



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

La magia de la modernidad mexicana a través de los paisajes de Velasco,
1873-1903

Tesis

Para obtener el título de
Licenciada en Historia

Presenta

Ana Leticia García Rodríguez

Asesora: Mtra. Irma Hernández Bolaños

Enero de 2016

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mis padres

Por el gran amor y la confianza que han depositado en mí incondicionalmente.

Gracias infinitas por todo su apoyo y esfuerzo.

¡Lo logramos!

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme formar parte de ella; a la Escuela Nacional Preparatoria No. 9 “Pedro de Alba”, donde descubrí mi amor por la Historia; a la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, por inspirarme a aprender y a ser mejor cada día, así como por brindarme la oportunidad de formarme como una profesionista orgullosa de su *alma mater*.

Agradezco a mis tíos Marisela Rodríguez, Elsa Quintero y Roberto Rodríguez por encaminar mis enseñanzas desde pequeña, por todo su cariño y apoyo; por siempre motivar mi crecimiento personal y profesional.

Quiero agradecer de manera especial a mi asesora, la Mtra. Irma Hernández, con quien tuve el privilegio de ser su alumna en varias ocasiones, por aceptar ser mi guía en este proyecto, por todos sus consejos y observaciones que fueron para mí valiosos aprendizajes. Gracias por recordarme que el esfuerzo, la responsabilidad y la dedicación son claves para lograr un buen trabajo.

A mis sinodales, Dra. Lucía Acosta, Mtra. Isary Paulet, Lic. Melissa Muñoz y Lic. Ricardo Govantes, por su tiempo en revisar esta tesis y por los comentarios realizados para la mejor terminación de esta investigación. Disfruté mucho tomar clase con ustedes, agradezco la inspiración que fueron para mí, pues incrementó mi pasión por el arte.

Mi gratitud hacia el Museo Nacional de Arte, en especial al equipo de curaduría, que me ofreció su apoyo respecto a la consulta de fuentes que resultaron de vital importancia para este trabajo. Gracias por sus consejos y recomendaciones.

Agradezco también, al Mtro. Fausto Ramírez del Instituto de Investigaciones Estéticas por su asesoría al inicio de este proyecto, por haber compartido conmigo algunas de sus conferencias, por sugerirme gran cantidad de libros que fueron esenciales durante la investigación y por reforzar mi gusto por el paisajismo de Velasco.

*Your profession is what you were put on Earth
to do with such passion and such intensity that
it becomes spiritual in calling.*

Vincent van Gogh

ÍNDICE

Introducción.....	6
Capítulo I. La Modernidad en el siglo XIX.....	14
1.1 <i>Modernidad</i> , un concepto, varias ideas.....	14
1.2 La modernidad en las grandes potencias.....	19
1.3 México y su deseo de entrar al concierto de naciones modernas.....	25
1.3.1 Antecedentes: El proyecto cultural de la República Restaurada.....	28
1.3.2 El proyecto cultural del porfiriato.....	37
Capítulo II. El paisaje: Ruta para mostrar al México moderno.....	44
2.1 El paisajismo mexicano en la Academia de San Carlos durante la segunda mitad del siglo XIX.....	44
2.2 <i>Pinturas viajeras</i> , la obra de Velasco en las Exposiciones Universales.....	59
Capítulo III. La magia de la modernidad en los paisajes de Velasco.....	94
3.1 <i>Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel</i> , 1875.....	98

3.2 <i>Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac,</i> 1881.....	114
3.3 <i>Valle de México desde el Molino del Rey,</i> 1898.....	128
Capítulo IV. Velasco, un personaje polémico.....	144
4.1 La crítica de arte en la Ciudad de México durante el siglo XIX.....	147
4.2 Velasco, un artista querido y rechazado por la crítica.....	156
4.2.1 Política, crítica y arte.....	156
4.2.2 Velasco en la crítica nacional.....	168
4.2.3 Velasco, un pintor de talla internacional.....	176
Conclusiones.....	183
Apéndice. Artículos periodísticos referidos.....	201
Fuentes consultadas.....	219

Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XIX, con el triunfo de la República Restaurada, se proyectó un plan nacional con tintes liberales para poner a México al nivel de las grandes naciones modernas, el cual se continuó durante el Porfiriato, en donde se agregaron algunos otros elementos, tratando de no apartarse de los lineamientos establecidos en un principio por Benito Juárez. En dicho programa liberal, el pintor José María Velasco desempeñó una posición importante que resultó clave para llegar a cumplir aspectos sociales y económicos concebidos dentro de este plan.

Velasco es un artista sumamente estudiado, tanto en lo referente a su persona como a sus pinturas, pues éstas se postulan como un objeto de investigación muy interesante para la Historia del Arte y en últimas fechas para la Historia de la Ciencia. La mayor parte de las obras que se han publicado acerca de este paisajista están trabajadas desde un enfoque propio de la Historia del Arte, como es el caso de algunos de los textos realizados por Justino Fernández, Xavier Moysén, Juan de la Encina, Daniel Rubín de la Borbolla,¹ entre otros, en donde se analizan las pinturas de Velasco de manera formal y descriptiva, dándole importancia al estilo, el color, la perspectiva, la composición y en las cuales se aborda el contenido de las pinturas desde un ámbito artístico.

Por otra parte, también se encuentran diversos estudios que se aproximan a dicho personaje y sus obras desde un punto de vista biográfico en conjunción con el estudio de fuentes de primera mano,² siendo uno de ellos el texto sumamente completo realizado por María Elena Altamirano, bisnieta del pintor.³

¹ Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, IIE-UNAM, 1967. / Xavier Moysén, *José María Velasco. Un estudio sobre su obra*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1991. / Juan de la Encina, *El paisajista José María Velasco, 1840-1912*, México, El Colegio de México, 1942. / Daniel Rubín de la Borbolla (coord.), *José María Velasco. Pintor del paisaje mexicano*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1969-1975.

² Luis Islas García, *Velasco, pintor cristiano*, México, Proa, 1932. / Justino Fernández, *José María Velasco*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1976. / Xavier Moysén, *José María Velasco, el paisajista*, México, Círculo de Arte, 1997.

³ María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco, Homenaje Nacional*, México, MUNAL-CONACULTA, 1993.

No obstante, como ha mencionado Rita Eder, en la última década se ha postulado como un instrumento útil el pensar el arte mexicano desde la modernidad, lo cual permite realizar investigaciones con una nueva mirada, puesto que el tema de la modernidad ha sido poco aludido o puntualizado en la Historiografía del Arte mexicano.⁴ Algunos autores como Fausto Ramírez o Justino Fernández⁵ ya han planteado con anterioridad la relación entre la obra de Velasco y el elemento moderno, sin embargo éste no ha sido el objetivo principal en sus estudios, por lo que no han profundizado específicamente en dicho aspecto, ni lo han visto como parte de un proyecto cultural para crear una imagen del México moderno, dando por un hecho que sus paisajes se vinculan directamente con la modernidad.

El presente trabajo se concentra en el estudio de la obra paisajista de José María Velasco en la Ciudad de México de 1873 a 1903, escogiendo para ello el análisis de tres de sus pinturas: *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* (1875), *El puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac* (1881) y *Valle de México desde el Molino del Rey* (1898), en donde se plantea la hipótesis en torno a que dichos cuadros se postularon como instrumentos, que formaron parte del plan nacional de tintes liberales que el Estado proyectó, para la creación de la imagen de nación moderna mexicana en los últimos años del siglo XIX, con la intención de poner a México al nivel de los grandes países decimonónicos.

Se han elegido dichos cuadros debido a que en éstos, se puede observar más claramente el elemento moderno a través de diversos aspectos: el material, visto mediante la iconografía manejada por Velasco, por ejemplo el ferrocarril; el estético, en la manera en que el pintor visualizó el espacio y realizó sus composiciones a través del dibujo y la aplicación del color; y el temático, como lo fue la cuestión geográfica a través de la representación del Valle de México. Es importante mencionar que dichas pinturas se toman como objeto y, a su vez, como fuentes de

⁴ Rita Eder, "Modernismo, Modernidad, Modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano" en Rita Eder (coord.), *El arte en México, Autores, Temas, Problemas*, México, CONACULTA / Lotería Nacional / FCE, 2001, p. 354, 369.

⁵ Fausto Ramírez, "La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio" en *Memoria*, MUNAL-INBA-CONACULTA, Núm. 4, 1992. / Fausto Ramírez, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008. / Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, IIE-UNAM, 2001, Tomo I: El Arte del Siglo XIX.

estudio; ya que son examinadas y en consecuencia arrojan datos que sustentan la hipótesis propuesta.

La elección de estas composiciones, pintadas específicamente por José María Velasco, responde a la forma en que muestran la relación que este personaje guardó con la filosofía positivista de Auguste Comte, vinculado al tema de las ciencias empíricas;⁶ dado que fue un pintor que se desarrolló en dicho contexto y que brindó especial atención a la parte científica en sus labores artísticas, a través de la realización de estudios como zoólogo y botánico, lo cual derivó en lo que en aquellos años se denominó como un carácter científico-objetivo en sus pinturas,⁷ aspecto relacionado con lo que en aquella época se consideró moderno.

Para ello, resulta sumamente esencial plantear preguntas que sirvan de eje rector a la investigación, interrogantes que, a su vez, responden a los objetivos pensados para este trabajo; con lo cual se comprendan las razones en las que se puede sostener que algunas obras paisajistas de este pintor contribuyeron a crear esa imagen del México moderno, viéndola desde la perspectiva cultural.

Por este motivo, la investigación está organizada en cuatro capítulos, en los cuales se abordó cada uno de los intereses particulares planteados para este proyecto. En el primer apartado, se pregunta acerca de cómo se entendió la modernidad durante la segunda mitad del siglo XIX en la Ciudad de México, en el segundo, qué papel desempeñó el paisajismo como técnica artística para los académicos mexicanos de la época, así como cuestionar la figura de Velasco, no exclusivamente en el ámbito local, sino también destacar su papel en las Exposiciones Internacionales; para así, en la tercera parte, analizar sus pinturas y ver qué elementos “modernos” hay en ellas. Finalmente, en el capítulo cuarto se problematiza la manera en que su obra pictórica fue apoyada por el Estado y recibida por el público, en este caso, por los críticos de aquellos años que se dedicaron a valorar la producción artística, tanto nacionales como extranjeros; para

⁶ Doctrina adaptada al contexto mexicano por Gabino Barreda en el siglo XIX.

⁷ Es decir, la manera naturalista tan descriptiva y de tinte científico con la cual Velasco realizó sus diversas representaciones. En sus paisajes este aspecto es notorio en la forma en que pintó los elementos geológicos, característicos del territorio nacional, así como la vegetación del lugar.

de esta forma poder entender cabalmente el nexo entre el paisajismo velasquiano y la modernidad decimonónica.

En esta investigación se propone un enfoque histórico-cultural que permita observar el elemento de la modernidad en aquel periodo a través del arte, preguntándose si algunos de los paisajes pintados por Velasco contribuyeron a la creación de la imagen de un país moderno en esa centuria, o si por el contrario solo se presentaron como una expresión artística más del momento. En donde el aspecto social, político y económico, al igual que las relaciones internacionales, ocupan un lugar relevante, debido a que fueron aspectos que condicionaron la producción artística.

Cabe mencionar que el motivo principal que propició esta investigación fue el gusto por el desarrollo del arte durante el Porfiriato producido en la capital del país, en especial de la pintura; así como el interés por profundizar en el estudio acerca del proyecto cultural seguido a lo largo de dichos años, a la par del plan político, social y económico; sumándose a ello la manera en que éste aspecto cultural se exhibió al exterior a través de las Exposiciones Internacionales del siglo decimonónico, en las cuales participaron algunas de las obras realizadas por José María Velasco.

En consecuencia, se aborda la cuestión de la modernidad como un concepto empleado en el México de aquella época, el cual se encuentra relacionado con la ideología del liberalismo capitalista, en donde se puede percibir primeramente un plan político y económico de nación moderna para México, en el cual el pensamiento positivista desempeñó un papel fundamental. Agregándose, como ya se dijo, el examen del modo en que dicha concepción de modernidad fue difundida en el extranjero a través de los certámenes universales, ya que éste fue un medio por el cual el gobierno mexicano se empeñó en conseguir el reconocimiento internacional; es decir, la entrada al concierto de las naciones civilizadas.

Aquí es esencial decir que durante el periodo porfiriano, donde se logró conseguir una estabilidad política, la obra de Velasco recibió gran apoyo por parte del Estado, por lo cual formó parte del arte oficial debido a la manera en que sus

composiciones representaron el contexto que el gobierno deseó mostrar tanto nacional como internacionalmente; lo que, a su vez, fue determinante para que sus obras fueran parte del proceso de fabricación de la imagen de nación moderna del país.

Por otro lado, también resulta relevante mencionar que este pintor desempeñó cargos administrativos vinculados a la producción artística mexicana, llegó a ser profesor de la clase de Perspectiva en la Academia de San Carlos (1868), en 1875 ocupó la cátedra de Pintura General o de Paisaje en la misma escuela, y en una ocasión fue el encargado del grupo dedicado a las Bellas Artes que participó en la Exposición Universal de París en 1889; lo cual reflejó la autoridad artística que Velasco llegó a ser en México. Igualmente el pintor asistió a diversas comisiones científicas para viajar a distintos estados del país con el fin de retratar los lugares que visitaban, así como estudiar la flora y fauna propia de aquellos sitios y realizar análisis en torno a dichas materias que fueron conocidos en países como Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Posteriormente trabajó como ilustrador y dibujante en el Museo Nacional de Etnografía, Historia y Arqueología, fue miembro del Instituto Mexicano de Geología y formó parte de la Sociedad Mexicana de Historia Natural, en donde desempeñó el cargo de presidente durante un corto periodo (1881).

Velasco produjo una obra sumamente extensa, en su mayoría con pinturas de paisaje, la cual fue un género artístico que se encontró en boga en la Europa de aquellos años, con la cual pudo participar en las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos y luego en las universales, con lo que el autor logró ser un pintor reconocido y premiado además de admirado; motivo por el cual fue receptor de la mayor cantidad de críticas por parte de la élite mexicana y extranjera, las cuales se publicaron en los periódicos de la época.⁸ En consecuencia, se puede observar que los puntos anteriormente enunciados se vinculan con la idea de una modernidad en donde la unión arte-ciencia resulta significativa.⁹

⁸ Ejemplo de ello son *La Libertad*, *El Siglo XIX* y la *Revista Universal*.

⁹ Elías Trabulse, *José María Velasco: un paisaje de la ciencia en México*, Toluca, Estado de México, Secretaría de Educación del Estado de México, 2012. / *Exposición Territorio Ideal. José María Velasco, Perspectivas de una época*, MUNAL-INBA, 2014.

La razón por la cual se estudia la temporalidad que va de 1873 a 1903 responde, en primer lugar, a que se coincide con las ideas enunciadas en los estudios de Justino Fernández, Fausto Ramírez y Eduardo Báez, quienes consideran 1873 como el momento¹⁰ a partir del cual se puede observar la consagración de Velasco como paisajista, ya que se percibe la presencia del estilo propio del pintor. Ramírez señala que:

[...] el verdadero parteaguas de la cabal madurez del artista lo señala la *Vista del Valle de México tomada desde el cerro de Zacoalco*, expuesta en el certamen de 1873, y que constituye la primera gran panorámica del valle pintada por nuestro paisajista.¹¹

Agregándose a ello, que durante este mismo año también se ubican algunos hechos históricos del país que hablan de lo moderno en términos políticos y económicos. Por ejemplo, en 1873 fue cuando se inauguró el tramo del Ferrocarril Mexicano que iba del centro de la Ciudad de México al Puerto de Veracruz, la cual fue la primera línea ferroviaria establecida en el territorio nacional y la protagonista de algunos paisajes de la época.¹²

También durante ese mismo año, Sebastián Lerdo de Tejada estableció las Leyes de Reforma a rango constitucional, símbolo del triunfo del liberalismo por parte de la República Restaurada que había sido iniciada por Juárez. Lo que en consecuencia trajo algunos cambios dentro de la Academia de San Carlos y por lo tanto en la enseñanza del paisajismo, ya que Lerdo de Tejada solicitó a los profesores de esa institución que juraran dichas leyes, y Eugenio Landesio, maestro de Velasco, siendo fiel a su postura conservadora, se negó a ello; lo cual provocó su renuncia a la cátedra de Perspectiva, paisajismo y ornamentación.

Sumándose a esto, en 1873 fue cuando Velasco decidió cambiarse de residencia junto con su familia a la Villa de Guadalupe, momento en el cual el artista

¹⁰ Con la diferencia de un año, pues Fernández indica 1872.

¹¹ Fausto Ramírez, "Acotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco" en Xavier Moyssén, *et al*, *José María Velasco, Homenaje*, México, IIE-UNAM, 1989, p. 34.

¹² Como ejemplo de ello se tienen, por supuesto, los paisajes de Velasco, como *El Citlaltépetl* y el *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*. Por otra parte, también se cuentan con las obras de Luis Coto que tienen como tema al ferrocarril, así como las numerosas litografías realizadas por Casimiro Castro para ilustrar el *Álbum del Ferrocarril Mexicano* de 1877.

comenzó su obra dedicada a las extraordinarias representaciones del Valle de México a causa de la gran vista panorámica con la que contó al subir a los cerros cerca de dicha población, ubicada al norte de la ciudad.

Por otro lado, puede considerarse fundamental el año de 1903 debido a que fue cuando se dio el cambio de director con Antonio Rivas Mercado y la expedición de un nuevo plan de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (antes Academia de San Carlos), las cuales fueron medidas tomadas para cumplir con la voluntad renovadora que se pretendió en aquella época; lo que en consecuencia resultó en la supresión de la clase de Pintura de paisaje, cátedra que le había sido retirada a Velasco un año antes, junto con la de Perspectiva.

Agregándose a ello, que durante este periodo se vivió un ambiente en el cual las exposiciones anuales realizadas por dicha institución, donde participaban las obras del pintor, se suspendieron.¹³ Por lo cual, se puede observar el cambio de mentalidad y la modificación en el gusto estético que se comenzó a experimentar al final del siglo, lo cual devino en el estilo que se ha denominado como Modernista.

En 1901 el pintor se fracturó una pierna, y un año después sufrió un ataque al corazón, lo cual mermó su salud y le impidió ascender a los cerros que antes frecuentaba para obtener las vistas panorámicas y realizar sus grandes obras, limitándose a pintar desde su estudio particular.

A esta circunstancia personal se añade el hecho de que ya por aquellos años se comenzó a observar el declive de la administración porfiriana,¹⁴ la cual le brindó un gran patrocinio a la obra artística de Velasco. Finalmente, es esencial señalar que fue también entre esos años cuando el artista trabajó en las obras que se analizan.

Por otra parte, se considera que esta investigación puede contribuir a una cabal comprensión de lo que se ha denominado la construcción de la nación mexicana en

¹³ Fausto Ramírez, "Tradición y Modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *Las Academias de Arte*, México, UNAM, 1985, p. 216.

¹⁴ Luis González señala el año de 1904 como el inicio del declive porfiriano. Luis González, "El liberalismo triunfante" en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México*, México, Obra preparada por el Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, Tomo III, 1976, p. 968.

la temporalidad abordada, pero desde otro enfoque, no solo político y social, sino desde la perspectiva histórico-cultural, en relación a la modernidad. Término que contó con diversos significados durante la transición del siglo XIX al XX ya que se puede definir con base en los objetivos que se buscaron, los cuales se transformaron respondiendo a las diferentes necesidades de la realidad mexicana; en otras palabras, el concepto de “moderno” fue adaptado a la época por parte de aquellas figuras sobresalientes en cada uno de esos momentos.

Asimismo, con esta labor se pretende ampliar el conocimiento en el ámbito de la historia de la pintura académica de la época y la forma en que el Estado hizo uso de ella, así como en torno al papel que desempeñó México en las Exposiciones Universales dentro del ámbito artístico, agregando las contribuciones que se pueden realizar en el tema de la modernidad mexicana decimonónica y cómo fue concebida y difundida a través del arte.

De igual manera, este trabajo resulta útil a los historiadores especialistas en el área de México en el siglo XIX, específicamente acerca de los elementos de carácter artístico-cultural. Además puede servir a los historiadores del arte en referencia al tratamiento brindado a las obras artísticas como fuentes históricas; es decir como evidencias visuales del pasado. También, este estudio puede resultar de interés para un público no especializado, con el fin de que puedan conocer y ser conscientes de la importancia que desempeñaron los paisajes de un pintor tan relevante en la historia de nuestro país y tan reconocido en el extranjero como lo es José María Velasco.

I. LA MODERNIDAD EN EL SIGLO XIX

Estamos continuamente utilizando términos que tienen una intención y una extensión que no se ajustan demasiado: teóricamente deberían ajustarse; pero si no pueden, algún otro modo tendremos que encontrar para tratarlos de manera que sepamos en todo momento qué queremos decir.

T. S. Eliot, *Experiment and Criticism*, 1929.

Como menciona este autor, en ocasiones se trabaja con términos que no llegan a adaptarse adecuadamente a la idea que deseamos expresar debido a su carácter polisémico, y por lo tanto se fracasa en el intento de transmitir lo que en verdad queremos. Por esta razón, considero que cuando se emplean conceptos específicos, se debe brindar una explicación de lo que se entiende con dichas concepciones, ya que cada autor les da un uso distinto en respuesta al carácter de su escrito.

Este es el caso del concepto de *modernidad*, el cual empleo aquí como parte del análisis del paisajismo de Velasco. Por lo tanto, resulta esencial definir, o construir, la idea de modernidad entendida para estos fines, la cual se puede observar en este trabajo, principalmente, a través de la imagen de nación *moderna* que se proyectó para México; explicada, a su vez, con base en el contexto de la segunda mitad del siglo XIX.

1.1 *Modernidad*, un concepto, varias ideas

La idea de modernidad nació desde la Edad Media,¹⁵ y como Ricardo Pozas Horcasitas¹⁶ comenta, nunca ha sido una etapa terminable, determinada o conclusa

¹⁵ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos / Duke University Press, 1991, p. 23.

¹⁶ Ricardo Pozas Horcasitas es doctor en Estudios Latinoamericanos y maestro en Letras Hispánicas por la UNAM, así como doctor en Sociología Política por la Escuela de Altos Estudios en París.

en donde los rasgos puedan llegar a enlazarse y atarse.¹⁷ Sin embargo como dice Silvia Pappe, es un término que ha sido definido en diversos periodos y el cual ha contado con diferentes significaciones.¹⁸

En consecuencia se podría decir que han existido diversos “tipos de modernidad” con base en los objetivos buscados, los cuales se transforman en respuesta a las diferentes necesidades; en otras palabras el concepto de *moderno* ha sido adaptado en distintas épocas por parte de aquellas figuras sobresalientes en cada uno de esos momentos.

No obstante, es relevante comentar que a pesar de que el término *modernidad* ha contado con diversas acepciones a través del, considero posible establecer algunas características generales de ella, tal y como diversos autores ya lo han señalado. Pozas Horcasitas, en un apartado acerca de los rasgos constitutivos del término, dentro de diversos ámbitos de su obra titulada *Los nudos del tiempo: la modernidad desbordada*, considera que algunos conceptos sobresalientes para los tiempos modernos son la crítica, la reflexividad, la novedad, inmediatez, incertidumbre, actualidad, pluralidad, tradición, libertad, individualidad y razón.¹⁹ Al igual que Luis Villoro,²⁰ quien dijo que la idea de novedad anunciante de un cambio, surgida en una sociedad ya establecida, es un elemento esencial de la modernidad.

Por lo que aquí respecta, se debe de ubicar dicho concepto dentro de la temporalidad antes mencionada, 1873-1903. Matei Calinescu²¹ ha hecho referencia a dos modernidades, las cuales han rivalizado desde mediados del siglo XIX, una

¹⁷ En Isaac Mendoza Vázquez, “Modernidad y Globalidad” en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 2, abril-junio, pp. 406-409 en <http://www.ejournal.unam.mx/rms/2008-2/RMS008000207.pdf> Consultado el 16 de Marzo 2013)

¹⁸ Silvia Pappe, “Modernidad- Observar los márgenes de un concepto” en Lidia Girola, Margarita Olvera (Coords.), *Modernidades. Narrativas, mitos e imaginarios*, México, UAM / Anthropos, 2007, pp. 215-217.

¹⁹ Mendoza Vázquez, *op. cit.*, pp. 406-409.

²⁰ Luis Villoro, *El pensamiento moderno: Filosofía del Renacimiento*, México, El Colegio Nacional / FCE, 1992, p.7. / Luis Villoro (1922-2014) fue doctor en Filosofía por la UNAM, además se desempeñó como investigador, profesor y diplomático en México.

²¹ Matei Calinescu (1934-2009), crítico literario de origen rumano. Fue profesor de Literatura Comparativa en la Universidad de Indiana, EE. UU.

correspondiente a un *momento histórico*, donde las ideas de progreso científico y tecnológico propias de la revolución industrial, los cambios sociales, la economía creciente y el capitalismo son característicos; y por otro lado la *modernidad estética*, la cual se enfoca a aspectos culturales, oponiéndose desde su época romántica al progreso burgués de la primera; siendo con ello su contraria, y la que dio paso a los movimientos vanguardistas.²²

Con base en lo dicho por este autor, es el significado de la primera de estas modernidades la que aquí concierne; la *idea burguesa* de modernidad. Esto debido a que el pintor, cuyas obras aquí se estudian, se ubicó en dicho periodo. Sobre este contexto, se consideran los aspectos culturales; las nociones propias del momento histórico de progreso, avance científico y tecnológico; agregándose elementos del positivismo y el capitalismo, los cuales se encontraron en boga en aquel momento. A través de estos fundamentos se analiza la manera en que esta modernidad fue vista a través del arte, en este caso por medio del paisajismo de Velasco, el cual formó parte de la construcción de una imagen de nación moderna para México.

Por otra parte, Hans Ulrich²³ en su ensayo titulado *A history of the concept 'modern'*²⁴ brinda un completo recorrido a través del tiempo, en donde explica la manera en la cual este término ha sido entendido, principalmente en Europa. Este autor define tres sentidos con los que ha contado la locución 'moderno' a lo largo de su historia: el primero en donde *moderno* se asimila como lo 'presente', el segundo donde se refiere a lo 'nuevo' en contraposición a lo antiguo, y un tercer significado visto como lo 'transitorio' teniendo su opuesto en lo eterno.²⁵

Al igual que Ulrich, y en relación al periodo ocupado en este trabajo, concuerdo con la idea acerca de que desde mediados del siglo XIX e incluso a finales de éste, se experimentó un cambio en el significado de lo *moderno*, que pasó

²² Calinescu, *op. cit.*, p. 50-51.

²³ Hans Ulrich es un crítico y curador de arte suizo, se especializa en la producción artística contemporánea.

²⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, "A History of the Concept 'Modern'" en *Making Sense in Life and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

²⁵ *Ibidem*, p. 81.

de ser entendido como lo *nuevo* a lo *transitorio*. Por lo que se puede decir que en esta modernidad, clasificada por Calinescu como del primer tipo, coexistieron dos acepciones en torno a su significado, referidas a lo novedoso y a lo efímero.

Es por esta razón, por la cual algunos escritores de la época, como Charles Baudelaire, hablaron ya de lo “moderno” como un elemento con frecuentes metamorfosis;²⁶ un instante fugaz, entendiéndose con ello una idea de cambio, en donde el autor determinó que “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”.²⁷

Para él, la modernidad fue aquello que debían de buscar los artistas, ya que si se abstendían de ello, solo crearían una belleza falsa e indefinida, debido a que estarían disfrazando su presente con el ‘atuendo’ de otros tiempos. Si bien éstos debían de estudiar a los antiguos maestros, en primer lugar tenían que comprender el carácter de la belleza actual. Por lo cual el autor escribió que los pintores debían empezar contemplando la vida, y recién después ingeniárselas para aprender los medios de expresarla. Donde agregó que cada época poseía su propio porte, mirada y sonrisa,²⁸ reforzando esta idea con lo que expresó posteriormente al afirmar que “desde que todos los siglos y todos los pueblos han tenido su propia forma de belleza, inevitablemente nosotros tenemos la nuestra”;²⁹ con lo cual se entendió que cada pasado se experimenta como presente y por lo tanto como moderno, es decir *nuevo*.

En consiguiente, se ve que estos pensadores emplearon las palabras *moderno* y *contemporáneo* indistintamente. Desde mi punto de vista, este último vocablo se llega a relacionar con lo “presente”; agregando lo que Calinescu señala acerca de que una característica de la modernidad dentro de esa temporalidad fue que ambos términos no contaron con alguna diferencia, dado que ésta llegaría hasta

²⁶ Charles Baudelaire, *Arte y modernidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 39.

²⁷ En Ulrich Gumbrecht, *op. cit.*, p. 93. [“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent”].

²⁸ Baudelaire, *Arte y modernidad, op. cit.*, p. 39.

²⁹ Baudelaire, *Art in Paris 1845-1862. Salons and other exhibitions*, New York, Cornell University Press/Phaidon Books, 1981, p. 117.

el siglo XX;³⁰ por lo cual “moderno” fue sinónimo de “contemporáneo”, asimilado como aquello perteneciente al tiempo en que se vive;³¹ es decir al presente, si bien un presente entendido como efímero o transitorio.

Por lo tanto, se puede ver que a mediados / finales del siglo XIX el concepto de *modernidad* experimentó una transformación entre lo entendido como lo *nuevo* y lo *transitorio*, donde en ambas concepciones se vio implícita la cuestión del *presente*.

Agregándose a esta cuestión lo que dice Marshall Berman³² a propósito de los textos de Baudelaire. En éste crítico francés se pueden percibir dos modelos de modernización, una *material* y otra *espiritual*, siendo en esta última donde él ubicó los elementos culturales, encontrándose ahí mismo la creatividad intelectual y artística.³³ Por lo cual, con base en esta otra clasificación de ver la modernidad a mediados del siglo XIX, el presente trabajo no se enfoca solo en el estudio de una de estas dos modernidades, sino ve el vínculo que existió entre ambas, tal y como lo describió Baudelaire, el cual vio en la burguesía el medio para el crecimiento del arte, al igual que había hecho con la industria y la política.³⁴

Ahora, ya habiendo abordado la modernidad como el concepto en torno al cual han circulado diferentes ideas, y explicado la manera en que se trata en este trabajo, es necesario plantearla considerando el contexto del periodo de la investigación aquí concerniente, para llegar a comprender lo que se entendió como moderno en la vida cotidiana de las personas de la segunda mitad del siglo XIX.

Primeramente con el estudio de la idea de modernidad en las naciones que fueron vistas como potencias, enfocándose en París, ya que Francia fue retomada

³⁰ Calinescu, *op. cit.*, p. 92.

³¹ Cfr. Definición de “contemporáneo”, Real Academia Española en <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=contempor%C3%A1neo> Consultado el 9 de septiembre 2014.

³² Marshall Berman (1940-2013), fue un filósofo marxista y escritor estadounidense.

³³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2006, p. 134.

³⁴ *Ibidem*, p. 133.

como el ejemplo de México en aquella época, y luego centrándose propiamente en la Ciudad de México, donde se analiza la manera en la cual las ideas venidas del extranjero fueron adaptadas, haciendo énfasis en aquellos elementos vinculados directamente con el objeto de estudio aquí propuesto.

1.2 La modernidad en las grandes potencias

Como Mauricio Tenorio Trillo³⁵ menciona, lo que se ha visto como *moderno* nunca ha sido con referencia al mundo real, sino a la noción de lo que se considera el mundo más avanzado y óptimo, según la inteligibilidad pública que las élites económicas, políticas e intelectuales le han dado.³⁶

Con lo anteriormente dicho se debe comentar que el asunto del *progreso* resulta clave para entender cómo se interpretó el ser una nación moderna en aquella época. Para esto se debe, primeramente, abordar la cuestión acerca de ¿qué se consideró como progreso en aquel periodo?

De acuerdo con Tenorio Trillo, en torno al tema del gran evento que constituyeron las Exposiciones Universales, Londres, París y Chicago fueron las ciudades ejemplo de la modernidad universal en aquellos años, a las cuales diversos países occidentales deseaban igualar,³⁷ en ese sentido se debe recordar que para el caso mexicano fue la ciudad francesa la que fungió como el arquetipo cultural.

Este mismo autor comenta que en la última parte del siglo XIX, la ciencia y la industria se consideraron los fundamentos primordiales del progreso, las cuales fueron formas naturales y objetivas de la producción y conocimiento humanos. La

³⁵ Mauricio Tenorio Trillo, originario de Michoacán, es doctor en Historia por la Universidad de Stanford, actualmente es profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Chicago y profesor asociado en el Centro de Investigación y Docencia Económicas de México.

³⁶ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998, p. 15.

³⁷ *Idem.*

era del progreso desarrolló una imagen ideal de sí misma, ésta se volvió el modelo óptimo de cómo debía ser el mundo y una vez que surgió esta imagen del mundo moderno, el cosmopolitismo se hizo posible en todos los ámbitos: ciencia, artes, costumbres y tecnología.³⁸

No obstante a que en aquellos años Reino Unido se posicionó como la primera potencia en cuestiones económicas e industriales, Francia fue la nación que contó con una cultura que demostró la victoria del pensamiento moderno occidental con el triunfo de la Tercera República Francesa, el cual fue ejemplo de progreso para los demás países aspirantes a los ideales de democracia, dentro de los cuales se encontró México.

Por otra parte, Estados Unidos también fue reconocido por sus instituciones, y para los liberales mexicanos llegó a ser un ejemplo espiritual respecto a la cuestión del protestantismo³⁹ y el progreso material a través de la industria,⁴⁰ no obstante, para aquellos momentos todavía se miró la influencia de este país con ciertas reservas debido a la cuestión territorial sufrida pocos años atrás. Además es relevante señalar que la nación norteamericana era una potencia naciente en el continente americano, que apenas se estaba consolidando y por lo tanto, igualmente volteó la mirada a los ejemplos mostrados por la nación francesa.

Sin embargo, el estado francés aun experimentaba el difícil proceso de superar la derrota sufrida frente a Polonia, donde había perdido parte de su territorio, lo cual se vio reflejado en una inestabilidad económica y política que influenció su desarrollo cultural. Aspecto que no fue plenamente expuesto, razón por la cual diversos países de Latinoamérica admiraron e imitaron a la gran nación francesa. Sumándose a este aspecto, que durante esa etapa Francia:

[...] hacía experimentos con doctrinas poco ortodoxas para recuperar el terreno perdido en la industrialización, improvisaba alianzas políticas para mantener la estabilidad, emprendía reformas sociales por temor a una

³⁸ *Idem.*

³⁹ Cfr. Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1968, pp. 63-64.

⁴⁰ Véase *Ibidem*, pp. 286, 307,308.

revolución y cuestionaba el canon intelectual y cultural de corte positivista y neoclásico.⁴¹

No obstante, los gobiernos latinoamericanos no fijaron su atención en aquella Francia, la cual no correspondía al estereotipo que se había formado de ella, sino al glorioso país mostrado a través de las reconocidas Exposiciones Universales celebradas en el siglo XIX. Como menciona Marshall Berman, lo que se exhibía era una 'modernidad sin lágrimas';⁴² una imagen ideal que en ocasiones llegó a ser una utopía.

Asimismo, resulta relevante mencionar que la postura que México guardó en relación al vecino del norte explica otra de las razones del porqué se decidió voltear la mirada hacia el continente europeo. Se dijo que México admiró a Estados Unidos en cuanto a la cuestión material-industrial, debido al gran crecimiento que este país había mostrado, pero al mismo tiempo, se mantuvo una actitud reservada ya que para los positivistas, que formarían parte del gobierno Porfiriano, no fue desconocido el peligro que podía representar Estados Unidos para un país que se iba formando como nación. Por lo que ellos consideraron que era necesario hacer un México que contara con una fortaleza material para igualar la capacidad del pueblo sajón del norte, no obstante esta fuerza no la desarrolló de la misma manera que los norteamericanos, con base principal en la industria y el comercio, sino que para poder contrarrestar a la burguesía norteamericana, México recurrió a la burguesía europea.⁴³ Con lo cual, se puede ver otro de los motivos por los que durante la regencia de Porfirio Díaz, París fungió como el arquetipo cultural para el país. Al respecto W. Dirk Raat⁴⁴ señala que:

La presencia de franceses en México durante la intervención extranjera favoreció el conocimiento de la literatura y la filosofía francesas, pues entonces vinieron algunos hombres de ciencia que fomentaron la vida intelectual. Los mexicanos cultos, muchos de ellos alejados de las pretensiones políticas de la intervención, apreciaron el arte y la cultura francesas; la lengua era conocida por buen número de ellos y abundaron las

⁴¹ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 49.

⁴² Berman, *op. cit.*, p. 136.

⁴³ Zea, *op. cit.*, pp. 308-309.

⁴⁴ W. Dirk Raat se ha desempeñado como profesor de Historia en la Universidad de Nueva York, sus investigaciones se caracterizan por enfocarse en el estudio de América Latina durante el siglo XX.

traducciones. Después, bajo el régimen de Díaz, Francia se convirtió en modelo de las maneras y del buen gusto.⁴⁵

Para continuar con la cuestión en torno al progreso en aquella época, se debe comentar que Francia fungirá como eje rector, pues como se dijo, fueron las ideas de la capital francesa las que mayor influencia internacional ejercieron en el ámbito cultural. En este punto, la figura de Charles Baudelaire resulta sumamente esclarecedora, debido a que en sus diversos escritos trató la idea del progreso en relación al desarrollo del arte.

Como menciona Berman,⁴⁶ y se comentó brevemente en párrafos anteriores, para Baudelaire el progreso humano debía de ser infinito, en respuesta a las aspiraciones de la clase burguesa no solamente en lo económico, sino universalmente. Por lo cual el crítico apeló a lo que vio como su creatividad y universalidad de visión innatas: puesto que los animaba el impulso de progreso en la industria y la política, hubiera sido indigno de ellos quedarse quietos y aceptar el estancamiento del arte; en donde Baudelaire recurrió a la creencia burguesa de la libertad de comercio, donde pidió que este ideal se extendiera a la esfera de la cultura.

Baudelaire, admirando el papel tan importante ya ocupado por la burguesía para mediados de siglo, les hizo ver que el arte era una necesidad que poseían en su vida diaria al igual que las leyes o los negocios, dado que con él podían alcanzar un equilibrio en su ser, con el cual serían felices y se sentirían satisfechos. De igual manera, les enmarcó la idea en torno a que ellos habían sido capaces de fundar colecciones, galerías y museos para poder disfrutar del arte que anteriormente solo era accesible a los “monopolistas”, los cuales, según Baudelaire, se empeñaban en ser los únicos dueños del conocimiento y el placer artístico. Motivo por la cual, señaló el autor, esta burguesía que ya había alcanzado tantos logros para Francia en la cuestión política y tecnológica, debía de dedicar el mismo empeño al desarrollo

⁴⁵ W. Dirk Raat, *El positivismo durante el porfiriato (1876-1910)*, México, SEP, pp. 13-14.

⁴⁶ Berman, *op. cit.*, pp. 133, 137.

del arte, el cual, como el crítico les había dicho, se presentaba como una necesidad.⁴⁷

Por consiguiente, se percibe que por medio de este fragmento dedicado a la burguesía en su *Salón de 1846*, Baudelaire, sirviéndose del reconocimiento de los éxitos alcanzados por dicha clase, motivó a la acción; es decir a la inversión en el campo artístico. Con lo cual, se advierte un modo en que la idea moderna de progreso se empleó en el área de las Bellas Artes en una época en la cual las ideas del capitalismo industrial alcanzaron su apogeo.

Vinculado a esto resulta primordial destacar, la posición tomada por Baudelaire posteriormente ante la cuestión del *progreso* en el aspecto artístico. Realmente preocupado porque la gente y los mismos artistas de su tiempo confundieron el progreso material con el espiritual; pues muchos de ellos consideraron el “progreso” solo en referencia a los avances tecnológicos e industriales, como el ferrocarril o la electricidad; para él el progreso se presentó como una idea grotesca, la cual había logrado su cometido, distraer a los hombres de sus deberes y responsabilidades, con lo cual se incurrió en una situación de decadencia.

Por otro lado, y aunque algunos autores como el mismo Berman en su texto aquí citado u Olivier Debroye⁴⁸ han señalado que para Baudelaire no existió una modernidad o un progreso artístico, debido a que éste rechazó la aplicación del progreso técnico en el arte; desde mi punto de vista, pienso que este crítico francés logró vislumbrar otra idea de progreso además de la señalada en el párrafo anterior.

Si bien éste fue un progreso espiritual que resultó difícil de comprender y llevar a cabo, el cual no debía de ser entendido solo con base en elementos materiales. Por esta razón, Baudelaire expresó que con este tipo de progreso,

⁴⁷ Baudelaire, *Art in Paris*, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁴⁸ Olivier Debroye, “Sueños de modernidad” en Graciela de Reyes Retana (coord.), *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, México, MUNAL-INBA, 1991, pp. 27-28. / Debroye (1952-2008) fue curador, historiador del arte, cineasta y novelista nacido en Jerusalén. Realizó estudios en el Colegio de México, la Universidad de París y la UNAM.

enfocado más a cuestiones intelectuales, se lograría un avance, una mejora en diversos ámbitos, con el cual los artistas no solo se concentraran en emplear las más recientes innovaciones que la ciencia y la tecnología permitían en sus obras:

Si una nación entiende las cuestiones de moralidad con un mayor refinamiento a lo que ellos entendían en el siglo anterior, entonces tienes progreso; eso es suficientemente claro. Si este año un artista produce un trabajo, el cual brinda evidencia de un mayor conocimiento o fuerza imaginativa a lo que mostró el año anterior, es certero que ha logrado un progreso. Si los alimentos son más baratos y de mejor calidad hoy de que lo que fueron ayer, eso es un ejemplo indisputable de progreso en el orden material.⁴⁹

La cuestión real para el artista moderno, según el crítico francés, consistía en reconstruir estos procesos, poniendo su propia alma y sensibilidad en estas transformaciones y dando vida en su obra a estas fuerzas explosivas;⁵⁰ es decir, *interpretar* estos procesos y plasmarlos por medio de sus productos artísticos; lo cual, desde mi punto de vista, Velasco logró realizar, con base en el método enseñado por Eugenio Landesio, quien fue su maestro en la cátedra de pintura de paisaje en la Academia de San Carlos, cuestión en la que se profundizará más adelante.

Al igual que Baudelaire, pienso que la modernidad y por lo tanto, el progreso decimonónico en el arte no se puede percibir exclusivamente a través del tema de los avances tecnológicos o industriales, como por ejemplo las representaciones de la máquina de vapor; sino también a través de los aspectos culturales, como este autor intentó explicar, a pesar de verlo como una cuestión difícil de realizar.⁵¹

Como ejemplo de ello, tomo precisamente la obra paisajista de Velasco, debido a que en ella la modernidad no solo se puede advertir concentrándose en

⁴⁹ Baudelaire, *Art in Paris, op. cit.*, p. 126. [If a nation understands the issues of morality with a greater refinement than they were understood in the previous century, then you have progress; that is clear enough. If this year an artist produces a work which gives evidence of greater knowledge or imaginative force than he showed last year, it is certain that he has made progress. If provisions are cheaper and of better quality today than they were yesterday, that is an indisputable example of progress in the material order].

⁵⁰ Berman, *op. cit.*, p. 144.

⁵¹ Baudelaire, *Art in Paris, op. cit.*, p. 127.

las representaciones de lo material, sino de igual manera, con el análisis de la cuestión científica, como lo fue la ciencia en la formación académica de Velasco, lo cual se relaciona a su vez, con la ideología positivista de la época. Sumándose el tema de la geografía, así como el aspecto político y económico, vinculado al liberalismo capitalista por el que México transitó en aquellos años.

Todo lo cual, como menciona Tenorio Trillo, fueron elementos que formaron parte de la creación del tipo ideal del México moderno; es decir de la imagen de nación moderna fabricada por el Estado para conseguir una aceptación nacional e internacional, y que por lo tanto debía actualizarse de manera constante.⁵²

1.3 México y su deseo de entrar al concierto de naciones modernas

Analizando ya la cuestión de la modernidad mexicana, el siglo XIX fue un periodo lleno de transformaciones, en donde al final de éste los hombres de vocación cultural intentaron acordar sus pasos a la marcha de la cultura contemporánea para ser hombres de su tiempo tanto como de su propia tierra.⁵³

Considero que el concepto de modernidad en México contó con diversos significados durante la transición del siglo XIX al XX; menciono esto ya que pienso que se puede observar uno a mediados de la centuria y otro a principios de 1900, con la llegada de las vanguardias artísticas.

Por lo tanto, tomando en cuenta que lo que estudio en este trabajo es la obra de José María Velasco; donde se considera lo dicho por la crítica de arte en la prensa mexicana en torno a sus obras, opiniones que a su vez conllevaron reflexiones acerca de la actualidad de aquellos años; creo que sí se puede ubicar una etapa moderna en México en el periodo de 1873 a 1903. Cabe mencionar que

⁵² Tenorio Trillo, *op. cit.* p. 12.

⁵³ José Luis Martínez, "México en busca de su expresión" en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México*, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, Tomo III, 1976, p. 1019.

algunos autores, como Fausto Ramírez,⁵⁴ han rastreado el inicio de esta modernidad decimonónica desde las Leyes de Reforma,⁵⁵ esto debido principalmente a los diversos cambios que contrajeron dichos decretos constitucionales, desde modificaciones de carácter político, hasta transformaciones económicas, sociales y religiosas; como bien muestra el ejemplo expuesto por Ramírez a través de la pintura de Velasco titulada *Destrucción del antiguo templo de San Bernardo*, en este caso en específico referido a la lucha de poderes entre el Estado y la Iglesia.⁵⁶

Desde mi perspectiva, esta etapa de la modernidad fue liderada por Ignacio Manuel Altamirano en el ámbito intelectual, y se caracterizó por la idea incipiente de rescatar y mostrar 'lo propio', con lo cual, como menciona Rita Eder,⁵⁷ se dejó ver el binomio entre nacionalismo y modernidad,⁵⁸ en donde ya se puede observar una preocupación por dar a conocer que el país era moderno, es decir que México presentaba un cambio hacia el progreso, para dejar atrás la fama internacional que tenía de ser violento, incivilizado, inseguro y salvaje.⁵⁹ Sumándose que la incorporación de la cátedra de Paisaje en el plan de estudios durante la primera mitad del siglo XIX, un género que gozó de gran aceptación y popularidad en la Europa moderna en aquella época, desempeñó un papel trascendental en la creación de la imagen de modernidad mexicana.

⁵⁴ Fausto Ramírez cursó estudios en Ingeniería Química en la Universidad de Guadalajara e Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. Actualmente se desempeña como investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Sus temas de investigación se han centrado en el arte del siglo XIX y XX.

⁵⁵ Fausto Ramírez, "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico" en Widdifield, Stacie (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, 2001, p. 277-278.

⁵⁶ Fausto Ramírez, "Las imágenes del 'México próspero' en el *Atlas pintoresco* de Antonio García Cubas (1885)" en *Amans artis, amans veritatis, Coloquio Internacional de Arte e Historia, en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México, IIE-FFyL-UNAM, Fomento Cultural Banamex, 2008, p. 616.

⁵⁷ Rita Eder es licenciada en Historia por la UNAM, tiene la maestría en Historia del Arte por la Ohio State University y el doctorado en Historia del Arte por la UNAM. Actualmente es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma universidad. Su campo de investigación se concentra en el estudio del arte en el siglo XX.

⁵⁸ Rita Eder (Coord.), "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano" en *El arte en México, Autores, Temas, Problemas*, México, CONACULTA / Lotería Nacional / FCE, 2001, p. 354.

⁵⁹ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 11.

Para la modernidad en el caso mexicano, de igual manera resultan clave las ideas propuestas por Baudelaire en torno a dicho tema, razón por la cual éstas se abordaron profundamente en apartados anteriores. Los planteamientos de este crítico resultan importantes ya que dicho personaje se ha postulado como uno de los teóricos esenciales para el estudio del arte moderno en el siglo XIX, y no solo en París, sino también en la Ciudad de México, donde sus diversas publicaciones se conocieron, ya que sus ideas llegaron a trascender continentes, consiguiendo ejercer cierta influencia en la producción artística.

Esto con base en la lectura de la prensa mexicana de la época, la cual deja ver que la burguesía del país se encontró al tanto de lo que sucedía en Francia, no solo en el aspecto político, sino también en el filosófico e ideológico, como llegó a pasar con las ideas positivistas de Auguste Comte que Gabino Barreda⁶⁰ desarrolló para el ámbito mexicano, sino también en el medio artístico, puesto que se puede observar que algunos periódicos como *El Mundo*, *El Siglo XIX* o *El Partido Liberal* llegaron a publicar las traducciones de artículos franceses.

Como ejemplo de ello la nota de *El Mundo* de agosto de 1889⁶¹ o los publicados en *El Siglo XIX*⁶² en relación a la Exposición Universal de París celebrada en aquel año, o la de *El Partido Liberal* en su apunte del 1^{ro} de junio de 1890,⁶³ en el cual se habla acerca de los llamados *Salones de París*, los cuales fueron exposiciones de arte en Francia, de la misma manera en que aquí se llevaron a cabo por parte de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Igualmente se puede ver que la prensa mexicana tuvo noticia de los artistas franceses, como en el caso de la nota publicada en *El Federalista*,⁶⁴ a propósito de la muerte de Jean-Baptiste Camille Corot.

⁶⁰ Gabino Barreda fue médico, filósofo y político, quien se desarrolló en el ambiente del México decimonónico.

⁶¹ "La pintura en París, Honor a un mexicano" en *El Mundo*, México, 15 de agosto de 1889.

⁶² "Ecos de la Exposición de París" en *El Siglo XIX*, México, 5 de septiembre de 1889, pp. 2-4. / "Nuestros premios en la Exposición de París" en *El Siglo XIX*, México, 21 de octubre de 1889.

⁶³ "El Salón de París" en *El Partido Liberal*, México, 1^o de junio de 1890.

⁶⁴ "Juan Bautista Corot" en *El Federalista*, México, 23 de marzo de 1875, pp. 1-2. / Jean-Baptiste Camille Corot, pintor francés de paisajes nacido en 1796.

Sumándose la cuestión de que los críticos de arte en México tuvieron presente lo dicho por Baudelaire, como se puede comprobar con la nota de la *Revista Moderna* redactada por Ciro B. Ceballos,⁶⁵ un escritor que formó parte de la generación literaria que surgió en torno a esta revista. Por lo que si bien en esa ocasión la figura francesa de Baudelaire se relacionó más con el Modernismo propio de final de siglo, y agregando que no se debe caer en generalizaciones, es importante destacar que con la cita hecha por Ceballos, se puede decir que algunos de los críticos de arte en nuestro país se mantuvieron al día acerca de lo que ocurrió en el ambiente artístico parisino, en este caso en específico de las últimas teorías artísticas publicadas por personalidades renombradas en dicho campo, como lo fue Baudelaire. En donde se debe enfatizar el hecho, ya mencionado repetidamente, de que París fue un ejemplo a seguir para la cultura mexicana decimonónica, principalmente durante la segunda mitad de la centuria.

1.3.1 Antecedentes: *El proyecto cultural de la República Restaurada*

Como menciona José Luis Martínez,⁶⁶ durante el siglo XIX la historia de la cultura mexicana se encuentra definida por los choques de liberales y conservadores y por el triunfo de los primeros, que impusieron a la época su propio sello y aun determinaron la tolerancia y la concordia para los vencidos;⁶⁷ por lo que fue el programa liberal el que brindó cauce al aspecto cultural y por lo tanto artístico del país. Ya en 1867, con el triunfo de la República sobre el régimen de Maximiliano de Habsburgo, reinó en el país un gran optimismo, no solo por el hecho de haber vencido, sino también porque tal acontecimiento permitió, por fin, mostrar al mundo y mostrarse ellos mismos que México era capaz de ser y de hacerse una nación a

⁶⁵ "Seis apologías. Julio Ruelas" en *Revista Moderna*, México, 15 de septiembre de 1898, p. 55.

⁶⁶ José Luis Martínez (1918-2007) fue un destacado académico, diplomático, ensayista, historiador, cronista, bibliógrafo, editor y humanista mexicano. Fue director del Fondo de Cultura Económica de 1977 a 1982.

⁶⁷ Martínez, *op. cit.*, p. 1020.

la altura de las más modernas del mundo; dicha modernización, renovación y reforma debían alcanzar a todos los órdenes de la realidad mexicana.⁶⁸

Para 1873 Sebastián Lerdo de Tejada se encontró en la presidencia, luego de obtener la victoria un año antes en las elecciones extraordinarias llevadas a cabo en el país debido a la muerte de Juárez, cargo que desempeñó hasta 1876. Se puede decir que Lerdo siguió con el programa liberal que se había establecido con la administración de Juárez desde el 67, es decir, el del llamado periodo de la República Restaurada, luego del Segundo Imperio Mexicano a manos de Maximiliano, cuando Lerdo había ocupado el puesto de Presidente de la Suprema Corte de Justicia.

Dicho proyecto liberal dirigido por el Estado, pero a manos de los intelectuales, quienes se resolvieron en homogeneizar a México y ponerlo a la altura de las grandes naciones del mundo contemporáneo, consistió en la necesidad del orden político, la práctica de la Constitución liberal de 1857, la pacificación del país, el debilitamiento de los profesionales de la violencia y la vigorización de la hacienda pública; en el orden social, la inmigración, la división de la propiedad privada en pequeñas fincas y las libertades de asociación y trabajo; en el orden económico, la hechura de caminos, la atracción de capital extranjero, el ejercicio de nuevas siembras y métodos de labranza, el desarrollo de la manufactura y la conversión de México en un puente mercantil entre Europa y el remoto oriente; y en el orden de la cultura las libertades de credo y prensa, el exterminio de lo indígena, y la educación que se daría “a todo México”.⁶⁹

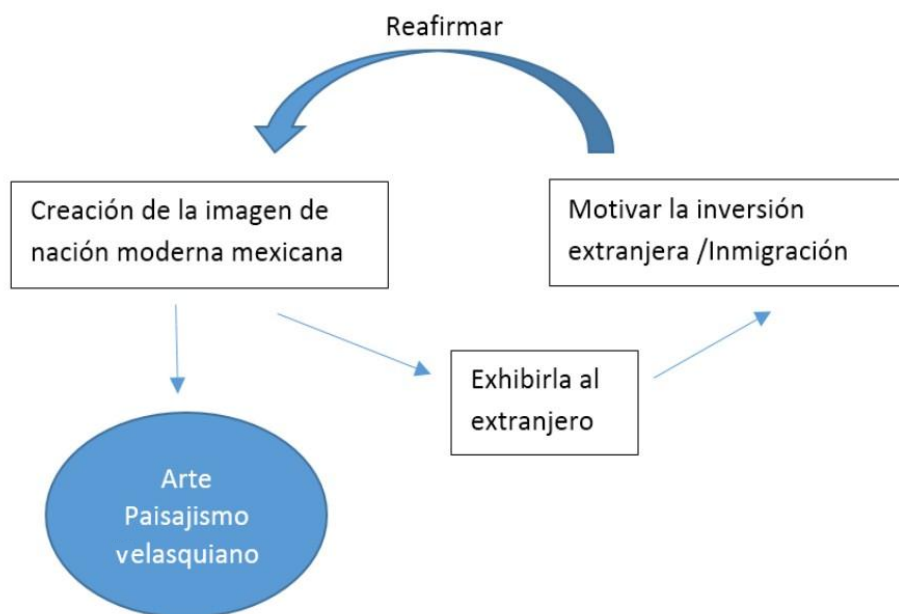
Por lo cual, con base en lo anteriormente enunciado, concuerdo con lo dicho por Francisco Zarco⁷⁰ en torno a que las inmigraciones serían capaces de poblar a

⁶⁸ Jorge Alberto Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 17, No. 2 (66), octubre-diciembre, 1967, pp. 240-241.

⁶⁹ Luis González, “El liberalismo triunfante” en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México*, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, Tomo III, 1976, p. 908.

⁷⁰ Francisco Zarco fue político, periodista e historiador mexicano del siglo XIX.

México, hacer valer sus riquezas e introducir las invenciones de la tecnología.⁷¹ Sin embargo, desde mi perspectiva, considero que para que México lograra construir esa imagen de nación moderna, las inmigraciones solo constituyeron una parte del proceso para dicho fin, al cual veo de la siguiente manera:



Con esto se puede apreciar que el Estado mexicano necesitó la inversión extranjera y las inmigraciones (a las cuales ubiqué dentro de la cuestión de las inversiones, debido a que algunas de ellas estuvieron pensadas con esa intención) para poder sufragar la construcción de dicha imagen de nación moderna, pero a su vez esta imagen *expuesta* al exterior de diversas maneras, entre ellas el arte, era la que *demonstraría* a los diversos países europeos, agregándose Estados Unidos, que México ya se postulaba como un territorio a su misma altura, y por lo tanto poder convencer a los extranjeros de que el país les podría brindar seguridad a sus negocios.

Por consiguiente, tomando en cuenta el programa liberal enunciado al inicio de este apartado, se ve que las expresiones artísticas por medio de las cuales se

⁷¹ Luis González, "El liberalismo triunfante" en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México*, op. cit., p. 910.

exhibió la modernidad de México, en este caso los paisajes de Velasco, respondieron a las necesidades de orden social, político, económico y cultural, ya que por medio de la pintura de paisaje, se presentó a un país pacificado y por lo tanto civilizado, que ya no experimentaba luchas intestinas, sino por el contrario, se dedicó a promover el progreso a través de la implementación de diversos avances tecnológicos, industriales, científicos y hasta artísticos, como las vías de comunicación, el estudio de la vegetación, el reconocimiento del territorio mexicano con fines científicos y la educación, esta última vista en este caso, a través de la inclusión de la Academia de San Carlos en este nuevo programa educativo, por lo que dicha escuela sufrió algunos cambios en relación a decretos institucionales, así como modificaciones referentes a la producción artística; como lo fue el nombramiento de las autoridades y el profesorado.

Además, como menciona Fausto Ramírez en torno al proyecto artístico propio de la restauración de la República, de 1867 en adelante la Academia fue oficialmente conocida como Escuela Nacional de Bellas Artes (en adelante ENBA); su presupuesto, administración y mantenimiento dependerían directamente de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. Esto a causa de que se trató de desmontar, en lo posible, la conocida dependencia de la Academia con el grupo conservador,⁷² agregándose que por dicha razón, para cuando se contó con el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, Landesio fue separado de su cargo como director del ramo de pintura de paisaje por no haber protestado obediencia a las Leyes de Reforma, adicionadas a la Constitución por el gobierno lerdistista.⁷³

En referencia a la cuestión de la Reforma, resulta interesante mencionar que durante este periodo, debido a dichas leyes, las obras pictóricas que databan de la época novohispana y que se encontraron en diversas iglesias y conventos que habían sido suprimidos, pasaron a manos de la ENBA,⁷⁴ con lo cual se enriqueció

⁷² 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-INBA- CONACULTA / UNAM-IIE / Banamex, 2003, p. 55.

⁷³ Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, México, IIE-UNAM, 1996, p. XVIII.

⁷⁴ *Ibidem*, p. XVII.

notablemente el acervo de las galerías históricas propiedad de la Academia, la cual se encargó de resguardarlas y exhibirlas adecuadamente.

Por otro lado, se debe mencionar que durante este periodo se comenzaron a fabricar algunos de los patrones artísticos, como sería la iconografía nacionalista, a través de un proceso lento, llegándose a consolidar y establecer posteriormente durante el Porfiriato. Aspecto que fue perceptible en las exposiciones celebradas durante la restauración de la República, donde se ve el abandono de los asuntos religiosos, favorecidos con precedencia por las autoridades académicas, y la instauración de la corriente nacionalista antes mencionada, agregándose la abundancia y calidad de la pintura de paisaje y la consolidación de la pintura costumbrista.⁷⁵ Cabe decir que, desde mi punto de vista, esta iconografía nacida en la República Restaurada se enfocó más hacia el desarrollo de temas pictóricos históricos encargados de relatar pasajes propios de la historia nacional.

