente de San Antonio Chimalistac</i> , copia de Landesio	132
74	<i>Glorieta</i>	134
75	<i>Glorieta</i> (detalle)	135
76	<i>Glorieta</i> (detalle)	135

Ilustración	Título	Página
77	<i>Exterior de la Plaza de Santo Domingo</i>	137
78	<i>Exterior de la Plaza de Santo Domingo (detalle)</i>	137
79	<i>Exterior de la Plaza de Santo Domingo (detalle)</i>	137
80	<i>Interior del convento de Santo Domingo</i>	138
81	<i>Interior del convento de Santo Domingo (detalle)</i>	138
82	<i>Paseo de Bucareli</i>	140
83	<i>Paseo de Bucareli (detalle)</i>	140
84	<i>Fuente de la Tlaxpana</i>	142
85	<i>Fuente de la Tlaxpana (detalle)</i>	142
86	<i>Fuente en patio colonial</i>	143
87	<i>El Pantano</i>	145
88	<i>El Pantano (detalle)</i>	145
89	<i>Puente formado de bejucos en el río Necaxa (litografía)</i>	149
90	<i>Puente de maroma en el río de Jalapilla (litografía)</i>	149
91	<i>Puente de bejucos (acuarela)</i>	150
92	<i>Vista exterior de la Caverna de Ojo de Agua (litografía)</i>	152
93	<i>Salón del Pabellón en la Caverna de Ojo de Agua (litografía)</i>	152
94	<i>El origen de la fundación de México (1863)</i>	157
95	<i>El origen de la fundación de México (ca. 1865)</i>	157

Ilustración	Título	Página
96	<i>El origen de la fundación de México (1863, detalle)</i>	158
97	<i>El origen de la fundación de México (ca. 1865, detalle)</i>	158
98	<i>El origen de la fundación de México (1879, detalle)</i>	158
99	<i>El origen de la fundación de México (1863, detalle)</i>	160
100	<i>El origen de la fundación de México (ca. 1865, detalle)</i>	160
101	<i>El origen de la fundación de México (1879, detalle)</i>	160
102	<i>El origen de la fundación de México (1879)</i>	163
103	Carta en que solicita una gratificación por los cuadros: <i>El origen de la fundación de México y El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces</i>	164
104	<i>Nezahualcóyotl salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos, ocultándole bajo un montón de chía</i>	167
105	<i>Nezahualcóyotl salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos, ocultándole bajo un montón de chía (detalle)</i>	167
106	<i>Nezahualcóyotl salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos, ocultándole bajo un montón de chía (detalle)</i>	167
107	<i>El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces</i>	174
108	<i>El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces (detalle)</i>	174
109	<i>El cura Hidalgo en el Monte de las Cruces (detalle)</i>	174
110	<i>La Noche Triste</i>	178
111	<i>La Noche Triste (detalle)</i>	179
112	<i>La Noche Triste (detalle)</i>	179

Ilustración	Título	Página
113	<i>La Noche Triste (detalle)</i>	179
114	<i>La Noche Triste (detalle)</i>	179
115	<i>La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe</i>	191
116	<i>La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe (detalle)</i>	191
117	<i>La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe (detalle)</i>	191
118	<i>La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla</i>	197
119	<i>La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla (detalle)</i>	198
120	<i>La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla (detalle)</i>	198
121	<i>La llegada y salida de los trenes de ferrocarril de Puebla (detalle)</i>	198
122	<i>Hacienda de Velasco, copia de Landesio</i>	202
123	<i>Hacienda de Velasco (detalle)</i>	202
124	<i>Hacienda de Velasco (detalle)</i>	202
125	<i>Vista del Molino del Rey</i>	206
126	<i>Vista del Molino del Rey (detalle)</i>	206
127	<i>Vista del Molino del Rey (detalle)</i>	206
128	<i>Vista exterior de la hacienda de la Teja</i>	210
129	<i>Vista exterior de la hacienda de la Teja (detalle)</i>	210
130	<i>Vista exterior de la hacienda de la Teja (detalle)</i>	210
131	<i>Vista del jardín de la hacienda de la Teja</i>	212
132	<i>Vista del jardín de la hacienda de la Teja (detalle)</i>	212

Ilustración	Título	Página
133	<i>Vista del jardín de la hacienda de la Teja (detalle)</i>	212
134	<i>Hacienda La Huerta desde una perspectiva amplia</i>	214
135	<i>Hacienda La Huerta con rebaño de ovejas</i>	215
136	<i>Hacienda de San Salvador Miacatlán</i>	217
137	Solicitud para impartir cátedra de <i>Dibujo natural</i> , de <i>Ornato</i> , <i>Lineal</i> y de <i>Paisaje</i> en el Instituto Literario del Estado de México	228
138	Nómina de los sueldos de superiores y empleados del Instituto de la primera quincena del corriente, febrero 1871	230
139	Salón de Dibujo en el Instituto Científico y Literario. Toluca, Edo. de México	238
140	Portada del libro <i>Astronomía ilustrada</i>	240
141	<i>Xinantécatl</i>	251
142	Reverso del óleo <i>Xinantécatl</i>	251
143	<i>Valle de Toluca</i>	255
144	<i>Valle de Toluca (detalle)</i>	255
145	<i>Nevado de Toluca</i>	256
146	Carta de Luis Coto a Román Lascuráin sobre la venta del cuadro <i>Vista de la ciudad de Toluca</i>	257
147	Carta de Luis Coto a Enrique Gómez en relación a la venta del cuadro <i>Una vista de la ciudad de Toluca</i>	260
148	Paisaje (dibujo a lápiz)	262
149	<i>Los Portales de Toluca (atribuido)</i>	264
150	Invitación a Luis Coto para participar en la Exposición de Pinturas de Felipe S. Gutiérrez en Toluca, Edo. de México	267

Ilustración	Título	Página
151	Felipe Sánchez Solís (retrato)	269
152	Joaquín Ramos (retrato)	269
153	Camilo Zamora (retrato)	269
154	Comunicación del gobernador, general José Vicente Villada informando sobre la pensión de Luis Coto y el nombramiento de Pascual Morales como profesor de Dibujo en el Instituto Científico y Literario del Estado de México	270
155	Nota luctuosa de Luis Coto por parte del Instituto Científico y Literario del Estado de México	274

CATÁLOGO DE LA OBRA

La ficha completa consta de: nombre de la obra, técnica, medidas, fecha, exposición en la que participó (si ese fuera el caso) y ubicación actual. Cuando se omite algún renglón es porque se desconoce la información. Las medidas de los cuadros se dan en centímetros (alto por ancho).

Escultura

Cabeza de una *cariátide* (Clase del estudio del antiguo)

bajorrelieve

1851

Cuarta exposición ANSC (1851)

Grabado

Galileo Galilei

(busto) modelado en cera —de una medalla de Cinonelli

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Miguel Ángel

(retrato) modelado en cera

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Níobe

(cabeza) troquel de acero

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Bodega Posada ENAP

Níobe

(cabeza) modelada en cera

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Níobe

(cabeza) medalla unifásica de plomo

5.1 x 4.5

1849

Bodega Posada ENAP

Musa
(busto) modelado en cera
1849
Segunda exposición ANSC (1849)

Cuvier
(retrato) troquel de acero —de una medalla de Rooy
1850
Tercera exposición ANSC (1850)
Bodega Posada ENAP

Cuvier
(retrato) modelado en cera —de una medalla de Rooy
1850
Tercera exposición ANSC (1850)

Cuvier
(retrato) medalla unifásica de estaño pigmentado en color cobre
6.3 diámetro
1850
Bodega Posada ENAP

Cuvier
(retrato) medalla unifásica de estaño pigmentado en color dorado
6.3 diámetro
1850
Bodega Posada ENAP

Cuvier
(retrato) dos medallas unifásicas de estaño
6.3 de diámetro
1850
Bodega Posada ENAP

Musa
(busto) troquel de acero
1850
Tercera exposición ANSC (1850)
Bodega Posada ENAP

Musa
(busto) modelado en cera
1850
Tercera exposición ANSC (1850)

Musa
(busto) medalla unifásica de plomo
5. 8 diámetro
1850
Bodega Posada ENAP

Niño
(retrato) modelado en cera —copia
1850
Tercera exposición ANSC (1850)

Clemente XII
(retrato) modelado en cera —copia
1850
Tercera exposición ANSC (1850)

Emperatriz *Josefina*
(busto) —copia de Andrieu
1851
Cuarta exposición ANSC (1851)

Paris
(figura) modelada en cera del antiguo
1851
Cuarta exposición ANSC (1851)

Mercurio
(figura) modelada en cera del antiguo —copia, (Museo de Nápoles)
1851
Cuarta exposición ANSC (1851)

Clemente XII
(retrato) troquel de acero
1851
Cuarta exposición ANSC (1851)
Bodega Posada ENAP

Clemente XII
Medallas (del retrato grabado en acero)
1851
Cuarta exposición ANSC (1851)

Alegoría de la Medicina
modelada en cera —de un original de William Wyon
1852
Quinta exposición ANSC (1852)

Emperatriz *Josefina*
(busto) troquel de acero
1852
Quinta exposición ANSC (1852)
Bodega Posada ENAP

Emperatriz *Josefina*
(busto) modelado
1852
Quinta exposición ANSC (1852)

Emperatriz *Josefina*
(busto) medalla unifásica de níquel
5.4 diámetro
1852
Bodega Posada ENAP

Emperatriz *Josefina*
(busto) dos medallas unifásicas de estaño
5.4 diámetro
1852
Bodega Posada ENAP

Apolino
(figura) modelada en cera del antiguo
1852
Quinta exposición ANSC (1852)

Goethe
(cabeza) modelada en cera
1853
Sexta exposición ANSC (1853)

Galileo Galilei
(busto) troquel de acero
1853
Sexta exposición de la ANSC (1853)
Bodega Posada ENAP

Galileo Galilei
(busto) medalla unifásica de plomo
5.3 diámetro
1853
Sexta exposición ANSC(1853)
Bodega Posada ENAP

Galileo Galilei

(busto) escayola, pátina color beige

6 diámetro

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Bodega Posada ENAP

Galileo Galilei

(busto) escayola, pátina color marfil

5.8 diámetro

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Bodega Posada ENAP

Alegoría de la Medicina

matriz de acero

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Alegoría de la Medicina

Impresiones

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Velázquez —pintor español

(busto) modelado en cera

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Retrato

Modelado en cera

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Justicia

(figura) modelada en cera del antiguo

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Bautismo del Rey de Roma

matriz de acero —copia parcial de una medalla de Andrieu

1854

Séptima exposición ANSC (1854)

Bodega Posada ENAP

Bautismo del Rey de Roma
Medalla unifásica de níquel
6.5 x 3.5
1854
Séptima exposición ANSC (1854)
Bodega Posada ENAP

Albensis Pomp
(busto) modelado en cera
1854
Séptima exposición ANSC (1854)

Sacerdotisa de Hermes
(figura) troquel de acero
Bodega Posada ENAP

Sacerdotisa de Hermes
(figura) medalla unifásica de plomo
6.3 diámetro
Bodega Posada ENAP

Sacerdotisa de Hermes
(figura) medalla unifásica
Museo Nacional de Historia, INAH

Bosquejo de un relieve representando las artes griega, romana, gótica y del renacimiento, en el solio del templo de las Bellas Artes
modelado en cera —original de Pablo Delaroche
1955
Octava exposición ANSC (1855)

La Bavaria —copia de Ludwig Schwanthaler
Modelada en cera
1855
Octava exposición ANSC (1855)

Psiquis y Cupido
modelado en cera
1857
Décima exposición ANSC (1857)

Dolores de Terrazas
(retrato) modelado en cera
1857
Décima exposición ANSC (1857)

Pintura

Siete pinturas de cabezas, pies y manos (clase de *Claro-oscuro*, tomado del yeso y pintado)

1851

Cuarta exposición ANSC (1851)

Virgen de Belén —copia de Murillo

Óleo

91.5 x 56.8

1852

Quinta exposición ANSC (1852)

Cabeza de la Virgen —copia

Óleo

1852

Quinta exposición ANSC (1852)

Cabeza de un lego capuchino —copia

Óleo

1852

Quinta exposición ANSC (1852)

Torso de la Sábana —copia

Óleo

1852

Quinta exposición ANSC (1852)

Cabeza de Baco —copia

Óleo

1852

Quinta exposición ANSC (1852)

Virgen de Belén —copia de Murillo

Óleo

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

El Dux de Venecia —copia de Juan Manchola

Óleo

1853

Sexta exposición ANSC (1853)

Un lego capuchino —copia de Juan Cordero
Óleo
1853
Sexta exposición ANSC (1853)