Si bien, a mediados del siglo, todavía se llegó a advertir un dominio de un lenguaje estético clasicista,⁷⁶ también se debe añadir, como menciona Flora Elena Sánchez,⁷⁷ que a esta secularización temática, la cual fue perceptible sobre todo durante el gobierno de Lerdo de Tejada, corresponde en el campo estilístico con los primeros signos de la sustitución del idealismo nazareniano y purista⁷⁸ por un realismo relativo, dentro de los cánones academicistas, con algunas muestras de un gusto neobarroco;⁷⁹ en otras palabras, se observa un proceso de transición en el gusto artístico, en donde la forma debía responder a un gusto clásico, pero en el contenido los pintores podían reflejar el aspecto moderno, es decir actualizar las

⁷⁵ *Ibidem*, pp. XIX-XX.

⁷⁶ Manrique, "Arte, modernidad y nacionalismo", *op. cit.*, p. 241. / El *clasicismo* en el arte se caracterizó por retomar los patrones estéticos y filosóficos de la Antigüedad clásica. En pintura este estilo nació en contraposición a la corriente barroca, por lo cual en el clasicismo pictórico se observa el predominio del dibujo sobre el color y las formas en las composiciones se pueden distinguir sin ninguna complicación.

⁷⁷ Flora Elena Sánchez es licenciada en Historia. Su área de especialidad es la documentación de arte del siglo XIX y XX en México.

⁷⁸ Método artístico de enseñanza, propugnado en México por Pelegrín Clavé en la Academia de San Carlos, el cual consistía en retomar la espiritualidad del arte cristiano propia de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, rechazando el estilo neoclásico y realista. Para conocer este método a detalle véase Pelegrín Clavé, *Lecciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, 1990.

⁷⁹ Sánchez Arreola, *op. cit.*, p. XX.

temáticas;⁸⁰ como se podrá analizar con mayor profundidad al revisar la crítica de arte decimonónica.

Asimismo, en estos años se volvió a implantar poco a poco la costumbre de enviar pensionados (becados) a Europa a los alumnos más distinguidos, pero ahora París fue la ciudad que ejerció mayor atracción para los estudiantes, en lugar de la capital italiana. Por lo cual, se puede advertir que el gobierno siguió apoyando la producción artística en esta época, ya que el Estado fue consciente de que el arte poseía un uso práctico para la nación: “Las bellas artes y la literatura han sido en todos los tiempos el ornato y el termómetro del adelanto y la cultura de las naciones civilizadas”.⁸¹

Razón por la cual, no solo se trató de impulsar a las artes porque suponían un valor positivo, sino que éstas fueron obligadas a contribuir a la reforma del país y a su modernización, así como a poseer un sentido didáctico para ser partícipes de la formación y vigorización de la nacionalidad, por lo que se observa que el arte debió mostrar el carácter de la nación, contar sus grandezas, sus heroicidades, sus sufrimientos; de debía pintar sus paisajes y sus tipos.⁸²

Aun así, resulta importante señalar, como menciona Luis González,⁸³ que durante la denominada República Restaurada la pacificación del país y el orden anhelado se desarrolló lentamente, pues la aspiración de la paz, premiosa y casi unánime, no fue satisfecha por las administraciones de Juárez y Lerdo (1867-1876),⁸⁴ ya que para 1874 estalló la rebelión cristera en el occidente del país y dos años más tarde la rebelión de Tuxtepec que le dio la victoria a Porfirio Díaz.

⁸⁰ Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo”, *op. cit.*, p. 244.

⁸¹ Francisco Herrera y Campos, “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos. 1862” en *El Siglo XIX*, México, 17 de febrero de 1862, pp. 1-2.

⁸² Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo”, *op. cit.*, p. 246.

⁸³ Luis González es un historiador mexicano, realizó estudios de Derecho en la Universidad Autónoma de Guadalajara, de Historia en el Colegio de México y en la UNAM. Cursó el posgrado en Historia en la Sorbona de París. Su especialidad es la historia de la Revolución Mexicana y el presidencialismo mexicano.

⁸⁴ Luis González, *op. cit.*, p. 919.

Por lo que fueron varios los aspectos que se afianzaron posteriormente durante la regencia de éste último, dado que además de los elementos artísticos, también lo fueron algunas de las medidas políticas comenzadas por el gobierno de Juárez, este fue el caso de las ideas positivistas, pues se continuó con la misma política de conservación y de orden autoritaria iniciada en la Restauración de la República.⁸⁵ Como declara González, “se plantaron entonces las semillas de la modernización y el nacionalismo, y algunas dieron brotes que el régimen subsiguiente, favorecido por el clima internacional, hizo crecer”.⁸⁶

Cabe comentar que resulta importante profundizar en el tema del positivismo debido a que, en relación al objeto de estudio en cuestión y considerando lo dicho por Francisco García Gómez,⁸⁷ la obra producida por Velasco se ubica dentro de la categoría del *arte burgués oficial*, en razón a que los paisajes velasquianos aquí estudiados se llegaron a utilizar con fines propagandísticos que fueron favorables, primeramente a la institución política del estado mexicano; es decir se emplearon como un instrumento de poder y en consecuencia fomentaron la creación de una imagen moderna al país. Agregando que el arte burgués oficial se encuentra controlado por la Academia tanto en relación a la estética imperante a aquella época como a la cuestión de la producción artística; elemento que también se encuentra en la obra de Velasco, al haber sido un alumno de dicha institución, haber seguido el método artístico de enseñanza y posteriormente haber mantenido contacto con la Academia, siendo profesor de dicho recinto educativo. Sumándose, finalmente, el aspecto de la gran dimensión de las obras como una forma para captar la atención del espectador.

Primeramente se debe decir que el positivismo en México, no llegó directamente enfocado en el ámbito cultural, esto se dio posteriormente; más bien arribó como una filosofía utilizada como instrumento por un determinado grupo de

⁸⁵ Zea, *op. cit.*, p. 419.

⁸⁶ Luis González, *op. cit.*, p. 924.

⁸⁷ Francisco García Gómez, *El nacimiento de la modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*, España, Universidad de Málaga, 2005, p. 65. / García Gómez es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Su línea de investigación se ha centrado en arte y arquitectura de los siglos XVIII y XIX y en historia del cine.

mexicanos;⁸⁸ es decir un grupo social en concreto, que en este caso fue la nueva burguesía, la cual luego de haber obtenido el poder tras una lucha política, necesitó una justificación para poder conservarlo.

Esta filosofía fue traída a México en un primer momento por Gabino Barreda, quien estudió los postulados establecidos por el francés Auguste Comte y los adaptó a la situación mexicana; fue un positivismo que siguió la idea de un progreso, ya que trató de demostrar que “no hay orden sin progreso ni progreso sin orden”.⁸⁹ Si bien, como explica Leopoldo Zea,⁹⁰ era un orden que se basó en las nuevas creencias de dicha burguesía, pues éstas dejaron de ser teológicas para fundamentarse como principios científicos.

Sin embargo estas ideas positivistas de principios del siglo XIX, al igual que la burguesía mexicana, alcanzaron su máximo desarrollo en el porfiriato,⁹¹ donde se experimentó un cambio en la situación política y por lo tanto, esto se vio igualmente reflejado en los fundamentos positivistas que fueron introducidos por Barreda. En este caso fue Justo Sierra⁹² quien retomó dichas ideas para el contexto diferente que se vivió con la administración de Porfirio Díaz.

Para finales del año de 1876, ya se tiene una presidencia ocupada por Díaz, éste llegó a dicho puesto gracias a la proclamación de su Plan de Tuxtepec, dado que para las elecciones de ese año Lerdo de Tejada había sido reelecto, resultado que molestó tanto a Díaz como a José María Iglesias quien, como presidente de la Suprema Corte de Justicia, declaró, a través del Plan de Toluca, que dichas elecciones presidenciales no eran válidas debido a que no se habían llevado a cabo correctamente en todos los estados y la violencia militar había intervenido; por lo

⁸⁸ Zea, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁹⁰ Leopoldo Zea (1912-2004) fue un destacado filósofo mexicano que llegó a desempeñarse como profesor de la UNAM.

⁹¹ Zea, *op. cit.*, p. 46.

⁹² Justo Sierra fue un escritor, historiador, periodista, poeta y político mexicano, alumno de Ignacio Manuel Altamirano.

cual, en su calidad de presidente interino, decidió establecer su propio gobierno provisional.

Por otro lado, Díaz libró batallas contra el gobierno lerdistista que no desistió de abandonar la silla presidencial, en las cuales obtuvo la victoria, como en el caso de la de la Batalla de Tecuac.⁹³ Fue hasta finales de noviembre que Lerdo de Tejada decidió huir del país hacia Panamá, mientras Porfirio entró triunfante a la Ciudad de México, en donde proclamó oficialmente su Plan de Tuxtepec y sus reformas de Palo Blanco, donde sustentó cinco principios: no reelección de presidente de la república y gobernadores de los estados; desconocimiento del gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada por abusivo de la autoridad, despilfarrador, injusto, asesino, extorsionador, vendepatrias y otros crímenes; reconocimiento de los gobernadores con la única condición de que se adhirieran al Plan; comicios para supremos poderes de la Unión a los dos meses de ocupado México, y entrega provisional del Poder Ejecutivo al presidente de la Suprema Corte de Justicia, es decir, a José María Iglesias si aceptaba el Plan de Tuxtepec.⁹⁴ No obstante, Iglesias sostuvo su gobierno interino en Guanajuato.

Ya para el 28 de noviembre del 76, Díaz se autoproclamó presidente de la República, designando a su gabinete y solicitando a Iglesias que desistiera de su lucha, el cual tras un combate con las tropas del general Díaz finalmente decidió huir hacia los Estados Unidos. No obstante, fue hasta el 5 de mayo de 1877 que Díaz asumió la presidencia constitucionalmente.⁹⁵

⁹³ Luis González, *op. cit.*, p. 926.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 928.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 934.

1.3.2 *El proyecto cultural del porfiriato*

Bien sabido es, que durante la regencia del general Porfirio Díaz el progreso material presentó un gran desarrollo, un ejemplo de ello fue el incremento presentado en los medios de comunicación y las obras públicas como lo fue el aumento en las vías de ferrocarril a través de la República Mexicana que logró conectar puertos importantes para favorecer el comercio del país, además de la incorporación del teléfono, el telégrafo, el correo postal, así como el desagüe en la Ciudad de México, entre otros. De igual manera durante su administración la cultura y las letras desempeñaron un lugar esencial en su política.

No obstante, como menciona Raat, la época de Díaz no fue, como se la ha querido ver exclusivamente, una época de tranquilidad nacional y de orden social.⁹⁶ Al inicio de su mandato, dada la situación del nuevo gobierno presidencial y siguiendo el análisis en torno a las ideas positivistas, se observa, tal y como lo menciona Zea, que para ese entonces México todavía no había alcanzado el nivel de progreso que se planteó en las ideas de Comte traídas por Barreda, debido a la falta de orden que se demostró a través de la reciente lucha por el poder entre lerdistas, iglesistas y porfiristas. Por lo cual, a razón de la nueva administración política a manos de Díaz, se tuvo que buscar una justificación de lo sucedido, en donde la realidad fue la existencia de un desorden social en el país.

La filosofía de Comte propagada en México por Barreda y que decía haber alcanzado el orden había fracasó⁹⁷ pues no respondió a la situación mexicana. Por lo que las ideas positivas del inglés Herbert Spencer,⁹⁸ traídas en este caso por Justo Sierra, fueron las que resultaron más adecuadas para argumentar el nuevo orden político y social que los mexicanos necesitaban, el cual fue el instrumento

⁹⁶ Raat, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁸ Herbert Spencer fue un naturalista, filósofo, psicólogo y sociólogo de origen inglés del siglo XIX.

para lograr la libertad individual impuesto por la nueva clase dirigente a la cual representó Porfirio Díaz, la burguesía.⁹⁹

Esta tesis divulgada por Sierra se relacionó directamente con el llamado Darwinismo social, orden político y social, que fue instaurado por la administración porfiriana y presentado como la natural consecuencia de la evolución social de México siguiendo los decretos de Spencer. El cual, entendió la evolución de manera biológica, moral y social; sosteniendo que en dicha evolución superviven los más aptos, por lo que aplicado a la política el Estado tenía la responsabilidad de proteger los intereses del más apto, en este caso de la burguesía.¹⁰⁰

En relación al Darwinismo social, es importante profundizar en lo que se mencionó líneas arriba en torno a que las nuevas creencias de la burguesía pasaron de ser teológicas a ser científicas. Como comenta Raat,¹⁰¹ desde los inicios del positivismo con Comte, éste había elegido dicho nombre para la filosofía debido a que ésta debía basarse en las “ciencias positivas”; es decir la matemática, la astronomía, la física, la química, la biología y la física social (sociología), ya que para el teórico francés el conocimiento se debía aplicar a la solución de problemas humanos, por lo cual el positivismo se vinculó directamente con el desarrollo que se tuvo de la ciencia en el siglo XIX.

En el caso de México, como comenta Elías Trabulse,¹⁰² durante el último tercio de la centuria, la combinación de la investigación científica con la metodología propuesta por el positivismo permitió que los estudios científicos de ese periodo adquirieran un relieve excepcional dentro del panorama de la historia de la ciencia mexicana;¹⁰³ por lo que durante el Porfiriato se vio el surgimiento de no menos de

⁹⁹ Zea, *op. cit.*, p. 306.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 408.

¹⁰¹ Raat, *op. cit.* p. 11.

¹⁰² Elías Trabulse realizó estudios en Química por la UNAM, posteriormente cursó el doctorado en Historia por el Colegio de México. Se ha especializado en la Historia de la Ciencia y la Tecnología en México del siglo XVI al XX.

¹⁰³ Elías Trabulse, *José María Velasco: Un paisaje de la ciencia en México*, México, Instituto mexiquense de cultura, 1992, p. 115.

cincuenta organizaciones científicas,¹⁰⁴ en las cuales se puede hallar la figura de Velasco, a causa de que el pintor, como resultado de su contexto, contó con una formación no solo artística sino de igual manera científica.

Para inicios de la década de 1870 Velasco cursó, tanto en el bachillerato como en la facultad, las materias propias de la carrera de medicina que estudiaron sus hermanos, como lo fueron anatomía, matemáticas, física e historia natural,¹⁰⁵ ésta última vinculada a la biología; agregando que posteriormente se relacionó con la Sociedad Mexicana de Historia Natural; en donde realizó ilustraciones científicas para la revista de este órgano *La Naturaleza*, publicación que ha sido considerada como una de las más importantes dentro del ramo de las ciencias debido a su mayor duración, regularidad y calidad en la ilustración;¹⁰⁶ y llegó a ser presidente en 1881,¹⁰⁷ por lo que se puede ver que además de tener un gusto artístico, Velasco también contó con un gran interés por la ciencia, motivo por la cual realizó diversos estudios e investigaciones dentro de ese campo; es decir, fue artista y científico.

Motivo por el cual, se puede observar que Velasco fue un hombre que no solo se centró en pintar paisajes sino que también mantuvo un arduo interés en las cuestiones científicas, razón por la que se conservó al tanto de los avances realizados en conocimientos empíricos propios de las disciplinas modernas como la arqueología, botánica, geología y paleontología tanto en Europa como en América.¹⁰⁸ Aspecto, que sin duda llegó a influir su labor pictórica, como por ejemplo los trabajos en óleo que realizó para el Instituto Nacional de Geología (hoy Museo Nacional de Geología) para explicar las eras prehistóricas, así como lo fue para su

¹⁰⁴ Raat, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵ Islas García, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ Alberto Sarmiento, "Una imagen vale más que mil hipótesis. La litografía científica mexicana en el siglo XIX" en María de los Ángeles Sobrino (coord.), Catálogo de la exposición *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, MUNAL-INBA, abril-junio, 1994, p.134.

¹⁰⁷ *Guía Museo Nacional de Arte*, México, MUNAL-INBA-CONACULTA, 2006, p. 164.

¹⁰⁸ *Idem*.

obra paisajista ya que Velasco llegó a contar con una visión científica de la naturaleza, en razón a su formación. Ya Raquel Tibol¹⁰⁹ mencionó que:

Velasco contó con un acervo científico cultural, lo cual le dio un instrumento de crítica y análisis tanto para la naturaleza que tomaba como modelo, como para la composición físico-química de la materia que utilizaba.¹¹⁰

Por consiguiente, con base en lo enunciado durante este capítulo, se puede concluir que el término *modernidad* ha contado con diversos significados desde el periodo denominado Edad Media. Para los objetivos planteados en este trabajo se retoma el concepto enunciado por Calinescu, es decir la modernidad correspondiente al momento histórico, en razón a que los paisajes de Velasco aquí analizados se ubican dentro de dicha temporalidad y presentan características propias de aquel periodo, como lo fueron las ideas de progreso científico y tecnológico de la revolución industrial, los cambios sociales, la economía creciente y el capitalismo; con lo cual, a su vez, se establece un diálogo entre la *modernidad material* y la *espiritual* definidas por Baudelaire.

Por lo tanto, lo que aquí se analizó fue el sentido que se le dio a la modernidad durante la segunda mitad del siglo XIX vista a través del arte, pero en relación al contexto político, para así poder conocer la manera en que el paisaje de Velasco formó parte de la construcción de la imagen de nación moderna para México en aquellos años.

Se explicó que en la época decimonónica los términos *moderno* y *contemporáneo* se emplearon indistintamente, en donde lo *moderno* se asimiló como aquello perteneciente al *presente*, un presente entendido como efímero y transitorio, tal y como lo llegó a describir el crítico de arte francés, Charles Baudelaire, quien se perfiló como una figura clave para entender la modernidad en

¹⁰⁹ Raquel Tibol (193-2015) fue una crítica e historiadora del arte mexicano originaria de Argentina. Se llegó a desempeñar como promotora y periodista cultural. Su área de especialidad se enfocó en el estudio del arte durante el siglo XX.

¹¹⁰ Citado en Trabulsee, *José María Velasco: Un paisaje...*, *op. cit.*, p. 116.

el arte a finales del siglo, y personaje que en aquel periodo vio ya a la burguesía como un instrumento a favor del desarrollo del arte.

Por consiguiente, para poder estudiar la modernidad en la Ciudad de México durante la temporalidad aquí establecida (1873-1903) se recurrió al tema de las grandes potencias del siglo XIX, ya que como se dijo, París fungió como el arquetipo cultural para el país, específicamente durante la regencia de Porfirio Díaz, en donde el tema del *progreso*, visto a través de la ciencia, la industria y el arte, desempeñó un lugar esencial para la formación del ideal de nación moderna. Con lo cual México deseó entrar al grupo de naciones modernas; es decir de los países civilizados. Por lo que se tuvo que demostrar que el territorio mexicano ya se encontraba al nivel de dichas potencias; lo cual se logró a través de la adaptación de los principios tanto políticos y económicos como sociales y culturales que se aplicaron en Europa y en Estados Unidos.

Por lo cual, también se observó que, en el país, el positivismo fungió como una filosofía moderna aplicada en diversos ámbitos. Primeramente empleada como la justificación de la nueva burguesía para conservar el poder político por el que peleó, y luego como una filosofía científica, la cual determinó una transformación en diferentes aspectos, tales como la educación, la investigación en las ciencias y el estudio de la sociedad, así como las repercusiones que también contrajo en la producción artística, en este caso en la obra de Velasco. Lo cual habló del *progreso* intelectual en el país, y es que luego de que México pasara por diversas luchas intestinas, primeramente entre liberales y conservadores y posteriormente entre lerdistas, iglesistas y porfiristas, se tuvo que mostrar al mundo que en México ya no se vivía un desorden liderado por la violencia, sino lo contrario, que era una nación postulada como una gran fuente de inversión extranjera, la cual si se conseguía, permitiría continuar con el progreso del país.

No obstante para que eso funcionara se necesitaba convencer al mundo de ello, y es aquí donde el arte desempeñó un papel esencial. Como mencionó Justino

Fernández¹¹¹ fue por medio de las artes, por donde se advirtió la mayor posibilidad de igualamiento o de encumbramiento; ya que en aquel entonces el valor de lo propio se vio sólo por el lado de la capacidad o posibilidad de llegar a ser igual a otros, de formar parte del concierto del mundo civilizado.¹¹²

En este caso, Velasco se postuló como un artista adecuado para trabajar una pintura oficial, en la cual no solo mostró a través de la imagen un México moderno materialmente hablando, sino que su persona en sí representó aquello sostenido por el positivismo en relación al aspecto científico que tanta importancia tuvo. Como se mencionó, Velasco contó con una formación, no únicamente artística sino también científica, debido a su gran interés por las ciencias como la arqueología, botánica, geología y paleontología. Motivo que le brindó la oportunidad, no solamente de ocupar cargos en la ENBA sino de igual manera en la Sociedad Mexicana de Historia Natural, nacida a raíz del impulso brindado a las ciencias empíricas durante aquellos años, lo cual llegó a intervenir en su obra pictórica y en la manera naturalista con la que llegó a representar el Valle de México en sus paisajes, pues la forma en que Velasco percibió la naturaleza no fue exclusivamente a través de un método artístico sino también con una mirada científica.

Lo anteriormente señalado habla de que su obra artística formó parte de la construcción de la imagen de nación moderna mexicana no específicamente por el hecho de perfilar paisajes en donde retrató el presente de su país, el cual ya contaba con avances industriales tecnológicos como lo fue el ferrocarril, sino igualmente por la manera naturalista tan estudiada y detallada con la cual llegó a pintar la naturaleza geológica y vegetal del país en razón a los diversos estudios realizados antes de aplicar el óleo sobre el lienzo.¹¹³ Lo cual además fue una característica presentada por artistas internacionales de aquella época, por ejemplo los brasileños Joaquim Insley Pacheco y Marc Ferrez, así como los norteamericanos Martin Heade

¹¹¹ Justino Fernández (1904-1972), escritor, historiador, esteta, filósofo y académico mexicano. Se especializó en el estudio de la historia y la crítica de la producción artística en México.

¹¹² Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo I: El Arte del Siglo XIX, *op. cit.*, p. 46.

¹¹³ Aspecto que se revisará de manera técnica más adelante en el capítulo dedicado al análisis de las pinturas seleccionadas para este trabajo.

y John Gould,¹¹⁴ quienes además de ser artistas se dedicaron a la realización de estudios científicos vinculados a las ciencias naturales, punto que también hace referencia al nivel con el que contó Velasco en el ámbito artístico, presentando una educación positivista, acorde al contexto en el que se desarrolló.

Respecto a esto último se vio que durante el Porfiriato las bases del positivismo sufrieron ciertas modificaciones, como dijo Leopoldo Zea, de pasar de las ideas de Comte traídas por Barreda, a las sostenidas por Spencer y difundidas por Justo Sierra en México. Por lo que, con la llegada de Díaz a la presidencia, la producción artística también experimentó cambios, los cuales se pueden rastrear desde las modificaciones realizadas en la ENBA por mandato presidencial, en donde tanto Velasco como su obra desempeñaron un papel relevante, como se verá a continuación.

¹¹⁴ Trabulse, *José María Velasco: Un paisaje...*, *op. cit.*, p. 118.

II. EL PAISAJE: RUTA PARA MOSTRAR AL MÉXICO MODERNO

A mediados del siglo XIX la pintura de paisaje se abrió paso en Europa. Era la expresión de un espíritu nuevo: la modernidad.

Justino Fernández ¹¹⁵

La pintura de paisaje en México apareció de manera oficial hasta mediados del siglo XIX, la cual fue implementada con la llegada de un pintor italiano a la Academia de San Carlos. La enseñanza de dicho género artístico brindó grandes frutos en la producción plástica del país, dentro de la cual las obras de Velasco desempeñaron un papel fundamental, no solo en el ámbito de las Bellas Artes, de igual manera el gobierno federal vio en ellas un instrumento político para la difusión de la modernidad mexicana a nivel internacional.

2.1 El paisajismo mexicano en la Academia de San Carlos durante la segunda mitad del siglo XIX

Entrando ya al terreno artístico, resulta necesario dedicar un apartado al estudio de la Academia de San Carlos por tres razones principales: la primera, por la importancia que esta institución desempeñó en la segunda mitad del siglo XIX como un medio para el impulso de la producción del arte mexicano; segunda, por el estrecho vínculo que se guardó entre dicha escuela y el Estado mexicano para fabricar la imagen de nación moderna antes referida; y finalmente debido a que fue el lugar donde José María Velasco estudió pintura y posteriormente pudo especializarse en el paisajismo, género artístico que se incorporó al programa de estudios durante la misma centuria.

¹¹⁵ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo I: El Arte del Siglo XIX, *op. cit.*, p. 101.

Además resulta esencial conocer el tipo de formación con la que se enseñó en aquel momento en la Academia, ya que esto refiere a los métodos empleados; la influencia que esta institución recibió del exterior y la política con la cual se rigió; para de esta manera observar la importancia que el gobierno mexicano le brindó a través del patrocinio estatal del que algunos artistas ahí formados fueron acreedores, el cual también se llegó a emplear para la participación de México en las Exposiciones Internacionales de la época.

Desde su fundación en 1783, la Academia de San Carlos en México fue una de las instituciones educativas más importantes de América. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XIX, padeció una situación económica precaria.¹¹⁶ A fin de aliviar la situación económica de San Carlos, en diciembre de 1843 Santa Anna le asignó por decreto la renta de la que a partir de entonces comenzó a ser llamada Lotería de la Academia,¹¹⁷ aunque posteriormente la propia Lotería sufrió adeudos enormes.

Me atrevería a decir que todavía en la década de 1870 la Academia sufrió debido a su situación financiera, lo cual se puede comprobar a través de las diversas críticas hechas al gobierno en la prensa mexicana, acerca de que éste solo se centró en los intereses políticos y no le otorgó verdadera importancia a la cuestión de las artes en el país; lo cual se puede leer en el artículo de *La Libertad* de 1878:

[...] en la línea de bellas artes, es cierto que el gobierno general y los de los Estados han sostenido algunas Academias; pero lo han hecho de una manera tan mezquina y desacertada, que no han producido los frutos que

¹¹⁶ María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco. Paisajes de luz, horizontes de modernidad*, México, DGE / Equilibrista, 2006, p. 35.

¹¹⁷ La Lotería de la Academia de San Carlos fungió como un fondo de ingresos para dicha Institución. El manejo y provecho de ésta fue otorgada a la Academia en 1843 por el presidente en turno Valentín Canalizo, lo cual permitiría a la escuela una parcial autonomía por encima de los problemas económicos del gobierno y un desarrollo íntegro, utilizando sus ingresos para adquirir importantes obras de arte que servirían como modelo a los estudiantes, brindar becas a los alumnos más aventajados para estudiar en Europa y traer a México a renombrados maestros, tal fue el caso de Pelegrín Clavé, Manuel Vilar o Eugenio Landesio. Cabe mencionar que ésta lotería tuvo sus orígenes desde que en 1769 el rey Carlos III de España la implantó en la Nueva España cuando regía el virrey Marqués de Croix. Para más información acerca de la historia en torno a la Lotería de la Academia véase Esther Acevedo, *et al*, "El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857" en *Las Academias de Arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato)*, México, UNAM-Imprenta Universitaria, 1985, pp. 103-106. Así como "Historia de la Lotería Nacional" en <http://www.lotenal.gob.mx/es/historia> (Consultado el 4 de febrero de 2015).

eran de esperarse, y tal vez ha sido contraproducente esa pequeña protección para la juventud que se ha educado en ellas, porque entre a ellas, radiante de ilusiones y esperanzas, creyendo adquirir una carrera lucrativa, y no recoge después sino amargas decepciones, quedando relegada a la oscuridad y al olvido más deplorable sin que ni los gobiernos ni la sociedad le tiendan una mano protectora.

Recordamos que alguien ha dicho que el gobierno de un país no podía subvencionar a los artistas [...] aunque en México ¿no se sostienen millares de generales y oficiales que sirven para muy poco y enjambres de empleados que le comen medio lado a la nación? Pues, ¿por qué no podrían subvencionar un centenar de artistas de talento, que apenas habrá entre nosotros y los que sí, de una manera evidente honran y enaltecen a la República? [...] ¹¹⁸

En 1843 se impartían las carreras de pintura, escultura y grabado, más tarde en 1855 se agregó la de paisaje, y al año siguiente la de arquitectura. Con el objeto de contratar directores de especialidades, se acudió a la prestigiosa Academia de San Lucas, en Roma, donde se buscaron reconocidos artistas que fueran en rigor académicos, católicos y cuya obra representara principalmente temas cristianos; con lo cual se intentó que México se ligara a la cultura europea.¹¹⁹ En la Academia de San Lucas se comprometieron a trabajar en México dos artistas catalanes: el pintor Pelegrín Clavé y el escultor Manuel Vilar; ambos llegando a México en 1846.

Con base en lo anteriormente señalado, se puede observar ese interés por parte del país para que éste, en cuestiones artísticas, aprendiera las técnicas enseñadas y producidas en Europa en aquel entonces; por lo cual, también se nota esa importancia de mirar al exterior para darse cuenta de qué era lo considerado como “progreso” en ese ámbito.

Es sumamente importante mencionar que fue en la primera parte del siglo XIX cuando nació propiamente la enseñanza de la técnica paisajista en el arte nacional, esto debido a que durante la administración ejercida por Clavé, como director de pintura en la Academia, se incorporó la cátedra de Pintura de Paisaje dentro de los estudios académicos de manera independiente. Pelegrín Clavé fue un personaje quien, como menciona Xavier Moyssén,¹²⁰ fue consciente tanto de la importancia y

¹¹⁸ “Revista de la Exposición de San Carlos” en *La Libertad*, México, 3 de febrero de 1878.

¹¹⁹ Altamirano Piolle, *op. cit.* p. 35.

¹²⁰ Xavier Moyssén (1924-2001) fue un historiador mexicano. Cursó la maestría en Historia del Arte por parte de la UNAM y ejerció como investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

belleza que ofrecía la naturaleza del país como de la necesidad de implantar, dentro de la escuela, la enseñanza de pintura de paisajes como un género especial,¹²¹ la cual rindió frutos muy exitosos que antes no se habían obtenido.

Anteriormente dentro de la producción artística del país, el paisajismo no había llegado a desarrollarse por cuenta propia, o como un género en sí. El mismo Moyssén comenta que desde la época prehispánica, con las diversas culturas de aquel entonces, el paisaje no se llegó a conocer pues no existen pruebas de ello en las pinturas murales o en los códices.¹²² Durante el periodo colonial, en la Nueva España tampoco se desarrolló dicha técnica específicamente, solo fue visto como un subgénero complementario, ya que si se llegaron a realizar paisajes, la función de éstos solo consistió en brindar un fondo a la escena representada pictóricamente, la cual desempeñó el papel principal en la obra, por lo que el paisaje no fue ejecutado de una manera detallada o naturalista como posteriormente se presentó.

Por otro lado, también es relevante mencionar el papel, dentro de la producción del paisajismo mexicano, desempeñado por los artistas viajeros provenientes de otros países que arribaron a México para la década de 1820, luego del movimiento independentista, debido en parte a que por aquella época resurgió en Europa cierta curiosidad por América, sumándose a esto el hecho de la mayor accesibilidad con la que se contó para viajar a este continente debido, en parte, a la transición experimentada por el territorio, de ser una colonia española a un país independiente.¹²³

Un ejemplo de ello (si bien todavía en tiempos de la Nueva España) fue Alexander von Humboldt, quien se interesó en los paisajes exóticos propios de las tierras mexicanas y dejó prueba de ello por medio de diversas representaciones, en las cuales llegó a idealizar el paisaje; lo cual, a su vez, permitió la difusión de sus descubrimientos y en consecuencia impulsó el interés de artistas europeos que

¹²¹ Xavier Moyssén, "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 32, México, UNAM, 1963, p. 71.

¹²² *Ibidem*, p. 69.

¹²³ Fausto Ramírez, "La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros" en Jorge Alberto Manrique, (coord.), *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP / INBA / Salvat, 1982. Tomo X, p. 1375.

viajaron posteriormente, como Daniel Thomas Egerton, el Barón de Gros y el alemán Johann Moritz Rugendas,¹²⁴ quienes se sorprendieron ante las hermosas vistas, y pronto despertaron el deseo en los pintores mexicanos por interpretar sus propias bellezas naturales.¹²⁵

Asimismo resulta esencial comentar que el desarrollo del paisaje natural se convirtió en un género propio en Europa con la llegada del Romanticismo y el gusto por la naturaleza, vista como algo divino. En la pintura española, apareció durante el periodo decimonónico con Carlos Haes,¹²⁶ lo cual también explica otra de las razones del porqué en México su enseñanza apareció hasta bien entrado el siglo; ya que no fue casualidad que Clavé mandara traer a México un pintor proveniente de Italia para enseñar dicho género a los artistas que se formaban dentro de la Academia.

Ya para estos años la pintura de paisaje se postuló como la “corriente moderna”,¹²⁷ con todo lo que el término “moderno” conlleva, principalmente en referencia a que fue el género pictórico en boga en aquel momento que se ajustó a los gustos estéticos de la sociedad decimonónica, la cual ya contaba con algunos de sus más reconocidos representantes, como William Turner en Inglaterra, Camille Corot en Francia y en Italia, de igual manera, se desarrolló una escuela de paisaje, de la cual provino el maestro que Clavé contrató, Eugenio Landesio, quien fue el introductor oficial de la enseñanza de la pintura de paisaje en México y el formador de grandes paisajistas mexicanos, como lo fueron Luis Coto, José Jiménez y por supuesto, José María Velasco.

Por lo cual se puede ver que el que Clavé trajera a un pintor italiano, el cual ya era reconocido no solo en Europa, sino también en el Nuevo Mundo, refleja, como

¹²⁴ Personajes del periodo decimonónico, que se caracterizaron por realizar viajes a distintos países debido a sus diversas actividades, ya fueran diplomáticas o artísticas, y elaborar representaciones paisajistas de lo que observaban.

¹²⁵ Moyssén, *José María Velasco. Un estudio sobre su obra, op. cit.*, p. 11.

¹²⁶ Carlos Haes, pintor español, nacido en Bruselas. Se caracterizó por desarrollar una pintura de estilo realista / Moyssén, “Eugenio Landesio teórico y crítico de arte” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 32, México, UNAM, 1963, p. 69.

¹²⁷ Justino Fernández, “El arte en México en torno a 1867” en Salvador Novo, Andrés Henestrosa, Justino Fernández, *et al, La vida y la cultura en México al triunfo de la República en 1867*, México, Ediciones de Bellas Artes-INBA, 1968, p. 40.

se dijo líneas arriba, el interés por parte de las élites mexicanas, de estar a la altura de las grandes potencias, no solo respecto a la economía o el desarrollo industrial, sino, asimismo, en el ámbito artístico. Agregándose, como comenta Fausto Ramírez,¹²⁸ que otra de las razones por las cuales la cátedra de Pintura de paisaje se incorporó en la Academia, y con la cual concuerdo, respondió al contexto capitalista en el país, en relación al alcance que poseyeron las distintas haciendas y empresas mineras, las cuales llegaron a patrocinar a algunos artistas con el objetivo de que elaboraran paisajes donde se dejara ver la importancia de sus propiedades; siendo Velasco uno de los artistas que pintaron este tipo de obras, como ejemplo de ello se tienen la pinturas *Hacienda de Chimalpa*, 1893 y *Hacienda de Coapa con volcanes* de 1897.



1. José María Velasco, *Hacienda de Chimalpa*, 1893, Óleo sobre tela, 105 x 160 cm, Museo Nacional de Arte (Fuente: <http://www.munal.com.mx/> Consultado el 27 de febrero de 2015).

¹²⁸ Fausto Ramírez, “La pintura de paisaje, en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio”, *op. cit.*, p. 65.



2. José María Velasco, *Hacienda de Coapa con volcanes*, 1897, Óleo sobre tela, 86 x 25 cm, Banco Nacional de México (Fuente: María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco, Homenaje Nacional*, México, MUNAL-CONACULTA, 1993).

Por otra parte, respecto a las técnicas pedagógicas que Landesio aplicó con sus alumnos en la clase de paisaje, se debe mencionar que debido a que con él se inició formalmente la enseñanza de este género, al momento del arribo del pintor italiano a tierras mexicanas, éste se encontró con la sorpresa de la no existencia de lecciones propiamente elaboradas para la instrucción de aquellos jóvenes aspirantes a formarse en la pintura paisajista; por lo cual decidió redactar él mismo las bases teóricas para la correcta preparación de los alumnos en dicha área. Lo cual, no solo respondió a motivos propios de la enseñanza, si bien éste fue el carácter principal del compendio doctrinario, Landesio también pretendió elevar el prestigio social del pintor de paisajes con el énfasis en la erudición requerida en la práctica correcta del género,¹²⁹ y por lo cual también la denominó con el nombre de Pintura General, para remarcar su elevada posición sobre la pintura de figura o Pintura Particular.¹³⁰

¹²⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹³⁰ Eugenio Landesio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva, en la Academia de San Carlos" en *Memoria*, MUNAL, *op. cit.*, p. 70.

El método señalado por el maestro piamontés; dominado por el estilo naturalista académico, gustado en la Europa de entonces;¹³¹ permite ver la escasa importancia que comenzó a desempeñar la temática histórica, centrándose más en las representaciones de paisajes a campo abierto, dejando de lado la realización de vistas urbanas o de edificios acostumbradas dentro de la Academia.¹³² Específicamente Landesio hizo cursar a sus discípulos un programa detallado de Pintura General (la cual comprendió dos ramos: Localidades y Episodios),¹³³ el cual dividió en tres objetivos principales para dominar el difícil quehacer de pintar paisajes: la perspectiva, el dibujo y la pintura de paisaje. Agregándose que los criterios estéticos para representar la naturaleza dentro del estilo artístico que enseñó el maestro italiano consistieron en controlar el dibujo antes de la aplicación del color; dominar cada elemento de la naturaleza por separado antes de dedicarse a la ejecución de paisajes completos.¹³⁴

Fue esta la razón por la cual los alumnos debían estudiar la representación plástica de todo lo que podía encontrarse en la naturaleza, desde el ámbito geográfico y vegetal hasta la figura humana y de animales, sin pasar por alto la reproducción correcta de los edificios, encontrados tanto en pequeños pueblos como en la gran ciudad en la que se estaba transformando el centro del país, bajo celajes o nubes que también debían ser objeto de estudio de los pintores.

En consecuencia, se puede apreciar que el análisis de objetos al natural constituyó una parte esencial dentro de la doctrina impartida por el artista italiano. En donde se debe agregar que en las 33 lecciones que escribió dedicadas específicamente al estudio del pintor general, incluyó algunas recomendaciones para cuando los estudiantes fueran al campo abierto a realizar sus anotaciones o estudios previos necesarios para la elaboración de cuadros, en las cuales hizo

¹³¹ Báez Macías, *Una mirada al pasado. La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos, siglos XVIII y XIX*, México, Santander, 2005, p. 90.

¹³² Fausto Ramírez, "La pintura de paisaje, en las concepciones y..." en *op. cit.*, p. 68.

¹³³ Para saber en qué consistían cada uno de estos ramos véase Eugenio Landesio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva..." *op. cit.*, pp. 70-71.

¹³⁴ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 37.

referencia a los materiales que debían llevar consigo o la manera en la cual debían ir preparados para que el entorno no afectara la realización de sus notas.¹³⁵

Sumándose a esto el hecho de que el profesor piamontés acostumbró salir con sus pupilos a paseos artísticos para enseñarles lo que él consideraba de gran belleza natural; costumbre con fines pedagógicos que no había sido practicada con anterioridad en las clases de la Academia y la cual continuó Velasco en años posteriores ya como maestro de paisaje, costumbre que se incorporó desde aquel momento en la enseñanza del arte.

No obstante, resulta importante mencionar que para Landesio lo esencial en la ejecución de un paisaje no consistió en realizar copias fieles de la naturaleza, sino que la labor del pintor general se basaba en la perfecta armonización entre elementos propios de la exactitud científica y la sensibilidad estética, la firmeza del raciocinio cimentado en la observación empírica y el vuelo de la imaginación.¹³⁶ El mismo Landesio indicó dentro de los *Objetos de la Pintura general*, que el pintor de paisajes debía:

[...] transmitir en el lienzo la localidad en su aspecto más favorable, es decir, que aprovecha todas las circunstancias que le puedan dar más *realce* y *poesía* [...] [y] siempre debe disponerlos de tal manera, que dichas bellezas peculiares brillen más y más agrupándolas debida y ventajosamente con espontánea naturalidad y soltura, enlazando y subordinando con *juicio* los objetos y accidentalidades del sitio.¹³⁷

Por lo tanto, se observa que en la doctrina promulgada por Landesio, el aspecto científico desempeñó un rol sumamente relevante, ya que además de aconsejar a sus discípulos dedicar tiempo al estudio de ciencias tales como las matemáticas, la física, química e historia natural antes de dedicarse por completo a la pintura;¹³⁸ también en su formación como paisajistas debían aplicarse al análisis de la naturaleza.

¹³⁵ Landesio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva..." en *op. cit.*, pp. 76-79.

¹³⁶ Fausto Ramírez, "La pintura del paisaje, en las concepciones..." en *op. cit.*, p. 62.

¹³⁷ Landesio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva..." en *op. cit.*, p. 71. [Las cursivas son mías para enfatizar el hecho en torno a que Landesio hablaba de una combinación entre imaginación y razón por parte del pintor en la realización de su obra.]

¹³⁸ *Ibidem*, p. 76.

Con lo dicho líneas arriba, se puede ver que el estilo traído por Landesio, denominado como naturalismo, respondió al contexto positivista que se vivió en aquellos años en México, donde los conocimientos empíricos fueron de suma relevancia y con lo cual se logró una mezcla entre una naturaleza idealizada y el estatus que dio el avance *moderno*, respecto a las ciencias, la tecnología, el aspecto agrícola, industrial y ferroviario.¹³⁹

Resulta significativo apreciar que las recomendaciones de Landesio respondieron perfectamente a los intereses y a la formación con la que contó Velasco, quien al ingresar a la Academia en 1858, ya poseía estudios previos en las ciencias que su maestro aconsejaba; lo que constituyó una novedad para la época tratándose de un estudiante de pintura en la Academia, dado que no era común encontrarse con un alumno dedicado a las artes con conocimientos científicos, ya que como se mencionó en el primer capítulo, Velasco llegó a poseer gran interés en las ciencias empíricas, tales como la arqueología, botánica, geología y paleontología, llegando a formalizar sus estudios en dichas áreas al tomar clases especializadas en anatomía, matemáticas, física e historia natural, tanto a nivel bachillerato como en la facultad junto con sus hermanos que estudiaban medicina.¹⁴⁰ Cabe comentar que el pintor cursó dichas cátedras independientemente de los estudios preparatorios que los estudiantes de la Academia debían realizar antes de llevar a cabo su obra, como parte del método de Landesio.

Motivo por el cual, se puede decir que la idea en torno a la estética que Velasco desarrolló posteriormente en sus obras fue creada con una gran influencia por parte de su profesor de pintura de paisaje. Sin embargo, es importante aclarar, como Altamirano Piolle¹⁴¹ lo hace, que los estudios hechos por Velasco fueron única y exclusivamente obra de sus manos, y no como casi siempre sucede, que poco es

¹³⁹ Juan Acha, "El arte y su distribución" citado en Ignacio Ulloa del Río, *Imaginario y pintura académica de paisaje. Un caso, la Ciudad de México, 1855-1947*, México, Tesis para obtener el grado de maestro en Artes Visuales (Pintura), ENAP-UNAM, 2011.

¹⁴⁰ Islas García, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴¹ María Elena Altamirano Piolle tiene la maestría en Historia del Arte por la UNAM y es bisnieta del pintor José María Velasco.

del alumno y la mayor parte del profesor. Lo que se puede corroborar con base en la lectura de los cimientos escritos por Landesio para dicha cátedra de pintura, donde bien mencionó que las correcciones hechas a sus discípulos únicamente consistían en maneras verbales, sin echarle trazos, o mejor su ojo mismo.¹⁴² Esto es esencial mencionarlo ya que después se verá que Velasco fue criticado por Ignacio M. Altamirano mediante la declaración acerca de que las obras de este pintor eran solo una copia de los trabajos de su instructor italiano.

Por otra parte, como se vio en el capítulo anterior, con la denominada República Restaurada, se observaron cambios en la organización de la escuela en cuestión, la cual se transformó de Academia de San Carlos a Escuela Nacional de Bellas Artes, por medio del decreto de la Ley de Instrucción Pública para el Distrito Federal promulgada el 2 de diciembre de 1867,¹⁴³ conocida también como la Ley Martínez de Castro, por ser éste el nombre del ministro designado por Juárez para ocupar la cartera de Justicia e Instrucción Pública.¹⁴⁴ Con esta reforma, como comenta Eduardo Báez Macías,¹⁴⁵ dicha escuela se incluyó en el presupuesto federal de egresos y se sujetó a un plan nacional; es decir la institución artística pasó a formar parte del proyecto cultural que se ideó con la nueva administración liberal.

Estas modificaciones posteriormente también acarrearón transformaciones dentro del profesorado y por lo tanto en los métodos de enseñanza de la Institución, tal y como se puede comprobar con el hecho en torno a la renuncia que tuvo que presentar Landesio a sus clases de Paisaje, Perspectiva y Ornato, debido a que con el decreto del 5 de octubre de 1873, con el cual las Leyes de Reforma pasaron a ser de rango constitucional, el pintor italiano de tinte conservador, se negó a protestar en su cumplimiento.

¹⁴² Landesio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva..." en *op. cit.*, p. 76.

¹⁴³ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México, ENAP-UNAM, 2008, p. 115.

¹⁴⁴ Báez Macías, *Una mirada al pasado...*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁵ Eduardo Báez Macías, licenciado en Derecho por la UNAM, misma institución en donde cursó la maestría y doctorado en Historia. Se ha caracterizado por sus investigaciones enfocadas en el estudio del arte mexicano. Actualmente es investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Dichos cambios también fueron perceptibles en las temáticas abordadas en el arte producido de la época, en los cuales se pasó de trabajar temas religiosos con un idealismo nazareniano y purista,¹⁴⁶ a la producción de obras de tinte histórico, lo cual se dio principalmente en la etapa de la Restauración de la República, como se revisó en el capítulo previo.

Ya para finales de la década de los sesenta, lo que coincide con la subida al poder del General Díaz, se comenzó a notar el descrédito que acabó por negar a esta pintura de carácter histórico, si bien ésta mantuvo cierta presencia, se le relegó a un segundo término en la práctica artística por muchos años¹⁴⁷ debido a que se experimentó un cambio en los gustos estéticos, puesto que con la corriente románticista y el surgimiento de los nacionalismos representados en el arte, este aspecto se expresó no solo por medio de la narración de pasajes de la historia nacional, como se puede ver en la obra de José Obregón *El descubrimiento del pulque* (1869), sino a través del reconocimiento del territorio y de las riquezas naturales del país, surgiendo así el paisajismo como la técnica estética con gran aceptación en aquel momento.



3. José Obregón, *El descubrimiento del pulque*, 1869, Óleo sobre tela, 189 x 230 cm, Museo Nacional de Arte (Fuente: griseldapollockenmexico.weebly.com Consultado el 26 de febrero de 2015).

¹⁴⁶ Como se mencionó en el capítulo anterior, ésta fue una corriente artística traída a México por Clavé, por lo cual algunas de sus obras resultan esclarecedoras para entender dicho estilo, ejemplos de ello son *El buen samaritano* de 1838 o *Jacob recibe la túnica ensangrentada de su hijo José*.

¹⁴⁷ Fausto Ramírez, “La pintura de paisaje en las concepciones...”, *op. cit.*, p. 64.

Ya con el gobierno de Porfirio Díaz se trató de formar, como Oriel Gómez Mendoza¹⁴⁸ menciona, aquel 'México imaginario'; es decir se observa un país que se encontró en el camino hacia la construcción de un estado nación semejante a los europeos; un estado moderno¹⁴⁹ como se revisó en el apartado destinado al tema de la modernidad. Periodo en el cual con el centralismo y la consolidación de una burguesía industrial, el proyecto cultural de esta administración pudo brindar frutos no solamente en las letras, sino de igual manera en la producción plástica; en específico en la pintura de paisaje, la cual llegó a superar a la técnica del retrato,¹⁵⁰ debido a la necesidad del régimen de enfatizar la imagen de la prosperidad que la capital adquiriría.¹⁵¹ Puesto que, como menciona Fausto Ramírez, a la par de la apertura económica experimentada durante el Porfiriato se advierte también una voluntad de acoger e imitar modelos foráneos en lo cultural y en lo artístico, a fin de poner la producción en estos campos a tono con la imagen de avance y modernidad que se quiso proyectar.¹⁵²

Si bien durante el régimen del presidente Díaz las obras públicas fueron una de las principales preocupaciones y una área en la cual se invirtió debido al interés por mostrar una ciudad bella, organizada y próspera como las grandes metrópolis europeas, la cual mostrara un gran desarrollo urbano, la ya entonces ENBA también desempeñó un papel relevante en la vida del centro del país debido tanto a la producción, distribución y consumo de arte, como al incremento del control que el Estado ejerció sobre ella a través de las Secretarías de Fomento y de Justicia e Instrucción Pública.¹⁵³ Agregando lo que comenta María Estela Eguiarte:¹⁵⁴

La unificación y control del régimen totalitario del General Díaz, repercutió en la producción plástica, en tanto que el gobierno reguló el patrocinio, producción, difusión y consumo del acervo cultural a través de diversas

¹⁴⁸ Oriel Gómez Mendoza es doctor en Historia por el Colegio de Michoacán, sus áreas de especialidad son la Historia Cultural y la Historia de la Tecnología.

¹⁴⁹ Oriel Gómez Mendoza, "Cianuración y Modernidad. Una ventana al Porfiriato en Guajajuato" en Lloyd, Jane-Dale, N. Mijangos Díaz, Eduardo, Pérez Domínguez, Marisa (coords.), *Visiones del porfiriato: visiones de México*, México, Universidad Iberoamericana / IIH-UNAM, 2004, p. 141.

¹⁵⁰ José C. Valadés, *El Porfirismo: Historia de un régimen*, Tomo II, México, Patria, 1948, p. 272.

¹⁵¹ Eloísa Uribe (coord.), *Historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1761-1910*, México, UAM-Azcapotzalco / INAH, 1987, vol. V, p. 5.

¹⁵² Fausto Ramírez, *Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, Madrid, Muralla, 1984, p. 48.

¹⁵³ Eloísa Uribe, *op. cit.*, vol. V, p. 13.

¹⁵⁴ María Estela Eguiarte es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana.

secretarías, así como directamente en la enseñanza de la plástica dentro de la Academia de Bellas Artes.¹⁵⁵

Otra de las transformaciones experimentadas interiormente en la ENBA se vivió cuando en 1877, con la asunción de Díaz a la Presidencia Constitucional, se sustituyó al director,¹⁵⁶ tomando el puesto Román S. de Lascurain, quien permaneció ahí hasta 1902, ejerciendo una gestión donde se llevaron a cabo diversas innovaciones en los estudios y se elaboraron varios reglamentos,¹⁵⁷ siendo el cambio más significativo en el profesorado de la Escuela el tan postergado nombramiento de José María Velasco como sucesor de Landesio en la clase de Pintura de Paisaje en 1877.¹⁵⁸

Si bien Velasco aprendió el método enseñado por su maestro, es importante mencionar que pronto desarrolló un estilo propio que tendió más hacia un “realismo científicista”,¹⁵⁹ con lo cual, como menciona Ignacio Ulloa del Río,¹⁶⁰ el paisajista mexicano constituyó, sin duda, un valor oficial de la clase hegemónica durante casi todo el Porfiriato.¹⁶¹ Esto a causa de que su formación como estudiante en la Academia, su forma de trabajo, su estilo y su obra respondieron al contexto histórico en el que se desarrolló, en donde los elementos positivistas fueron parte de la manera en que se entendió la modernidad en aquellos años. En consecuencia, éstos fueron algunos de los motivos por los cuales sus paisajes fueron tan gustados por la crítica de arte mexicana y extranjera, así como por el Estado, el cual llegó a brindar un uso a sus paisajes que respondió a distintos fines, sin limitarse al ámbito artístico.

¹⁵⁵ Eloísa Uribe, *op. cit.*, vol. V, p. 40.

¹⁵⁶ Puesto que mantenía una estrecha relación con el poder Ejecutivo del país, ya que éste los nombraba y los directores se caracterizaban por compartir la orientación política del gobierno vigente. Así como el director de la ENBA durante el periodo presidencial de Juárez y Lerdo de Tejada fue el liberal Ramón I. Alcaraz, durante el régimen de Díaz, Lascurain provino de los círculos porfiristas.

¹⁵⁷ Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, México, IIE-UNAM, 1998, p. XXI.

¹⁵⁸ Nombramiento que suscitó gran controversia entre Ignacio M. Altamirano y Eugenio Landesio años atrás, aspecto que se tratará en el capítulo destinado al análisis de la prensa mexicana en torno a la obra velasquiana.

¹⁵⁹ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1993 citado en Ulloa del Río, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁰ Ignacio Ulloa del Río es arquitecto y maestro en Artes Visuales (Arte urbano) por la UNAM.

¹⁶¹ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, *op. cit.*, p. 63.

Por lo tanto, con lo anteriormente enunciado se puede reafirmar la importancia que ocupa el estudio de las instituciones vinculadas a la plástica que controlaron dicho aspecto en el siglo XIX bajo el auspicio del Estado; ya que esto permite entender la manera en que la obra paisajista de Velasco, formando parte de esta producción artística, contribuyó a la creación de la imagen de un México moderno. En este caso, fue la ENBA la encargada de regir la elaboración de obras artísticas durante este periodo; por lo cual se ve que durante dicha centuria, la productividad plástica se relacionó con una cultura elitista.¹⁶²

Agregándose, como dijo Justino Fernández, que fue en este periodo cuando se trató de proteger por todos los medios a las Bellas Artes, pues fue a través de ellas, por donde se vio la mayor posibilidad de llegar a ser igual a otros y formar parte del concierto del mundo civilizado.¹⁶³ Por consiguiente la pintura de paisaje, la cual formó parte de la modernidad misma por lo discutido en este apartado y fue incorporada al programa de estudios de la Academia de San Carlos durante la época decimonónica, fue una importante fuente de producción plástica que se postuló como un instrumento estatal para mostrar el México moderno al mundo; lo que se pudo llevar a cabo a través de las Exposiciones Internacionales en las que el país participó, en las cuales el arte, y en este caso las composiciones velasquianas, ocuparon un puesto clave como se revisará a continuación.

¹⁶² Sánchez Arreola, *op. cit.*, vol. I, p. 13.

¹⁶³ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Tomo I: El Arte del siglo XIX, *op. cit.*, p. 46.

2.2 Pinturas viajeras, la obra de Velasco en las Exposiciones Universales

“Una Exposición universal es el resumen de nuestra época, más dada a lo útil que a lo ideal, pagada especialmente de todo lo que afecta a mejorar las condiciones de la vida, ya en la parte material ya en la moral”.¹⁶⁴

Las grandes exposiciones universales se comenzaron a realizar en Europa a mediados del siglo XIX, con el propósito de que los países participantes mostraran sus adelantos en las ciencias, la industria y las artes. La primera de ellas se llevó a cabo en Londres en 1851 con tan buen éxito que empezaron a repetirse con cierta regularidad.¹⁶⁵

Tenorio Trillo menciona que las exposiciones mundiales fueron representaciones universales y conscientes de lo que se creía era el progreso y la modernidad, por ello fueron al mismo tiempo el cometido y la interpretación ideal de la ciudad moderna¹⁶⁶; es decir, constituyeron el medio por el cual el concepto de nación moderna se materializó y se mostró internacionalmente.

A este tipo de certámenes, diversos países eran invitados por la nación anfitriona, dicha invitación dependió principalmente de las relaciones diplomáticas mantenidas, posteriormente los diferentes intereses desempeñaron un papel esencial, debido a las intenciones económicas, comerciales y políticas buscadas por ambas partes. Si bien el propósito de estas ferias fue presentar ante el mundo la imagen de modernidad que el país era capaz de fabricar, también se buscaron objetivos pragmáticos derivados de la muestra de este ideal.

En el caso de las naciones que ya eran potencias, como las ciudades de París o Londres, se pretendió afianzar dicho estatus, así como conocer aquellos lugares que requerían de su “apoyo”; tomándose en cuenta que se habla de la época en

¹⁶⁴ Citado en Luis Ángel Sánchez Gómez, “Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Universidad Complutense, Madrid, 2006. vol. 28, p. 195. (en http://eprints.ucm.es/8524/1/Ciencia_exotismo_y_colonialismo.pdf Consultado el 16 de Marzo de 2013).

¹⁶⁵ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 274.

¹⁶⁶ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 14.

donde el capitalismo imperialista tuvo su auge. Por otro lado, para los países que se postularon como estados modernos aún en desarrollo, como fue el caso de México, estos eventos se presentaron como oportunidades no solo para demostrar que ya tenían la posibilidad de emparejarse al nivel de las grandes potencias, sino también para conseguir, por medio de la imagen proyectada en los pabellones, la atención de inversionistas extranjeros con el fin de que llevaran sus negocios a dichos países en crecimiento, ya que si éstos conocían en qué situación se encontraban dichos lugares así como la riqueza con la que se contaba, esto les brindaría la confianza y la seguridad del éxito para su proyecto.

Es decir, existió una búsqueda no únicamente de reconocimiento internacional, sino asimismo de inversiones que permitieran, a ese tipo de estados, la estabilización económica, y en consecuencia ofrecerles a su vez las herramientas para sustentar el modelo de modernidad mostrado en las exhibiciones.

A ello se suma el hecho en torno a la existencia de algunos artículos en la prensa mexicana que remiten a la forma en la cual se consideró a este tipo de exposiciones en el país. Aquí me parece necesario recurrir a una cita del periódico *La Libertad* un tanto extensa, pero que refleja de manera precisa la visión tenida en México en aquellos años referente a este tema:

En el siglo actual (...) se ha adoptado en todas partes el sistema de exposiciones artísticas e industriales como que son el vehículo por donde se da a conocer el mérito relativo de los artefactos y de las obras de arte, son asimismo, el estímulo más poderoso para que los ejecutores adelanten en su respectivo ramo, mejoren su posición pecuniaria, y el buen gusto y perfeccionamiento se difunda en los pueblos, siendo por eso, las exposiciones, el complemento de la civilización moderna.

En Londres, París y Viena, en Chile, y últimamente en Filadelfia se han verificado exposiciones internacionales, las más grandiosas que, derramando su benéfica influencia sobre las demás naciones, han comprendido éstas su gran utilidad por los remarcables beneficios que traen consigo: por consiguiente, se han apresurado a imitar a las grandes potencias referidas. Pero, ¿qué más? Las ciudades de segundo orden, y hasta algunas poblaciones pequeñas, convocan a sus industriales y artistas para que entren en una lista en la que sea premiado el genio; por eso es que todo el mundo civilizado goza de más perfecta y notable mejora que en cincuenta años atrás, en que, con la falta total de estímulo se elaboraban los objetos maquinalmente y sin ese esmero exquisito que traen consigo el concurso y el deseo de ser superior a los demás.

México, no debiendo quedarse atrás, sin embargo de las continuas revueltas que lo han agitado, procura imitar a sus hermanas (...).¹⁶⁷

Es decir, además de ver a las exposiciones universales como un medio para mostrar al exterior el progreso de la nación, también se postularon como un camino para motivar a artistas e industriales mexicanos, tal como dice el artículo, para que se esforzaran en realizar trabajos que pudieran referir al avance perseguido por el Estado y por lo tanto, legitimarse ante los otros como un país moderno. Por esta razón, a fin de que se pudieran exponer obras nacionales en un ámbito internacional, primero se realizaban exposiciones regionales dentro de los diversos territorios, no sólo en México, de igual manera naciones europeas como la misma Francia llevaron a cabo este proceso.¹⁶⁸

Por otra parte, resulta importante hacer énfasis en la expresión “fabricar la imagen” empleada líneas arriba, ya que resulta esencial conocer dicho aspecto para comprender cabalmente lo abordado en este apartado. Como bien ha explicado Trillo, se habla de *fabricación* debido a que fue un ideal que se *construyó*, si bien con la dirección gubernamental del país, gracias a la colaboración de diversos personajes implicados, quienes fueron los encargados de la organización de las distintas áreas en las que se dividía el proyecto para agilizar la gestión en la realización de la muestra: arte, ciencia, tecnología, estudios sociales, así como las distintas actividades comerciales. Por otro lado, se habla de una *imagen* porque, en palabras de Trillo para el caso mexicano específicamente, no se pretendió “modernizar una nación de casi diez millones de habitantes dispersos en un vasto territorio”;¹⁶⁹ es decir, era imposible que lo considerado como modernidad en aquella época llegara a todos los rincones del país, por lo cual, reparando el hecho de que el régimen establecido por Díaz fue de carácter centralista, lo importante fue la manera en la cual dicho aspecto moderno se reflejó y se desarrolló en la gran urbe en la que se convirtió la Ciudad de México:

¹⁶⁷ “Revista de la Exposición de San Carlos” en *La Libertad*, México, 3 de febrero de 1878.

¹⁶⁸ Sánchez Gómez, *op. cit.* p. 197.

¹⁶⁹ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 12.

Como París fue Francia, o Nueva Inglaterra los Estados Unidos, la ciudad de México se volvió la nación ignorando o apropiándose selectivamente de rasgos de otras identidades regionales o sociales.¹⁷⁰

En consecuencia, desde mi punto de vista, para México este tipo de certámenes, poseyeron dos objetivos principales, uno económico-político y otro de tinte cultural, los cuales se pretendieron alcanzar por medio de un mismo elemento, la “imagen de nación moderna”. Por lo tanto, resulta evidente que en dichas exposiciones universales la producción artística desempeñó un papel activo y relevante, donde la obra paisajista de Velasco llegó a ser la representante de la escuela moderna de pintura.¹⁷¹

México participó en diversos certámenes de este tipo con el financiamiento del Estado, a quién le interesó fomentar la industria, además del interés en borrar la idea que se tenía en el extranjero en torno a que el territorio mexicano era salvaje y peligroso. En consecuencia, primero con Lerdo de Tejada y posteriormente con la administración de Díaz, el país se vio representado en los pabellones de dichas ferias y trató de demostrar al mundo su calidad de nación civilizada. Cabe mencionar que este tipo de eventos fueron muy comentados en los periódicos de la ciudad, en los cuales

Se publicaban convocatorias, fechas de aperturas y clausuras; legislación, recuentos minuciosos de las obras y objetos exhibidos, menciones especiales o premios obtenidos por los autores y estadísticas sobre la asistencia del público, así como relatos exhaustivos sobre el lugar de las exposiciones y los pabellones en donde tenían lugar.¹⁷²

Como se mencionó líneas arriba, la obra pictórica de Velasco colaboró en la construcción de la modernidad mexicana exhibida en aquellas exposiciones internacionales durante el siglo XIX, en donde se debe mencionar que tanto él como sus pinturas ocuparon un lugar primordial, ya que el artista fue uno de los llamados

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 327.

¹⁷¹ Conferencia Magistral “José María Velasco y el Paisajismo Académico” dictada por Fausto Ramírez el 28 de enero de 2015 en el Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Inédita.

¹⁷² Roxana Velásquez Martínez del Campo, “De la academia al Porfiriato” en Magdalena Zavala, *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, México, INBA, 2001, p. 26.

“magos del progreso”¹⁷³ como ha denominado Tenorio Trillo al grupo de profesionales expertos, quienes fueron capaces de llevar a cabo la fabricación de la imagen de nación moderna mexicana en las ferias mundiales, los cuales fueron los jefes de las diversas delegaciones en las cuales se dividió el proyecto para poder realizarlo correcta y detalladamente. En el caso específico de Velasco, éste fue jefe del área dedicada a las Bellas Artes en dos ocasiones, como se revisará posteriormente.

Si bien, los trabajos de este pintor participaron en varias ferias en el extranjero, no en todas el gobierno federal mexicano tomó parte, como fue en el caso de la Exposición Universal de París de 1878, donde la obra de Velasco fue colocada en la zona de la delegación española, como él mismo mencionó:

[A propósito de su obra *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, también conocida como *México*, 1877] [...] lo hice con el fin de presentarlo en la Exposición de París de 1878, y fue colocado en la sección de España, por no haber tomado parte el Gobierno de México en ese certamen.¹⁷⁴

Por tal motivo, en lo que resta de este apartado se hablará particularmente de la manera en la cual la obra paisajista de Velasco, en específico las pinturas seleccionadas para este trabajo, *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* (1875), *Puente Curvo del Ferrocarril Mexicano en la Cañada de Metlac* (1881) y *Valle de México desde el Molino del Rey* (1898) participaron en dichas Exposiciones Internacionales y el rol que tanto Velasco como sus trabajos desempeñaron en estos eventos, contribuyendo así a la construcción de la imagen de modernidad nacional.

¹⁷³ Tenorio Trillo brinda una completa lista de los actores que desempeñaron cargos oficiales en las Exposiciones Internacionales en las cuales llegó a participar México. Véase “Apéndice I. Los Magos del Progreso” en Tenorio Trillo, *op. cit.*

¹⁷⁴ Nota escrita por José María Velasco en torno a su cuadro *Valle de México* de 1877 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, Nota 117, p. 512.



4. José María Velasco, *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875, Óleo sobre tela, 218 x 152 cm, Museo Nacional de Arte (Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015).



5. José María Velasco, *El puente curvo del ferrocarril mexicano en la cañada de Metlac*, 1881, Óleo sobre tela, 121 x 153 cm, Colección particular (Fuente: <http://www.inehrm.gob.mx/imagenes/velasco/24.jpg> Consultado el 10 Abril de 2014).



6. José María Velasco, *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898, Óleo sobre tela, 106 x 160 cm, Colección particular (Fuente: Cortesía del Mtro. Fausto Ramírez).

Las Ferias Universales a las cuales viajaron los paisajes velasquianos antes mencionados para ser exhibidos de manera oficial fueron la realizada en Filadelfia en 1876; Nueva Orleans, 1885; París en 1889; Madrid, 1892; Chicago, 1893 y nuevamente en la capital francesa en 1900. Considero se debe llevar a cabo la revisión en torno a estas exposiciones antes mencionadas en términos generales con el fin de posteriormente entender los comentarios que el trabajo artístico de Velasco recibió por parte de la prensa mexicana y extranjera, para así analizar si sus cuadros fueron considerados como lo fueron las exposiciones universales; es decir como un medio para mostrar al mundo la imagen de nación moderna.

Al aceptar el país participar en el certamen de Filadelfia en 1876, a pesar de los problemas políticos y económicos de México, el presidente Sebastián Lerdo de Tejada tuvo el objetivo de obtener el reconocimiento internacional para su régimen.¹⁷⁵ Además no le faltó razón al gobierno para preocuparse por su falta de credibilidad internacional, ya que en los Estados Unidos había surgido un sentimiento antimexicano generalizado a causa de la guerra mexicano-

¹⁷⁵ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 68.

norteamericana, y la creencia de que México era inestable y bárbaro estaba muy difundida.¹⁷⁶

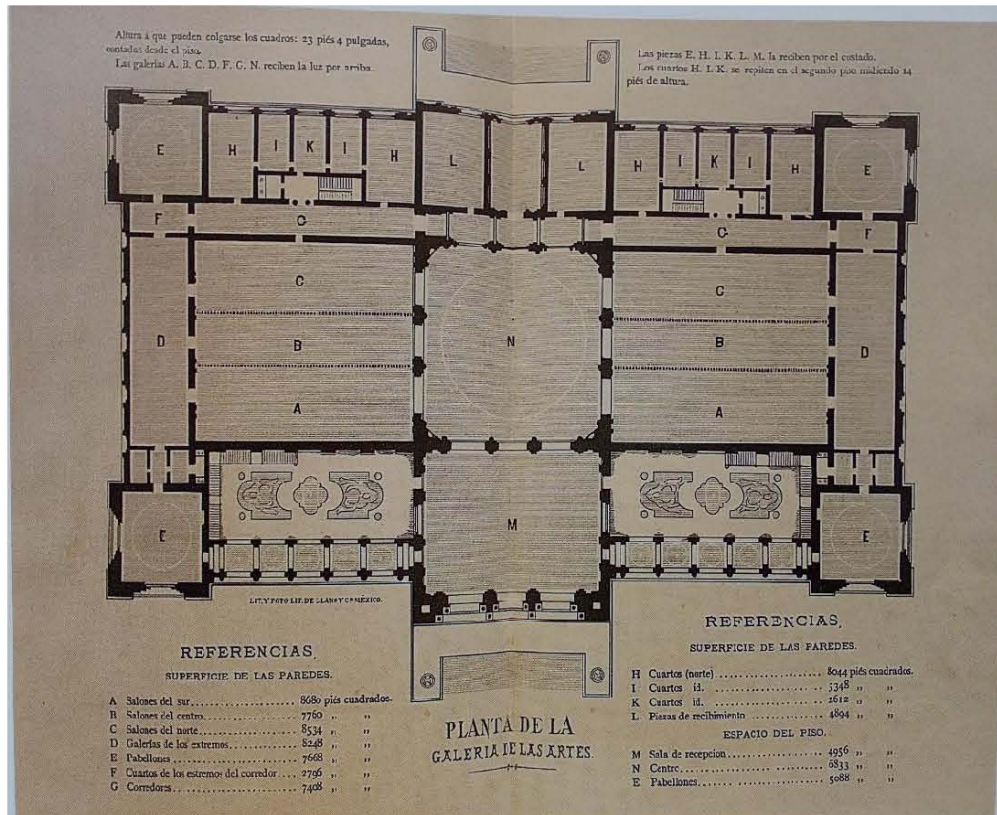
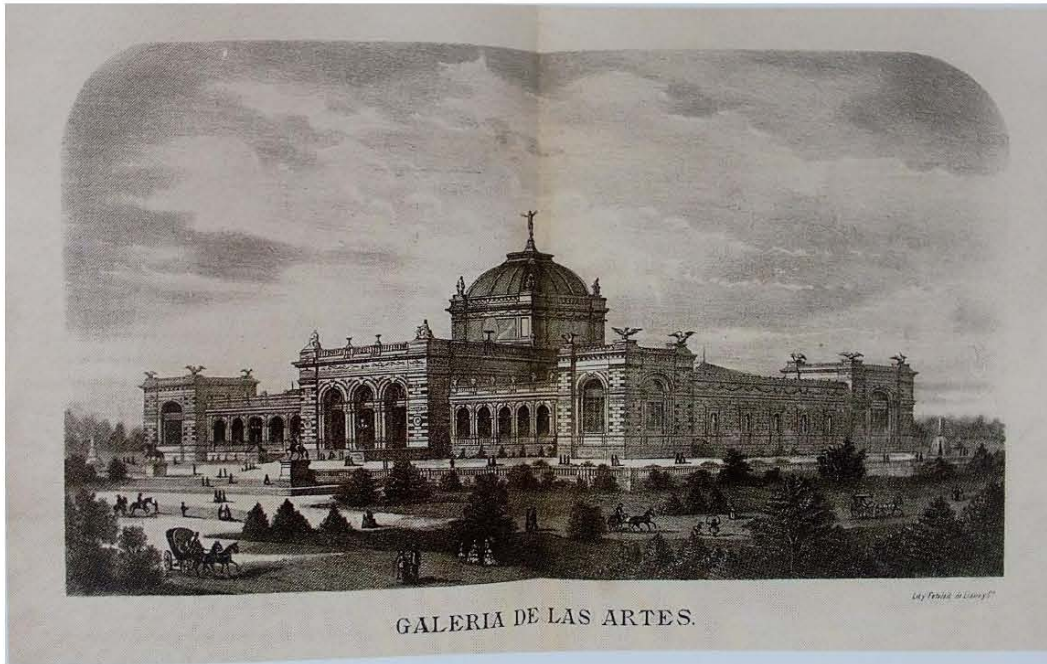
Tenorio Trillo menciona que la imagen de México creada para la exposición de Filadelfia, así como la gente que participó en el asunto, formó la base de muchas exposiciones por venir, pero que no obstante, en 1876 el grupo de organizadores todavía no contaba con cohesión ni experiencia, añadiendo que la situación económicamente inestable del gobierno lerdistista limitó las acciones del grupo en Filadelfia; contrastando dicho aspecto con el hecho en torno a que el presupuesto más desahogado del Porfiriato brindó a las exposiciones más campo de acción y ambición.

Para la Exposición Universal de Filadelfia; también denominada como Exposición del Centenario, celebrada en 1876 con motivo del festejo de los cien años de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, como el mismo autor explica; México ocupó una pequeña zona de un edificio especial de 1 082 metros cuadrados preparado para albergar productos de varios países. Dicho edificio estuvo asentado en el Fairmount Park de Filadelfia, de 102.4 hectáreas de superficie y el *stand* mexicano consistió en una estructura de arcos con escaparates, en el cual el estilo no fue puramente azteca, sino se trató de una construcción neoclásica con algunos adornos de dicha cultura prehispánica.

Agregándose a esto, el país también estuvo representado en un anexo de la Galería de Arte, junto con las obras artísticas de Chile y Argentina. En suma, la prensa mexicana anunció que se habían destinado 300,000 pesos del presupuesto nacional para la exposición de México en Filadelfia.¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 67.



7. Gabriel Mancera, Pachuca, 1839 - Ciudad de México 1925, *Informes que el C. Gabriel Mancera, comisionado especial de la Junta de Exposiciones en los Estados Unidos de Norteamérica y miembro de ella, rinde sobre el desempeño de su cargo*, México, Imprenta del Comercio de Dublán, 1875. (Fuente: María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales 1889-1929*, Museo Nacional de San Carlos, México, INBA-CONACULTA, 2010).

En consecuencia, para esta ocasión el país envió más de cincuenta pinturas: dieciséis de artistas novohispanos y el resto de contemporáneos,¹⁷⁸ entre las cuales el *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* (1875) obtuvo su participación, lo cual se puede revisar tanto en la lista de expositores en Filadelfia que se publicó en el periódico *El Siglo XIX*¹⁷⁹ así como en las notas escritas por Velasco a propósito de este cuadro.¹⁸⁰ Si bien esta pintura fue mostrada primeramente en la Exposición de diciembre de 1875 de la Academia de San Carlos,¹⁸¹ en donde fue premiada con medalla de oro y el Jurado consideró acordar una mención honorífica,¹⁸² Velasco pintó la obra desde un principio con la intención de que fuera a la Feria de Filadelfia, evento en el cual de igual manera obtuvo un primer premio con medalla y diploma, en donde se debe mencionar que Velasco fue el único pintor mexicano galardonado en dicha exposición.¹⁸³

Después del certamen celebrado en los Estados Unidos, la siguiente participación de México en un evento de esta envergadura fue hasta 1884 en la Exposición Mundial del Centenario del Algodón, la cual tomó lugar en la misma nación vecina, en la ciudad de Nueva Orleans de 1884 a 1885 en conmemoración del primer embarque de algodón de los Estados Unidos a Inglaterra, así como el resurgimiento de la región sureña estadounidense tras la guerra civil.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 219.

¹⁷⁹ "Expositores mexicanos en Filadelfia" en *El Siglo XIX*, México, 12 de enero de 1877.

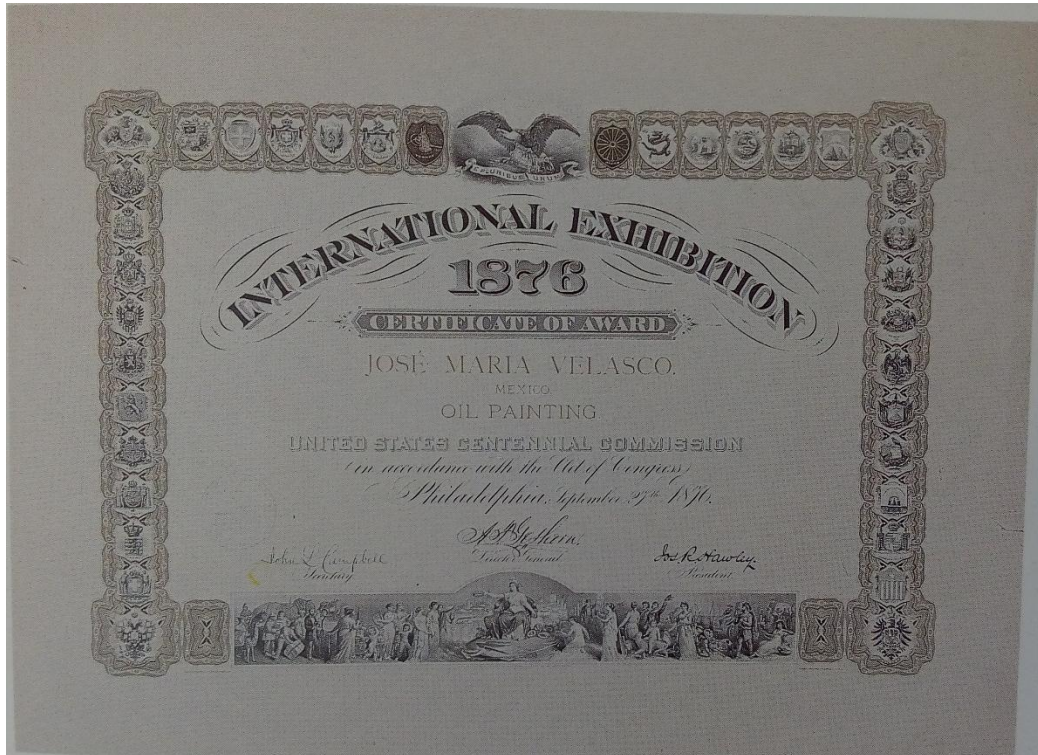
¹⁸⁰ Nota escrita por José María Velasco en torno a su cuadro *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* de 1875 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, Nota 79, p. 511.

¹⁸¹ Es importante comentar que dichas exposiciones organizadas por la Academia fueron eventos donde se mostraban tanto las adquisiciones hechas en Europa por la escuela, así como los diversos trabajos realizados por los alumnos más adelantados y maestros de dicha institución en sus diversas ramas artísticas, en las cuales se premiaban los mejores trabajos y en ocasiones se vendía obra a particulares, o también se daba el caso de que éstos últimos solicitaran encargos a los pintores. Asimismo estos eventos constituyeron una manera de conocer los avances en el ámbito artístico desarrollados en Europa, así como por los diferentes artistas mexicanos. Véase Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos (1850-1898)*, México, IIE-UNAM, 1963, pp. 9-10.

¹⁸² Nota escrita por José María Velasco en torno a su cuadro *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* de 1875 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, Nota 79, p. 511.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 219.

¹⁸⁴ Sánchez Gómez, *op. cit.*, p. 69.



8. Diploma otorgado a José Ma. Velasco en Filadelfia, 1876. (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)



9. Medalla de bronce, Filadelfia 1876. (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)

10. Medalla de oro de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1875 (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)

En México para aquellos años se tuvo la administración de Manuel González con Porfirio Díaz “con licencia” de su cargo de presidente, quien encabezó por un

corto periodo de tiempo la Comisión Mexicana para dicha exposición e incluso la visitó.¹⁸⁵ Tenorio Trillo comenta que se informó a Porfirio Díaz de todo los manejos financieros y, siguiendo el ejemplo de Filadelfia con la gestión de Lerdo, el gobierno pagó todos los gastos, con el apoyo de algunos intereses privados, desde compañías ferrocarrileras hasta una logia francmasónica de la Ciudad de México, las cuales hicieron generosos donativos.¹⁸⁶ Para la feria de Nueva Orleans, como se refirió líneas arriba, la organización estuvo mejor preparada debido a que se contó con la experiencia de la exposición de 1876, sumándose a ello la estabilidad alcanzada en el país con el ascenso de Díaz al poder.

En esta ocasión el *stand* mexicano, ubicado en el ángulo sureste del terreno destinado al evento, ocupó un espacio de casi 4,645 metros cuadrados en el edificio principal de la exposición, aparte de los 18,580 metros cuadrados dentro de los jardines cercanos al edificio dedicado a la horticultura, empresa que en total tuvo un costo de 200,000 dólares.¹⁸⁷ En el pabellón preparado para este certamen, los “magos del progreso” se inclinaron esta vez por la arquitectura morisca.

El edificio fue diseñado por el arquitecto Ramón Iberrola, construcción que contó con una estructura de hierro y acero, la cual fue llamada como la “Alhambra mexicana” y albergó muestras de minerales mexicanos,¹⁸⁸ además frente al pabellón se creó un gran jardín con la flora exótica de México.¹⁸⁹

Al igual que en el certamen de Filadelfia ocho años atrás, la división dedicada al arte desempeñó una parte importante dentro de la imagen internacional que se proyectó en Nueva Orleans. Las obras que participaron en el área de Bellas Artes fueron previamente seleccionadas por una comisión compuesta por el arquitecto Antonio Carbajal Navarro, el director de la ENBA Román S. Lascurain y el científico y académico Rafael Lucio Nájera.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 70.

¹⁸⁷ *Loc. cit.*

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ Velasco, “Cuadros originales de paisaje pintados por José María Velasco” citado en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 274.

¹⁹⁰ *Idem*.



11. Pabellón morisco presentado en Exposición de Nueva Orleans 1884-1885. Actualmente se ubica en la Alameda de Santa María La Ribera, en la Ciudad de México. (Fuente: <http://www.panoramio.com/photo/49542683> Consultado el 18 de febrero de 2015).



12. Detalle del interior de la "Alhambra Mexicana", Nueva Orleans, 1884-1885 (Fuente: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/santa-maria-la-ribera.html> Consultado el 18 de febrero de 2015).

En lo que a la técnica pictórica respecta, se enviaron cincuenta y dos cuadros en total, dentro de los cuales se incluyó obra del periodo colonial, así como de pintores decimonónicos, entre ellos Velasco, quien participó con los óleos *Puente curvo en la cañada de Metlac* (1881), primeramente exhibido en la Exposición de la Academia en 1881, y *Valle de México* (1877),¹⁹¹ obra presentada primeramente en la Exposición de la Academia en 1877 en donde obtuvo medalla de oro y la cual después viajó a la Exposición de París de 1878, en donde como se dijo, el gobierno mexicano no asistió oficialmente.



13. José María Velasco, *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel*, 1877, Óleo sobre tela, 160 x 103 cm, Museo Nacional de Arte (Fuente: http://munal.mx/images/uploads/exposiciones/449/03valledemexico_exhibition.jpg Consultado el 19 de febrero de 2015).

Para 1889 en la capital parisina, México participó en la que fue la más grande y costosa de sus empresas dentro del ámbito de las Exposiciones Internacionales.¹⁹² Dicha exhibición internacional respondió a la celebración del

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 277.

¹⁹² Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 72.

centenario de la Revolución Francesa y tomó lugar en el Campo de Marte de aquella ciudad, en donde su símbolo fue la construcción en material metálico de la Torre Eiffel. Fue en este evento en el cual el gobierno de Porfirio Díaz hizo especial énfasis para mostrar ante el mundo su adelanto material y cultural, así como en otorgar una auténtica y veraz imagen, y por lo tanto borrar para siempre la fama de desprestigio que envolvía al país;¹⁹³ además de poder conseguir, en consecuencia, las inversiones que tanto se anhelaban.

Trillo consideró que este certamen pareció ser un medio de promover internacionalmente tanto el republicanismo mexicano como su madurez socioeconómica,¹⁹⁴ debido a que significó el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Francia y México. Tal y como llegó a expresar Paul Bourde¹⁹⁵ en un artículo parisiense a propósito del pabellón mexicano, en donde declaró que fue sorprendente la conducta de los mexicanos con respecto a los franceses, quienes habían asolado a México con una guerra cruel e injusta, agregando que el pueblo mexicano supo distinguir entre el agresor Napoleón III y el pueblo francés,¹⁹⁶ un aspecto que se puede entender como muestra de la civilidad por parte de la nación mexicana.

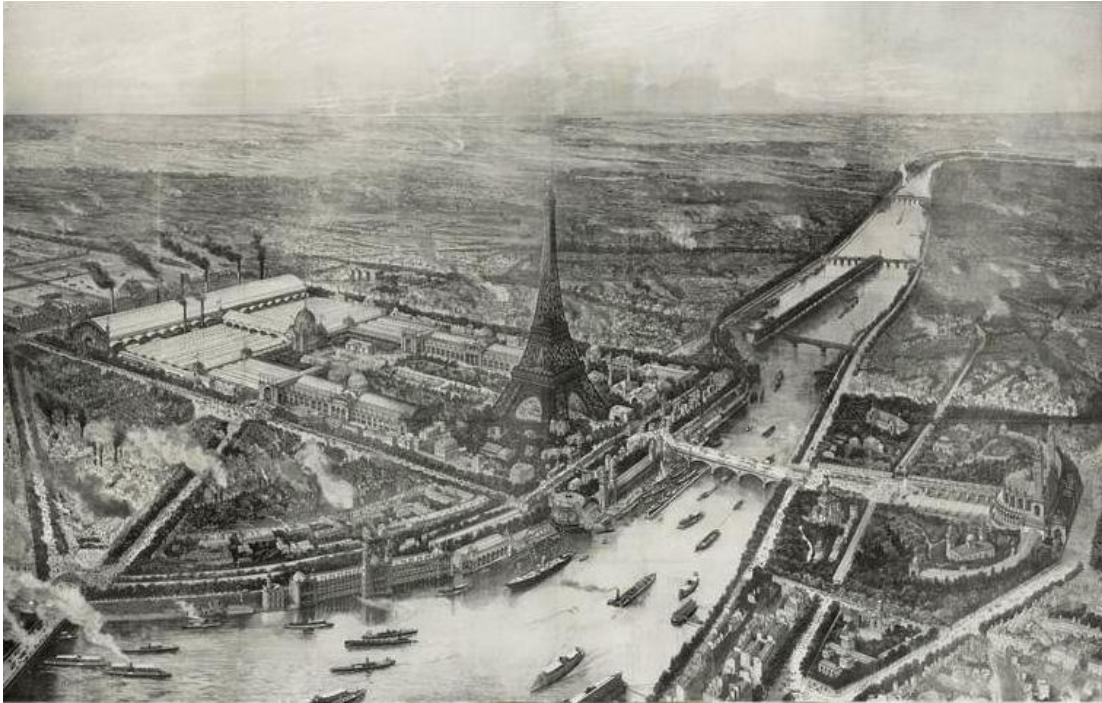
La base de la exhibición de México en la Exposición de París en ese año estuvo en las muestras de arte, educación, textiles y artes extractivas, sumándose a ello la exhibición de la riqueza que poseía el país respecto a los recursos naturales.

¹⁹³ Clementina Díaz y de Ovando, "México en la Exposición Universal de 1889" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, No. 61, Año 1990, p. 115.

¹⁹⁴ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁵ Paul Borde (1851-1914) fue un periodista francés, que se caracterizó por no mostrar simpatía hacia los poetas decadentes. Se llegó a desempeñar como administrador de empresas francesas colonialistas en Oriente.

¹⁹⁶ Citado en Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 125.



14. Vista General de la Exposición Universal de París, 1889 (Fuente: http://www.aloj.us.es/galba2/STLAZARE/Primera_Parte/Otras/expo1889.htm Consultado el 18 de febrero de 2015).



15. Vista aérea de la Exposición Universal de París, 1889 desde un globo aerostático. Fotografía tomada por Alphonse Liébert (Fuente: <https://fotografiasconhistoria.wordpress.com/tag/torre-eiffel/> Consultado el 18 de febrero de 2015).



16. Anuncio de la Cigarrera Noriega, 1889. Litografía (Fuente: María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales 1889-1929*, op. cit.)

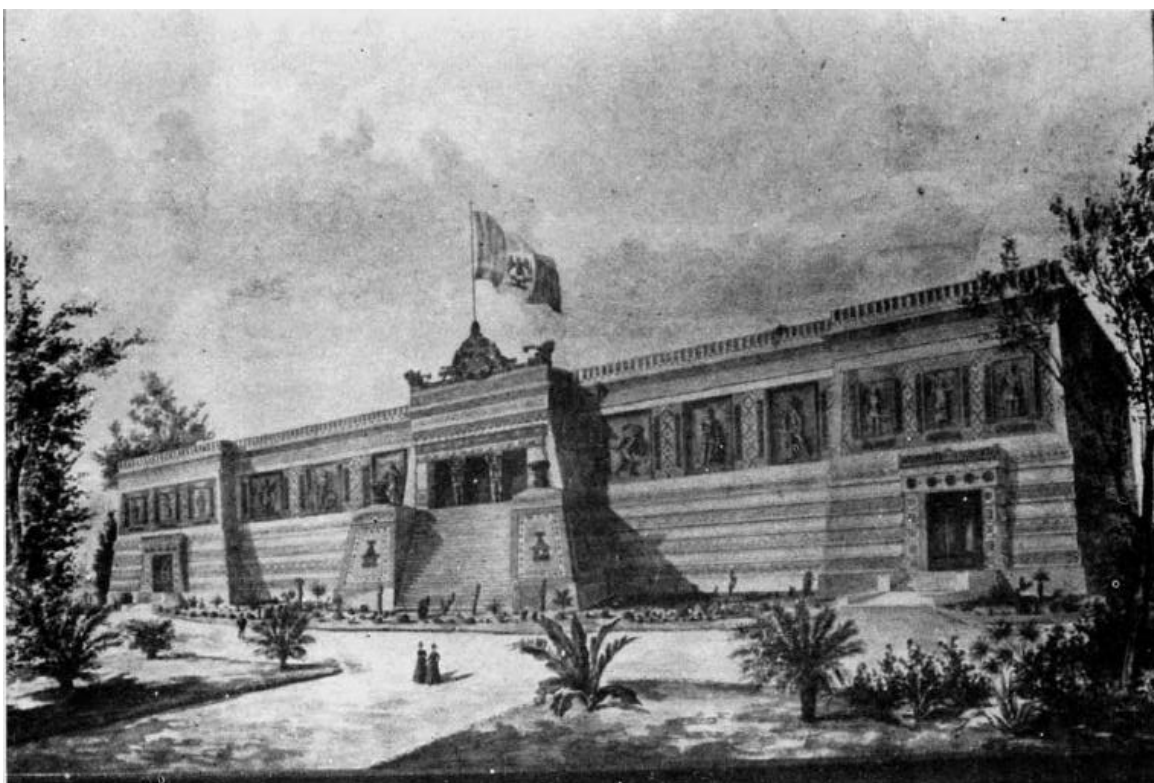
En esta ocasión se decidió presentar un pabellón compuesto por un edificio de estilo neozteca ubicado al oeste de la Torre Eiffel, cuyas fachadas fueron de 140 metros de largo, 70 de ancho y 14 de alto. Dicha construcción fue ideada por el arqueólogo Antonio Peñafiel¹⁹⁷ y ejecutada por el arquitecto Antonio M. de Anza.¹⁹⁸ Como menciona Fausto Ramírez, con ello se trató de proyectar ante el mundo la imagen de una nación consciente y concedora de su pasado histórico

¹⁹⁷ Antonio Peñafiel Barranco, originario del estado de Hidalgo, fue médico de profesión. Su admiración por la historia de México se ve reflejada en los diversos estudios históricos que realizó, en los cuales abordó principalmente temas culturales de las épocas prehispánica y novohispana. Fue cronista del Estado de México, formó parte del Instituto Internacional de Estadística, de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, de la Sociedad Científica Antonio Alzate, de la Sociedad de Economía Política de París y fundador de la Sociedad de Historia Natural. Para más información véase <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/difusion/textos/reminiscencias/Rm013.html> [Consultada el 26 de febrero de 2015]

¹⁹⁸ Antonio M. de Anza, nacido en la Ciudad de México, fue ingeniero civil y arquitecto. Colaboró como inspector en la construcción del ferrocarril de la vía Celaya-León, fue profesor en la Escuela Nacional de Ingenieros, participó en el proyecto de la construcción de la Penitenciaría de la Ciudad de México (Palacio de Lecumberri), así como en las obras de conservación del Palacio Nacional y el Castillo de Chapultepec. Para información más detallada véase <http://www.boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV4P85.pdf> [Consultada el 26 de febrero de 2015]

prehispánico, a la vez que de las riquezas de sus recursos naturales, así como de la potencialidad que éstos encerraban para su futuro desenvolvimiento.¹⁹⁹

En lo referente al ramo de las Bellas Artes, se presentó una de las mayores muestras de arte jamás ensambladas,²⁰⁰ en donde dominaron las tendencias académicas clasicistas. El reglamento expedido para este certamen declaró que las obras artísticas que podían participar serían provenientes de los géneros: pintura; dibujo; acuarela, pastel, miniatura, esmaltes, porcelanas, patrones para vitrales; escultura; grabado y litografía.²⁰¹



17. Fachada del Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París, 1889. Acuarela (Fuente: Fausto Ramírez, "Dioses, Héroes y Reyes Mexicanos en París, 1889" en *Historia, Leyendas y Mitos de México: Su expresión en el Arte*. XI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, FFyL-UNAM, 1986).

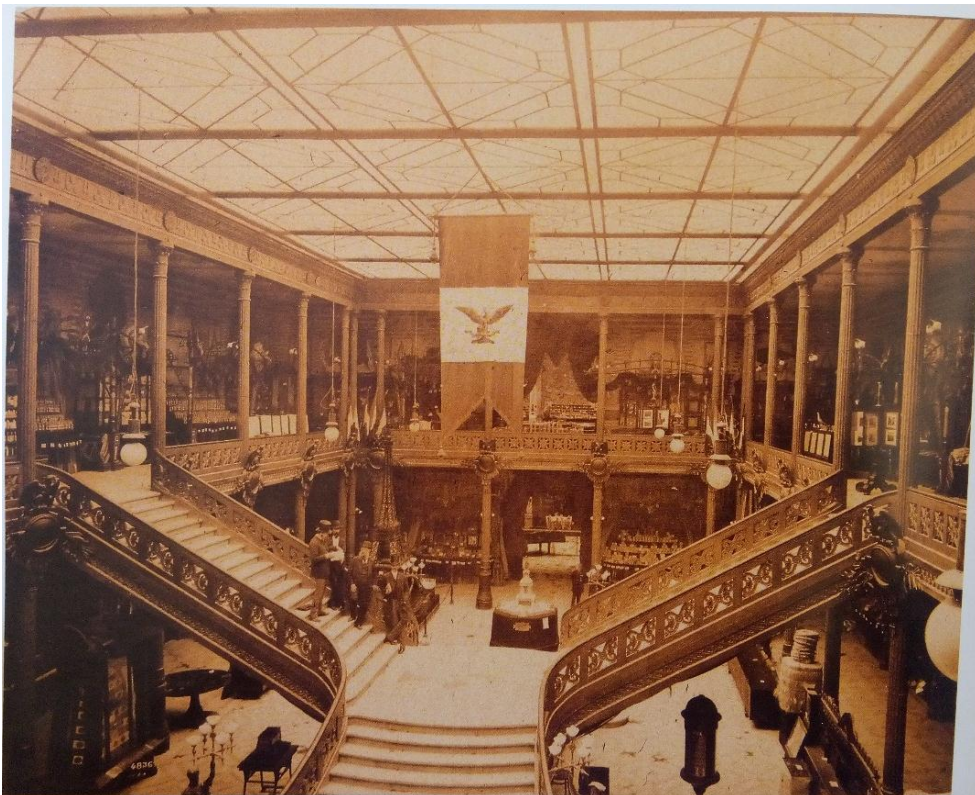
¹⁹⁹ Fausto Ramírez, "Dioses, Héroes y Reyes Mexicanos en París, 1889" en *Historia, Leyendas y Mitos de México: Su expresión en el Arte*. XI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, FFyL-UNAM, 1986, p. 240.

²⁰⁰ Marco Antonio Silva Barón, "Pinturas mexicanas en París 1889" en María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo de la muestra México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, Museo Nacional de San Carlos, México, INBA-CONACULTA, 2010, p. 42.

²⁰¹ *Reglamento para la Exposición Universal de París en 1889 y documentos anexos. Bases generales*, Capítulo VIII. Documento anexo en Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 112.



18. Pabellón Mexicano de estilo neoazteca en la Exposición Universal de París, 1889 (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)



19. Vista interior del Pabellón mexicano, París 1889 (Fuente Altamirano Piolle, *op. cit.*)



20. Interior del Pabellón Mexicano. Vista del Salón central y la escalinata. Acuarela (Fuente: Fausto Ramírez, "Dioses, Héroes y Reyes Mexicanos en París, 1889", *op. cit.*)

Como señala Marco Antonio Silva Barón,²⁰² las juntas organizadoras se encargaron de mediar la participación nacional al nombrar a comisarios de la sección artística, por lo cual cada delegación debió contar rigurosamente con un encargado de la sección I, de arte, quien debía supervisar la llegada, el montaje y la exhibición de las piezas, además de presentar la lista de obra al jurado, acompañarlo durante la inspección de obras y responder las inquietudes que se presentaran.²⁰³

Por lo cual, en esta feria se nombró a José María Velasco como encargado de dicha sección, lo que refleja la importancia que llegó a desempeñar el pintor como autoridad artística en aquella época, siendo considerado como una figura nacional influyente en la decisión de lo que se presentó en dicha exposición dentro del ámbito de las artes; esto a causa de que en aquellos años el artista ocupó un

²⁰² Marco Antonio Silva Barón es licenciado en Historia del Arte por Universidad Centro de Cultura Casa Lamm.

²⁰³ Silva Barón, *op. cit.*, p. 43.

puesto elevado en la burocracia cultural, así como dentro del equipo de exposiciones, ya que contó con la experiencia de participaciones anteriores, donde su obra paisajista había causado gran admiración tanto en Filadelfia como en Nueva Orleans.

Para París 1889 Velasco fue acreedor a una medalla de plata,²⁰⁴ el premio más alto otorgado a México en ese ramo, debido a las 68 pinturas que llevó,²⁰⁵ siendo el pintor que más obra exhibió de entre los más de mil artistas en París ese año. Además se le condecoró con la Cruz de Caballero de la Legión de Honor del gobierno francés.²⁰⁶ En donde se debe agregar que el mismo Velasco, en varias de sus cartas, comentó la gran impresión causada por sus obras en la galería de pintura por él montada dentro del pabellón mexicano. En uno de sus escritos dirigido a su esposa contó que sus cuadros produjeron mucho efecto, agradando bastante, en la cual agregó que el público se sorprendió al ver que en México se podían pintar esas obras, a las cuales juzgaron de bastante mérito.²⁰⁷

Entre las pinturas presentadas por el jefe de la sección I en París 1889 se encontraron el *Puente curvo en la cañada de Metlac* (1881), el cual ya había viajado a Nueva Orleans como parte de la participación en el certamen de 1884, así como algunos de sus paisajes donde tanto el Valle de México, con su exótica vegetación, como la máquina de vapor fungieron como protagonistas,²⁰⁸ razón por la cual el artista también pudo exponer en la sección dedicada a la industria y a los ferrocarriles.²⁰⁹

²⁰⁴ En Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 145.

²⁰⁵ Trillo, *op. cit.*, p. 90.

²⁰⁶ Dicha distinción, de índole pública, fue establecida por Napoleón I en 1802. Ésta otorgada por el gobierno francés a aquellos ciudadanos tanto nacionales como extranjeros por méritos extraordinarios de carácter civil o militar. Dicha condecoración presenta cinco categorías: Chevalier o Caballero, Oficial, Comandante, Gran Oficial y Gran Cruz.

²⁰⁷ Carta de José Ma. Velasco dirigida a su esposa desde París el 2 de junio de 1889 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 304.

²⁰⁸ Para información detallada acerca de los cuadros que participaron en París 1889 véase Altamirano Piolle, *op. cit.*, Nota 10, p. 506.

²⁰⁹ Trillo, *op. cit.*, p. 90.



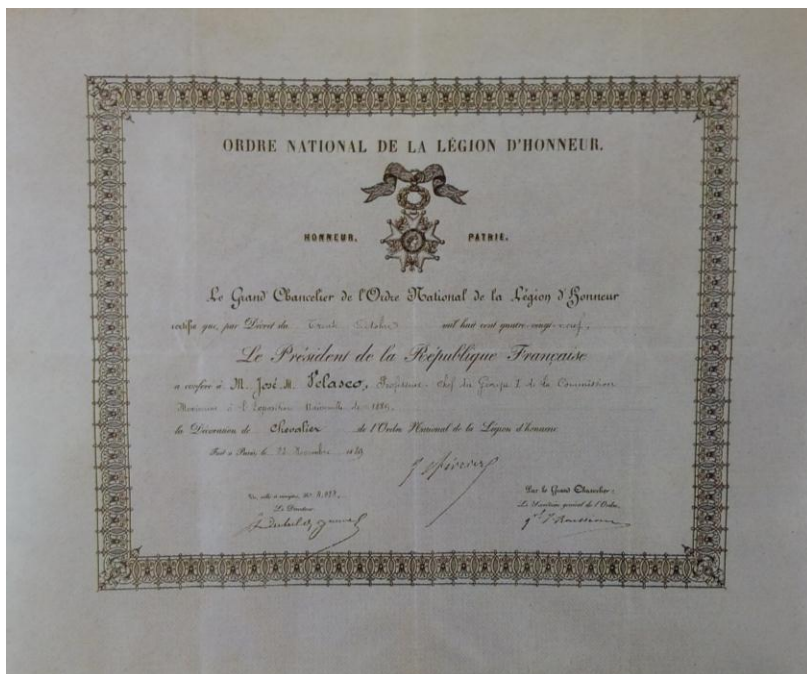
21. Diploma de la Exposición Universal de París 1889 con el nombre de Velasco. (Fuente: Elena Altamirano Piolle, *op. cit.*)



22. Medallas de bronce obtenidas en la Exposición de París 1889 (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)



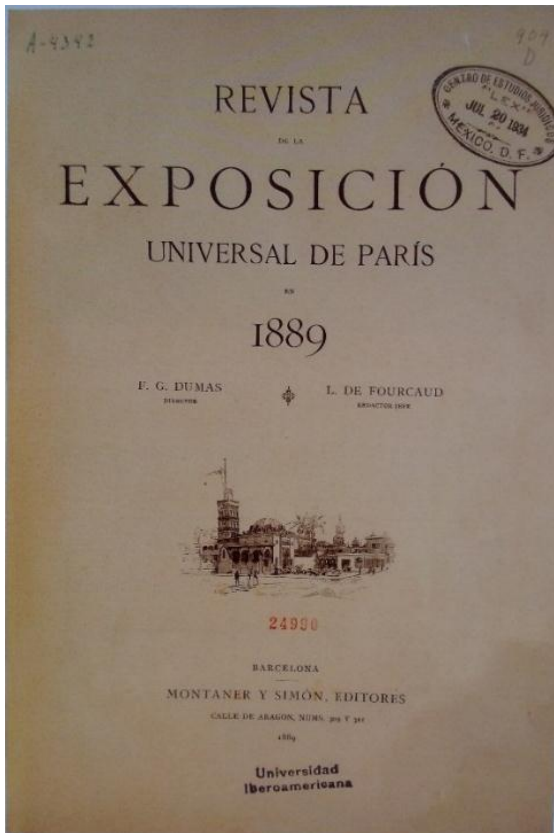
23. Medalla de Caballero de la Legión de Honor, 1889
(Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)



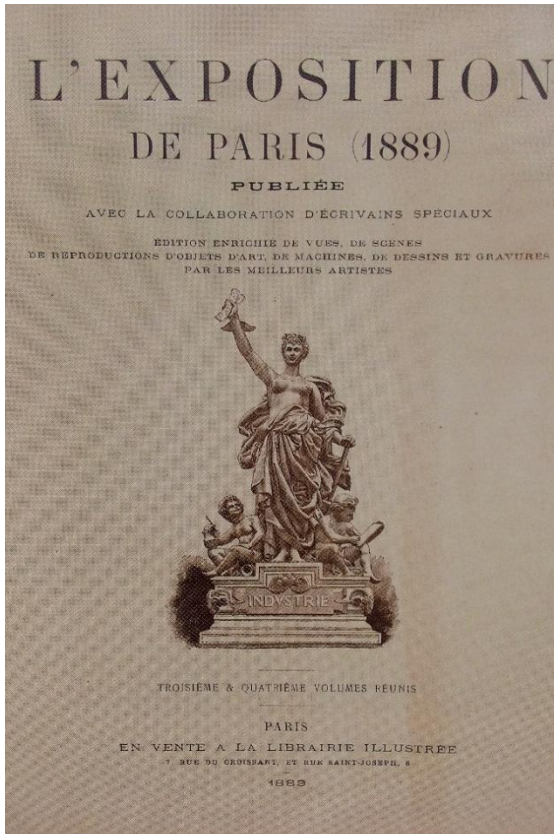
24. Diploma de Caballero de la Legión de Honor, 1889 (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)

Resulta esencial mencionar que la Exposición Internacional de París 1889 fue una de las más comentadas por la prensa, a comparación de lo que se dijo en torno a las de Filadelfia o Nueva Orleans. De lo cual se puede leer ampliamente en el estudio realizado por Clementina Díaz y de Ovando²¹⁰ a propósito del certamen, en el cual hizo una completa revisión de diversas notas periodísticas tanto nacionales como extranjeras publicadas en torno a la feria.

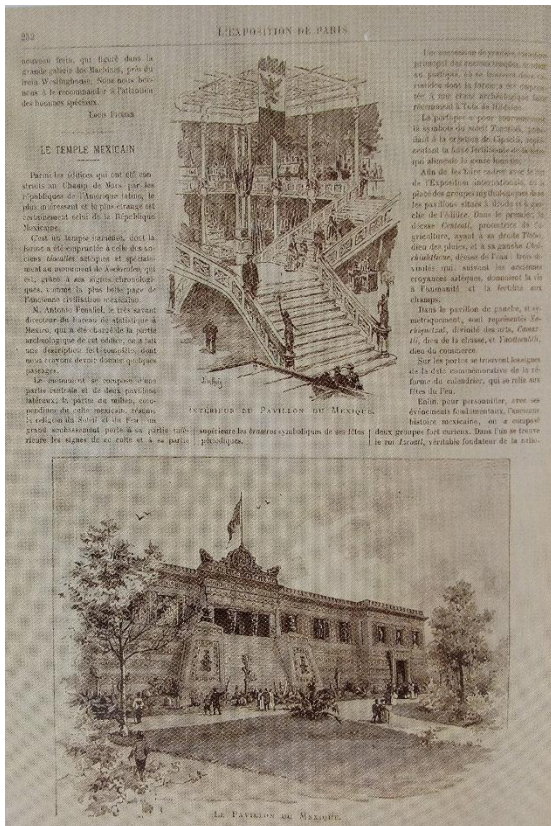
²¹⁰ Díaz y de Ovando, *op. cit.* / Clementina Díaz y de Ovando (1916-2012) fue una escritora, historiadora, investigadora y académica de origen estadounidense. Realizó la maestría y el doctorado en Letras Españolas por la UNAM. Sus áreas de especialidad fueron el arte y la arquitectura de la Nueva España. Además fue colaboradora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma universidad.



25. *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*. Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1889 (Fuente: María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales 1889-1929, op. cit.*)



26. *L'Exposition de Paris (1889) publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux*, Paris, Librairie Illustrée, 1889. Deuxième & troisième volumes (Portada) (Fuente: María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales 1889-1929, op. cit.*)



27. "Le Temple Mexicain" dans *L'Exposition de Paris (1889)* publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux, Paris, Librairie Illustrée, 1889. Deuxième & troisième volumes (Interior) (Fuente: María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales 1889-1929*, op. cit.)

Asimismo se debe agregar que Velasco y sus pinturas de paisaje también fueron objeto de diversos artículos publicados en periódicos de la época, tanto del país como del extranjero, en razón a su amplia participación en las exposiciones universales y de su escuela de pintura de paisaje, lo cual se revisará detenidamente en el último capítulo de este trabajo.

Por otro lado, es importante mencionar brevemente, debido a la escasez de bibliografía en torno al tema,²¹¹ que tres años más tarde algunos de los dibujos realizados por Velasco viajaron a Madrid con motivo de la Exposición Histórico-Americana realizada en 1892 con el propósito de conmemorar el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, evento considerado como el preámbulo y ensayo

²¹¹ Existe el estudio realizado por Dení Ramírez Lozada, "La Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 y la ¿ausencia? de México" en *Revista de Indias*, Madrid, vol. LXIX, Núm. 246, 2009, en el cual el autor se concentra en rescatar la participación mexicana en dicho certamen, enfatizando el carácter científico con el que se contó, además de comentar el porqué de la falta de investigación en torno al tema.

con el cual contó el país, referente a la sección etnológica, para su participación en la Feria de Chicago un año después.²¹²

Para 1892 el pintor no tuvo la oportunidad de viajar a España, sin embargo sus estudios y dibujos de carácter arqueológico²¹³ figuraron en dicho certamen a causa de las labores científicas que desempeñó Velasco en el Museo Nacional como dibujante-fotógrafo de 1889 a 1904.

En general, dicha exposición formó parte, al igual que las anteriores, de la campaña internacional lanzada por el gobierno de Porfirio Díaz para dar a conocer la estabilidad y el progreso del México moderno. En esta ocasión en específico para difundir el gran pasado prehispánico del país a través de las diversas muestras, las cuales hicieron referencia al tema antropológico, en donde se trató de demostrar que el pasado nacional se encontraba al mismo nivel de las antiguas civilizaciones que habían florecido del otro lado del Atlántico, como los griegos, los romanos o los egipcios.²¹⁴

En 1893 se celebró la Exposición Internacional de Chicago, también conocida como World's Columbian Exposition, en el Jackson Park ubicado a un costado del lago Michigan con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, donde la luz eléctrica fungió como la gran atracción. Para este certamen Velasco fue nuevamente comisionado por el Ministerio de Fomento para encargarse del grupo de Bellas Artes,²¹⁵ además de haber sido considerado en un principio por la Academia para formar parte del jurado de dicha sección,²¹⁶ aunque al final resultaron ser solo jueces norteamericanos.

No obstante, a pesar de que los llamados “magos del progreso” planearon una enorme participación por parte de México para Chicago, ésta tuvo que ser moderada debido a los problemas financieros por los que pasó el país durante esa

²¹² Ramírez Lozada, *op. cit.*, p. 276.

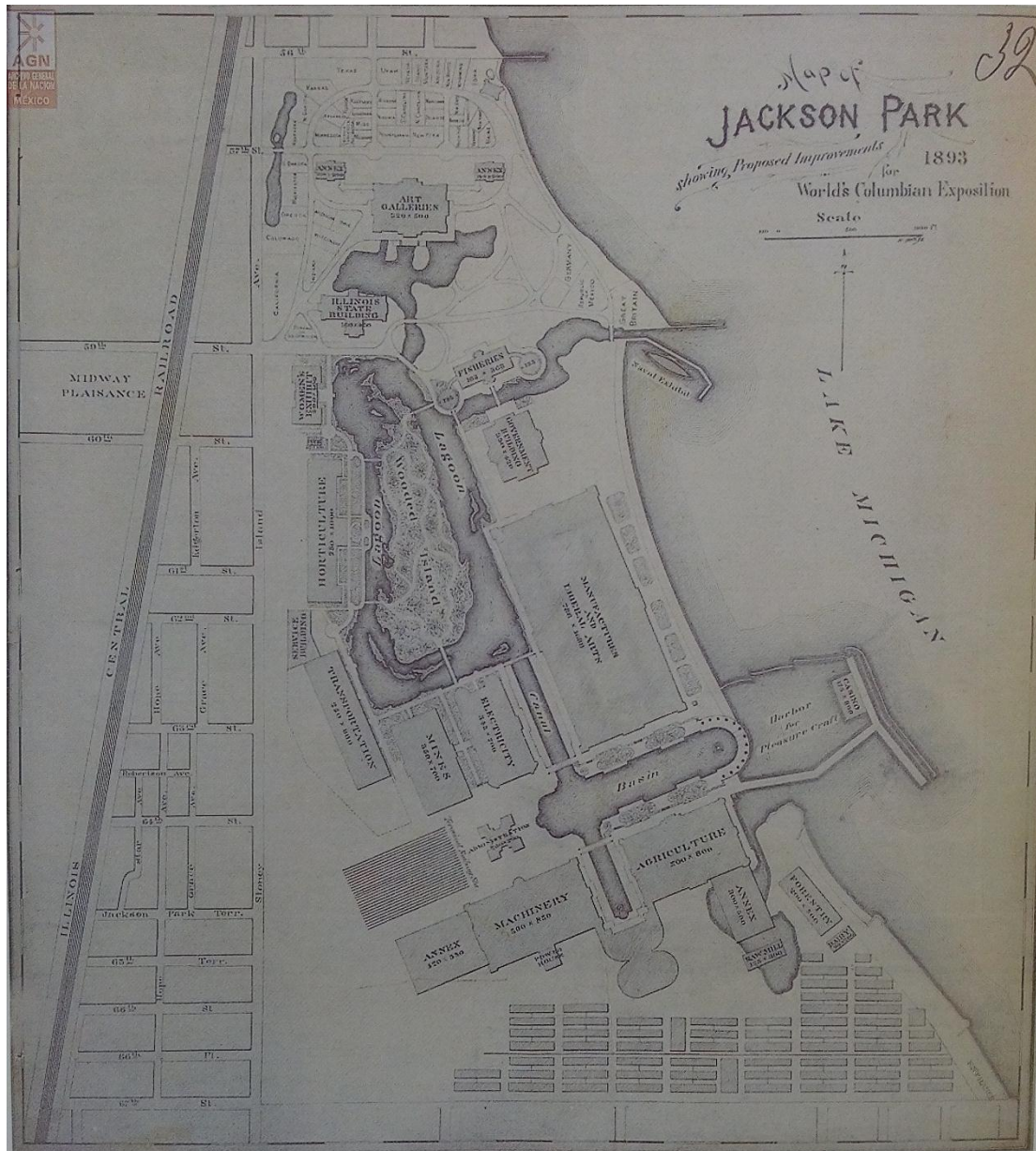
²¹³ Carlos Martínez Marín, “José María Velasco y el dibujo arqueológico” en Xavier Moysén, *et al*, *José María Velasco, Homenaje*, México, IIE-UNAM, 1989, p. 218.

²¹⁴ Ramírez Lozada, *op. cit.*, p. 296.

²¹⁵ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 365.

²¹⁶ Carta de José Ma. Velasco dirigida a su esposa en Chicago el 18 de mayo de 1893 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 404.

década.²¹⁷ Como se comentó líneas arriba, un año antes México había estado en Madrid, donde el área dedicada a la etnografía había sido especialmente preparada, por lo cual en 1893 en la Feria de Estados Unidos este resultó ser el ámbito que más éxito alcanzó.²¹⁸



28. Plano general de la Exposición de Chicago, 1893 (Fuente: María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales 1889-1929*, op. cit.)

²¹⁷ Tenorio Trillo, op. cit., p. 246.

²¹⁸ *Idem*.

Por su parte, en esta ocasión las Bellas Artes no contaron con un gran triunfo, obteniendo solo dos premios de entre los ciento diez objetos enviados; esto se debió, según la prensa mexicana, al mal sitio en el cual fueron colocadas las piezas, a la precipitación del jurado al realizar la calificación, agregándose el no haber tenido representante entre los jueces que defendiera los intereses mexicanos, así como la participación de las demás obras artísticas de gran calidad provenientes de otros países.²¹⁹ También es importante mencionar que hubo poca concurrencia asistente al evento a comparación de la de París cuatro años antes, sumándose a esto que la entrada a la exposición fue cara, ya que se debía pagar cincuenta centavos por persona, es decir cuarenta centavos más que en Francia 1889, además no se contó con numerosas distracciones para el público y la exposición no se abría el día domingo debido a que el Congreso había declarado que era día dedicado a Dios y no a la diversión, como Velasco expresó.²²⁰

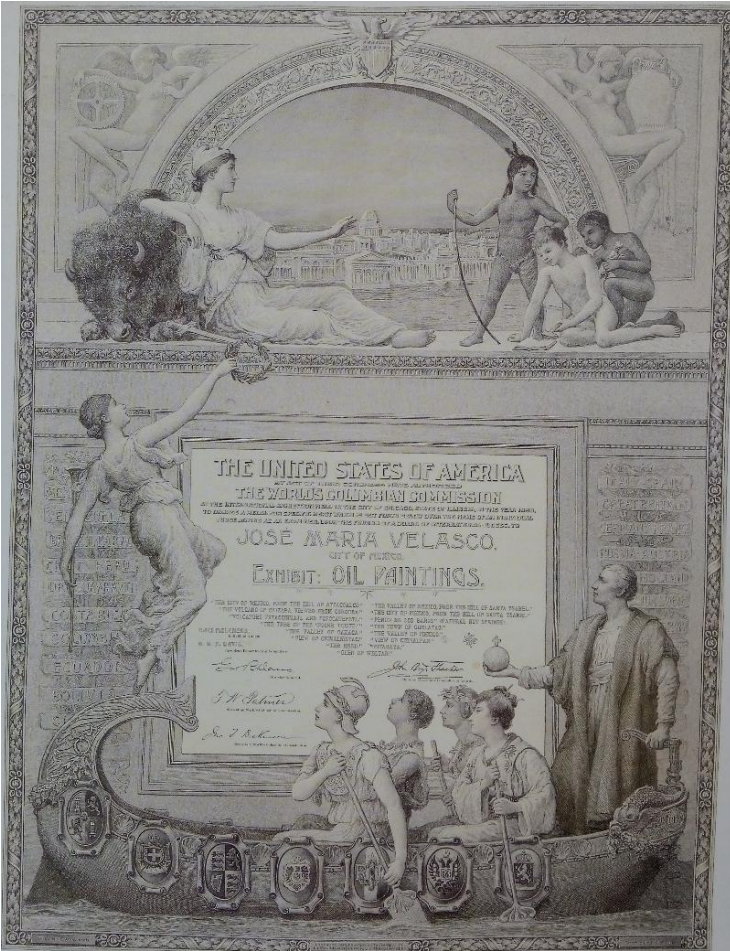
Para este certamen, el pintor envió catorce obras,²²¹ dentro de las cuales se encontraron varios de sus paisajes, como el *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, tanto el de 1875 como el de 1877, además de una *Cañada*, probablemente la de Metlac (1881). Por estas catorce piezas Velasco se hizo acreedor a una medalla y un diploma al mérito, entregados por la *World's Columbian Commission*.²²²

²¹⁹ "El Arte mexicano en Chicago" en *El Siglo XIX*, México, 30 de septiembre de 1893, p. 3.

²²⁰ Carta de José Ma. Velasco dirigida a su esposa desde Chicago el 19 de mayo de 1893 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 405.

²²¹ Para conocer el listado completo de las obras véase Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 405.

²²² *Idem*.