Torso de Saúl —copia de José Salomé Pina
Óleo
1853
Sexta exposición ANSC (1853)

Cabezas del natural (cinco)
Óleos
1853
Sexta exposición ANSC (1853)

Sansón y Dalila —copia de José Salomé Pina
Óleo
1854
Séptima exposición ANSC (1854)

Cabeza de un mendigo —copia de Juan Cordero
Óleo
1854
Séptima exposición ANSC (1854)

La contemplación —copia de Pelegrín Clavé
Óleo
1854
Séptima exposición ANSC (1854)

Cabeza del avaro
Óleo
1854
Séptima exposición ANSC (1854)

Cabeza de Canova
Óleo
1854
Séptima exposición ANSC (1854)

Cabeza del natural
Óleo
1854
Séptima exposición ANSC (1854)

Dibujos

Dibujos de seis figuras (clase de *Grabado*)

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Estudio de doce manos (clase *Dibujo del yeso*)

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Dibujos de tres figuras (clase de *Principios*)

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Dibujos de doce figuras (clase de *Anatomía copiada de la estampa*)

1849

Segunda exposición ANSC (1849)

Dibujos de cinco figuras (clase *Dibujo del yeso*)

1850

Tercera exposición ANSC (1850)

Fauno danzante —media figura número 106 (clase de *Dibujo del yeso*)

Lápiz sobre papel pigmentado

1850

57 x 46.5

Tercera exposición ANSC (1850)

Acervo Gráfico ENAP

Dibujo de cuatro figuras (clase de *Dibujo del yeso*)

1851

Cuarta exposición ANSC (1851)

Dibujo de cuatro figuras (clase de *Dibujo natural o del desnudo*)

1865

Decimotercera exposición (1865)

Puente formado de bejucos en el río Necaxa

Lápiz sobre papel

1865

Puente de maroma en el río de Jalapilla

Lápiz sobre papel

1865

Paisaje

Lápiz sobre papel

1889

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Volcán Xinantécatl

Carbón sobre papel

60.5 x 99.5

1881

Museo José María Velasco, IMC, Toluca, Edo. de México

Estudios del natural

Tres estudios de árboles y una lontananza

1860

Paisaje

El Apenino y Subapenino, copia de Eugenio Landesio

Óleo

1855

Octava exposición ANSC (1855)

Vallentreda/Paisaje de la campiña de Roma —copia de Eugenio Landesio

Óleo

1855

Octava exposición ANSC (1855)

San Juan evangelista, escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos/San Juan en la isla de Patmos, escribiendo el Apocalipsis —copia de Eugenio Landesio, atribuido

Óleo sobre tela

46 x 60.5

1855

Octava exposición ANSC (1855)

Museo José María Velasco, IMC, Toluca, Edo. de México

San Pablo y San Antonio Abad/La gruta de San Pablo —copia de Eugenio Landesio, atribuido

Óleo sobre tela

1855

40 x 60.5

Octava exposición ANSC (1855)

Museo José María Velasco, IMC, Toluca, Edo. de México

San Francisco de Asís —copia
Óleo
1855
Octava exposición ANSC (1855)

Origen del agua virgen o Trevi —copia de Eugenio Landesio
Óleo
1856
Novena exposición ANSC (1856)

El bautismo de Jesucristo —copia de Károly Markó
Óleo
1856
Novena exposición ANSC (1856)

Jesucristo y los apóstoles —copia de Károly Markó
Óleo
1856
Novena exposición ANSC (1856)

Paisaje de la campiña de Roma —copia de Eugenio Landesio
Óleo
1856
Novena exposición ANSC (1856)

Paisaje con un bello tronco de árbol —copia de Eugenio Landesio
Óleo
1856
Novena exposición ANSC (1856)

La iglesia de Romita/Paisaje de San Cristóbal Romita/Pueblo de Romita
Óleo sobre tela
72 x 98
1857
Décima exposición ANSC (1857)
Exposición Universal de Nueva Orleans (1884)
Museo Nacional de Arte, INBA

La garita de San Lázaro/La compuerta de San Lázaro
Óleo sobre tela
72 x 98
1857
Décima exposición ANSC (1857)
Museo José Luis Bello y Zetina, Puebla, Pue.

La hostería del puente Salaria —copia de R. Zahner
Óleo
1857
Décima exposición ANSC (1857)

Hacienda de Velasco —copia de Eugenio Landesio
Óleo sobre tela
39.5 x 55.5
ca. 1857
Colección Museo Soumaya

Vista del Molino del Rey, tomado desde Chapultepec
Óleo sobre tela
72 x 97.7
1858
Undécima exposición ANSC (1858)
Exposición Mundial de Nueva Orleans (1884)
Exposición Universal Colombina en Chicago (1893)
Museo Nacional de Arte, INBA

Bosque del Colegio Militar en Chapultepec/Ahuehuetes
Óleo sobre tela
72 x 97.5
1858
Undécima exposición ANSC (1858)
Exposición Mundial de Nueva Orleans (1884)
Exposición Universal Colombina en Chicago (1893)
Museo Nacional de Arte, INBA

Castillo de Chapultepec
Óleo sobre madera
21.8 x 26.4
1858
Colección Particular

La Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe/La Colegiata de Guadalupe/La Villa de Guadalupe/El tren de la Villa de Guadalupe
Óleo sobre tela
73.5 x 112
1859
Duodécima exposición ANSC (1862)
Exposición de Filadelfia (1876)
Museo Nacional de Arte, INBA

Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe
Estudio del natural
1859
Duodécima exposición ANSC (1862)

El Canal de Chalco
Óleo sobre tela
71 x 97
1860
Duodécima exposición ANSC (1862)
Colección particular

Glorieta
Óleo sobre tela
54 X 76.5
ca. 1860
Museo José María Velasco, IMC, Toluca, Edo. de México

Paseo de Bucareli
Óleo sobre tela
55 x 76
ca. 1860
Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Puente de Panzacola —copia de Eugenio Landesio
Óleo sobre tela
1860
51.5 x 67
Colección particular

El río de los Morales
Óleo
71 x 97
1861
Duodécima exposición ANSC (1862)

Jesús calmando la tempestad —copia de Károly Markó
Óleo
1861
Duodécima exposición de ANSC (1862)

Vocación de San Pedro y San Andrés —copia de Károly Markó
Óleo
1861
Duodécima exposición de ANSC (1862)

El Puente de San Antonio Chimalistac/Puente de Panzacola/Puente de San Antonio en el camino de San Ángel junto a Panzacola —copia de Eugenio Landesio

Óleo sobre tela

50 x 63.8

ca. 1861

Decimotercera exposición AISC (1865)

Colección Museo Soumaya

Lugar salvaje por la Tlaxpana/Lugar selvático cerca de la Tlaxpana/Lugar boscoso cerca de la Tlaxpana/Los álamos de la Tlaxpana

Óleo

72 x 98

1862

Decimotercera exposición ANSC (1865)

Patio principal del convento de Santa Clara de México/Interior de un patio del ex convento de Santa Clara

Óleo

72 x 98

1862

Decimotercera exposición ANSC (1865)

Plaza de Santo Domingo

Óleo sobre tela

53 x 38.5

ca.1862

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Interior del convento de Santo Domingo

Óleo sobre tela

76 x 56

ca.1862

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Fuente de la Tlaxpana

Óleo sobre tela

ca. 1862

Colección particular

El origen de la fundación de México

Óleo sobre tela

79.5 x 106.5

1863

Distribución de premios AISC (1863)

Museo Erzherzog Franz Ferdinand, Castillo de Artstetten, Austria

El Pantano

Óleo sobre tela

75 x 100

ca. 1864

Colección INAH, en comodato en la Secretaría de Relaciones Exteriores, sede embajada de México en Moscú

La vocación de San Pedro, atribuido —copia de Károly Markó,

Óleo sobre tela

45 x 66.5

1865

Decimotercera exposición AISC (1865)

Museo de Arte Moderno, Barcelona, España

Perseguido Nezahualcóyotl por sus enemigos encuentra a unos labradores que lo ocultan entre la chíá que estaban recogiendo/La fidelidad de Chichitnaltzin y su esposa Cocotzin hacia su antiguo príncipe/Nezahualcóyotl perseguido por sus enemigos es ocultado en un campo de chíá/Nezahualcóyotl salvado de sus perseguidores por dos fieles campesinos, ocultándose bajo un montón de chíá/Nezahualcóyotl perseguido por Maxtla

Óleo sobre tela

72 x 98

1865

Decimotercera exposición AISC (1865)

Museo Regional de Querétaro, INAH, en comodato en el Museo de Arte de Querétaro

El origen de la fundación de México

Óleo sobre tela

32.5 x 43.8

ca. 1865

Colección particular

Puente de bejucos

Acuarela

18 x 23

ca. 1865

Colección particular

Paisaje cerca de la cascada de Necaxa

Óleo sobre cartón

31 x 43

1865

Colección particular

Moctezuma segundo yendo a la caza en el bosque de Chapultepec/Emperador Moctheuzoma II [sic] yendo con su séquito a presenciar una caza en el bosque de Chapultepec

Óleo
1866

Vista de la ciudad de Cuernavaca, ilustrando la región y los vecinos volcanes

Óleo
1866

Vista de la ciudad de Cuernavaca, ilustrando la región y los vecinos volcanes

Acuarela
1866

Un tren de pulque

Óleo
27 x 27
ca. 1968

La llegada y salida de los trenes del ferrocarril de Puebla/Inauguración del ferrocarril/La estación de Buenavista/La estación de San Lázaro/Vista de la estación del ferrocarril de México a Puebla/Estación del Ferrocarril Mexicano/La inauguración del ferrocarril de Chalco/La estación del tren de Tlalpan

Óleo sobre tela
55 x 71 47 x 63
1869

Decimocuarta exposición ENBA (1869)
Museo Nacional de Historia, INAH

Vista del canal, pasado el puente de la Viga

Óleo
69 x 99
ca. 1869

Decimocuarta exposición ENBA (1869)

Vista Exterior de la Hacienda de la Teja

Óleo sobre tela
60 x 80
1869

Decimocuarta exposición ENBA (1869)
Colección particular

Vista Interior de la Hacienda de la Teja

Óleo sobre tela

60 x 80

1869

Decimocuarta exposición ENBA (1869)

Colección particular

El Nevado de Toluca y parte de la ciudad, visto desde el cerro llamado del “Árbol de las Manitas”

Óleo

1871

Decimoquinta exposición ENBA (1871)

Cuadro de comedor

Óleo

1871

Decimoquinta exposición ENBA (1871)

Reinado de Xólotl en Texcoco

Óleo

181 x 230

1873

Decimosexta exposición ENBA (1873)

El Cinantécatl o Nevado de Toluca, tomado desde el camino que va para Tenango y cerca del arco de la hacienda de Panzacola

Óleo

1875

Decimoséptima exposición ENBA (1875)

Cuadro de comedor

Óleo

1875

Decimoséptima exposición ENBA (1875)

Volcán Xinantécatl

Óleo sobre tela

20 x 34.5

1876

Colección Museo José María Velasco, IMC, Toluca, Edo. de México

Marina —copia

Óleo

1877

Decimooctava exposición ENBA (1877)

*Álamos a la orilla del río de los Morales/Álamos a la orilla del río
Consulado/Álamos de la Tlaxpana*

Óleo

1877

Decimoctava exposición ENBA (1877)

Exposición Mundial de Nueva Orleans (1884)

*El Nevado de Toluca en una noche de luna, tomado en Huichila a la salida de
Ixtlahuaca*

Óleo

1877

Decimoctava exposición ENBA (1877)

Paisaje —copia de Eugenio Landesio

Óleo

1979

Decimonovena exposición ENBA (1879)

*El cura Hidalgo en el monte de las Cruces/Hidalgo en el monte de las Cruces
arengando a sus tropas momentos antes de la batalla*

Óleo sobre tela

160 x 210

1879

Decimonovena exposición ENBA (1879)

Primera Exposición Científica, Artística, Agrícola e Industrial del Estado de
México, en Toluca (1883)

Museo de Bellas Artes de Toluca, IMC, Toluca, Edo. de México,

El origen de la fundación de México

Óleo sobre tela

158 x 221

1879

Decimonovena exposición ENBA (1879)

Primera Exposición Científica, Artística, Agrícola e Industrial del Estado de
México, en Toluca (1883)

Museo de Bellas Artes de Toluca, IMC, Edo. de México

*La captura de Guatimoc [sic] en la laguna de Texcoco/La captura de
Cuautimotzin/La prisión de Cuauhtémoc*

Óleo

1881

Vigésima exposición ENBA (1881)