29. Diploma de la Exposición Internacional de Chicago, 1893 (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)



30. Medalla de bronce de la Feria de Chicago, 1893 (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*)

Finalmente para el año de 1900 se llevó a cabo la última Exposición Universal de la centuria, celebrada en París con el propósito de despedir el siglo, la cual debía reflejar “el deslumbrante genio de Francia y mostrar que, al igual que en el pasado, seguía a la vanguardia del progreso”.²²³ Dicho certamen resultó ser más grande que el celebrado en 1889, de hecho fue el de mayor envergadura de todo el siglo XIX, el cual ocupó todo el Campo Marte, el Trocadero, la Explanada de los Inválidos, las Cours de la Reine y las orillas del Sena entre el Pont de l’Alma y la Place de la Concorde; en total fueron casi 5 000 000 pies cuadrados, en donde se debe agregar el enorme uso que se le dio a la electricidad.²²⁴

Debido a esto, México planeó una participación que estuviera a la misma altura que la Feria parisina. No obstante el país pasó por una crisis monetaria y agrícola, lo cual, al igual que en Chicago, obligó un control de los gastos. En consecuencia Sebastián B. de Mier,²²⁵ director de la exposición de México en esta ocasión, calculó que el pabellón mexicano tendría un costo menor al invertido once años atrás.²²⁶ Esta vez se llevó a cabo una mejor organización, Trillo explica que en lugar de tener un director por cada grupo de exposición, como se acostumbró anteriormente, se encargó a cada director tres o más grupos.

La muestra comprendió menos expositores, pero se ganaron más premios. El pabellón mexicano, de estilo sobrio neogriego e iluminado por luz eléctrica, se ubicó en el *Quai d’Orsay* y fue ideado por Antonio M. de Anza, diseño que tuvo que sufrir algunas modificaciones para que correspondiera con el estilo de los demás edificios franceses.²²⁷

Se puede decir que ya para esta exposición, a pesar de la insistencia de las tendencias culturales conservadoras, se percibió la presencia del llamado *fin-de-siècle*; es decir, dentro del sector artístico sobresalió el estilo decadente con carácter

²²³ Citado en Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 253.

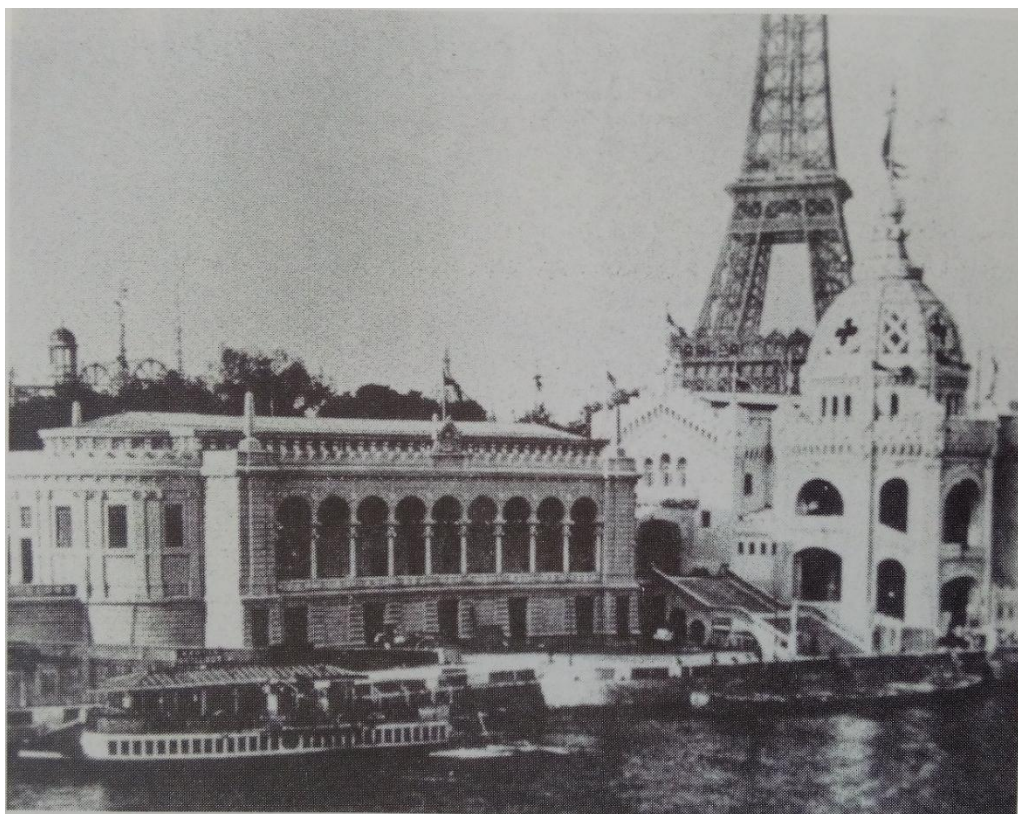
²²⁴ *Ibidem*, p. 254.

²²⁵ Sebastián B. de Mier fue un diplomático cercano al presidente Porfirio Díaz, por ello se destacó como hacendado y Ministro de México en Londres en 1899 y Ministro de Francia, cargo que desempeñó hasta 1911.

²²⁶ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 253.

²²⁷ *Ibidem*, p. 257.

bohémio propio de la época, el cual se puede identificar dentro del ámbito mexicano con el denominado Simbolismo, donde Julio Ruelas²²⁸ y la *Revista Moderna*²²⁹ fueron grandes exponentes. Asimismo París 1900 fue la feria en donde las vanguardias europeas, las cuales vieron su auge hasta bien entrado el siglo XX, fueron oficialmente reconocidas, en específico este fue el caso del Impresionismo,²³⁰ que si bien en 1889 ya se habían visto muestras propias de dicha corriente, fue hasta este certamen cuando fueron admitidas.



31. El Pabellón Mexicano en la Exposición Universal de París, 1900 (Fuente: Tenorio Trillo, *op. cit.*)

²²⁸ Julio Ruelas fue un pintor y grabador perteneciente al llamado Simbolismo mexicano. Nació en el estado de Zacatecas. Se caracterizó por presentar una personalidad taciturna y bohemia, por lo que en su obra casi siempre se aprecia una atmósfera de decadencia propia del fin de siglo, y la alegoría de la mujer fatal resulta un aspecto recurrente a lo largo de su labor artística.

²²⁹ La *Revista Moderna* fue una publicación que estuvo en circulación de 1898 a 1903, la cual posteriormente fue considerada como el medio de difusión del modernismo hispanoamericano. Fundada en 1898 por Bernardo Couto Castillo y Jesús E. Valenzuela, sus contenidos, en su mayor parte de carácter literario, también incluían artículos de divulgación científica, noticias y la participación de artistas plásticos. Asimismo se llegaron a publicar traducciones extranjeras y obras de autores hispanoamericanos, tales como Leopoldo Lugones, Rubén Darío, entre otros. Para más información acerca de la revista véase <http://www.elem.mx/obra/datos/2780> [Consultada el 26 de febrero de 2015]

²³⁰ *Ibidem*, p. 169.



34. Mención honorífica a la Escuela Nacional de Bellas Artes de México en la Exposición Universal de París, 1900, Aguafuerte (Fuente: María Fernanda Matos Moctezuma (coord.), *Catálogo México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales 1889-1929*, op. cit.)

En consecuencia, con base en lo anteriormente enunciado, en referencia al cambio en el gusto estético que se experimentó al final del siglo, se puede entender que en esta ocasión; no obstante a que Velasco todavía formó parte de “los magos del progreso”,²³¹ quienes se encargaron de articular una imagen de modernidad mexicana mucho más selectiva y eficiente, la cual trató de imitar en cierta medida el espíritu de *fin-de-siècle* francés que apenas comenzaba a ser entendido en México; la participación de este artista no poseyó la grandiosidad que había presentado en los certámenes anteriores. Esto debido a que, como ya se comentó, los gustos artísticos se encontraron en un proceso de transformación, en donde el academicismo antes tan admirado entró en declive.

²³¹ “Apéndice I. Los Magos del Progreso” en Tenorio Trillo, op. cit.

Con la anterior recapitulación acerca de las características principales propias de estas Exposiciones Universales se puede observar que estas ferias no sólo contaron con una finalidad correspondiente a un ideal de modernidad decimonónica, sino que de igual manera se presentaron como un medio práctico para alcanzar objetivos concretos de tinte político y comercial.

La imagen del México moderno fue organizada por el Estado, el cual eligió a su selecto equipo para llevar a cabo la formación de los pabellones en los distintos países sedes de las exposiciones. Un grupo formado por personajes influyentes que desempeñaron cargos importantes nacionalmente, entre los cuales se encontró Velasco, y quienes, a su vez, estuvieron a cargo de decidir qué se mostraba en el evento, en donde se debe mencionar, que el grupo de “los magos del progreso” tuvo que adaptar sus propuestas a los intereses planteados por el gobierno federal.

Sumándose a ello que durante los primeros años del Porfiriato, la Secretaría de Fomento resaltó la idea en torno a que México había sido dotado espléndidamente por la naturaleza, y que dar a conocer esas riquezas, y abrir por su medio un ancho cauce a la industria y al comercio era una obra patriótica, la cual era posible llevar a cabo sólo por medio de dichos certámenes.²³² Por lo cual, se pudo percibir que las pinturas de paisaje de Velasco respondieron a esos propósitos, debido a que en ellas se mostró esa naturaleza de la cual el país se vio beneficiado. Además de que el pintor representó la manera en que las comunicaciones, en este caso el ferrocarril, se desarrollaron en aquellos momentos, a pesar del complicado terreno mexicano poseedor de grandes cañadas y barrancas. Agregándose a ello la forma en que Velasco también trató el tema del progreso económico del país a través de las diversas haciendas y edificios manufactureros distribuidos a lo largo del suelo nacional.

En consecuencia, y como se revisó durante este apartado, sus cuadros constituyeron una parte esencial dentro de la fabricación de la imagen de modernidad nacional en la segunda mitad del siglo XIX, los cuales disfrutaron de

²³² *Ibidem*, p. 66.

gran aceptación pues, tanto sus trabajos como el mismo Velasco, correspondieron a los intereses de la burguesía de aquellos años.

Se debe agregar que el gobierno vio en la producción artística un camino para mostrar un país civilizado y moderno, tanto cultural como política y económicamente, con lo cual se exhibió un México tranquilo, que avanzaba hacia el progreso, rico en recursos naturales expectantes de ser aprovechados por inversiones extranjeras.

El medio por el cual el mundo pudo darse cuenta de todo ello fueron las Exposiciones Internacionales decimonónicas, las cuales se postularon como grandes oportunidades, en las cuales se logró materializar la imagen de modernidad de cada nación a través de la construcción de pabellones en donde se apreciaron los grandes esfuerzos que cada país realizó, y dentro de los cuales el arte desempeñó un papel clave, como se revisó con la participación de los paisajes de Velasco.

No obstante, ya que se ha explicado que la obra paisajista velasquiiana figuró como parte de la modernidad exhibida, es importante preguntarse qué fue lo que tanto los asistentes a esas ferias como el público en la Ciudad de México, durante las Exposiciones organizadas por la Academia, contemplaron en los cuadros de dicho pintor expuestos en este tipo de certámenes de talla nacional e internacional; para de esta manera poder entender cabalmente, y desde un enfoque artístico formalmente hablando, el por qué sus obras se pueden considerar como un instrumento que formó parte de esta imagen. Ello se revisará en el siguiente capítulo, donde se llevará a cabo el análisis de cada una de las piezas seleccionadas previamente.

III. LA MAGIA DE LA MODERNIDAD EN LOS PAISAJES DE VELASCO

El arte puede ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social [...] Las imágenes siempre añaden algo. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otro tipo de fuentes no llegan. Su testimonio resulta especialmente valioso cuando los textos son escasos o frágiles.

Peter Burke ²³³

[...] lo histórico significa no sólo la idea literal de la historia de los acontecimientos, sino también la historia de las ideas participantes en la historia y expresadas en imágenes.

Frances A. Yates ²³⁴

El arte revela el adelanto de los pueblos.

Jorge Alberto Manrique ²³⁵

El arte, al igual que los documentos históricos, se postula como un testimonio visual del pasado, y como menciona Peter Burke²³⁶ en la introducción de su texto *Visto y No visto. El uso de la imagen como documento histórico*, se le debe tratar como a cualquier otra fuente; es decir como testigos que reflejan un punto de vista en torno a la realidad, los cuales en su tiempo contaron con una intención por parte del autor y que por lo tanto también son poseedores de trampas para la labor del historiador; aspecto que se debe tener muy presente al momento de traducir el testimonio ofrecido.

Rita Eder ha comentado en torno a que el motivo que ha permitido enriquecer la articulación de significados y reconceptuar lo ideológico ha sido el mirar las imágenes como una construcción y no como una representación.²³⁷ No obstante,

²³³ Peter Burke, *Visto y No visto. El uso de la imagen como documento histórico*, España, Crítica, 2001.

²³⁴ Citado en Elías Trabulse, *Arte y Ciencia en la Historia de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1995, p. 15.

²³⁵ Jorge Alberto Manrique, "Arte, modernidad y nacionalismo" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 17, No. 2 (66), octubre-diciembre, 1967.

²³⁶ Peter Burke es doctor en Historia por la Universidad de Oxford, su área de especialización es la Historia Cultural Moderna y ha incursionado en temas relativos a la historiografía contemporánea.

²³⁷ Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización...", *op. cit.*, p. 341.

como ha señalado Roger Chartier,²³⁸ las representaciones también pueden ser vistas como un instrumento esencial del análisis cultural.²³⁹ Por lo cual, vinculando estas dos proposiciones, se puede decir que si bien las imágenes son fabricaciones, éstas pueden devenir en representaciones, entendiendo “representación” como un símbolo, palabra o imagen con la cual se puede distinguir algo o a alguien. En otras palabras, las *imágenes* son *construcciones* que pueden llegar a ser *representaciones* dependiendo del sentido que se les atribuya.

Sumándose a esta idea lo comentado por Michel de Certeau,²⁴⁰ quien ha subrayado el papel fundamental que desempeña el *relato* para la fabricación de espacios,²⁴¹ este caso se considera que los paisajes de Velasco pueden ser vistos como un tipo de relato, uno de carácter visual. Dichos relatos han sido juzgados por De Certeau como trabajos artesanales hechos con vestigios de mundo;²⁴² por lo cual, se puede advertir que dicho autor al mencionar que los relatos son *hechos* (del verbo “hacer”), está diciendo que son fabricados. A través de estos argumentos, se entiende que una construcción (relato) ayuda a la fabricación de otra construcción, es decir el espacio. Por lo tanto se advierte que el espacio resulta ser manipulable, ya que éste puede decir lo que se desee expresar en razón a la significación que se le quiera brindar.²⁴³

Dicho elemento resulta observable en las obras de Velasco previamente seleccionadas, paisajes en donde el pintor construyó diversas espacialidades por medio del empleo de imágenes que muestran ambientes citadinos, campestres,

²³⁸ Roger Chartier es un historiador francés formado en la Escuela de los Annales. Su campo de trabajo es la Historia Cultural del Antiguo Régimen y la Modernidad temprana, además se especializa en la Historia del libro y en ediciones literarias. Se ha desempeñado como profesor de la Universidad de Pensilvania y del Colegio de Francia. Es director de estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales.

²³⁹ Roger Chartier, *El mundo como representación*, España, Gedisa, 1995, p. 57.

²⁴⁰ Michel de Certeau (1925-1986) fue un historiador y filósofo francés. Llegó a ordenarse como sacerdote católico y se doctoró en teología por la Universidad de la Sorbona. En el área histórica se interesó por la epistemología, la mística y la religión en los siglos XVI y XVII.

²⁴¹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I*. Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 134.

²⁴² *Ibidem*, p. 120.

²⁴³ María Sánchez Vega, “Tiempo, espacio y forma en la obra de José María Velasco” en Conferencia en Homenaje al 175° aniversario del natalicio de *El Paisajista Mexicano José María Velasco. Belleza, espacio y visión*, Palacio de Bellas Artes, 16 de julio de 2015, INBA-CONACULTA. Inédita.

industriales y naturales, en las cuales la escala humana utilizada por el artista permitió no solo brindar herramientas de perspectiva, sino de igual manera, lograr que el espectador se sublimara ante la grandeza de la naturaleza mexicana.²⁴⁴

En consecuencia, se observa que las imágenes se postulan como construcciones complejas, en donde se pueden apreciar diversas significaciones, por lo cual no se les debe considerar como simples ilustraciones, sino que se les tiene que colocar en un primer término, en donde se les brinde la importancia que merecen dentro de la Historia.

Por lo tanto, las diversas muestras artísticas, resultado de la producción plástica en distintas épocas, se encuentran al mismo nivel que las fuentes históricas ortodoxas; dichas expresiones culturales han permitido ampliar y revisar el conocimiento ya estudiado, debido a que con la correcta interpretación de este tipo de documentos históricos visuales se puede acceder a aspectos del pasado antes no tratados, así como abrir nuevos campos y perspectivas en torno a temas que se creían ya agotados. De esta forma, brindan la oportunidad de plantear problematizaciones con una visión diferente para así llegar a otro tipo de respuestas.

Así como en algunas ocasiones en la Historiografía los documentos escritos se pueden tratar como objetos y a su vez como fuentes históricas, debido a que por un lado éstos se revisan como aquello que se estudia, pero por otra parte también se les ve como vestigios que brindan información acerca o en relación al objeto de estudio, para de esta manera analizar cómo es que relatan la historia; de la misma manera, en este trabajo, los paisajes de Velasco escogidos para su análisis funcionan como objeto de estudio y fuente histórica, ya que además del examen que se les brinda, al mismo tiempo se demuestra que son obras artísticas que hablan de la manera en que se entendió el elemento moderno en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX; y por lo tanto se presentan como testimonios que permiten llevar a cabo nuevas observaciones para reflexionar en torno al tema del arte mexicano desde la modernidad.

²⁴⁴ *Idem.*

Para ello, primeramente es importante señalar que cada cultura posee sus propios conceptos y preceptos para representar la realidad por medio de imágenes, además de valerse de determinadas técnicas para lograrlo, agregando que los conceptos acerca de la realidad y de su representación imaginaria cambian de acuerdo con el tiempo y el lugar;²⁴⁵ es decir, cada época desarrolla su propia estética, en donde, se debe señalar que, no siempre se alcanza una uniformidad debido al contexto que se vive y a los gustos profesados.²⁴⁶

En el caso de Velasco, un hombre del siglo XIX en México, las connotaciones culturales alrededor del tema de la modernidad en sus paisajes resultan igualmente específicas, ya que el pintor desarrolló diversas alegorías en sus composiciones que respondieron a su contexto histórico.

Como menciona Julio Amador Bech,²⁴⁷ la eficacia de toda imagen artística radica en la correspondencia entre forma y contenido;²⁴⁸ aspectos que al analizarse traen como resultado el estudio de los diferentes motivos artísticos y símbolos de la obra y, en suma, la interpretación artística en su totalidad.²⁴⁹

Por ello, este capítulo está dedicado a la interpretación de los paisajes de Velasco desde un ámbito histórico y artístico, para de esta forma poder comprender, con base en lo explicado en los dos capítulos anteriores, cómo es que la obra paisajista de este pintor se postula como una fuente para conocer la manera en que la modernidad mexicana decimonónica fue entendida y difundida, ya que además de que dichos cuadros tratan el tema, asimismo formaron parte de la imagen de nación moderna que el país fabricó en la segunda mitad del siglo. Como ha

²⁴⁵ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte: conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, p. 23.

²⁴⁶ Maurice Agulhon, *Historia vagabunda*, México, Instituto Mora, 1994, pp. 154-155.

²⁴⁷ Julio Amador Bech es licenciado en Ciencias Políticas, maestro en Ciencias de la Comunicación por la UNAM y tiene el doctorado en Antropología y en Estudios Antropológicos por el INAH. Sus líneas de investigación son la Comunicación, la Antropología Cultural, la Antropología del Arte y la Hermenéutica.

²⁴⁸ Amador Bech, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁹ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, p. 60.

mencionado Fernando Aguayo,²⁵⁰ el hacer de México una nación civilizada, así como hacer del país el centro del mundo fue una imagen promovida por los intelectuales liberales y los empresarios nacionales y extranjeros con ayuda de los artistas gráficos (y yo incluiría plásticos) y sus medios de propaganda.²⁵¹ Habiendo dicho esto, se procede ahora a realizar el análisis de las pinturas seleccionadas, en las cuales se ha realizado una diagramación sobre las imágenes, con la cual se facilite la comprensión del estudio formal de las composiciones.

3.1 Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel, 1875

Resulta interesante la manera en que la temática del Valle de México fue trabajada por parte del artista y la forma en que fue recibida por la élite intelectual de aquel momento a través de este ejemplar paisajístico, ya que se puede advertir que el valle constituyó un espacio que adquirió las características de lo nacional; es decir se postuló como un lugar representativo del país debido a los elementos geográficos, con el cual los espectadores de dichas obras artísticas se sintieron identificados.

En esta parte, resulta esencial destacar que durante el siglo XIX, si bien la especialización en el estudio de la ciencia fue tardía en el país, la mayor parte de los científicos trabajaron diversos ramos de este conocimiento combinados con otros totalmente diferentes, como la política o el arte,²⁵² en donde se debe enfatizar que la geografía llegó a ser considerada una ciencia positiva debido a las aportaciones que se podían alcanzar en torno al estudio del territorio nacional, con el cual se reconocieron las características del espacio geográfico así como la riqueza natural del país:

²⁵⁰ Fernando Aguayo es doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Puebla y profesor-investigador en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Sus líneas de especialidad son la Historia Social de las imágenes y la técnica ferroviaria en el siglo XIX en México.

²⁵¹ Fernando Aguayo, *Estampas Ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora, 2003, p. 81.

²⁵² Trabulsee, *Historia de la ciencia en México. Estudios y textos*, Vol. IV.- Siglo XIX. La ciencia mexicana del periodo nacional, México, FCE / Conacyt, 2003, p. 12.

La necesidad de conocer y esquematizar científicamente la enorme extensión del territorio mexicano, así como los constantes cambios fronterizos en el norte del país [Tratados de Guadalupe Hidalgo y La Mesilla], llevan a cartógrafos y gobernantes a interesarse en la elaboración de cartas de diversos tipos [en donde se puede apreciar] el constante esfuerzo por el desarrollo de las técnicas y la resolución de problemas geográficos [...] ²⁵³

Además, cabe mencionar que para los hombres de ciencia de aquella época la imagen resultó sumamente esclarecedora para acompañar todos los estudios científicos realizados, ya que la figura ayudó a que los lectores comprendieran más fácil y de manera objetiva la información, que en muchas ocasiones con solo leerla resultaba abstracta y por lo tanto difícil de comprender; con lo cual, a su vez, se llevó a cabo un reconocimiento visual, en donde los artistas mexicanos realizaron importantes aportaciones en la fabricación de la iconografía científica decimonónica, en la cual la pintura de paisaje ocupó un papel relevante al representar la naturaleza y el espacio.²⁵⁴

Una prueba de ello fue la elaboración del *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (Fig. 35-37),²⁵⁵ en donde se advierte la complementación entre ciencia y arte en relación a la creación de un espacio nacional, ya que esta obra fue coordinada por el geógrafo mexicano Antonio García Cubas, en la cual colaboraron no solo hombres de ciencia, sino a su vez, participaron artistas plásticos quienes se encargaron de ilustrarlo, entre ellos Velasco.

Esta obra constituyó un perfil de la República Mexicana formado con base en un trabajo sumamente escrupuloso que incluyó descripciones topográficas así como información estadística, demográfica, económica, política e histórica. García Cubas empleó atlas, mapas y gráficos para profundizar en el conocimiento geográfico del territorio, lo cual se vinculó con idealizaciones de grupos étnicos, así como con las vías de transporte, la producción agrícola, la minería, las fábricas, los sitios y objetos

²⁵³ *Ibidem*, p. 19.

²⁵⁴ Trabulse, José María Velasco. *Un paisaje de la ciencia en México*, op. cit., pp. 12-13, 15.

²⁵⁵ Publicación que a su vez se complementa con la información contenida en Eduardo Noriega, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, Talleres Gráficos de la Nación, 4ª. Época, vol. V, pp. 264-269, México, 1897 en Trabulse, *Historia de la ciencia en México*, op. cit., pp. 327-323.

arqueológicos. En general, García Cubas presentó una vista completa del desarrollo nacional listo para la inversión, lo cual se insertó perfectamente en el proyecto de modernidad y progreso mexicanos de aquel periodo.²⁵⁶

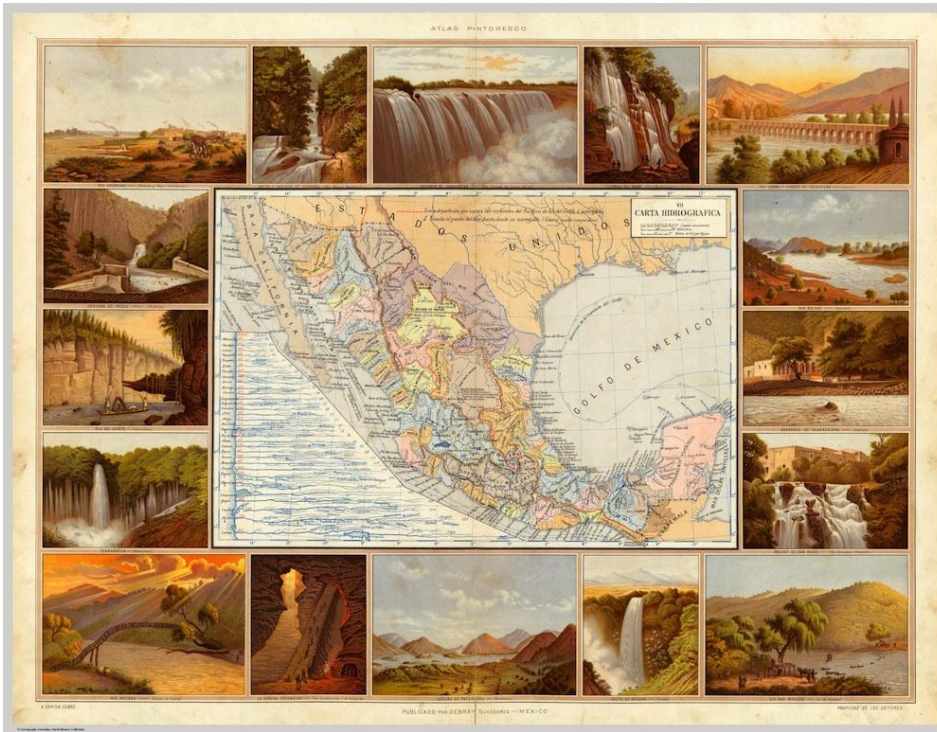


35. Antonio García Cubas (coord.), Portada de *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Imprenta de Debray Sucesores, 1885, litografía, David Rumsey Map Collection (Fuente: <http://www.davidrumsey.com/maps/2517.html> Consultado el 14 de agosto de 2015).



36. Antonio García Cubas (coord.), “Vías de comunicación y Movimiento marítimo” en *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Imprenta de Debray Sucesores, 1885, litografía, David Rumsey Map Collection (Fuente: http://www.slate.com/blogs/the_vault/2013/12/18/mexico_history_pages_from_a_19th_century_atlas_by_antonio_garcia_cubas.html Consultado el 14 de agosto de 2015).

²⁵⁶ Víctor Rodríguez Rangel (curador), Catálogo de la exposición *Territorio Ideal*. José María Velasco, *Perspectivas de una época*, Museo Nacional de Arte, *op. cit.*



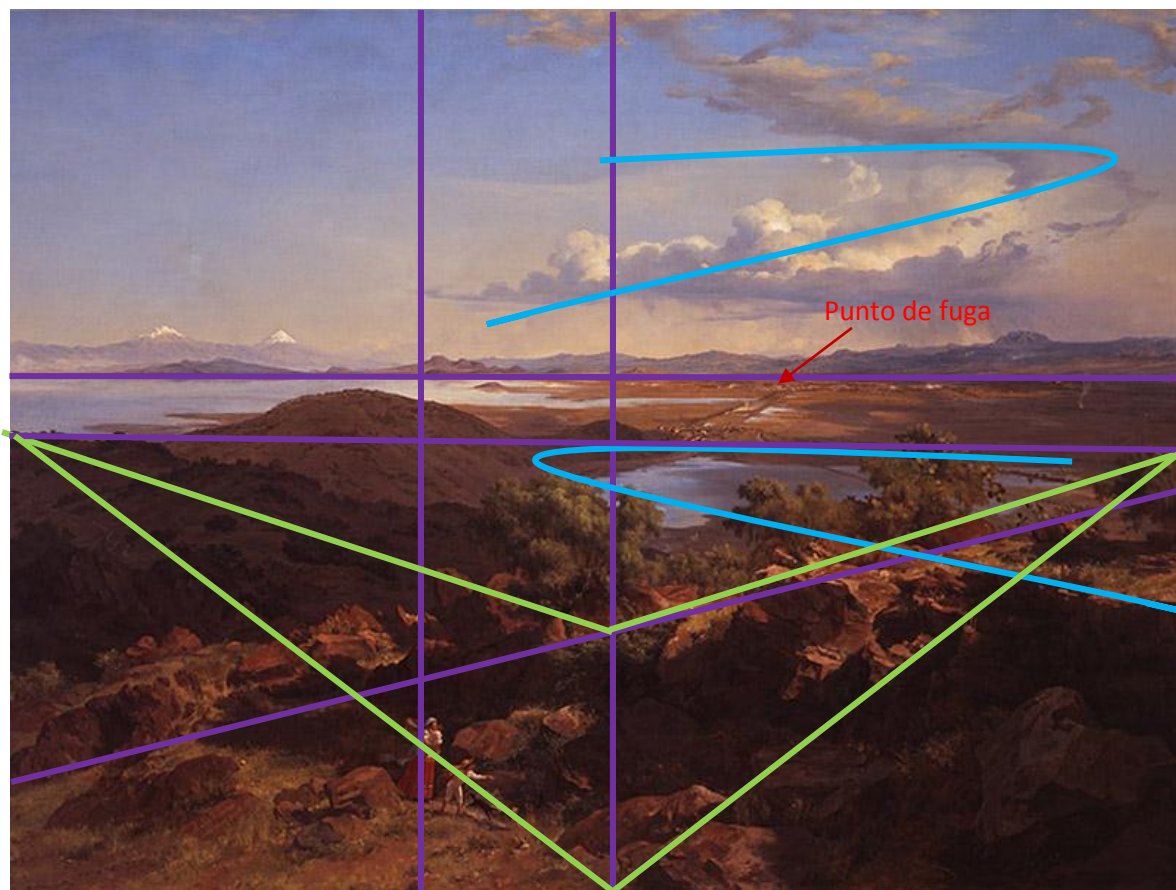
37. Antonio García Cubas (coord.), “Carta Hidrográfica” en *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Imprenta de Debray Sucesores, 1885, litografía, David Rumsey Map Collection (Fuente: http://www.slate.com/blogs/the_vault/2013/12/18/mexico_history_pages_from_a_19th_century_atlas_by_antonio_garcia_cubas.html Consultado el 14 de agosto de 2015).

Este constituye un motivo por el cual se entiende que en aquella época se buscó que este tipo de pinturas paisajistas en las cuales se resaltó el territorio nacional, como lo fueron los cuadros de Velasco, participaran en las Exposiciones Universales, ya que exhibían representaciones en torno a la belleza natural mexicana así como de los avances científicos en torno a la geografía, la botánica, la arqueología, los estudios sociales, entre otros.

El *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* (Fig. 38) constituye una pintura de paisaje a campo abierto de carácter figurativo realizada *in situ* en los meses de marzo, abril y mayo de 1875,²⁵⁷ es decir Velasco ejecutó este lienzo en la cumbre del cerro en donde instaló una tienda de campaña que cubrió el cuadro durante el tiempo de labor.²⁵⁸

²⁵⁷ Velasco, “Cuadros originales de paisaje pintados por José María Velasco”, s.f., pp. 16-17, citado en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 214.

²⁵⁸ *Loc. cit.*



38. José María Velasco, *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875, Óleo sobre tela, 218 x 152 cm, Museo Nacional de Arte (Fuente: <http://munal.mx/exposicion/territorio-ideal.-jose-maria-velasco> Consultado el 26 de febrero de 2015).

Debido a la composición de la obra;²⁵⁹ con combinación de líneas curvas, horizontales, verticales y en diagonal; se puede observar un juego de perspectivas, en el cual se advierte una profundidad acentuada a través de un ángulo visual amplio con el levantamiento de la línea del horizonte, lejanía que resulta mayormente marcada por el empleo de diagonales (líneas en color verde) en el paisaje; logrando así una vista angular con la cual el pintor acercó el cerro al espectador y subrayó la lontananza, incorporando la cadena montañosa que sirvió de fondo a la mancha urbana; para así conseguir una vista panorámica del valle.

²⁵⁹ *Composición de la obra*, es un término que hace referencia a la estructura general de la pieza artística, esta establece la relación entre las partes e involucra el equilibrio y la armonía, así como el efecto que causa en el espectador. La composición se puede observar a través del trazado de líneas imaginarias que recorren toda la obra.

La pintura se encuentra dominada por el uso de colores cálidos cargados en la parte inferior de la composición; el manejo de la luz, proveniente del poniente, a través de los rayos solares brinda a la obra la atmósfera en la que fue pintado el paisaje, el atardecer, y con lo cual se alcanzó un gran empleo de sombras, logrando una armonía con los diversos pigmentos utilizados, además de una exactitud en la manifestación del momento del día en el que fue realizado el paisaje.

Debido a la altura con la que el pintor representó el valle se puede saber que se ubicó al noroeste del cerro del Tepeyac, esto con la intención de captar la monumentalidad del terreno. La textura de la pintura en su mayor parte es áspera y rocosa, lo que responde al tipo de suelo mexicano que el artista quiso representar, por otra parte también es notoria la parte superior luminosa, brillante y anubarrada presentada en el cielo ubicado en el horizonte.

En primer plano se observa un cerro sobresaliente del lado derecho del espectador, el cual presenta un aspecto rocoso y árido mediante una diversidad de colores marrón característicos de las zonas secas, donde se ubican diversos ejemplares de vegetación propios de este clima en distintas tonalidades de color verde matizadas con un poco de amarillo. Dichos elementos vegetales, debido al gran manejo que Velasco desarrolló respecto a los numerosos estudios científicos de flora realizados a lo largo de su labor como pintor, presentan una gran exactitud en su representación, por lo cual se pueden reconocer los diferentes tipos de plantas, identificándose líquenes sobre la roca, así como pirúes y plantas xerófilas, como son los nopales (Fig. 39).

El manejo de las sombras es notorio en esta parte, dicha aplicación de luz acentúa la profundidad y la dimensión de la roca, creando entradas y salientes, brindándole así textura al montículo.



39. Detalle *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel, 1875* / Vegetación

En este mismo plano se aprecian tres personas, una mujer, la cual marca un eje vertical en la composición del cuadro, con un bebé en brazos y un niño pequeño, además de dos perros que se encuentran corriendo en el terreno. Estos elementos, además de brindar un acercamiento del primer plano al espectador, fueron empleados para remarcar la escala de los diversos componentes de la obra, con lo cual Velasco logró resaltar la grandeza del valle mexicano.

Las personas llevan puesta una vestimenta sencilla y humilde, la mujer muestra una apariencia joven y lleva con ella un cesto colocado a sus espaldas el cual contiene pencas de nopal, el bebé que sostiene a la mujer por el cuello solo se ve arropado con telas en color blanco y el niño viste un atuendo probablemente de manta y un sombrero, éste personaje tiene su brazo izquierdo estirado en dirección a la pareja de caninos antes mencionada, probablemente en sentido de juego, y carga en su espalda varias ramas de madera atadas. Este grupo de personas da la sensación de movimiento, de desplazamiento a través de dicho cerro, debido a la posición corporal representada, inclinada hacia adelante. De acuerdo con la descripción anterior, se puede entender que estos individuos constituyen, como

promulgó Landesio,²⁶⁰ una localidad de carácter familiar pastoril, escena costumbrista que a su vez forma parte de un episodio perteneciente a la sección de Terrenos, debido a que en la obra queda al descubierto la formación del suelo. En virtud de las características presentadas por dicha familia, se les puede identificar como indígenas quienes reflejaban una vida más natural, tranquila y sencilla en el campo, alejados de la ciudad, lugar identificado por los avances y el progreso, pero también vinculado con la vida urbana llena de complicaciones sociales y peligros.

En una roca al costado izquierdo de la mujer (Fig. 40) se nota la firma del pintor con la inscripción en color amarillo “J. M. Velasco, mexicano pintó 1875” (el año en el cual realizó por primera vez la pintura que fue a participar a la exposición de Filadelfia). Algunos autores, como María Elena Altamirano, relacionan la palabra “mexicano”, escrita por su bisabuelo, como un referente al orgullo por su nacionalidad y su identificación con el terreno propio del país del cual fue originario.²⁶¹ Desde mi punto de vista, además de verlo como una expresión de la nacionalidad del artista, también lo relaciono con el hecho en torno a que el cuadro participó en la Feria de Filadelfia, y por lo tanto tal vez, Velasco quiso hacer presente la procedencia de la obra en aquel certamen de carácter internacional.



40. Detalle *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875

En segundo plano se aprecia otro cerro sobresaliente del lado izquierdo, el cual se puede identificar como el cerro de Guerrero, éste se encuentra en tonalidades de marrón oscuro, ya que responde a la sombra proyectada por una nube que tapa los rayos del sol hacia su dirección, agregando que la escala empleada por el artista y la localización del montículo acentuó la perspectiva de la

²⁶⁰ Landesio, “La pintura general o de paisaje y de perspectiva...”, *op. cit.*, pp. 76-79.

²⁶¹ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 214.

composición. Este terreno también presenta vegetación de características áridas, la cual fue pintada en un tono más oscuro para sobresalir del color del terreno, observándose arbustos y nopales, además de la textura rocosa del suelo.

En un tercer plano se ubican otro cerro, una laguna, un lago y un acueducto. La colina, el cerro de Atzacualco, posee una forma un tanto alargada hacia el horizonte con lo que va perdiendo altura y se convierte en el cerro del Tepeyac. Al lado derecho de éste se encuentra la laguna, del mismo nombre que el cerro principal, en color azul pálido con algunos matices en blanco en el cual se observa el reflejo de las nubes.

El acueducto, el cual se identifica como el de Guadalupe, se distingue por la línea consecutiva de arcos en color marrón que atraviesa la laguna de Santa Isabel (Fig. 41). Esta construcción, compuesta actualmente por 2,287 arcadas²⁶² (originalmente eran 2300) data de la época novohispana, éste comenzaba en el territorio actual del Estado de México, ya que partía del río Tlalnepantla (río de Los Remedios) para terminar en una caja distribuidora de aguas a espaldas de la Basílica de Guadalupe;²⁶³ con lo cual se buscó abastecer de agua limpia a la población de la Villa de Guadalupe. Horacio Ramírez de Alba²⁶⁴ comenta que la longitud del acueducto era de 10 km desde los manantiales de los ríos de Azcapotzalco y Tlalnepantla, que corría subterráneo hasta la actual avenida de Tenayuca y de ahí al hoy en día parque del Mestizaje en Indios Verdes.²⁶⁵ Por otra parte, es importante resaltar que dos años después de que Velasco pintara este paisaje, durante la administración de Porfirio Díaz, dicha obra de ingeniería debió haber recibido algunas modificaciones, tal vez sustituyéndose parte del acueducto por tubería de hierro, material tan en boga en aquel momento; esto pensado con

²⁶² Ciudad de México, Secretaría de Turismo en http://www.mexicocity.gob.mx/detalle.php?id_pat=6569 (Consultado el 23 de abril de 2015).

²⁶³ Horacio Ramírez de Alba, "El acueducto de Guadalupe, monumento histórico en riesgo", *Ciencia Ergo Sum*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, Vol. 20, No. 2, julio-octubre, 2013, p. 153. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10426848010> (Consultado el 23 de abril de 2015).

²⁶⁴ Horacio Ramírez de Alba es doctor en Ingeniería-Estructuras por la Universidad de Austin, Texas y profesor en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Autónoma del Estado de México.

²⁶⁵ Ramírez de Alba, "El acueducto de Guadalupe, monumento histórico en riesgo", *op. cit.*, p. 155.

base en los cambios que también se llevaron a cabo en el trazo urbanístico de la ciudad.²⁶⁶

Compositivamente hablando, el acueducto resulta casi imperceptible para el espectador en la pintura, por lo cual resulta necesario el acercamiento al cuadro para poder notarlo. Sumándose a esto, del lado izquierdo se aprecia un lago, en el cual dominan los colores fríos y se alcanzan a reflejar las montañas ubicadas en el fondo, dicho lugar se identifica como el lago de Texcoco.



41. Detalle *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875

Acercándose más a la línea del horizonte se aprecia el trazo de un pequeño pueblo, así como las torres de una iglesia, la Villa de Guadalupe, población de la cual a su vez, sobresalen dos líneas paralelas, las cuales se identifican como las calzadas de Los Misterios y la de Guadalupe (Fig. 42), las cuales se dirigen al norte y conectan dicho lugar con la Ciudad de México. Esta área urbana se distingue por el empleo de diversos colores, en donde se observan formas en distintos niveles, lo cual hace referencia a las diferentes alturas de los edificios, en donde se alcanza a mirar una construcción compuesta por dos torres, probablemente la Catedral Metropolitana.



42. Detalle *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875

²⁶⁶ Véase Agulhon, *op. cit.*, p. 92; así como Claudia Agostoni y Elisa Speckman, *Modernidad, tradición y alteridad. La Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, IIH-UNAM, 2001 y Carlos Contreras, *Urbanización y modernidad en el porfiriato. El caso de la ciudad de Puebla* (versión en PDF), p. 183.

En esta misma zona, se llegar a percibir un hilo de humo, el cual puede hacer alusión al tramo del ferrocarril que conectó a la capital con la Villa de Guadalupe inaugurado en 1857²⁶⁷ por el entonces presidente Ignacio Comonfort, el cual terminó siendo parte del Ferrocarril Mexicano, entre la Ciudad de México y el puerto de Veracruz.

Tanto el acueducto y las calzadas como el llamado tren de la Villa se postulan como símbolo de la modernidad, en este caso con alusión al progreso material, ya que se toca el tema de las obras públicas y la creciente red de comunicaciones que se pretendió construir a lo largo del país, manifestación de la organización urbana con la que el gobierno de aquella época proveyó a la capital. Como ha dicho Carlos Lira Vásquez,²⁶⁸ la “modernidad” también se puede ver en la capacidad del ser humano de incorporar las novedades a su cotidianidad,²⁶⁹ por lo cual, puede observarse un diálogo en torno al tema del progreso, entre las construcciones urbanísticas y las necesidades que la sociedad enfrentó;²⁷⁰ es decir en este ámbito, se trata no solo de una modernidad idealizada, sino de una de carácter práctico que respondió a las exigencias de la población acordes a sus formas de vida, aspecto característico del desarrollo del espacio urbano durante el Porfiriato.²⁷¹

Agregándose a ello, la referencia que se puede encontrar en la representación de la capital a la administración centralista con la que se contó en aquellos años con el gobierno de Lerdo de Tejada, ya que uno de los puntos de fuga de la obra se ubica exactamente en donde está localizada la Ciudad de México, sumándose a ello que fue en dicho lugar donde la naciente burguesía comenzó a construir sus propias colonias, hecho que igualmente se relaciona con el posterior crecimiento de las vías ferrocarrileras que conectaron al centro con el resto del

²⁶⁷ Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico” en Stacie Widdifield, (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, 2001, p. 286.

²⁶⁸ Carlos Lira Vásquez es doctor en Diseño en la línea de Historia Urbana por la UAM y maestro en arquitectura en la línea de Restauración de Monumentos por la UNAM.

²⁶⁹ Carlos Lira Vásquez, *Una ciudad ilustrada y liberal. Jerez en el porfiriato*, México, UAM / Ficticia, 2004, p. 13.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 284.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 285.

territorio, lo cual, años después, legitimó la capacidad del régimen porfiriano de anteponer los intereses del grupo gobernante central sobre los de la nación.²⁷²

Por otra parte, se advierte que estos elementos, vistos como reflejos de la modernidad decimonónica y resultado de la labor del hombre, fueron pintados por medio del empleo de formas rectas, por ejemplo las calzadas o el tramo del tren; en contraste con la parte que representa la parte natural, es decir la vida campestre, en donde se observa el uso de formas irregulares y una mayor aplicación de líneas curvas; y es que por un esfuerzo de modernizar la urbe; lo cual implicó ordenarla, embellecerla, sanearla, hacerla segura, y dotarla de un aspecto semejante al de los centros extranjeros; se abrieron grandes avenidas, las cuales recordaban los boulevares parisinos, junto con la renovación de jardines y paseos.²⁷³

Finalmente el último plano se ocupa con la pintura de una cordillera ubicada en el horizonte donde del lado derecho se observa la Serranía del Ajusco, la cual sirve de fondo a la ciudad. Por otra parte, del lado izquierdo se aprecian los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatépetl, los cuales sobresalen de la línea horizontal por sus características formas y el color blanco en sus cimas en un término ligeramente más alejado del espectador, esto conseguido mediante veladuras, es decir, por la aplicación de una tinta compuesta por color blanco y cera para suavizar el tono de la montaña, con lo cual Velasco logró acentuar la profundidad.

Por otra parte también se observa la gran vista aérea que logró el artista, en la cual se ubica el celaje observándose diversos tipos de nubes cargadas del lado derecho para lograr el equilibrio en la composición, atendiendo a que desde una de estas figuras proviene lo que pudiera ser una precipitación, la cual cae en la lontananza ubicada al fondo de la pintura, es decir el Ajusco. En el cielo y las nubes se aprecia el empleo del amarillo y rojo para lograr el efecto del reflejo propio de la luz solar en un primer término, brindando calidez a esta parte del celaje, agregando

²⁷² John H. Coatsworth, "Porfirian railroads and the Economic Development of Mexico" citado en Alejandra Moreno Toscano, "Cambios en los patrones de urbanización en México, 1810-1910" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 22, No. 2 (86), octubre-diciembre, 1972, p. 184.

²⁷³ Agostoni y Speckman, *op. cit.*, p. 8.

el aspecto de movimiento que Velasco imprimió a las nubes con la idea del aire a través de dichas formas.

Velasco escribió acerca de esta obra, a propósito de su participación en la exposición anual de la Academia en diciembre de 1875,²⁷⁴ que:

El primer término representa el cerro de Santa Isabel, situado como a dos leguas y al norte de México. La montaña conocida como cerro de Guerrero es sombreada por una nube y es la más cercana al primer término. En seguida se ven los cerros de Atzacolco y del Tepeyac. Rodeando a este último se encuentra la población de Guadalupe Hidalgo, con las dos calzadas que conducen a la capital de México, que se extiende a la derecha del observador, a la izquierda se ve el lago Texcoco. El pueblo de Santa Isabel se halla situado en el plano iluminado por el sol y limitado, en parte por los cerros mencionados y por el acueducto que lleva el agua a la Villa de Guadalupe. En la lontananza están los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, la cordillera del Ajusco y la cañada de la Magdalena hacia la derecha. Delante de los volcanes están los cerros de Chimalhuacán, La Caldera y de Santa Marta. En el cielo está pintado un *cumulus*^[275] llevado por el aire hacia los volcanes; en una región más baja flotan algunos *nimbus*^[276] que parecen desbaratarse, y en las más altas se hallan *cirrus*^[277] que coronan el grupo principal de las nubes.

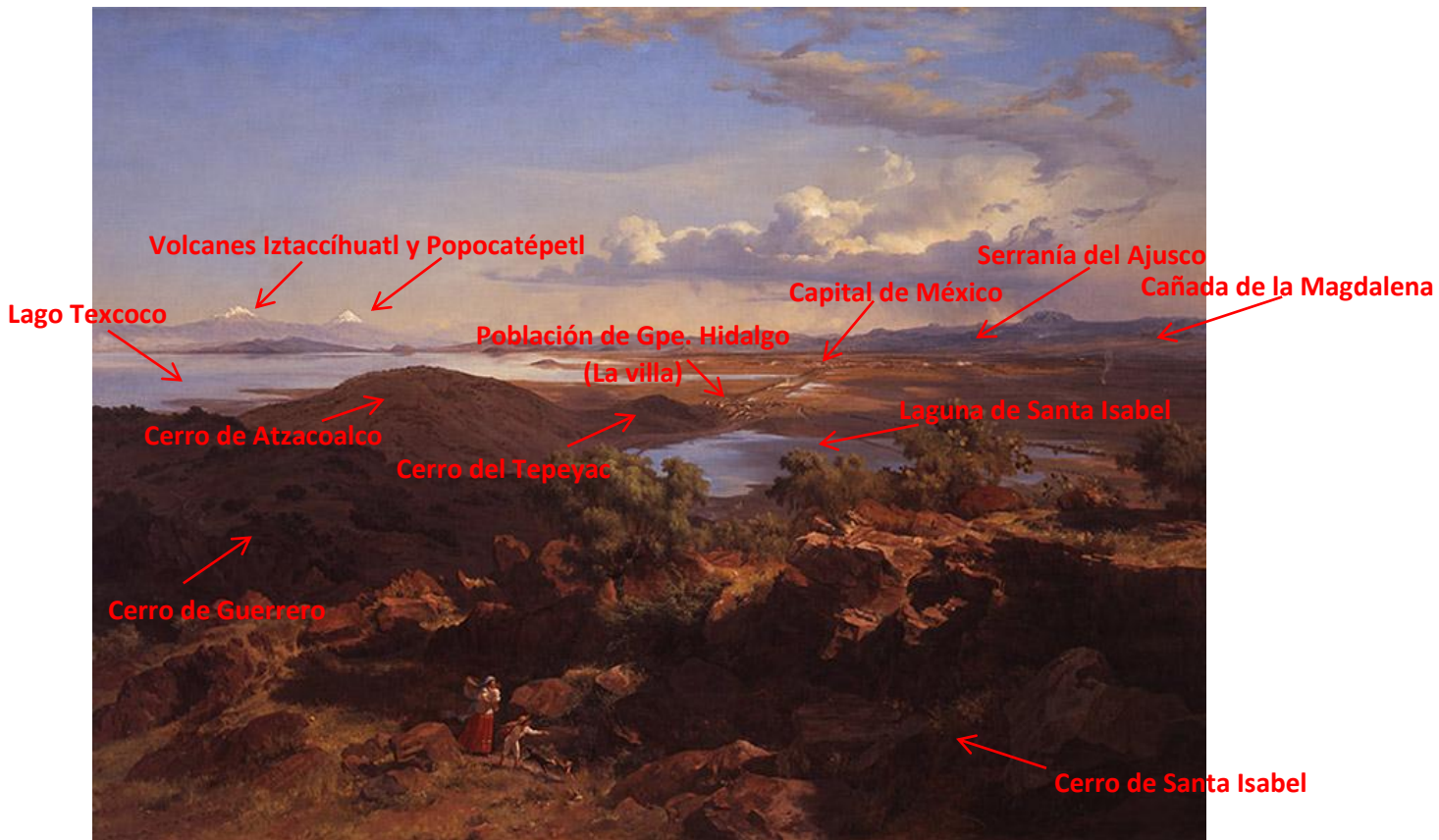
Con base en estos datos brindados por el mismo pintor en la nota que escribió a propósito de esta obra, su composición se puede mirar de esta manera (Fig. 43):

²⁷⁴ Nota escrita por José María Velasco en torno a su cuadro *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* de 1875, en Romero de Terreros, *Catálogos de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, 1963, p. 483.

²⁷⁵ *Cumulus*: También denominados “cúmulos”, son un tipo de nube que se desarrollan verticalmente, presentan bordes notoriamente definidos y un aspecto que se puede describir como “algodonoso”.

²⁷⁶ *Nimbus*: Igualmente conocido como “nimbos”, son una clase de nube que se puede encontrar a alturas medias, las cuales producen precipitaciones. Su color característico es el gris oscuro y presentan una base de forma irregular. Los nimbos son los encargados de cerrar al cielo, es decir nublar la atmosfera, a manera de no permitir el paso de la luz solar, debido a su gran densidad y espesor. Estas nubes también pueden producir descargas eléctricas.

²⁷⁷ *Cirrus*: También llamados “cirros”, es un tipo de nube compuesto por cristales de hielo. Se caracteriza por presentar bandas sumamente delgadas las cuales llegan a sobresalir de la nube formando volutas o “copetes”.



43. Detalle *Vista del Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875

Fue tanto el entusiasmo producido en el público por este cuadro de Velasco que el artista tuvo que repetir la pintura catorce veces. Dos de las obras fueron adquiridas por el señor Kaska, quien guardó una y regaló otra al papa León XIII, la cual se conserva en el Vaticano. Los otros compradores fueron los señores Lucien Delacre de París, el ingeniero y arquitecto Manuel Sánchez Facio, el profesor Juan Agea, el licenciado Pablo Macedo, los señores Herman Boker, Donato de Chapeaurouge, Manuel Herrera, José de Breyer ministro de Guatemala en México, Leopoldo Weber, G. Barge de Filadelfia, y el señor Ricardo Rotter. Además de este tan apreciado cuadro, Velasco realizó dos versiones más, una en el taller y otra nuevamente del natural.²⁷⁸ Actualmente la obra original ejecutada en 1875 se encuentra en el acervo del Museo Nacional de Arte en la Ciudad de México.

²⁷⁸ Altamirano Piolle, *op. cit.* p. 219.

Esta composición constituye un testimonio de lo que fue la modernidad en aquellos años no solo debido a la representación de la mancha urbana y el trazado de sus calles que incluyó el pintor, o la señal de humo que recuerda al ferrocarril; que dieron cuenta del avance en la hechura de caminos, ya que como han mencionado Claudia Agostoni y Elisa Speckman,²⁷⁹ al cambio de siglo la urbe se convirtió en el blanco de los anhelos modernizadores por parte de los gobernantes y grupos de particulares, quienes eligieron dicho sitio para implementar las instituciones, las experiencias y las prácticas que consideraron como modernas, esto debido a su deseo de que la capital se convirtiera en el escaparate del progreso de la nación.²⁸⁰

Agregándose que el desarrollo de los ferrocarriles y de otras vías de comunicación logró integrar el territorio urbano a la dinámica de crecimiento y expansión comercial, industrial y financiera que caracterizó en gran medida a la economía porfiriana, debido a que con ello se dinamizó el papel centralizador y dominante de la metrópoli, con lo cual la ciudad pudo quedar conectada de manera rápida y directa con las principales zonas productivas del interior de la república y con los más importantes centros urbanos.²⁸¹

Por lo tanto, el aspecto moderno también se hace presente al observar en la ciudad, no solo un reflejo del progreso material, sino igualmente del avance que la capital reveló al ser el centro en donde se concentró el poder político y económico de la nación, con un gobierno liberal que buscó un país mejor comunicado para facilitar el comercio y que a su vez, pretendió mostrar, tanto al país mismo como al resto del mundo, las riquezas naturales que México tuvo a su disposición, listas para ser aprovechadas por los inversionistas en la grandeza de una tierra que para aquellos años todavía se encontró en el proceso de pacificación y orden, desarrollo

²⁷⁹ Claudia Agostoni es egresada de la Facultad de Filosofía y Letras por la UNAM. Cursó el doctorado en Historia en King's College London y es investigadora en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. / Elisa Speckman es licenciada y maestra en Historia por la UNAM, realizó el doctorado en la misma materia en El Colegio de México y es investigadora en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

²⁸⁰ Agostoni y Speckman, *op. cit.*, p. 5.

²⁸¹ Contreras, *op. cit.*, pp. 171,173.

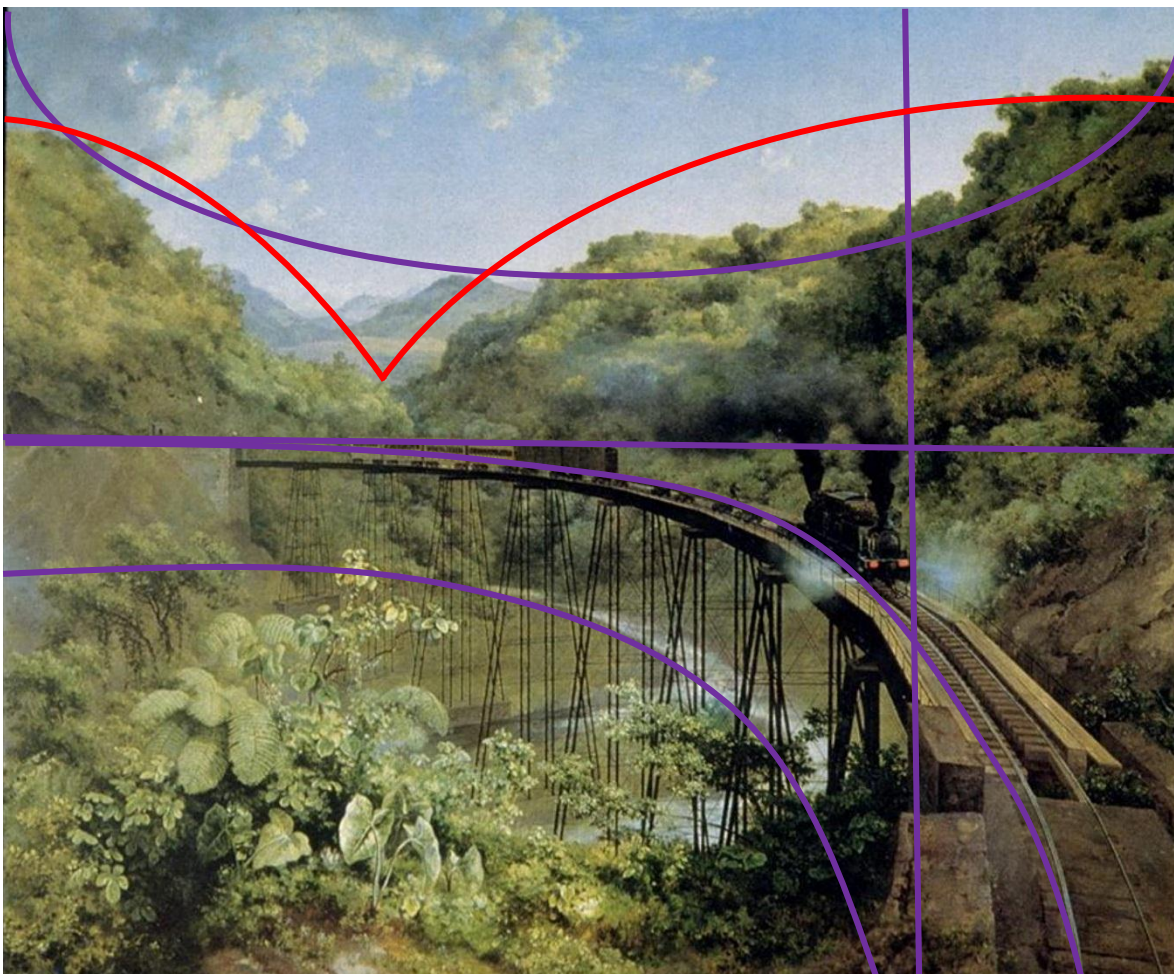
que se vio interrumpido por la rebelión cristera y en 1876 con el levantamiento del General Díaz.

Otro aspecto que también responde a la modernidad decimonónica se ve a través de la calidad científica en las representaciones realizadas por Velasco en torno a la geología y a la vegetación de la zona. Como se explicó en el primer capítulo, debido al influjo de la corriente positivista, el aspecto científico cobró gran importancia; por lo cual, en este caso el interés del artista por la ciencia y en consecuencia por la realización de numerosos estudios previos a la aplicación del óleo sobre el lienzo, hablan de la preparación con la que contó para llevar a cabo sus paisajes, así como de la causa de los tan detallados elementos que incluyó para los aspectos geológicos o biológicos que, como se revisó, resultaron en formas naturalistas a tal nivel que se puede llegar a identificar la especie de la flora incluida.

Por otro lado, se debe mencionar que tanto la gran vista panorámica como la inclusión de una escena pastoril en primer plano, aluden a la idealización en el paisaje, lo cual fue promulgado por Landesio como parte de su método de Pintura General. Como dijo alguna vez Velasco “El artista inteligente cambia lo necesario para que una sola escena muestre todo el campo”;²⁸² es decir se habla de una idealización romántica de la campiña, en donde resulta importante aclarar que dicho aspecto, de igual manera, fue considerado un elemento principal dentro de lo que los críticos entendieron como modernidad en el arte para aquellos años, como se revisará a profundidad en el siguiente capítulo dedicado al análisis del criterio artístico.

²⁸² Citado en Sonia Corcuera y Gabriela Gorches, *Entre el arte y la ciencia, José María Velasco*, México, Tecolote, 2014, p. 26.

3.2 Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac, 1881



44. José María Velasco, *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, 1881, Óleo sobre tela, 121 x 153 cm, Colección privada (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*).

El puente de Metlac formó parte de la ruta del Ferrocarril Mexicano que conectó a la Ciudad de México con el puerto de Veracruz, puerta de entrada y salida del comercio intercontinental y la primer línea férrea construida en el país, cuya importancia fue enorme pues las recaudaciones aduanales que se obtuvieron en el puerto constituyeron las tres cuartas partes de los ingresos federales,²⁸³ si bien cabe señalar que dicha vía ferroviaria también resultó de suma importancia para la

²⁸³ Leonor Ludlow Wiechers (coord.), *Los Ferrocarriles mexicanos en el arte y en la historia*, México, Ferrocarriles nacionales de México, 1994, p. 12.

consolidación de circuitos regionales de intercambio, y no únicamente por el enlace con el mercado mundial.²⁸⁴

Esta pintura (Fig. 44) se postula como un paisaje tropical de carácter figurativo, si bien el artista realizó el cuadro en el taller, previamente viajó a Veracruz tomando el Ferrocarril Mexicano (que fue construido con capital y alta tecnología extranjera)²⁸⁵ en la Ciudad de México, el cual pasaba por la Villa de Guadalupe, para así al llegar a la estación del Fortín,²⁸⁶ localizada a 600 metros de la cañada de Metlac, lugar donde Velasco bajó y escogió el sitio más adecuado para llevar a cabo los apuntes necesarios para pintar uno de los tres puentes que se habían construido en dicho lugar.²⁸⁷

La profundidad en el cuadro se ve acentuada por la incorporación de cerros en el horizonte, lo cual también ayuda a formar la perspectiva del paisaje subrayada por el empleo de líneas curvas en ángulo (líneas rojas); la pintura se encuentra dominada por el uso de colores cálidos distribuidos en la casi totalidad del lienzo; el manejo de la luz, proveniente del lado noreste, permite saber que el paisaje fue pintado en una atmósfera matutina, dicha iluminación a su vez baña la vegetación tropical representada. Asimismo la luz permite resaltar la textura presentada por la pintura, la cual es de carácter natural y en su mayoría es de aspecto selvático debido al tipo de zona en la que se encontró el pintor. Por otra parte también es notorio el celaje en el horizonte, que en esta ocasión ocupa una parte menor dentro de la composición, en el cual predominan los colores fríos además de algunas tonalidades en gris cargadas del lado izquierdo para así formar una zona luminosa y un poco anubarrada.

El primer plano está ocupado por la vegetación tropical y exótica propia de los sitios donde el clima es cálido y húmedo, como en el estado de Veracruz, dicha

²⁸⁴ Sandra Kuntz Ficker, "Los ferrocarriles y la formación del espacio económico en México, 1880-1910" en *Ferrocarriles y Obras Públicas*, México, UAM, 1999, p. 131.

²⁸⁵ Aguayo, *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁶ Para conocer algunas de las líneas férreas del Ferrocarril Mexicano y ubicarlas gráficamente en el territorio nacional pueden consultarse los mapas que resultan ser sumamente ilustrativos en la obra de Aguayo, *op. cit.*

²⁸⁷ Corcuera y Gorchés, *op. cit.*, p. 275-276.

flora se encuentra retratada en colores amarillo y verde, donde el manejo de la luz por medio de tonos más oscuros resulta esencial para enfatizar el volumen y las formas de las plantas. En esta zona, y debido nuevamente al gran manejo científico-descriptivo que Velasco tuvo respecto a la botánica, los detalles resultan sumamente esclarecedores para reconocer el tipo de naturaleza.

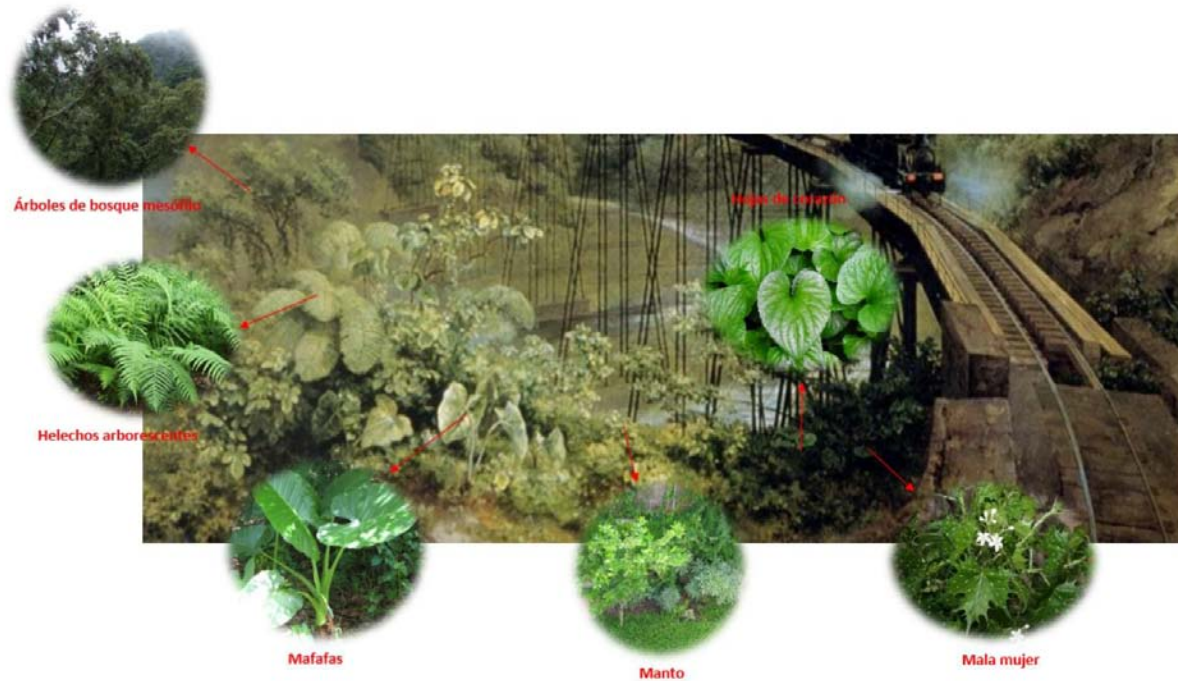
En este caso, se observan helechos arborescentes, hojas de corazón y mafafas, así como algunos ejemplares de manto y mala mujer ubicados a la sombra de los árboles propios de un bosque mesófilo²⁸⁸ o de niebla²⁸⁹ (Fig. 45), comúnmente localizado en ecosistemas selváticos.

Resulta importante mencionar que dicho tipo de bosque mesófilo se caracteriza por su constante humedad, lo que es causa de su gran verdor en la vegetación, así como de su vasta diversidad y endemismo, por lo cual actualmente se presenta como un ecosistema en peligro de extinción.²⁹⁰ No obstante, en el momento en que Velasco pintó dicha localidad concerniente a la sección de Follajes de acuerdo al método de Landesio, una de sus intenciones fue representar la extensa riqueza y variedad natural que la nación poseía a lo largo de su territorio.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 277.

²⁸⁹ Bosque mesófilo o de niebla: En este tipo de bosque llueve muy frecuentemente a lo largo del año, por lo que la humedad es constante y eso causa que este bosque siempre esté verde, además presenta niebla persistente o muy frecuente. Por sus características de humedad y temperatura, el bosque mesófilo presenta una gran biodiversidad y un alto endemismo. Para información más detallada véase <http://www.puma.unam.mx/festival/index.php/bosquemesofilo> (Consultado el 21 de mayo de 2015).

²⁹⁰ "Bosque mesófilo" en <http://www.puma.unam.mx/festival/index.php/bosquemesofilo> (Consultado el 21 de mayo de 2015).



45. Detalle *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac, 1881 / Vegetación*

Lo que domina el segundo plano es sin duda la presencia del convoy que es arrastrado por una doble máquina de vapor sobre las vías que constituyen el denominado Puente de Metlac. En este cuadro, dichos rieles constituyen la línea curva que atraviesa la cañada y en función de la cual la composición de la obra trabaja. Otro aspecto que llama la atención de dicho elemento es que resalta la perspectiva de la pintura, ya que da la impresión como si las vías fueran a salir del cuadro en dirección al espectador; es decir, dirige la mirada del espectador hacia fuera del paisaje; por lo cual se postula como una figura que se encuentra en un proceso de traslación, en el sentido de que, desde un punto de vista compositivo, pasa de un plano a otro.

En este término, se encuentra representada la gran estructura que constituye el puente, el cual se encuentra sostenido por ocho apoyos, que a su vez se sostienen con la incorporación de bases de concreto (Fig. 46), representados a través de vigas altas y espigadas con el fin de acentuar la altura de la estructura de

28 metros,²⁹¹ la cual refleja el aspecto metálico, material con el que fue construida por la fábrica inglesa de Crumleie por el ingeniero Cross Buchanann,²⁹² lo cual habla de la incursión de empresas extranjeras en el proyecto de la construcción del Ferrocarril Mexicano. Sobre ésta se asientan las vías férreas, en curva, que van de un extremo más alejado del espectador a otro más cercano del lado inferior derecho, en dichas puntas, se observan dos cimientos firmes y sólidos de concreto.



46. Detalle *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, 1881

Sobre la extremidad más alejada se alcanza a percibir una pequeña figura humana (Fig. 47) ataviada con una vestimenta probablemente de manta, el hombre posee un sombrero de palma y tiene levantado el brazo derecho con una bandera blanca, tal vez con el fin de despedir el viaje.

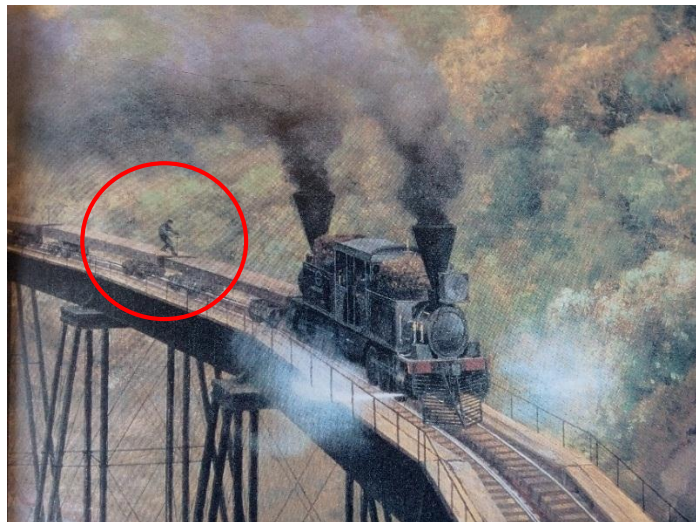
²⁹¹ Ludlow Wiechers, *op. cit.*, p. 28.

²⁹² Gustavo Baz y Eduardo L. Gallo, *Historia del Ferrocarril Mexicano. Riqueza de México en la zona del Golfo a la Mesa Central, bajo su aspecto geológico, agrícola, manufacturero y comercial*, México, Cosmos, 1977, pp. 148-149.



47. Detalle de José María Velasco, *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, 1881

Centrándose en el elemento del convoy, este está compuesto por una doble locomotora del sistema Fairlie,²⁹³ la cual arrastra nueve carros, seis de los cuales llevan vagones, cuatro de éstos son de pasajeros y presentan ventanas en los costados, mientras que los otros dos son de carga y están pintados en un color más oscuro. Los siguientes tres carros solo presentan las plataformas del vagón, y en el segundo de éstos, se aprecia una figura humana (Fig. 48), éste hombre se encuentra inclinado hacia adelante con ambos brazos dirigidos hacia un tipo de volante que sobresale de uno de los pivotes del tren, probablemente trabajando en ello.

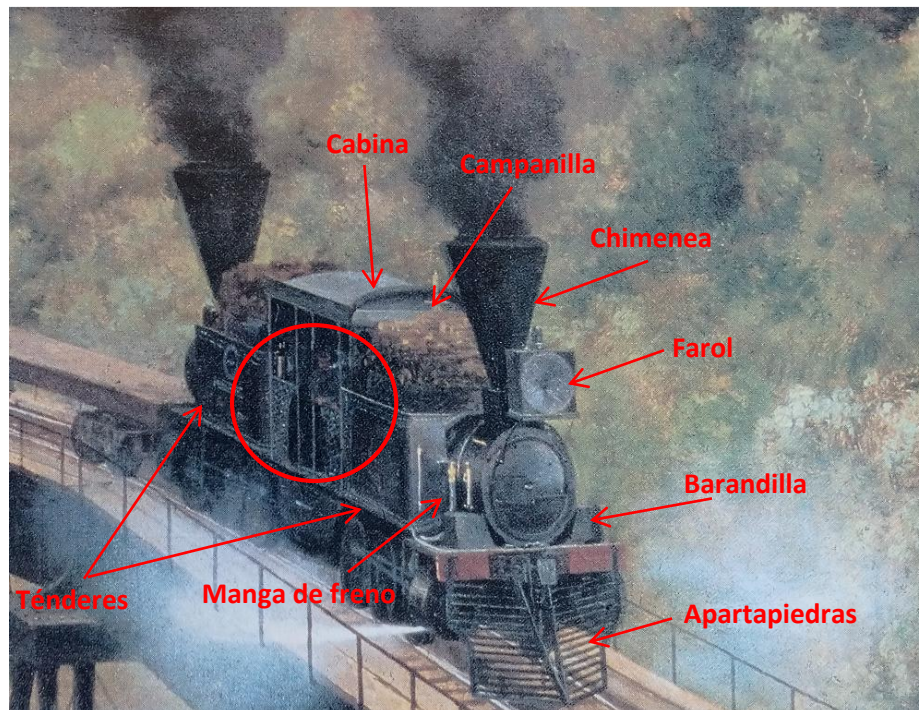


48. Detalle *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, 1881

²⁹³ Una locomotora Fairlie es un tipo de máquina de vapor articulada que tiene las ruedas motrices sobre bojes o trucks, lo que les permite circular por curvas más cerradas. La locomotora puede ser de dos extremos, una doble Fairlie, o de terminación única. Dicho tipo de máquina fue la más potente de la época.

Al frente de los carros, se observa la doble locomotora antes mencionada (Fig. 49), que arrastra todo el convoy dejando un hilo de humo a su paso, esto vinculado al hecho de que se trata de una máquina de vapor, agregándose a ello, la nube que sale por los costados debajo de la locomotora. Asimismo, debido a que se trata de una locomotora de dos extremos, se observan dos ténderes, los vagones destinados al almacenamiento de agua y combustible, de los cuales sobresalen montículos de carbón pintados en varias tonalidades de café y negro, material indispensable para el correcto funcionamiento de la máquina.

En el frente de la locomotora, se observa el farol, elemento que habla del manejo de la electricidad que se desarrolló en aquellos años, así como el apartapiedras, la barandilla y la manga de freno. Dentro de la cabina, ubicado en la marquesina de la locomotora, se asoma la figura de un hombre, el maquinista, quien se encuentra cubierto por las sombras, lo cual lo vuelve casi imperceptible al espectador, probablemente dicha figura presenta esa posición para dar a entender que se encuentra atento de su labor, vigilando el camino. Enfrente, a un costado del hombre en la parte superior de la cabina se encuentra el silbato, que en este caso, parece ser una campanilla.



49. Detalle *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac, 1881*

En este mismo plano, Velasco pintó el río Metlac (Fig. 50), afluente que le da nombre tanto a la cañada como al puente. Aquí es importante mencionar que otra de las razones por las cuales el pintor espigó los soportes metálicos del puente también respondió a un motivo estético, debido a que esto permitía apreciar mejor el río y su transparencia en el agua matizada con el terreno de la cañada.



50. Detalle *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, 1881

En lo que respecta a las propias vías de tren, Velasco también las representó de manera detallada. Estas conforman lo que es el puente de hierro que comprende un tramo de 140 metros de longitud, con un peso de 600 toneladas aproximadamente,²⁹⁴ en ellas se observan los rieles de metal en color gris, así como los durmientes en tonalidades de café para enfatizar la luz que cae sobre ellos y permitir conocer el material, la madera. A ambos costados de los rieles se aprecia parte de la superficie del puente, también en color café debido a que está formado por la unión de tablas. Asimismo es importante mencionar que en las orillas de la plataforma Velasco pintó lo que fue un tipo de barandal, lo cual brindaba seguridad durante el tránsito del convoy sobre la alta construcción.

Aquí resulta esencial comentar que el Puente de Metlac se localizó entre la estación de Fortín y El Sumidero, si bien la construcción se terminó en diciembre de 1872 ésta fue inaugurada hasta el primero de enero del año siguiente por el

²⁹⁴ “Antigua vía del ferrocarril y Puente de Metlac” en <http://fortin.gob.mx/turismo.php> (Consultado el 1 de abril de 2015).

presidente en turno, Sebastián Lerdo de Tejada, el cual viajó en un tren de dicha ruta para llevar a cabo el primer recorrido inicial.²⁹⁵

En el tercer plano se encuentra la cañada de Metlac, si bien en esta ocasión el pintor no detalló la vegetación a tal grado que se distingan las clases de flora, esto se debió a la ubicación más alejada del espectador en la que se encuentra dicha hondonada. No obstante se puede advertir el dominio de una naturaleza frondosa y espesa, propia del clima húmedo y caluroso.

Más allá, en la lontananza, se puede ver el siguiente plano en donde las montañas se mezclan con el celaje. En dichos montículos, Velasco empleó colores en una tonalidad más clara para enfatizar la distancia alejada y acentuar la perspectiva del cuadro. Se alcanzan a distinguir tres cimas que se intercalan unas con otras, en donde se observa que la luz recae en uno de los montículos, mientras que en el resto de ellos probablemente se trate de la sombra resultado de las nubes.

Respecto a la bóveda celeste que ocupa el horizonte de la composición, el pintor utilizó una paleta en donde el azul predomina, color que fue matizado para expresar la idea del alba. Las nubes se ubican cargadas hacia la parte izquierda, las cuales son *cúmulos*, en donde Velasco incorporó tonalidades amarillas y grises con el fin de transmitir la idea de calidez proveniente del amanecer.

Como se mencionó anteriormente, el *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac* fue presentado por primera vez en la exposición del centenario de la ENBA en 1881, el cual se hizo acreedor de la participación para el certamen internacional de París en 1889, posteriormente el cuadro pasó a manos del presidente Porfirio Díaz,²⁹⁶ lo cual habla del gran gusto con el que contó el paisaje por parte del Estado, en donde cabe comentar que este interés no solo fue presentado por parte del gobierno, igualmente uno de los temas preferidos por el

²⁹⁵ José Humberto Díaz Moreno (coord.), *Las vías del arte*, México, Sector Comunicaciones y Transportes / Ferrocarriles Nacionales de México / Porrúa, 1998, p. 40.

²⁹⁶ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 275.

público en aquellos años fue el de los puentes, de ahí que circularan multitud de imágenes en las que se mostraron dicho tipo de construcciones.²⁹⁷

Como mencionan Altamirano Piolle²⁹⁸ y Fausto Ramírez,²⁹⁹ las críticas realizadas por Ignacio Manuel Altamirano a los trabajos de Velasco, enfocadas a juzgar que la única temática tratada por el artista fue el Valle de México, como se revisará a profundidad en el siguiente capítulo, afectaron profundamente al pintor, por lo cual se entiende que luego de dicho altercado entre ambos personajes Velasco decidió pintar paisajes en otras regiones de la República, por lo que debido a las facilidades que ya en aquellos años presentó el ferrocarril, el artista viajó a Veracruz para trabajar un panorama tropical.

Dicha obra ferroviaria pintada por Velasco en 1881, dio cuenta del avance que el país presentó respecto al progreso dentro del área de obras públicas, ya que la gran estructura de fierro, construida sobre un terreno postulado como un obstáculo natural, reflejó el triunfo de la empresa humana que remontó la escarpada orografía mexicana y la transformó para siempre.³⁰⁰ No obstante, es importante señalar que no solo se habla de una transformación respecto al tema del terreno, de igual manera fue un evento que modificó el paisaje pictórico en sí, al igual que las comunicaciones, es decir los medios de transporte, haciéndolos más rápidos, seguros y cómodos; así como a la población del país, motivando el poblamiento de zonas poco habitadas, ya que las recientes vías ferroviarias permitieron la llegada a lugares antes inaccesibles; además de incentivar la explotación de los recursos naturales y el comercio de mercancías, generando a su vez nuevas fuentes de empleo,³⁰¹ tanto trabajos provenientes directamente de la labor que conllevó el funcionamiento del ferrocarril, como se vio en el cuadro de Velasco al describir las figuras humanas incluidas en él, así como aquellas actividades resultado de la apertura de novedosos mercados.

²⁹⁷ Aguayo, *op. cit.*, p. 61.

²⁹⁸ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 275.

²⁹⁹ Ramírez, "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje...", *op. cit.*, p. 284.

³⁰⁰ Rosales, *op. cit.*, p. 10.

³⁰¹ Véase *Idem.*; Aguayo, *op. cit.*, p. 123, 128.

Por lo tanto, se puede decir que se modificó la economía del país así como la política nacional, debido a que el ferrocarril también fue un factor determinante en la unificación del territorio nacional, ya que conectó la capital con las diversas administraciones estatales, pudiéndose así establecer un mayor control en territorios alejados del centro. En donde se debe resaltar que aproximadamente en el transcurso de diez años (1880-1890) se alcanzó la cifra de mil kilómetros en el trazado de las vías, lo cual constituyó un gran logro, ya que de 1873, año en que Lerdo de Tejada inauguró la primera ruta del Ferrocarril Mexicano, a 1883 solo existían 273 kilómetros.³⁰² Sumándose a ello, que dicha obra se postuló como un negocio para algunos de los empresarios ligados a las distintas administraciones gubernamentales de la época, además de ser una forma en que los presidentes justificaron su llegada o continuidad en el poder.³⁰³ En otras palabras, este elemento cambió totalmente la vida de los mexicanos, recordándose que el cambio es un elemento característico de la modernidad.³⁰⁴

En este paisaje velasquiano, la intención del pintor no fue retratar un adelanto tecnológico irrumpiendo en la naturaleza mexicana, sino por el contrario armonizar ambos elementos, la modernidad material con la riqueza natural del suelo nacional; así como enfatizar el gran logro alcanzado a través del Ferrocarril Mexicano. En donde el artista tendió a elaborar una vista romántica, es decir, idealizó la escena del que fue testigo, debido a que, como ya ha observado Piolle, si se compara la composición realizada por Velasco con una fotografía del lugar propia de la época, se puede comprobar que la estructura de los soportes de hierro que sostienen la vía no eran tan delgados como el pintor los representó para enfatizar la gran altura del puente, además de haber reducido el tamaño de las bases de concreto que ayudaban a sostener la construcción, sumándose a ello, que el follaje luce mucho menos espeso en la impresión fotográfica; esto con el fin de resaltar la presencia tanto de la cañada como del río, así como para destacar el gran triunfo de la ingeniería sobre la abrupta orografía mexicana (Fig. 51-54).

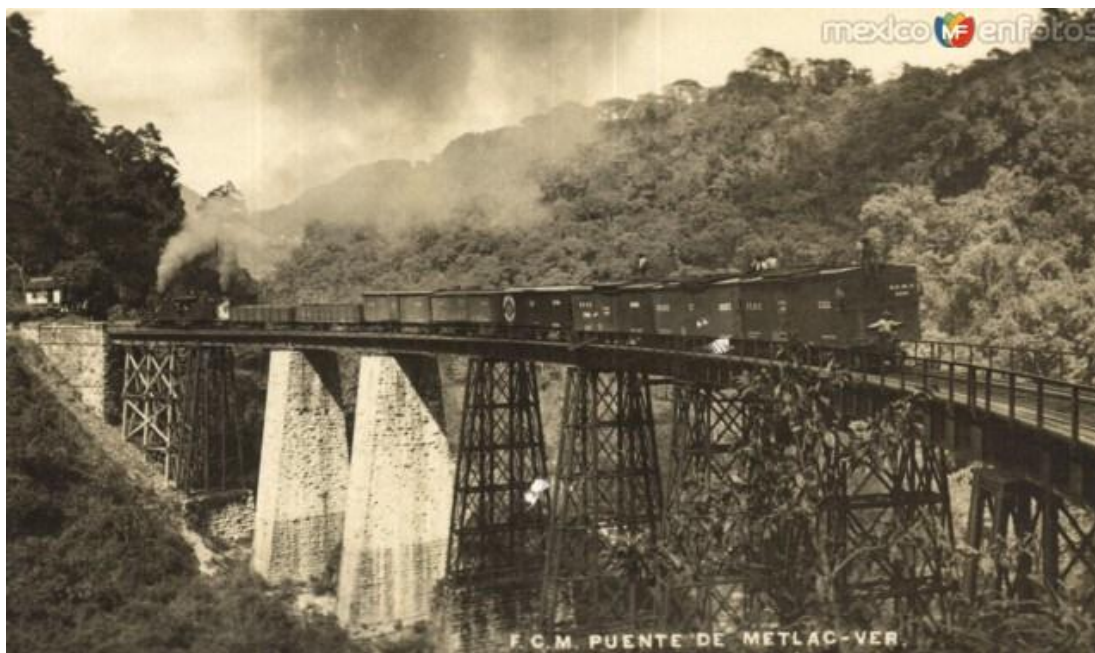
³⁰² Contreras, *op. cit.*, p. 173.

³⁰³ Aguayo, *op. cit.*, p. 61.

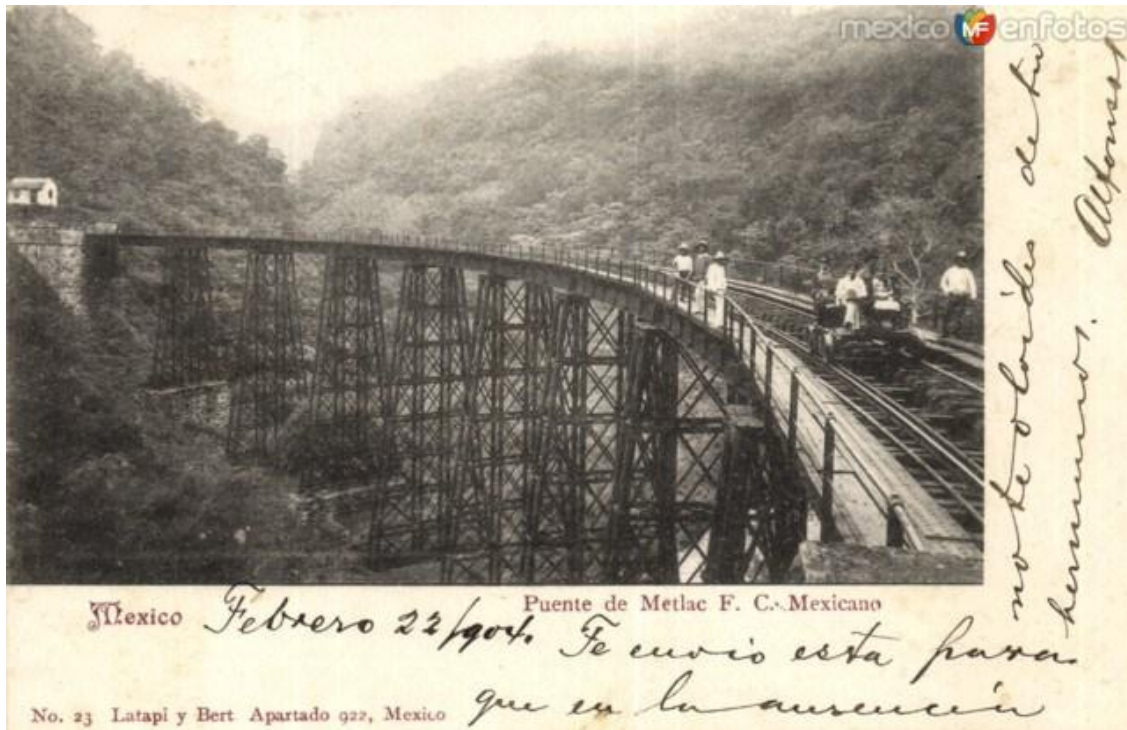
³⁰⁴ Villoro, *op. cit.*, p.7.



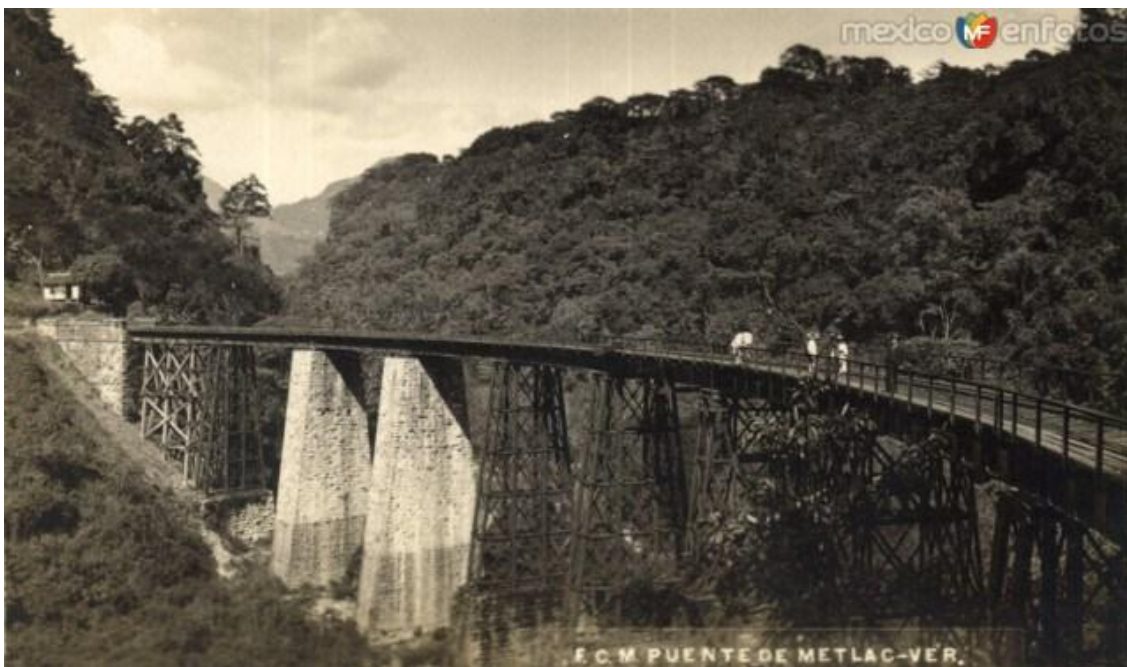
51. Viaducto en la Barranca de Metlac, Veracruz, finales del siglo XIX (Fuente: <http://www.mexicoenfotos.com/> Consultado el 1 de abril de 2015).



52. Ferrocarril Mexicano, Puente de Metlac, Veracruz, ca. principios del siglo XX (Fuente: <http://www.mexicoenfotos.com/> Consultado el 1 de abril de 2015).



53. Latapi y Bert, Puente de Metlac Ferrocarril Mexicano, Veracruz, febrero, 1904 (Fuente: <http://www.mexicoenfotos.com/> Consultado el 1 de abril de 2015).



54. Ferrocarril Mexicano, Puente de Metlac, Veracruz, ca. principios del siglo XX (Fuente: <http://www.mexicoenfotos.com/> Consultado el 1 de abril de 2015).

En consecuencia, se puede comprender que el puente del ferrocarril pintado por Velasco hace referencia no solo al avance tecnológico con el cual contó el país durante la segunda mitad del siglo XIX, el cual fue capaz de sobreponerse a los terrenos escarpados del territorio mexicano y sacar provecho de sus recursos naturales, sino igualmente hace alusión a todo el cambio que la máquina de vapor trajo consigo en un ámbito tanto nacional como internacional debido a la política de construcción ferroviaria impulsada por Porfirio Díaz en los primeros días de su régimen, primeramente basada en los recursos de los estados de la federación y de los capitales locales con el apoyo del Estado, pero posteriormente considerándose la incursión de empresas extranjeras para conseguir un transporte de alcance nacional;³⁰⁵ con lo cual, efectivamente, se impulsó la incorporación de México a los circuitos del capitalismo con otras naciones, así como la activación del comercio interno. Es decir el ferrocarril propició una reorganización general del espacio económico, que por un lado otorgó ventajas comparativas a las zonas dotadas de comunicación ferroviaria frente a aquellas que carecieron de ella, con lo que se potencializaron las posibilidades de desarrollo local.³⁰⁶ Demostrándose, desde un ámbito económico, que el país era capaz de entrar al concierto de naciones civilizadas.

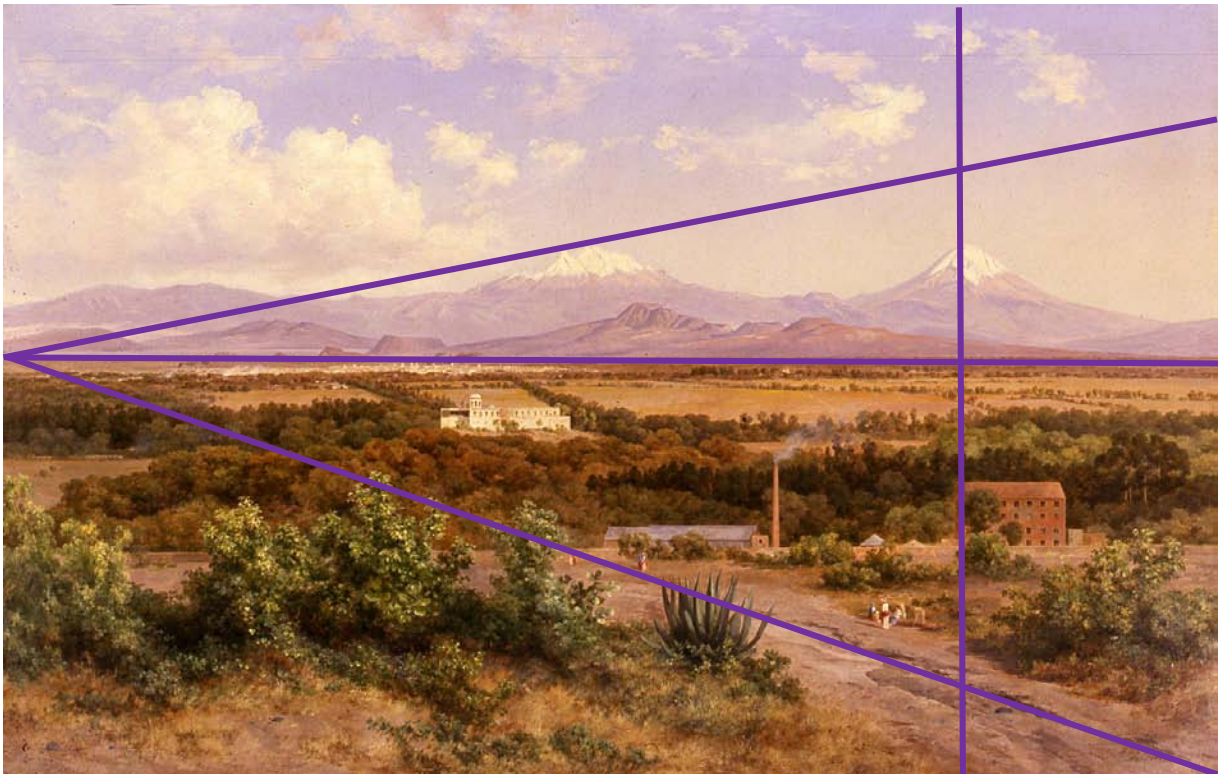
De igual manera este cuadro habla de una modernidad estética relacionada al estilo pictórico del artista, ya que no obstante a que Velasco representó un paisaje idealizado, éste estuvo vinculado a las ideas positivistas de la época, lo cual se vio reflejado en la exactitud con la que manejó la representación de la vegetación, en donde el artista tomó como modelo plantas propias de la región, representándolas de manera naturalista, lo cual se encontró en boga en Europa para aquellos años, una área en la cual Velasco poseyó experiencia debido a su labor de articulista e ilustrador en el órgano de difusión de la Sociedad Mexicana de Historia Natural, la revista *La Naturaleza*.

³⁰⁵ Kuntz, *op. cit.*, pp. 105-106.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 124.

Finalmente, se debe recordar que el *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac* fue una obra presentada en la Feria Internacional de París a finales de la década de los ochenta, pudiendo así formar parte de la imagen de nación moderna mexicana exhibida a través de las artes.

3.3 Valle de México desde el Molino del Rey, 1898



55. José María Velasco, *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898, Óleo sobre tela, 106 x 160 cm, Colección particular (Fuente: Cortesía del Mtro. Fausto Ramírez).

Esta imagen (Fig. 55) constituye una pintura de paisaje a campo abierto de carácter figurativo, en la cual se puede advertir el elemento moderno inclinado mayormente hacia un ámbito político y económico. Dicha obra fue realizada en el estudio del artista con base en un cuadro pintado anteriormente del natural en torno a la misma temática,³⁰⁷ pero de menores dimensiones. Aquí se observa una composición que conjuga diagonales, las cuales permiten acentuar la narración del episodio

³⁰⁷ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 428.

costumbrista retratado por Velasco, enfatizando la importancia del edificio color blanco que se encuentra al centro del cuadro. Por otro lado, se puede observar que se destaca la lontananza del paisaje por medio de un ángulo visual ancho y del levantamiento de la línea del horizonte, si bien no tan marcadamente como en el caso del *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*. La pintura se encuentra dominada por el uso de colores cálidos cargados en la parte inferior; la luz proviene del poniente, y debido a ello se puede inferir que el paisaje fue ambientado en el atardecer, dicho manejo de la iluminación en el cuadro presenta un juego de sombras, el cual resulta mayormente perceptible en la vegetación del lugar incluida por Velasco.

Debido a la manera en que pintó el edificio blanco al centro del cuadro, que se identifica con el castillo de Chapultepec, se puede conocer donde se ubicó el artista para tomar dicha vista del valle, el cual se localizó al oeste de la Ciudad de México, sobre las lomas detrás de Chapultepec. La textura presentada por la pintura es por una parte áspera y rocosa debido a que Velasco representó el suelo mexicano junto con sus tan características cadenas montañosas, no obstante por otro lado también se puede apreciar una textura boscosa, la cual responde al tipo de vegetación que rodea la zona; sin olvidar la sección superior de la composición, el celaje, en donde predomina una parte luminosa y anubarrada.

En un primer término se tiene una escena costumbrista que se mezcla con la vegetación típica del lugar. De acuerdo al método de Landesio, se puede hablar de un episodio derivado en una sección familiar pastoril debido a las figuras humanas que se encuentran en dicho término. Como primer elemento en este plano, se observa del lado izquierdo inferior del espectador una zona dominada por el talento de Velasco respecto al tema de la botánica, como también se revisó en las dos obras anteriores. En esta ocasión se reconocen arbustos de tepozanes,³⁰⁸ magueyes y nopales (Fig. 56).

³⁰⁸ *Idem*.



56. Detalle *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898 / Vegetación

En este mismo plano, pero del lado derecho inferior, de igual manera se aprecian algunas muestras de vegetación, no obstante en esta ocasión ésta no funge como protagonista, por el contrario y como se mencionó líneas arriba, aquí destaca la escena costumbrista, la cual se compone por el grupo de personas localizadas sobre un sendero que sirve como división entre ambas secciones aquí referidas. Dicha senda está pintada en tonalidades cafés, matizadas con tonos más oscuros para de esta forma brindar la textura rocosa y árida al suelo.

Respecto a las figuras humanas se puede observar un primer grupo (Fig. 57) compuesto por cuatro personas, una de ellas se asemeja a un niño, dos son mujeres y uno es hombre; esto se puede inferir debido a los tamaños de los sujetos, así como al atuendo que llevan. De acuerdo a la posición presentada por las personas, ya que las dos mujeres se encuentran sentadas sobre una saliente del terreno, este grupo parece estar descansando a un costado de la senda, agregándose a ello que su carga se encuentra igualmente colocada sobre la tierra.

Como se mencionó, en este conjunto de personas hay dos mujeres, una de ellas está sentada a la orilla del camino recargando sus manos sobre el terreno y lleva cargando en su espalda un gran bulto que acaso podría ser un instrumento

para la realización de sus labores cotidianas. El otro personaje femenino también muestra una posición sedente y sostiene a un niño a la altura de sus piernas; enfrente de estas dos figuras, en el suelo, se aprecia un contenedor en color amarillo oscuro que tiene la forma correspondiente a una canasta; el hombre se encuentra al frente y en medio de ambas mujeres. Como se comentó líneas arriba, parte de la carga de este grupo de personas está colocada sobre el suelo acompañada de un palo largo que está en posición diagonal sobre el paquete, este tiene una forma rectangular y está puesto de manera vertical.

Debido a las características anteriormente señaladas, se puede deducir que se trata de personas de una clase humilde, posiblemente de un grupo de indígenas residentes en las afueras de la ciudad, quienes se dirigían al centro para llevar a cabo sus labores, acaso de carácter comercial, en la capital mexicana.



57. Detalle *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898

Posteriormente se presenta un segundo grupo de figuras humanas (Fig. 58), en este caso, ellos se encuentran caminando, probablemente también con dirección hacia la ciudad. En un primer lugar se observan tres personas, las cuales se encuentran más próximas al grupo descrito precedentemente que está descansando, este trío está compuesto por figuras adultas debido a las proporciones presentadas, con base en el atuendo que ostentan se puede advertir que dos de ellas son mujeres y el que camina a su lado es hombre.

Frente a ellos, en una posición más adelantada, se distinguen dos figuras de menor tamaño, en donde se podría decir que el artista disminuyó sus dimensiones en respuesta al manejo de la perspectiva debido a que ellos se encuentran más alejados del espectador, igualmente dirigidos a la capital. En esta ocasión se trata de una mujer y un hombre, no se alcanza a discernir el tipo de ropa que la joven viste, solo se observa que es de un tono anaranjado y que cubre su cabeza con parte de su atuendo. El otro sujeto no se alcanza a distinguir si lleva un sombrero para cubrirse de los rayos solares del atardecer, tal y como lo posee el resto de los hombres en el cuadro.

Al igual que el grupo primeramente señalado, éste también presenta características de vivir en la campiña, de ser de aspecto humilde y de dirigirse hacia la Ciudad de México, centro del poder político y de la actividad comercial.



58. Detalle *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898

Posteriormente se aprecia una construcción, la cual constituye el Molino del Rey, este está compuesto por una gran cimentación principal alta rectangular en color marrón con una cubierta inclinada y ventanas pequeñas cuadradas localizadas en los cuatro lados del edificio. Al costado izquierdo del molino se ve otro edificio en color gris, menos alto pero más largo con tejado inclinado, el cual se encuentra acompañado por una torre elevada y espigada de la cual sale humo. Sumándose a esto, también se pueden observar edificaciones más pequeñas en torno al molino,

las cuales se pueden identificar por los tejados que llegan a asomarse sobre la barda que separa la propiedad del Molino del Rey del terreno cubierto por la vegetación de la loma por donde circulan las personas.

Dicho inmueble data de tiempos de la Nueva España, fue edificado a finales del siglo XVI bajo el nombre de Molinos de “El Salvador” con el fin de fabricar harina. El terreno donde fue levantado fue conocido en aquel entonces como las Lomas del Rey, debido a que era un sitio dedicado al Emperador Carlos I de España. Desde aquel momento, se comenzaron a construir otras edificaciones alrededor del molino, las cuales se relacionaron con éste.³⁰⁹ Ya para mediados del siglo XIX, en 1851, el molino de harina fue vendido al General José María Rincón Gallardo del Valle, quien ostentó el título nobiliario español de II Marqués de Guadalupe Gallardo en San Luis Potosí y conservó el edificio hasta 1862, año de la intervención francesa en México.³¹⁰

Lo que resulta de mayor interés, es que a finales del siglo ya con la administración de Don Porfirio Díaz, en 1898, año en el que Velasco realizó este paisaje, se llevaron a cabo algunas modificaciones en torno a la propiedad, ya que parte de los terrenos del Molino del Rey fueron adquiridos por el gobierno federal, con lo cual, posteriormente en 1902, se instalaron hornos para la fabricación de ladrillos, aunque el edificio se siguió utilizando como depósito de granos.³¹¹

En consecuencia, se puede inferir la importancia que representó dicha construcción a finales del siglo XIX, y la cual Velasco decidió incluir en su composición del Valle de México. Claramente el Molino del Rey, como se representa en el cuadro, acompañado de la torre, hace referencia al aspecto económico / comercial del país y a la estabilidad que se alcanzó dentro de estos ámbitos durante el Porfiriato; además de señalar, a través del hecho de la compra de la propiedad por el gobierno federal, la solidez con la que se conformó el poder político en torno

³⁰⁹ “Edificio Molino del Rey” en <http://www.sedena.gob.mx/conoce-la-sedena/instalaciones-militares-historicas/edificio-molino-del-rey--> (Consultado el 11 de abril de 2015).

³¹⁰ *Loc. cit.*

³¹¹ *Idem.*

a la figura de Porfirio Díaz, lo cual se vincula con la representación del castillo de Chapultepec en el centro de la composición velasquiana.

Si bien más alejado del espectador, pero en el mismo segundo plano, se observa el bosque de Chapultepec con su característica edificación, parte en donde nuevamente, el artista destacó las particularidades de la vegetación del valle incluyendo una amplia variedad de árboles frondosos, reconociéndose eucaliptos, sauces, cedros, fresnos y ahuehuetes,³¹² los cuales fueron pintados en diversas tonalidades para de esta manera brindar volumen y textura al bosque.

En el cerro del Chapulín, sobresaliente de la gran espesura de los árboles de Chapultepec, se alza la gran construcción palaciega, la cual Velasco pintó con un tono más claro de lo que en realidad era para que dicho elemento destacara en el paisaje y así poder enfatizar la importancia de la construcción. En ésta se distingue su torreón con tres grandes ventanales, así como sus cimientos también acompañados por ventanas de menor dimensión. Para aquella época, tanto el castillo como el alcázar fueron empleados como residencia presidencial, agregándose que durante la administración de Díaz alcanzó su mayor esplendor.³¹³ Además se trata de una edificación que, por su relevancia política, contó con la creación de un boulevard que lo conectó directamente con el centro de la ciudad, ahora llamado Paseo de la Reforma, el cual se alcanza a apreciar en la pintura (Fig. 59).

Por lo tanto, en esta composición, Velasco al pintar dicha muestra de arquitectura palaciega, dio cuenta del mando político centralizado con el que México se desempeñó en aquellos años, así como del emblema político que el castillo fue para el país al ser empleado como morada del Poder Ejecutivo.

³¹² Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 428.

³¹³ "El castillo de Chapultepec" en http://www.mnh.inah.gob.mx/historia/hist_historicos.html (Consultado el 11 de abril de 2015).



59. Detalle Valle de México desde el Molino del Rey, 1898.

Por otra parte, en este mismo plano, a los costados del castillo se encuentran, del lado izquierdo el acueducto de Chapultepec (Fig. 60) apenas perceptible debido a la vegetación de la zona; mientras que del otro el artista pintó los terrenos pertenecientes a la Hacienda de la Condesa,³¹⁴ que actualmente constituyen la colonia Roma, Condesa y parte de Tacubaya (Fig. 61), en donde también se pueden observar algunos ejemplares de árboles que ayudan a acentuar las grandes dimensiones de dicha propiedad, en la cual las actividades principales fueron la cría de ganado y la elaboración de pulque,³¹⁵ producto que gozó de un creciente comercio a través de la vía ferroviaria que conectó a la capital con Veracruz, así como por medio del tren Interoceánico³¹⁶ el cual tuvo la línea que fue de la Ciudad de México a Veracruz y otra hacia Morelos.³¹⁷

Por lo que resulta importante señalar que dichas haciendas también se vieron complementadas en la consecución de su producción por el desarrollo del ferrocarril que implicó el predominio del capital comercial dentro del ámbito de la circulación de mercancías, con lo cual se facilitó el intercambio entre el medio rural y el urbano, abasteciendo a las ciudades de productos agrícolas y al campo de las manufacturas necesarias para el consumo y la fabricación.³¹⁸

³¹⁴ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 429.

³¹⁵ <http://www.fondodeculturaeconomica.com/BellaEpoca/textos/historia.xml> (Consultado el 11 de abril de 2015).

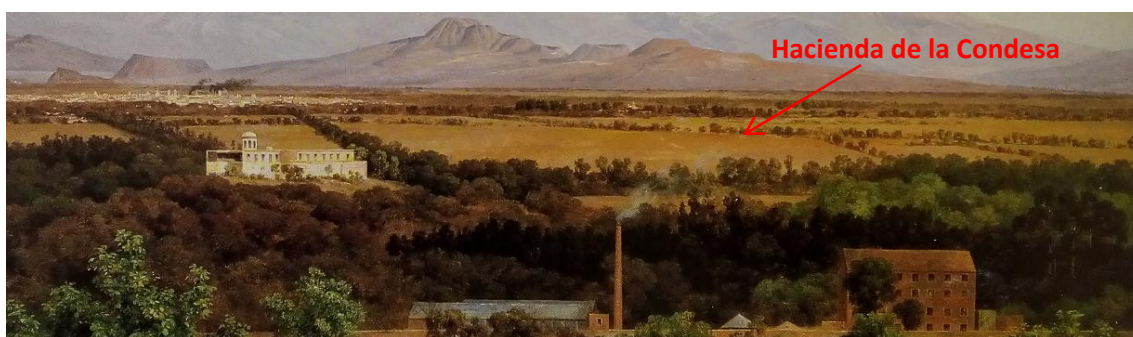
³¹⁶ Kuntz, *op. cit.*, pp. 125-126.

³¹⁷ Aguayo, *op. cit.*, p. 138.

³¹⁸ Kuntz, *op. cit.*, pp. 123, 126.



60. Detalle Valle de México desde el Molino del Rey, 1898.

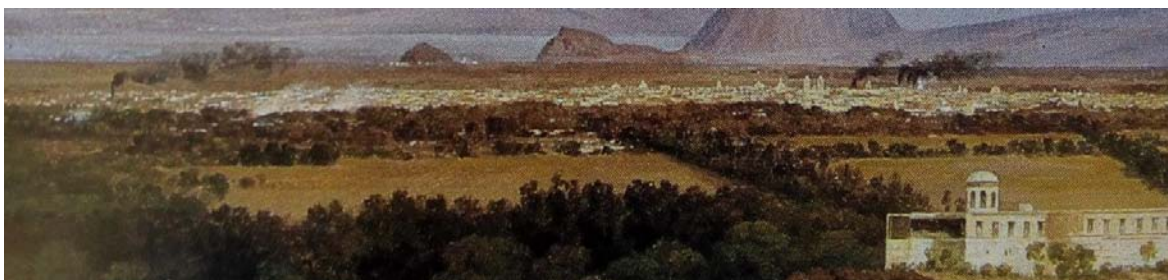


61. Detalle Valle de México desde el Molino del Rey, 1898.

En un tercer plano (Fig. 62), acercándose más a la línea del horizonte, se aprecia el trazo de la Ciudad de México, rodeada por la vegetación antes descrita. Esta parte del paisaje fue pintada en color blanco, matizado con amarillo para que, al igual que el castillo, esto le brindara luz a dicho elemento urbano y pudiera así resaltar de entre la lejanía. La capital mexicana retratada aquí por Velasco se caracteriza por la variación en el nivel de las formas, lo cual refiere a las diferentes alturas de las estructuras arquitectónicas, donde parecían quedar cifradas las instituciones,³¹⁹ que poco a poco se construyeron y ayudaron a incrementar las dimensiones del núcleo urbano, en las cuales se llega a distinguir una construcción de dos torres, seguramente la Catedral Metropolitana. Otro elemento que sobresale de la mancha urbana, son los hilos de humo en color oscuro que provienen de cinco diferentes puntos. Probablemente se trate del ferrocarril, tanto del que salía del centro rumbo a la Villa de Guadalupe, pasando por Tacuba, así como del que para

³¹⁹ Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje...”, *op. cit.*, p. 272.

aquellos años ya existía, el Ferrocarril Mexicano que partía de la estación de Buenavista rumbo al puerto de Veracruz. Sumándose a ello, que debido al gran impulso que se le dio a la industria durante el Porfiriato, es factible que también se trate de humaredas originadas en los edificios nacientes a manos de empresas dedicadas a la manufacturación de diversos productos, ya que para este periodo la urbe y sus alrededores se transformaron en una de las principales regiones industriales del país.³²⁰



62. Detalle *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898.

En los planos más alejados, se observa el dominio de los accidentes geológicos con la representación de la serranía junto al lago de Texcoco (Fig. 63). Se puede apreciar que dichos montículos son bañados en el lado derecho por la luz del atardecer, ya que en esta parte de los cerros el matiz del color es más brillante. Con dicho manejo de la iluminación Velasco logró un gran juego de sombras en la cadena montañosa, que a su vez le permitió acentuar el colosal volumen de las cumbres.

Por otro lado, se encuentra la laguna, la cual se distingue debido a su color azulado. Agregándose que la extensión ocupada por el lago dentro de la composición resulta sumamente considerable, lo cual refiere al área por la que en aquellos años se extendía el agua, a pesar de que a primera vista dicho lugar no resulta perceptible inmediatamente a los ojos del espectador, no obstante mirando con mayor detenimiento se puede hacer patente lo antes comentado.

³²⁰ Agostoni y Speckman, *op. cit.*, p. 7.



63. Detalle de José María Velasco, *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898.

Finalmente el último plano se ocupa con la representación de la Sierra Nevada, caracterizada por los volcanes emblemáticos del Valle de México, Iztaccíhuatl y Popocatépetl, ubicados en la parte derecha pintados en tonalidades más claras que las de los montículos antes pormenorizados, en donde se pueden apreciar colores fríos como el blanco y el azul, en los cuales se podría decir que el artista volvió a emplear veladuras para poder acentuar la profundidad de la perspectiva, tal y como lo hizo en el primer óleo aquí analizado.

También, siendo parte del mismo término, se observa el celaje, fondo de todo el paisaje, en donde igualmente predominó el empleo de una paleta fría. El cielo se encuentra cubierto por nubes, en las cuales Velasco incluyó tonalidades amarillas y grisáceas para destacar la atmósfera en la cual se desarrolló la vista, así como para brindar volumen a la textura anubarrada del cielo. El tipo de nubes que se advierten en esta ocasión son *cumulus*, *nimbus* y *cirrus*, los cuales también dan al celaje el aspecto de movimiento ocasionado por el aire.

En lo que respecta a este óleo, si bien no participó en una Exposición de talla internacional como lo hicieron las dos obras anteriores, sí se presentó en la muestra de la ENBA de 1898,³²¹ exposiciones que, como se revisó en el capítulo anterior, también desempeñaron un papel importante dentro de la producción artística del país, ya que dieron cuenta del avance de los artistas nacionales y a su vez constituyeron una oportunidad para mostrar los ejemplares estéticos con los que contaban los alumnos de dicha escuela para conocer lo que se trabajaba en Europa; por lo tanto, con ello se demostraba la calidad de la enseñanza dentro de dicha institución.

³²¹ Nota escrita por José María Velasco en torno a su cuadro *Valle de México visto cerca de Molino del Rey* de 1898 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, nota 235, p. 514.

Por lo cual con base en lo antes señalado, la participación del *Valle de México desde el Molino del Rey* en dicho evento significó que fue una obra reconocida por la ya entonces ENBA, y que fue vista por el público asistente a tal evento, encontrándose entre ellos algunos artistas o escritores que conformaron en aquella época la crítica de arte.

Por otro lado, es importante mencionar que en este paisaje en específico se puede observar una modernidad más enfocada al aspecto político y económico del país durante la administración de Díaz. Esto debido a que, como ya se dijo, en esta composición velasquiana el artista enfatizó la importancia tanto de la propiedad estatal, con el castillo de Chapultepec como residencia presidencial; como de la propiedad privada con la representación de la Hacienda de la Condesa, cuestión que tuvo gran resonancia durante esos años y que se vincula con la producción comercial del país y su incorporación a un mercado capitalista internacional. Sumándose a ello, el hecho en torno a que durante esta centuria:

Las ciudades capitales fortalecieron su papel en el ordenamiento urbano, aprovecharon las riquezas a través de los impuestos y del gasto público y se convirtieron en los principales mercados de productos, de capitales y de fuerza de trabajo. [Agregándose a ello que] los distintos sistemas políticos favorecieron en diversos grados el proceso de centralidad y de concentración de la vida política y económica de las capitales convirtiéndolas en grandes urbes marcadas por los rasgos de modernidad y progreso.³²²

De ahí que el centro de la industria a finales del siglo, y por ello el núcleo comercial, fuera la Ciudad de México, signo del gobierno centralista de Díaz. Por esta razón en el cuadro se observan los hilos de humo, signos de los edificios propiedad de empresarios y del avance tecnológico con el ferrocarril; además de la presencia del grupo de indígenas dirigidos a la capital mexicana, quienes se vieron en la necesidad de abandonar sus tranquilos aposentos en la campiña, para poder incorporarse a la actividad comercial y de esta manera conseguir trabajo además de recursos para su subsistencia.³²³ Y es que todo el desarrollo que experimentó la capital durante aquellos años la hizo sumamente atractiva para los pobladores

³²² Contreras, *op. cit.*, p. 167.

³²³ Richard E. Boyer, "Las ciudades mexicanas: perspectivas de estudio en el siglo XIX" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México / Universidad de Connecticut, v. 22, No. 2 (86), octubre-diciembre, 1972, pp. 145-147.

vecinos, quienes se dirigieron a ella en busca de mejores oportunidades de vida, de trabajo y de educación, por lo cual la ciudad sufrió un crecimiento espacial y demográfico³²⁴ sin precedente,³²⁵ además de observarse, en consecuencia, alteraciones en las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas.³²⁶

Asimismo, es importante resaltar el papel que desempeña la construcción del Molino del Rey en el paisaje, ya que ubicándose en uno de los primeros planos de la composición, también se postula como un símbolo del crecimiento económico y político del México decimonónico, debido a que, como se mencionó en párrafos anteriores, el gobierno federal adquirió la propiedad durante aquel periodo, lo cual hace referencia a la estabilidad con la que se desarrolló el Estado y su capacidad de adquisición frente a particulares.

Por otra parte, tampoco se debe olvidar la modernidad estética de la que se viene hablando, en donde Velasco se postula como una de las principales figuras de la pintura moderna durante el siglo XIX, es decir del paisajismo, y quien debido al influjo del pensamiento positivista de la época llegó a presentar un gusto por las ciencias como la biología, la botánica y la geología. Inclinación que derivó en una gran habilidad al pintar la vegetación y las complicadas zonas geológicas propias de la nación mexicana; lo que en consecuencia le brindó la capacidad de desarrollar en su obra un estilo naturalista, que en ocasiones llegó a resultar de tinte científico, lo que a su vez, permite reconocer el tipo de vegetación o la especie de flora trazada por el artista.

Sin duda, este cuadro pintado por Velasco dio cuenta en su tiempo de la capacidad del país para adherirse al selecto grupo de naciones modernas, ya que habló de su crecimiento tanto político, como económico y cultural, aspectos

³²⁴ Durante el periodo comprendido entre 1877 y 1910 la ciudad de México duplicó el número de sus habitantes, pasando de 200,000 a 400,000.