La Noche Triste

Óleo sobre tela

99.5 x 150

ca. 1881

Vigésima exposición ENBA (1881)

Primera Exposición Científica, Artística, Agrícola e Industrial del Estado de México, en Toluca (1883)

Museo de Bellas Artes de Toluca, IMC, Edo. de México

El Nevado de Toluca

Óleo

1881

Vigésima exposición ENBA (1881)

Vista de los volcanes, tomada por Cuernavaca

Óleo

1881

Vigésima exposición ENBA (1881)

Valle de Toluca

Óleo

106 x 132

1886

Valle de Toluca, tomado desde la loma que media la hacienda de Jajalpa y el pueblo de Ocoyoacac

Óleo

1886

Vigésima primera exposición ENBA (1886)

Puesta de sol en Toluca

Óleo sobre tela

79 x 119

Hacienda de la Huerta desde una perspectiva amplia

Óleo sobre tela

1888

Colección particular

Hacienda de la Huerta con rebaño de ovejas

Óleo sobre tela

1888

Colección particular

Hacienda de San Salvador Miacatlán

Óleo sobre tela

90 x 110

ca. 1888

Colección particular

Una Vista de parte de la ciudad de Toluca/Vista de la ciudad de Toluca

Óleo

1891

Vigésima segunda exposición ENBA (1891)

Exposición Universal Colombina en Chicago (1893)

Vista del Nevado de Toluca

Óleo

Colección particular

Los portales de Toluca, atribuido

Óleo sobre tela

73 x 106

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Encinos

Óleo sobre tela

38 x 48

Museo José María Velasco, Toluca, IMC, Toluca, Edo. de México

Retratos (Ex directores del Instituto Literario del Estado de México)

Ing. Jesús Fuentes y Muñiz (1871-1874)

Óleo sobre tela

63 x 50

1883

Primera Exposición Científica, Artística, Agrícola e Industrial del Estado de México, en Toluca (1883)

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Presbítero José María Alcántara (época provisional 1827-1828)

Óleo sobre tela

63 x 50

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

José de Jesús Villada Padierna (1828-1830)

Óleo sobre tela

63 x 50

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

José María Heredia (1834-1835)

Óleo sobre tela

63 x 50

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Lic. Felipe Sánchez Solís (1847-1851, 1870)

Óleo sobre tela

63 x 48

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico de la UAEM, Toluca, Edo. de México

Francisco de la Fuente y Maldonado (1852-1856, 1861-1862 y 1867)

Óleo sobre tela

72 x 51

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca

Presbítero José María García (1857)

Óleo sobre tela

63 x 48.5

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Lic. J. Trinidad Dávalos (1857, 1868-1869)

Óleo sobre tela

63 x 50

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Presbítero José Mariano Dávila y Arrillaga (1859-1860, 1862-1865)

Óleo sobre tela

63 x 50

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Dr. Manuel M. Villada (1881-1885)

Óleo sobre tela

63 x 48

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Lic. Camilo Zamora (1865-1866)

Óleo sobre tela

63 x 50

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Lic. Pedro Ruano (1875-1880)

Óleo sobre tela

63 x 50

1884

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

Ing. Joaquín Ramos (1886-1888)

Óleo sobre tela

64 x 50

1889

Colección Patrimonio Cultural e Histórico, UAEM, Toluca, Edo. de México

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther, *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Pintura: Siglo XIX*, México, INBA, 2002.

_____, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, MUNAL-INBA, 1995.

_____, “Los comienzos de una historia laica en imágenes”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*, México, MUNAL-INBA, julio-noviembre, 2003.

Aguayo Hernández, Fernando, *La técnica ferrocarrilera. Logros y límites en Distrito Federal, 1857-1873*, Tesis de licenciatura en Historia, México, ENAH, INAH-SEP, 1994.

_____, (investigación) *Exposición Realismo y representación simbólica*, México, Instituto Mora, mayo 2002.

Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IIE-UNAM, número 76, 2000.

_____, *et al.*, *El escenario urbano de Pedro Gualdi 1808-1857*, México, MUNAL-INBA, abril-julio 1997.

Almaraz, Ramón, *et al.*, “Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca, presentada al Ministerio de Fomento por la Comisión exploradora, presidida por el ingeniero D. Ramón Almaraz, México, agosto 30, 1865. Firmada por Ramón Almaraz, Guillermo Hay y Antonio García y Cubas”, en *Memoria presentada a S. M. el Emperador, por el Ministro de Fomento Luis Robles Pezuela de los trabajos ejecutados en su ramo el año de 1865*, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1866, Documento 10, pp. 213-238.

Altamirano Piolle, María Elena, *et al.*, *Catálogo de la exposición Homenaje Nacional, José María Velasco 1840-1912.*, 2 Vols., México, MUNAL-INBA, 1993.

Álvarez, José Rogelio (director), *Enciclopedia de México*, 3ª ed., Tomos 1, 12, México, Enciclopedia de México, 1977.

Arróniz, Marcos, *Manual del viajero en México; compendio de la historia de la ciudad de México; con la descripción e historia de sus templos, conventos, edificios públicos, las costumbres de sus habitantes, etc. Y con el plano de dicha ciudad*, edición facsimilar de 1858, México, Instituto José María Luis Mora, 1991.

- El arte a precio de martillo*. De mayo 1977 a junio 1997, México, Editorial Lomas, s/f.
- Arte de las Academias: Francia y México siglos XVII-XIX*, Trad. Veronique Alcerreca, et al., México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- Artistes Estrangers del Museu d'Art Modern de Barcelona*, Barcelona, s/e, 1984.
- Báez Macías, Eduardo, *El caballo en el arte mexicano*, Palacio de Iturbide, septiembre-noviembre 1994, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.
- _____, "Eugenio Landesio y la enseñanza de la pintura de paisaje", en *Historia del Arte Mexicano*, Arte del siglo XIX, 2ª ed., Tomo 10, México, SEP-Salvat, 1986.
- _____, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, DDF, Secretaría de Obras y Servicios, 1974.
- _____, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1844-1867*, México, IIE-UNAM, (Estudios y Fuentes del Arte en México XXXV), 1976.
- _____, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, 2 Vols., México, IIE-UNAM, (Estudios y Fuentes del Arte en México XXXVI), 1993.
- _____, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México, IIE-UNAM, (Estudios y Fuentes del Arte en México 52) 2003.
- _____, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, IIE-UNAM, 2001.
- _____, *La pintura militar de México en el siglo XIX*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992.
- Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello, yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, México, IIE-UNAM, (Cuadernos de Historia del Arte 19), 1989.
- Barreda, Gabino, *Carta dirigida al C. Mariano Riva Palacio, Gobernador del Estado de México, por el C. Gabino Barreda, Director de la Escuela Nacional Preparatoria, en la cual se tocan varios puntos relativos a la instrucción pública*, Toluca, Imprenta del Instituto y de Pedro Martínez, 1886.
- Barrios, Luisa, *Luis Coto*, Toluca, Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.

- _____, *et al.*, *Antología del Paisaje Mexiquense*, Toluca, Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- Bartra, Agustín, *Diccionario de Mitología*, México, Grijalva, 1985.
- Biblia de Jerusalén*, España, Desclée de Brouwer, 1992.
- Brown, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, SEP, 1976.
- Caballero-Barnard, Juan Manuel, *De Teotihuacán a Tolloca. Un viaje a través del tiempo y del color*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1975.
- _____, *El enamorado del volcán. Biografía artística del pintor Luis Coto*. [Toluca], Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo, 1977.
- Calderón de la Barca, Francis, *La vida en México durante dos años de residencia en ese país*, México, Porrúa, 1976.
- Carrasco, Sansón, *Historia de Méjico*, México, s/e, 1849.
- Carrera Stampa, Manuel, *El escudo nacional*, México, Secretaría de Gobernación, 1994.
- Castañeda Batres, Oscar, *Leyes de Reforma y etapas de la Reforma en México*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, 1960.
- Catàleg del Museu d'Art Modern, Pintures del Segle XIX i XX*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, I, 1987.
- Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige/Puf, 2004.
- Cervantes Sánchez, Enrique, *Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos: 1822-1846. Catálogo documental e interpretación histórica*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, 1997.
- Ciancas, María Esther, *La pintura mexicana del siglo XIX*, Tesis de maestría en historia de las artes plásticas, México, UNAM-FFL, 1959.
- Clavé, Pelegrín, *Lecciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, 1990.
- _____, *Plan de enseñanza que se ha seguido en la Academia Nacional de Nobles Artes de San Carlos en el estudio de la Pintura*, [México], [1861].
- Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México sacada de los mejores historiadores españoles y de los manuscritos y de las pinturas antiguas de los indios dividida en diez libros: adornada con mapas y estampas e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*, traducida del italiano por J. Joaquín de Mora, México, Imprenta de Lara, primera edición mexicana, 1844.

- Colección de Decretos y Órdenes del Primer Congreso Constitucional de México*, Tomo 3, Tlalpan, Imprenta del Gobierno, 1828.
- Constitución Política del Estado de México sancionada por su Congreso Constituyente en 14 de febrero de 1827. Publicada en 26 del mismo mes y año en la Ciudad de Tezcoco, residencia de los Supremos Poderes del Estado de México*, Tezcoco, Imprenta y Librería a cargo de Martín Rivera, 1827.
- Cornell, T. J., *Los orígenes de Roma c. 1000-264 a.C.*, Traducción al castellano de Teófilo de Lozoya, Barcelona, España, Grijalbo Mondadori, 1999.
- Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio Juana Gutiérrez Haces, Notas Rogelio Ruiz Gomar, México, Conaculta, 1995.
- Curiel, Gustavo, *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999.
- Chavero, Alfredo, "Tenoch", en *Hombres ilustres mexicanos. Biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, Eduardo L. Gallo (ed), T. I., México, imprenta de I. Cumplido, 1873.
- Daniels, Stephen, *Fields of Vision: Landscapes Imagery and National Identity in England and the United States*, Cambridge, Princeton, Princeton UP, 1993.
- _____, (ed.) y Cosgrove, Denis E. (ed.), *The Iconography of Landscapes. Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*. Cambridge (England), Cambridge University Press, 1988.
- Decaen, (ed.), *México y sus alrededores*, con dibujos al natural y litografiado por C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez, México, Establecimiento litográfico de Decaen, 1855-1856.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1995.
- Distribución de premios del Instituto Literario verificada la noche del día 6 de diciembre de 1882 y programa de estudios para 1883*, Toluca, Tipografía del Instituto y de Pedro Martínez, 1883.
- Distribución de Premios del Instituto Literario verificada la noche del día 11 de diciembre de 1883 y plan de estudios para 1884*, Toluca, Tipografía del Instituto y de Pedro Martínez, 1884.
- Dragon, Zoltán, "Las 15 pinturas de Károly Markó en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 90, México IIE-UNAM, 2007.

- Egerton, Daniel Thomas, *Egerton en México, 1830-1840: Reproducción de la edición del autor con sus textos originales y otras obras aisladas*, Prólogo de Martin Kiev, Traducción de textos: Marta Martínez del Río Redo, México, Cartón y Papel de México, 1976.
- Enciclopedia of World Art*, Tomo IX, Londres, McGraw Hill, 1974.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*, Tomo LIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- Everaert Dubernard, Luis, *Páginas sueltas de Coyoacán*, México, DDF, Fomento Cultural, [2000].
- Fatás, Guillermo y Gonzalo M. Barrios, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Fernández, Justino, *El arte moderno en México. Breve historia – siglos XIX y XX*, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Antigua Librería de Robredo y José Porrúa e hijos, 1937.
- _____, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Imprenta Universitaria, 1952.
- _____, *Arte moderno y contemporáneo de México, El arte del siglo XIX*, 4ª ed., Tomo I, México, IIE-UNAM, 1993.
- Fernández Ruiz, Consuelo, et al., *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1991.
- El ferrocarril en el arte mexicano*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, (ed.), 1998.
- Los ferrocarriles mexicanos en el arte y en la historia*, Ferrocarriles Nacionales de México, (ed.), México, 1994.
- Florescano, Enrique, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, México, Taurus, 1998.
- Flores Salinas, Berta, “Hecho histórico con tintes de mito, la hazaña de los niños héroes”, en *Boletín UNAM-DGCS-688*, México, Ciudad Universitaria, 12 de septiembre de 2003.
- _____, *Segundo Imperio Mexicano*, México, Praxis, 1998.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, et al., *Numismática. Catálogos razonados de los acervos artísticos de la Academia de San Carlos. Catálogo razonado Gerónimo Antonio Gil y sus contemporáneos (1784-1808)*, Vol. I., México, UNAM-ENAP, 1998.