³²⁵ Agostoni y Speckman, *op. cit.*, p. 7.

³²⁶ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI editores, 1976, p. 247 citado en Carlos Contreras, *op. cit.*

ampliamente considerados por los demás Estados para la fabricación de su imagen moderna.

Con base en el análisis anteriormente realizado en torno a las obras seleccionadas, se puede corroborar que el paisajismo de Velasco se postula como una fuente histórica que trata el tema de la modernidad en el arte. Esto debido a que, como se ha venido revisando, en aquella época la labor pictórica de dicho artista se perfiló como un instrumento oficial para poder dar a conocer el aspecto moderno del país, ya que fueron pinturas donde se reflejó el crecimiento de México, sin olvidar que dicho progreso no solo se observó a través del aspecto material con la figura de la máquina de vapor, sino también con la representación de otros elementos de tinte político, económico y cultural.

Como ejemplo de ello se tiene la inclusión en los cuadros de la zona urbana que constituyó la capital del país, la cual aumentó con la construcción de grandes edificios, donde residieron las instituciones y las diversas empresas que promovieron la inserción de México dentro de un mercado capitalista internacional.

A esto también se suma, el trazo urbano que incluyó Velasco en sus paisajes, con el dibujo de las calzadas principales de la ciudad, como se vio en el *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* y el *Valle de México desde el Molino del Rey*, en donde se infiere la preocupación del gobierno por llevar a cabo obras públicas que facilitaran la comunicación con la capital, para a su vez promover la salubridad citadina y con ello mostrar la civilidad del pueblo mexicano.

También, en relación al tema de la capital, el paisaje velasquiano trató la temática del gobierno centralizado con el que contó el país en aquellos años, primeramente con Lerdo de Tejada, y posteriormente en obras más tardías, aludiendo a la estabilidad política y económica que pudo alcanzar el Estado con la administración de Porfirio Díaz, lo cual se vio a través del aspecto en torno a la actividad comercial, cuyo foco se concentró en la Ciudad de México; así como por medio del tratamiento del tema de la propiedad federal y privada, con la representación de las haciendas, el Molino del Rey y el castillo de Chapultepec, sede del Poder Ejecutivo.

Sumándose a ello, el contraste que significó la inclusión de grupos indígenas en las vistas del valle de México, ubicados a las afueras de la capital, donde se vio que algunos de ellos tuvieron la necesidad de recurrir al ambiente citadino moderno para llevar a cabo sus labores e incluirse así dentro de las actividades económicas.

Por otro lado, lo que también se enfatizó en los paisajes de Velasco fue el enorme y fértil territorio mexicano que gozó no solo de belleza natural, sino que también se encontró a la expectativa de que fuera explotado, para así brindar a la república gran cantidad de recursos materiales y beneficios financieros; por lo cual, a su vez se infiere que dicha representación pictórica destacó la disponibilidad con la que contó el suelo nacional frente a las inversiones, y en consecuencia la aspiración del país por entrar a un mercado de nivel mundial. Representación que a su vez se vinculó con el desarrollo de la iconografía científica decimonónica en México y el reconocimiento del espacio geográfico de la reciente nación mexicana, donde la geografía presentó un gran impulso y desempeñó un papel esencial dentro de la ciencia durante el último tercio del siglo, rama en la que, a su vez, el arte tuvo importantes colaboraciones, como se revisó con el *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*; advirtiéndose una unión entre utilidad y belleza³²⁷ que originó una complementación entre ambas áreas de conocimiento.

Asimismo, como se analizó en el *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, la modernidad también se observó por medio de las diversas obras de carácter industrial que se construyeron a lo largo de la nación, las cuales se relacionan con el elemento del ferrocarril, ya que la consolidación del tramado de vías sobre el complicado terreno mexicano representó un gran logro de ingeniería durante el siglo XIX, así como un triunfo en el ámbito de la inversión. Al final, el desarrollo de esta complicada labor permitió la circulación de la novedosa máquina de vapor, lo cual además posibilitó el crecimiento en el comercio no solo nacional sino de igual manera internacional, así como el avance en las comunicaciones; lo que en consecuencia fue símbolo de la estabilidad política gozada por el país.

³²⁷ Alberto Sarmiento, "Una imagen vale más que mil hipótesis. La litografía científica mexicana en el siglo XIX", *op. cit.*, p. 133.

Agregándose, como se recalcó a lo largo del capítulo, las muestras de la modernidad desde la parte estética. Como primer punto se tiene el hecho de que Velasco fue una de las piedras angulares en la técnica que se consideró como la pintura moderna de aquella época en el mundo, el paisajismo. A ello se suma el influjo con el que contó el artista respecto al pensamiento positivista decimonónico, el cual resultó determinante en su formación como pintor y por lo tanto trajo consecuencias en su producción artística, las cuales se vieron reflejadas en la manera de retratar las vistas del valle mexicano, la vegetación del país, los accidentes geológicos y el celaje, ya que en ellos se hizo patente su gran talento artístico / científico, al detallar de modo naturalista las especies de flora, las rocas, el suelo y las nubes, así como el manejo de la iluminación dentro de la composición, aspecto que además de dotar al cuadro de la atmósfera en el que fue pintado, habla del momento del día en que se representó el paisaje. Por lo que consecuentemente, se puede observar que el elemento moderno también se encontró en la manera de ver el espacio por parte del pintor, ya que éste fue consciente de que dependiendo de la perspectiva de donde se viera la localidad, se creaba un espacio diferente, el cual constituyó la vista mediante la que el artista expresó nuevas significaciones a los lugares trazados en sus composiciones.³²⁸

Por lo tanto, se observa que en el paisajismo velasquiano se puede apreciar la modernidad mexicana de finales del siglo XIX, y por lo tanto comprender la manera en que ésta fue entendida, debido a que Velasco incluyó en sus pinturas diversos elementos con los cuales, ya sea directa o indirectamente, hizo referencia a dicho tema; por lo cual sus paisajes pudieron formar parte de la imagen de nación moderna fabricada por el gobierno mexicano, y consecuentemente participar en las ferias internacionales que tuvieron su auge durante el período decimonónico.

Sumándose a esto, la aceptación del que fueron objeto sus cuadros por parte de la crítica de arte a través de la prensa nacional y extranjera, lo cual le brindó reconocimiento y legitimidad a su obra, además de propiciar la difusión de la imagen del México moderno, como se revisará a continuación.

³²⁸ Sánchez Vega, *op. cit.*

IV. VELASCO, UN PERSONAJE POLÉMICO

La crítica de arte como una de las expresiones de la cultura ha cobrado importancia especial en nuestro tiempo, por ser reveladora de la conciencia artística y estética de los pueblos en la historia [...] En la crítica de arte queda expresado lo que se ama, lo que se piensa y lo que se imagina en relación con las obras y no sólo eso, sino los ideales del tiempo.

Justino Fernández ³²⁹

La crítica de arte como expresión cultural de un momento histórico es tan importante como la creación misma.

Ida Rodríguez Prampolini ³³⁰

La crítica de arte se define como “el arte de juzgar las producciones literarias, las obras artísticas...”;³³¹ es decir, es la expresión por medio de la cual se comunica el juicio estético. Ya Charles Baudelaire en su tiempo declaró que el criterio, el artista y la obra de arte mantienen una estrecha relación al mencionar que la crítica nace en el seno del arte, pero a su vez, algunos de los más reconocidos artistas deben su fama a los críticos.³³² Por lo cual, se puede observar que se trata de una correspondencia entre estos tres elementos antes enunciados, en donde la crítica funge un papel sumamente importante, al mismo nivel que la propia obra de arte, al ser un medio a través del cual el trabajo artístico recibe reconocimiento, validez y justificación. Como menciona Ida Rodríguez Prampolini,³³³ la crítica de este tipo está constituida por las ideas estéticas que apoyan la labor del artista así como los conceptos por parte de los críticos, quienes la sustentan y analizan;³³⁴ por lo cual

³²⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, IIE-UNAM, 1997, Tomo I, pp. 11-12.

³³⁰ *Ibidem*, p. 15.

³³¹ Citado en André Richard, *La crítica de arte*, Argentina, Universidad de Buenos Aires / Eudeba, 1962, p. 5.

³³² Charles Baudelaire, *Art in Paris 1845-1862. Salons and other exhibitions*, New York, Cornell University Press / Phaidon Books, 1981, p. 44.

³³³ Ida Rodríguez Prampolini es licenciada y maestra en Historia, tiene el doctorado en Letras con especialidad en Historia por la UNAM. Es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma institución.

³³⁴ Prampolini, *op. cit.*, p. 15.

se entiende que la creación artística no puede existir sin la crítica y viceversa, por eso se dice que “La crítica de arte forma a los artistas tanto como los artistas crean a los críticos”.³³⁵

Por otra parte, Baudelaire también comentó que en cuanto a la crítica propiamente dicha ésta debía ser imparcial, apasionada y política, escrita desde un exclusivo punto de vista, si bien desde uno que permita ampliar los horizontes.³³⁶ Razón por la cual, al hacer referencia a “puntos de vista”, así como a “juicios estéticos”, como se dijo líneas arriba, se habla de distintas maneras de pensamiento, diferentes opiniones formuladas frente a la obra de arte, determinadas por los gustos estéticos, los cuales varían dependiendo la época, el lugar y el individuo. En consecuencia, uno se enfrenta a una gran diversidad de críticas en torno a la producción artística y nunca se encontrará una coherencia de conocimientos y razonamientos entre ellas.³³⁷

En este caso en específico, el estudio y análisis de la crítica de arte en torno al tema de la modernidad en los paisajes de Velasco resulta sumamente relevante, no solo porque dicho paisajista fue objeto de numerosos artículos en la prensa dedicados a la apreciación estética, sino también porque constituye otra manera de adentrarse y comprobar cómo fue entendido el elemento moderno a través del paisajismo velasquiano por parte de los críticos, nacionales e internacionales, durante la segunda mitad del siglo XIX; lo cual a su vez, le brindó tanto al pintor como a su obra una legitimización dentro del ambiente artístico de la época.

No obstante, es importante comentar que no todos los críticos de ese periodo brindaron opiniones a favor de la obra del artista, lo que generó una interesante controversia. Como se dijo en párrafos anteriores, existe una gran diversidad dentro de la crítica, donde puede haber juicios contrarios entre los mismos escritores, lo cual llega a provocar debates sumamente acalorados. Dicho aspecto no fue la excepción con el trabajo de Velasco, en donde se revisará la polémica que existió

³³⁵ *Loc. Cit.*

³³⁶ Baudelaire, *Art in Paris 1845-1862, op. cit.*, p. 44.

³³⁷ Prampolini, *op. cit.*, p. 15.

entre Ignacio Manuel Altamirano y Eugenio Landesio, quienes al poseer juicios opuestos en cuanto a la pintura del artista, expresaron directamente sus opiniones, lo cual respondió no solo a intereses de carácter artístico, sino igualmente en sus escritos se mezclaron inclinaciones políticas; con lo cual se logró hacer del pintor un personaje controversial.

Como ya se mencionó, la crítica de arte ha variado dependiendo la época en la que se ubique, ya que no es lo mismo estudiarla en el periodo decimonónico que en el siglo XX o en una época contemporánea, debido a que los diferentes contextos han determinado diversas opiniones. Por ello, resulta necesario dedicar, en un primer momento, un apartado a la revisión del criterio artístico durante el siglo XIX en la Ciudad de México, concentrándose en la segunda mitad de la centuria; para de esta manera poder entender qué fue la crítica de arte en aquellos momentos, qué objetivos se buscaron con ella, cómo se manifestó y quiénes fueron considerados como críticos de arte; para, a su vez, poder analizar, en su propio contexto, los diversos ejemplares publicados en periódicos y revistas, en los cuales se discutió ampliamente la obra del artista en cuestión.

Es esencial agregar, que al igual que cualquier otra fuente histórica, estos artículos dedicados a la opinión artística se deben comprender como un resultado de su contexto histórico y por lo tanto estudiarse con las precauciones que todo documento requiere para que pueda ser considerado como un testimonio, en este caso considerados como indicios que refieren al fenómeno que se ha tratado, la fabricación de la imagen de nación moderna mexicana a través de los pasajes pintados por Velasco.

4.1 La crítica de arte en la Ciudad de México durante el siglo XIX

Así como el siglo XIX fue un periodo caótico dentro del ámbito político y social, de igual manera la crítica de arte en esa centuria se identificó por ser de una gran diversidad, en la cual no existió una coherencia de opiniones ni conocimientos,³³⁸ donde el criterio artístico fue principalmente de carácter ideológico y estuvo encauzado hacia lo político y lo social.³³⁹ Sumándose a ello que la crítica de aquel tiempo se concentró principalmente en la rama de las artes plásticas ya que, como explica Prampolini, se trató de un siglo pictórico, razón por la cual fue en el campo de la pintura donde se encontraron los ejemplos más amplios e importantes,³⁴⁰ lo que, para los fines de esta investigación, resulta sumamente favorable. La crítica para aquellos años se expresó, generalmente, en periódicos y revistas y en ocasiones se publicaron artículos importantes en folletos.³⁴¹

Pero, primeramente es importante preguntarse ¿quiénes fueron los denominados críticos de arte, autores de tan diferentes juicios estéticos en aquellos años? En esa época no existieron propiamente los que ahora se identifican como historiadores del arte o especialistas, en aquel periodo los que llegaron a opinar sobre cuestiones artísticas fueron generalmente los mismos artistas, escritores, literatos, poetas y hasta políticos, que debido a su interés por las Bellas Artes, decidieron escribir sus impresiones³⁴² en las cuales tuvieron presente las teorías estéticas europeas propias del siglo, las cuales fueron adaptadas al contexto mexicano.³⁴³ No obstante, la situación que se vivió en aquel entonces en el continente europeo, al igual que en México, se presentó un tanto complicada y contradictoria, debido a la transición que se experimentó en el pensamiento, y en consecuencia también en las artes:

Lo que Europa ofrecía al intelectual mexicano era esa polifacética realidad: era natural que al acercarse a ella, surgiera una variada y múltiple visión. En arte, Europa ofrecía ejemplos para todos los gustos, posturas y

³³⁸ *Idem.*

³³⁹ Damián Bayón, *Qué es la crítica de arte*, Argentina, Columba, 1970, p. 39.

³⁴⁰ Prampolini, *op. cit.*, p. 69.

³⁴¹ Justino Fernández, *La estética del arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 1990, p. 386.

³⁴² Prampolini, *op. cit.*, p. 16.

³⁴³ *Ibidem*, p. 59.

sensibilidades y la tarea del crítico fue tratar de unificar y analizar esa variada realidad para ofrecer a los jóvenes mexicanos el trabajo ya organizado.³⁴⁴

Al igual que Prampolini, concuerdo en que la crítica de arte del siglo XIX se puede dividir en dos partes de acuerdo a los objetivos que se buscaron con ella, la primera que va de inicios del siglo a 1860 y la segunda que se extiende desde la década de los sesenta a finales de la centuria, en donde se comenzaron a percibir los inicios de lo que posteriormente se denominó como Modernismo. Para los objetivos de esta investigación se decidió seguir esta periodización, la cual facilita la comprensión del tema abordado.

Durante el primer periodo los artículos publicados se caracterizaron por estar vinculados con el hecho en torno a que México tenía el estatus de un país naciente luego del movimiento de independencia; por lo cual los críticos de arte de los primeros años de vida independiente consideraron a las Bellas Artes como el medio para salvar históricamente al territorio mexicano,³⁴⁵ en donde se aprecia que sus opiniones respondieron a intereses políticos vinculados con el ambiente complicado que se vivió social y culturalmente en el territorio mexicano.

Esto permite entender por qué estas críticas no pueden considerarse totalmente como tales, ya que los escritores; enfrentándose tanto a una historia colonial rechazada como ante un pasado indígena, al cual quisieron rescatar e incorporar manejándolo de tal manera que fuera orgullo para la nacionalidad que poco a poco se fue creando; enfocaron la mayoría de sus opiniones a la manifestación de quejas acerca de la situación de México en aquellos años.³⁴⁶

También resulta relevante mencionar que en esta primera parte, dichos críticos; como Rafael de Rafael y José María Gutiérrez, escritores que se caracterizaron por ser de los pocos teóricos de arte ubicados en ese periodo;³⁴⁷ fueron conscientes de que la labor de su trabajo implicaba la obligación de poseer una cultura general, razón por la cual muchos de ellos llevaron a cabo

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 73.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 24.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 47.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 38.

investigaciones previas a su redacción; con lo cual se puede ver que existió un intento de situar la obra de arte, de conocer sus antecedentes, las condiciones y el marco en que se produjeron. Intenciones que se vieron expresadas en las diversas reseñas redactadas por estos personajes en torno a las Exposiciones anuales realizadas en la todavía llamada Academia de San Carlos.³⁴⁸

En consecuencia, se puede advertir que lo anteriormente comentado fue reflejo de que el hombre del siglo XIX en México se encontró ya dentro de la creciente conciencia de la historia que aparece y caracteriza al hombre moderno; con lo cual se puede decir que los críticos vieron en las Bellas Artes uno de los soportes fundamentales de la estructura de una civilización.³⁴⁹ Sumándose a ello, la intención que estos escritores siempre guardaron ante el hecho de tratar de ser imparciales frente al trabajo del artista,³⁵⁰ lo cual resultó complicado, debido a que sus juicios se basaron en los gustos propios.

Por otra parte, otro de los elementos característicos del criterio estético durante la primera mitad fue que los autores de ella se dieron cuenta de la necesidad existente de instruir al pueblo mexicano y a los artistas, para así poder guiarlos en el proceso de entender aquellos fenómenos que en Europa, ejemplo de la civilización y la modernidad, ya se habían experimentado.³⁵¹ Por lo cual, se observa que la crítica de este primer periodo se enfocó a ser del tipo formativo y de carácter político, por medio de la cual los escritores de dichos juicios establecieron las bases, marcaron las rutas, influyeron en los artistas, informaron al público de las corrientes artísticas provenientes de otros países, alentaron a los jóvenes y dieron las razones para así poder crear la posibilidad de un arte moderno mexicano.³⁵²

Poco a poco, se advierte que estos primeros artículos, que tuvieron como objetivo narrar las impresiones frente al arte, fueron desenvolviéndose hasta llegar

³⁴⁸ Véase “Séptima Exposición de la Academia Nacional de San Carlos” en *El Universal*, México, 13 de enero de 1855; así como el artículo de José María Gutiérrez, “Rasgo problemático” en *El Amigo de la Patria*, México, 23 de abril de 1812.

³⁴⁹ Prampolini, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 38.

³⁵² *Ibidem*, p. 74.

a un punto, a la mitad del siglo, en donde ya se puede hablar propiamente de la aparición de una crítica de arte. En donde se agrega, que el influjo por parte del ambiente político y económico, que también se estabilizó progresivamente, favoreció al alcance de una mayor consistencia en las opiniones de este tipo. Esta es la crítica que resulta de mayor interés y en la cual se concentra este trabajo.

En este segundo periodo, ubicado de 1860 a finales del siglo, se ve que, a diferencia de la primera parte en la cual se trataron de adaptar conceptos europeos al contexto nacional, aquí por el contrario, en la cuestión de la producción plástica, los críticos se centraron en universalizar los valores mexicanos con la presentación de una mayor confianza en las posibilidades del país.³⁵³ Por lo cual, ya para mediados de siglo con una circunstancia más estable política y económicamente hablando, se observa que los críticos no solo se vieron en la oportunidad de enfocar sus análisis al aspecto puramente artístico, sino que además se permitieron dirigir sus juicios estéticos hacia la creación de un sentimiento patriótico y nacionalista desde el arte.³⁵⁴

Prampolini comenta que los autores de asuntos estéticos en este segundo periodo, a comparación de los críticos de la primera mitad que disculparon el retraso en las artes del país y tuvieron esperanzas en las posibilidades de crecimiento de México en el ramo artístico,³⁵⁵ presentaron juicios más severos y cada vez menos tolerantes, en los cuales se discutió en torno al mal estado en el que se encontró el desarrollo del arte mexicano, discusión que fue acompañada por un sentimiento de descontento y pesimismo. Razón por la que los críticos de estos años posteriores se centraron en la demanda de una producción plástica puramente nacional, patriótica, y en el caso del paisajismo, solicitaron uno en donde se exaltara lo mexicano.

Una de las pruebas que muestra la consolidación de una crítica de arte en el país por medio de opiniones más elaboradas y exigentes es el ejemplo del artículo

³⁵³ *Ibidem*, p. 81.

³⁵⁴ *Idem*.

³⁵⁵ Prampolini, *op. cit.*, pp. 95, 98.

escrito por Ignacio Manuel Altamirano en el periódico *La Libertad* del año de 1880, donde se incluyó un apartado dedicado a la obra de Velasco, con el cual se comenzó el debate entre este escritor y el profesor de origen italiano, como se analizará detenidamente más adelante.

En esta segunda parte de la crítica artística en México, resulta de vital importancia rescatar lo que Gabino Barreda llegó a pronunciar respecto al arte, en relación al pensamiento positivista de la época. En el primer capítulo se mencionó que dicha ideología tuvo repercusiones en el ámbito educativo, por lo cual, se entiende que Barreda al ocuparse de intereses de ese tinte también haya brindado su lugar a las artes del país. En 1874 enunció un discurso³⁵⁶ con motivo del mural *el Triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia* realizado por Juan Cordero³⁵⁷ para la Escuela Nacional Preparatoria, donde Barreda hizo alusión al resultado negativo que contrajo la labor por separado entre el arte y la ciencia, debido a que ello había impedido el éxito del progreso ya que:

[...] si el afecto y el corazón no dirigen la inteligencia y conocimientos de las ciencias, la humanidad no alcanza, con ellas sólo, ninguna utilidad, más bien existe el peligro de que las ciencias ejerzan una nociva influencia en la sociedad. [...] Las otras artes [...] han permanecido ajenas al contacto e influencia de las ciencias, pero ahora, con la instauración del nuevo estado positivo, unas y otras se beneficiarán y lo útil será bello y lo necesario será agradable.³⁵⁸

Con dicho discurso Barreda declaró cómo se debían conducir las artes a partir de aquel momento, en donde el aspecto científico debía tener injerencia, así como el elemento artístico debía relacionarse con el desarrollo de las ciencias; para de esta manera alcanzar un equilibrio en ambos ámbitos y con ello abrirse camino hacia el progreso. Por lo cual, sumándose a esto lo que ya se comentó respecto a la producción de un arte nacional, se puede advertir la manera en que los críticos

³⁵⁶ Gabino Barreda, "Estudios", Colección de la Biblioteca Estudiante Universitario, No. 26, México, 1941 en Prampolini, *op. cit.*, tomo II, pp. 263-266.

³⁵⁷ Juan Cordero fue un destacado pintor mexicano durante la primera mitad del siglo XIX, perteneciente al estilo clásico academicista.

³⁵⁸ Prampolini, *op. cit.*, p. 131.

de la segunda mitad del siglo XIX en México definieron la forma en que se debía llevar a cabo la producción artística.

En esta investigación no se pretende estudiar los paisajes de Velasco como un símbolo de un arte patriótico, sin embargo se ve que de acuerdo con la crítica decimonónica, el pintor cumplió con los requisitos que demandó el arte moderno de aquella época, los cuales, como se vio, tuvieron el influjo de la corriente positivista. Por una parte, debido al propio interés del artista en las ciencias; como la biología, botánica, paleontología, zoología, arqueología, anatomía y geología; y también considerando el método de Landesio para la enseñanza de pintura de paisaje en la Academia en donde se formó como artista, se observa que Velasco fue capaz de concebir una obra pictórica que reflejó la modernidad del país, no solo respecto a la cuestión económica y política, sino además dentro del aspecto cultural, en el cual se postuló como una prueba del elemento moderno en las artes del país.

Se debe agregar, como se discutió en el primer capítulo, lo dicho por Baudelaire, y que también fue promulgado en el país por los críticos que aquí residieron,³⁵⁹ en torno a que el arte debía enfocarse en la representación del presente y no basarse en temas o episodios tratados en tiempos pasados, con el énfasis en la idea acerca de que cada época posee su propia belleza; por lo cual se declaró que la labor del artista debía encaminarse a la comprensión y luego a la interpretación de la vida actual, en la cual él se desenvolvía, ya que era en el presente donde se encontraba lo nuevo, lo *moderno*.

José María Velasco logró realizar esto en sus paisajes, debido a que en ellos, el artista representó la manera en que se visualizaba el Valle de México, con el crecimiento en el trazo de la ciudad, su vegetación, así como sus alrededores con sus terrenos rocosos y áridos propios de la zona, en donde incluyó las elevaciones montañosas tan características de México, como el Popocatepetl e Iztaccíhuatl; además de relatar a través de su pincel cómo fue la vida de aquel México, en donde

³⁵⁹ José Martí, "Una visita a la Exposición de Bellas Artes" en *Revista Universal*, México, 28 de diciembre de 1875, Tomo X, No. 296, p. 1.

por un lado se contó con los avances tecnológicos de la máquina de vapor, de la industria y el urbanismo, pero por otra parte se siguieron viendo grupos de campesinos, lo cual Velasco dejó expresado a través de la inclusión de escenas costumbristas.

Debido a este tipo de creaciones por parte del pintor; donde se incluyen también las producciones dentro del mismo género por parte de algunos de sus contemporáneos, como por ejemplo Luis Coto; la crítica de arte, desde 1870, brindó preponderancia a esta escuela de pintura, ya que la naturaleza de México abrió los ojos a los críticos y a los artistas, imponiéndose con su espléndida y variada belleza.³⁶⁰ Por lo cual, pronto se comprendió que esta grandiosidad del paisaje americano trasladada al lienzo, podía ser, a cargo de los talentosos artistas mexicanos, armas poderosas para medirse con los artistas europeos.³⁶¹ Es decir, se vio a la pintura de paisaje como el camino por el cual la nación podía llegar a ubicarse a la altura de las grandes potencias; de los países civilizados.

En consecuencia, se advierte, que si bien a principios del siglo la crítica vio a las Bellas Artes como la manera en que México podía salvarse, luego de pasar por el complicado proceso de independencia, ya para la segunda mitad de la centuria, el aspecto artístico no se limitó a la salvación, sino que además se le consideró como una forma de mostrar al mundo la modernidad que el país era capaz de alcanzar.

Sumándose a ello; que si bien durante esa época la crítica trató de enfocarse en lo que acontecía en México, es decir en las propias inquietudes y problemáticas; tanto los críticos como los artistas se encontraron bien enterados de lo que ocurría en Europa dentro del campo artístico, ya que si aquellos no pudieron viajar a dicho continente, los periódicos de la época se encargaron de publicar traducciones de artículos escritos por críticos de arte europeos. Una nota escrita por Charles Bigot³⁶²

³⁶⁰ Prampolini, *op. cit.*, p. 148.

³⁶¹ *Loc. Cit.*

³⁶² Charles Bigot fue un crítico de arte francés de la época decimonónica.

fue traducida y publicada en *El Eco de Ambos Mundos* en 1875,³⁶³ en la cual se definió la manera en que se debía considerar a la pintura de paisaje, donde se observa un claro alejamiento del paisaje de historia, para dar entrada a la representación de la naturaleza, la cual debía ser retratada con una realidad natural.

Dicha descripción concordó con lo que Velasco realizó aquí en México, por lo cual se entiende la causa de que sus paisajes fueran tan gustados en París cuando participaron en las Exposiciones Internacionales. Es decir, Velasco cumplió con los parámetros de un arte moderno no solo en su país, sino igualmente en Europa, un arte en el cual el paisajismo resultó ser el género pictórico mayormente aceptado y admirado. En el cual el gusto estético en el país resultó un tanto mezclado estilísticamente, ya que mientras los críticos solicitaron que la obra fuera apegada a la verdad, minuciosa y detallada, también rechazaron la postura realista ya que la vieron como una forma de limitar la composición.³⁶⁴ No obstante a que desde 1840 en Europa se tuvieron a críticos y artistas franceses como Théophile Thoré, Gustave Courbet y Jules Champfleury,³⁶⁵ éste último amigo de Baudelaire, que ya defendían totalmente la postura puramente realista, sin ningún signo de idealización de la naturaleza.³⁶⁶

He ahí la razón del por qué también a los autores de aquellos juicios artísticos en la Ciudad de México les agradó que los pintores incluyeran escenas idealizadas, a pesar de que el realismo respondió a lo promulgado por el positivismo, al resultar apegado a lo meramente empírico. En otras palabras, los críticos de la centuria pidieron que el trabajo del artista representara la realidad de su presente, con una

³⁶³ Charles Bigot, "Variedades. La pintura francesa en 1875" (traducción especial) en *El Eco de Ambos Mundos*, México, 27 de agosto de 1875, año VI, No. 810.

³⁶⁴ Prampolini, *op. cit.*, p. 152-153.

³⁶⁵ Théophile Thoré estudió Derecho y se formó como abogado, no obstante a lo largo de su vida se desempeñó como periodista y crítico de arte francés, área en la cual fue un ferviente defensor del realismo pictórico. Gustave Courbet fue un reconocido pintor de origen francés, que se caracterizó por el estilo realista impregnado en sus obras. Jules Champfleury, escritor de nacionalidad francesa partidario del realismo estético, se llegó a relacionar con Charles Baudelaire y el pintor Courbet. Estos tres personajes antes enunciados se desarrollaron en un ambiente decimonónico europeo.

³⁶⁶ André Richard, *op. cit.*, pp. 10-11.

verdad un tanto “ennoblecida”; es decir, una *verdad artística*.³⁶⁷ Como menciona Prampolini:

En toda la crítica de fin de siglo vamos a encontrar [...] una dualidad irreconciliable: por una parte se pide que la pintura exprese la realidad tal y como es, pero por otra parte se le rechaza si no está ennoblecida por un asunto digno. El cuadro no está hecho solamente de perfección técnica formal, sino debe de amparar una idea, un fondo, una tendencia.³⁶⁸

En consecuencia durante el transcurso de la centuria, se observó un sincretismo en el gusto estético por parte de los escritores que manifestaron sus opiniones ante las diversas expresiones artísticas, debido a que se presentó una inclinación tanto hacia la tendencia romántico-idealista como hacia una de tinte realista-naturalista. Lo que concuerda con la definición de lo que en México resultó ser el arte actual, avanzado: “nuestro arte moderno, el arte del siglo XIX, debe ser realista en la forma, espiritualista, idealista, liberal, progresivo en el fondo”.³⁶⁹

Lo cual, constituye otra evidencia desde la crítica artística, que refiere al hecho en torno a que los paisajes pintados por Velasco fueron considerados como parte del arte moderno mexicano, y no solo eso, sino que él fue y sigue siendo admirado como uno de los protagonistas de dicha etapa. Esto debido a que, como se revisó en el segundo capítulo, en sus composiciones pictóricas el paisajista combinó el empleo de sus conocimientos científicos, a través de la representación del tan característico territorio mexicano así como su vegetación, con escenas costumbristas donde el artista llegó a idealizar los episodios. Esto se entiende, en razón de la formación con la cual el pintor contó en la todavía llamada Academia de San Carlos con su profesor Eugenio Landesio y su método de Pintura General, donde ambos estilos, realismo y romanticismo formaron parte de un mismo juego en sus composiciones, aspecto que fue gustado por la mayoría de la crítica de la época.

³⁶⁷ Citado en Prampolini, *op. cit.*, p. 70.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 155.

³⁶⁹ Jorge Hammecken y Mexía, “El arte y el siglo” en *El Artista*, t. I, p. 133, México, 1874 citado en Prampolini, *op. cit.*, p. 87.

4.2 Velasco, un artista querido y rechazado por la crítica

Como ha dicho Elisa García Barragán,³⁷⁰ la fortuna crítica nunca le ha sonreído totalmente a un artista.³⁷¹ En el caso de José María Velasco los comentarios que más abundaron en la prensa, tanto mexicana como internacional, en torno a su obra se manifestaron casi siempre a su favor, enfocados en exaltar la grandeza de sus paisajes, más que a criticarlos de forma negativa.

No obstante, como se mencionó, el pintor no fue querido por todos los críticos de su época. Un ejemplo de ello lo constituye la opinión frente a los trabajos del paisajista emitida por el reconocido escritor, Ignacio Manuel Altamirano; juicio que resulta sumamente interesante para analizar, ya que funge como una crítica que logró convertir a Velasco en una figura debatible en la segunda mitad del siglo XIX, debido a que su publicación derivó en una agitada querrela entre este literato y el mentor de Velasco, Eugenio Landesio. Hecho con el cual, a su vez, se comprueba lo que se ha comentado acerca del criterio artístico: éste resulta sumamente diverso, y en él nunca se encontrará un consenso generalizado; lo cual, asimismo, se postula como un reflejo de la situación compleja por la que pasó el país.

4.2.1 Política, crítica y arte

Como se mencionó en el primer capítulo, la historia de la cultura mexicana durante el siglo decimonónico se encontró definida por el enfrentamiento entre personajes de ideología conservadora y liberal; posiciones que llegaron a radicalizarse a lo largo del siglo,³⁷² motivo por el cual todavía a mitad de la centuria en México, la situación entre liberales y conservadores fue muy complicada. No obstante a que se contaron con diversos intentos por conciliar tan distintas ideologías³⁷³ se

³⁷⁰ Elisa García Barragán es doctora en Historia con especialidad en Historia del Arte por la UNAM e investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

³⁷¹ Elisa García Barragán, "Fortuna crítica de la obra de José María Velasco" en Xavier Moyssén, *et al*, *Homenaje*, *op. cit.*, p. 305.

³⁷² José Luis Martínez, "México en busca de su expresión" en Daniel Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 1019.

³⁷³ Ejemplo de ello fue la fundación de la revista *El Renacimiento* por el mismo Ignacio Manuel Altamirano, publicación que se caracterizó por ser un órgano literario en el que participaron tanto

experimentaron rencillas entre ellos, no solo en un ámbito puramente político, sino que estas discordias llegaron a traspasar los límites de las temáticas en torno al tipo de gobierno en el país y alcanzaron a inmiscuirse en el ámbito cultural, y en consecuencia también en los juicios críticos dirigidos a la producción plástica, las cuales encontraron un medio de expresión a través de la prensa.³⁷⁴

En este caso en específico, se advierte que dichas posturas políticas se trasladaron a la crítica de la pintura de paisaje. En donde la polémica protagonizada por Altamirano y Landesio se puede ver como un testimonio de la situación aún complicada dentro del contexto histórico mexicano en aquellos años, el cual todavía experimentó constantes transformaciones.

Primeramente, para llevar a cabo el análisis en torno a la crítica de Altamirano, resulta esencial mencionar quién fue él, para así poder comprender posteriormente el sentido de sus juicios. Ignacio Manuel Altamirano fue un hombre de letras, liberal interesado en la política, quien participó como soldado en la Revolución de Ayutla y posteriormente en la Guerra de Reforma. Al igual que la crítica artística de la segunda mitad del siglo, este personaje presentó un enorme sentimiento nacionalista que dejó manifestado en sus escritos a través de sus comentarios, en los cuales expresó sus inclinaciones y su pasión por una cultura nacional.³⁷⁵ Razón por la cual, en sus opiniones respecto al arte del país se observa una clara solicitud hacia los artistas mexicanos para formar una escuela de Bellas Artes propia,³⁷⁶ la cual no tuviera que imitar los modelos europeos. Si bien, es importante señalar que su autoridad dentro del ámbito cultural del país no fue ampliamente reconocida, sino hasta 1871.³⁷⁷

personajes de ideología liberal como conservadora, ya que el objetivo de dicha revista era el interés por la construcción de una cultura nacional.

³⁷⁴ José Luis Martínez, "México en busca de su expresión" en Daniel Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 1020.

³⁷⁵ Moyssén, "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte", *op. cit.*, p. 81.

³⁷⁶ Ignacio Manuel Altamirano, "La pintura histórica en México" en *El Artista*, México, 1874, tomo I, p. 8.

³⁷⁷ Nicole Giron, "El paisajismo de Ignacio Manuel Altamirano" en Moyssén, *et al*, José María Velasco. *Homenaje*, *op. cit.*, p. 235.

También resulta esencial destacar el puesto que Altamirano ocupó dentro del criterio artístico mexicano, ya que desempeñó un rol importante al ser el representante de las críticas más severas al arte académico y de las mayores exigencias estéticas que provinieron del pensamiento liberal en México durante el último cuarto del siglo XIX,³⁷⁸ agregándose el hecho de que fue el responsable directo del periódico *La Tribuna*,³⁷⁹ donde llegó a escribir numerosos artículos, encontrándose entre ellos aquellos que fueron protagonistas de la disputa en torno a Velasco.

Además de ello, Altamirano al haberse desenvuelto en un siglo complicado tanto política como artísticamente, igualmente presentó una dualidad en su gusto estético. Este escritor se formó con los modelos clasicistas todavía imperantes por parte de la Academia, no obstante también tuvo influjos románticos, ya que consideró que la forma y el canon clásico no eran capaces de hacer vibrar ni de dejar una huella artística, a menos que se le injertara pasión,³⁸⁰ la cual debía contar con elementos naturalistas.³⁸¹ Es decir, Altamirano pidió un arte con formas naturalistas, pero con contenidos de temas románticos; para de esta manera poder enriquecer el sentimiento patriótico floreciente en aquellos años a través del arte. Como explica Justino Fernández, Altamirano quiso una escuela nacional moderna, lo que significó para él que ésta fuera realista, con temas heroicos de la historia de México o América, o bien una pintura costumbrista con tipos y ambientes propios, exigencias que respondieron al contexto histórico del literato, en el cual hubo un sentido liberal, antitradicionalista y utilitario.³⁸²

Por otra parte, como ya se revisó en el capítulo dos, Eugenio Landesio se desempeñó como el encargado de impartir la cátedra de Pintura de Paisaje por primera vez instaurada oficialmente en la Academia de San Carlos, siendo así el mentor de José María Velasco. En donde se debe recordar, que al contrario de Altamirano, Landesio profesó una postura totalmente conservadora, lo cual fue

³⁷⁸ Justino Fernández, *La Estética...*, *op. cit.*, p. 405.

³⁷⁹ Moyssén, "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte", *op. cit.*, p. 81.

³⁸⁰ Prampolini, *op. cit.*, p. 82.

³⁸¹ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo...*, *op. cit.*, p. 133.

³⁸² Justino Fernández, *La Estética...*, *op. cit.*, p. 408.

causa de su despido, primeramente en 1869 de la clase de Perspectiva debido a que no protestó en contra de la Intervención francesa,³⁸³ y posteriormente de su clase de Pintura de Paisaje al no jurar las Leyes de Reforma. No obstante fue hasta 1877 cuando el maestro regresó a su natal Italia,³⁸⁴ por lo cual se puede saber que para 1874, año en el que se suscitó la discusión entre él y Altamirano, Landesio residía en México.

Ya anteriormente en 1867, Landesio había publicado su tratado *La Pintura General o de Paisaje y la Perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, en donde dejó asentada su opinión respecto a la crítica de arte enfocada en la pintura y los escritores encargados de ella. En dicho documento Landesio manifestó su desacuerdo en torno a que los literatos, sin saber qué era la pintura o la labor del pintor, se atrevían a debatir sobre el tema, lo cual, de acuerdo al artista italiano, en lugar de aclarar provocaba más confusión, debido a que se necesitaba haber practicado y entendido la pintura para poder discurrir en dicha materia.³⁸⁵ Posteriormente, Landesio enfocó esta crítica específicamente a Altamirano, como parte de su respuesta luego del duro juicio de éste último hacia Velasco.

Para poder comprender las causas de esta discusión se debe recordar que alrededor de la mitad del siglo coincidieron en la historia cultural los más opuestos acontecimientos y circunstancias, por lo que en un mismo periodo vivieron los representantes de las más variadas posturas, tanto intelectuales como artísticas³⁸⁶ y políticas. Ejemplo de ello fue la revista *El Renacimiento*, fundada por Altamirano en 1869, la cual se postuló como un medio para promover el resurgimiento de las letras mexicanas dentro de un marco nacionalista, donde colaboraron destacados intelectuales como Ignacio Ramírez, Manuel Payno, Justo Sierra, Manuel Acuña y Vicente Riva Palacio,³⁸⁷ y con la cual Velasco se llegó a vincular indirectamente,

³⁸³ Moyssén, "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte", *op. cit.*, p. 81.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 72.

³⁸⁵ Citado en *Ibidem*, pp. 79-80.

³⁸⁶ Prampolini, *op. cit.*, p. 73.

³⁸⁷ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 137.

como se consta en la “Crónica de la semana” del 23 de enero del 69³⁸⁸ escrita por Altamirano y dedicada al pintor. En dicha publicación el renombrado escritor halagó a Velasco, en donde admiró el talento notable del artista, así como los cuadros que comentó tomaron sus temas de los versos descriptivos que se publicaban en la revista, concluyendo que Velasco era un paisajista de porvenir. Sin embargo, cinco años después el juicio de Altamirano daría un giro radical.

El acontecimiento que detonó directamente la querrela fue el hecho de que para octubre de 1873 Landesio tuvo que renunciar a su clase de Pintura de Paisaje en la Academia tras diecinueve años de impartirla.³⁸⁹ El maestro procuró que su sucesor fuera su alumno más adelantado y el que, sin duda, era el más indicado para dicha labor, José María Velasco,³⁹⁰ sin embargo en su lugar se designó a Salvador Murillo, pintor que al igual que Velasco, había sido su alumno, pero que no obstante no presentaba el mismo aprovechamiento que su compañero.

Murillo fue nombrado profesor a fines de enero, dicho evento dio como resultado la publicación, en primer lugar, de un comunicado por parte de Landesio,³⁹¹ en el cual lamentó que el puesto no se le hubiera brindado a Velasco, a quien le pertenecía por derecho debido a que era su estudiante más aprovechado y el de mérito superior, además de ser el que con más experiencia contaba para impartir la cátedra, en donde además atribuyó dicho nombramiento a una cuestión de mero favoritismo.

Dicho escrito, a su vez, contrajo la publicación anónima de un artículo el 24 de enero de 1874 en el periódico *La Tribuna*,³⁹² que si bien no fue firmado, con base en el estilo en que fue escrito y debido al modo en que los comentarios fueron

³⁸⁸ Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de la semana” en *El Renacimiento. Periódico Literario*, 23 de enero de 1869, citado en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 137.

³⁸⁹ Moyssén, “Eugenio Landesio teórico y crítico de arte”, *op. cit.*, p. 81.

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ Landesio, “Datos interesantes para la historia del más aprovechado de mis discípulos, señor don José María Velasco” en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 175, véase *Apéndice*, p. 201. / Esta nota, así como los demás artículos que se comentarán en esta sección están incluidos en el *Apéndice* para consulta del lector.

³⁹² “Salvador Murillo” en *La Tribuna*, México, 24 de enero de 1874, No. 14 en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 175, véase *Apéndice*, p. 201.

expresados, se puede saber que la autoría estuvo a cargo de Altamirano.³⁹³ En esta nota se percibe a un autor que apoyó incondicionalmente a Murillo, resaltando sus dotes como artista y comparando su obra con lo que en aquel momento se producía en Europa, en contra posición con “algún paisajista”, es decir Velasco, el cual, bajo el juicio de Altamirano, se limitaba a copiar la naturaleza de las obras pintadas por Landesio sin considerar la realidad, concluyéndose el escrito con una felicitación al arte mexicano y la Academia por tan buena decisión al colocar a Murillo como profesor de paisaje.

Posiblemente Altamirano llamó a Velasco un “copista servil” de la obra de Landesio debido a las semejanzas encontradas entre el paisaje del maestro titulado *Valle de México desde el cerro del Tenayo* (Fig. 64), realizada en 1870, y la producción pictórica del alumno; quien dos años después inició sus composiciones paisajistas en torno al valle mexicano³⁹⁴ con la realización del cuadro titulado *Valle de México desde el cerro de Atzacolco* (Fig. 65), el cual fue presentado en la Decimosexta Exposición de la ENBA, donde recibió la más alta distinción y le valió a Velasco un diploma y una medalla de oro, premios que le fueron entregados al pintor a manos del entonces presidente Lerdo de Tejada.³⁹⁵

³⁹³ Moyssén, “Eugenio Landesio teórico y crítico de arte”, *op. cit.*, p. 81.

³⁹⁴ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 183.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 173.



64. Eugenio Landesio, *Valle de México desde el cerro del Tenayo*, 1870, óleo sobre tela, 150.5 x 213 cm, Museo Nacional de Arte (Fuente: <http://musal.mx/educacion/ficha/ver/landesio> Consultado el 31 de julio de 2015).



65. José María Velasco, *Valle de México desde el cerro de Atzacualco*, 1873, óleo sobre tela, 152 x 220 cm, Colección particular (Fuente: Cortesía del Mtro. Fausto Ramírez).

Con estas imágenes se puede observar que, no obstante a que a simple vista pareciera que Velasco copió la manera en que su mentor elaboró la composición pictórica; en primer lugar, se debe mencionar que respecto a la vegetación, no es que el discípulo la reprodujera tal cual, sino que eran los tipos de arbustos y árboles encontrados en los cerros de alrededor de la capital mexicana. En donde resulta importante destacar que, a diferencia de Landesio, Velasco, debido a su mayor interés en las ciencias como la biología y la botánica, llegó a pintar la naturaleza de manera más detallada a causa de los estudios previos realizados, con lo que alcanzó un estilo naturalista. En cuanto al celaje, si bien éste resulta parecido en ambos paisajes, Velasco acostumbró brindar en sus cuadros mayor importancia al fondo montañoso, con los montículos característicos del valle, que a las nubes, a diferencia de su maestro que en el paisaje antes referido otorgó casi la mitad de la composición a la bóveda celeste.

El elemento que, probablemente, resulta de mayor parecido, es la perspectiva desde la cual ambos pintores apreciaron el terreno, así como la forma y posición en que realizaron la escena costumbrista, si bien el tema de ésta resulta totalmente diferente, pues mientras Landesio se enfocó en pintar un episodio de la vida cotidiana campesina, Velasco por su parte representó una escena relativa a las tradiciones religiosas del país. Aquí se debe recordar que Velasco fue un provechoso alumno de Landesio, el cual a través de su método le enseñó el tema del paisaje; en consecuencia se entiende que durante esta etapa del artista mexicano aún se podía percibir el influjo que debió existir naturalmente por parte del profesor italiano en la obra velasquiana, si bien no a tal grado de declarar que Velasco solo se desarrolló como un copista. Posteriormente, con sus Valles desde el cerro de Santa Isabel se advierte que Velasco comenzó a crear su estilo propio, en los cuales incluyó una mayor amplitud en la vista panorámica.

Como se advierte, en el artículo anteriormente citado se criticó negativamente a Landesio y Velasco, pero esta nota no se quedó sin contestación, ya que ante tal ataque el ex profesor italiano salió a su defensa con la publicación

de un escrito de mayor extensión en el periódico *La Iberia* el 4 de febrero de 1874,³⁹⁶ en donde, citando numerosamente al articulista anónimo de *La Tribuna*, defendió punto por punto tanto a su método como a su discípulo, enfatizando el desconocimiento de dicho escritor anónimo ante Murillo y el arte en general, por lo que Landesio calificó al autor de la nota de haber sufrido una “gran alucinación”, concluyendo en que el redactor de dicho artículo periodístico debía informarse mejor para así poder escribir una nota con un contenido de mayor calidad y no solo poseedora de palabras ostentosas; al final Landesio agregó su firma, al contrario de Altamirano que quiso hacer de su nota un anónimo.

El literato, al conocer esta contestación por parte del maestro de Velasco, tampoco permaneció de brazos cruzados y decidió responder inmediatamente con otro artículo en *La Tribuna*,³⁹⁷ en el cual se advierte la influencia de la postura liberal radical de Altamirano, ya que en este escrito enfatizó el hecho de que Landesio, radicando en México, no se manifestó en contra de la intervención francesa y posteriormente se vinculó con el gobierno imperial de Maximiliano de Habsburgo debido a su ideología conservadora, además el mismo autor reconoció el tratar temas de política, que aclaró no tenían nada que ver con el paisajismo, pero sí con el remitido por parte del profesor italiano; en donde además el escritor volvió a recurrir a la mención en torno a que Velasco solo era un servil copista de la obra de su mentor, lo cual, como se ha revisado, se sabe que no es certero, ya que el discípulo solía realizar diversos estudios directamente del natural antes de pintar con óleo en el lienzo, debido a su amplio interés en las ciencias.

Ante tal nota, Landesio ya no emitió una réplica, esto a causa de que el ministro de Italia en México hizo un llamado al ex profesor con la solicitud de abandonar la polémica.³⁹⁸ No obstante, posteriormente se vio que el artista italiano tuvo razón al declarar que dicha cátedra en manos de Murillo resultaría un fracaso para la Academia, ya que en enero de ese mismo año, 1874, Altamirano dio a

³⁹⁶ Eugenio Landesio, “Remitido, Salvador Murillo” en *La Iberia*, México, 4 de febrero de 1874, p. 3, véase *Apéndice*, pp. 202-204.

³⁹⁷ “Gacetilla. Un remitido del señor E. Landesio al *Eco de Ambos Mundos*” en *La Tribuna*, México, 4 de febrero de 1874, p. 2 en Prampolini, *op. cit.*, tomo II, p. 238. Véase *Apéndice*, pp. 204-205.

³⁹⁸ Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 176.

conocer por medio de un artículo que a la clase solo asistían tres alumnos, y para apenas 1875 Murillo dejó la plaza debido a una beca para ir a Europa, en donde de igual manera fracasó como artista.³⁹⁹

En consecuencia, se advierte que esta discusión entre el pintor italiano de ideología conservadora y el literato mexicano de pensamiento liberal fue más de tinte político que artístico; reflejo del ambiente convulsivo que pervivió en la vida nacional, luego del triunfo de la República. Se debe recordar que lo solicitado por Altamirano al arte del país, fue que éste se concentrara en resaltar ambientes y tipos mexicanos, si bien con el empleo de formas clásicas, las cuales debían apearse al estudio de la naturaleza para así conseguir un estilo realista; donde los contenidos debían de presentar temas románticos, incluso con la participación de escenas idealizadas; lo cual concuerda a la perfección con el género de paisajes que produjo Velasco. Razón por la cual, como comentó Justino Fernández, se observa que la política no pudo estar ausente y la incompreensión del pintor por parte de la crítica liberal obedeció más a cuestiones de partido que de estética.⁴⁰⁰

Años después, en 1880, Altamirano le dedicó otras líneas a la obra de Velasco, en esta ocasión fue en el periódico *La Libertad* en el mes de enero. En este extenso artículo, el autor fungió como crítico de arte ante el Salón en 1879-1880 de la ENBA. En el fragmento en donde el literato incluyó sus comentarios en torno a los paisajes de Velasco,⁴⁰¹ se vuelve a observar el duro juicio del escritor hacia la labor pictórica del paisajista.

Aquí, Altamirano si bien reconoció que el pintor era un experto, comentó que ya había practicado en demasía el tema del Valle de México, ya que por un lado consideró que era una localidad de amplia riqueza, pero por otra parte comentó que Velasco la había sobreexplotado. Motivo por el cual le sugirió al artista variar la temática y los ambientes de sus paisajes, así como explorar lugres diferentes dentro del territorio nacional que poseyeran una flora interesante, lo cual agregó debido a

³⁹⁹ Moyssén, "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte", *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰⁰ Justino Fernández, *La Estética...*, *op. cit.*, p. 411.

⁴⁰¹ Ignacio Manuel Altamirano, "El Salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado" en *La Libertad*, México, 13 de enero al 4 de febrero de 1880, véase *Apéndice*, pp. 205-207.

que fue del conocimiento del autor que el paisajista conocía muy bien la botánica. Sin embargo, estas observaciones, antes señaladas, se escribieron con un tono negativo, ya que Altamirano dio a entender que si Velasco seguía por el mismo camino, lo único que lograría sería un aburrimiento tanto para él como para el público.

Dicho artículo fue, posiblemente, una de las razones por las que en los años siguientes el artista mexicano se aventuró a viajar a diversas zonas fuera de la Ciudad de México y sus alrededores. Ejemplo de ello fue la producción de cuadros como el *Puente Curvo del Ferrocarril Mexicano en la Cañada de Metlac* o *El Citlaltépetl*, ambos ubicados en el estado de Veracruz.



66. José María Velasco, *Puente Curvo del Ferrocarril Mexicano en la Cañada de Metlac*, 1881, Colección particular (Fuente: Altamirano Piolle, *op. cit.*).



67. José María Velasco, *Cañada de Metlac/El Citlaltépetl*, 1893, Museo Nacional de Arte (Fuente: <http://munal.mx/munal/exposicion-velasco.html> Consultado el 23 de junio de 2015).

En consecuencia, se advierte que la crítica que Altamirano le dirigió a la obra pictórica de Velasco estuvo cargada de un juicio exigente hacia sus cuadros, en el cual el contexto político por el que atravesó México y su postura liberal radical tuvieron un gran influjo, así como su arduo interés en crear una escuela de arte mexicano que resaltara las riquezas y los tipos tan característicos del país. Por lo cual en algunos momentos, sus opiniones dirigidas al pintor fueron escritas con un dominio de su pasión liberal, lo que se tradujo en críticas que no resultaron imparciales para los paisajes velasquianos, ya que de acuerdo a los gustos estéticos de Altamirano los cuadros de Velasco correspondieron a todas sus exigencias. No obstante, el literato siempre encontró un detalle que a su parecer no concordó con lo que se solicitó para aquella época. Como comentó Elisa Barragán, el criterio de Altamirano en torno a la labor plástica del paisajista en cuestión resultó más acorde con las emociones que con una terminología adecuada al arte.⁴⁰²

⁴⁰² Elisa García Barragán, "Fortuna crítica de la obra de José María Velasco" en *op. cit.*, p. 313.

4.2.2 *Velasco en la crítica nacional*

La labor plástica de Velasco fue sumamente apreciada por el criterio artístico nacional. Como se mencionó anteriormente, existieron otros críticos de arte, además de Altamirano, que escribieron sus juicios en torno a la obra paisajista del pintor en diversos periódicos de la Ciudad de México dentro del periodo de 1873 a 1903. Si bien en este apartado se abarcarán solo algunos de los artículos publicados; debido a que la gama de éstos es de gran extensión y muchos de ellos comparten los mismos puntos de discusión, lo cual resultaría repetitivo; se abordarán a los críticos más renombrados que resaltaron en diferentes ocasiones la figura de Velasco en aquella época.

Por lo tanto, aquí me dedicaré al análisis de aquellos escritos periodísticos en donde se abordó el tema en torno a la imagen de nación moderna de México a través de las pinturas de paisaje del artista en cuestión, los cuales, asimismo, ayudan a corroborar la hipótesis acerca de que los cuadros de este pintor formaron parte del proyecto liberal nacional desde el ámbito cultural; para así confirmar la idea en torno a que el arte puede ser analizado históricamente desde el discurso de la modernidad.

En primer lugar se tienen a aquellos personajes que escribieron un criterio sumamente completo en torno a la obra paisajista de Velasco, ya que sus artículos no se centraron solamente en describir formalmente los cuadros velasquianos que fueron exhibidos en las exposiciones anuales de la ENBA, sino que estos críticos también supieron reconocer en ellos un esfuerzo que incluyó arte y ciencia, admirando el talento del pintor al representar diferentes lugares del territorio nacional, además de congratularse por el reconocimiento tanto del artista como de sus composiciones a nivel internacional.

Dentro de esta sección se puede ubicar a Felipe López López quien fue un crítico romántico, pero a su vez racionalista, ya que Justino Fernández cuenta que, si bien poseyó un estricto método histórico comparativo, su pasión fue sumamente

notoria a través de sus argumentos.⁴⁰³ López López se caracterizó por presentar un gusto estético de tipo clasicista, no obstante igualmente solicitó un arte de carácter histórico que reflejara la realidad mexicana. Por lo cual, en esta ocasión se vuelve a observar una dualidad en la inclinación artística, tal y como se revisó con Ignacio Manuel Altamirano; esto debido al momento de transición que se experimentó por aquellos años en el país, lo cual representó lo que debía ser la pintura moderna.

Felipe López López escribió,⁴⁰⁴ a propósito de la exposición en la Academia de San Carlos en 1876, acerca de un paisaje del Valle de México pintado por Velasco en donde más que describir el cuadro, habló de la importancia del trabajo del artista para lograr semejante obra, en la cual reconoció tanto su sentido filosófico como de igual manera su naturalismo, ya que el crítico hizo referencia al sentimiento provocado por dicho paisaje, en donde el afecto nacionalista se reconoció a través de la representación del valle mexicano, además de la labor científica que conllevó realizar el cuadro, donde se enfatizó el arduo esfuerzo que conllevaba desarrollar los estudios del natural que se sabía el pintor ejecutaba para producir sus composiciones pictóricas.

Por lo tanto, con base en lo comentado líneas arriba, se advierte que López López notó que la pintura de Velasco no solo constituyó un gran esfuerzo y talento meramente artísticos, sino igualmente vio en ellos la inclusión de las ciencias. Con ello, los paisajes velasquianos cumplieron con los requisitos que de acuerdo a este crítico debía presentar una pintura de carácter moderno, en donde la idealización, es decir el aspecto romántico; y el elemento realista, a través del manejo de formas naturalistas y contenido histórico, debían formar parte esencial de la composición.

Por otro lado, también está Felipe Santiago Gutiérrez, quien constituye un caso interesante dentro de la crítica de arte, ya que además de ser escritor y

⁴⁰³ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México, El Arte del siglo XIX, op. cit.*, p. 131.

⁴⁰⁴ Felipe López López, "Exposición en la Academia de San Carlos" en *El Federalista*, Edición Literaria, México, 10 de enero de 1876 en Prampolini, *op. cit.*, tomo II, p. 347, véase *Apéndice*, pp. 207-208.

viajero,⁴⁰⁵ se desempeñó principalmente como un reconocido pintor de la época quien estudió igualmente en la Academia de San Carlos. Por lo cual llegó a conocer profundamente la disciplina de la que fue crítico y en consecuencia experimentar ambas partes, la teoría y la práctica; razón por la que en sus críticas dedicó una parte al análisis objetivo, apartándose del idealismo,⁴⁰⁶ además de tomar en cuenta la calidad de la ejecución plástica. Aquí se debe mencionar, como comenta Justino Fernández, que Santiago Gutiérrez fue el primer artista plástico en México que se aventuró en el terreno de la crítica, en el cual, al igual que Landesio, éste personaje sostuvo una polémica con Altamirano debido a las opiniones de éste frente a la academia.⁴⁰⁷

Así como se revisó con el crítico anterior, también para Gutiérrez la pintura debía de conducirse dentro de un realismo naturalista, pero sin imitar simplemente a la naturaleza, sino recreándola en respuesta a la manifestación de las pasiones humanas,⁴⁰⁸ con el empleo de formas clásicas sin olvidar el sentimiento,⁴⁰⁹ y es que para él “el arte formaba parte del engrandecimiento nacional, era riqueza pública y gloria de la nación; auxiliar de la ciencia y la industria”.⁴¹⁰ Motivo por el cual Justino Fernández concluyó en que la modernidad estética de Gutiérrez recayó en el hecho de que éste exigió un realismo naturalista y humanista con base en el sentimiento impreso en la pintura, en donde a su vez, se puede apreciar el elemento moderno positivista en la consideración del arte como progreso por parte del crítico, quien asimismo lo ligó con la ciencia, la industria y el mejoramiento social.⁴¹¹

Felipe S. Gutiérrez ha sido considerado por Justino Fernández como el mejor crítico de Velasco, debido al gran entusiasmo y fe que siempre acompañaron sus juicios en torno a sus cuadros,⁴¹² por lo que en diversas ocasiones este autor le

⁴⁰⁵ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México, El Arte del siglo XIX*, op. cit., p. 79.

⁴⁰⁶ Justino Fernández, *La estética del arte mexicano*, op. cit., p. 413.

⁴⁰⁷ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México, El Arte del siglo XIX*, op. cit., p. 79.

⁴⁰⁸ Elisa García Barragán, “Fortuna crítica de la obra de José María Velasco”, op. cit., p. 311.

⁴⁰⁹ Justino Fernández, *La estética del arte mexicano*, op. cit., p. 415.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 416.

⁴¹¹ *Idem*.

⁴¹² *Idem*.

dedicó amplios comentarios a sus composiciones. Primeramente en 1876, debido a la exposición de Bellas Artes de ese año, el crítico escribió sus juicios en torno al *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* pintado en el 75,⁴¹³ ya que si bien no se especificó su título en dicho texto, se puede inferir debido a lo comentado en relación a la participación de esta pieza en el certamen de Filadelfia.

En dicha nota periodística el autor también subrayó que parte de la civilización de los pueblos recaía y era medida por medio del arte, no obstante a que muchas veces fue considerado un lujo y las Bellas Artes fueron hechas a un lado por debajo las ciencias, por lo cual no recibían el apoyo necesario por parte del Estado, a pesar del adelanto que ya presentaban algunos artistas nacionales.

En el fragmento dedicado al *Valle de México* Gutiérrez se concentró en realizar un análisis de tipo artístico, en donde consideró la ejecución pictórica del paisaje, ya que el autor mencionó que habría sido mejor si Velasco hubiera resaltado más la presencia de la ciudad de entre la gran majestuosidad del valle mexicano. No obstante, también reconoció el lugar ocupado por el pintor dentro de la producción plástica del país, en donde destacó que el artista era capaz de enaltecer el nombre de la nación a través de las artes. A su vez Gutiérrez hizo referencia a los comentarios negativos que años atrás Altamirano declaró contra la obra de Velasco, donde defendió al artista frente a dichos juicios.

Asimismo el crítico agregó que las composiciones velasquianas se encontraban al nivel de obras internacionales de su mismo género, esto debido a que para aquel momento ya se sabía que la pintura en cuestión sería partícipe de la exposición en Filadelfia. En consecuencia, se advierte que para Gutiérrez los paisajes velasquianos se encontraron a la altura de otras obras de carácter internacional; es decir al mismo nivel de civilización promulgada por los países que mostraban su progreso por medio de las Bellas Artes.

⁴¹³ Felipe Santiago Gutiérrez, "La exposición de Bellas Artes en 1876" en *Revista Universal*, México, 19 de febrero de 1876, tomo XI, No. 40, véase *Apéndice*, pp. 208-209.

Posteriormente, éste mismo crítico dedicó otras líneas a los cuadros de Velasco,⁴¹⁴ con motivo de la exposición en la ENBA de 1877. En este artículo Gutiérrez volvió a reconocer la relevancia de las exposiciones internacionales, considerándolas como el complemento de la civilización moderna y su repercusión en la cultura mexicana vista a través de la realización de las exhibiciones anuales de la escuela, no obstante a la incapacidad e indiferencia de los gobiernos frente a situaciones ajenas a la política, por lo que es notoria la molestia de este crítico respecto al apoyo gubernamental dirigido a las artes del país que a su vez provocó una oscuridad en la enseñanza dentro de dicha escuela así como una decadencia en la calidad de la producción artística nacional. Sin embargo, dentro de este declive, Gutiérrez rescató las composiciones de Velasco.

En esta ocasión, su nota es referente al *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* pintado en 1877, en ella el crítico consideró que las composiciones velasquianas se postulaban como rivales competentes del paisajismo holandés, uno de los más reconocidos en aquella época dentro de ese género. Así mismo, Gutiérrez retomó el tema de las exposiciones universales y la importancia de la participación de México en el ramo de las Bellas Artes, vista como una manera para que la maravillosa naturaleza y el talento de los artistas mexicanos fuera admirado en el extranjero por aquellos países que se postularon como las potencias de la modernidad decimonónica.

En último lugar, Felipe S. Gutiérrez le dedicó otros comentarios a la labor pictórica del artista en cuestión.⁴¹⁵ En este artículo, que igualmente fue escrito debido a una de las exposiciones celebradas en la ENBA, se advierte un crítico más entusiasta respecto a la creación artística, a pesar de sus continuos comentarios acerca del tan nulo sostén brindado por parte del Estado hacia dicho ámbito cultural.

En esta ocasión el crítico vinculó directamente los paisajes velasquianos con el adelanto y el progreso del arte mexicano, posteriormente se dedicó a emitir su

⁴¹⁴ Felipe Santiago Gutiérrez, "Revista de la Exposición de San Carlos" en *La Libertad*, México, 15 de febrero 1878, véase *Apéndice*, p. 209.

⁴¹⁵ Felipe Santiago Gutiérrez, "La exposición artística de 1881" en *El Siglo XIX*, México, 1881 en Prampolini, *op. cit.*, tomo III, p. 81, véase *Apéndice*, pp. 210-211.

crítica en torno al *Puente Curvo del Ferrocarril Mexicano en la Cañada de Metlac* en donde admitió que con cada exposición Velasco mejoró su manera de ejecutar los paisajes, tanto en la elección de los temas y locaciones como en la manera de aplicar el color sobre el lienzo. Después Gutiérrez se ocupó en justificar desde un enfoque puramente estético la forma en que el pintor trató las figuras humanas en sus composiciones paisajistas, ya que otro articulista las había criticado negativamente.

Con el análisis anterior acerca de las notas de este crítico dedicadas a la pintura de paisaje de José María Velasco, se puede advertir por un lado que para el gusto de Gutiérrez, ésta fue de carácter moderno, ya que cumplió con los requisitos para ser considerada como tal; es decir combinó elementos románticos, a través de la idealización de escenas costumbristas, junto con el aspecto naturalista visto mediante la representación de la naturaleza mexicana.

Asimismo, la labor de este artista respondió al carácter positivista considerado por el crítico, ya que los paisajes velasquianos se vincularon con la ciencia por medio de los estudios preparatorios realizados por el pintor donde aplicó sus conocimientos acerca de la geología, la botánica y la zoología. También, sus composiciones se relacionaron con la industria debido a la recurrencia de escenas donde se aprecian adelantos tecnológicos como el ferrocarril, además del crecimiento industrial de la Ciudad de México. Finalmente dichos paisajes a su vez se vincularon con un elemento social, esto en razón al sentimiento provocado por dichos cuadros que tanto Gutiérrez como López López mencionaron en sus respectivas críticas, lo cual tuvo que ver con el sentir nacionalista logrado por medio de la representación del Valle de México junto con sus accidentes geográficos y su naturaleza tan característica.

Por otra parte, la crítica estética finisecular también le brindó algunos comentarios a los cuadros de Velasco, ejemplo de ello es un artículo publicado en *El Siglo XIX*⁴¹⁶ redactado por Francisco Díez de Bonilla, escritor que se dedicó a

⁴¹⁶ Francisco Díez de Bonilla, "Academia de Bellas Artes" en *El Siglo XIX*, México, 2 de febrero de 1878, tomo 73, véase *Apéndice*, p. 212.

publicaciones de este carácter muy esporádicamente.⁴¹⁷ En esta nota, el autor consideró al *Valle de México (desde el cerro de Santa Isabel, 1877)* como una pintura cabalmente moderna, no solo porque en la ENBA se le ubicó dentro de la Sala de Exposición de Pinturas Modernas y no en el espacio dedicado únicamente a la pintura, sino también porque el autor enfatizó el progreso logrado por Velasco con la realización de un segundo cuadro acerca de la misma escena, en donde felicitó su participación y su premio ganado en el certamen celebrado en Filadelfia. A su vez, Díez de Bonilla agregó que con dicho historial en el haber de Velasco, la pintura de este artista podría llegar a figurar entre los paisajistas franceses, italianos y belgas; sumándose a ello la alusión a los efectos en sus paisajes provenientes de sus conocimientos en botánica.

Es decir, en esta publicación se volvió a considerar que la obra paisajista velasquiana fue una pintura en constante crecimiento y progreso; y por lo tanto fue digna de mostrarse al mundo, a la cual se le consideró como un trabajo encontrado al nivel del arte europeo.

Otro artículo periodístico, ubicado en lo que se ha denominado como *fin de siècle* y que resulta importante agregar a este apartado es el escrito por Rubén M. Campos, quien se distinguió por ser un escritor de tinte modernista y ser uno de los fundadores y colaboradores de la *Revista Moderna*.⁴¹⁸ En esta nota dedicada a la Galería de Bellas Artes,⁴¹⁹ se percibe totalmente el tinte literario de la crítica, en ella Campos se concentró en hablar específicamente de los paisajes de Velasco de una manera poética, donde no obstante a sus juicios de carácter romántico, se advierte la gran relevancia reconocida por el autor, ya que además de dedicarle toda su publicación al pintor, declaró desde el principio del artículo que la calidad en la pintura de los paisajistas mexicanos se encontraba por sobre la de los españoles, que en diversas ocasiones llegaron a exponer sus cuadros en las muestras anuales de la academia. Agregándose a ello que Campos admiró la gran maestría con la

⁴¹⁷ Justino Fernández, *La estética del arte mexicano, op. cit.*, p. 418.

⁴¹⁸ "Rubén M. Campos" en Enciclopedia de la Literatura en México / CONACULTA / Fundación para las letras mexicanas en <http://www.elem.mx/autor/datos/180> (Consultado el 2 de julio de 2015).

⁴¹⁹ Rubén M. Campos, "Notas Efímeras" en *La Patria de México*, México, 22 de enero de 1899, véase *Apéndice*, pp. 212-214.

que dichas vistas panorámicas fueron ejecutadas, en las cuales se incluyó la amplia riqueza natural del Valle de México.

Por lo tanto, con la nota de Rubén M. Campos y la de Díez de Bonilla de finales de siglo, se puede observar que aun cuando se avecinó el cambio de siglo y junto con él modificaciones en el gusto estético; el cual se iba a transformar de una inclinación por las formas académicas naturalistas, con un tinte de idealización, a una de carácter simbolista, donde los artistas prefirieron guiarse por las emociones, así como por la espiritualidad y no por la realidad; las composiciones de Velasco siguieron gustando, además de reconocerse en ellas su gran calidad artística de nivel internacional.

En consecuencia, por medio de la referencia a estos artículos publicados en la prensa nacional de este periodo y en relación a la mención hecha por dichos críticos acerca de la participación de los paisajes velasquianos en las diversas exposiciones universales, se puede advertir que el elemento que comparten recae en el aspecto referido a la modernidad, visto desde distintas perspectivas: el artístico a través de la técnica del pintor, el de género pictórico, el tecnológico, el científico, el político, así como el económico. Cuestiones que se pueden apreciar en las composiciones, tanto directa como implícitamente, como se revisó en los párrafos precedentes.

Además se observa que, aunque en la mayoría de estos textos periodísticos se brindó una crítica artística formal hacia los cuadros de Velasco, por otra parte también se advierte que lo consideraron como un gran artista que a través de sus pinturas, en las cuales reflejó admirablemente lugares característicos del país, como fue el caso del Valle de México, pudo mostrar hacia el mundo la riqueza natural mexicana y los avances tecnológicos que se tuvieron en el país, como el caso del ferrocarril. Aspectos que, como se revisó anteriormente, constituyeron elementos de interés en la segunda mitad del siglo XIX como ejemplos del progreso de la nación, así como de lo moderno y avanzado que venía siendo México.

Asimismo, resulta esencial resaltar que en la mayoría de los artículos periodísticos que se consultaron y que hablaron acerca de la obra pictórica de

Velasco, se destacó el que algunos de sus paisajes fueron expuestos en diversas exposiciones universales y fueron merecedores de premios; lo cual fue motivo para que algunos diarios mexicanos tradujeran diferentes artículos publicados en la prensa extranjera, en donde se llegó a discutir la labor de este pintor debido a su participación en los certámenes internacionales.

Dichas publicaciones constituyen un aspecto importante para analizar y llegar a comprender la manera en que los paisajes velasquianos fueron recibidos por la crítica de arte en el extranjero, lo cual le pudo brindar legitimidad a su obra y en consecuencia también a la imagen oficial de modernidad mexicana que se presentó en dichos eventos.

4.2.3 *Velasco, un pintor de talla internacional*

En el último tercio del siglo XIX, la pintura mexicana fue admirada no solo en Europa, sino igualmente en los Estados Unidos⁴²⁰ debido a la participación de México en las ferias universales; razón por la cual los paisajes de José María Velasco también resultaron ser sumamente reconocidos en el extranjero, reconocimiento por el cual el pintor ha sido considerado como el salvador de la reputación de la pintura producida en el país durante la centuria.⁴²¹

En consecuencia, se advierte que la obra velasquiana fue conocida y admirada internacionalmente debido a su asistencia a dichos eventos, a los cuales concurrieron naciones consideradas parte de la civilización y el progreso; es decir, de la modernidad; motivo por el cual estos certámenes además sirvieron para que las potencias de aquella época brindaran su “visto bueno” a los países en aras de crecimiento; en otras palabras, para ofrecer validez a la imagen oficial que los gobiernos de cada país proyectaron en sus respectivos pabellones.

Cabe comentar que una de las exposiciones por las cuales los paisajes de Velasco fueron fuertemente referidos en la prensa extranjera, acompañados con

⁴²⁰ Justino Fernández, *La estética del arte mexicano*, op. cit., p. 427.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 426.

críticas favorables, fue la celebrada en París en 1889. Debido a la presencia de México en esa feria, las pinturas velasquianas fueron acreedoras de extensos artículos periodísticos divulgados en diversos diarios, principalmente franceses. Algunas de estas notas fueron conocidas por el público mexicano, ya que la prensa mexicana se encargó de dar a conocer dichas noticias a través de la publicación de traducciones, como se revisará a continuación.

En primer lugar se tiene un escrito que resulta interesante debido a las veces en que fue traducido y publicado en periódicos nacionales. Éste se exhibió en *El Nacional*, *El Monitor Republicano* y en *El Mundo*,⁴²² no obstante a que la traducción difiere en muy pocos detalles, lo que sale a relucir mayormente es que mientras que en los dos primeros diarios el autor es León Cahun, escritor y viajero francés, en el último le atribuyeron la crítica a León Satin.⁴²³

En este caso, lo que resulta de mayor importancia es el contenido de dicho artículo, en donde se recalcó la original y propia escuela de pintura desarrollada en México, la cual no había copiado nada a ninguna otra, como usualmente sucedía con las de origen europeo, además de reconocerla como la única auténtica en todo el continente Americano. Aquí, si bien el autor admitió el esfuerzo logrado en la pintura de historia, lo que realmente le impresionó fueron los paisajes de Velasco, así como los de sus discípulos, en donde se destacó que fue una escuela paisajista que no imitó a ninguna otra, enriquecida con la representación de la exótica naturaleza propia del suelo mexicano. En esta parte, el escritor ubicó a Velasco al nivel de los pintores franceses, como Corot y Rousseau, comentando que no obstante a que estos artistas difieren en su lugar de origen, la calidad en su producción artística fue la misma. Al final de la nota, el crítico enfatizó la manera en que Velasco resaltó la riqueza natural de su país, en donde agregó que ni los clásicos, ni los impresionistas le podrían reprochar algo a su pintura; lo cual situó al paisaje velasquiano como una pintura moderna; es decir de presente, que era resultado del pasado, en relación al manejo de las formas en un estilo clásico, pero

⁴²² Véase *Apéndice*, pp. 214-217.

⁴²³ Para saber más acerca de la confusión respecto a la nota periodística referida véase Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 137.

que a su vez se vinculó con el porvenir, es decir la vanguardia impresionista, con el admirable empleo del color. Sumándose a ello la conclusión formulada por el autor, al postular a Velasco como un “verdadero pintor”.

Por lo tanto, con base en lo comentado en el párrafo anterior, se puede observar cabalmente que éste escritor francés quedó fascinado por los paisajes velasquianos cuando visitó el pabellón mexicano en París. Tanto fue su gusto por saber que en México ya existía una escuela de paisaje bien cimentada y de tan buena calidad, como la realizada en Europa, que no escatimó al emplear los halagos con Velasco, reconociendo su obra como una labor totalmente original, inspirada en la hermosa vegetación mexicana, la cual logró engrandecerla aún más.

Por otro lado, se cuenta con el artículo publicado originalmente en el diario francés *La Presse Industrielle* redactado por M. Montmayeur,⁴²⁴ quien fue un periodista francés de la época,⁴²⁵ nota divulgada en México por el periódico *El Siglo XIX*, el cual consideró a dicha gaceta parisina como una de las publicaciones de mayor prestigio, debido a la respetabilidad en su redacción y a la severidad en sus juicios estéticos.⁴²⁶

Dicha nota periodística constituye otro ejemplo de la distinción otorgada al pincel de Velasco en la exposición universal de 1889, en ella, además de recalcar el gran número de cuadros pintados por este artista y expuestos en el pabellón mexicano, Montmayeur enfatizó la forma en que el pintor retrató la exótica naturaleza propia de México, lo cual permitió al extranjero disfrutar de ella a través de la apreciación de esos paisajes, con lo que el escritor admitió que Velasco se postulaba como un pintor “fuerte, enérgico, original y grandioso”, el cual contó con un indiscutible talento artístico que brindaría excelentes frutos a su nación.

En consecuencia, con este artículo francés publicado con motivo de la participación de Velasco en la feria de París, se puede advertir nuevamente que la

⁴²⁴ “La República de los Estados Unidos Mexicanos en la Exposición Universal” en *El Siglo XIX*, México, 13 de agosto de 1889 (Traducción de la nota escrita por M. Montmayeur en *La Presse Industrielle*), véase *Apéndice*, pp. 217-218.

⁴²⁵ Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 132.

⁴²⁶ *Loc. cit.*

labor plástica de este pintor mexicano resultó ser sumamente aclamada por los críticos internacionales, quienes vieron en sus paisajes una gran agudeza para plasmar, de manera auténtica y original, la riqueza natural de México; demostrando a su vez el grado de progreso y modernidad alcanzado por el país a finales del siglo XIX.

Finalmente, otra nota publicada en *El Tiempo* en 1898,⁴²⁷ si bien no se trata de una traducción a un artículo extranjero, resulta relevante debido a que en ella se refirió a un texto impreso en un diario español, en el cual se divulgó un retrato de Velasco junto un escrito biográfico, donde se hizo mención de los méritos del pintor; motivo por el cual dicho periódico mexicano se complació al dar a conocer a los lectores en México que todavía a finales de siglo, cuando se experimentó una nueva transición en el gusto estético, la obra paisajista velasquiana fue acreedora de halagos a nivel internacional.

Ya Díaz y de Ovando expresó a propósito de la participación de Velasco en las exposiciones internacionales que:

En el campo cultural y artístico los paisajes de José María Velasco fueron muy admirados, atrajeron poderosamente el interés de la crítica europea, se le señaló como uno de los grandes exponentes de un arte nutrido en los veneros de su tierra, arte original y nacional, y al ser comparado con los grandes artistas franceses – aunque no se dijera – se le reconoció como un pintor de categoría universal, jerarquía que hoy no se le discute.⁴²⁸

Con lo discutido en este cuarto apartado se puede recapitular que Velasco fue un pintor sumamente comentado en los periódicos de la época, tanto nacionales como internacionales, motivo que le hizo acreedor de diversos y numerosos artículos escritos por críticos de arte, quienes le brindaron validez y legitimidad a su pintura. Razón por la cual resultó esencial dedicar un apartado al criterio estético de la época enfocado en su paisaje.

⁴²⁷ “El señor Don José María Velasco, honor merecido” en *El Tiempo*, México, 29 de diciembre de 1898, véase *Apéndice*, p. 218.

⁴²⁸ Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 147.

Se dijo que la crítica artística, al igual que la creación plástica, posee la misma importancia, ya que, como pregonó Baudelaire, artista, obra y criterio conllevan una relación recíproca en donde estos tres elementos se necesitan mutuamente para poder existir; así la crítica se escribe con base en el trabajo del artista y a su vez, éste requiere de los críticos, quienes le brindan autenticidad a su labor. Asimismo, se revisó que nunca se encontrará una crítica objetiva e igual a otra, debido a que ésta siempre estará impregnada del punto de vista de cada autor, así como de su propio gusto estético, el cual depende del contexto histórico en el que el personaje se desarrolle.

Por lo cual se observó que el criterio artístico durante la segunda mitad del siglo decimonónico se encontró referido principalmente a la pintura de paisaje, debido a que se reconoció que la naturaleza permitía mostrar la grandiosidad de las vistas naturales del país, las cuales se presentaron como poderosas herramientas para colocar a México a la altura de las naciones civilizadas.

Dicha crítica estética estuvo redactada por los mismos artistas, escritores, literatos, poetas así como políticos, quienes emitieron juicios enfocados en universalizar los valores mexicanos, presentando mayor confianza en las posibilidades del país, y dominados por una fusión en la inclinación artística, ya que mientras se pidió que la obra fuera apegada a la verdad, también se rechazó la postura totalmente realista, a la cual se le consideró como una limitación para la composición del pintor. Esto respondió a la situación de México en aquel momento en donde, como refirió Barreda, el aspecto científico debía tener injerencia en el arte, al igual que el aspecto artístico en las ciencias; elemento que se vinculó al progreso positivista de la época.

Por otra parte, también se comentó que los críticos decimonónicos estuvieron enterados de lo que aconteció en el continente Europeo, lo cual se observó mediante las diversas traducciones de artículos extranjeros divulgadas en la prensa nacional. Con base en ello, se vio que Velasco cumplió con los requisitos de un arte moderno, no solo en su país, sino igualmente en un ambiente internacional; un arte en donde la escuela paisajista fue el género pictórico más aceptado y admirado;

debido a que este pintor, además de pertenecer a dicho ramo pictórico, conjuntó en sus cuadros elementos científicos, a través de la manera tan estudiada en que realizó las formas en sus paisajes, con escenas costumbristas idealizadas; razón por la cual se habló de una verdad un tanto ennoblecida, una tendencia romántico-idealista vinculada con una de carácter realista-naturalista.

Los artículos periodísticos, en los cuales Velasco fue un punto a discutir, variaron de críticas favorables a otras que se mostraron un tanto negativas a su trabajo pictórico, aspecto comprobado mediante el análisis de la disputa protagonizada por Ignacio Manuel Altamirano y Eugenio Landesio en la prensa mexicana. Aquí se concluyó que más que el literato no encontrara apropiada la labor pictórica velasquiana, sus juicios respondieron a causas de tinte ideológico así como a posturas políticas, ya que la tendencia liberal radical del escritor tuvo un gran influjo sobre su criterio; esto en razón a la situación todavía complicada que persistió en el país a lo largo del siglo, donde conservadores y liberales siguieron presentando confrontaciones, las cuales se manifestaron a través de la prensa.

Posteriormente, se revisó que en la mayor parte de las críticas artísticas publicadas en periódicos nacionales, en las cuales los paisajes de Velasco fueron el objeto de análisis, se emitieron juicios favorables a su obra. Por medio del análisis a estos artículos se pudo advertir que estos críticos; entre los cuales destacaron Felipe López López, Felipe Santiago Gutiérrez, así como otros ubicados más hacia el fin de siglo; admiraron y reconocieron en el trabajo velasquiano un gran talento artístico que representó de manera prodigiosa lugares característicos de México, con lo que a su vez pudo mostrar al mundo la riqueza del país, junto con los avances tecnológicos, industriales y urbanísticos; elementos que se postularon como ejemplos del progreso, con los cuales se mostró un país moderno y avanzado.

Ya en la última parte de este capítulo se observó que debido a la participación de Velasco en diversas exposiciones internacionales de finales del siglo XIX, principalmente por su asistencia a la feria de París en 1889, sus paisajes fueron conocidos y sumamente admirados en el extranjero. Por lo que, en consecuencia, sus obras fueron merecedoras de una validez de talla internacional, lo cual no solo

le brindó legitimidad a sus composiciones, sino igualmente a la imagen de modernidad proyectada por el Estado liberal mexicano y exhibida en dichos certámenes.

Con la revisión de algunas de las notas publicadas en diarios foráneos, traducidos y divulgados por la prensa mexicana, se observó que las vistas panorámicas pintadas por Velasco despertaron ampliamente el interés en los críticos de otros continentes, quienes se sorprendieron y reconocieron, mediante sus cuadros, que México no era un país incivilizado, sino al contrario era una nación que incluso ya contaba con un progreso en las artes, con el desarrollo de una propia escuela de pintura moderna; es decir de paisaje, la cual era original y auténtica. Para ellos Velasco se postuló como el gran pintor mexicano poseyente de un talento equiparable al de pintores franceses, mediante el cual expresó la riqueza natural de su país; reconociéndosele como un artista de categoría universal.

Por lo tanto, los paisajes velasquianos, objetos de tan abundantes y diversas críticas periodísticas, fueron acreedores a una legitimidad oficial por parte del criterio artístico de la época. Motivo que, como se dijo líneas arriba, permitió que la imagen de nación moderna, fabricada por México, también contara con dicha aprobación por parte de las potencias en aquel momento, ya que la obra de Velasco fue un instrumento y formó parte de la alegoría estatal de modernidad mexicana proyectada al mundo.

Conclusiones

El siglo XIX en México estuvo marcado por el enfrentamiento constante entre liberales y conservadores, así como por el triunfo de la ideología de los primeros, motivo que definió el proyecto puesto en marcha durante el periodo denominado como República Restaurada y posteriormente en el Porfiriato. Programa que a su vez perfiló el desarrollo del aspecto cultural, artístico y científico en México, además de la manera de construir la imagen de modernidad para el territorio mexicano; en donde la cuestión económica, junto con la inversión extranjera, desempeñó un rol determinante para alcanzar una estabilidad nacional; la cual debía ser exhibida internacionalmente, donde la pintura de paisaje se presentó como un medio adecuado para mostrarla.

Como se mencionó al inicio de este trabajo, el arte visto como parte del discurso de la modernidad constituye un área que se postula de sumo interés para el historiador, por lo cual es un campo que todavía necesita de novedosas problematizaciones que permitan incrementar el conocimiento histórico en el sector artístico, y por lo tanto brinden nuevas interpretaciones que posibiliten el crecimiento en la diversidad de respuestas a las que se lleguen, las cuales concedan un mayor entendimiento del pasado a través del análisis de las expresiones artísticas, que se postulan como fuentes históricas poseedoras de gran riqueza.

Se pudo constatar que las imágenes se postulan como construcciones complejas, en las cuales se puede percibir una variedad de significaciones. Motivo por el cual se les debe brindar la importancia que merecen, vistas como fuentes visuales dentro de la Historia, ya que éstas se encuentran al mismo nivel que las fuentes históricas tradicionales. Este tipo de expresiones culturales permite ampliar y revisar el conocimiento ya establecido, debido a que con una correcta interpretación de ellas se puede acceder a aspectos del pasado no tratados con anterioridad, así como abrir nuevos campos y perspectivas en torno a temas que se

creían agotados, que a su vez permiten plantear interrogantes desde una perspectiva diferente y llegar a otro tipo de respuestas.

Por lo tanto, el propósito principal de esta tesis, como se mencionó en la introducción, fue analizar la obra paisajista de José María Velasco, desde un enfoque histórico-cultural, el cual permitiera problematizar en torno a la cuestión de si algunos de sus paisajes formaron parte del proyecto liberal proyectado en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX para la fabricación de la imagen de nación moderna del país.

Para ello, el trabajo se estructuró en cuatro capítulos, a través de los cuales se analizó la manera en que los cuadros velasquianos seleccionados se insertaron dentro del programa nacional para construir una nación moderna, así como el modo en que la obra del pintor colaboró para la difusión de esta imagen. Además, por medio de estas cuatro secciones, se pudieron cumplir los objetivos particulares planteados al inicio del trabajo: revisar el concepto de modernidad, explicar el papel del paisajismo como técnica artística en el país, destacar el papel desempeñado por Velasco, examinar desde un enfoque cultural las pinturas de paisaje señaladas y, finalmente, contrastar los comentarios y críticas publicados en la prensa en torno a las obras velasquianas. A continuación se demuestra detalladamente la manera en que estos propósitos fueron alcanzados.

En un primer apartado se revisó el concepto de modernidad, para poder comprender la manera en que se entendió dicho término durante la temporalidad señalada (1873-1903). En este capítulo se observó que dicha palabra ha sido objeto de múltiples metamorfosis a través del tiempo con base en los intereses de cada época; por lo cual se explicó que para esta investigación se tomaría el concepto enfocado a ver la modernidad como un momento histórico.

Ya específicamente, durante el siglo decimonónico, se explicó que lo *moderno* fue sinónimo de lo *contemporáneo*; es decir de aquello perteneciente al tiempo presente, que en aquellos años, a su vez, se entendió como transitorio y efímero. En donde los textos redactados por Charles Baudelaire; escritor, crítico de

arte y artista de la Francia del siglo XIX; resultaron sumamente esclarecedores en torno al tema de lo denominado “moderno” en el arte.

Posteriormente, para adentrarse en la temática de la modernidad mexicana decimonónica, se recurrió al aspecto de las grandes potencias de dicha centuria, ya que ellas fueron las que dictaron qué fue el progreso y qué fue considerado como civilizado en aquellos momentos; elementos esenciales para denominar lo moderno. Motivo por el cual, durante la administración de Porfirio Díaz, Francia, además de ser una potencia, se postuló como el ideal cultural para la construcción de una nación moderna en México; con lo cual el país lograría entrar al selecto grupo de naciones civilizadas. Razón por la que se debía demostrar que el territorio mexicano ya se encontraba al nivel de Inglaterra, Francia y la naciente potencia que constituía Estados Unidos.

En esta parte, se comentó que Baudelaire reconoció que la burguesía, así como desempeñó un papel importante en el avance político y tecnológico, también podía actuar en favor del crecimiento en el ámbito artístico, si se reconocía la importancia desempeñada por las artes en la vida diaria. Con lo cual, se observó un modo en que la idea moderna de progreso se aplicó dentro de las Bellas Artes en una época en la cual los ideales del capitalismo industrial alcanzaron su apogeo. Agregándose que este crítico francés expresó que el progreso en el arte no solo se enfocaba en un crecimiento material, sino al contrario, que un verdadero avance se observaría en un mayor desarrollo intelectual por parte del artista. Por lo cual, se advirtió que el proyecto liberal mexicano vio en las artes un fin práctico para contribuir a la modernización del país, motivo por el cual las Bellas Artes fueron apoyadas por el Estado para que éstas cooperaran con la difusión del aspecto progresista y civilizado en México.

Aquí mismo, se analizó el papel desempeñado por el pensamiento positivista de Comte, traído y difundido en el país por Gabino Barreda; filosofía moderna que se llegó a aplicar en cuestiones políticas, científicas, sociales y culturales. Dicha doctrina siguió la idea de un orden y progreso en favor de la naciente burguesía, donde las creencias pasaron de ser de tinte teológico a uno de carácter científico y

alcanzaron su mayor auge con la interpretación realizada por Justo Sierra durante la administración de Porfirio Díaz para brindar a ésta legitimidad. En donde, además se observó la injerencia del denominado Darwinismo Social, con el cual se vio al nuevo gobierno como un resultado natural de la evolución del país, proceso evolutivo en el cual el Estado tenía que proteger y defender los intereses de los más aptos; es decir de la burguesía naciente a la cual representó Díaz.

En consecuencia, también se estudió la manera en que el positivismo repercutió dentro de la producción plástica nacional, específicamente en el paisaje velasquiano. A causa de que esta corriente se basó en las llamadas “ciencias positivas”; como la matemática, la astronomía, la física, la química, la biología y la física social, después conocida como sociología; durante la segunda mitad de la centuria se le brindó un gran impulso a los estudios científicos, con lo cual se llegaron a fundar numerosas sociedades en torno a dichos proyectos, donde Velasco contó con diversas participaciones, ya que debido a sus intereses científicos cursó algunas materias en relación a las ciencias empíricas, motivo que posteriormente contrajo un influjo sobre su obra pictórica, en la que desarrolló un estilo naturalista.

Con esto se observó que la pintura de paisaje velasquiana formó parte de la fabricación de la imagen de nación moderna para el país, no solo porque en sus pinturas retrató el presente mexicano de aquella época, el cual mostró avances tecnológicos, como lo fue el crecimiento de las vías de comunicación, sino también por el modo naturalista con el cual pintó la naturaleza geológica y vegetal del territorio nacional; lo cual fue un elemento resultado del pensamiento positivista. Por lo tanto, se vio que dicho personaje fue pintor y científico, lo que respondió al contexto en que vivió, lo cual fue característico de algunos artistas de la época en otros países, quienes además de dedicarse a una producción puramente estética, llevaron a cabo estudios científicos relacionados a las ciencias naturales.

Posteriormente en el segundo capítulo, se abordó la manera en que el género de paisaje se postuló como la técnica artística de la modernidad durante el siglo decimonónico, no solamente en México, sino en un ámbito internacional. Se vio que

la pintura de paisaje se convirtió en un género propio en el Viejo Continente para aquel entonces a causa de la llegada del Romanticismo, estilo artístico que admiró a la naturaleza como algo divino. Por lo cual, el paisajismo se postuló como la corriente moderna, ya que fue la técnica que se encontró en boga para aquel momento, debido a que se ajustó a los gustos estéticos de la sociedad del siglo XIX.

En una primera parte, se revisó la importancia desempeñada, con anterioridad, por los artistas viajeros provenientes de otros países en torno a la admiración de la riqueza del territorio en México, quienes a raíz de esto realizaron diversas representaciones por medio de la pintura de paisaje, lo cual a su vez, estimuló el deseo en los pintores mexicanos de interpretar sus propias bellezas naturales.

Para ello, el estudio de la institución educativa en México que determinó el desarrollo de las artes en el país durante aquellos años, la Academia de San Carlos luego conocida como Escuela Nacional de Bellas Artes, resultó de suma importancia a lo largo de este apartado, porque además de ser la escuela que mantuvo un estrecho vínculo con el Estado, colaboró para la creación de una imagen de modernidad mexicana, fue el lugar donde Velasco realizó sus estudios artísticos.

Por este motivo, se vio la manera en que dicha Academia se desarrolló desde su creación en 1783. Luego se observó el modo en que a mediados de siglo, la cátedra de paisajismo fue incluida en el programa de estudios, donde el artista italiano Eugenio Landesio, quien fue el formador de grandes paisajistas mexicanos entre ellos José María Velasco, fue contratado y traído a México, encargándose por vez primera de la redacción oficial de los principios para un método de enseñanza en dicho género pictórico. Lo cual, asimismo fue reflejo de la preocupación por parte del gobierno y las instituciones de que el país se encontrara a la altura de las grandes potencias, no solo en cuanto a la economía o la industria, sino igualmente en el ámbito artístico, contando así con una educación estética como la producida en Europa.

Respecto al método para la enseñanza de la pintura de paisaje desarrollado por el profesor italiano, donde redactó las bases de dicho género, se comentó que en él el dibujo así como los estudios preparatorios ocuparon un lugar esencial en la doctrina, en la cual los alumnos debían estudiar la representación plástica de todo aquello encontrado en la naturaleza; para lo cual Landesio acostumbró salir con sus discípulos a paseos artísticos con la finalidad de mostrarles la belleza natural, en donde si bien el maestro recomendó que los estudiantes cursaran materias como matemáticas, física, química e historia natural antes de adentrarse por completo en la pintura; sus paisajes no debían constituir fieles copias de la naturaleza, sino que debían lograr una armonía entre los elementos de la exactitud científica y la sensibilidad estética; es decir, se trató de una “firmeza del raciocinio cimentado en la observación empírica y el vuelo de la imaginación”.

En dicho método, con el cual se pudo desarrollar un estilo naturalista, también se advirtió su vínculo con el contexto positivista en México, en el cual los conocimientos empíricos resultaron de gran relevancia. Aspecto que, se dijo, correspondió a los intereses y a la formación con la que contó Velasco, quien se postuló como una novedad estudiantil, al poseer conocimientos en arqueología, botánica, zoología, geología y paleontología, independientemente de los estudios preparatorios que los pintores de la Academia debían cursar.

Asimismo, se observó que con el proyecto liberal, la ENBA pasó a formar parte oficial del programa cultural ideado en un principio por la reciente administración durante el periodo de la República Restaurada, ya que dicha institución educativa fue incluida en el presupuesto federal de egresos y por lo tanto se sujetó al plan nacional, advirtiéndose la importancia que se le brindaron a las Bellas Artes por parte del gobierno.

Dicho plan mostró más ampliamente sus frutos en el ámbito cultural durante la administración de Porfirio Díaz, debido a la estabilidad política y económica alcanzada, con la cual se experimentó un mayor control estatal sobre las instituciones a través de las Secretarías de Fomento y de Justicia e Instrucción Pública. Dichos resultados, no solo se vieron reflejados en la producción literaria,

igualmente éstos se advirtieron en la creación plástica, específicamente en la pintura de paisaje, pues ésta contribuyó a mostrar el avance y la modernidad que el gobierno quiso exhibir.

En consecuencia, se revisó que en aquella época los paisajes de Velasco fueron del completo gusto del Estado, así como por la crítica de arte mexicana y extranjera, dado que la forma de trabajo del pintor, así como su estilo y su obra respondieron al contexto histórico en el que se desarrolló; motivo por el cual el gobierno pudo advertir en su pintura un uso práctico aplicable, no solamente dentro del ámbito artístico, sino de igual manera en áreas como la economía. Por ello, se dilucidó que el género de la pintura de paisaje en el país, durante la segunda mitad del siglo XIX, se consideró como un instrumento estatal para mostrar el México moderno al mundo, lo cual se pudo llevar a cabo a través de la participación en las Exposiciones Internacionales celebradas en aquella centuria.

En el apartado dedicado al estudio de estos certámenes se destacó el papel desempeñado por Velasco y sus pinturas. Para ello, en un principio se observó que estos eventos se celebraron en Europa con el propósito de que las naciones invitadas mostraran sus adelantos en las ciencias, la industria y las artes; es decir el progreso, la modernidad alcanzada en cada una de dichas áreas. En otras palabras, por medio de este tipo de ferias universales, los países exhibieron la imagen de nación moderna que construyeron intencionadamente para que ésta fuera reconocida por el extranjero a un nivel internacional. Aquí, se observó que estas representaciones pueden ayudar a entender el ideal de progreso y civilización que los distintos países interpretaron en aquella época para conseguir objetivos de carácter pragmático.

Con esto se dijo que México buscó, no solamente un reconocimiento político para el gobierno liberal por parte de las potencias, sino de igual manera existió un interés económico y comercial, por el cual se buscó atraer más inversión al país, así como uno de tinte cultural. En conjunto, existió una disposición por parte del Estado mexicano en torno al reconocimiento de la modernidad que ya en aquellos años se desarrolló; para que de este modo el exterior advirtiera que el territorio ya no sufría

más luchas intestinas y desestabilidad política, sino por el contrario, ya se encontraba en vías de crecimiento y progreso.

Dicha imagen moderna, se construyó con base en distintos elementos, desde mostrar adelantos tecnológicos y científicos, materias primas extraídas del país, trajes típicos de México, hasta brindarle un peso importante a las Bellas Artes, como la arquitectura, exhibida a través del montaje de la estructura del pabellón en la feria, y a la pintura, en donde Velasco junto con sus grandes vistas de paisaje, fungió un rol esencial dentro de la participación mexicana en dichas exposiciones; por lo cual se vio que se le brindó un papel activo a la producción plástica nacional.

En esta parte se observó que el pintor, además de participar con sus pinturas en numerosas ocasiones: Filadelfia 1876, Nueva Orleans 1885, París 1889 y 1900, Madrid 1892 y Chicago 1893, donde fue receptor de premios y diplomas; formó parte de los llamados “magos del progreso”; es decir del grupo de profesionales expertos quienes siguieron el plan proyectado por el Estado y lo enriquecieron con la decisión acerca de qué objetos viajaban y la manera en que se mostraban en el pabellón. Dos veces Velasco desempeñó el cargo de jefe de la delegación dedicada a las Bellas Artes, en la exposición celebrada en la capital francesa en 1889 y en Chicago cuatro años después, lo cual reflejó la importancia que llegó a poseer el pintor como autoridad artística en aquella época, siendo considerado como una figura nacional influyente dentro de dicha área.

Por lo tanto, con la recapitulación realizada acerca de las participaciones de la obra de Velasco en las Exposiciones Internacionales del siglo XIX en este segundo capítulo, se observó que dichos eventos de talla mundial constituyeron el medio para mostrar al extranjero la imagen de nación moderna mexicana, en la cual los paisajes velasquianos fueron partícipes de dicha proyección por parte del lado artístico, debido a que éstos respondieron a los propósitos e intereses tanto políticos, económicos, comerciales y culturales que el gobierno buscó.

En este punto de la investigación, ya que se vio que la labor paisajista de Velasco fue parte esencial de la fabricación de la imagen de modernidad para

México, resultó necesario preguntarse qué fue lo que el público de aquella época, tanto nacional como extranjero, contempló en las composiciones del artista; para así analizar, desde un enfoque histórico-cultural, los motivos por los cuales sus obras se pudieron considerar como un instrumento para materializar el ideal de elemento moderno mexicano.

Para ello, en el capítulo tercero se analizaron a profundidad las obras pictóricas seleccionadas: *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, 1875, *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac*, 1881 y *Valle de México desde el Molino del Rey*, 1898. Apartado en el cual se observó la manera en que el contexto, en el cual se desarrolló el artista, resultó determinante para la creación de dichas piezas plásticas. Con lo que, a su vez, se corroboró que el paisajismo velasquiano se postula como una fuente histórica para adentrarse al tema del arte desde la modernidad; a causa de que el pintor dejó expresado por medio del óleo el aspecto del país para aquellos años, observándose el crecimiento de México a través de la representación del progreso político, económico, científico y cultural.

En los paisajes de Velasco se reparó en que el pintor incluyó diversas espacialidades a través del empleo de imágenes que muestran ambientes citadinos, campestres, industriales y naturales, en los cuales la inclusión de figuras humanas respondieron tanto a una cuestión de perspectiva como al engrandecimiento de la naturaleza mexicana. Motivo por el cual, se explicó que las imágenes son fabricaciones que pueden devenir en representaciones, vistas como símbolos, con los cuales se puede identificar algo o alguien dependiendo del sentido que se les atribuya. En donde además, con base en lo comentado por Michel de Certeau, se dedujo que los paisajes de Velasco pueden ser vistos como un tipo de relato visual, relato que fue considerado como una fabricación que contribuyó a la construcción de un espacio. Por lo cual, se advirtió que el espacio es manipulable dado que éste puede expresarse en relación al significado brindado.

Para llevar a cabo el análisis propiamente de las pinturas, se aclaró que cada época desarrolla su propia estética en relación al momento y lugar en el que se vive,

por lo que Velasco, un hombre del siglo XIX en México, desarrolló connotaciones culturales específicas en torno al tema de la modernidad dentro de sus composiciones pictóricas, las cuales fueron expresadas por el artista a través del empleo de distintas alegorías.

Posteriormente, a partir del examen exhaustivo en torno a los paisajes, se pudo observar que la inclusión de la mancha urbana en la representación del Valle de México constituyó un elemento recurrente en su obra que habló del progreso desarrollado en la capital del país con el aumento en la construcción de grandes edificios, los cuales albergaron las instituciones y las empresas que fueron promotoras de la inserción de México a un mercado capitalista internacional. También se advirtió que Velasco llegó a incluir trazos urbanos en sus paisajes, a través de la incorporación de calzadas principales de la ciudad, lo cual se vio como un reflejo del afán por parte del Estado por realizar obras públicas que facilitaran las comunicaciones, promovieran la salubridad citadina, y con ello se mostrara la civilidad del pueblo mexicano.

Otra referencia que se contempló por medio del elemento de la ciudad en la obra de Velasco, fue la concerniente a los gobiernos centralizados que dominaron durante la segunda mitad del siglo, primeramente con la administración de Lerdo de Tejada y luego con el gobierno de Porfirio Díaz. Esto debido a que fue el centro del país el que se constituyó como sede del Poder Ejecutivo, y por lo tanto como foco principal de la actividad comercial. Lo cual se enfatizó en los cuadros con la introducción de grupos indígenas en las vistas del valle mexicano colocados a las afueras de la capital, lo que hizo alusión a la necesidad, que este sector de la sociedad presentó, de acudir al ambiente citadino moderno para así incluirse en las actividades económicas de la zona.

Por otro lado, también se hizo énfasis en la importancia que ocupó el tema de la representación del territorio mexicano, donde el artista pintó un enorme y fértil suelo nacional que en sus pinturas gozó de una gran belleza natural, además de mostrarlo con una evidente disponibilidad para ser explotado y, en consecuencia brindar la oportunidad de obtener inversiones que contrajeran al país una vasta

cantidad de recursos materiales y beneficios financieros; para de este modo conseguir que México entrara a un mercado de nivel mundial.

Asimismo, se vio que dicha representación se relacionó con el desarrollo de la iconografía científica a lo largo del siglo, principalmente durante la segunda mitad, donde se revisó que este elemento resultó clave en el reconocimiento del espacio geográfico de la reciente nación mexicana, motivo por el cual la geografía obtuvo un gran impulso y pudo desempeñar un papel relevante dentro de la ciencia. Ámbito en el cual las artes contaron con importantes colaboraciones, como se pudo observar a través del *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, advirtiéndose un vínculo entre la belleza y la utilidad, lo que devino en una complementación entre ambas áreas de conocimiento.

Por otra parte, se analizó que la modernidad también se hizo patente en los paisajes velasquianos por medio de las diversas obras de tipo industrial que se construyeron a lo largo del territorio mexicano y que fueron incluidas por el pintor. Este elemento se vio principalmente con la inclusión del ferrocarril, debido a que la consolidación del tramado de vías que se experimentó a partir de 1873 sobre el complicado y exótico suelo del país, refirió el gran logro por parte de la ingeniería durante la centuria, así como el triunfo en el ámbito de las inversiones, ya que algunas de estas obras férreas se llevaron a cabo con la ayuda de financiaciones por parte de empresas particulares. Dicho crecimiento en las vías de comunicación permitió, a su vez, la mayor circulación de la novedosa máquina de vapor, lo que asimismo, posibilitó un incremento comercial interno e internacional, así como ser un reflejo del progreso en las comunicaciones. En suma, este aspecto se postuló como un símbolo de la estabilidad política y económica gozada por el país.

También en este apartado, se analizó la manera en que el elemento moderno se hizo patente desde el enfoque estético en las composiciones de Velasco. En un primero momento, se advirtió que el pintor fue una de las figuras principales dentro del género artístico considerado como la pintura moderna en aquella época: el paisajismo. A esto se agregó el influjo con el que contó el artista por parte de la ideología positivista decimonónica, el cual resultó determinante en su formación

dentro de las Bellas Artes, debido a sus estudios realizados dentro de las ciencias empíricas; aspecto que se reflejó en su modo de tratar las vistas panorámicas del Valle de México, la naturaleza nacional, la geografía, el celaje y la iluminación de la escena representada; ya que en ellos se mostró su talento artístico-científico, el cual devino en un estilo naturalista. Por lo cual, se concluyó que el aspecto de la modernidad en los paisajes velasquianos también se puede encontrar en la manera en que el pintor percibió el espacio, en donde se advirtió que éste fue consciente de lo esencial que resultaba la perspectiva para la creación de los espacios, dado que a diferente enfoque, distinta localidad y nuevas significaciones.

Por lo tanto, a lo largo del tercer capítulo, se observó que por medio del estudio y análisis de las pinturas de paisaje de Velasco se puede apreciar la modernidad mexicana decimonónica desde diferentes ámbitos, y en consecuencia comprender la manera en que el elemento moderno fue entendido en dicha temporalidad, en razón a que el autor de estas composiciones incluyó en sus obras diversos elementos, que directa o indirectamente, refirieron este tema. Motivo por el cual, sus paisajes se vieron en la posibilidad de formar parte de la imagen de nación moderna fabricada por el gobierno mexicano, y posteriormente viajar al extranjero para participar en las Exposiciones Internacionales.

El último apartado de este trabajo se dedicó al estudio y examen de las notas periodísticas en las cuales la crítica de arte tuvo como objeto de discusión los trabajos artísticos de Velasco, con lo cual se advirtió la gran recepción con la que contaron los cuadros de este pintor, tanto por parte del extranjero como por parte del criterio nacional; lo que le pudo brindar reconocimiento y legitimidad a su obra, además de una amplia difusión a la imagen del México moderno.

En este capítulo se dijo que la crítica artística, al igual que la creación plástica, posee la misma relevancia, como Baudelaire manifestó, hay una relación recíproca entre el artista, la obra y el criterio, la cual resulta necesaria para la existencia de estos tres elementos, debido a que la crítica escribe con base en la labor del artista y a su vez, éste necesita de los críticos, quienes le brindan validez a la obra. Aquí, también se hizo mención del hecho en torno a que nunca se encontrará un criterio

totalmente objetivo e igual a otro, pues éste siempre estará determinado por el enfoque que cada autor le brinde, así como por su propio gusto estético, el cual es dependiente del contexto en el que el escritor se desenvuelva.

Ya dentro de la temporalidad del siglo XIX, se revisó que durante la segunda mitad de la centuria la mayor parte de las publicaciones referidas al criterio estético, estuvieron enfocadas en la pintura de paisaje, puesto que en aquella época se reconoció en la naturaleza una oportunidad para exhibir la grandiosidad de las vistas naturales de México, lo cual se postuló como instrumento útil para colocar al país al nivel de las naciones civilizadas.

También se mencionó que los encargados de expresar la crítica de arte durante ese siglo fueron los mismos artistas, escritores, literatos, poetas así como políticos, y no precisamente como se realiza actualmente, a manos de especialistas del arte. Dichos autores decimonónicos se vieron envueltos en una transición en el gusto estético, dado que a lo largo de aquellos años, con la lectura de diversos artículos periodísticos, se observó que la inclinación artística se encontró dominada por un sincretismo, en el cual se notó una tendencia por un estilo romántico/idealista conjuntada con uno de carácter realista/naturalista. En donde, se solicitó a los artistas que su obra fuera apegada a la realidad respecto al empleo de formas clásicas, pero con rechazo a una postura totalmente realista, ya que ésta fue vista como una limitación a la creación plástica. Dicha solicitud, por parte de los críticos, fue resultado del influjo por parte de la corriente positivista de la época, en la cual Gabino Barreda mencionó que el aspecto científico debía contar con una injerencia sobre las Bellas Artes, y éstas a su vez, con una dentro de las ciencias.

Asimismo, a causa de que los críticos decimonónicos del país se encontraron al tanto de lo que acontecía en Europa respecto a las artes; se pudo observar que la obra paisajista de Velasco cumplió con los requisitos de un arte moderno, no solo en su país sino en un ámbito internacional, dado que el pintor conjuntó en sus composiciones elementos científicos con escenas costumbristas idealizadas; logrando así cuadros que se postularon como dignos representantes de la escuela

paisajista, la cual, como se mencionó anteriormente, fue el género pictórico que contó con una mayor aceptación y admiración para aquellos años.

En los artículos analizados, donde Velasco fue el punto de discusión, se revisó que las críticas variaron de ser favorables, respecto a la obra del pintor, a otras que exhibieron comentarios negativos en sus juicios. Dicho aspecto se hizo patente con la lectura y examen de la disputa protagonizada por Ignacio Manuel Altamirano y Eugenio Landesio en la prensa. Aquí se vio la manera en que la política pudo llegar a sobrepasar los límites propios de su campo y avanzar sobre otras áreas, como la cultura. Por lo tanto en esta parte, se llegó a la conclusión de que la crítica, respecto a los paisajes velasquianos por parte del literato de tendencia liberal radical, respondió a motivos de tinte ideológico y a posturas políticas; esto en razón al contexto todavía complicado que persistió en el país a lo largo del siglo, en el cual conservadores y liberales aún presentaron confrontaciones, las cuales en ocasiones se evidenciaron por medio de la prensa nacional.

Posteriormente, se examinó que en la mayoría de las críticas de tinte artístico publicadas en diarios del país, en las cuales las composiciones de Velasco se discutieron, se emitieron juicios favorables frente a su obra pictórica. A través del análisis de este tipo de artículos se advirtió que estos críticos, entre los que destacaron los nombres de Felipe López López, Felipe Santiago Gutiérrez, así como otros de carácter más finisecular, mostraron admiración y reconocimiento del talento del artista reflejado en sus trabajos por medio de la representación con gran maestría de lugares característicos de México, con lo cual Velasco pudo presentar al mundo la riqueza del país y su disponibilidad para la inversión, junto con los adelantos tecnológicos, industriales y urbanísticos; elementos que se postularon como símbolos del progreso, con los cuales, a su vez, se pudo exhibir una nación moderna y civilizada.

En la última parte de este capítulo se observó que debido a la participación de Velasco en diversas exposiciones internacionales decimonónicas, especialmente por su asistencia a la feria de París en 1889, sus vistas paisajistas fueron conocidas y sumamente admiradas por críticos originarios de otros países.

Motivo por el cual, sus pinturas se hicieron acreedoras de una validez a nivel mundial, lo que no solo le brindó legitimidad y reconocimiento a sus composiciones, sino a su vez a la imagen de modernidad proyectada por la administración liberal en México y presentada en ese tipo de eventos.

La impresión causada por la pintura de paisaje de este artista dio pie a que algunos de los artículos publicados en el extranjero contaran con una gran divulgación por parte de la prensa mexicana dentro de la capital, que se encargó de traducirlos y ponerlos al alcance del público en el país. En estas notas, se observó que los autores internacionales se sorprendieron y reconocieron, a través de los cuadros velasquianos, que México era ya un territorio civilizado, una nación que presentaba adelantos en las artes con el desarrollo de una escuela propia de pintura moderna; es decir de paisaje, la cual resultó ser original y auténtica. Para estos críticos, Velasco se postuló como la figura representante de la pintura mexicana, poseyente de un talento comparable al de pintores franceses; motivo por el cual se le reconoció como un artista de categoría universal.

En consecuencia, se vio que la pintura de paisaje velasquiana, objeto de abundantes y diversas críticas periodísticas, se hizo acreedora a una validez oficial por parte del criterio artístico decimonónico. Motivo que, a su vez, permitió que la imagen de modernidad del país contara con la aprobación por parte de las potencias de aquella época.

Por lo tanto, se puede ver que a lo largo de estos cuatro capítulos, con los argumentos presentados, se comprobó completa y afirmativamente la hipótesis en torno a que en la segunda mitad del siglo XIX (1873-1903), durante la administración de Sebastián Lerdo de Tejada y posteriormente con la de Porfirio Díaz, las pinturas de paisaje realizadas por José María Velasco formaron parte del plan nacional de tintes liberales que el Estado proyectó para la creación de la imagen de nación moderna mexicana, con la intención de poner a México al nivel de las grandes potencias decimonónicas. En donde a su vez, se pudo advertir que estos paisajes se postulan como fuentes históricas fértiles para el estudio del pasado mexicano durante dicha centuria.

Como una valoración general de la investigación, se puede comentar que esta tesis se presenta como un estudio que contribuye a complementar el conocimiento histórico cultural enfocado al periodo decimonónico, en donde se resaltan las aportaciones en torno a la manera en la cual el paisajismo velasquiano puede dar cuenta del contexto experimentado en el México de aquella época, no únicamente en referencia al área de las Bellas Artes, sino además en ámbitos como el político y económico; logrando igualmente un enriquecimiento historiográfico, con el cual se confirma que las fuentes visuales son importantes al igual que los documentos escritos.

A su vez, este trabajo amplió el modo de entender el concepto de modernidad en el arte, debido a que se revisó que éste no solo se concentra en temáticas como el avance tecnológico o el crecimiento de las ciudades, asimismo se pudo apreciar lo moderno desde una perspectiva histórica, en relación a los elementos estéticos de la pintura y la manera en que éstos se desarrollaron a través del siglo XIX. Sumándose a ello que, con esta investigación, se resaltó la importancia que sigue desempeñando el análisis de la obra de este pintor para la comprensión de la Historia de México.

Por otro lado, si bien se observó que Velasco así como su obra pictórica han sido objetos de estudio recurrentes en la Historia del Arte y, por lo tanto se cuenta con una amplia gama de fuentes que ayudan a abordar el tema, en lo referente al artista y sus cuadros en el extranjero se complica un poco el rastreo de información, ya que los documentos que brindan datos respecto a esta materia resultan ser escasos. Relativo a la participación de México en las Exposiciones Universales, la facilidad para conseguir estudios que traten este aspecto también es un tanto compleja. El libro de Tenorio Trillo, citado a lo largo de estos capítulos, así como el artículo de Díaz y de Ovando son realmente esclarecedores para poder ubicar fuentes primarias y en consecuencia analizar a profundidad el tema. No obstante, no son numerosas las publicaciones en la prensa mexicana que incluyen traducciones de comentarios extranjeros frente a los paisajes velasquianos, lo cual

limita un poco la revisión acerca de la aceptación de la obra de este pintor a nivel internacional.

Asimismo, la indagación en torno a quiénes fueron o a qué se dedicaron algunos personajes que se perfilaron como autores de crítica de arte en el siglo XIX se postula como una labor ardua, pues no todos estos críticos fueron personalidades sobresalientes en su época, y por lo tanto no dejaron vestigios con los cuales se les pueda rastrear y conocer. Aquí, la obra que resulta ser una gran herramienta es el libro de Justino Fernández, *La estética del arte mexicano*, que da cuenta de algunos de estos escritores, quienes enfocaron sus artículos a valorar la producción artística en dicha centuria.

En consecuencia, se puede observar que, no obstante a que se presentan determinadas limitaciones para abordar ciertos aspectos relativos al tema, en general la mayoría de las fuentes se localizan en acervos de la Ciudad de México y se pueden consultar con facilidad. Además, algunos de los especialistas en el área como el Mtro. Fausto Ramírez del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, o los curadores del Museo Nacional de Arte, lugar en el que se resguarda la mayor colección de obra velasquiana, son muy accesibles para brindar asesorías a estudiantes con novedosas inquietudes.

Desde mi punto de vista, considero que los paisajes de Velasco son un objeto de estudio sumamente interesante que aún sigue disponible a diferentes apreciaciones desde distintas disciplinas, y que en un futuro seguirá inspirando nuevas exploraciones, no solamente históricas, de igual modo, éstas podrían provenir de un campo científico, como algunos de los estudios publicados por Trabulse que se enfocan en analizar la armonía entre arte y ciencia. Sin olvidar que, el estudio de las pinturas velasquianas en las Ferias Universales todavía se postula como un asunto expectante de observaciones que amplíen y profundicen las particularidades que faltan por descubrir.

Para terminar, solo resta agregar que esta investigación, siendo parte de la labor del historiador, queda abierta a nuevas y diferentes lecturas que permitan

aumentar el conocimiento histórico; ya que tanto el arte como la modernidad, siendo parte de la creación humana, siempre serán elementos poseedores de testimonios de la expresión del hombre en el pasado, los cuales, con el desarrollo de correctas y acertadas observaciones que los descifren, arrojarán interesantes respuestas, que a su vez, darán pie a otras interpretaciones.

APÉNDICE

Eugenio Landesio, “Datos interesantes para la historia del más aprovechado de mis discípulos, señor don José María Velasco”, s/f, p. 2, archivo particular. Citado en Altamirano Piolle, *op. cit.*, p. 175.

[...] un discípulo mío, no muy adelantado [Salvador Murillo]. A decirlo *inter nos*, fue dada por favoritismo, arrebatándola, por decirlo así, a Velasco, a quien pertenecía de derecho por ser el discípulo más aprovechado y de mérito muy superior a todos los otros...[además ya tenía experiencia], pues en ocasión de una pulmonía que padecía un año antes, poco más o menos, habíame sustituido como interino.

“Salvador Murillo” en *La Tribuna*, México, 24 de enero de 1874, No. 14.