- _____, *Numismática. Catálogos razonados de los acervos artísticos de la Academia de San Carlos. Crisis y consolidación del México independiente en la medallística de la Academia de San Carlos (1808-1843)*, Vol. II, México, CONACYT, DGAPA, ENAP, 2000.
- Gallo, Eduardo L. (ed.), *Hombres ilustres mexicanos. Biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, IV Tomos, 1873.
- Galván Rivera, Mariano (ed.), *Colección de Efemérides publicada en el calendario más antiguo Galván. Desde su fundación hasta el 30 de junio de 1850*, México, Antigua Librería de Murguía, 1850.
- _____, *Guía de forasteros en la ciudad de Méjico para el año de 1854*, [México], publicado por Mariano Galván Rivera, 1854.
- Gámez Ludgar, Leticia, "La concepción romántica de Eugenio Landesio y su escuela", en *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX*, [México], Fomento Cultural Banamex, [1991].
- Gamiño Ochoa, María del Rocío, *El barrio de Tacubaya durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Sus monumentos artísticos*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, FFL, 1994.
- García Barragán, Elisa, "El arte académico en el extranjero", en *México en el mundo de las colecciones de arte. México Moderno*, México, Azabache, Vol. 5, 1994.
- _____, "México en el marco del paisaje", en *Patrimonio artístico de México en la Cancillería*, México, SRE, 1993.
- García Cubas, Antonio, *Atlas geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana*, México, Celanese Mexicana, 1982.
- _____, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, (edición facsímil del publicado por Debray Sucesores en 1885), México, Editorial del Valle de México, 1972.
- _____, *Geografía e historia del Distrito Federal*, (ed. facsimilar de 1894), México, Instituto Mora, 1997.
- _____, *El libro de mis recuerdos*. México, Porrúa, 1986.
- García G., Rodolfo (recopilación y nota preliminar), *La primera huelga en el Instituto*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1976.
- García Luna, Margarita, *El Instituto Literario de Toluca: una aproximación histórica*, Toluca, UAEM, 1986.
- García Quintana, Josefina, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, México, UNAM, 1977.

- García-Pelayo y Gross, Ramón, *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, Larousse, 1989.
- Garma Franco, Francisco, *Historia del Ferrocarril de México a Tlalpan y Tacubaya, Mixcoac y San Ángel*, Tlalpan, D.F., Editorial Cuadernos del CENIT, 1983.
- _____, *Railroads in Mexico: An Illustrated History*, prólogo de Adolfo Villaseñor Macías, traducida del español por Héctor Hernández Lara y Ben B. Massie, 2 Vols., Denver, Colorado, Sundance Publications, 1985.
- Garrido, Esperanza, et al., *Felipe Santiago Gutiérrez pasión y destino*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- Garrido, Isauro Manuel, *La ciudad de Toluca. Historia antigua, descripción de la moderna ciudad. Gobernantes y sucesos notables, hombres ilustres, guía para los varios negocios y crónica de la exposición*, Toluca, Imprenta del Instituto Literario y de Pedro Martínez, 1883, edición facsimilar de la de 1883 preparada por Mario Colín, Toluca, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, [1975].
- _____, *Reseña de la solemne distribución de premios que el Instituto Científico y Literario del Estado de México hizo entre los más aprovechados de sus alumnos, la noche del 10 de febrero del presente año en el Palacio Municipal de esta ciudad*, Toluca, Tipografía del Instituto Científico y Literario y de Pedro Martínez, 1887.
- Girón, Nicole, *Ignacio Manuel Altamirano en Toluca*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mora, 1993.
- Gombrich, Ernst H., *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Gómez Ávila, Martha Elba, *Del entorno rural en Coyoacán y Tlalpan durante el Siglo XIX*, Tesis para optar por el grado de Maestra en Geografía, México, UNAM, FFL, 2000.
- Gómez del Campo Mendivil, Judith, *Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México*, Tesis de licenciatura, México, UIA, 1996.
- González Angulo Aguirre, Jorge y Yolanda Terán Trillo, *Planos de la Ciudad de México 1785, 1853 y 1896 con una directorio de calles con nombres antiguos y modernos*, México, INAH, SEP, Departamento de Investigaciones Históricas, (Colección Científica, Historia, 50), 1976.
- Gualdi, Pedro, *Monumentos de Méjico. Tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi*. Pintor de Perspectiva, México, J. M. Lara, 1841.

- Guía Morton. Resultados de subastas de arte latinoamericano. Guía completa de resultados de ventas de arte latinoamericano alcanzados en subastas de Galerías Louis C. Morton, Sotheby's y Christie's durante los años 1997, 1998, 1999 y 2000*, México, Galerías Louis C. Morton, 2001.
- Haskell, Francis y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad*, Madrid, Alianza, 1981.
- Heller, Carl Bartholomaeus, *Viajes por México en los años 1845-1848*, traducción y nota preliminar de Elsa Cecilia Frost, [México], Banco de México, 1987.
- Hernández Rodríguez, Rosaura, (Coord.), *Zinacantepec*, Zinacantepec, Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2005.
- Historia del arte mexicano, Arte del siglo XIX*, Tomo 12, SEP-Salvat, México, 1986.
- Historia del Bosque de Chapultepec*, (Conferencia), México, Bosque de Chapultepec, 2005.
- Honour, Hugo, *El romanticismo*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- El Instituto Literario del Estado de México en 1870*, Toluca, Tipografía del Instituto Literario, dirigida por Pedro Martínez, 1870.
- Landesio, Eugenio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría, dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos, por el profesor de Pintura de Paisaje y de Perspectiva, Eugenio Landesio de Turino*, México, Tipografía de M. Murguía, 1866.
- _____, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Las veintiocho láminas explicativas [sic] del compendio de perspectiva lineal, &. Dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos, por el profesor de Pintura de Paisaje y de Perspectiva Eugenio Landesio de Turino. Puestas en litografía por sus discípulos Luis Coto, José M. Velasco y Gregorio Dumaine*, México, s/e, 1866.
- _____, *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*, [México], Imprenta Colegio de Tecpam, 1868.
- _____, *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, México, Imprenta de Lara, 1867.

- _____, *Plan de estudios del ramo paisaje, y curso de perspectiva, seguido del que suscribe, [Eugenio Landesio] para la enseñanza de los alumnos de la Academia de San Carlos, desde el mayo de 1855 hasta entonces [abril de 1861]: como de la clase de principios de adorno para artesanos*, [México], [1861].
- _____, [Plan de estudio] *Pintura general llamada de paisaje*, [México], [1865].
- Lapoulide, J., *Diccionario gráfico de artes y oficios artísticos*, 2 Tomos, Barcelona, José Montesó (ed.), 1963.
- Litvak, Lily, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, España, Ediciones del Serbal, 1991.
- La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*, México, INBA-Lotería Nacional, diciembre 1986 marzo 1987.
- Ludlow Wiechers, Leonor, *Los ferrocarriles mexicanos en el arte y en la historia* (texto y coordinación de investigación), México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1994.
- Macazaga Ordoño, César, *Nombres geográficos de México*, México, Innovación, 1979.
- Macías Rábago, Celia, *Catálogo de documentos sobre el Segundo Imperio Mexicano (1864-1867)*, Tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 1998.
- Manrique, Jorge Alberto, "Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)", en *Una visión del arte y de la historia*, Vol. IV, México, IIE-UNAM, 2001.
- Marroquí, José María, *La ciudad de México*, 2da. ed. facsimilar, 3 Tomos, México, Jesús Medina (ed.), 1969.
- Mayagoitia Penagos, Laura del Carmen, *México en miniatura. El atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos de Antonio García Cubas*, Tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM, FFL, 2002.
- Memorándum de Estudios, Exámenes y Distribución de Premios en el Instituto Literario del Estado Libre y Soberano de México*, Toluca, Imprenta del Instituto Literario, dirigida por Pedro Martínez, 1880.
- Memoria que el C. Gobernador Constitucional del Estado de México General José Vicente Villada presenta a la H. Legislatura del mismo, donde cuenta de sus actos administrativos. Durante el cuatrienio de 1893 a 1897*, Toluca, Oficina tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, 1897.

Memoria que la dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1886, Toluca, Imprenta del Instituto y Pedro Martínez, 1886.

Memoria que la dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1888, Toluca, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1888.

Memoria que la dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1889, Toluca, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1889.

Memoria que la dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México presenta al ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1891, Toluca, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1892.

Memoria de la dirección del Instituto Científico y Literario del Estado de México que presenta al ejecutivo del mismo, la cual contiene los trabajos del año escolar de 1892, Toluca, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1893.

Memoria que el C. Gobernador Constitucional del Estado de México general José Vicente Villada presenta a la H. Legislatura del mismo, dando cuenta de sus actos administrativos durante el cuatrienio de 1893 a 1897, Toluca, Of. Tipográfica del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, 1897.

Mentz von Brígida, *et al.*, *Haciendas de Morelos*, México, Instituto de Cultura de Morelos, 1997.

Moreno, Salvador, *El escultor Manuel Vilar*, México, IIE-UNAM, 1969.

_____, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, IIE-UNAM, 1966.

Moyssén, Xavier, *La crítica de arte en México 1896-1921*, Tomo I, México, IIE-UNAM, 1999.

_____, (Coord.), *Cuarenta siglos de arte mexicano*, Vol. 5, México, Herrero/Promexa, 1981.

_____, "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 32, México, IIE-UNAM, 1963.

_____, *et al.*, *José María Velasco Homenaje*, México, UNAM, 1989.

- _____, *México en el mundo de las colecciones de arte. México moderno*, Vol. 5, México, Azabache, 1994.
- Murguía, M. (ed.), *Calendario de M. Murguía para el año de 1853 arreglado para el meridiano de México*, México, Imprenta del editor, 1853.
- Navalón, Sebastián, *El grabado en México*, con notas y preámbulo de Manuel Romero de Terreros, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.
- Novak, Barbara, *Nature and Culture. American Landscapes and Painting 1825-1875*, New York, Oxford University Press, 1980.
- Odena Güemes, Lina y Carlos E. Ruiz Abreu (Coord. Gral.), *Catálogo de documentos de la municipalidad de Tlalpan I*, México, GDF, Secretaría de Cultura, Archivo Histórico, (Colección: Catálogos. Sección: Tlalpan). 2000.
- Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección del Museo Soumaya: colección de paisaje de los siglos XVIII al XX de Museo Soumaya*, México, Asociación Carso, 1998.
- Peñafiel, Antonio, *Nombres geográficos de México. Catálogo alfabético de los nombres de lugar pertenecientes al idioma "nahuatl". Estudio jeroglífico de la matrícula de los tributos del Códice Mendocino*. Por el Dr. Antonio Peñafiel. Dibujos por José Cabral y grabados por Antonio. H. Galaviz, (edición facsimilar 1977), México, Tip. de la Secretaria de Fomento, 1885.
- Peñaloza García, Inocencio (Cronista), *¿Quiénes fueron los Institutenses? Apuntes biográficos de 60 personajes del Instituto Científico y Literario del Estado de México*, Toluca, UAEM, 2000.
- _____, *Reseña histórica del Instituto Literario de Toluca (1828-1956), reseña histórica de la Universidad Autónoma del Estado de México*, Toluca, UAEM, 1992.
- Pérez de Salazar y Solena, Javier (ed.), *José María Velasco y sus contemporáneos*, México, Perpal, 1982.
- Pérez Salas Cantú, María Esther, *Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, FFL, 1998.
- Pérez Vejo, Tomás, "La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX, 1830-1855", en Laura Suárez de la Torre (Coord.) *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México, Instituto Mora, 2001.

- _____, Conferencia “Nacionalismo e imperialismo: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico”, ciclo de conferencias *La imagen como fuente de investigación*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, octubre 9, 2002.
- Pineda Mendoza, Raquel, *Origen, vida y muerte del Acueducto de Santa Fe*, IIE-UNAM, México, 2000.
- Prescott, William H., *Historia de la Conquista de México*, trad. José María González de la Vega, anotada por Lucas Alamán, México, Porrúa, 1976.
- Ramos García, Martín, *Los caminos de fierro en el D.F.: desde los ferrocarriles urbanos hasta los tranvías eléctricos 1858-1920*. Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1993.
- Ramírez, Fausto, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985.
- _____, *et al.*, “El proyecto artístico en la restauración de la república: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910*, México, MUNAL, julio-noviembre, 2003.
- Ramírez, R. R., “Xólotl” en *Hombres ilustres mexicano. Biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, T. II, México, Eduardo L. Gallo (ed), Imprenta de I. Cumplido, 1874.
- Ratz, Konrad, *Correspondencia inédita entre Maximiliano y Carlota*, Trad. Elsa Cecilia Frost, México, FCE, 2003.
- Reglamento Provisional que en virtud de lo resuelto por el honorable Congreso del Estado forma la sección de la Junta Inspector del Instituto Literario para sus sesiones y organización de sus ramos respectivos*, Tlalpan, Imprenta del Gobierno del Estado dirigida por Juan Matute y González, 1828.
- Rendón Garcini, Ricardo, *Haciendas de México*, [México], Fondo Cultural Banamex, [1994].
- _____, *La vida cotidiana en las haciendas de México*, 1ra. Reimpresión, [México], Fomento Cultural Banamex, [1998].
- Reséndiz Rodea, Andrés, “Paisaje y otros paisajes en la plástica mexicana del siglo XIX”, en *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección de Museo Soumaya*, México, Asociación Carso, 1998.
- Reseña de la solemne distribución de premios del Instituto Científico y Literario del Estado de México del 19 de febrero de 1888 en el Palacio Municipal*, crónica por I. Manuel Garrido, Toluca, Imprenta del Instituto, 1888.

- Reseña de la solemne distribución de premios que el Instituto Científico y Literario del Estado de México hizo entre los más aprovechados de sus alumnos, la noche del 10 de febrero del presente año en el Palacio Municipal de esta ciudad*, Crónica por Isauro M. Garrido, Toluca, Tipografía del Instituto Científico y Literario y de Pedro Martínez, 1887.
- Revilla, Manuel G., *Biografías*, Tomo I, México, Imprenta de V. Agüeros, 1908.
- Reyna, María del Carmen, *Haciendas en el sur de la ciudad de México*, México, INAH, DDF, 1997.
- _____, *Tacubaya y sus alrededores siglos XVI-XIX*, México, INAH, (Serie Historia), 1995.
- Ríos Zúñiga, Rosalina, *La educación de la Colonia a la República. El Colegio de San Luis Gonzaga y el Instituto Literario de Zacatecas*, México, CESU, UNAM, 2002.
- Riva Palacio, Vicente (director general), *México a través de los siglos*, Tomo XVI, México, Cumbre, 1984.
- _____, (dirección general), *Compendio general de México a través de los siglos, Compendio por Francisco Rofer, 6 Vols, "Historia Antigua" por Alfredo Chavero*, Vol. I, México, Editorial del Valle de México, 1974.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, 3 Tomos, México, Editora Nacional, 1883.
- _____, *La villa de Guadalupe a través del arte*, México, Cosmos, 1976.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Tomos, Estudios y documentos I, II, III (1810-1850, 1810-1858, 1879-1902), México, IIE-UNAM, (Estudios y Fuentes del Arte en México, XVI, XVII, XVIII), 1997.
- Roma y el Vaticano*, Italia, Plurigraf Narni Terni, 1978.
- Romero de Terreros, Manuel, *El barón Gros y sus vistas de México*, México, Imprenta Universitaria, 1953.
- _____, (editor), *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.
- _____, *Paisajes mexicanos de un pintor inglés*, México, Jus, 1949.
- _____, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, 1943.

- _____, *Los acueductos de México en la historia y en el arte*, México, IIE-UNAM, 1949.
- _____, “Los descubridores del paisaje mexicano”, en *Artes de México* 5, número 26, 1959.
- _____, “Fuentes virreinales”, Suplemento del número 35 de los *Anales de Investigaciones Estéticas*, México, 1966.
- Romero Flores, Jesús, *Banderas históricas mexicanas*, 3ª ed., México, Costa-Amic Editores, 1994.
- Roskill, Mark, *The Languages of Landscapes*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997.
- Sabatini, Francesco y Vittorio Coletti, *Dizionario Italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Italia, Giunti, 1997.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México, IIE-UNAM, (Estudios y Fuentes del Arte en México LIII), 1996.
- Santamaría, Francisco Javier, *Diccionario de Mejjicanismos*, 3ra. ed., Porrúa, Méjico, 1978.
- Schávelzon, Daniel, “Notas sobre Manuel Vilar y sus esculturas de Moctezuma y Tlahuicole”, en *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988.
- Semo, Enrique, Presentación del programa *Concierto de Gala conmemorativo del CL Aniversario del Himno Nacional Mexicano y cierre del 25 Aniversario de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México*, México, OFCM, Septiembre 2004.
- Subastas septiembre*, México, Galerías Louis C. Morton, 2000.
- Tavares López, Edgar, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, *Colonia Roma*, México, Clío, 1998.
- Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1869.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *La ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*, 2 Vols., México, Vuelta, 1992.
- Trabulse, Elías, “Aspectos de la obra científica de José María Velasco”, en Moyssén, Xavier, *et al., José María Velasco Homenaje*, México, UNAM, 1989.

- _____, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.
- Urías Beatriz y Cecilia Lazcano, *Los ferrocarriles de México, 1843-1867*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987.
- Uribe, Eloisa (coord.), et al., *Y todo...por una nación. Historia social de la producción plástica en la ciudad de México 1761-1910*, México, INAH, 1987.
- Vargas Lugo, Elisa, et al., *Imágenes de México. Colección de grabados y litografías del Banco de México*, 2ª reimpresión, Tomo 1, México, s/e, 1987.
- Vázquez, Josefina Zoraida, et al., *Guía de Protocolos, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México: año de 1840*, México, El Colegio de México, 2002.
- _____, *Guía de Protocolos, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México: año de 1850*, México, El Colegio de México, 1996.
- La veduta veneciana y el turismo ilustrado*, México, Casa Lamm, 1993.
- Velasco, José María, *Informe que presenta el alumno pensionado de la Academia de Bellas Artes don José María Velasco al señor director de la misma Academia don José Urbano Fonseca de la expedición que hizo de comisión mandado por el gobierno de S. M. a las ruinas de Metlaltoyuca el 19 de julio de 1865*. México, [manuscrito], 1865.
- Velásquez, Gustavo G., *Toluca de ayer*, Recopilación y nota inicial de Mario Colín, Tomo I, México, Biblioteca Enciclopédica de México, 1972.
- Velázquez Guadarrama, Angélica, "Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad", en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999.
- Venegas J., Aurelio, *Guía del viajero en Toluca*, edición facsimilar de la de 1894, [México], Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- _____, *El Instituto Científico y Literario del Estado de México*, edición facsimilar de la de 1927 preparada por Mario Colín, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979.
- Vigil, José María, "Nezahualcóyotl" en *Hombres ilustres mexicanos. Biografías de los personajes notables desde la Conquista hasta nuestros días*, Eduardo L. Gallo, (ed), T. II, México, Imprenta de I. Cumplido, 1874.
- Vilar Roca, Manuel, *Copiador de cartas (1846-1860) y diario particular (1854-1860)*, palabras preliminares y notas de Salvador Moreno, México, IIE-UNAM, 1979.

Villada, Manuel M., "La Caverna de Ojo de Agua", en *La Naturaleza*, Segunda Serie, Tomo I, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1888.

Widdifield, Stacie G., *The Embodiment of the National in Late Nineteenth Century Mexican Painting*, Tucson, EUA, The University of Arizona Press, 1996.

Yurrieta Valdés, José, en Nicole Girón, *Ignacio Manuel Altamirano en Toluca*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mora, 1993.

ARCHIVOS

Acervo Histórico Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, (AHG-ENAP).

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, (AAASC).

Archivo de la Mitra de la parroquia del Sagrario, Toluca, Estado de México.

Archivo General de la Nación (AGN): *Genealogía, Tierras, Justicia e Instrucción Pública, Instrucción Pública y Bellas Artes, Segundo Imperio*.

Archivo General de Notarías.

Archivo de Historia Familiar de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Registro del Centro de Historia Familiar.

Archivo Histórico del Centro de Estudios de Historia de México Carso (antes Condumex).

Archivo Histórico del Instituto Científico Literario Autónomo (Universidad Autónoma del Estado de México (AH-ICLA).

Archivo Histórico del Estado de México (AHM). *Gobernación*, Serie Justicia.

Archivo Histórico del Estado de México. Fondo Reservado. Serie ICL, Dirección Educación, Educación Superior.

Bodega Posada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, (BP-ENAP).

Fondo Reservado de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional. Colección Mario Colín.

Fondo Reservado de la Biblioteca del Instituto Doctor José María Luis Mora.

Fondo Reservado de la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fondo Reservado de la Biblioteca México.

HEMEROGRAFÍA

La Ley. Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de México, Tomo III, número 1, Toluca, Estado de México, Tip. del Instituto Literario, martes 4 de enero de 1870.

_____, Tomo III, número 8, viernes 28 de enero de 1870.

_____, Tomo IV, número 3, martes 10 de enero de 1871.

_____, Tomo IV, número 5, martes 17 de enero de 1871.

_____, Tomo IV, número 9, martes 31 de enero de 1871.

_____, Tomo IV, número 136, viernes 12 de noviembre de 1875.

_____, Tomo IV, número 138, miércoles 17 de noviembre de 1875.

_____, Tomo IV, número 139, viernes 19 de noviembre de 1875.

_____, Tomo VI, número 78, viernes 29 de junio de 1877.

_____, Tomo VI, número 79, lunes 2 de julio de 1877.

_____, Tomo VI, número 80, miércoles 4 de julio de 1877.

El Daguerrotipo. Revista enciclopédica universal, número 1, año 1, Imprenta de Navarro, México, 11 de mayo de 1850.

El Diario del Imperio, Tomo II, Núm. 232, Imprenta Imperial, México, sábado 7 de octubre de 1865.

El Espectador de México. Revista semanal. Publicada por los redactores del *Universal* y los del antiguo *Observador Católico*, Tomo III, número 1. Tipografía de Rafael y Vilar, México, 1851.

La Gaceta del Gobierno, Periódico Oficial del Estado de México, Tomo VII, número 47, Toluca, Estado de México, miércoles 12 de diciembre de 1894.

El Mexicano. Periódico bisemanal dedicado al pueblo, Tomo I, número 56, Imprenta Imperial, México, jueves 19 de julio de 1866.

_____, Tomo I, número 57, domingo 22 de julio de 1866.

_____, Tomo I, número 58, jueves 26 de julio de 1866.

La Naturaleza, Segunda Serie, Tomo I, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1888.

El Universal. Periódico Independiente, Tomo I, número 46, Tipografía de R. Rafael, México, domingo 31 de diciembre de 1848.

_____, Tomo I, número 50, jueves 4 de enero de 1849.

_____, Tomo III, número 430, sábado 19 de enero de 1850.

ACERVOS PICTÓRICOS

Ciudad de México

Museo Nacional de Arte (MUNAL).

Museo Nacional de Historia, INAH

Museo San Carlos

Museo Soumaya

Querétaro, Qro.

Museo de Arte de Querétaro, INAH.

Toluca, Edo. de México

Museo de Bellas Artes.

Museo José María Velasco, IMC

Universidad Autónoma del Estado de México.

Puebla, Pue.

Museo José Luis Bello y Zetina

CONSULTAS

Galerías Luis C. Morton (Ciudad de México).

Sotheby's (Nueva York).

Christie's (Nueva York).

Museu Nacional D'Art de Catalunya

Anexo I

Plan de enseñanza que se ha seguido en la Academia Nacional de Nobles Artes de San Carlos en el estudio de la Pintura

Fuente: AAASC, doc. 6044-3

Capítulo 1º Orden de los estudios

- Art. 1º Serán admitidos a la clase preparativa de dibujo, todos los jóvenes que sepan leer y escribir; sin otra fórmula que el ser presentados por sus padres o tutores al conserje de la Academia, el que apuntará en el libro de matrículas su nombre y apellido, el de su padre o curador, y la casa en donde viven. Pasará el conserje el matriculado al profesor de principios; y quedará ya admitido en el establecimiento.
- Art. 2º El alumno dibujará las figuras geométricas escribiendo sus nombres correspondientes, imitadas y sacadas de los ejemplares que para el objeto están en la clase, y cuando las haya comprendido, se les hará repetir de memoria. Pasará después al dibujo al natural copiando extremidades hasta la figura entera. Dibujará el curso de anatomía que a propósito tiene la clase. Horario cuatro horas por la mañana, dos por la tarde y otras dos de noche que dibujará el ornato a mano libre.
- Art. 3º Obtenido el correspondiente pase de su profesor, entrará a la clase de relieve dibujando cabezas, torsos y figuras del yeso. Seis horas y en las dos de noche estudiará los principios de perspectiva. Los alumnos que ya sepan perspectiva las dos horas de noche seguirán dibujando del yeso.
- Art. 4º Para pasar a la clase de pintura, deberán obtener un certificado de su profesor, que acredite tener los conocimientos necesarios de dibujo, y notársele disposición para la pintura. Con este certificado se presentará al director de pintura para que lo haga inscribir y matricular en el libro de los cursantes de pintura.

- Art. 5º Inscrito al libro de matrículas que indica el artículo anterior cuyo libro debe estar depositado en la proveeduría de esta Academia. Si el alumno es pobre se le asistirá y proveerá de los utensilios necesarios para pintar, y se le irá dando colores, apuntándolo en el libro de caja, a fin de que se vea cuánto color ha pedido para comparar con los estudios que ha ejecutado y comprobar si corresponde.
- Art. 6º El alumno recibido a la clase de pintura comenzará por el estudio del claroscuro, copiando algunos estudios preparatorios que tiene la clase pintados y sacados del yeso, y seguirá haciendo otros del yeso mismo. Después de los indicados ejercicios pasará al estudio del colorido, copiando algunas extremidades de color y algún cuadro sencillo. Seis horas de día y en las dos de noche dibujará al modelo vivo. Hará un curso de anatomía sobre estudios.
- Art. 7º Hará un curso de estudios del natural vivo en colorido, tanto desnudo como vestido; y también los hará de paisaje sobre la naturaleza; no empleará menos de seis horas y dos de noche que seguirá dibujando el modelo natural desnudo alternando con el estudio de pliegues.
- Art. 8º Clase de composición; ésta se dividirá en tres secciones:
- 1ª Composición de una sola figura: combinación de ésta con los fondos estudio del retrato.
 - 2ª Composición de varias figuras en los cuatro géneros, Costumbres, Histórico, Mitológico y Religioso.
 - 3ª Composiciones complicadas de muchas figuras en los cuatro géneros ya indicados.

Capítulo 2º

De las calificaciones y concursos para las pensiones y premios.

- Art. 9º Al fin del año escolar se reunirán todos los estudios que han ejecutado los alumnos y se dividirán en sus respectivas clases para hacer las calificaciones.
- Art. 10º Estas calificaciones en cada una de las clases o secciones serán divididas en Primero, Segundo y Tercer premio y mención honorífica.
- Art. 11º Habrá pensiones de dos clases, pequeñas de disfrutarse en México y grandes para pasar a completar sus estudios en Europa.
- Art. 12º Las pensiones durarán seis años y se obtendrán por concurso observando el método siguiente: para las pequeñas, tres meses antes de concluir el año escolar, se llamarán [a] los discípulos que quieran concurrir. Pintarán dos medias figuras del natural, una desnuda y otra vestida. Se pondrá un mismo modelo para todos, y por suerte sacarán el punto de donde deberán hacer sus estudios. Se pondrán estas obras a la calificación sin los nombres de sus autores.
- Art. 13º Para las grandes pensiones se convocará con un año de anticipación el concurso. Cada concurrente presentará un cuadro original de asunto histórico o religioso y de figuras del tamaño natural, 15 días antes de concluir el año académico. El día siguiente a las ocho de la mañana se reunirán los opositores en la Academia, para hacer una prueba extemporánea pintada, de un asunto que se sacará por suerte, y se deberá trabajar en el mismo local, separado un opositor del otro, y sin que intervenga persona alguna: al acabar de la tarde entregarán al conserje del establecimiento con que hayan trabajado, acompañado de un pliego cerrado en donde conste el nombre del opositor, y por sobre

un tema que corresponda con el que habrán puesto en el cuadro original.

Art. 14º Las pensiones pequeñas serán anuales y habrá seis pensionados, las grandes pensiones serán dos. Y de tres en tres años se harán los correspondientes concursos.

Art. 15º El juzgado para las calificaciones de los premios y pensiones lo formarán los directores del establecimiento.

[Pelegrín Clavé]

[Abril, 1861]

Anexo II

Plan de estudios seguido en la clase de escultura de la Academia de San Carlos formulado por el señor director de dicha clase D. Manuel Vilar

Fuente: AAASC, documento 6044-5

- Art. 1º Los alumnos de la Academia que pretendan seguir la carrera de escultores deberán haber cursado las clases del dibujo de la estampa y del yeso. Éstos y los que de fuera de la Academia solicitaren ingresar a dicha clase deberán presentar al director de ella los mejores dibujos que hubiesen hecho en las clases antedichas.
- Art. 2º El primero y segundo año lo destinarán a la copia del antiguo, al estudio de anatomía y proporciones del cuerpo humano: harán también totales en dibujo.
- Art. 3º Seguirán el tercer y cuarto año copiando figuras del antiguo y haciendo apuntes y bocetos de composición.
- Art. 4º En el quinto, sexto y séptimo año estudiarán la composición en sus diferentes clasificaciones de estatuas, grupos y bajorrelieves. Estudiarán el desnudo: harán retratos, bustos ideales y el estudio de pliegues. Seguirán haciendo los bocetos de composición y apuntes de figuras, trajes y harán también ornatos en bajo relieve.
- Art. 5º En el octavo y noveno año hará el estudio de la práctica en mármol o madera: seguirán estudiando el modelo natural, haciendo retratos, bocetos y apuntes de composición.
- Art. 6º Para la distribución de los estudios la clase está abierta desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde y las dos horas del estudio nocturno.

2ª parte premios

- Art. 7º Habrá tres clases de premios: primeros, segundos y terceros y menciones honoríficas. Para la distribución de ellos se reunirán todos los directores con el de la clase para calificar las obras que se hubiesen hecho en curso del año, y señalar aquellas que lo merezcan.
- Art. 8º Habrá como en las otras clases dos pensiones, la una anual para disfrutarse en la Academia y la otra extraordinaria para Europa. Para la primera habrá un concurso entre los discípulos que hicieren estatuas en la clase de copias del antiguo: para la segunda lo habrá en la clase de composición con todos los que se presenten sean de dentro o fuera de la Academia, con obligación precisa de presentar por lo menos, una estatua original concluida y sufrir la prueba [ilegible] correspondiente como en las otras clases. Consiste ésta en que los superiores en presencia de los opositores meten un alfiler entre las hojas de un libro que eligen y el asunto que se halle allí donde la punta del alfiler ha sido metida ése harán en ocho horas los opositores, para ello se les dan los útiles necesarios y se les encierra en una pieza a cada uno sin que se les permita meter libros, estampas, ni hablar con nadie ni salir hasta haber entregado tapada su obra al que debe depositarlas. Acompañarán con ella un pliego cerrado que contenga la contraseña que cada uno le hará a su trabajo el cual no será abierto hasta después de haberse decidido la calificación.
- Art. 9º Las obras premiadas se quedarán a la Academia y excepto las que hayan obtenido la pensión anual las otras serán gratificadas con la cantidad que el director señale y fuere aprobada por la junta superior de gobierno.

Art. 10º La Academia costeará todos los gastos que necesitaren hacer los discípulos para sus estudios como: modelos, yeso, fierros, barro, etc. etc.

Art. 11º Los discípulos tienen derecho a todas las obras que hagan, excepto a las arriba señaladas y a las que por encargo de la Academia hicieren, las cuales serán pagadas como se creyera más conveniente.

Las obras premiadas se quedarán a la Academia y serán gratificadas con la cantidad que el director señale, aprobada por la junta superior de gobierno. Se exceptúan las que obtuvieran el premio de pensión anual.

[ca. 1859]

Anexo III

Plan de estudios que se ha observado en la clase de *Grabado en hueco* [Director J. J. Baggally]

Fuente: AAASC, documento 6044-4

Han sido admitidos a esta clase como alumnos, los jóvenes que saben dibujar de la estampa y que han presentado a solicitud del Director de la clase sus correspondientes dibujos.

Las horas de estudio son de ocho a doce horas de la mañana y de tres a cinco de la tarde en las que los alumnos pensionados hacen obligación forzosa de asistir y no pueden faltar sin consentimiento del Director.

Orden de los estudios

Estudio de principios

Se han comprendido en éste, las copias de bustos tomados de medallas, y cabezas del antiguo.

Estudio de figuras y grupos aislados

También se han ejecutado en éste copias tomadas de medallas del antiguo y de estampas.

Estudio de retratos

Se han ejecutado algunos tomados tanto del natural como de estampa.

Estudio de ornato

Se ha ejecutado algo tomado de la estampa en la parte del modelo.

Premios y pensiones

En los cuatro estudios de esta clase se dan a los alumnos primeros, segundos y terceros premios, y menciones honoríficas, según el mérito de las obras, para lo cual a fin de año se reúnen los Señores Directores de las demás clases de la Academia para calificarlos.

El premio de la pensión se da por el plazo de seis años, y se obtiene por medio de un concurso que se verifica presentando los opositores copias de una figura. A todos los alumnos de esta clase, se les da en el Establecimiento todo lo necesario para su trabajo.

[México, abril de 1861]

Anexo IV

Plan de estudios del ramo, paisaje, y curso de perspectiva, seguido del que suscribe, [Eugenio Landesio] para la enseñanza de los alumnos de la Academia de San Carlos, desde el mayo de 1855 hasta entonces [abril de 1861] como de la clase de principios de adorno para los artesanos.

Fuente: AAASC, documento 6044-6

Observaciones

La pintura del paisaje es muy extensa y difícil; y la ciencia de la perspectiva le es intrínseca, como lo es para la pintura de figura. Dividí esta enseñanza en tres secciones; en la 1ª comprende las clases anuales [*sic*] en la 2ª aquéllas cuya duración es variable, adaptándose a la capacidad de los alumnos; y en la tercera, las que se dan casi siempre particularmente, contando rara vez de la presencia de otros discípulos, y son de mucha importancia, cuyo cuándo y cómo, no depende de la voluntad del discípulo y ni de la del maestro, sino que, por el inmenso archivo de la naturaleza venga presentado algún ejemplar cuyo texto explicativo, claro e inteligible, pueda ser demostrado por el maestro como entendido del discípulo.

Para ser admitidos en el paisaje, sólo exigí el consentimiento del Director y que hubieren sido admitidos al estudio del natural desnudo.

Estudios

Sección 1ª

S. 1º: Curso sencillo de geometría; perspectiva lineal y aérea; teorías y prácticas de las sombras, de todas maneras, producidas por la luz natural, artificial y pluralidad de luces; teorías y prácticas de los espejos, en agua tranquila, inclinada y de todos modos; de la refracción y su aplicación a la perspectiva.

Sección 2ª

S. 2º: Dibujar fragmentos de edificios nuevos y en ruinas, yerbas, troncos y árboles de dibujos o estampas, atendiendo que, sea bien expresado en estos últimos, el carácter peculiar de la corteza, portamento [*sic*] y hojas de la planta pasando enseguida a otros de mayor complicación, y finalmente algunos trozos o fragmentos de la pintura.

S. 3º: Pasan de aquí, a dibujar del natural, empezando de lo sencillo y progresando a lo complicado.

S. 4º: Cuando son algo diestros en expresar con lápiz los fragmentos indicados en el S. 2º, dibujan sólo en la mañana y pintan por la tarde, o viceversa. Antes de pintar, les hago una exposición muy sencilla de los principios del color, del resultado de sus combinaciones, de lo caliente y de lo frío, etc. Copian enseguida fragmentos pintados al óleo del natural y de mano perita, o algún buen fragmento de cuadro; los cuales empezarán por ser muy sencillos aumentando gradualmente su complicación y dificultad, hasta copiar cuadros enteros y complicados.

S. 5º: De estos últimos, pasan a estudiar del natural al óleo; siempre progresando de lo sencillo a lo complicado; a cuyo efecto dedicarán una parte del día, dejando la otra para el ejercicio del lápiz, apuntando, a más de los árboles, terrenos, etc., animales y figuritas; y así siguiendo hasta que sean capaces de leer y reproducir lo bueno, como evitar lo malo del natural, ya relativamente a forma como al color.

S. 6º: Entonces, empiezan hacer cuadros, ya de edificios interiores o exteriores, ya de campiña desnuda o arbolada, etc., etc. Hacen aposta [*sic*] los estudios del natural, apuntarán las figuritas y los episodios que deben animar a los mismos, lo que ejecutan en la Academia bajo la dirección del profesor, el cual les desarrolla en sus correcciones; las teorías de la composición, no sujetando en nada la idea del discípulo.

Sección 3ª

S. 7º: Las correcciones, hice y las hago siempre localmente, es decir, en el sitio en que pinta el alumno, y a la hora en que se halla el efecto, si es del natural. Para recibir esta última corrección (la del campo), se está antes, y el día fijado viene el discípulo al estudio y vamos juntos al lugar, explicándole en el camino, los trozos buenos, ya relativamente a forma como a color, como detalle o total; dándole al mismo tiempo las razones sólidas de sus bellezas, comparándolas con otras en que falten. Así como, hallando buenas figuras, ya por su conjunto, ya por su postura, traje, expresión, ya por la belleza y variedad de sus colores. Pasando entre árboles, le indico los que son de buena forma, los que tienen el carácter claro, los que lo tienen dudoso, cuando las masas son buenas, sea relativamente al efecto, a la forma o al color, y lo mismo haciendo con los terrenos, los arroyos, las praderas, las lontananzas, explicándole las bellas líneas cuando las hay, y de qué dependen sus bellezas. Recorriendo el cielo, clasificarle las nubes, diciendo el motivo de su mayor o menor coloración, indicarles las más cercanas y las distantes, sus formas peculiares, y cada cual en su género, cuando son bellas, de formas, cuando en color; cuando es bello el partido, y cuando falte en alguna parte indicársela, cuando componen con los otros objetos, y resultando en daño de qué depende.

Horario

S. 8º: La enseñanza o clase contemplada en el S. 1º, se dio de las 7 a las 8 de la mañana para conveniencia de los figuristas; en la tarde, a la hora que creía más propio corregí y corrijo todas las otras clases; cuya corrección tuvo y tiene lugar, también por la mañana, cuando no haya cátedra de perspectiva, no cuidando la medida del reloj [*sic*] sino más o menos según los exigiere el caso; uno u otro de estos días tenía lugar la corrección delante de la naturaleza ya en la ciudad o en el campo. Asistí o estuve pintando en el estudio todas las horas en que estuvo abierto el establecimiento, enseñando y mostrando sin restricción.

alguna. Corregí, pedido, los fondos de los figuristas, ya con consejos, ya con acto práctico.

Concurso y calificaciones

S. 9º: Se han verificado, por cuanto lo permitió la circunstancia, a paridad de tiempo, y de objeto.

Pensiones

S. 10º: No se han concedido, más que a un mérito decidido, y cuando se dio por concurso, como últimamente, fue a paridad de objeto y de tiempo, cuyo objeto, fue un sitio del natural que yo mismo escogí y no tuve en ellos parte activa en la enseñanza.

Clase de adorno para los artesanos

S. 11º: A más de las dichas enseñanzas, estuvo también a mi cargo la clase de adorno para los artesanos, la cual se dio por la noche, a donde acudían de 70 a 80 muchachos, las que tenía que revisar o corregir todas las noches, estando casi siempre dos horas en pie, y en daño de la vista ya bastante fatigada con el trabajo del día, corrigiendo a una luz, a veces extremadamente *[sic]* fuerte y otras casi a oscuras. Procuré de educar lo más posible el ojo y la mano, mediante un buen método, volverlos capaces de trazar una cualquiera figura (no perspectiva), a mano libre, ponerla en medio del papel con bastante exactitud, traduciéndola del tamaño que yo quisiera. En dicha clase no hubieron *[sic]* hubo concurso ni calificaciones.

Anexo V

Academia Imperial de San Carlos *Pintura General llamada de Paisaje*

Fuente: AAASC, documento 6614-25 (Transcripción)

Los alumnos que quieran concurrir al estudio de la pintura general (1) deben haber cursado el dibujo.

1º Figura humana de la estampa	Profesor Sr. D. R. Flores
2º El de anatomía (2)	
3º Del yeso (4)	Profesor Sr. D. J. Urruchi
4º Del natural desnudo (4)	Profesor Sr. D. S. Rebull
5º Perspectiva pictórica (5)	Profesor Sr. D. E. Landesio

Pintura General

Ramos

1º Paisaje

Ramo 1º Paisaje

2º Figura animada

Ramo 2º Dibujo

Dibujo

1. Detalles de fragmentos arquitectónicos de la estampa, dibujo o fotografía	Profesor Sr. D. E. Landesio
2. Detalles de follaje yerbas	" "
3. Detalles de troncos con hojas de varias clases de árboles	" "
4. Detalles de peñascos y terrenos	" "

- (1) Los jóvenes que no tienen disposición hacia el dibujo de figura es inútil que ensayen el de paisaje porque en lugar de hallar en él facilitación *[sic]* encontrarán tal vez mayores dificultades.
- (2) La anatomía que más puede ser útil para un pintor general es la osteología, cuyo conocimiento le impide de hacer figuras estropeadas y ayuda muchísimo a entender el conjunto.
- (3) Muy bueno sería que hubiere dibujado muchos conjuntos de figuras enteras y particularmente vistas de cierta distancia ya puestas más lejos del horizonte y otras veces más altas.
- (4) El natural desnudo: se necesita que se hayan ejercitado en dibujarlo de más lejos y con el horizonte, más bien, más alto del modelo, lo que nunca se hace y lo que casi siempre necesita el paisajista. A este efecto debiera haber en la sala del desnudo o una especie de corredorcito medio volado para que el dibujante paisajista pudiera a su gusto subir el horizonte o tres escaleritas también voladas.

5. Detalles de movimiento de agua	"	"
6. Detalles de nubes	"	"
7. Totales de edificios	"	"
8. Totales de peñascos y terrenos	"	"
9. Totales de árboles	"	"
10. Totales de celajes	"	"
11. Totales de celajes con lontananzas, etc.	"	"

Clase 2º dibujo de la pintura

1. Fragmentos arquitectónicos
2. Yervas
3. Terrenos de varias clases y fragmentos de follaje
4. Peñascos y terrenos
5. Movimientos de agua
6. Nubes
7. Edificios complicados o aun cuadros completos
8. Peñas y terrenos *id id*
9. Árboles
10. Celajes
11. Lontananzas y paisajes completos (1)

- (5) Ésta debe ser ni demasiado teórica [*sic*] ni totalmente práctica, porque como las cosas pueden variar al infinito, de nada o poco le servirían unas operaciones demasiado materiales; por consiguiente, debe tener unas teorías concisas y generales, pocos ejemplos y clases. Debe empezar con algunas nociones de geometría; pero únicamente las indispensables, la perspectiva lineal; la teoría de las sombras; la de los espejos, una idea de lo que es la refracción y de la perspectiva aérea.
- (6) Si el dibujante tiene que dedicarse al grabado o a la litografía: se necesita entonces afinar más el lápiz, es decir, acabar con más esmero los dibujos y acostumbrarse a pintar con el lápiz y aún con la pluma si debiera ser grabador. Quiriendo ser pintor conducirá menos sus dibujos en cuanto al efecto; pero en cuenta a la forma o carácter, deberá representarlos con toda fidelidad y finura, sólo deberá acostumbrarse a indicar los objetos con escasos trazos y con la mayor claridad posible.

Todas las materias indicadas en cada clase pueden ser alternadas y aun invertidas según el profesor lo juzgue más provechoso para los estudiantes.

Clase 3º Dibujo de la naturaleza

Estudios

1. Fragmentos arquitectónicos
2. Yerbas (1)
3. Troncos de varias clases y fragmentos de follaje
4. Peñascos y terrenos
5. Movimientos o estudios de agua
6. Nubes (2)
7. Edificios complicados
8. Peñascos *id*
9. Árboles enteros *id*
10. Partidas de nubes *id*
11. Lontananzas
12. Celajes completos (2) y complicados

-
- (1) Raramente se hayan jóvenes aptos para caracterizar las yerbas, como la corteza de los diferentes árboles y en follaje: con menos dificultad se encontrará quien dibuje satisfactoriamente edificios nuevos; los edificios en ruinas son más difíciles de dibujar, así es que muchas veces dibujarán bastante bien los edificios bien conservados y no sirven cuando se trata de ejecutar unas ruinas.
 - (2) Las nubes, este ejercicio se puede hacer desde el estudio, si hubiese un mirador el cual aunque muy necesario falta todavía; este pudiera verificarse, en el [ilegible] del caracol en la azotea, y debiera ser octagonal o hexagonal, con vidrios de poderse abrir y cerrar con comodidad y con sus telas para poder quitar las luces a voluntad y poder estudiar las nubes al abrigo del sol y de los aguaceros.
 - (3) Es muy raro hallar quien dibuje bien cualquier paisaje del natural, sobre todo cuando en éste se hallen muchos objetos diferentes como árboles, peñascos, aguas, nubes, etc. porque en estas once clases de materias, siendo [la] 12ª una reunión de todas, constituyen 6 secciones, y 14 diferentes géneros de pintura cada cual más o menos dificultoso [*sic*]; que conforma a cuál de estos géneros quiera el discípulo dedicarse, estudiará más y más una u otra de las materias indicadas, según lo que tenga que hacer la parte principal en sus cuadros.

Clase 4ª

Paseos artísticos de ejecución, o ejercicios de apuntes abreviados de la

Naturaleza (1)

1. Fragmentos arquitectónicos
 2. Yervas
 3. Troncos
 4. Peñascos y terrenos
 5. Movimientos de agua
 6. Edificios complicados
 7. Árboles
- Celajes o partidas de nubes
Línea de lontananzas
Totales o paisajes enteros

-
- (1) Los paseos artísticos de ejecución tienen por objeto: de hacer apuntes del natural en un modo muy abreviado, pero sin dejar de indicar todos los detalles interesantes conservando en cada objeto el carácter y la fidelidad de la forma.

Los paseos se hacen con el profesor o director quien escoge el lugar que se debe apuntar, haciendo remarcar en él las partes más interesantes para que los discípulos no omitan de apuntarlos.

El tiempo que ocupa cada paseo es por lo menos de medio día.

Hay paseos de observación los que tienen lugar cuando alguna dificultad insuperable se presenta a algún discípulo haciendo algún cuadro de composición, en cuyo caso el profesor va con el discípulo en algún lugar idóneo, en donde le explica con el ejemplo de la naturaleza allanando sus dificultades.

Pintura General

Ramo 2º figura humana y animales

Clase 1ª

1. Desnudo natural (véase la nota 3 pertinente a lo que se requiere para ser admitido en la pintura general o de paisaje)
2. Pliegues
3. Trajes

2ª Paseos artísticos

1. Apuntes de figuras de costumbres (1)
-

- (1) Los paseos artísticos para apuntar las costumbres, se hacen andando en uno ú otro lugar por donde más pasen indios de diferentes pueblos y apuntarlos con la mayor violencia sin ser observados.
2. Apuntes de animales (1)
3. De observación (2)

3ª

Composiciones de todo género (3)

Pintura

Clase 1ª Copia de estudios hechos del natural o fragmentos de cuadros

1. Fragmentos arquitectónicos
2. Peñascos y troncos
3. Troncos con algún follaje
4. Yervas
5. Accidentes de agua
6. Nubes

Clase 2ª

7. Totales o de más complicación
8. Edificios
9. Peñascos o terrenos
10. Árboles
11. Celajes y lontananzas

Clase 3ª

12. Paisajes completos o cuadros

Pintura de la naturaleza

Clase 4ª

1. Fragmentos arquitectónicos
2. Peñascos y terrenos

-
- (1) Para apuntar animales se debe ir en donde pacen vacas, caballos, etc. excepto a los selváticos los que es preciso esperar alguna ocasión particular.
 - (2) Estos paseos se hacen ya en un barrio ya en otro, en los mercados, fiestas, etc. observando, sin hacerlo notar, las diferentes y espontáneas expresiones de toda clase de uso, condición y edad, en cuyas circunstancias no son alteradas por las convenciones de la moda.

- (3) Este ejercicio se hace leyendo algún trozo de historia en el cual el profesor hace notar el momento más feliz para desarrollar una composición; la cual se desarrolla en el acto y lo más pronto posible, la que es corregida por el mismo profesor tan luego como esté desarrollada.
3. Troncos y algún follaje
 4. Yervas
 5. Fragmentos de árboles
 6. Accidentalidades de agua
 7. Nubes

Objetos empleados

Clase 5ª

1. Edificios
2. Peñascos y terrenos
3. Troncos con árboles u otros objetos
4. Árboles y yervas
5. Accidentalidades [*sic*] o motivos de agua
6. Partidas de nubes o celajes

Clase 6ª

7. Composiciones sencilla con asunto pastoril de cualquier género de las 6 secciones
8. Composición complicada con *id*
9. Composición histórica, estilo clásico, cualquiera de los tres géneros de que se compone esta sección

Curso de perspectiva pictórica por E. Landesio (1)

1. Nociones y operaciones indispensables de Geometría
2. Perspectiva lineal
3. Sombras
4. Espejos
5. Refracción
6. Perspectiva aérea

- (1) Se da la cátedra cada tercer día, los cursantes deben traer un cuaderno en blanco para apuntar a mano todas las operaciones, como las explicaciones, y no se irán de la clase hasta que no tengan todo apuntado. Dibujarán en otro cuaderno la operación más limpia y claramente posible y más en grande y de este modo se sigue hasta el fin del curso.

Para dar este curso se necesita imprimir el tratadito que a este efecto el mismo profesor ha redactado.

Nota: Hay estudios que se cursan una sola vez, y cuya duración no se puede fijar, porque depende de la aptitud y disposición del joven estudiante, (éstos son los indicados en la 1ª clase) y tan luego como se halle apto se hace pasar inmediatamente a otro objeto o clase y otras que deben repetirse varias veces como la perspectiva, la anatomía pictórica, y otras finalmente que nunca acaban como el dibujo del natural desnudo, los pliegues, los trajes, todos los estudios de la naturaleza tanto dibujados como pintados, los paseos artísticos tanto apuntando como observando, ya relativamente [*sic*] a la figura animada o ya al paisaje, las composiciones, etc.

Todas las clases en que he dividido el estudio de la pintura general fueron dadas hasta entonces por E. Landesio: esto es materialmente imposible efectuarse habiendo discípulos que cursan contemporáneamente todas las clases, y entonces es preciso que haya un profesor de perspectiva pictórica, otro para corregir la clase de dibujo de la estampa y aún el de la pintura, y las otras clases como el dibujo y pintura del natural, paseos artísticos, composición y toda clase de cuadros originales, los dirigirá el mismo director.

Pero adviértase que aumentándose el número de discípulos se necesita un profesor para cada clase.

[Elaborado por Eugenio Landesio, Noviembre de 1864].

2.	"	"	"	Movimientos de agua	Prof. E. Landini
6.	"	"	"	Nubes	" " "
7.	"	"	"	Totales de Edificios	" " "
8.	"	"	"	Penasos y terrenos	" " "
9.	"	"	"	Arboles	" " "
10.	"	"	"	Colajes	" " "
11.	"	"	"	con lontananzas, etc. id.	" " "

Clase 2^a dibujo de la pintura

1. --- Fragmentos arquitectónicos
2. --- Villas
3. --- Formas de varias clases y fragmentos de follaje
4. --- Penasos y terrenos
5. --- Movimientos de agua
6. --- Nubes
7. --- Edificios completos o aun creados completos
8. --- Penasos y terrenos id. id.
9. --- Arboles
10. --- Colajes
11. --- Lontananzas y paisajes completos. (11)

La del dibujo es una especie de corredor medio solado p^o q^o el dibujante paisajista. Ha quehacer a su gusto sobre el horizonte o tres realistas tambien voladas.

(5) Esta debe ser un estudio teórico en totalmente practica y p^o q^o como los casos pueden variar al infinito, de cada o para le enseñaran unas operaciones demarcadas esenciales, por consiguiente debe tener unas teorías concisa y generales, pocas ejemplos y clases. Debe empregar con algunas nociones de geometria; p^o principalmente las indispensables, la perspectiva lineal; la teoría de las sombras; la de los espejos, una idea de la q^o y la refracción y de la perspectiva aérea.

(11) Si el dibujante tiene q^o dedicarse al grabado o a la litografía, se necesita entonces atajar mas el lápiz, se debe acabar con unas sombras los dibujos y acostumbrarse a desenvolver mas en ellos todo el efecto, en una palabra, debe acostumbrarse a pintar con el lápiz y aun con la pluma si debiera ser grabado. Haciendo un punto conduciendo a veces sus dibujos en cuanto al efecto, pero en cuanto a la forma o carácter, deberá representarlos con toda fidelidad y finura, solo deberá acostumbrarse a indicar los objetos con sencillos trazos y con la mayor claridad posible. Todas las materias indicadas en cada clase pueden ser alternadas y aun invertidas segun el profesor juzgar fuera provechoso p^o los estudiantes.

Clase 3.^a Dibujo de la naturaleza
Estudios.

1. Fragmentos arquitectónicos.
2. Árboles. (1)
3. Fragmentos de varias clases y fragmentos de follaje.
4. Pinares y terrinas.
5. Allevamientos o estudios de agua.
6. Nubes. (2)
7. Edificios sencillos.
8. Pinares id.
9. Allevamientos id.
10. Partidos de nubes id.
11. Plantaciones.
12. Celajes sencillos (3) y complicados.

(1) Para aprender a hallar figuras aptas p.^a caracterizar las cosas, como lo exige de los dibujos aéreos y en follaje, con un solo estudio se encontrará quien dibuje satisfactoriamente edificios sencillos, los edificios en ruinas son más difíciles de dibujar, así es q.^e muchos van dibujando, lactante han los edificios bien conservados y no es un mundo se trata de apuntar una ruina.

(2) Las nubes, este género se puede hacer desde el estudio, si hubiere un mirador el cual aunque muy necesario falta todavía, etc. pudiera verificarse en el ornato del paisaje en la laguna, y debiera ser sitigonal o saagonal, con visón de poder abrir y cerrar con comodidad y con sus telas p.^a poder quitar las lamas a voluntad y poder estudiar las nubes al abrigo del sol y de los agracesos.

(3) Es muy raro hallar quien dibuje bien ningún paisaje de natural, sobre todo cuando en este se hallen muchos objetos diferentes como árboles, pinares, agua, nubes, etc. pero en estas once clases de materias, siendo 1.^a una reunión de todos, constituyen el estudio, y de diferentes géneros de pintura cada cual más o menos dificultoso, q.^e conforme a cada uno de estos géneros quiera el discípulo dedicarse, estudiar más y más una u otra de las materias indicadas, según la q.^e tenga q.^e hacer la parte principal en sus cuadros.

Clase 4.^a
Parce actives de opinion, e opinion de apuntes abreviados
de la naturaleza? (1)

1. Fragmentos arquitectónicos.
 2. Árboles.
 3. Fiumes
 4. Pájaros, y Terrestres.
 5. Abstracciones de aguas?
 6. Edificios complicados.
 7. Arboles.
- Colaje o pedidos de nubes.
 Líneas de contornos.
 Sitios o paisajes enteros.

(1) Los parce actives de opinion vienen por objeto de hacer apuntes del natural en un modo muy abreviado, pero sin dejar de indicar todos los detalles interesantes conservando en cada objeto el carácter y la fidelidad de la forma?

Los parce se hacen con el profesor o director quien escoge el lugar q. se debe apuntar, haciendo remarcar en él las partes mas interesantes p.^o q. los discípulos no omitan de apuntarlas.

El tiempo q. ocupa cada parce es por lo menos de medio día.

Hay parce de observacion los q. tienen lugar cuando alguna dificultad incurrible se presenta a algun discípulo haciendo algun cuadro de composicion, en cuyo caso el profesor se con el discípulo en algun lugar idoneo, a donde le explica con el ejemplo de la naturaleza allandando sus dificultades.

Pintura General.

Rama 1.^a Figura humana y animales.

Clase 1.^a

1. Dibujo natural (con la vista o perteneciente a lo que se copia)
2. - Pliegues para ser admitido en la pint.^a (gracia a los pliegues)
3. - Fajas.

2.^a Parce actives

1. Apuntes de figuras de costumbres. (1)

(1) Los parce actives p.^o apuntes de costumbres, se hacen haciendo en una u otro lugar p.^o donde mas parecen indios de diferentes pueblos y apuntes, con la mayor exactitud sin ser observados.

- 2. Apuntes de animales (11)
- 2. De observacion. (12)

Composiciones de todo genero: (12)

Pintura

Clase 1^a Copia de cuadros hechos del natural o fragmentos de cuadros.

- 1. Fragmentos arquitectonicos
- 2. Paisajes y terrenos.
- 3. Frontes con algun follaje.
- 4. Juntas.
- 5. Accidentes de agua.
- 6. Nubes.

Clase 2^a

- 7. Fiestas o de mas complicacion
- 8. Edificios
- 9. Paisajes y terrenos.
- 10. Sobolos.
- 11. Retratos y lontananzas.

Clase 3^a

- 12. Paisajes completos o cuadros.

Pintura de la naturaleza

Clase 4^a

- 1. Fragmentos arquitectonicos.
- 2. Paisajes y terrenos.

(1) Para apuntes animales se debe ir en donde passen vacas, caballos; etc, excepto a las selaciones los qe es preciso expresar alguna escena particular.

(2) Estos paises se hacen ya en un barrio ya en otro, en los mercados, fiestas, etc observando, sin hacerlos vistas, las disposiciones y espontaneas expresiones de toda clase de una condicon y edad, en cuyas circunstancias se son alteradas p^a las concurrencias de las multas.

(3) Esta especie se hace leyendo algun trozo de historia en el qual el profesor hace notar el suceso mas feliz p^a desarrollar una composicion; la qual se desarrolla en el arte y lo mas pronto posible, la qe es corregida por el mismo profesor tan luego como esta desarrollada.

- 6.
3. Fronas y algun follaje.
4. yerbas.
5. Fragmentos de sedales.
6. Accidentales de agua?
7. Arboles.

Oficina complicada
Clase 5^a.

1. Edificios
2. Montañas y terrenos.
3. Fronas con arboles u otros objetos.
4. Arboles y yerbas.
5. Accidentales o montañas de agua?
6. Partidos de arboles u colajes.

Clase 6^a.

7. Composiciones sencillas con asunto facticil de cualquiera ge-
nero de las 6 anteriores.
8. Composición complicada con id.
9. Composición histórica, útil ó clásica, cualquiera de las tres géne-
ros de qd. se compone esta sección.

Curso de perspectiva pintoresca por E. Landini (11)

1. Nociones y operaciones indispensables de Geometría.
2. Perspectiva lineal.
3. Sombras.
4. Elipses.
5. Refracción.
6. Perspectiva aérea.

(11) Lo da la revista cada tercer día, los ensayos debia traer sin modorra en blan-
co y se apuntará a mano tanto las operaciones como las explicaciones, y no se
devrá dar la clase hasta qd. no tengan todo apuntado. Deberán en otros cuadernos
esta operación ir adelantando y clarificando, posible y mas en grande, y de esta ma-
do se sigue hasta el fin del curso.
Para dar este curso si necesita suprimir el dictado qd. a este efecto el mis-
mo profesor ha redactado.

Nota. — Hay estudios q^e se hacen una sola vez, y cuya duracion no se puede fijar, pero q^e depende de la aptitud y disposicion del joven estu-
diantes, estos son los estudiados en la 1.^a Clase, y tan luego como se halla apto se
hace pasar inmediatamente a otro objeto o clase. Otros q^e deben repetirse
varias veces como la perspectiva, la anatomia pintoresca, y otros finalmente
la musica acaban como el dibujo del natural desnudo, los pliegues, los tejidos
todas las estudios de la naturaleza tanto dibujados como pintados, los pa-
nes artisticos tanto apuntando como observando, ya relativamente a la figura
suave o ya al paisaje, las composiciones, etc.

Todas las clases en q^e se divide el estudio de la pintura
general fueron dadas hasta entonces p^{or} Sr. Landrius, esto es material-
mente imposible efectuarse habiendo discipulos q^e surgen contempora-
neamente todas las clases, y entonces se propone q^e haya un profesor
de perspectiva pintoresca, otro p^{ar} corregir la clase del dibujo de la estampa
y aun el de la pintura, y las otras clases como el dibujo y pintura del
natural, paises artisticos, composicion y toda clase de cuadros originales,
los dirigira el mismo Director.

Pero advirtase q^e aumentandose el numero de los discipulos
se necesita un profesor para cada clase.

Anexo VI

Fuente: Eugenio Landesio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva en la Academia de San Carlos", en *El Mexicano*, Tomo I, Imprenta Imperial, [México], jueves 19 de julio de 1866, pp. 447-448.

La pintura general o de paisaje y de perspectiva en la Academia de San Carlos

RAMOS	SECCIONES	GÉNERO	CARACTERÍSTICAS
LOCALIDADES●	Celajes	{ tempestuoso tranquilo efectos de luna	muestra gran parte del cielo
	Follajes	{ bosques parques y calzadas jardines pomares	predomina la vegetación
	Terrenos	{ alpestre llanura cavernas	aparece la formación del suelo
	Aguas	{ marinas tranquilas marinas tempestuosas lagos ríos cascadas navíos	el elemento se presenta en diferentes formas
	Edificios	{ interior exterior ruinas	predomina la arquitectura
EPISODIOS●●	Historia	{ histórico-bíblico histórico-profano mitológico	el episodio principal es histórico
	Escenas populares	{ popular-religioso popular-profano	se introduce multitud de personajes
	Escenas militares	{ vivaques batallas	los soldados son el episodio principal
	Escenas familiares	{ familiar elevado familiar humilde pastoril o campestre	el asunto es familiar
	Retratos	{ retratos	caracteriza la fisonomía de las personas
	Animales	{ selváticos caballos domésticos	representa animales diversos

- Todos los géneros pueden asociarse uno con otro u otros entre ellos mismos y también pueden asociarse con uno o varios géneros del ramo **Episodios**.
- Se asocian con uno o varios géneros del ramo **Localidades**.