Sabemos que el joven artista Salvador Murillo, será nombrado director de la cátedra de paisaje en la Academia Nacional. Mucho nos alegramos. Murillo no es un artesano del color; no es para él la pintura un mecanismo; no se contenta como algún paisajista, cuyos cuadros hemos visto en la exposición última, con figurarse que Landesio es la Naturaleza, y con copiar a éste sin cuidarse de la realidad; no, Murillo ha educado su gusto en otra escuela y con otras aspiraciones. Pertenece a lo que en Europa se llama pre rafaalista, es decir, a la escuela que busca la verdad en la naturaleza, seguro de que la verdad en la naturaleza es el más encantador de los sueños. Es de los que no cambian por los más estudiosos juegos del pincel, que sólo sirven para hacer cuadros bonitos, los efectos de un rayo solar corriendo en estalactitas de oro, por las parásitas de un ahuehuete, y reverberando en los charcos de agua, evaporándose en las musgosas rocas del Valle. No es, por esto, un copista servil; nadie sabe soñar como él, delante de un paisaje, nadie ejecuta con más brío, ni suaviza sus toques con mayor intuición de los secretos maravillosos de esa hada divina de la creación, que se llama la luz. El arte mexicano y la Academia, están de enhorabuena.

Eugenio Landesio, "Remitido, Salvador Murillo" en *La Iberia*, México, 4 de febrero de 1874, p. 3.

SALVADOR MURILLO.-Con este encabezamiento he leído en el número 14 de *La Tribuna* un artículo el cual hubiera querido pasar por alto; pero como se ataca en él, mi escuela, al discípulo que más la honra, resultando además en menoscabo del honor y lucimiento de la Academia y de la nación mexicana toda, culpa sería en mi si no alzara la voz para impedir tan injusto atropellamiento.

Parece que el autor del artículo ha padecido una alucinación muy poderosa; solo así pudo ver "los efectos de un rayo solar corriendo en estalactitas de oro por las parásitas de un ahuehuete, y reverberando en los charcos de agua evaporándose en las musgosas rocas del Valle". ¡Qué le parece a usted! Conocería igualmente "a la escuela que busca la verdad, seguro de que la verdad en la naturaleza es el más encantador de los sueños" que esta escuela es "la que en Europa se llama pre-rafaelista". Conocería también que el señor Murillo "es de los que no cambian por los más estudiados juegos de pincel que sólo sirven para hacer cuadros bonitos, a los rayos solares que corren en estalactitas de oro, etcétera, y eso porque ha educado su gusto en otra escuela y con otras aspiraciones". La misma alucinación haríale conocer no ser su estrella artística "un artesano del color" y que no siendo la pintura para él un mecanismo, no se contenta, como algún paisajista cuyos cuadros hemos visto en la Exposición última, con figurarse que Landesio es la naturaleza, "y con figurarse" que copió "a éste sin cuidarse de la realidad". Vio aún más allá, vio que Murillo no es un "copista servil", y que "nadie como él sabe soñar delante de un paisaje" aunque en cuanto a soñar le gane y con mucho el autor del artículo; sin embargo, no hemos de reñir por eso. "Y nadie, continúa el articulista, lo ejecuta con más brío, ni suaviza sus toques con mayor intuición de los secretos maravillosos de esa hada divina de la creación que se llama la luz".

No, amigo mío, padeció usted una equivocación y muy grande; soñó usted así como quiso usted pintar soñolienta a su estrella. El señor Velasco, el autor de los cuadros que usted desprecia y sin razón ninguna, luce por el contrario, y honra

mi escuela, la Academia y a México; no es copista, ni servil, y ni pedante. Si sigue mi escuela es porque la reconoce buena, verdadera, no de rutina, sino basada sólidamente en teorías: si me aprecia y me cree es porque conoce que jamás le he dicho una cosa por otra, que jamás le he engañado, y porque ha visto que si he padecido algún error, y habiéndomelo hecho observar, y conocida su existencia, nunca lo he impugnado ni dejado incorrecto.

Velasco observa mis teorías: sin embargo, sus pinturas son originales, porque pinta desarrollando ideas suyas, introduciendo otros objetos, o mostrándolos bajo otros aspectos; pero siguiendo siempre las leyes de que consta la naturaleza misma, de las cuales no puede uno apartarse un momento so pena de cometer disparates, so pena nada menos, que de soñar "delante de un paisaje"; de pintar "charcos evaporándose en las rocas musgosas del Valle".

Además hace usted muy poco honor al señor Murillo pintándole, y sin saberlo, un ingrato, pues ¿en dónde estudió la pintura? en la Academia de México: ¿quién fue su profesor? el mismo que enseñó al señor Velasco y a tantos otros, yo mismo: ¿por qué abandonó la Academia? por un infundado rencor; la misma causa de otros que la abandonaron también antes que él; y ¿queréis saberlo? Porque yo prefería al de más mérito, cosa muy natural de que el maestro prefiera al que hace mayor provecho y dé más honor a su escuela.

No se crea por eso que si defiendo a Velasco sea enemigo de Murillo, que le defendiera igualmente si le creyese merecedor. Ninguno de mis discípulos puede con justa razón inculparme de haber desatendido, o que le haya hecho alguna injusticia. El mismo Murillo, si quiere decir la verdad, debe confesar haberle yo reconvenido repetidas veces a causa de su obstinación en querer pintar para el comercio haciendo copietas de ningún estudio; picándole yo de continuo a que se dedicara seriamente al estudio de la naturaleza. Murillo no falta de disposición y de algún mérito, pero sí de abnegación y de voluntad, cuyas cualidades, teniéndolas Velasco, hizo que aunque menos antiguo en el estudio lo adelantara, pudiéndola hacer al presente de maestro.

Concluyo finalmente que si se trocara al señor Velasco por el señor Murillo en la dirección del ramo de Pintura general, ni "el arte mexicano, ni la Academia estarán de enhorabuena", sino al contrario, estarán de pésame.

Así es que, amigo mío, menos sacos y más nueces, menos pompa y más abrigo, menos humos y más sustancia.

E. LANDESIO

**“Gacetilla. Un remitido del señor E. Landesio al *Eco de Ambos Mundos*” en
La Tribuna, México, 4 de febrero de 1874, p. 2.**

Un párrafo de *La Tribuna* en que felicitábamos a la Academia de Bellas Artes por la adquisición del excelente paisajista, el señor Salvador Murillo, ha dado motivo a un vehemente remitido del ex-profesor Landesio, en que traba lid descomunal con el suelto de nuestra gacetilla, y después de triturarlo a su sabor, usando de la terrible clava de la ironía y del coraje, asienta estas conclusiones: el nombramiento de Murillo sería una desgracia para la Academia; el nombramiento de Velasco (mi discípulo querido) sería una felicidad. Razones: Murillo se apartó de mí por rencor; Velasco me cree y me aprecia.

¿Nos permitirá el buen señor Landesio que no nos demos por convencidos? En primer lugar, excelente señor Landesio, el que Murillo se haya apartado de usted por rencor y el que Velasco se haya quedado por cariño, nada significa para la pintura de paisaje. Supongamos que usted como es italiano, fuese usted un buen mexicano, y que hubiera usted, en horas amargas para nuestro orgullo y nuestra honra, oído a su profesor que se llenaba la boca con el panegírico eterno de la intervención francesa y de SS. MM. II.; ¿no es cierto que habríase ido formando en usted cierta aversión por ese enemigo de su país y en éste cierta hostilidad por el joven insurrecto? y si a esto agregamos la independencia en el carácter que no le permitía doblegarse a las reglas que dan por resultado copiar a Landesio en vez de copiar a la naturaleza ¿no es verdad que tendría usted razón en separarse del profesor? ¡Oh! buen señor Landesio, bien sé yo que ninguna de estas cuestiones

políticas tiene que ver con el paisaje; pero en cambio mucho tienen que ver con el remitido de usted.

Usted es un buen pintor, señor Landesio, y si carece usted de genio, y si no sabe soñar delante de un paisaje (cosas de poetas señor Landesio, no se enoje usted) en cambio es usted un colorista habilísimo; nadie como usted sabe inventar una nube, y exceptuando el arco-iris, todo lo sabe usted pintar. Pero esa escuela no es del gusto de todos, señor Landesio, ¿me permitirá usted decírselo? Nunca hemos visto el Valle de México como usted lo ha pintado; en cambio, creemos que si no lo hemos visto tan coqueto, si nos ha parecido más bello. Y si usted *amanera* un poquito señor Landesio ¿qué diremos de los que lo imitan a usted? Para esos pasa la naturaleza al través del alambique de las reglas científicas de usted y los cuadros salen muy fatuos, y lo fátuo se aleja perfectamente de la naturaleza.

Damos punto señor Landesio, rogando a usted no se enoje tanto, ni se le figure que nos dan mucho cuidado sus furias olímpicas. Murillo está juzgado por personas competentes y los tiros del antiguo pintor de Cámara no pueden herirle. En cuanto a los pésames de usted, allá veremos; así como no dejamos de comprender que no carece usted de razón en sentirse hasta cierto punto molesto con nuestras "estalactitas de oro", formadas por la luz y los "charcos de agua que se evaporan entre el musgo" estas son blasfemias y herejías (contra el sentido común dirá usted, en quien parece hay más de un Aristarco), y replicaremos nosotros, señor Landesio, haciendo plena justicia a su mérito, que el sentido de usted no es de lo más común que hayamos conocido.

Ignacio Manuel Altamirano, "El Salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado" en *La Libertad*, México, 13 de enero al 4 de febrero de 1880
[Fragmento]

[...] El Sr. Velasco, experto paisagista [*sic*], se ha ejercitado ya lo bastante en los tonos casi uniformes del Valle de México, y en general de la Mesa Central, cuyas colinas tienen una forma semejante, con pocas excepciones, cuyas cordilleras

tienen igual aspecto, cuyas lontananzas, si no es por la hora, serían monótonas, y cuya atmósfera, si no es en el estío, presenta el mismo bello carácter de diafanidad y transparencia.

La prueba de cuanto decimos, está en que todos sus cuadros (de la Mesa Central) se parecen mucho; á lo sumo suele haber variaciones en los celajes, y naturalmente, diferencias en las líneas del suelo; pero el colorido y los tonos tienen el parentesco que es de suponerse, y es natural.

No hacemos de ello un reproche al aplicado artista que estudia lo que puede y comprende el medio en que vive. Pero si nos fuese lícito hacerle una indicación, le diríamos que no es solo el Valle de México, por decantado que sea, lo único que nuestro país ofrece á la ambicion del paisajista y á la gloria del Arte.

Hay algo más nuevo, más original, por decirlo así, más característico en la Naturaleza de México; hay los paisajes majestuosamente alpestres de nuestras sierras de la zona fria, y hay los aspectos suaves y paradisiacos de la magnífica y exuberante vegetacion de los trópicos; hay que copiar despues de las llanuras estériles ó palustres y de las colinas amarillentas del Valle de México, las llanuras aterciopeladas y brillantes de la tierra-caliente, sus cañadas sombrías, sus ondulantes campos de cañas, sus oteros esmaltados de flores, sus blandos rios corriendo entre bosques de bananos ó cayendo espumantes entre enmarañados cortinajes de lianas gigantescas; hay que estudiar, después de la triste choza de tejamanil del indígena de aquí ó de la casa de campo que ya conocemos, la cabaña de paja ó de tejado de los habitantes de un clima caliente y húmedo.

El Sr. Velasco, que conoce la Botánica, sabe bien que la Flora espontánea del Valle de México es relativamente poco abundosa, ni podia ser de otro modo en nuestra altura. Pero descendiendo de las cordilleras orientales, una Flora riquísima y admirable se brinda á los ojos del artista, y un suelo de variadísimos aspectos y de sorprendentes efectos de luz le ofrece á cada paso un motivo de inspiracion.

Es verdad que el Valle de México es encantador, pero bueno es no abusar de sus encantos para no caer en la monotonía. Los pintores de marinas encuentran

en el mar un asunto inagotable, pero el mar (parece una paradoja) es realmente más fecundo en aspecto que el suelo. Esta no es una hipérbole para los marinos y para los que viven en las costas.

Por otra parte, la espacialidad para el paisajista no debe ser la localidad, debe ser el paisaje. La localidad se acaba, el Arte es el único que dura.

Si persiste el Sr. Velasco en reproducir en sus lienzos hasta los últimos rincones del Valle de México, llegará á pintar, aun durmiendo, los *perús*, los *álamos* y los *tepozanes*, las plantas herbáceas que lo adornan, pero sus vistas llegarán á cansar al público y hasta á él mismo. Habrá algun dia en que arrojando su pincel dirá fastidiado: -¡Basta de tierra amarilla y de tepozanes!

**Felipe López López, “Exposición en la Academia de San Carlos” en *El Federalista*, Edición Literaria, México, 10 de enero de 1876, tomo IX, No. 2
[Fragmento]**

El valiente paisajista don J.M. Velasco ha concurrido al llamamiento académico con un cuadro de no cortas dimensiones, de gran laboriosidad y de mucho interés. Despierta al instante la extensa vista de *El Valle de México*. Todo el afecto que la nacionalidad y el arte tienen depositado en el fondo de nuestro corazón; más es preciso prescindir de digresiones que serían largas por las fibras que toca el asunto y debemos limitarnos a sucintas consideraciones.

¿Qué mexicano podrá permanecer insensible en presencia de ese panorama, regazo maternal, seno de amores, origen de rica historia y foco de esperanza? Dejemos que el alma de cada espectador, esparciéndose por la llanura, lagos y bellas montañas que ciñen la ciudad en su horizonte, poetice a su manera, e ilumine su imaginación con la luz resplandeciente de ese hermoso cielo y los reflejos de plata de aquellos inmensos volcanes...Admiremos la tarea afanosa que el buen pintor se impuso, la serie de excursiones que ha debido hacer para llevar a cabo su obra y la constancia de trabajo que los minuciosos detalles exigen. ¡Cuánto

tiempo transcurrido, cuántos obstáculos que vencer antes de lograr un corto adelanto en esta tela, que ha de haber parecido al diligente paisajista tan vasta en sus senos como la superficie que representa su aérea perspectiva y las leguas que miden las visuales!, color, carácter y manera son de la escuela de Landesio, con modificaciones que nos parecen más veraces, según el aspecto de nuestro clima. Este cuadro es digno de un opúsculo exprofeso; se nos dice que está ya hecho por la pluma poética del señor Guillermo Prieto. ¡Cómo, después de él, difundirse con más largas consideraciones! [...]

**Felipe Santiago Gutiérrez, “La exposición de Bellas Artes en 1876” en
Revista Universal, México, 19 de febrero de 1876, tomo XI, No. 40
[Fragmento]**

El cuadro que representa el *Valle de México* ejecutado por el señor Velasco, nos ha gustado bastante, porque reúne cualidades muy apreciables de buen color, elección de líneas y gracia y espontaneidad de toque; en cuanto a exactitud nada deja que desear, porque están gráficamente copiadas las formas de los volcanes y los cerros, que el que los conozca puede distinguirlos perfectamente por sus nombres. Si el tono que el señor Velasco dio a la ciudad, que se mira en el centro del cuadro hubiese sido más luminoso, creemos que habría sido un poco mejor, puesto que es el punto objetivo de la composición, y siendo nada menos que la capital de la república, debió haber tenido más importancia. Ciertamente que la ciudad a pesar de su grandeza e importancia, tiene que ceder ante la majestad de esos gigantes que llamamos el Popocatépetl y el Ixtaccíhuatl y de lo importante de todo el Valle, que no tiene rival en el mundo, insistimos, con todo, en que debió habérsela hecho más visible, tomándose el artista, como en ciertos casos se acostumbra, una pequeña libertad para que México no pareciera un pequeño pueblo situado entre los valles y lagunas. Pero nos congratulamos de que México tenga ya artistas que, como el señor Velasco, ponga muy alto su nombre, y que dé un mentís a los que han dicho que aquí sólo hay el talento de la imitación pero no el de la invención. Sí,

como sabemos, el cuadro susodicho va a ser exhibido en Filadelfia, estaos seguros que no será inferior al lado de otros de su género. [...]

Felipe Santiago Gutiérrez, “Revista de la Exposición de San Carlos” en *La Libertad*, México, 15 de febrero 1878 [Fragmento]

Todos los paisajes del señor Velasco que están en derredor del que representa el Valle de México por él mismo, acusan un estilo magnífico, fresco, variado en su toque, que los hace rivales de los que se ejecutan en la escuela holandesa; pero el que sobresale por estas bellas dotes y por sus excelentes masas de claroscuro, es el del *Valle de México*, trabajado en el año escolar que pasó, en él se nota ya un gran paso que dio el señor Velasco, respecto del anterior y que sin embargo obtuvo un premio de la Exposición de Filadelfia, por su mayor franqueza, diafanidad y gran intensidad en la luz: este hermoso paisaje debe enviarse a la exposición próxima de París para que allí sea conocida y admirada nuestra hermosa naturaleza, la esplendidez del Valle de Anáhuac, que no tiene rival, y, más que todo, el talento artístico de los hijos de México

Aconsejamos al señor José María Velasco se traslade a Europa, en donde vivirá holgadamente con su pincel y dará honor a la patria con sus bellas reproducciones. [...]

**Felipe Santiago Gutiérrez, “La exposición artística de 1881” en *El Siglo XIX*,
México, 1881 [Fragmento]**

[...] los preciosos paisajes de Velasco y de Rivera su discípulo. ¿No hablan muy alto del adelanto y verdadero progreso del arte entre nosotros? [...]

El señor Velasco en cada exposición parece que va aumentando en sus paisajes el interés, por la mayor importancia que da a la buena elección de sus puntos de vista, por su desarrollo y esa magia del color, cuya variedad y sentimiento causan un bienestar indefinible en los ojos y en el alma de quien los mira.

Cada episodio, cada detalle ya en el terreno, en las rocas, en el cielo o en las variadas formas de la exuberante vegetación de sus cuadros, provoca un análisis, reclama más de una atención, para admirar la exactitud de todas y cada una de sus partes, deseando, aunque en vano, encontrar algún vacío, defectos que rara vez llegan a faltar en la obra más acabada.

En efecto, en su paisaje de Metlac, el señor Velasco ha sabido trasladar a la tela esa terrífica impresión que el gigantesco puente causa al que desde las ventanillas de los vagones mira la profundidad vertiginosa del fondo cuya majestad aterradora aumentan las extendidas montañas, las altas rocas y ese mar de vegetación que rodea todo ese conjunto. Imposible es fijarse tanto en esta pintura sin dejar de experimentar esas emociones y las muy agradables también de que al pasar por esas profundidades se va a hacer un paseo al mar para sorprenderse por primera vez con sus maravillas acaso al lado de una persona querida o rodeada de buenos amigos... en fin, la bondad de una pintura es despertar en el alma las emociones; y las del señor Velasco han conseguido este objeto.

Sin embargo, un artista que observaba los cuadros del señor Velasco junto con nosotros, señaló el pequeño lunar de que los verdes en las montañas de la vista del puente de Metlac eran un poco iguales y les faltaba alguna variedad; no sabremos hasta qué punto sea razonable esta observación; por lo que hace a nosotros, nos agradan sobremanera todos los paisajes de dicho profesor.

Un paisaje en el fondo, de cuya frondosa arboleda se mira una capillita y a su frente pasando un individuo con el sombrero en la mano, guarda un perfecto paralelo con los demás del mismo autor.

Un cronista criticó lo poco que acaba el señor Velasco las figuras de sus cuadros y a la fe que nos perdone el articulista, pero le diremos que no tiene razón porque la figurita del cuadro que nos ocupa, así como las demás que ha puesto en el reto de sus cuadros, guardan perfectamente las condiciones requeridas por el arte de que, la figura en el paisaje como es secundaria en él, se debe precisar y estudiar menos, supuesto que no es el objeto principal; exactamente se sigue en esto la misma regla que en literatura; que los episodios de un asunto se pasan por incidencia y el escritor tiene que cargar toda la fuerza en el principal. Es puntualmente el defecto en que el señor Coto ha caído en el cuadro del *Hidalgo en el Monte de las Cruces* que presentó hace dos años y en el de *Cuauhtémoc* de este año con los que da igual interés tanto al paisaje como a las figuras.

Tal vez la figurita que el señor Velasco ha puesto en el paisaje de la capillita está más terminada de lo que debiera; pero como el paisaje es vibrado y de mucha fuerza, no hace mal ni reclama tanto la atención.

En la misma línea y más arriba del cuadro que nos ha ocupado, vence otros del mismo artista cuya descripción excusamos pues basta indicarlos para que los espectadores se fijen; porque en ellos se encontrarán las bellas cualidades que dejamos apuntadas, de verdad, de color, energía, facilidad de toque y elegancia en el modo de hacer. [...]

**Francisco Díez de Bonilla, “Academia de Bellas Artes” en *El Siglo XIX*,
México, 2 de febrero de 1878, tomo 73 [Fragmento]**

SALA DE EXPOSICIÓN DE PINTURAS MODERNAS

[...] Con el número 23 empiezan los cuadros originales y esa cifra presenta a uno el delicioso y sublime cuadro *El Valle de México*, admirado en Filadelfia por miles de espectadores y premiado en esa gran Exposición. Parece que el insigne Velasco queriendo vencerse a sí mismo nos ha presentado un segundo cuadro del Valle, y no falta quien diga que es mejor que el premiado en Filadelfia. En este segundo de veras hay no sé qué más espontáneo, más atrevido, y quién sabe qué novedad en la luz de nuestro cielo tropical, y en la naturaleza de nuestro valle. En fin, el señor Velasco sigue progresando y tenemos el orgullo de anunciarle que llegará a figurar entre los paisajistas franceses, italianos y belgas. Pocos días antes de irse el señor Landesio su maestro, le oí, en unión de un amigo, el señor licenciado don Jesús Cuevas, elogios desmedidos de su discípulo Velasco. Este artista, es hoy el profesor de paisaje. También ha presentado cuadros chicos, uno de ellos el mismo Valle tomado desde Tacubaya, de ejecución particular. Un sujeto mirando este cuadro decía de las plantas de primer término: “están hechas por mano de un artista que deber ser un buen botánico”. [...]

**Rubén M. Campos, “Notas Efímeras” en *La Patria de México*, México, 22 de
enero de 1899 [Fragmento]**

Nuestros paisajistas pintan con más realidad que los españoles expuestos en la Academia. Los procedimientos de los españoles serán más refinados, más convencionales, más exquisitos, pero no más reales.

Estoy en la galería donde se muestran los lienzos de nuestro paisajista Velasco y no puedo menos que encantarme ante la verdad y hermosura de nuestro cielo, ante la realidad del Valle de México, estudiado por el pintor a plena luz, a

diferentes tonos y medias tintas y siempre sorprendido en toda la majestad de su soberana hermosura, en todo el esplendor de su salvaje y grandioso espectáculo.

Recorro varios lienzos de Velasco, y en todos veo admirablemente pintado nuestro cielo, despejado y puro, o con acumulamientos de nubes que lo decoran sin ensombrecerlo; nubes blancas, grises, violáceas, pavonadas, que vuelan por nuestra atmósfera fluida, la atmósfera de las altitudes de Anáhuac, perennemente azonizada, luminosa y transparente, en la que los semitonos del iris descompuesto en la luz ostentan toda su vaguedad temática, se coloran en atomizaciones luminosas que engendran crepúsculos maravillosos, en los cuales nadan stratus flamulados, como barquichuelos fantásticos, y se espesan los cúmulus semejantes a burgos y castillos palatinos roídos por incendios vengadores o vistos a la luz de auroras boreales.

Los tonos de los verdes, espléndidos o muertos, tienen la frescura intertropical, se matizan de tintas radiosas y jóvenes, acusan la savia pletórica de la América púber, cuyo cielo no ennegrece todavía la hulla de las civilizaciones trabajadas, cuyos campos aún vírgenes no se cansan de producir flora copiosa y fresca, herbazones de arbolados y pujantes, de savia potente, de verdes salvajes, de tinte desconocido por los meridionales de Europa que solamente han visto sus floralias gastadas y muertas.

Ante mis ojos aparecen los paisajes que yo he gozado en contemplaciones solitarias, errante, apasionado de la belleza únicamente eterna: la belleza de las cosas sin alma. *Cuernavaca a la puesta del sol* es prodigiosamente real y hermosa. El Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, cumbrados de nieve hiperbórea, aparecen tenuemente violáceos el cielo azul recamado de nubes blancas es precioso, es el cielo de aquella zona; las palmas destacan sus verdes inauditos en el verde-hermoso de los frondajes, y un jirón de paisaje, débilmente enrojecido por el sol, aparece claro y luminoso. *El Ajusco*, tomado desde San Ángel, es de una verdad asombrosa. La montaña y el cielo son hermosos, y dominan el paisaje en el que hay una quiebra por la que corren un arroyo con un buen contraste de luz y sombra; los ribazos están perfectamente estudiados y el efecto del paisaje es apacible y tranquilo. *El Valle de México*, tomado desde Molino del Rey, es una feliz

continuación de los paisajes que el pintor viene produciendo desde hace algunos años sobre el mismo asunto. No decae, se afirma, se robustece, presenta el panorama con más riqueza de detalle, aunque se preste menos que en otros lienzos la perspectiva; el campo escuelo y hollado tiene mucha verdad: es la flora triste de las infecundas planicies que fueron cuencas de lagos salados y evaporados: la gran ciudad aparece pequeñita, a lo lejos, y en el fondo el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl, de un maravilloso tono violeta, hunden sus nieves eternas en un cielo admirable. *Rebaño en la llanura*, composición ideal de Velasco, me confirma en decir que el paisajista nació para copiar nuestro Valle como nadie lo ha hecho: es un crepúsculo muerto, un cielo con nublazón gris-violácea, bajo el que viene por una pradera obscurecida un rebaño de ovejas seguido de un pastor; no hay más claridad que la de una línea blanca ciñendo el horizonte. Aislado, este lienzo sería más hermoso que ante los paisajes incomparables del pintor, copiando a la naturaleza, crea obra de arte. [...]

“Fuera del país. El pabellón mexicano en la Exposición de París” en *El Nacional*, México, 6 de agosto de 1889 [Traducción del artículo escritor por León Cahun en *El Faro del Loire* / Fragmento]

[...] vivido por sí mismo y así quiere seguir viviendo engrandeciéndose. Una prueba de ello es la galería de pinturas instalada en el primer piso de su pabellón. Las otras naciones de América han producido pintores buenos o malos, algunos excelentes, cuyas obras se han podido ver en nuestros salones de Bellas Artes, pero esos pintores son discípulos de nuestras escuelas europeas, copistas de nuestros grandes maestros. México por su parte, tiene una escuela original, nacional que se ha formado ante el espectáculo de su cielo, de su aire, de su naturaleza. En América la única pintura auténtica es la mexicana. Exageraríamos si dijéramos que todas las obras expuestas tienen valor estético; sin embargo, justo es aplaudir los esfuerzos que se han hecho para reproducir las grandes escenas de la historia nacional, como el cuadro en que se representa a un orador mexicano hablando ante el Senado de

Tlaxcala contra la alianza con Cortés o escenas de la vida real. Mas lo que ha sido para mí una revelación son los sorprendentes paisajes del Sr. Velasco y de sus discípulos. Sí, hay en México una escuela de paisajistas y una escuela que a nadie le debe nada, que a nadie imita, que se ha formado sola al contemplar la maravillosa vegetación de los valles, las perspectivas diáfanas de las montañas, la luz suave y transparente en todas partes.

El estilo de Velasco difiere tanto del de Corot y Rousseau como un paisaje de México de un paisaje del Valle de Sena; pero no por eso es menos riguroso ni menos bien expresado. El sabor exótico de esas reproducciones de la naturaleza, las montañas que en todas se ven, como el Popocatepetl y el Pico de Orizaba que brillan en los cuadros como el Fuji Yama en los japoneses y el Vesubio en los napolitanos, la frescura y el verdor de los campos, la abundancia de las aguas, lo grandioso de los panoramas y la claridad del aire y del cielo dan a esos lienzos un sello de originalidad, un encanto indecible, que es difícil encontrar en otros. Los clásicos nada pueden decir contra la corrección del dibujo, ni los impresionables de la vivacidad y la verdad de la composición.

El señor Velasco sabe hacer hablar a los árboles y a las montañas, de México se entiende; no sé lo que haría en Francia y tal vez una encina del bosque de Fontainebleau, le embarazaría mucho. Nadie es mejor escritor más que en su propia lengua; nadie es verdadero pintor más que en su patria: el Señor Velasco es un verdadero pintor y sus obras son hijas robustas y lozanas de su suelo natal. [...]

(Esta misma nota fue publicada en *El Monitor Republicano* el 7 de agosto de ese mismo año, la cual constituye una traducción muy poco distinta de la realizada por *El Nacional*. La diferencia más notoria que se advierte es que mientras *El Nacional* tradujo “ni los impresionables de la vivacidad y la verdad de la composición” *El Monitor Republicano* escribió “ni los impresionistas a la vivacidad, a la vitalidad de la composición.”⁴²⁹ Lo cual resulta esencial señalar debido a la importancia que el segundo periódico le brindó a la obra de Velasco, al dar a conocer al público mexicano el reconocimiento que se le rendía en Europa, considerando que el inicio

⁴²⁹ Díaz y de Ovando, *Op. cit.*, p. 131.

de las corrientes vanguardistas, como el Impresionismo, iban ganando terreno en la producción y gusto artístico ya para aquellos años)

“La pintura en París, Honor a un mexicano” en *El Mundo*, México, 15 de agosto de 1889 [Traducción de la nota escrita por León Satin en *La Phaire de la Loire*]

El ilustrado crítico francés León Satin ha escrito lo siguiente en *La Phaire de la Loire*, refiriéndose a la sección de pintura en el palacio mexicano de la Exposición de París.

Decir que todos los cuadros expuestos en esta galería tienen un valor estético, sería demasiado exagerar; de todos modos, bueno es reconocer y señalar los esfuerzos hechos en vista de pintar las grandes escenas de la historia nacional, como aquella en que se ve aun orador mexicano hablando, ante el senado de Tlaxcala, contra la alianza de Cortés, o las escenas realistas de la vida popular. Pero lo que ha sido una revelación para mí, son los sorprendentes paisajes del señor Velasco y de sus discípulos. Sí, hay una escuela de paisajes en México, y una escuela que no debe nada a nadie, que no ha imitado a nadie, que se ha formado sola, mirando la maravillosa vegetación en los valles, lejanos claros en las montañas, la luz dulce y transparente en las arquitecturas.

El arte del señor Velasco difiere tanto del de Corot o del de Rousseau, como un paisaje de México difiere de un paisaje del Valle del Sena, pero no es ni menos sinceramente explicado. El gusto exótico de sus bellas escenas naturales, los puntos de mira que se encuentran doquier, como el Popocatépetl nevado y el Pico de Orizaba que representan en esta pintura el mismo papel que el Fuji-Yama en los trazos japoneses y el Vesubio en los cuadros napolitanos; el encanto y la rareza de los sitios, la fresca entonación de los verdes, la abundancia de aguas, la amplitud de las perspectivas y el movimiento del aire y del cielo, dan a esas telas notables, una originalidad, un aspecto sobresaliente que no he visto en ninguna otra parte.

Los clásicos nada tendrán que decir a lo correcto del dibujo, ni los impresionistas a la vivacidad, a la vitalidad de la composición.

El señor Velasco sabe hacer vivir y hablar a los árboles y a las montañas, en su país de México por supuesto: no sé lo que haría en Francia, y tal vez un encino del bosque de Fontainebleau, visto bajo un cielo gris de noviembre, lo embarazaría mucho. Nadie es verdadero escritor sino en su lengua, nadie es verdadero pintor sino en su país; el señor Velasco es un verdadero pintor y su pintura es la hija robusta y sana de su suelo natal.

(Como se puede apreciar este es el mismo artículo traducido por *El Nacional* y *El Monitor Republicano*, solamente que en éste último publicado en *El Mundo* se atribuyó dicha nota a León Satin y no a León Cahun, aspecto que ya ha sido abordado por Díaz y de Ovando,⁴³⁰ en donde se debe comentar que el historiador del arte Justino Fernández también escribió León Satin al hacer referencia a dicho artículo).

**“La República de los Estados Unidos Mexicanos en la Exposición Universal”
en *El Siglo XIX*, México, 13 de agosto de 1889 [Traducción de la nota escrita
por M. Montmayeur en *La Presse Industrielle* / Fragmento]**

PRIMER GRUPO- BELLAS ARTES

[...] Los paisajes son los que dominan en la colección, debiéndose la mayor parte de ellos al pincel de Velasco, jefe del grupo; son encantadores, de un colorido cálido y de una profundidad maravillosa; citaremos entre otras, la vista del “Valle de México”, en la cual se perfila el Popocatepetl sobre el horizonte; el “Árbol de la Noche triste” y el “Pico de Orizaba”.

Parece que no contento el Sr. Velasco con *pintar bien* se propuso *pintar mucho*, pues en la Exposición figuran nada menos que sesenta y cinco telas suyas.

⁴³⁰ Para conocer más acerca de esta confusión véase *Ibidem*, p. 137.

Una visita al departamento que nos ocupa equivale a una excursión por los sitios más agrestes y pintorescos de México. Ahí pueden espaciarse los ojos por praderas inmensas esmaltadas con brillante colorido; ahí se despierta el deseo de ir a habitar en tan deliciosas comarcas, en las cuales los picos abruptos de las montañas dentelladas se pierden entre las nubes, mientras que al pie de aquellos colosos de pórfido y granito se deslizan las ondas cristalinas y mansas de los riachuelos en cuyas márgenes pastan en completa libertad numerosos ganados. El señor Velasco es un pintor distinguidísimo, dotado de incontestable talento. Basta ver muchos de sus cuadros para darse cuenta que no solamente su pincel es fértil, sino que además es fuerte, es enérgico, es original, es grandioso. [...]

“El Sr. D. José María Velasco, honor merecido” en *El Tiempo*, México, 29 de diciembre de 1898.

En el número de *La Ilustración Española y Americana*, que hemos recibido, se publica el retrato del conocido y reputado pintor mexicano, Profesor de la Academia de Bellas Artes y autor de cuadros de paisaje admirables.

Al retrato acompaña un artículo biográfico en el que se habla de los méritos del señor Velasco.

Mucho nos complace que en el extranjero se haga justicia a nuestros artistas que a esa honra son acreedores.

Fuentes consultadas

Bibliografía

1. ACEVEDO, Esther, *et al*, “El patrocinio de la Academia y la producción pictórica 1843-1857” en *Las Academias de Arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato)*, México, UNAM / Imprenta Universitaria, 1985, pp. 103-106. (BIBLIOTECA MUNAL)
2. AGOSTONI, Claudia y Speckman, Elisa, *Modernidad, tradición y alteridad. La Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, IIH-UNAM, 2001 (INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS/ TEXTO EN LÍNEA
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/modernidad/libro_modernidad.html)
3. AGUAYO, Fernando, *Estampas Ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora, 2003. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
4. AGUILAR Camín, Héctor, *La invención de México: historia y cultura política de México, 1810-1910*, México, Editorial Planeta, 2008. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
5. AGULHON, Maurice, *Historia vagabunda*, México, Instituto Mora, 1994. (DOCUMENTO EN PDF/ CORTESÍA DE LA MTRA. IRMA HERNÁNDEZ)
6. ALTAMIRANO Piolle, María Elena, *José María Velasco, Homenaje Nacional*, México, MUNAL-CONACULTA, 1993. (BIBLIOTECA MUNAL)
7. ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México” en *Obras completas*, México, SEP, 1884. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
8. ALTAMIRANO, Ignacio, *El Salón en 1879-1880, Impresiones de un aficionado*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1880. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)

9. AMADOR Bech, Julio, *El significado de la obra de arte: conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, Colección Artes Visuales, 2008. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
10. BÁEZ Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, México, UNAM, 1976. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
11. BÁEZ Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México, ENAP-UNAM, 2008. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
12. BÁEZ Macías, Eduardo, *Una mirada al pasado. La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos, siglos XVIII y XIX*, México, Santander, 2005. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
13. BAUDELAIRE, Charles, *Art in Paris 1845-1862. Salons and other exhibitions*, New York, Cornell University Press / Phaidon Books, 1981. / Translated by Jonathan Mayne. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
14. BAUDELAIRE, Charles, *Arte y modernidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2009. / Traducción Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
15. BAYÓN, Damián, *Qué es la crítica de arte*, Argentina, Columba, 1970. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
16. BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
17. BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, España, Paidós, 2006. (DOCUMENTO EN PDF)

18. BURKE, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
(DOCUMENTO EN PDF / TEXTO EN LÍNEA
<http://www.e-historia.cl/cursosupa/12-1-invhistoriografica/presentaciones/Taller%20Inicial%201%20-%20Burke,%20P.%20Formas%20de%20Hacer%20Historia.pdf>)
19. BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, España, Crítica, 2001. (DOCUMENTO EN PDF / TEXTO EN LÍNEA
<http://rodolfogiunta.com.ar/Patrimonio/Biblio%20032.pdf>)
20. CALINESCU, Mathei, *Five Faces of Modernity*, Carolina Del Norte, EE.UU. Duke University Press, 1986. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
21. CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, España, Gedisa, 1995.
(DOCUMENTO EN PDF / CORTESÍA MTRA. IRMA HERNÁNDEZ)
22. CONTRERAS, Carlos, *Urbanización y modernidad en el porfiriato. El caso de la ciudad de Puebla* (TEXTO EN LÍNEA
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1572/2/199283P167.pdf>)
23. CORCUERA, Sonia y Gorches, Gabriela, *Entre el arte y la ciencia, José María Velasco*, México, Tecolote, 2014. (BIBLIOTECA MUNAL)
24. COSÍO Villegas, Daniel, *Historia Moderna de México. La República Restaurada III. Vida Social*, México, El Colegio Nacional / Hermes, 2011.
(CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
25. DE CERTAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996. (DOCUMENTO EN PDF / CORTESÍA MTRA. IRMA HERNÁNDEZ)
26. DE LOS ÁNGELES Sobrino, María (coord.), Catálogo de la exposición *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, MUNAL-INBA, México, abril-junio, 1994. (BIBLIOTECA MUNAL)
27. DÍAZ Alegría, Alejandro, *Identidad y Modernidad. La arquitectura neo azteca y eclecticismo en el pabellón mexicano de la exposición universal de 1889*, México. Tesina para obtener el grado de Licenciado en Historia, FFyL-UNAM, 2013. (DOCUMENTO EN PDF/ TEXTO EN LÍNEA TESIUNAM)

28. DÍAZ Moreno, José Humberto (coord.), *Las vías del arte*, México, Sector Comunicaciones y Transportes / Ferrocarriles Nacionales de México / Porrúa, 1998. (BIBLIOTECA MUNAL)
29. DÍAZ y de Ovando, Clementina, “Notas de la Exposición Universal de 1889” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, No. 61, Año 1990. (TEXTO EN LÍNEA/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1576/1563> Consultado el 29 de enero de 2015)
30. E. BOYER, Richard, “Las ciudades mexicanas: perspectivas de estudio en el siglo XIX” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México / Universidad de Connecticut, v. 22, No. 2 (86), octubre-diciembre, 1972. (DOCUMENTO EN LÍNEA http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/7DYC89C_CN9IF8MC8XRRNUTBJI3FSY4.pdf)
31. EDER, Rita (coord.), *El Arte en México, Autores, Temas, Problemas*, México, CONACULTA / Lotería Nacional / FCE, 2001. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
32. ENCINA, Juan de la, *El paisajista José María Velasco, 1840-1912*, México, El Colegio de México, 1942. (BIBLIOTECA MUNAL)
33. FERNÁNDEZ de Calderón, Cándida, *et al*, (coord.), Catálogo de la exposición *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex / Delegación de la Comisión Europea, 1996. (BIBLIOTECA MUNAL).
34. FERNÁNDEZ Ruíz, Consuelo, *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1991. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
35. FERNÁNDEZ, Justino, “De la crítica de arte en México. Ignacio Manuel Altamirano (1880)” en *Letras de México: 1937-1947*, II, 15. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
36. FERNÁNDEZ, Justino, “El arte en México en torno a 1867” en Salvador Novo, Andrés Henestrosa, Justino Fernández, *et al*, *La vida y la cultura en México*

- al triunfo de la República en 1867*, México, Ediciones de Bellas Artes-INBA, 1968. (BIBLIOTECA MUNAL)
37. FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, IIE-UNAM, 2001, Tomo I: El Arte del Siglo XIX. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
38. FERNÁNDEZ, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, IIE-UNAM, 1967. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
39. FERNÁNDEZ, Justino, *José María Velasco*, México, Gobierno del Estado de México, 1976. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
40. FERNÁNDEZ, Justino, *La estética del arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 1990. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
41. GARCÍA Gómez, Francisco, *El nacimiento de la modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*, España, Universidad de Málaga, 2005. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
42. GIROLA Lidia y Olvera, Margarita (coords.), *Modernidades: narrativas, mitos e imaginarios*, México, Anthropos-UAM, 2007. (CORTESÍA MTRA. IRMA HERNÁNDEZ)
43. GONZÁLEZ Navarro, Moisés, *Sociedad y cultura en el porfiriato*, México, CONACULTA, 1994. (BIBLIOTECA RAFAEL GARCÍA GRANADOS/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS)
44. GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante” en Cosío Villegas, Daniel, *Historia general de México*, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, Tomo III, 1976. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
45. GUERRA, François Xavier, *El Antiguo Régimen a la Revolución*, México, FCE, 1991. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)

46. GUMBRECHT, Hans Ulrich, "A History of the Concept 'Modern'", en *Making Sense in Life and Literature*, Minneapolis, 1992, pp. 79-110. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
47. HIRSBERG Unguerovich, Herman, *Los trabajos de organización en la Exposición Universal de París de 1889*, México. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, FFyL-UNAM, 2011. (DOCUMENTO EN PDF/ TEXTO EN LÍNEA TESIUNAM)
48. ISLAS García, Luis, *Velasco, pintor cristiano*, México, Proa, 1932. (BIBLIOTECA MUNAL)
49. KUNTZ Ficker, Sandra, "Los ferrocarriles y la formación del espacio económico en México, 1880-1910" en *Ferrocarriles y Obras Públicas*, México, UAM, 1999. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
50. LANDESIO, Eugenio, "La pintura general o de paisaje y de perspectiva, en la Academia de San Carlos" en *Memoria*, MUNAL, Núm. 4, 1992. (BIBLIOTECA MUNAL)
51. LARRUCEA Garritz, Amaya, *La construcción del paisaje como idea en México*, México. Tesis para obtener el grado de Doctora en Arquitectura, UNAM, 2013. (DOCUMENTO EN PDF/ TEXTO EN LÍNEA TESIUNAM)
52. LIRA Vásquez, Carlos, *Una ciudad ilustrada y liberal. Jerez en el porfiriato*, México, UAM / Ficticia, 2004. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
53. LLOYD, Jane-Dale, N. Mijangos Díaz, Eduardo, Pérez Domínguez, Marisa (coords.), *Visiones del porfiriato: visiones de México*, México, Universidad Iberoamericana / IIH, Morelia, Mich., 2004. (BIBLIOTECA RAFAEL GARCÍA GRANADOS/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS)
54. LUDLOW Wiechers, Leonor (coord.), *Los Ferrocarriles mexicanos en el arte y en la historia*, México, Ferrocarriles nacionales de México, 1994. (BIBLIOTECA MUNAL)
55. MANRIQUE, Jorge Alberto (coord.) *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP / INBA / Salvat, 1982. Tomo X. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)

56. MANRIQUE, Jorge Alberto, "Arte, modernidad y nacionalismo" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 17, No. 2 (66), octubre-diciembre, 1967 (TEXTO EN LÍNEA http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/2N5H5DG3TMMNCQRTSJSN54MDKEE9Q4.pdf)
57. MÁRQUEZ Martínez, Teresa (coord.), Catálogo de la exposición *El ferrocarril en el arte mexicano*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1998. (BIBLIOTECA MUNAL)
58. MARTÍNEZ del Campo, Roxana Velásquez (coord.), *Guía Museo Nacional de Arte*, México, MUNAL-INBA-CONACULTA, 2006. (BIBLIOTECA MUNAL)
59. MARTÍNEZ, José Luis, "México en busca de su expresión" en Cosío Villegas, Daniel, *Historia general de México*, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, Tomo III, 1976. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
60. MATOS Moctezuma, María Fernanda (coord.), Catálogo de la muestra *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, Museo Nacional de San Carlos, México, INBA-CONACULTA, 2010. (BIBLIOTECA MUNAL)
61. MENDOZA Vázquez, Isaac, "Modernidad y Globalidad" en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 2, abril-junio, pp. 406-409 (TEXTO EN LÍNEA <http://www.ejournal.unam.mx/rms/2008-2/RMS008000207.pdf> Consultado el 10 de marzo de 2013)
62. MORENO Toscano, Alejandra, "Cambios en los patrones de urbanización en México, 1810-1910" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, v. 22, No. 2 (86), octubre-diciembre, 1972 (TEXTO EN LÍNEA http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/P75Y5AQB7V28TSRUDG9BG24C6991HU.pdf)
63. MORENO, Roberto, *La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX*, México, UNAM, 1989. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)

64. MOYSSÉN, Xavier, "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 32, México, UNAM, 1963. (TEXTO EN LÍNEA/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/751/738>)
65. MOYSSÉN, Xavier, Fausto Ramírez, Claude Gandelman, *et al*, *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, 1989. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
66. MOYSSÉN, Xavier, *José María Velasco, el paisajista*, México, Círculo de Arte, 1997. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
67. MOYSSÉN, Xavier, *José María Velasco. Un estudio sobre su obra*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1991. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
68. MOYSSÉN, Xavier, Ortiz Gaitán, Julieta, *La crítica de arte en México: Estudios y Documentos, 1896-1921*, México, IIE-UNAM, 1999, Tomo I. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
69. PALTI, Elías, *La Nación como problema: los historiadores y la "cuestión nacional"*, México, FCE, 2003. (DOCUMENTO EN PDF/ CORTESÍA MTRA. IRMA HERNÁNDEZ)
70. PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
71. PAZ, Octavio, "Pinturas de José M. Velasco" en *Los privilegios de la vista*, México, 1991, Tomo II. (BIBLIOTECA MUNAL)
72. PAZ, Octavio, *Los hijos del Limo*, México, Seix Barral, 1984. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
73. PELLICER, Carlos, *José María Velasco. Pinturas, dibujos, acuarelas*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1970. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)

74. PÉREZ Monfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Publicaciones de la Casa Chata, 2007. (CORTESÍA DE LA MTRA. IRMA HERNÁNDEZ)
75. RAAT, William Dirk, *El positivismo durante el Porfiriato, 1876-1910*, México, 1975. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
76. RAMÍREZ de Alba, Horacio “El acueducto de Guadalupe, monumento histórico en riesgo”, *Ciencia Ergo Sum*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, Vol. 20, No. 2, julio-octubre, 2013. (TEXTO EN LÍNEA <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10426848010> Consultado el 23 de abril de 2015)
77. RAMÍREZ Lozada, Dení, “La Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 y la ¿ausencia? de México” en *Revista de Indias*, Madrid, vol. LXIX, Núm. 246. (TEXTO EN LÍNEA <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/687/758>)
78. RAMÍREZ, Fausto, “Dioses, Héroe y Reyes Mexicanos en París, 1889” en *Historia, Leyendas y Mitos de México: Su expresión en el Arte*. XI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, FFyL-UNAM, 1986, pp. 203-253. (DOCUMENTO EN PDF/ CORTESÍA DEL MTRO. FAUSTO RAMÍREZ)
79. RAMÍREZ, Fausto, “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-INBA-CONACULTA / IIE-UNAM / Banamex, 2003. (BIBLIOTECA MUNAL)
80. RAMÍREZ, Fausto, “La pintura de paisaje, en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio” en *Memoria*, MUNAL, Núm. 4, 1992. (BIBLIOTECA MUNAL)
81. RAMÍREZ, Fausto, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros” en Alberto Manrique, Jorge (coord.) *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP / INBA / Salvat, 1982. Tomo X. (BIBLIOTECA MUNAL)

82. RAMÍREZ, Fausto, "Las imágenes del 'México próspero' en el *Atlas pintoresco* de Antonio García Cubas (1885)" en *Amans artis, amans veritatis, Coloquio Internacional de Arte e Historia, en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México, IIE-FFyL-UNAM / Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 581-618. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
83. RAMÍREZ, Fausto, "México a través de los siglos (1881-1910): La pintura de historia durante el Porfiriato" en *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado, 1864-1910*, México, MUNAL-INBA-CONACULTA / IIE-UNAM / Banamex, 2003. (BIBLIOTECA MUNAL)
84. RAMÍREZ, Fausto, *Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, Madrid, Muralla, 1984. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
85. RAMÍREZ, Fausto, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
86. RAMÍREZ, Fausto, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008. (BIBLIOTECA MUNAL)
87. RICHARD, André, *La crítica de arte*, Argentina, Universidad de Buenos Aires / Eudeba, 1962. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
88. RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, IIE-UNAM, 1997. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
89. RODRÍGUEZ Rangel, Víctor (curador), Catálogo de la exposición *Territorio Ideal. José María Velasco, Perspectivas de una época*, México, MUNAL-INBA, 2014. (BIBLIOTECA MUNAL)
90. ROEDER, Ralph, *Hacia el México Moderno, Porfirio Díaz*, México, FCE, 1973. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
91. ROMERO de Terreros, Manuel, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos (1850-1898)*, México, IIE-UNAM, 1963. (BIBLIOTECA MUNAL)

92. ROMERO de Terreros, Manuel, *Los acueductos de México en la Historia y en el Arte*, México, IIE-UNAM, 1949. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
93. ROMERO de Terreros, Manuel, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, 1943. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
94. RUBÍN de la Borbolla, Daniel F. (coord.), *José María Velasco. Pintor del paisaje mexicano*, México, Gobierno del Estado de México, 1969-1975. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
95. SÁNCHEZ Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, México, IIE-UNAM, 1996. (BIBLIOTECA MUNAL)
96. SÁNCHEZ Gómez, Luis Ángel, "Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878" en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Universidad Complutense, Madrid, 2006. Vol. 28, pp. 191-212 (TEXTO EN LÍNEA
http://eprints.ucm.es/8524/1/Ciencia_exotismo_y_colonialismo.pdf
Consultado el 16 de marzo del 2013)
97. SLIM Domit, Soumaya (coord.), Catálogo de la exposición *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX* en la Colección del Museo Soumaya, México, 1998. (BIBLIOTECA MUNAL)
98. TABLADA, José Juan, *Historia de Arte en México*, México, 1927. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
99. TENORIO Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
100. TIBOL, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano: Época Moderna y Contemporánea*, Hermes, México, 1964. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)

101. TRABULSE, Elías, *Arte y Ciencia en la Historia de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1995. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
102. TRABULSE, Elías, *Historia de la ciencia en México. Estudios y textos*, Vol. IV.- Siglo XIX: La ciencia mexicana del periodo nacional, México, FCE / Conacyt, 2003. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)
103. TRABULSE, Elías, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia en México*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992. (BIBLIOTECA MUNAL)
104. ULLOA del Río, Ignacio, *Imaginario y pintura académica de paisaje. Un caso, la Ciudad de México, 1855-1947*, México, Tesis para obtener el grado de maestro en Artes Visuales (Pintura), ENAP-UNAM, 2011. (DOCUMENTO EN PDF/ TEXTO EN LÍNEA TESIUNAM)
105. URIBE, Eloísa (coord.), *Historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1761-1910*, México, UAM-Azcapotzalco / INAH, 1987. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
106. VALADÉS, José C., *El Porfirismo: Historia de un régimen*, Tomo II, México, Patria, 1948. (BIBLIOTECA JUSTINO FERNÁNDEZ/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS)
107. VILLARRUTIA, Xavier, "José María Velasco, pintor del Valle de México" (TEXTO EN LÍNEA/ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS <http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/Villau3%284%29.html>)
108. VILLORO, Luis, *El pensamiento moderno: Filosofía del Renacimiento*, México, El Colegio Nacional / FCE, 1992. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
109. WIDDIFIELD, Stacie (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, 2001. (BIBLIOTECA VASCONCELOS)

110. ZAVALA, Magdalena, *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*, México, INBA, 2001. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
111. ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México y apogeo y decadencia del positivismo en México*, México, El Colegio de México, 1968. (CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FES ACATLÁN)
112. ZERMEÑO Padilla, Guillermo, “Algunos conceptos básicos de la modernidad mexicana, 1750-1850” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, 2011, LX:3 (TEXTO EN LÍNEA http://bibliocodex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/9AE28QPF3F9IJNAC889VV6HT2BXD69.pdf)
113. *Acerca de las Exposiciones Universales. París 1889-París 1900*, Folleto complementario a propósito de la Exposición *El placer y el orden. Orsay en el MUNAL*, México, México, 2013. (TEXTO EN LÍNEA <http://www.munal.mx/micrositios/placeryorden/descargables/DossierOrsay.pdf>).
114. Conferencia Magistral “José María Velasco y el Paisajismo Académico” dictada por Fausto Ramírez el 28 de enero de 2015 en el Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Inédita.
115. Conferencia en Homenaje al 175° aniversario del natalicio de *El Paisajista Mexicano José María Velasco. Belleza, espacio y visión*, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, 16 de julio de 2015, INBA-CONACULTA. Inédita.

Sitios en línea (Internet)

116. Vídeo “México en las Exposiciones Universales”, CONACULTA en <https://www.youtube.com/watch?v=xq3x8TjJSSk> (Consultado el 5 de febrero de 2015).
117. “Historia de la Lotería Nacional” en <http://www.lotenal.gob.mx/es/historia> (Consultado el 4 de febrero de 2015).

118. Definición de “contemporáneo”, Real Academia Española en <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=contempor%C3%A1neo> (Consultado el 9 de septiembre 2014).
119. <http://munal.mx/exposicion/territorio-ideal.-jose-maria-velasco> (Consultado el 26 de febrero de 2015).
120. <http://munal.mx/educacion/ficha/ver/landesio> (Consultado el 31 de julio de 2015).
121. <http://munal.mx/munal/exposicion-velasco.html> (Consultado el 23 de junio de 2015).
122. http://munal.mx/images/uploads/exposiciones/449/03valledemexico_exhibition.jpg (Consultado el 19 de febrero de 2015).
123. griseldapollockenmexico.weebly.com (Consultado el 26 de febrero de 2015).
124. <http://www.inehrm.gob.mx/imagenes/velasco/24.jpg> (Consultado el 10 Abril de 2014).
125. <http://www.panoramio.com/photo/49542683> (Consultado el 18 de febrero de 2015).
126. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/santa-maria-la-ribera.html> (Consultado el 18 de febrero de 2015).
127. http://www.aloj.us.es/galba2/STLAZARE/Primera_Parte/Otras/expo1889.htm (Consultado el 18 de febrero de 2015).
128. <https://fotografiasconhistoria.wordpress.com/tag/torre-eiffel/> (Consultado el 18 de febrero de 2015).
129. <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/difusion/textos/reminiscencias/Rm013.html> (Consultada el 26 de febrero de 2015).

130. <http://www.boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV4P85.pdf>
(Consultada el 26 de febrero de 2015).
131. <http://www.elem.mx/obra/datos/2780> (Consultada el 26 de febrero de 2015).
132. David Rumsey Map Collection en <http://www.davidrumsey.com/maps2517.html> (Consultado el 14 de agosto de 2015).
133. Secretaría de Turismo en http://www.mexicocity.gob.mx/detalle.php?id_pat=6569 (Consultado el 23 de abril de 2015).
134. <http://www.puma.unam.mx/festival/index.php/bosquemesofilo>
(Consultado el 21 de mayo de 2015).
135. “Antigua vía del ferrocarril y Puente de Metlac” en <http://fortin.gob.mx/turismo.php> (Consultado el 1 de abril de 2015).
136. <http://www.mexicoenfotos.com/> (Consultado el 1 de abril de 2015).
137. “Edificio Molino del Rey” en <http://www.sedena.gob.mx/conoce-la-sedena/instalaciones-militares-historicas/edificio-molino-del-rey-->
(Consultado el 11 de abril de 2015).
138. “El castillo de Chapultepec” en http://www.mnh.inah.gob.mx/historia/hist_historicos.html (Consultado el 11 de abril de 2015).
139. <http://www.fondodeculturaeconomica.com/BellaEpoca/textos/historia.xml> (Consultado el 11 de abril de 2015).

140. “Rubén M. Campos” en <http://www.elem.mx/autor/datos/180>
(Consultado el 2 de julio de 2015).

Hemerografía

141. Altamirano, Ignacio, “El Salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado” en *La Libertad*, México, 18 de enero de 1880, Año III, No. 11, pp. 1-2. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
142. Bigot, Charles, “Variedades. La pintura francesa en 1875. Artículo primero” traducido expresamente para *El Eco de Ambos Mundos* en *El Eco de Ambos Mundos*, Año VI, No. 018, México, 27 de agosto de 1875, pp. 2-3 / 9 de septiembre de 1875, Año 6, No. 821, pp. 2-3. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
143. Díez de Bonilla, Francisco, “Academia de Bellas Artes” en *El Siglo XIX*, México, 23 de enero de 1878, Año XXXVII, Tomo 73, No. 11, 849, p. 1. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
144. Herrera y Campos, Francisco, “Exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos, 1862” en *El Siglo XIX*, México, 17 de febrero de 1862, Año XXII, Tomo III, No. 399, pp. 1-2. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
145. Landesio, E., “Remitido, Salvador Murillo” en *La Iberia*, México, 4 de febrero de 1874, Año VIII, No. 2091, p. 3. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
146. M. Campos, Rubén, “Notas Efímeras” en *La Patria de México*, México, 22 de enero de 1899, Año XIII, No. 6,663, p. 1. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
147. Santiago Gutiérrez, Felipe, “La exposición de Bellas Artes en 1876” en *Revista Universal*, México, 19 de febrero de 1876, tomo XI, No. 41, p. 1. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
148. Santiago Gutiérrez, Felipe, “Revista de la Exposición de San Carlos” en *La Libertad*, México, 15 de febrero 1878, Año I, No. 35, p. 2. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)

149. “Ecos de la exposición de París” en *El Siglo XIX*, México, 5 de septiembre de 1889, Año 48, Tomo 96, No. 15,481 p. 2. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
150. “El señor Don José María Velasco, honor merecido” en *El Tiempo*, México, 29 de diciembre de 1898, Año XVI, No. 4582, p. 2. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
151. “Expositores mexicanos en Filadelfia” en *El Siglo XIX*, México, 12 de enero de 1877, Año XXXVI, Tomo 71, No. 11,527, p. 3. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
152. “Fuera del país. El pabellón mexicano en la Exposición de París” en *El Nacional*, México, 6 de agosto de 1889, Año XII, Tomo XII, p. 1. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
153. “La Academia de Bellas Artes” en *El Siglo XIX*, México, 6 de noviembre de 1884, Año XLIV, Tomo 86, No. 13,969, p. 3. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
154. “La República de los Estados Unidos Mexicanos en la Exposición Universal” en *El Siglo XIX*, México, 13 de agosto de 1889, Año 48, Tomo 96, No. 15,461, p. 1. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
155. “México en la exposición” en *El Siglo XIX*, México, 1° de enero de 1885, Año XLIV, Tomo 87, No. 14,017, p. 3. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
156. “Nuestros premios en la exposición de París” en *El Siglo XIX*, México, 21 de octubre de 1889, Año 49, Tomo 96, No. 15,520, p. 1. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
157. “Objetos exhibidos por México en la exposición universal de Nueva Orleans” en *El Siglo XIX*, México, 30 de enero de 1885, Año XLIV, Tomo 87, No. 14,042, pp. 2-3. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)
158. “Para la Exposición de Chicago” en *El Siglo XIX*, México, 28 de enero de 1893, Año 52, Tomo 103, No. 16,532, p. 3. (HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO)