



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LAS ESCULTURAS DE JULIÁN VILLAGRÁN Y NICOLÁS GARCÍA DE SAN VICENTE EN EL
PASEO DE LA REFORMA. EL PROYECTO DE JUAN ISLAS Y EL ESTADO DE HIDALGO**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
VERÓNICA GONZÁLEZ ILLESCAS

TUTORA PRINCIPAL
ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

TUTORES
FAUSTO RAMÍREZ ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CAROLINA VANEGAS CARRASCO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL
(IIPC-TAREA),
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

CIUDAD DE MEXICO, ABRIL DE 2019.



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 siempre presentes,
a Angélica y al arte.

Índice

Introducción.....	1
1. El proyecto nacionalista del Paseo de la Reforma	4
2. La elección de los personajes: El chinaco y el sacerdote.....	11
3. El proyecto de Juan Islas (1889- 1890).....	14
4. Julián Villagrán en el Paseo de la Reforma.....	21
4.1. Julián Villagrán. El chinaco insurgente	27
4.1.1. El chinaco en la guerra	28
4.1.2. El chinaco criminal.....	32
4.1.3. El chinaco campesino.....	36
4.1.4. El chinaco como héroe.....	39
5. Nicolás García de San Vicente en el Paseo de la Reforma.....	44
6. La inauguración y la recepción del público. A 80 años del grito de Independencia.....	57
7. Fortuna crítica de las esculturas: ¿Es mejor que hablen mal a que no hablen?.....	60
8. Trayectoria artística de Juan Islas: Del Real del Monte al Hospital de San Hipólito.....	63
Conclusiones.....	78
Fuentes consultadas	81

Introducción

Caminar por el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México en pleno siglo XXI, es una experiencia muy distinta de lo que debió ser en el siglo XIX. El recorrido de los peatones se ve interrumpido por los cientos de vehículos que transitan y tocan su bocina por el tráfico constante; se camina con prisa, ya que el incesante ajetreo de la urbe no se detiene ni espera a nadie; no hay tiempo ni espacio para apreciar el paisaje urbano y los monumentos, ahora son minimizados por los altos edificios y torres que los circundan.

El Paseo de la Reforma es considerado una de las vías más importantes y emblemáticas de la capital mexicana. El proyecto de este bulevar surgió durante el Segundo Imperio, cuando se comenzó a rehabilitar como sitio imperial la villa Gálvez, mejor conocida como Castillo de Chapultepec. Esta vialidad se realizó para comunicar en línea recta la puerta oriente del castillo con la glorieta de Carlos IV, lugar donde comenzaba la mancha urbana; se concluyó en octubre de 1864.¹ En sus inicios fue denominado indistintamente como el Paseo del Emperador o de la Emperatriz.²

Al poco tiempo de su apertura, como señala Hugo Arciniega, el propósito del Paseo no fue comprendido por los capitalinos, que no se acataron al protocolo de la vialidad, “pronto proliferaron coches de todo tipo, procesiones religiosas, bandas musicales y cortejos fúnebres; los jinetes invadían zonas peatonales y hasta ganados de rebaño mayor se dejaban ver por ahí”. Por eso, en octubre de 1866 se realizó un riguroso reglamento que no

¹ Hugo Arciniega, *El arquitecto del emperador: Ramón Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos, 1831-1867*, Tesis para obtener el Doctorado en Historia del Arte. (México: Facultad de Filosofía y Letras, División Estudios de Posgrado, UNAM, 2003), p. 406.

² Carlos Martínez Assad, *La Patria en el Paseo de la Reforma*, (México: Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2006), p. 33.

tuvo el éxito esperado y se continuó ignorando el protocolo imperial.³ Es curioso que desde sus inicios este sitio fuera apropiado por la sociedad como un espacio público que iba más allá de los designios gubernamentales.

El nombre de Paseo de la Reforma, como se le conoce hoy en día, se le otorgó en 1867 por el presidente Benito Juárez tras el fusilamiento del Emperador y la restauración de la República.⁴ Fue durante el largo mandato de Porfirio Díaz que comenzaron a develarse esculturas en el Paseo que le otorgarían a este espacio un profundo carácter conmemorativo, que incluso continúa en la actualidad.⁵ Angélica Velázquez ilustra en su texto *La historia Patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato*, cómo Vicente Riva Palacio comprendió el poder simbólico de la escultura pública y monumental; siendo secretario de Fomento (1876-1880) tuvo un interés particular por esta vialidad y buscó convertirla en la arteria principal de la ciudad.⁶

En los proyectos monumentales levantados durante el Porfiriato se puede identificar la ideología positivista que había adoptado el Estado, lo que ocasionó algunas transformaciones en las concepciones artísticas para el aprovechamiento del arte por parte

³ Hugo Arciniega, *El arquitecto del emperador...*, p. 407.

⁴ Ángeles González Gamio, "La ciudad y el Segundo Imperio" en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Enero 2012, No. 95, pp. 22-25, (<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9512/pdf/95gonzalez.pdf>), consultado el 20 de marzo de 2018.

⁵ Ramón Vargas Salguero (coordinador del tomo), "La expansión de la habitabilidad" en *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, tomo II, volumen III, (México: Fondo de Cultura Económica, Facultad de Arquitectura, UNAM), 1998, 474- 479.

⁶ Para más información véase Angélica Velázquez Guadarrama, "La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato" en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994), pp. 333-344. Este texto fue relevante para la presente investigación ya que se han hecho un sinnúmero de investigaciones sobre el Paseo de la Reforma, pero esta es la única que se ha realizado hasta el momento que se enfoca particularmente en el proyecto de Francisco Sosa.

de los grupos dominantes. Uno de los proyectos realizados estuvo dedicado a los héroes locales de la Independencia y la Reforma, propuesto por Francisco Sosa e implementado por el Gobierno Central⁷. Como señala Fausto Ramírez, fue durante la década de 1890 cuando se inauguraron casi todas las esculturas del mencionado proyecto y durante ese contexto se pudo observar al positivismo “en acción”, donde el arte fungió como herramienta simbólica en la reafirmación del poder centralista del Porfiriato (1876-1911).⁸

El objetivo de esta investigación es analizar las dos esculturas que mandó erigir el estado de Hidalgo para el proyecto escultórico del Paseo de la Reforma, realizadas por el artista Juan Islas. La primera escultura corresponde a Julián Villagrán (fig. 1) y la segunda a Nicolás García de San Vicente (fig. 2). La creación de las obras a estudiar parte del proceso de centralización del poder político y la sujeción de los estados durante el contexto de creación e inauguración de las esculturas, entre 1887 y 1890. Se eligieron únicamente estas dos esculturas del proyecto de Francisco Sosa ya que se abordará el tema como un estudio de caso para poder analizar la interrelación de los estados de creciente creación, con el poder centralista. Hidalgo fue el primer estado joven en la participación del proyecto. Por último, se pretende trazar la trayectoria artística de Juan Islas, litógrafo, pintor y escultor, poco valorado por la historiografía del arte.

⁷ Como señala Angélica Velázquez, fue a partir de la administración de Porfirio Díaz que se comenzó a determinar el carácter histórico y escultórico del Paseo de la Reforma. La primera propuesta de convertir la calzada en un paseo escultórico perteneció a Vicente Riva Palacio durante su administración como Secretario de Fomento (1876-1879). Este proyecto, así como su carrea política, no prosperaron debido a la desconfianza que comenzó a inquietar al presidente Díaz por la creciente popularidad de Riva Palacio durante las elecciones presidenciales de 1880. Posterior a la reelección de Díaz en 1885, Riva Palacio fue exiliado como ministro de México en España y Portugal. El proyecto escultórico fue retomado por Francisco Sosa hasta 1887, tras la inauguración del monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma. Véase: Angélica Velázquez Guadarrama, “La historia patria...”, pp. 333- 337.

⁸ Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*. (México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985), pp. 9 y 10.

1. El proyecto nacionalista en el Paseo de la Reforma

El 2 de septiembre de 1887 Francisco Sosa publicó en el periódico *El Partido Liberal* una convocatoria para la creación de un proyecto escultórico en el Paseo de la Reforma.⁹ Sosa argumentaba que con la inauguración del monumento a Cuauhtémoc, el 21 de agosto de 1887,¹⁰ y con la confirmación de que todas las glorietas del Paseo serían utilizadas para erigir las esculturas de los héroes de la Independencia y de la Reforma, el gobierno federal junto con los gobiernos estatales, deberían de participar conjuntamente para crear esculturas de los próceres locales y colocarles en los pedestales ubicados a lo largo del Paseo que aún no tenían obras artísticas asignadas. Este proyecto tenía como principal justificación la situación política y económica del poder central y la de los estados. Como se señala en la misma convocatoria, si hubiera sido realizado únicamente por el gobierno federal, el costo hubiera sido increíblemente alto y el tiempo de su realización se hubiera podido prolongar indefinidamente. Sin embargo, si cada estado participaba con el patrocinio de dos esculturas, sería mucho más factible su realización. Es así como Francisco Sosa proponía que los gobiernos estatales tuvieran la libertad de elegir a los héroes nacionales oriundos de aquellas tierras, los cuales iban a patrocinar. En la convocatoria, Sosa propuso algunos ejemplos haciendo hincapié en la variedad de personajes, con distintas profesiones y

⁹ Francisco Sosa fue un personaje ilustrado de suma importancia para el siglo XIX en México, fue periodista, poeta, político, historiador y renombrado biógrafo de la época. Véase Ernesto de la Torre Villar, "Francisco Sosa" en *Lecturas Históricas Mexicanas*, tomo II, (México: IIH-UNAM,1998), p. 658. Sosa aprovechó el ánimo social que prevaleció por la inauguración del monumento a Cuauhtémoc para recordar de manera velada la iniciativa de Vicente Riva Palacio de embellecer el Paseo durante su gestión como Ministro de Fomento. A su vez, Sosa enfatizó en este proyecto no solamente la creación de héroes nacionales, sino que las obras fuesen realizadas, al igual que la de Cuauhtémoc, por artistas mexicanos: "[...] México jamás olvida á sus héroes, sino también que entre sus hijos existan artistas capaces de producir obras dignas de cualquier pueblo culto". Francisco Sosa, *El Partido Liberal*, 2 de septiembre de 1887, p. 1.

¹⁰ Citlali Salazar Torres, "El héroe vencido, El Monumento a Cuauhtémoc 1877-1913" (tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2006), p. 12.

trayectorias, para no limitar el abanico de posibilidades de cada estado. En ese proyecto escultórico, y por medio de la selección de los héroes estatales, se pudo identificar que fue usual que se eligiese a un personaje de letras junto con uno de armas. Esta dupla se verá repetida en diez estados¹¹ de los diecisiete que participaron hasta 1900. Las armas y las letras se podrían considerar, para ese entonces, como los dos recursos capaces de cambiar el mundo. Esta idea ligada con los conceptos positivistas de “orden y progreso”, sería adoptada por los liberales porfiristas como parte de una política militante.¹²

A su vez, la convocatoria presentaba tres lineamientos a seguir: (1) únicamente se podían elegir personajes difuntos, (2) las estatuas debían de ser de tamaño natural en bronce o mármol, que era lo que los pedestales podrían soportar y por último (3) todos los modelos tenían que ser evaluados y aprobados por un jurado nombrado por la Secretaría de Fomento, para que todos los personajes inmortalizados en los monumentos estuvieran a la altura de los personajes que ya figuraban en las glorietas centrales del Paseo de la Reforma: Cristóbal Colón y Cuauhtémoc,¹³ y las que, por el decreto de 1877, se habían destinado para conmemorar a los héroes de la Independencia y de la Reforma.¹⁴

¹¹ Los diez estados que seleccionaron a hombres de armas y letras fueron: Distrito Federal, Yucatán, Hidalgo, Nuevo León, Oaxaca, San Luis Potosí, Jalisco, Durango, Tabasco y Michoacán.

¹² Véase Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 33, 50-56.

¹³ Francisco Sosa, *El Partido Liberal*, 2 de septiembre de 1887, p. 1.

¹⁴ Barbara A. Tenenbaum, “Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1876-1910” en *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, (Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1999), p. 135.



Figura 1 Juan Islas, *Julián Villagrán*, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 2 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente*, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.

La propuesta consistía en complementar y embellecer el Paseo de la Reforma con un proyecto escultórico que fomentara el arte nacional venerando a los héroes nacionales desde uno de los espacios más importantes de la capital, pero con un alcance nacional e internacional. Casi un mes después, el primero de octubre, la propuesta fue aceptada por el Gobierno y desde la Secretaría de Fomento se mandó una circular a todos los gobernadores de los estados de la República para informar la propuesta del proyecto por parte del Poder Ejecutivo y la disponibilidad de los pedestales en el Paseo de la Reforma.¹⁵

Como afirma Natalia Majluf, la apropiación simbólica de las ciudades por medio de las esculturas públicas consistía en ir ganando espacios, uno por uno, comenzando usualmente por las plazas y alamedas. Estos espacios tenían prioridad por ser los puntos ciudadanos de recreo y de reunión. Así, el Estado, a partir de dichos lugares estratégicos, comenzaba a instaurar una dominación simbólica en la ciudad.¹⁶ Este proyecto escultórico fue mucho más ambicioso, no pretendía ser sólo un símbolo local del Estado, sino un símbolo nacional del poder central sobre los 27 estados del territorio mexicano.

El proyecto de Sosa se encontraba perfectamente articulado con la situación política del gobierno de Porfirio Díaz, que para ese entonces empezaba a consolidarse. Mediante la participación estatal dentro de un proyecto centralista, se buscaba el sometimiento de los poderes regionales. Aparte coincidió, como lo señala Angélica Velázquez, con el inminente término de la primera reelección de Díaz en 1888. El primero en responder a la propuesta para poner el ejemplo fue el Distrito Federal, (5 de febrero de 1889) y luego los estados de Veracruz (16 de septiembre de 1889), Yucatán (5 de mayo de 1890) e Hidalgo (16 de

¹⁵ *El Partido Liberal*, 13 de octubre de 1887, p. 1.

¹⁶ Natalia Majluf, "Escultura y espacio público. Lima 1850-1879", (Lima: IEP, 1994), pp. 13 y 14.

septiembre de 1890), que se caracterizaban por su lealtad al gobierno central; a diferencia del estado de Zacatecas que se opuso a ciertas políticas porfirianas, el cual optó por realizar un monumento en su propia capital en señal de rebeldía.¹⁷

Como se mencionó anteriormente, la circular difundida por la Secretaría de Fomento se envió directamente a los gobernadores. Según François-Xavier Guerra, los gobernadores fueron uno de los ejes más importantes del poder en México ya que eran “el punto en donde se articulan el poder nacional y las fuerzas locales.” Guerra identifica al general Rafael Cravioto como uno de esos gobernadores que, gracias al apoyo que le otorgaron a Porfirio Díaz durante su revuelta, consiguieron el control estatal. Así, desde 1877 Rafael y sus hermanos Francisco y Simón Cravioto tuvieron el poder absoluto en Hidalgo y forjaron una gran fortuna en ese estado, así como en Puebla.¹⁸ Coincidir con los lineamientos que establecía el poder centralista, para gobernadores como Cravioto, era una manera de afianzar su propio poder local ya que su autoridad dependía de la estabilidad de Porfirio Díaz. No es de extrañar que Rafael Cravioto hubiese acatado entonces con tal prontitud la convocatoria del proyecto escultórico.

La familia Cravioto era una familia de transportistas en Huauchinango, un punto nodal de la ruta comercial entre la Ciudad de México y Tuxpan, Veracruz. En su juventud, Rafael Cravioto estuvo obligado a trabajar en la empresa familiar cuando él, desde temprana edad, tuvo un fuerte interés por la carrera militar. Para proteger la mercancía en

¹⁷ Angélica Velázquez Guadarrama, “La historia patria...”, pp. 339-344.

¹⁸ François-Xavier Guerra, *México: Del Antiguo Régimen a la Revolución*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), pp. 93-98, cita: p. 93.

los caminos, comenzó a demostrar cierta destreza en las armas y en 1847, durante la invasión estadounidense, fue nombrado capitán de la Guardia Nacional de Huauchinango.¹⁹

El general Rafael Cravioto tuvo un papel significativo en la batalla del 2 de abril de 1867, día en que Porfirio Díaz tomó la ciudad de Puebla durante la Segunda Intervención Francesa. El 30 de marzo de 1889 el diario *La Patria* relató cómo Enrique Enríquez, partidario liberal, publicó un folleto titulado *Episodio inmortal*, relatando minuciosamente la toma de la ciudad de Puebla. El panfleto contenía además una vista panorámica de la ciudad en el momento del asalto, el retrato de Díaz y de los seis principales generales que habían luchado junto a él; Rafael Cravioto era uno de ellos.²⁰ Durante su periodo como gobernador, Cravioto realizó ceremonias solemnes en dicho aniversario patrio, incluso el periódico *La Patria* menciona que en la del año 1890, el general recibió incontables felicitaciones, entre ellas la del presidente Porfirio Díaz y otros altos personajes. Ese día recibió también un busto de bronce de su efigie realizada por Juan Islas. Al no poder estar presente el artista en la ceremonia, los señores Ramón Riveroll, que en algunas ocasiones suplió al general Cravioto como gobernador,²¹ y Rafael Zerón, que fue diputado por Tulancingo (1861-1862) en la Legislatura Constituyente durante la Guerra de Reforma,²² hicieron la entrega de la escultura y dirigieron unas palabras al homenajeado de parte del ausente a lo que el propio Cravioto contestó:

¹⁹ François-Xavier Guerra, *México: Del Antiguo Régimen...* p. 98.

²⁰ *La Patria*, 30 de marzo de 1889, p. 3.

²¹ Teodomiro Manzano, *Anales del Estado de Hidalgo. Segunda parte (1869 a marzo de 1927)*, Segunda edición, (México: Gobierno del Estado de Hidalgo, 2009), p. 77 y 78.

²² Jorge Reyes Pastrana, *Relación de diputados del estado de México y sus predecesores (1814-1818)*, (México: Secretaría de Asuntos Parlamentarios del Poder Legislativo del Estado de México, 2016), pp. 5 y 16.

Después de agradecer vuestra sincera felicitación, solo os pido un favor, que si por desgracia la Patria llegara á encontrarse en circunstancias de prueba como en las que motiva esta felicitación, sepáis imitar a los primeros y valientes héroes que en ella se distinguieron.²³

Como señala Guerra, el ascenso de Rafael Cravioto es un claro ejemplo de la lealtad de los militares porfirianos, que comenzó con el apoyo a la Revuelta liberal de Ayutla en 1854, la participación en las Guerras de Reforma, las luchas contra las intervenciones extranjeras y que terminó con la participación para apoyar el Plan de Tuxtepec.²⁴

Treinta de las treinta y seis esculturas del proyecto de Francisco Sosa fueron inauguradas entre los años de 1890 y 1900. Velázquez lo relaciona acertadamente con que durante ese periodo, ya que se había establecido jurídicamente la reelección consecutiva en todos los estados, “Díaz pudo contar finalmente, a la cabeza de la mayoría de las entidades federativas, con un incondicional que velara por la neutralización de los poderes regionales y controlara a los caciques locales.”²⁵

2. La elección de los personajes: El chinaco y el sacerdote

La convocatoria de Francisco Sosa había dejado relativamente abierto el tema de la selección de los personajes, otorgando la libertad directamente a los estados, obviamente bajo la supervisión de la Secretaría de Fomento. En ella, lo único que hizo Sosa fue presentar algunas recomendaciones de nombres que englobaran una gran variedad de trayectorias, como algunas de las opciones a elegir. Hombres y mujeres ilustres que podrían

²³ *La Patria*, 4 de abril de 1890, p. 1.

²⁴ François-Xavier Guerra, *México: Del Antiguo Régimen...* p. 98.

²⁵ Angélica Velázquez Guadarrama, “La historia patria...”, p. 342.

merecer el honor de estar presentes en el Paseo: escritores, abogados, científicos, políticos y militares.

Dos aspectos que marcaron una tendencia para la elección de los próximos personajes se manifestaron desde las primeras dos esculturas. El 5 de febrero de 1889, el gobierno del Distrito Federal inauguró las esculturas de Ignacio Ramírez, el Nigromante, y del general Leandro Valle. La primera disposición que marcaron fue la elección de un representante de las letras, Ramírez, y uno de las armas, Valle; ambas importantes figuras de la Reforma en el campo político y militar respectivamente. Esta dualidad sería adoptada por un gran número de estados, lo que lograría para el año de 1900 un equilibrio en la representación de personajes ligados a las letras y a las armas; sólo por cuatro militares se inclinó, para ese entonces, la balanza hacia el ámbito castrense.²⁶ El segundo aspecto, fue que el gobierno del Distrito Federal, al elegir a Ignacio Ramírez²⁷, quien era oriundo de Guanajuato, pero que en materia política, científica y cultural tuvo un papel capital en el pensamiento liberal de la capital, permitió que otros estados hiciesen lo mismo y “adoptaran” a algunos héroes que no habían nacido en su territorio. Tal es el caso de la escultura del general Ramón Corona, quien nació en Jalisco, pero fue elegido por el estado de Sinaloa, pues fue ahí un baluarte en la defensa del territorio nacional en contra de la

²⁶ Los estados que no siguieron dicha tendencia fueron Veracruz con dos ilustrados, Sonora con dos militares, Chihuahua con militares, Coahuila con ilustrados, Aguascalientes con ilustrados, Guerrero con militares, Sinaloa con militares, y Tamaulipas con militares. Véase Francisco Sosa, *Las estatuas de la Reforma*, (México, Partido Revolucionario Institucional, 1982).

²⁷ Ramírez fue nombrado por Ignacio Manuel Altamirano como el “gran apóstol de la Reforma”, aspecto importante que se recordará más adelante. Ignacio Manuel Altamirano, *Ignacio Ramírez “El Nigromante”*, (México : UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016), p. 98.

Intervención Francesa: gracias a su estrategia defensiva las tropas extranjeras nunca pisaron la capital del estado.²⁸

En el caso del estado de Hidalgo, se siguió la tendencia dual de las armas y las letras y se eligió a Villagrán, un guerrillero de Huichapan que combatió durante la Independencia y a Nicolás García de San Vicente, un religioso educador nacido en Acaxochitlán, ambos oriundos del estado. Se desconoce cuál fue el proceso de selección. No se ha encontrado registro alguno de si se conformó algún comité estatal para su elección o si fue una decisión del gobernador. Las propuestas existentes, antes de la elección de los personajes, vienen de la prensa citadina y del estado. Como bien menciona Angélica Velázquez, la prensa se involucró en el proyecto desde la entusiasta propagación de la propuesta de Sosa, y luego que fue aceptado, proponiendo personajes para los estados, pero en ningún lugar se hace ver que la elección haya sido colegiada o que se tomara en cuenta la opinión popular.²⁹ La primera propuesta para elegir a los personajes hidalguenses fue de Sosa, presentando al escritor y dramaturgo Genaro Guzmán Mayer, conocido como Guzmán el Bueno, a Julián Villagrán y al poeta y doctor Luis Ponce. *El Monitor Republicano* señaló que la prensa local propuso a Julián Villegas,³⁰ a Manuel Peña y Ramírez, mártir del sitio de Querétaro, y a Ignacio Rodríguez Galván,³¹ novelista romántico, periodista y político. Después de la selección oficial, *El Obrero*, un diario pachuqueño, les recordó a sus lectores que ellos habían propuesto a Villagrán y a San Vicente desde el inicio del proyecto.³²

²⁸ Francisco Sosa, *Las estatuas...* p. 295-297.

²⁹ Angélica Velázquez Guadarrama, "La historia patria... p. 339.

³⁰ Es posible que este nombre sea un error cometido por el diario *El Monitor Republicano* al realizar la síntesis de las noticias locales. Se desconoce la existencia de un personaje hidalguense del siglo XIX con el mencionado nombre. Es viable que en realidad, en vez de escribir *Villegas* fuera realmente *Villagrán*.

³¹ *El Monitor Republicano*, 7 de diciembre de 1887, p. 2.

³² *El Tiempo*, 4 de octubre de 1889, p. 2.

Por la prensa se sabe que para el 17 de septiembre de 1889, el estado de Hidalgo ya había seleccionado a los personajes y que el artista Juan Islas estaba realizando los bocetos de las esculturas.³³ Para el 4 de octubre, Islas se trasladó a Pachuca, capital del estado, para presentar personalmente los bocetos al gobernador Rafael Cravioto³⁴ y para el 10 de octubre se publicó la aprobación de los modelos por el Poder Ejecutivo del estado.³⁵

Juan Islas, además de ser un excelente escultor, había nacido en Real del Monte, Hidalgo. Otros escultores, como los hermanos José María y Primitivo Miranda también habían nacido en el mismo estado, incluso Primitivo ya había realizado los bronce del gobierno del Distrito Federal³⁶, pero no se tiene registro de alguna iniciativa del proyecto hidalguense en la que hubieran acudido a presentar bocetos a Pachuca o que hubieran realizado proyecto alguno. Por otro lado, se sabe que Islas regaló un busto a Teresa Andrade de Cravioto, esposa del gobernador Cravioto, en marzo de 1890.³⁷ Este obsequio fue posiblemente un detalle de agradecimiento por parte del artista hacia el dirigente por haberle encomendado el proyecto de las estatuas del Paseo de la Reforma. A su vez, éste fue el busto que se mencionó anteriormente, como parte de la ceremonia conmemorativa de 1890 de la batalla del 2 de abril.

3. El proyecto de Juan Islas (1889- 1890)

Para analizar el proyecto de Juan Islas, parto del concepto desarrollado por Carolina Vanegas sobre la “autoría múltiple” en su tesis doctoral *Disputas Monumentales. La*

³³ *El Nacional*, 17 de septiembre de 1889, p. 3.

³⁴ *El Monitor Republicano*, 4 de octubre de 1889, p. 3.

³⁵ *El Monitor Republicano*, 10 de octubre de 1889, p. 2.

³⁶ Francisco Sosa, *Las estatuas de la Reforma...* p. 14.

³⁷ *La Patria*, 30 de marzo de 1890, p. 2.

celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos. La autora considera que al abordar las obras mediante una metodología que comprende un análisis de los monumentos desde diversas miradas y la interrelación entre ellas, como el interés de las instituciones, las posibilidades económicas, la mirada del artista, los materiales disponibles y los comitentes; se puede identificar una autoría en la que todas las instancias participan de forma activa en el proceso de creación. A su vez, esto forja un entramado de intereses y necesidades, que generan un campo de disputas simbólicas que abarca ámbitos políticos, estéticos, económicos y sociales. Con esto, el artista sólo era entonces una parte de los autores que definían al personaje, sus atributos iconográficos, “el material de la obra, las inscripciones del pedestal y diseño del mismo, su ubicación en la ciudad y los oradores para su inauguración.”³⁸

El proyecto de las estatuas del Paseo de la Reforma presentaba desde sus inicios ciertas limitantes para los monumentos artísticos. Las tres condiciones del proyecto tenían indicaciones puntuales. La primera, que consistía en elegir a un personaje que ya hubiese muerto, era para evitar conflictos de interés.³⁹ Para el siglo XIX, Philippe Ariès menciona que el culto a los muertos se convirtió en una de las formas de patriotismo, ya fuera en los

³⁸ Carolina Vanegas Carrasco, *Disputas Monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)*, (Buenos Aires: IDAES-Universidad de San Martín, 2015), 115 y 116.

³⁹ Cabe mencionar como antecedente el decreto del 16 de julio de 1843 donde se determinó la instauración de los retratos de Santa Anna en todas las ciudades, villas y pueblos de Veracruz, junto con la siguiente inscripción: “El benemérito general Antonio López de Santa-Ann, nació en la ciudad de Jalapa en 21 de Febrero de 1797; y en 1821 hizo independiente el territorio veracruzano del dominio español. El pueblo reconocido le consagra esta memoria” (*El Siglo Diez y Nueve*, 7 de agosto de 1843, p.1). Para ese momento, el decreto no incrementó la popularidad de Santa Anna que, como menciona Enrique González, se enfocaba en la conseja de “pan y circo”, la cual explicó la proliferación de obras de teatro y la colocación de su rostro en edificios públicos, entre otras cosas. Estas estrategias de auto-monumentalizarse no generaron una respuesta positiva debido a la conducta autoritaria que implementó Santa Anna en su gobierno y que ocasionó una gran desertión de seguidores. Véase Enrique González Peredo. “Administración en la dictadura”, en *País de un solo hombre: el México de Santa Anna, Volumen III: El brillo de la ausencia*, (México: FCE, 2017), pp. 151-162.

cementerios o fuera de ellos. Se consideraba que estos monumentos brindaban un espacio definido para conmemorar sus victorias.⁴⁰ En otras palabras, como señala Fausto Ramírez, dentro del discurso histórico, “el culto a la muerte del héroe [fue] reconocido como una expresión total del sentimiento patriótico”⁴¹ como un sustento legitimador del proyecto político. La segunda condición estaba ligada directamente con los pedestales, que ya existían antes de la propuesta de Francisco Sosa: la base restringía las dimensiones de la estatua a una escala natural, que era lo que podían soportar.⁴² De la misma manera, el material también quedó establecido desde la propuesta, limitando las opciones al bronce y al mármol. El uso de estos dos materiales estaba ya consagrado por la tradición europea para los monumentos conmemorativos, como señala Carolina Vanegas, a éstos se les consideraba como materiales “nobles”.⁴³ Adicionalmente, hablando específicamente del mármol, que era el material preferido para expresar el ideal heroico, la ausencia de este material en la República Mexicana, complicaba la situación, aparte de aumentar los costos de la producción.⁴⁴

No podemos olvidar la parte estética de los requerimientos: “á fin de que no se dé cabida sino a verdaderas obras de arte, dignas de figurar en un paseo en que existen monumentos de la importancia del Colón y del Cuauhtemoc.”⁴⁵ De igual forma, la homogenización de los materiales también podría ligarse con los intereses estéticos. Se

⁴⁰ Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente*, trad. F. Carbajo y R. Perrin (Barcelona: El Acantilado, 2000), p. 77.

⁴¹ Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, (México: CONACULTA-INBA, IIE-UNAM, 2001), p. 248.

⁴² Estos pedestales fueron criticados cuando se propuso el proyecto, lo que ocasionó que Francisco Sosa redactara una carta en la defensa de los pedestales construidos en la orilla de las banquetas del Paseo. Véase *El Monitor Republicano*, 15 de septiembre de 1887.

⁴³ Carolina Vanegas Carrasco, *Disputas Monumentales...* p. 31.

⁴⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, (Madrid: Cátedra, 2004), p. 17.

⁴⁵ Francisco Sosa, *El Partido Liberal*, 2 de septiembre de 1887, p. 1.

desconocen documentos que den cuenta de los acuerdos entre el o los comitentes del estado de Hidalgo y Juan Islas, sin embargo, sí se conservan unas escuetas descripciones de los bocetos que Islas presentó en Pachuca, en las cuales se pueden identificar cambios formales en la escultura concluida del padre Nicolás García de San Vicente. “El padre San Vicente tiene, la mano izquierda posada sobre la cabeza de un niño harapiento, a quien con el índice de la derecha señala las letras de un libro que el pequeñuelo sostiene con ambas manos.”⁴⁶ En la versión final, el padre San Vicente acabaría por sostener un pequeño libro con su mano derecha y sería el niño quien señalaría el contenido con una sola mano. Esta modificación fue muy afortunada ya que permitió que se abriera la composición de la obra y que la relación entre ambos personajes fuese mucho más dinámica, anulando así la pasividad del infante. Se ignora si fue el propio artista o el comitente quien decidió dicho cambio, pero por lo que se ha mencionado anteriormente, se podría plantear la delimitación del potencial creativo del artista, desde la utilización de ciertos materiales, hasta la temática y en el aspecto formal de los trabajos comisionados. Esto es mucho más común en monumentos destinados al espacio público. Como sostiene Majluf:

La escultura pública está inmersa, ideológica y físicamente, en un complejo sistema de significados que va más allá de los límites de cualquier disciplina académica establecida. Ubicada en las calles y plazas de la ciudad, su historia forma parte del urbanismo, pero también de la historia de las ideas estéticas y de la vida política.⁴⁷

Una reseña del 7 de octubre de 1890 publicada en *La Vanguardia*,⁴⁸ señaló que Juan Islas trabajó nueve meses en los modelos de las esculturas. Dedicó cuatro meses a la estatua de *Julián Villagrán* y cinco meses en dejar perfectamente terminada la del padre San Vicente. Islas dedicó más tiempo a la segunda escultura en razón de ser un grupo escultórico con dos

⁴⁶ *El Monitor Republicano*, 4 de octubre de 1889, p. 3.

⁴⁷ Natalia Majluf, “Escultura y espacio público...”, p. 8.

⁴⁸ *La Vanguardia*, 7 de octubre de 1890, p. 2.

personajes. La estatua de Villagrán mide dos metros de alto, fue vaciada en la Fundición Artística de Tacubaya por Carandente Tartaglio⁴⁹ y se utilizaron sesenta y cinco arrobas de bronce⁵⁰ en su fundición. En cuanto a del padre *Nicolás García de San Vicente*, también mide dos metros de alto, se fundió por monsieur Du Chateau⁵¹ en su taller y se utilizaron ochenta arrobas de bronce. Cabe mencionar el gran mérito y maestría en la técnica de fundición de la obra del párroco y el niño ya que es una escultura de una sola pieza.

Comprender a la escultura como un proceso de creación, implica reflexionar sobre las técnicas y los materiales. Elena Blanch reflexiona en su texto *Procesos fundamentales de acción sobre la materia*, cómo los objetivos plásticos y de transmisión de las esculturas, están condicionados en parte por la técnica y los materiales utilizados. Como se mencionó anteriormente, los materiales en el proyecto de Francisco Sosa se delimitaron desde sus inicios y se analizaron algunas cuestiones simbólicas y estéticas, pero no técnicas. Trabajar con el mármol y en el bronce, conlleva formas distintas de trabajo, en el primero está la técnica sustractiva y con el segundo la aditiva.⁵² El material define ciertas limitantes y

⁴⁹ El italiano Tomás Carandente Tartaglio también fundió el monumento a Cristóbal Colón, ubicado en la colonia Buenavista de la Ciudad de México. Véase Adriana Berruero García, *José Bernardo Couto, promotor de las artes plásticas, forjador de la identidad nacional*, (UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, Revista Mexicana de Historia del Derecho, XXVIII, 2013), p. 240. En la historiografía a este personaje también se le ha identificado como Tartaglia. En esta investigación se utiliza el nombre como aparece en la base de la escultura de Nicolás García de San Vicente; también aparece así en la base de la escultura monumental de Manuel Gutiérrez Zamora de la antigua alameda de Veracruz, realizada por Eпитacio Calvo en 1892 y fundida por este artífice en la Fundición Artística de la Ciudad de México. (Fig. 10)

⁵⁰ La *arroba* es una unidad de medida que equivale a 11.502 kilogramos, según la RAE. Por lo que el peso de las esculturas es de 747.63 Kg. para la estatua de Villagrán y 920.16 Kg. para la estatua de San Vicente.

⁵¹ Se desconoce información acerca de Monsieur Du Chateau y su taller de fundición.

⁵² “Generalmente se acepta que los procesos de elaboración de la escultura son cuatro: tallado, modelado, construcción y vaciado. Estos cuatro métodos pueden agruparse en dos formas diferentes de trabajo: la aditiva, en la que la escultura se hace por suma de material o componentes [maleables o rígidos], incluyendo las técnicas de modelado, construcción y vaciado; y la sustractiva, que, partiendo de un volumen mayor, va eliminando materia; se trata de las técnicas de talla.” Véase Elena Blach González, “Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)”, en *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, (Madrid: Ediciones Akal, 2009), pp. 10 y 11.

posibilidades del proceso creativo. Por ejemplo, es mucho más sencillo realizar detalles minuciosos en una escultura de bronce, donde se modela en yeso u otro material maleable, para después realizar el vaciado en el metal. Aparte cabe la posibilidad de corregir y modificar formalmente la escultura; en los procesos de sustracción un error es difícilmente reparable.

En relación a los tiempos de creación, en el proceso de las esculturas del Paseo de la Reforma, como se mencionó anteriormente, Islas tardó cuatro y cinco meses respectivamente y se encomendó a técnicos expertos para que realizaran la fundición. En comparación con el proceso en mármol de una escultura de Juan Islas, realizada en coautoría con su hermano Manuel Islas,⁵³ desde que presentó el proyecto en mayo de 1873, el tiempo aproximado del modelado del *Monumento Funerario de Benito Juárez* fue de cuatro meses.⁵⁴ Posteriormente, los hermanos Islas tuvieron que parar su proceso aproximadamente siete meses para esperar el bloque de mármol de Carrara que se había comprado.⁵⁵ No sería hasta junio de 1880 cuando se conoció que la escultura se encontraba concluida, previa a ser inaugurada el 18 de julio de 1880 en el Panteón de San Fernando.⁵⁶

Tomé como ejemplo esta obra ya que me interesa señalar dos puntos importantes. En primer lugar, la comparación en tiempos y procesos, y en segundo lugar, la formación de Juan Islas. A pesar de que en dimensiones e importancia no se podrían comparar ambos proyectos, es claro que la relación entre tiempo y costo, fue mucho más veloz y económica

⁵³ Los hermanos Islas presentaron su proyecto al concurso del 8 de mayo de 1873; el 30 de marzo del siguiente año, tras ganar el concurso, se les comisionó como los escultores del proyecto.

⁵⁴ A pesar de que es una escultura de dimensiones mucho más grandes, este tiempo es razonable si se considera que es la mano de obra de los dos artistas. Véase *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de septiembre de 1874, p. 3 y *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de enero de 1875, p. 3.

⁵⁵ *El Monitor Republicano*, 17 de agosto de 1875, p. 4.

⁵⁶ *Periódico Oficial del Estado de Nayarit*, 11 de julio de 1880, p. 2.

la técnica del vaciado en bronce. No se tuvo que recurrir a la compra del material en Europa y luego transportarlo del puerto de Veracruz a la Ciudad de México, lo que solía ser más caro que el propio costo del mármol.⁵⁷ Aparte de las esculturas pétreas en coautoría con Manuel Islas, no se han identificado obras donde él labrase de forma independiente la cantera o el mármol. Es probable que por tal motivo, tras la muerte de su hermano en 1880, Juan enfocase su producción escultórica a piezas de bronce, como las del Paseo de la Reforma por falta del conocimiento técnico. Manuel, a diferencia de Juan, sí tuvo una formación académica en el ámbito de la escultura, donde se le enseñó el manejo del mármol y seguramente él fue quien llevó la dirección en los proyectos de sustracción del material.⁵⁸ Cabe la posibilidad, aunque no se tienen documentos para justificarlo, que Manuel haya muerto por la inhalación del polvo del mármol, conocida como *tisis de los marmolistas*,⁵⁹ debido al trabajo continuo que dedicó por años a esta obra monumental. El polvo de mármol al depositarse en los pulmones, le pudo ocasionar una fibrosis pulmonar, llevándolo a una insuficiencia respiratoria y posteriormente a la muerte a sólo unos cuantos meses de que se concluyera la obra. De lo que sí se tiene certeza es que fue una muerte prematura que truncó su prometedora carrera artística. El monumento funerario del presidente Juárez fue la obra maestra de los Islas, se le mencionó constantemente en la hemerografía y Juan Islas obtuvo un gran renombre al ser reconocido como el artífice de

⁵⁷ Para la escultura de *San Lucas*, concluida el 30 de julio de 1859, se compró un bloque de mármol de Carrara. La Academia de San Carlos pagó por el costo del bloque y su transportación hasta Veracruz 400 pesos, y por su transportación desde Veracruz hasta la Academia pagó 468 pesos. Archivo 10478. Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781- 1910*, (México, IIE-UNAM, 2003), p. 189.

⁵⁸ Archivo 6670. Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, (México, IIE-UNAM, 1976), p. 365.

⁵⁹ La *tisis de los marmolista* es una *neumoconiosis*, que es una enfermedad pulmonar, causada por la inhalación y depósito permanente de polvo de minerales específicos. Es una enfermedad común en los mineros, canteros y los que trabajan en la elaboración de tabaco. Santiago Segura Munguía, *Diccionario etimológico de Medicina*, (Bilbao: Universidad de Deusto: 2004), pp. 100 y 260.

esta obra y la aprovechó para ascender profesionalmente a los círculos artísticos y políticos más altos del momento.

4. Julián Villagrán en el Paseo de la Reforma

Desde que comencé a observar las estatuas del Paseo de la Reforma, percibí que la escultura de Julián Villagrán se diferenciaba formalmente del resto por su vestimenta. ¿Qué hacía un chinaco entre tantos hombres vestidos como militares y civiles? Mientras otros desenfundaban sus espadas, fusiles o pistolas; Villagrán sostiene un machete grabado con un águila en el mango (fig. 3).



Figura 3 Juan Islas, *Julián Villagrán*, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.

El origen del chinaco viene de una restricción impuesta durante el virreinato de la Nueva España cuando el uso de montar a caballo estaba restringido. Los indígenas tenían prohibido cabalgar, salvo algunas excepciones, como los tlaxcaltecas nobles. Paulatinamente, debido a la necesidad de mano de obra en las haciendas, se abrió el camino para que los mestizos fueran obteniendo este privilegio únicamente para desempeñar las tareas pesadas de la hacienda. Se les conocía como cuerudos por la vestimenta de cuero y gamuza que se veían obligados a utilizar. También se les llamaba chinos debido a su pelo crespo; con el paso del tiempo, el nombre se transformó en chinacos.⁶⁰

La manera de vestir de estos personajes estaba ligada directamente con su posición social/laboral; eran hombres que trabajaban en el campo y hacían su carrera y fortuna en el mismo. Estos personajes rurales tenían fama de gozar de cierta independencia y poseer un espíritu rebelde. Eran reconocidos como personajes aguerridos, que no conocían el miedo pero tampoco la disciplina y el orden militar.

La escultura de Julián Villagrán está minuciosamente detallada, muestra el desaliño de una vestimenta rural. El personaje se encuentra congelado en el momento en el que, con un semblante altanero y fiero, empuña su arma equilibrándose en una especie de contraposto que le otorga un juego de tensiones y dinamismo. Se nos presenta a un hombre del pueblo con su chaqueta corta de cuero,⁶¹ su camiseta de manta mal fajada, su pañoleta al cuello,⁶² su machete al cinto y un puñal en la bota. A su vez, viste un calzón de manta largo cubierto por las chaparreras, abiertas por los costados y amarradas por medio de un

⁶⁰ Octavio Chávez, *La Charrería. Breviario del deporte nacional*, (México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014), p. 9.

⁶¹ Por la que obtuvieron también el nombre de cuerudos.

⁶² Otra característica emblemática del pañuelo o pañoleta, es cuando se anudaba sobre la cabeza, sirviendo como “pañó de sol”; este elemento se convirtió hasta nuestros días, en un elemento iconográfico representativo de la figura de José María Morelos, héroe de la independencia mexicana.

lazo.⁶³ En el detalle inferior de los pantalones, el escultor demuestra su maestría técnica en la elaboración de los finos detalles vegetales, entre los que se identifica una rosa (fig. 4). De igual manera, la representación del puñal enfundado en la bota, se revela como un elemento costumbrista plasmado con un naturalismo sorprendente (fig. 5).



Figura 4 Juan Islas, *Julián Villagrán* (detalle), 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 5 Juan Islas, *Julián Villagrán* (detalle), 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.

Dentro de los elementos iconográficos representativos del chinaco faltan algunos detalles. En primer lugar se nota la ausencia del sombrero de ala ancha, indispensable para sobrevivir las jornadas de sol a sol en el campo. Tampoco se encuentra el lazo o reata de

⁶³ Este pantalón es ahora típico en la indumentaria charra y por lo general se abrocha con elegante botonadura de plata.

ixtle, que servía para lazar el ganado, pero que también fue muy útil para lazar zuavos y franceses en la Guerra de Intervención. Carece también de lanza, muy conocida por el uso que le daban en sus temibles cargas de caballería y en la cacería. Es posible que estos elementos hayan sido obviados intencionalmente por Islas debido a los lineamientos del encargo mismo y a intereses estéticos. Con esto quiero enfatizar que en esta escultura, no se está representando un tipo social, sino un personaje con nombre y apellido: Julián Villagrán. Asimismo, esto se refuerza por la inserción de emblemas nacionalistas en la indumentaria, como el mango de su machete con la cabeza de un águila y la representación de la enseña mexicana del águila devorando a una serpiente en la parte trasera de su chaqueta (fig. 6).



Figura 6 Juan Islas, *Julián Villagrán*, (detalle) 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto



Figura 7 Juan Islas, *Julián Villagrán*, inscripción “G JULIAN VILLAGRAN”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 8 Juan Islas, *Julián Villagrán*, inscripción “ESTADO DE HIDALGO”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 9 Juan Islas, *Julián Villagrán*, inscripción “Juan Islas 1890”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 10 Juan Islas, *Julián Villagrán*, inscripción “TARTAGLIO CARANDENTE/
FUNDICION ARTISTICA TACUBAYA”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de

4.1. Julián Villagrán. El chinaco insurgente

Julián Villagrán fue un héroe polémico desde de la Independencia. El caso más notable sería la manera en que el propio José María Morelos describe los métodos de acción del caudillo hidalguense de una manera desaprobatoria en una carta que escribe a Ignacio López Rayón.⁶⁴ Morelos comenta: “Nunca me he prometido buenas resultas de los Villagranes y sus aliados, ya les ajustaremos la cuenta.”⁶⁵ Carlos María Bustamante en su libro *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana, comenzada en 15 de septiembre de 1810 por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla*, dedica un capítulo a la “ruina de los Villagranes” y los define así:

Estos caudillos eran dos frenos terribles, ó para hablar con propiedad, dos espantajos que afectaban de pavor á los españoles, de modo que al mentarlos se les ponian verdes los vigotes, como sucedía á Venegas, y de esto se sacaba la ventaja de que la tropa destinada á contenerlos no engrosaba las filas de las que cargaban sobre Morelos y otros gefes útiles; más se perdió el equilibrio...”⁶⁶

Por eso considero que la intención de ennoblecer al personaje fue un asunto muy delicado y que Juan Islas logró resolverlo con una maestría admirable. Consiguió representar la personalidad peligrosamente altanera del insurgente, equilibrando elementos clásicos y modernos que dotasen a la escultura de un poder simbólico nacionalista, emplazada en uno de los nuevos espacios transformados de la metrópoli moderna del Porfiriato.

⁶⁴ José María Miquel i Vergés, “Julián Villagrán”, en *Diccionario de Insurgentes*, (México: Editorial Porrúa, S. A, 1969), p. 603.

⁶⁵ José María Morelos y Pavón, *Las Cartas de Morelos en la Biblioteca José María Lafragua*, BUAP, María del Carmen Aguilar Guzmán (Ed.), (México: Ediciones de Educación y Cultura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010), p. 81.

⁶⁶ Carlos María Bustamante, *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana, comenzada en 15 de septiembre de 1810 por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla*. Vol. 2, (México: Imprenta de J. Mariano Lara, 1844), p. 354.

La contribución de Villagrán en la Guerra de la Independencia, desde sus inicios hasta su muerte el 21 de junio de 1813, nos presenta una excelente oportunidad para describir la personalidad de un chinaco: valiente, aguerrido, indisciplinado y violento. Su participación estuvo ligada directamente con su pueblo de origen, Huichapan. Sus ataques se asemejan a los de los guerrilleros, para quienes el monte fue su mejor aliado.⁶⁷

Existen ciertos elementos que nos permiten justificar la presencia de Julián Villagrán con la indumentaria de un chinaco en un proyecto liberal, ligado directamente al proceso de consolidación nacional y de reafirmación del poder centralista: su participación en la Guerra de la Intervención que se desarrollará más adelante. A lo largo del siglo XIX la figura del chinaco tuvo diferentes representaciones: como guerrillero, trabajador del campo, como criminal y héroe. Estas representaciones estuvieron ligadas obviamente a la concepción que se tuvo del chinaco a lo largo del siglo. A continuación se desarrollarán estas cuatro caracterizaciones para comprender la consolidación que tuvo este tipo y su recepción para finales de siglo, las cuales “permitieron” la representación de Julián Villagrán en el Paseo.

4.1.1.El chinaco en la guerra

El chinaco fue una figura muy importante en las luchas armadas del siglo XIX. Participó en la Guerra de Independencia con adeptos como Villagrán, pero también destacó en las guerras de intervención extranjeras, tanto en la estadounidense de 1846, como en la francesa de 1862. Además, los chinacos también estuvieron presentes en la guerra de

⁶⁷ Para saber a detalle las acciones del insurgente, véase : José María Miquel i Vergés, “Julián Villagrán”... p. 603-604.

Reforma, peleando en ambos lados, algunos del lado conservador y otros del lado liberal. Tanto en las representaciones visuales del chinaco, como en lo que se escribió sobre este tipo en la hemerografía de la época, el principal detonante para la producción cultural fue la Intervención Francesa en donde se estimó su participación patriótica. Tal es el caso de la pintura de Manuel Serrano (fig. 11) que representa la lucha entre un chinaco juarista y un zuavo francés. Se enaltecó su nombre en poemas anónimos de periódicos populares. El 26 de mayo de 1862, como respuesta a su participación en la Batalla de Puebla de ese mismo año se escribieron estrofas como ésta:

Y galopando seguía
El noble y ligero cuaco,
Y así caminaba el chinaco
De su galope al compás.
Llegó al fin a la batalla,
Perdió con honra su vida
Sobre su tumba querida
Poned GLORIA Y LIBERTAD.⁶⁸

Después de la temporal retirada del ejército francés por las contadas victorias del ejército mexicano, los periódicos liberales comenzaron a fomentar una moderada esperanza para mantener estables los ánimos de la población. Para el 21 de junio de 1862 se publicó en el periódico *El Siglo Diez y Nueve* un artículo de Carlos de Garern titulado *El Pro y el Contra* en el que el autor sugiere “poner en balanza todo lo que hay en contra y todo lo que hay en pro de nosotros, a fin de obtener un resumen imparcial y exacto.”⁶⁹ En una parte del listado a favor de los mexicanos mencionaba lo siguiente:

Tenemos en nuestro favor el recuerdo de nuestras últimas victorias, que han desvanecido completamente la exagloriada reputación de *invencibles* que traían

⁶⁸ *La Chinaca*, 26 de mayo de 1862, p.2.

⁶⁹ Carlos de Garern, “El Pro y el Contra”, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de junio de 1862, p. 2.

consigo los franceses. Ya se han medido nuestras armas con las de ellos, y nos hemos convencido materialmente, de que el plomo mexicano mata lo mismo ó mejor tal vez á un zuavo ó á un cazador de Vincennes, que el plomo francés á un bravo chinaco; así como nuestros antepasados pelearon con mucho mayor arrojo contra Cortés y sus jinetes y sus armas de fuego, desde el momento en que vieron que no eran seres bajados del cielo, sino simples mortales como ellos.⁷⁰

De este fragmento me interesa destacar dos cuestiones. La primera es que igual le hubiera costado a Garern haber mencionado el plomo de un valiente militar mexicano que el de un chinaco, pero de la misma manera que en las imágenes mexicanas de la Intervención francesa, quien ataca sin temor al ejército francés es el hombre mestizo mexicano, del pueblo, que sin entrenamiento militar se enfrenta con su lanza al enemigo extranjero. El segundo aspecto, que va de la mano del primero, es que compara la defensa de Tenochtitlán con este acontecimiento. Considero que no es fortuito que se intente en los proyectos de consolidación nacional presentar al pueblo, como un pueblo ancestral como “nuestros antepasados” o en casos más recientes, a estos personajes del pueblo que forman una imagen, sin la necesidad de tener un nombre específico.

También, entre 1862 y 1863 circuló un diario en la Ciudad de México “escrito única y exclusivamente para el pueblo” llamado *La Chinaca*. Se consideró un espacio de ideología liberal y estilo sarcástico⁷¹ donde constantemente se publicaban versos en honor al valor del chinaco como el siguiente fragmento del 21 de abril de 1862:

Venid, venid, los fusiles
Apretamos con placer,
Solamente ser serviles
Nos hace temblar, ni a miles
Un chinaco ha de ceder.⁷²

⁷⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de junio de 1862, p. 2.

⁷¹ Guadalupe Curiel y Miguel Ángel Castro, *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876 (Parte 1)*, (México: DGAPA- UNAM, 2003), pp. 164-166.

⁷² *La Chinaca*, 21 de abril de 1862, p. 3.

La Batalla de Puebla, entre algunas otras que ganó el ejército republicano, aunque fueron notorias victorias, no lograron impedir que se instaurara el Segundo Imperio Mexicano. Maximiliano, el emperador, también tuvo un lugar importante en el fortalecimiento de algunos tipo nacionales liberales, porque aunque no se vistiera como tal de chinaco, adoptó el traje de charro en múltiples ocasiones, incluso se ponía una pañoleta roja, símbolo liberal. Esto enfurecía a los conservadores, que con cada día que pasaba se desilusionaban más del emperador liberal que les llegó a tocar.⁷³

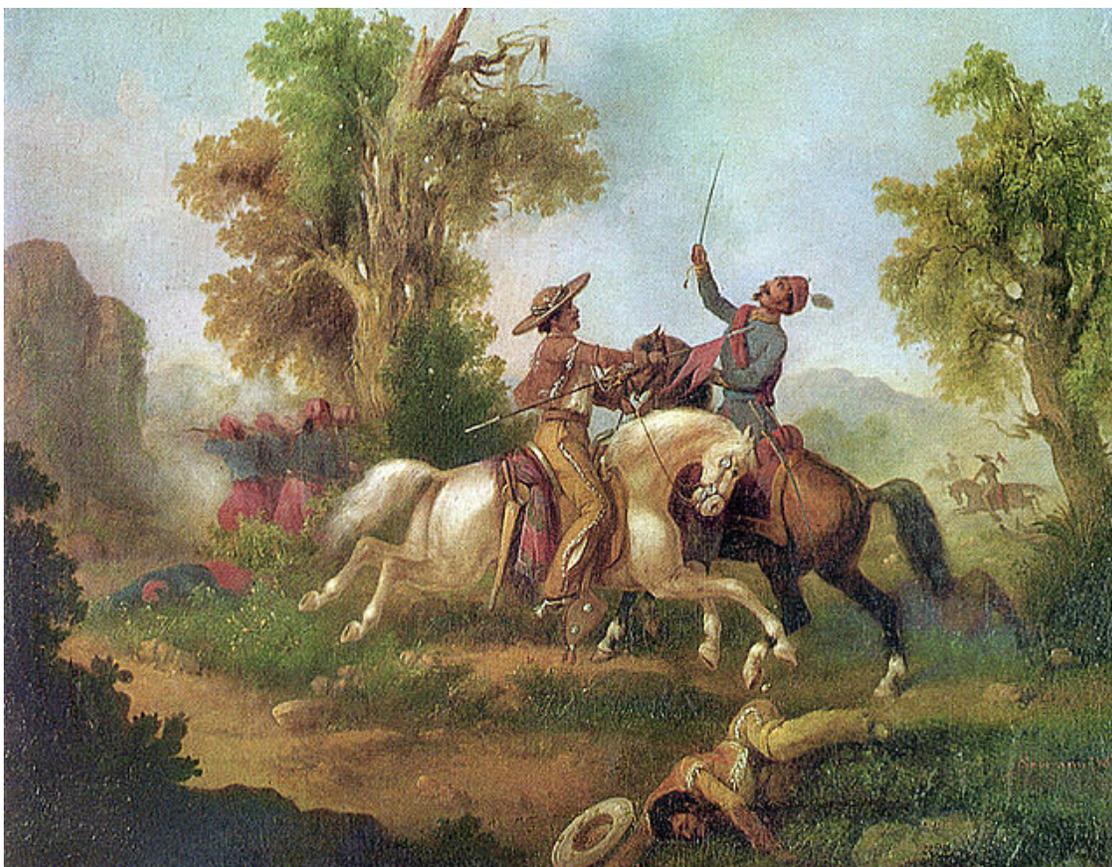


Figura 11 Manuel Serrano, *Chinaco Juarista y Zuavo Peleando*, 1865, Óleo sobre tela, Museo José Luis Bello y Zetina, Puebla.

⁷³ Fernando Benítez, *Un indio zapoteco llamado Benito Juárez*, (México: Taurus: 1998), pp. 242, 243.

El buen nombre de los chinacos continuó hasta el final de la Intervención Francesa y su fama y valor se esparcieron mediante canciones populares y poemas de la época. Uno de los mejor conservados hasta nuestros días es el poema/canción de Vicente Riva Palacio titulado *Adiós, Mamá Carlota*. Fue una parodia al poema de Ignacio Rodríguez Galván llamado *Adiós, oh patria mía*. En la versión de Riva Palacio, la quinta estrofa menciona a los chinacos de la siguiente manera:

Y en tanto los chinacos
Que ya cantan victoria,
Guardando tu memoria
Sin miedo ni rencor,
Dicen mientras el viento
Tu embarcación azota;
Adiós, mamá Carlota;
Adiós, mi tierno amor.⁷⁴

4.1.2. El chinaco criminal

Como señala Rodrigo Méndez en un artículo sobre el bandolerismo en la Guerra de Independencia, sobre todo al inicio, hubo cierto beneplácito en los robos y asaltos cometidos por algunos integrantes del ejército insurgente. Para 1813 Morelos comenzó a controlar estas acciones que, en muchas ocasiones, únicamente desprestigiaban los motivos de su causa. Al finalizar la guerra los caminos quedaron inseguros y los bandoleros aprovecharon esa situación nacional para sumar a sus cuadrillas a ex combatientes que se rehusaron regresar a sus casas, a falta de una mejor expectativa.⁷⁵

⁷⁴ José Emilio Pacheco, *Poesía Mexicana I*, "Adiós, Mamá Carlota" por Vicente Riva Palacio (México: Promexa, 1985), pp. 110-112.

⁷⁵ Rodrigo Méndez, "El bandolerismo durante la guerra de independencia" en *Bicentenario 1810, 1910, 2010*, Volumen 3, número 9, (México: Instituto Mora, 2010), pp. 21-26.

Así, en múltiples ocasiones se culpó a los chinacos de violencia y asaltos viles. Como tal, el nombre de *chinaco* no lo vemos en los periódicos mexicanos hasta la década de 1860, que es cuando se mencionan directamente sus ataques en los caminos de la República. En 1865, el periódico *La Sociedad* narra un terrible acontecimiento en el que un grupo de chinacos asaltó a la familia Gutiérrez en el camino hacia Toluca, en el que murieron ocho familiares y un asaltante a manos de una integrante de la familia.⁷⁶

Es interesante señalar que hacia 1855 Manuel Serrano representó dos veces, de manera dinámica y en una escena costumbrista, la temática del asalto a una diligencia; una de ellas se difundió mediante la litografía de Casimiro Castro (figs. 12 y 13). Es curioso que en ambos casos, los asaltantes portan la vestimenta del chinaco, utilizando en este caso como arma el fusil. Se presentan montados a caballo, con sombreros de ala ancha, chaparreras con botones a los costados, chaquetas cortas y una mirada salvaje en el rostro. Esta descripción se puede encontrar también en la novela *Los bandidos de Río Frío*, escrita por Manuel Payno, que relata la situación de México desde los últimos años de la década de 1810 a finales de la década de 1830. Específicamente en el capítulo 48, relata con minuciosidad el asalto a una diligencia; dirigido por el mestizo Evaristo, Hilario su ayudante y una horda de “Josefes” (indígenas), los desvalijados fueron Manuel Escandón, José Bernardo Couto y José Joaquín Pesado. Nuevamente, en la descripción de Evaristo, tanto en su personalidad y destrezas, como en su vestimenta, se pueden vislumbrar algunas características del chinaco.⁷⁷

⁷⁶ *La Sociedad*, 14 de enero de 1865, p. 2.

⁷⁷ Manuel Payno, *Los bandidos del Río Frío*, (México: Grupo Ed. Tomo, 2013), pp. 330-339.



Figura 12 Lit. Casimiro Castro, Dib. Manuel Serrano, *Ataque de una Diligencia*, ca. 1875, Museo de América.

Para 1858, en el periódico *La Sociedad*, durante la descripción del arresto de Lorenzo El Chalco, se le describe de la siguiente manera: “El citado Lorenzo es de mala fama; la voz pública lo condena por ladrón, fue chinaco de Rivera el que colgaron en Tepetapa y no tiene ninguna cosa honesta de que vivir; esto prueba que realmente es ladrón.”⁷⁸

Después de la Intervención disminuyó la popularidad del chinaco, pues poco a poco se dejó de verles como héroes de la patria, para considerarlos bandoleros descarriados.

...nosotros somos del pueblo; nos hemos lanzado a pelear por la sagrada causa con los hombres padecedores, y aunque no pertenecemos al mentado ejército, sabemos pelear. Hoy no nos hacen caso los señorones, que también fueron como nosotros, pero no le hace... al cabo ellos no saben más que los chinacos, aunque carguen el uniforme [...] y desgraciadamente da por resultado que el ejército no nos considera

⁷⁸ *La Sociedad*, 6 de diciembre de 1858, p. 2

suyos, ni el pueblo tampoco, y no nos creen buenos ni para mandar un escuadrón ni para ser jueces.⁷⁹

Es por esto que para la segunda mitad del siglo XIX la imagen sobre chinaco estaba dividida; se utilizaba el nombre tanto para elogiarlo como para denigrarlo. Incluso el coronel Agapito Gómez escribe lo siguiente en una justificación que mandó a la prensa el 20 de octubre de 1862 en Silao, para limpiar su nombre de un suceso militar en el que sus hombres se rebelaban y lo abandonaban: “Queriendo hasta ofenderme con el nombre de *chinaco*, título que en otras veces les pareciera honroso escuchar...”⁸⁰



Figura 13 Manuel Serrano, *Asalto a una diligencia*, ca. 1855, Museo Nacional de Historia, Secretaría de Cultura-INAH-México

⁷⁹ Próspero, “El Teatro” en *El Monitor Republicano*, 26 de julio de 1868, p. 3.

⁸⁰ Carta de Agapito Gómez, Silao de la Victoria, octubre 20 de 1862, en *El Siglo XIX*, 13 de diciembre de 1862, p. 3

4.1.3. El chinaco campesino

La imagen del chinaco en las faenas del campo está ligada directamente a su destreza como jinete, las cuales le brindarían posteriormente las herramientas para ser buen combatiente. El lazo que se utiliza para lazar ganado y marcarlo, también fue útil para lazar zuavos. Claudio Linati representa una situación análoga en sus planchas de *Trajes civiles, militares y religiosos de México*,⁸¹ donde representa a un ranchero mexicano lazando a un oficial de batallón (fig. 14). La lanza que se utilizaba en las cacerías, fue el arma predilecta de batalla. Aparte, su conocimiento del terreno mexicano, los convirtió en exploradores audaces.⁸²

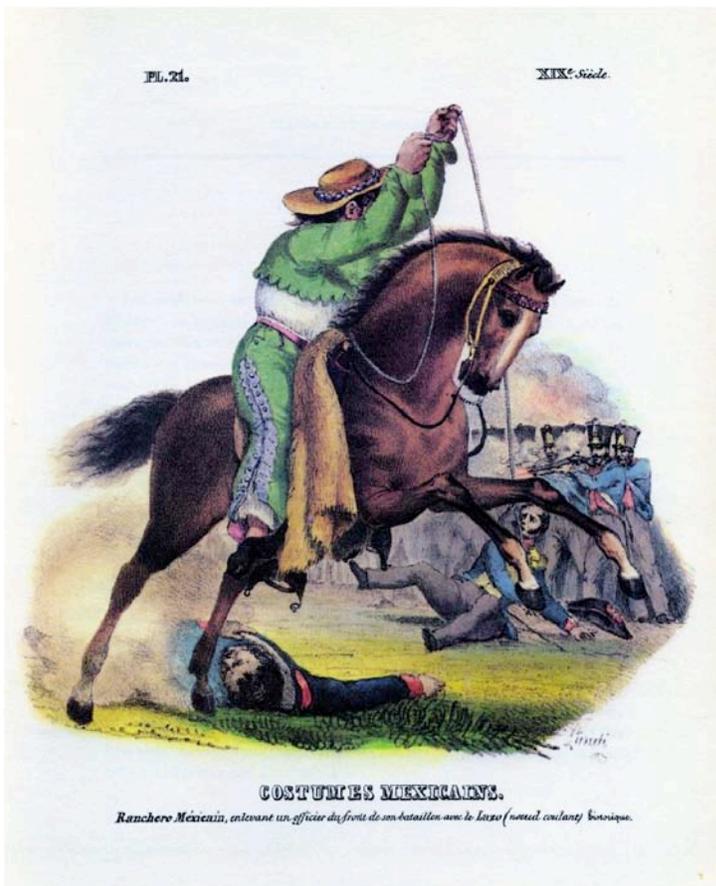


Figura 14 Claudio Linati, *Lazador insurgente lazando un realista*, 1828, Litografía, Trajes civiles, militares y religiosos de México (Plancha 21).

⁸¹ Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, (México: IIE-UNAM, [1828] 1956), plancha 21.

⁸² Antonio Riva Palacio les dedicó un poema llamado *El canto del explorador (Recuerdo de la guerra)* que se puede consultar en el periódico *El Diario del Hogar*, el 13 de septiembre de 1885, p. 3.

Otra constante en la representación del chinaco es su vestimenta, la cual se ha mencionado anteriormente. La manera de vestir del chinaco estaba ligada directamente con su posición social/laboral. En la época virreinal, al ser personas de a caballo, el atuendo humilde era indispensable para que no se confundieran con los grandes señores y hacendados. Las litografías de Carl Nebel, como la de *El hacendado y su mayordomo* (fig. 15), fueron muy importantes para representar costumbres y personajes mexicanos.



Figura 15 Carl Nebel, *El hacendado y su mayordomo*, 1836, Litografía, Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834.

Notorio es que en la representación el personaje utilizado para contrastar las ricas prendas del hacendado ni siquiera es mencionado en el título. El chinaco se desprende de su sombrero de ala ancha para saludar al hacendado que se pasea por sus tierras. Estas representaciones de los artistas viajeros fueron importantes para la difusión de imágenes, primero en el extranjero y posteriormente en México mediante múltiples reimpressiones de

las versiones originales o traducidas.⁸³

Como menciona María Esther Pérez Salas en su libro *Costumbrismo y litografía en México*, la circulación de las imágenes fomentó una expectativa de México para el extranjero. En el caso de las litografías, por su rápida y fácil distribución, fueron modelos frecuentemente reutilizados por otros artistas.⁸⁴ Por eso no resulta extraño que Mateo Saldaña, artista nacido en 1875 en Colotlán, Jalisco, haya utilizado, como señala Manuel Romero de Terreros, como modelo la obra antes mencionada de Nebel, realizada en 1836, para realizar la obra *La vuelta del trabajo* (fig. 16), pieza con la cual se recibió oficialmente de la Academia de San Carlos y le fue ofrecida una oferta de cátedra de maestro dentro de la institución.⁸⁵



Figura 16 Mateo Saldaña, *La vuelta del trabajo*, 1902, Óleo sobre tela, Colección particular.

⁸³ Fausto Ramírez, *La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros*, en *Historia del arte mexicano*, tomo 7, (México: SEP, 1986), 138-163.

⁸⁴ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México. Un nuevo modo de ver*, (México: UNAM, IIE, 2005), pp. 51-54.

⁸⁵ Manuel Romero de Terreros, "El pintor Mateo Saldaña" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 34, (México: UNAM, IIE, 1965), 89.

4.1.4. El chinaco como héroe

Por último, la representación del chinaco como héroe se intentó utilizar en diferentes momentos, sin obtener un resultado del todo óptimo. Linati, en el libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México*⁸⁶ publicado en 1828, representó los rasgos Miguel Hidalgo a partir de un retrato en cera y su vestimenta, como menciona Fausto Ramírez, alude a su doble condición de párroco y guerrero. Esta representación generó grandes polémicas en su aceptación ya que permitía un sinnúmero de interpretaciones⁸⁷ (fig. 17). Sería importante señalar que para el proceso de revaloración sobre la figura de Hidalgo, la década posterior a la Independencia fue significativa ya que se transformó paulatinamente la memoria colectiva de la sociedad mexicana, que para ese entonces relacionaba la figura de Hidalgo con la faceta cruenta de la revolución, para identificarla posteriormente con los sentimientos nacionalistas y antiespañoles, fomentados a partir de 1827 con la expulsión de los peninsulares del territorio mexicano.⁸⁸ A su vez, como menciona Laura Suárez, esta imagen de Hidalgo tuvo como público original al extranjero y no fue muy popular dentro del país. Anteriormente, en 1826 Linati había publicado la primera imagen del héroe, de una manera más sobria, en *El Iris*, la cual efectivamente circuló popularmente por muchos estados de México.⁸⁹

La imagen de Hidalgo de Claudio Linati, si bien no es precisamente una

⁸⁶ Claudio Linati, *Trajes...*, plancha 16.

⁸⁷ Véase Fausto Ramírez, "Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *pater patriae* mexicano" en *La construcción del héroe en España y México (1789- 1847)*, (Valencia: Universidad de Valencia, 2003), p. 196.

⁸⁸ Sería a partir del último tercio del siglo XIX en la pintura, más que en los grabados, que se afianzaría la imagen de Hidalgo como la conocemos ahora; como un personaje encanecido y sereno en su estudio, dejando de lado la representación como incitador de las masas en plena batalla insurgente. Véase Fausto Ramírez, "Hidalgo en su estudio..." pp. 190-196.

⁸⁹ Laura Suárez de la Torre, "Y se hizo la imagen de Hidalgo" en *Bicentenario 1810, 1910, 2010*, número 1, (México: Instituto Mora, 2008), pp. 24,27.

representación del chinaco, integra en su vestimenta múltiples elementos de esta figura popular. El sombrero de ala ancha, en este caso decorado con plumas con los colores de la bandera trigarante, la pañoleta al cuello, los pantalones para montar y el arma al cinto, son algunas de los elementos que se podrían encontrar en las representaciones de cualquier chinaco. Además, considero importante mencionar la estrategia retórica y simbólica que utilizó Linati para reivindicar la figura de Hidalgo. Sumado al sentimiento antiespañol, se identificó al cura con la lucha de liberación hispánica, para deshacerse del yugo dominante europeo, identificando al pueblo mexicano como descendiente de Moctezuma.

La consolidación nacional, como desarrolla Ramírez, se valió del pasado prehispánico para legitimar su independencia y a sus héroes. Dicho discurso fue ampliamente promovido por fray Servando Teresa de Mier y por Carlos María de Bustamante. Esta estrategia se institucionalizó y se convirtió “en moneda corriente durante los primeros años de la vida independiente”⁹⁰ La construcción del chinaco como héroe perteneció, al igual que la del cura Hidalgo, a un programa liberal y de la misma manera, su figura sintetizó la lucha por la libertad que se veía amenazada por una fuerza extranjera, en este caso, contextualizado a las intervenciones estadounidense y francesa. Esta relación con el pasado prehispánico se hace presente en la cita antes mencionada de Carlos de Garern en el periódico *El Siglo XIX*, donde al hablar de la bravura del chinaco, lo compara con los antepasados que lucharon contra Cortés⁹¹. Esto, aunado a la desconfianza y temor de los dirigentes hacia los chinacos en los ejércitos,⁹² por su falta de disciplina y el porcentaje alto de desertión, reafirmaba la ambigüedad del personaje.

⁹⁰ Fausto Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, (México, UNAM, INBA, 2010), pp. 233-234.

⁹¹ Carlos de Garern, “El Pro y el Contra”..., p. 2.

⁹² Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, (México, IIE-UNAM, INAH, 2012), pp. 84-91.

Una canción popular de 1867 sitúa al chinaco junto con algunos héroes liberales:

Al que se mostró prudente,
Y al que soportó el martirio,
Al chinaco, al insurgente,
A D. Benito, á Porfirio.

Para todos hay recuerdo,
A todo el mundo se abona,
Iglesias, González, Lerdo,
Leiva, Escobedo, Corona!⁹³



Figura 17 Claudio Linati, *Miguel Hidalgo*, 1828, Litografía, Trajes civiles, militares y religiosos de México (Plancha 16).

⁹³*La Orquesta*, 3 de agosto de 1867, p. 3

Para 1887, el chinaco estaba estrechamente vinculado al partido liberal, como nos sintetiza irónicamente el periódico conservador *La Voz de México*:

Además, semejante palabra, que no está en el Diccionario, es muy del agrado del Partido Liberal, según manifestó después asegurando que ella simboliza las hazañas gloriosas del bando á que pertenece; mejoras materiales, reforma, constitución, conquistas, guerra al fanatismo y otras muletillas de la fraseología democrática.⁹⁴

Por último, me parece importante destacar la literatura romántica que tuvo como protagonista al chinaco. Un ejemplo importante sería la obra de Vicente Riva Palacio. En la novela *Calvario y Tabor* centró la trama en la figura del chinaco como un soldado nacional.⁹⁵ Además, Riva Palacio propuso un romance nacionalista con ciertos poemas que comenzaron a circular a partir de 1885. Algunos de ellos son *El amor del Chinaco*⁹⁶ y *El Chinaco (Romance Nacional)*,⁹⁷ que se verán publicados constantemente en varios periódicos hasta finales del siglo.

Resulta revelador que Francisco Sosa en su libro *Biografías de mexicanos distinguidos*, publicado en 1884, al referirse a Villagrán; en lugar de relatar las hazañas militares en las que participó, el autor lo dignifica únicamente por el hecho de haber soportado la muerte de su hijo Francisco Villagrán, el cual fue fusilado en el momento en que él no aceptó la rendición a cambio de su vida. Con esto Sosa aprovechó esta sección de su libro para criticar fuertemente al historiador conservador Lucas Alamán. Reprobaba que

⁹⁴ *La Voz de México*, 11 de febrero de 1887, p. 2.

⁹⁵ Barbara A. Tenenbaum, "Streetwise History..." p. 135.

⁹⁶ Vicente Riva Palacio, "El amor del chinaco", en *El Nacional. Periódico de literatura, ciencias, artes, industria, agricultura, minería y comercio*, 16 de agosto de 1885, p. 3.

⁹⁷ Vicente Riva Palacio, "El Chinaco", en *El Diario del Hogar*, 22 de agosto de 1885, p. 2.

Alamán no rescatara personajes como Villagrán, cuando su sacrificio como padre hacia la patria, era tan loable como el de los héroes españoles⁹⁸ que él tanto estimaba.⁹⁹

Alamán define en su libro *Historia de México* a Julián Villagrán y a su hijo Francisco de la siguiente manera:

Era este un arriero acomodado, cuyo ramo era considerable en aquel pueblo: hombre feroz, dado á la embriaguez y á todos los vicios, y tomó tambien parte en la revolución el hijo de D. Julián Villagrán, Francisco, llamado “Chito” que andaba entonces prófugo por haber asesinado á un D. N. Chaves, dándole una puñalada á traición por la espalda, estando sentado á su mesa y recibiendo la hospitalidad en su casa.¹⁰⁰

Con esto podemos concluir que la figura de Julián Villagrán, al igual que la del chinaco, fue polémica desde sus inicios. Se tuvieron perspectivas como la de Bustamante y Alamán que continuamente reprobaron la conducta del personaje y negaron su inclusión en el altar de la patria. En el polo opuesto, se hallan Quintana Roo y Sosa quienes se dedicaron a rescatar su figura del olvido, considerándolo como un héroe singular de la insurgencia independentista.

⁹⁸ Para este argumento, Sosa toma el parangón que Andrés Quintana Roo hace de Julián Villagrán y el español Alonso Pérez de Guzmán, defensor de Tarifa. Luis Rublúo, en su texto *El caso de Julián Villagrán según primeras crónicas e historias*, identificó el discurso promulgado en la Alameda en donde Quintana Roo alaba a Villagrán con las siguientes palabras: “...Más allá el intrépido Villagrán ponía en agitación a un inmenso territorio que sostuvo por tanto tiempo con increíbles prodigios de valor, hasta que conducido por la traición al glorioso altar del martirio, unió su sangre a la de su propio hijo que rehusó redimir al vil precio de un vergonzoso rendimiento, dejando eclipsada con tan generoso sacrificio la hazaña tan justamente celebrada del defensor de Tarifa, que en el héroe mexicano, doblemente meritosa, se vituperó como acto de barbarie por una de aquellas inconsecuencias que no puede disculpar ni el desconcertado aturdimiento del espíritu de partido”. Cita de Quintana Roo obtenida del texto: Luis Rublúo, “El caso de Julián Villagrán según primeras crónicas e historias”, en *Efigies de caudillos*, (México: Gobierno del Estado de Hidalgo, 2012), p. 148.

⁹⁹ Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos* (México: Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884), pp. 1078- 1082.

¹⁰⁰ Lucas Alamán, *Historia de México*, (México: Imprenta de Victoriano Agüeros y Compañía, 1883), pp. 405 y 406.

5. Nicolás García de San Vicente en el Paseo de la Reforma

La escultura de *Nicolás García de San Vicente* también es única en el Paseo de la Reforma, no por tratarse de un personaje con traje talar sino por ser una escultura de grupo. Dentro del proyecto de Francisco Sosa, Juan Islas fue el único en idear un grupo escultórico para su composición. Mientras que otros artistas se valieron de báculos, sables y libros como atributos iconográficos que definían al personaje, Islas utilizó al infante y lo complementó con un pequeño libro o folleto en la mano derecha del personaje.

De todos los personajes erigidos en la primera etapa de este paseo escultórico, se pueden identificar a cuatro religiosos, tres de ellos vestidos con su traje talar. El primero en ser develado fue Nicolás García de San Vicente el 16 de septiembre de 1890. Cuatro años después, el 15 de septiembre de 1894, hizo su aparición fray Servando Teresa de Mier por el estado de Nuevo León. Por último, el 2 de abril de 1897 se inauguraron la estatuas de los estados de Tabasco y Coahuila, que representaban a José Eduardo Cárdenas y a Miguel Ramos Arizpe, respectivamente. Arizpe fue el único en ser representado como civil, sosteniendo la Constitución de 1824 en sus manos.

García de San Vicente nació en Acaxochitlán el 28 de noviembre de 1793. Para principios del siglo XIX ingresó al seminario en Puebla. Luego se trasladó a la Ciudad de México y se graduó en derecho civil y canónico en 1818 se ordenó como sacerdote. En 1823 fue electo diputado por el distrito de Tulancingo. Fundó la Asociación para la Protección de la Instrucción Pública y fue el presidente de 1828 a 1829. Entre 1838 y 1839 dio las cátedras de gramática latina y española; la cátedra de matemáticas la impartió sin recibir sueldo alguno. Se preocupó por proteger la instrucción de primeras letras y escribió

una considerable cantidad de libros para la instrucción infantil como *Geografía para niños* en 1839 y el famoso *Silabario* en 1843. Murió a los 53 años en 1846.¹⁰¹

Nicolás García de San Vicente fue seleccionado por su trayectoria como educador, como un digno personaje de la Ilustración. Los ideales ilustrados reconocían la importancia de la educación para formar a las nuevas generaciones de ciudadanos y poder transformar al mundo. Dentro de la política liberal porfiriana el positivismo fue, según Leopoldo Zea, una doctrina que fue utilizada por las élites liberales para resolver problemas políticos y sociales. En este sentido, el positivismo, introducido en México por Gabino Barreda, fue una elocuente manera de justificar el progreso a partir del orden. Dentro de este nuevo régimen social, la educación, al igual que en la Ilustración, se consideró el instrumento formativo para esta nueva generación de ciudadanos, especialmente para la clase dirigente, la burguesía.¹⁰² En la descripción que hace Sosa de este personaje en su libro *Las estatuas de la Reforma*, comienza con la siguiente frase que sintetiza los principios positivistas de la educación:

Enaltecer á los que fueron beneméritos protectores de la instrucción pública en aquellas épocas en que el Estado no se afanaba, como en la presente, en difundir por donde quiera los beneficios del estudio, es no sólo pagar una deuda sagrada, sino fomentar ese mismo noble espíritu en los hombres de la actual generación y formar á los que más tarde han de reemplazarla.¹⁰³

En otro libro de Sosa titulado *Biografías de mexicanos distinguidos*, al hablar de García de San Vicente, menciona que es uno de esos hombres “que han consagrado su vida al

¹⁰¹ Francisco Sosa, *Las estatuas de la Reforma...*, pp. 57-60. Los datos biográficos de este personaje que han llegado hasta nuestros días en diccionarios biográficos y enciclopedias, son escuetos, y usualmente sintetizan lo que Sosa dijo en los libros: *Biografía de mexicanos distinguidos a de mexicanos distinguidos* (1884) y *Las estatuas de la Reforma* (1900).

¹⁰² Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana...*, p. 85.

¹⁰³ Francisco Sosa, *Las estatuas de la Reforma...*, p. 57.

progreso y al enaltecimiento de nuestra patria.”¹⁰⁴ Una vez más, vemos plasmados los conceptos de la educación orientada al progreso positivista del Estado. Para finales de la década de 1880, momento en que se encomendó la escultura, se difundió la realización de dos congresos nacionales pedagógicos, donde todos los estados fueron invitados a llevar participantes. El resultado de estos congresos, según François-Xavier Guerra, fue la propuesta de crear un sistema de educación popular, basado en la uniformidad de una enseñanza primaria obligatoria, laica y gratuita. Estos objetivos se lograrían con la Constitución de 1917, pero para 1890, en relación al tema del laicismo, se fomentó una conciliación religiosa, “el deseo de reunir a una nación dentro de los ideales comunes y el optimismo positivista.”¹⁰⁵

La escultura de García de San Vicente presenta un juego dinámico entre los personajes y el espectador. A diferencia de la escultura de Julián Villagrán, que tiene la mirada dirigida a lo lejos y hacia arriba, García de San Vicente no se encuentra observando al infante que acaricia dulcemente en la cabeza, sino que baja la mirada hacia el espectador que pasaría exactamente frente al pedestal, haciéndolo partícipe de la escena. A pesar de que García de San Vicente no establece contacto visual con el infante, sus gestos están dirigidos al mismo, tanto la mano sobre la cabeza, como la entrega del pequeño libro (fig. 18). El niño que parece no tener más de cinco años, descalzo y vestido únicamente por una sencilla camisa holgada, observa con admiración a su maestro.¹⁰⁶ Su interacción nos remite a una relación estrecha entre el pupilo y su instructor.

¹⁰⁴ Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos...*, p. 403.

¹⁰⁵ Véase François-Xavier Guerra, *México: Del Antiguo Régimen...* pp. 399-407, cita p. 407.

¹⁰⁶ No es probable que la vestimenta del niño y la desnudez de los pies remitan a una situación socioeconómica precaria del infante. Parece, más bien que Islas decide representarlo de esta manera para aludir a la corta edad y la pureza de espíritu que los niños poseen, junto con sus ganas de aprender



Figura 18 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente* (detalle), 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.

Fuera de la vista del espectador,¹⁰⁷ sobre el libro que García de San Vicente sostiene en su diestra están escritas las sílabas “a e i o” (fig. 19). Esto nos remite a su publicación más conocida y utilizada hasta finales del siglo XIX:¹⁰⁸ el *Silabario*.¹⁰⁹ Nicolás García de San

y conocer todo lo que está a su alcance. A pesar que su interés estuvo en fomentar la instrucción pública, este infante con rizados y rostro de querubín, parece estar aludiendo simbólicamente a la primera infancia que a un tipo social. Si hubiese querido representar precariedad en el pequeño personaje, lo hubiera podido señalar en algún tipo de desgaste en el textil, para que simulasen a unos harapos.

¹⁰⁷ Esto se debe a la posición elevada de la escultura que se encuentra sobre el pedestal anteriormente mencionado.

¹⁰⁸ Véase el relato de “Un viaje a Pachuca”, donde un autor anónimo rememora el *Silabario* de Nicolás García de San Vicente, por medio del cual él aprendió a leer. *La Patria*, 16 de julio de 1891, p. 2.

¹⁰⁹ El nombre original que tenía en la portada fue “*Silabario Método de San Miguel*, que en clase proyecto ha dispuesto la Comisión de Ortología en la Academia de la 1ª Enseñanza. Dedicado al Príncipe Sr. San Miguel” y venía acompañado de una ilustración del arcángel Miguel arremetiendo contra Satanás. Era un folleto muy delgado de 8 hojas y contenía 38 ejercicios. Con el tiempo su nombre se fue transformando a “*Silabario de San Vicente*” en honor al autor. Al final de los ejercicios venía un

Vicente escribió una gran cantidad de libros para niños, incluso escribió uno de geometría.¹¹⁰ Aparte de la escritura de libros infantiles, luchó toda su vida por proteger la instrucción pública y con mayor ahínco la escuela de primeras letras, donde el principal material de enseñanza era el silabario que simboliza el proverbio del conocimiento: el aprendizaje de la lectura. Como dice Ernst Gombrich, los símbolos de las obras se pueden considerar metáforas que adquieren su sentido dentro de un contexto específico.¹¹¹ Tal es el caso de la Constitución de 1824 que se mencionó anteriormente en la mano de Miguel Ramos Arizpe.



Figura 19 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente*, (detalle) 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.

catecismo sintético del padre jesuita Bartolomé Castaño. Véase Antonio Barbosa Heldt, "Silabario de San Miguel" en *Cómo enseñar a leer y a escribir*, (México: Pax México, 2004), p. 27-29.

¹¹⁰ *La Libertad*, 7 de septiembre de 1883, p. 2.

¹¹¹ Ernst Gombrich, *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2, (Madrid: Debate, 2001), p. 16.

Una característica sutil, pero muy importante de la escultura, es el paso que Nicolás García de San Vicente da con su pie derecho. La punta de su zapato excede los límites del basamento de la escultura, así como una parte de los pies del infante. Esta característica se puede identificar como un alarde técnico del escultor. Este tipo de concesiones se podrían considerar como el antecedente de lo que Rosalind Krauss¹¹² y posteriormente Javier Maderuelo identificarían con el comienzo de la paulatina desaparición del pedestal hacia finales del siglo XIX.¹¹³

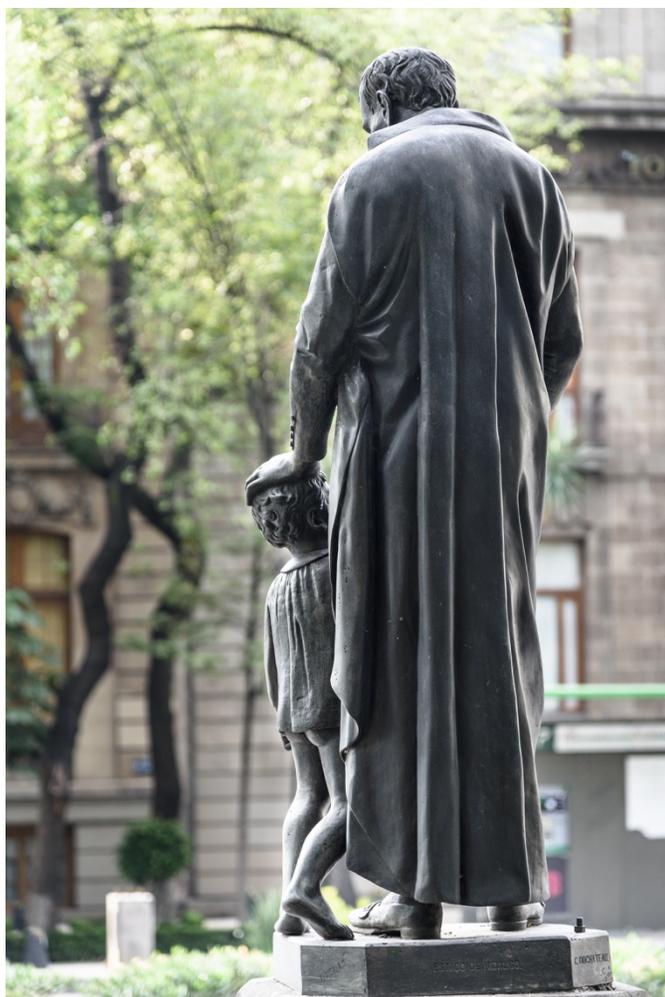


Figura 20 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente*, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.

¹¹² Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, (Massachusetts: Cambridge MIT Press, 1986), p. 280.

¹¹³ Javier Maderuelo Raso, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, (Madrid: Akal, 2008), pp. 116-119.

La capa que envuelve a Nicolás García de San Vicente puede ser vista como una solución formal que aprovecha Islas para jugar con la volumetría y el ritmo de los pliegues (figs. 2, 18, 20). Iconográficamente el escultor hubiera tenido que representar al religioso con la sencilla sotana que fuese acorde con su rango. Al cubrirlo con la capa dejó casi imperceptible la sotana y logró, sin pecar en la ostentación, evitar la simpleza del ajuar y ennoblecer al personaje. Esta pericia formal rompía con la verdad histórica que el maestro Manuel Vilar había inculcado, hasta su muerte, en la Academia. Para Vilar la iconografía, como señala Eloisa Uribe, significaba un compromiso con la verdad; consagró sus enseñanzas a la práctica de la escultura académica con una mirada purista y a la representación de retratos de la historia patria.¹¹⁴ En las representaciones históricas, para la segunda mitad del siglo XIX, los críticos tuvieron presente esta característica y cuando se rompía la norma, eran reacios a comentar al respecto; sólo se perdonaba en algunas ocasiones cuando el ingenio y la destreza del artista lograba integrar u omitir un pequeño detalle, en pos de enaltecer el resultado final de la obra¹¹⁵. Juan Islas, en la escultura

¹¹⁴ Eloisa Uribe, "La escultura mexicana y la presencia heroica en el siglo XIX" en *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*, (México: Museo Nacional de San Carlos, INBA, CONACULTA, 2010), pp. 24-36.

¹¹⁵ Como ejemplo se tomaron dos críticas. La primera fue de Felipe López- López, que al hablar de las pinturas de la cúpula de la Profesa, al mencionar la escena de la institución de la Eucaristía dijo: "faltó a la verdad histórica y en ello perdió lo sublime". Esta primera crítica es severa ya que con la pintura religiosa se permitía usualmente el "sentimiento poético", como se verá en la próxima cita. La otra crítica, de Ignacio Manuel Altamirano, fue publicada en nueve partes en el periódico *La Libertad*: "El Salón en 1879-1880. Impresiones de una aficionado". En la última parte reprobaba rotundamente la representación histórica de Felipe Ocadiz que trata sobre el rey africano Igurta, donde lo pinta como "un hombre blanco de cuarenta años...". Altamirano atesta la estocada directamente en el punto: "Yo supongo que este es un cuadro histórico, [...] en consecuencia hay que pedirle verdad histórica, porque las pinturas que representan escenas de la Historia profana, no son como las pinturas religiosas en las que domina el sentimiento poético, y se puede admitir una verdad convencional. En Historia no: en Historia hay que hacer las cosas bien o no hacerlas. No se puede representar a Napoleón I vestido de comanche, ni a don Benito Juárez con las patillas de Maximiliano. ¡Sería una barbaridad! Pues es una barbaridad representar a Igurta blanco..." Véase en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, Vol. II (México: IIE-UNAM, 1997), p. 126 y Vol. III, (México: IIE-UNAM, 1997), p. 57.

ecuestre de don Porfirio, ya se había valido de esta solución formal para mejorar la composición de la escultura, e incluso se le aplaudió por haber agregado la capa:

“Existe quizá una pequeña falta indumentaria, pero esta misma redonda en beneficio de la estatua y consiste en que el artista cubrió la espalda del jinete con la capa o pequeña clámide. Esto, aunque rompe la verdad histórica, construye la única manera de desvanecer la ingrata y antiestética forma del traje actual y lejos de amenguar el mérito de la obra lo acrecienta por la ciencia y vaporosa delicadeza con que se ejecutaron los paños.”¹¹⁶

El crítico Rafael de Rafael, desde la tercera exposición de la Academia en 1851, señaló lo poco agraciado que les resultaba la representación de los personajes contemporáneos, con “lo mesquino y hasta ridículo de nuestro traje”; niega rotundamente la solución de representarlos con togas romanas ya que se cae en “un anacronismo que por huir de lo innoble cae en lo ridículo”, pero celebró de igual manera la solución que utilizó Manuel Vilar de envolver a sus personajes en capas, “de esta manera, sin dejar de ser un fiel historiador, el señor Vilar ha evitado en gran manera los perjuicios que la fidelidad histórica debe causar a su magnífico asunto; en una palabra, ha sabido encontrar la poesía sin apartarse de la verdad.”¹¹⁷

¹¹⁶ “Una obra de arte” en *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de septiembre de 1889, p. 3.

¹¹⁷ “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México” en *El Espectador de México*, 11 de enero de 1851, p. 35. Véase en Véase en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, Vol. I (México: IIE-UNAM, 1997), p. 226.



Figura 21 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente*, inscripción “PADRE D. NICOLÁS GARCIA DE SAN VICENTE”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 22 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente*, inscripción “ESTADO DE HIDALGO”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 23 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente*, inscripción “J. YSLAS”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.



Figura 24 Juan Islas, *Nicolás García de San Vicente*, inscripción “C. DUCHATEAU”, 1890, Bronce, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, Fotografía de Javier Álvarez, agosto 2018.

Como antecedentes formales para este grupo escultórico se encuentra en primer lugar la escultura que Manuel Vilar presentó en la Exposición de la Academia de San Carlos en 1858: *San Carlos Borromeo con un niño*¹¹⁸ (fig. 25) junto con la estatua de *Cristóbal Colón*. La escultura en yeso de San Carlos con el niño había sido comisionada por Bernardo Couto para ser colocada en el salón de Juntas de la Academia, a fin de honrar al patrono de la institución. En esta escultura, el niño que también podría ser nombrado como joven, simboliza a un estudiante de la Academia y San Carlos lo rodea con sus brazos protectores, mirándolo con unos ojos cargados de afecto. El niño regresa una mirada de admiración a su patrono. Al igual que en la escultura de Islas, se establece una relación estrecha entre los personajes, donde San Carlos Borromeo y Nicolás García de San Vicente asumen una postura de protección paternal.

A pesar de que entre la creación de la escultura de Vilar y la de Islas dista un periodo de 32 años, es muy probable que Islas se hubiera basado en esta obra, tanto para solucionar problemas formales, como en aspectos iconográficos. Por medio de la comparación entre ambas obras, se identificaron similitudes y diferencias. En la obra de Vilar la composición es cerrada ya que al abrazar al joven estudiante, el cuerpo de San Carlos gira en torno al niño, generando un ambiente mucho más íntimo que excluye al espectador. Esto no sucede en la obra de Islas, ya que él modificó la postura del religioso, manteniendo la frontalidad del personaje, para abrir en cierta medida la composición. Este

¹¹⁸ Vilar representó a San Carlos Borromeo en su faceta de patrocinador de la Academia, evitando ciertos elementos iconográficos que fueran prescindibles en la escena (de igual manera, Islas representa a Nicolás García de San Vicente en su faceta de protector/patrocinador de la educación). El grupo de Vilar fue muy aplaudido por la crítica en 1874, en un artículo publicado 16 años después de haber sido realizado y expuesto. También se elogió el naturalismo logrado y la disposición de los personajes que fue agradable a la vista sin perder la notable animación del grupo. Véase "San Carlos Borromeo. Grupo original del finado profesor Don Manuel Vilar fundador de la nueva escuela de escultura en México, en *El Artista*, tomo II, julio de 1874. Véase Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México...*, Vol. II, pp. 249 y 250.

problema pudo haber estado presente en los primeros bocetos que realizó Islas, ya que como se mencionó anteriormente, en la primera propuesta, el niño recibía con ambas manos el libro de la mano del sacerdote. De igual manera Islas involucró, por medio de la mirada de Nicolás García de San Vicente, al espectador. El diálogo de miradas le permite al transeúnte del Paseo convertirse en un observador activo que interactúa con los personajes.



Figura 25 Manuel Vilar, *San Carlos Borromeo con un niño*, 1858, yeso, Museo Nacional de San Carlos.

Una diferencia, que involucra aspectos formales y técnicos, aparte de los iconográficos, es el punto de apoyo que Vilar tuvo que incluir en su composición. Como la obra de Vilar era un proyecto donde se pretendía concretar la obra en mármol, fue necesario colocar detrás de San Carlos una mitra que fungiera como punto de apoyo, para nivelar el peso de la escultura y para aludir, además, a la investidura episcopal del Borromeo como obispo de Milán. En el caso de la escultura de *Nicolás García de San Vicente*, por ser una escultura de bronce, lo único que se hizo fue utilizar un poco más de material en el momento de la fundición, como se mencionó en capítulos anteriores, para lograr el equilibrio deseado, aspecto imposible de implementar en la escultura pétreo.

Otro antecedente iconográfico para la realización de esta escultura podría ser la pintura de San Vicente de Paul, realizada en 1849 por Severiano Hernández: *La obra de san Vicente de Paul*.¹¹⁹ En esta pintura, como es común en la iconografía del santo, se le representa con dos niños a su alrededor.¹²⁰ En la obra, San Vicente de Paul se representa tomando de la mano a un niño. A su vez, también es pertinente mencionar la obra de *San Carlos Borromeo repartiendo limosna al pueblo* de José Salomé Pina, realizada en 1853. Estas últimas dos pinturas y la escultura Vilar, se podrían relacionar con la obra de Islas desde el proceso de asimilación iconográfica de los santos protectores de los niños. Se estableció a Nicolás García de San Vicente no sólo como un héroe, sino también como un santo: un santo laico. No es sorpresa que Sosa, en su libro *Biografía de Mexicanos distinguidos*, en el apartado de este personaje se refiriera de la siguiente manera: “uno de los principales fines de este libro es honrar la memoria de los hombres que han consagrado

¹¹⁹ Esta obra se realizó para el coro del sagrario metropolitano. Véase Angélica Velázquez Guadarrama, “De la caridad religiosa a la beneficencia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVIII, núm. 1809, (México: IIE, UNAM, 2016), p. 54.

¹²⁰ Tomás A. Parra Sánchez, *Diccionario de los santos*, 4ª Ed. (México: Ed. Paulinas, 2002), p. 95.

su vida al progreso y engrandecimiento de nuestra patria; téngase presente que el *maestro de escuela* es el apóstol de la civilización en el siglo en que vivimos”¹²¹ Dentro de la ciudad los monumentos conmemorativos paulatinamente se empezaron a convertir en los nuevos lugares de culto y términos como el de “la religión de la Patria” comenzaron a ser comunes para el contexto mexicano.

6. La inauguración y la recepción del público. A 80 años del grito de Independencia

Casi un mes antes de la inauguración en 1890 de las esculturas del estado de Hidalgo en el Paseo de la Reforma, gracias al acta de Cabildo del Ayuntamiento Constitucional de México, se sabe que el gobernador informó que las obras ya estaban terminadas y estaban a la disposición del Ayuntamiento que las recibiría de las manos del propio artista para que fuesen colocadas en los pedestales correspondientes. Además el gobernador Cravioto solicitó de manera oficial que la inauguración de las obras se incluyera en las festividades de los festejos patrios de septiembre.¹²² Dicha solicitud fue aceptada y el evento se incluyó en el programa del 16 de septiembre a las ocho de la mañana. El Ayuntamiento seleccionó como oradores a los señores Juan Antonio Mateos¹²³, periodista, escritor de novelas y amigo de Díaz,¹²⁴ y Enrique Sort de Sanz¹²⁵, diputado, profesor y abogado que residía en un

¹²¹ Véase Francisco Sosa, *Biografía de mexicanos distinguidos*, (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884), p. 403.

¹²² *El Municipio Libre*, 5 de septiembre de 1890, p. 2.

¹²³ Según Ignacio Manuel Altamirano, Juan Antonio Mateos fue “uno de los más fecundos literatos de México.” Fue un periodista, poeta lírico, novelista, orador y dramaturgo, fiel a los ideales democráticos y reformistas de la época. Véase Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional. Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos*, Tomo II, (México: Editorial Porrúa, 1949), pp. 19 y 20.

¹²⁴ José Barragán, *Juan A. Mateos: periodista liberal*, (México: Departamento del Distrito Federal, 1983), p. 13.

¹²⁵ Enrique Sort de Sanz fue un abogado y poeta prometedor que murió a los 32 años por una enfermedad cardíaca. A muy temprana edad perdió a su padre y Gabino Barreda lo apadrinó, recomendándolo para obtener una Beca de gracia en el Gobierno para estudiar derecho. Recién salido

hermoso chalet en la Glorieta de Colón.¹²⁶ Ambos oradores eran personajes ciudadanos y hasta el momento no se han encontrado documentos que demuestren que tuvieran alguna relación particular con el estado de Hidalgo. Se les encomendó hablar de las grandes hazañas que realizaron los dos personajes seleccionados; aún no se localizan los discursos declamados en aquella ceremonia. El propio Porfirio Díaz formó parte de la comitiva de inauguración junto con el licenciado Matías Romero Avendaño, el general José Ceballos, gobernador del Distrito Federal, los miembros del Ayuntamiento, jefes de la administración civil y militar, algunos particulares y un considerable número de ciudadanos que estaban presentes desde las siete y media de la mañana a la espera de que iniciara el evento. A pesar de una “lluvia torrencial” que había caído en la noche del 15, que según el diario *El Siglo Diez y Nueve*, dejó intransitables muchas calles de la ciudad, desde muy temprano en la mañana el Paseo de la Reforma estuvo saturado de gente. El evento no duró más de una hora y la congregación se fue dispersando para admirar la decoración florida y patriótica que se había montado en la Alameda.¹²⁷

El gobernador Rafael Cravioto no asistió a la ceremonia de inauguración ya que presidió los festejos conmemorativos en la capital de Hidalgo, pero tampoco se ha encontrado documento alguno donde se invitara al general Cravioto por parte de la Comisión de Festividades. Entre los eventos que se llevaron a cabo en Pachuca el 15 y 16 de septiembre figuran la apertura del puente de la Calle Mina, desfiles por las calles y

de la escuela, figuró como diputado y fundó el periódico *La Juventud Literaria* entre otros. A su muerte, su propia madre recopiló su poesía y la publicó en 1897. Véase Isabel M. Viuda de Sort de Sanz, “Notas Biográficas de mi hijo Enrique Sort de Sanz” en Enrique Sort de Sanz, *Poesías y algunos artículos referentes á varios poetas mexicanos*, (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1897), pp. VI- XIII.

¹²⁶ Manuel José Othón, *Epistolario*, (México: UNAM, 1999), p. 86.

¹²⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de septiembre de 1890, p. 2.

discursos en un templete construido frente al monumento a Miguel Hidalgo.¹²⁸ Por muchos años el monumento a Hidalgo fue adjudicado a los hermanos Islas, pero hoy se sabe que el proyecto se le encomendó al arquitecto italiano Cayetano Tangassi¹²⁹ en 1886.¹³⁰ Se comenzó a construir bajo el gobierno de Francisco Cravioto y finalmente se inauguró en la festividad del 2 de abril de 1889, un día después de la toma de protesta del gobernador Rafael Cravioto.¹³¹

La inauguración de las esculturas en fechas históricas representativas de los fastos liberales, tales como el 5 de febrero, el 2 de abril, fecha en que Díaz entró a la ciudad de Puebla, el 5 de mayo o el 16 de septiembre, fue muy común. Como identifica Angélica Velázquez, “de las treinta y seis esculturas que se erigieron con arreglo al proyecto de Sosa, sólo seis de ellas no fueron inauguradas en las fechas festivas”¹³² como las que se mencionaron anteriormente. Otro elemento importante identificado por Velázquez fue la presencia de Porfirio Díaz en dichos eventos; la suntuosidad de las ceremonias y la asistencia del presidente al acto se fue haciendo más escasa con el paso de los años.

La importancia de estas nuevas fechas conmemorativas está ligado a lo que Verónica Zarate Toscano llama “la secularización del culto”:

¹²⁸ *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*, Tomo XXIII, 19 de septiembre de 1890, pp. 345 y 346.

¹²⁹ Es probable que Cayetano Tangassi viviera en Pachuca durante alguna larga temporada ya que en 1885 estuvo a cargo de las obras del Teatro Bartolomé de Medina, y unos meses después se le encomendó el proyecto del monumento a Miguel Hidalgo. Véase *El Diario del Hogar*, 20 de septiembre de 1885, p.3. Se ha identificado que los señores Tangassi, tenían una relación comercial con los hermanos Islas, puesto que en 1873 se tiene registro que se invitó a los Islas a conocer los trozos de mármol que se habían importado y que tenían a la venta. Véase *El Monitor Republicano*, 4 de abril de 1873, p. 3.

¹³⁰ *El siglo Diez y Nueve*, 26 de marzo de 1886, p. 3.

¹³¹ *La Patria*, 2 de abril de 1889, p. 1.

¹³² Angélica Velázquez Guadarrama, “La historia patria... p. 341.

Una vez que México se constituyó en nación independiente, dentro del proceso de secularización, las procesiones fueron conviviendo y poco a poco cediendo su espacio a los paseos cívicos y los desfiles militares. Y de la misma manera, las imágenes religiosas se fueron sustituyendo, paulatinamente, por estatuas en honor de algunos personajes que habían traspasado el umbral de la inmortalidad para convertirse en héroes, igualmente susceptibles de culto.¹³³

Por tal motivo se comenzó a sustituir el calendario religioso por el calendario civil y patriótico, en el que los héroes tomaran el lugar de los santos. Una manera de promover la devoción de estos “grandes hombres”, como los identificaban Manuel Riva Palacio y Sosa, fue introduciendo estos nuevos lugares de memoria por medio de los monumentos conmemorativos y se reforzaban por medio de los discursos patrióticos que mantenían cierto tipo de lenguaje religioso. Es por eso que, como se dijo anteriormente, Altamirano tuvo licencia de llamar a Ignacio Ramírez, el Nigromante como el “apóstol de la Reforma”.¹³⁴

7. La fortuna crítica de las esculturas, ¿Qué es mejor, que hablen mal o que no hablen?

Después de la inauguración, la crítica de las esculturas de *Julián Villagrán* y *Nicolás García de San Vicente* fue positiva. Se elogió la maestría técnica del escultor Juan Islas, en las composiciones creativas y en la habilidad de la ejecución de los detalles.¹³⁵ *El Universal* incluso consideró que “ambas *estátuas* hacen honor al talento del modesto artista D. Juan Islas, y son de las más acabadas que hemos visto.”¹³⁶ El periódico *La Vanguardia*, al destacar que el grupo escultórico de San Vicente por ser fundido en una sola pieza,

¹³³ Verónica Zárate Toscano, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX” en *Historia Mexicana*. Volumen LIII, num. 2, (México: El Colegio de México, octubre- diciembre 2003), pp. 417- 418.

¹³⁴ Ignacio Manuel Altamirano, *Ignacio Ramírez “...”,* p. 98.

¹³⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de septiembre de 1890, p. 2.

¹³⁶ *El Universal*, 19 de septiembre de 1890, p. 2.

mencionó que debía ser considerado junto a las imponentes estatuas como la de Pedro de Rusia, la de Marco Aurelio en Florencia y nuestra escultura de Carlos IV de la Ciudad de México. Debió de haber sido un gran honor para Islas leer estas loas, que hoy en día suenan un poco exageradas. Por último, al nota periodística termina con la frase: “La gloria del artista viene á ser la de la Patria”.¹³⁷ Al comparar a este artífice con Falconet, Tolsá y otros artistas de fama mundial, se buscaba posicionar a México en la esfera artística como un país inserto en la modernidad, con genios capaces de igualar en técnica y sensibilidad a cualquier otro artífice de la historia del arte. Sobre la escultura de Villagrán, se aplaudió mucho que se le hubiese representado con la indumentaria mexicana, evitando el traje de época, justificando que había sido una solución acertada del artista, obteniendo así una doble ventaja al “conservar la verdad histórica y conseguir la representación de un tipo sin romper con los principios de la estética”.¹³⁸

No todas las críticas sobre estas esculturas fueron positivas. Especialmente se seguiría cuestionando la elección de Julián Villagrán dentro del Paseo de la Reforma. En 1895, casi cinco años después de haberse inaugurado la escultura, Rafael del Alba en *El Heraldo* de Guadalajara reprochó severamente la elección de Julián Villagrán dentro de este proyecto escultórico, pues denigraba a los otros personajes ilustres del Paseo de la Reforma, pues él era un rebelde sin los honores necesarios para estar en ese lugar y ni menos a la altura del resto de los que ahí se encontraban representados. Incluso propuso la posibilidad de removerlo de su sitio de honor.¹³⁹ Teodomiro Manzano, uno de los cronistas

¹³⁷ *La Vanguardia*, 7 de octubre de 1890, p. 2.

¹³⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de septiembre de 1890, p. 2.

¹³⁹ “Héroes y estatuas”, *El Heraldo*, 11 de junio de 1895, pp. 2 y 3.

más importantes del Estado de Hidalgo, en los *Anales del Estado de Hidalgo*, publicados por primera vez en 1927, al relatar la inauguración de las esculturas menciona lo siguiente:

16 SEPTIEMBRE- Martes. Se descubren en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México las estatuas de D. Julián Villagrán y del presbítero D. Nicolás García de San Vicente, enviadas por el Gobierno del Estado. Acerca del honor que se hace al padre San Vicente nada hay que decir. Respecto a la de Villagrán mucho puede decirse y probarse que hubo una mala elección. El Virrey de las Huastecas como a sí mismo se llamaba, no merece figurar al lado de hombres buenos y patriotas.¹⁴⁰

Al igual que los seres humanos, las esculturas públicas poseen un cuerpo susceptible a ser transgredido.¹⁴¹ Desde que se coloca una escultura en un espacio público, se abre la posibilidad de que la crítica, desde un ámbito discursivo, arremeta contra ella para alabarla, pero también para criticarla y agredirla; a su vez, el cuerpo del monumento está expuesto a sufrir lo mismo en su condición material.¹⁴² Esta imposición de las obras dentro de la ciudad se convierte en un gran problema cuando hay un choque ideológico con lo representado. El concebir estas obras como una “presencia eterna”, es lo que incitó al Estado para utilizarlas como herramientas de exhibición y promoción de sus discursos políticos. Entre más polémico el discurso, más factible que su conservación sea puesta en duda.¹⁴³

Como podemos observar, las críticas posteriores se centran en la elección del personaje de Villagrán, pues desde una perspectiva estética no se hace alusión alguna. Esto

¹⁴⁰ Teodomiro Manzano, *Anales del Estado de Hidalgo. Segunda parte (1869 a marzo de 1927)*, Segunda edición, (México: Gobierno del Estado de Hidalgo, 2009), p. 71. Como identificó Luis Rublúo, es probable que Julián Villagrán nunca se hubiera denominado a sí mismo como virrey o emperador de las Huastecas, ya que esto es un dato que Lucas Alamán tomó del historiador Félix María Calleja, quien se refirió a esto a partir de un manifiesto del 22 de junio de 1814, fecha póstuma a la muerte de Villagrán. Véase Luis Rublúo, “El caso de Julián Villagrán...”, p. 146.

¹⁴¹ Ernst Gombrich, “Escultura para exteriores”, en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), pp. 156.

¹⁴² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo...*, p. 17.

¹⁴³ Ana Catalina Valenzuela González, “El retrato y la solemnidad del lenguaje escultórico”, en *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*, (México: Museo Nacional de San Carlos, INBA, CONACULTA, 2010), pp. 45- 74.

nos remonta a la discusión historiográfica de la controvertida recepción del personaje que se remonta desde sus contemporáneos. Es muy posible que la polémica del personaje hubiese estado influenciada negativamente por la perspectiva del chinaco como bandolero criminal que se generó a lo largo de todo el siglo XIX¹⁴⁴. Francisco Sosa y las personas que eligieron a Villagrán en el proyecto lo rescataron como un “mártir” patriótico que fue fusilado en 1813, sin cuestionar la manera en que logró sus victorias militares o el despotismo de su carácter. Esto es lo que Alois Riegl llamaría la transformación de los valores rememorativos en los monumentos intencionados.¹⁴⁵

En el caso de las esculturas del proyecto de Sosa en la actualidad según los valores de contemporaneidad de Riegl,¹⁴⁶ el valor de utilidad, como herramientas de instrucción para la población sobre sus héroes patrios del contexto liberal del Porfiriato se subsumiría al valor artístico e histórico de la obras como elementos de ornato en el paisaje urbano y de memoria histórica.

8. Trayectoria artística de Juan Islas: Del Real del Monte al Hospital de San Hipólito

La trayectoria biográfica y artística de Juan Islas y su hermano Manuel no ha sido un tema abordado en la historiografía del arte mexicano, a pesar de haber producido una gran cantidad de obras importantes para la historia de nuestro país.¹⁴⁷ Aquí me enfocaré en Juan,

¹⁴⁴ En muchos textos históricos, como señala Luis Rublúo, se omite que Villagrán fue un Teniente General, reconocimiento merecido por su liderazgo y valor en batallas, pero manchado por su ausencia de disciplina y formación militar. Luis Rublúo, “El caso de Julián Villagrán...”, p. 137.

¹⁴⁵ Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, (Madrid: Visor, 1987), p. 33.

¹⁴⁶ Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos...*, p. 66- 91.

¹⁴⁷ En el libro *Arcanos hidalgueses: en memoria de Víctor Manuel Ballesteros García*, Luis Rublúo dedica un capítulo para recopilar apuntes sobre estos artistas hidalgueses de Real del Monte. El propio autor

mencionando algunas veces a su hermano menor, pues sus historias se entrelazan constantemente. Se puede decir que la vida de Juan Islas fue longeva, incluso cuando no se sabe con exactitud su fecha de nacimiento. A pesar de que es reconocido principalmente como escultor, también fue litógrafo, pintor y dibujante, como veremos a continuación.

Sobre la juventud e infancia de Juan Islas no se sabe mucho. De lo poco que se tiene conocimiento es que nació en Real del Monte, Hidalgo en la primera mitad del siglo XIX al igual que su hermano Manuel.¹⁴⁸ De ahí reencontramos su pista cuando el 19 de julio de 1838 realizó una solicitud para ingresar a los cursos de dibujo de la Antigua Academia de San Carlos en la Ciudad de México, que fue aceptada cinco días después.¹⁴⁹ Con esto se podría considerar una fecha aproximada del nacimiento de Juan Islas entre 1822 y 1826, si se toma en cuenta que los alumnos entraban a las clases de dibujo aproximadamente a los doce años. A diferencia de muchos otros artistas de la Academia, Juan Islas no hizo carrera dentro de la institución. En la década de los sesenta trabajó para la Administración General de Correos como “escribiente, litógrafo y archivero”.¹⁵⁰ Durante el imperio de Maximiliano fue reconocido como escultor en madera.¹⁵¹ Al no poseer información de la formación de Islas, dejó abierta la posibilidad que se hubiese formado en la práctica de algún taller o

reconoce que su texto es un primer acercamiento al tema. Este capítulo se podría considerar una continuación de la labor de investigación, enfocada únicamente a Juan Islas, donde se profundizó en la documentación, lo que permitió aterrizar un poco más al artista dentro del contexto artístico del siglo XIX mexicano. Véase Luis Rublúo, “Sala de arte: Los hermanos Juan y Manuel Islas”, en *Arcanos hidalguenses: en memoria de Víctor Manuel Ballesteros García*, (México: UAEH, 2005), pp. 91-101.

¹⁴⁸ Véase Teodomiro Manzano, *Diccionario biográfico del estado de Hidalgo*, Pachuca, Talleres Linotipográficos del Estado, 1948, p. 62.

¹⁴⁹ Archivo 3037. Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*, México, IIE-UNAM, 1972, p. 182.

¹⁵⁰ La primera vez que se tiene registro de Juan Islas como empleado de la Administración General de Correos es en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, en una lista de pago de sueldo del 25 de diciembre de 1861. Ahí sólo se le identificó como litógrafo. Para el 21 de marzo de 1863 aparece en la lista de los empleados como “escribiente, litógrafo y archivero” del *Diario del Gobierno de la República Mexicana* y en otros periódicos.

¹⁵¹ Archivo 6670. Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1844-1867*, p. 395.

dentro de los gremios, que para ese entonces no habían sido completamente extinguidos por la Academia.¹⁵²

Para 1867, Juan Islas fundó junto con José Tomás de Cuéllar, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Peredo, Julián Montiel, Alfredo Chavero, Luis Gonzaga Ortiz, Juan de Arias y Pantaleón Tovar el Liceo Mexicano¹⁵³ y fue nombrado jefe de la Sección de Grabado.¹⁵⁴ El Liceo Mexicano pretendía que su programa se focalizara en tres ámbitos: la literatura, las artes y las ciencias. En la rama de las artes, se planteaba una sección de grabado en madera, donde se buscaba enseñar la técnica al aguafuerte y en hueco, el porvenir de los grabadores, y la importancia del grabado como una necesidad política y social.



Figura 26 “Méjico. Vista de la gran plaza de Méjico el día de la llegada del presidente Juárez” Viñeta tomada del periódico *L’Illustration*. Journal Illustré París, julio de 1867. Museo de las Intervenciones.

¹⁵² Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, (México DF: ENAP, 2009), 16.

¹⁵³ *El siglo Diez y Nueve*, 3 de agosto de 1867, p. 2.

¹⁵⁴ *Boletín Republicano*, 16 de agosto de 1867, p.3.

Para julio de ese mismo año concluyó junto con Primitivo Miranda la escultura de *La Victoria* de la Plaza de la Constitución.¹⁵⁵ Fue una escultura colosal, probablemente efímera, que se colocó en la plaza principal de la Ciudad de México para celebrar el retorno del presidente Juárez y la restauración de la República (fig. 26). Siendo un año muy fructífero, para agosto se encontraba comisionado de grabar las láminas del reciente periódico *México Científico*¹⁵⁶ (fig. 27).

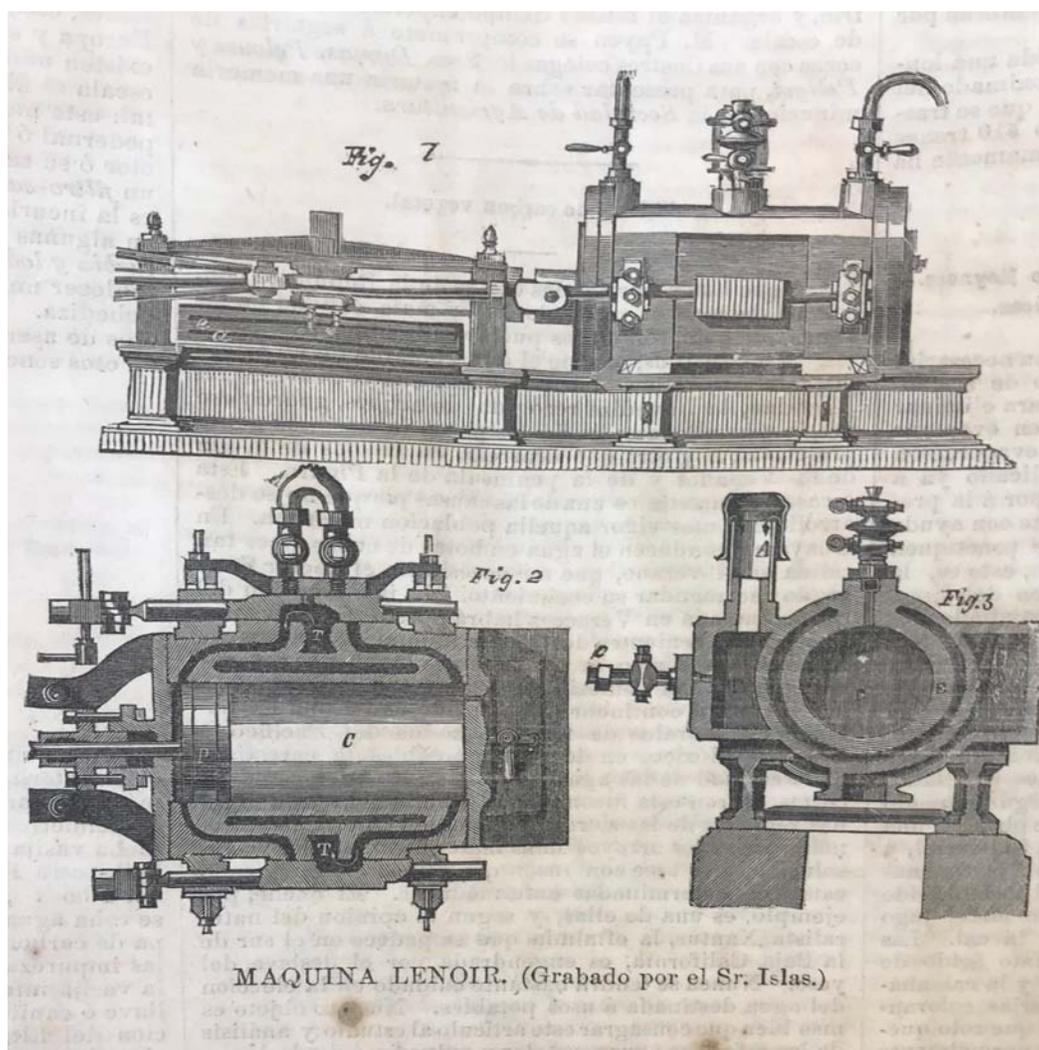


Figura 27 Juan Islas, *Máquina Lenoir*, Viñeta tomada del periódico *México Científico*, núm. 2, 8 de septiembre de 1867.

¹⁵⁵ *El Correo de México*, 13 de septiembre de 1867, p. 3.

¹⁵⁶ *Boletín Republicano*, 16 de agosto de 1867, p. 3.

Por su producción artística y su participación sociocultural dentro de la Ciudad de México, Juan Islas se inserta en una marcada afinidad hacia la política liberal, lo que permitió el desarrollo de su trayectoria artística a partir de la República Restaurada. Sus amistades, en los ámbitos políticos, literarios y científicos, fomentaron una campaña propagandística de la carrera artística de Juan y de su hermano menor Manuel en los periódicos de época. Un claro ejemplo es la nota de *El Correo de México* del 26 de septiembre de 1867, dirigido por Cuéllar y Altamirano que escriben sobre “el grabador Juan Islas”:

Hemos visto algunos grabados en madera hechos por este apreciable artista, y podemos asegurar que están á la altura de lo mejor que se hace en Europa.

Ahora que la prensa ha tomado tan gran movimiento, sería muy de desear que los periódicos ilustrados, por el estilo de *México Científico*, llevaran al *extranjero* las pruebas visibles de que no somos los bárbaros que por allá se figuran.

El C. Juan Islas vive en la calle del Cinco de Mayo núm. 4.

Los Sres. Islas Juan y Manuel, forman parte de las lecciones de grabado y de escultura del Liceo, y están encargados de algunas ilustraciones para el periódico *Liceo Mexicano* que se publicará dentro de poco, y cumple á la justicia, ya que la ocasión se nos proporciona, de hacer una especial recomendación de estos jóvenes artistas.

El Sr. D. Manuel Islas es un escultor de genio y de esperanzas; hemos tenido ocasión de admirar sus trabajos sobre marfil, y son de un mérito *extraordinario*. Las personas ricas de México que deseen poseer una verdadera joya artística, y además nacional, puede encargarle el trabajo de un bajo-relieve sobre marfil, representando un retrato, y obtendrán uno de esos adornos *esquisitos* para señora que no se puedan mejorar en Europa.¹⁵⁷

Altamirano les dedicó un espacio considerable en su texto *La Revista Artística y Monumental* en el *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República*

¹⁵⁷ *El Correo de México*, 26 de septiembre de 1867, p. 3. Cabe mencionar que la integración de Manuel Islas en el Liceo Mexicano en el área de escultura coincide con su trayectoria donde comenzó a estudiar en la clase de escultura de la Academia de San Carlos a partir del 4 de marzo de 1858. Durante el Imperio, ya fue considerado como escultor tanto de la escultura clásica, como de la parte mecánica de la madera. Véase Archivo 6670 y 6726. Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1844-1867...* pp. 365 y 395.

Mexicana para 1884 y 1885, donde los reconoce como “los primeros en consagrar su cincel á los personajes y asuntos patrióticos”¹⁵⁸ e incluso, de las siete litografías que incluye el capítulo, un par pertenecen a los hermanos Islas, representando sus dos obras más importantes.¹⁵⁹ Además los menciona en el artículo publicado en *La Libertad*, titulado *La Revista Artística del “Almanaque caballero” y la vindicación del Sr. Gutiérrez*, donde comienza un debate con Felipe Santiago Gutiérrez por la crítica que escribió el pintor¹⁶⁰ unos días antes en el diario *La Voz de México*. Dentro de los argumentos Altamirano dijo:

He tenido verdadera complacencia en tributar elogios á los señores Sagredo, Ramírez, Obregon, Parra, Ocaranza, Casarin, Velasco, Rivera, Coto, Noreña, Manuel y Juan Islas y Patiño Ixtolinque, que forman, como se vé, un gran grupo de “pintores y escultores mexicanos” de los más distinguidos, principales y reputados hoy...¹⁶¹

Para inicios de la década de los setenta, Juan Islas comenzó a trabajar como profesor de litografía del Colegio del Tecpan de Santiago Tlatelolco.¹⁶² En 1871 los hermanos Islas fueron comisionados para hacer una escultura monumental de Miguel Hidalgo (fig. 28) que se pretendía colocar en el cruce de las calles de La Mariscal, San Andrés, Santa Isabel y Rejas de la Concepción;¹⁶³ proyecto inconcluso que nunca se llegó a fundir.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Ignacio Manuel Altamirano, “La Revista Artística y Monumental” en *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885*, (Nueva York: The Charles M. Green Printing Co. 74 y 76 Beekman Street, 1883), p 101.

¹⁵⁹ Las obras representadas son la escultura monumental de Miguel Hidalgo (inconclusa) y el grupo escultórico del sepulcro de Benito Juárez, de las cuales se hablará más adelante.

¹⁶⁰ *La Revista Artística del “Almanaque caballero,” y la vindicación del Sr. Gutiérrez* es la respuesta de Ignacio M. Altamirano a un texto que realizó Felipe Santiago Gutiérrez donde arremetía contra ciertos aspectos que había publicado Altamirano en el *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana 1883-1884*, editado por Manuel Caballero en el capítulo “Revista Artística y Monumental” en 1883.

¹⁶¹ Ignacio Manuel Altamirano, “La Revista Artística del “Almanaque caballero,” y la vindicación del Sr. Gutiérrez” en *La Patria*, 12 de octubre de 1884, p. 2.

¹⁶² Mensualmente se le pagaron sesenta pesos por dicho empleo. Consultado en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, Fondo: Ayuntamiento del Gobierno del DF, Colegios de educación y corrección, Vol. 518, Exp. 73, Foja 2.

¹⁶³ *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de agosto de 1871, p. 3.



Figura 28 Juan y Manuel Islas. *Escultura monumental de Miguel Hidalgo*, 1871 (inconclusa), boceto, tomado del *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885*.

¹⁶⁴ Este proyecto comisionado durante el gobierno de Juárez no se concluyó, aunque en teoría se les pagó a los escultores. Posteriormente mediante notas periodísticas, se hace notar que por algunos años, el proyecto tuvo intención de concluirse en alguna otra parte, pero para 1873, el modelo en yeso de la inmensa escultura se fraccionó y el proyecto se fue olvidando paulatinamente hasta que se dejó de mencionar en los diarios. Es por medio del proyecto del monumento funerario de Benito Juárez que recuperan su presencia en la prensa.

Después de la muerte de Benito Juárez, los hermanos Islas trabajaron juntos nuevamente para realizar el monumento funerario del Benemérito de las Américas (fig. 29). Esta obra escultórica pasaría a ser en la historiografía de la escultura mexicana decimonónica su obra maestra y la que mantendría vivo el nombre de estos dos escultores, de los que se han escrito muy pocas líneas. En 1876, cuando aún trabajaban en la escultura de Juárez, realizaron juntos otro mausoleo dedicado al coronel Pedro Letechipia¹⁶⁵ que se encuentra en el Panteón de Dolores (fig. 30). Dicho mausoleo está compuesto de dos cuerpos de cantera que simulan la caja fúnebre cubierta por un paño. En la parte frontal, se aprecia un medallón con el rostro del difunto; éste se encuentra un poco recorrido a la derecha para no interrumpir con la caída del paño antes mencionada. Es posible que los hermanos Islas se hubieran valido de una fotografía para realizar el retrato fúnebre, con la frente amplia, profuso bigote y barba de mandarín, también conocida como barba de chivo. En la parte inferior se cruzan una palma y una espada. Es interesante hacer notar cómo utilizaron un elemento iconográfico religioso que alude a los mártires para un héroe laico. Este detalle se perdió por completo, pero aún se aprecia en algunas fotografías de época. Es así como el mausoleo realizado por los hermanos Islas tuvo el honor de cubrir a la primera persona enterrada en la Rotonda de los Hombres Ilustres el 21 de marzo de 1876; haciendo notar que incluso el presidente Porfirio Díaz presidió el acto fúnebre con la escultura el 23 de abril.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Esta comisión se solicitó a los hermanos Islas el 28 de marzo y se realizó el acto solemne con la escultura el 23 de abril. Es muy probable que los Islas tuvieran obras de taller prefabricadas y se agregaran los detalles específicos, como el medallón con el rostro, las placas, las frases y los detalles de la palma y el sable en el mes que se les encomendó el mausoleo.

¹⁶⁶ *La Voz de México*, 28 de marzo de 1876, p. 3 y “La ceremonia del teniente coronel Letechipia” en *La Colonia Española*, 24 de abril de 1876, p. 2.



Figura 29 Juan y Manuel Islas. *Escultura funeraria de Benito Juárez*, 1876, mármol Rotonda de los Hombres Ilustres, Panteón de San Fernando, Fotografía Verónica González, mayo 2016.

Un triste suceso ocurrió antes de acabar el sepulcro de Juárez: la muerte de Manuel el 4 de febrero de 1880. Este dato parecerá no importarle a algunos historiadores ya que las próximas obras, en muchos escritos, seguirían estando adjudicadas a ambos hermanos. Esto se debe, en una pequeña parte, a que la escultura más conocida de ellos fuese la del monumento funerario de Juárez, que ha contado con mayor fortuna crítica, como un hito de la escultura funeraria en México, pero sin profundizar, ni en la obra ni en los artistas. También pudo presentarse este error a que ellos mismos se publicitaban juntos en su taller de la calle 5 de Mayo.¹⁶⁷

¹⁶⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de agosto de 1867, p. 4.



Figura 30 Juan y Manuel Islas. *Escultura funeraria del Coronel Pedro Letechipia*, 1876, cantera chiluca, Fototeca Nacional del INAH (Cat. 473976)

Juan Islas participó por lo menos cuatro veces en las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos según *los Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, que fueron editados por Manuel Romero de Terreros, y

algunas notas periodísticas. La primera vez que se presentó fue en diciembre de 1873, en la XVI exposición con cuatro pinturas que estuvieron de venta al público en el “Salón de cuadros originales ejecutados en el país, tanto por los alumnos de esta Escuela, como por los artistas de fuera de ella”: *Estudio de paisaje* (núm. 247), *Estudio de paisaje* (núm. 248), *Paisaje, estudio* (núm. 259) y *Paisaje, estudio* (núm. 260).¹⁶⁸ En la XIX exposición, celebrada en 1879 presentó seis paisajes de composición original: *Al levantarse la lluvia* (núm. 102), *La tarde* (núm. 106), *El mediodía* (núm. 107), *Los últimos rayos del sol* (núm. 108), *Un grupo de cabalgadores, en Panzacola de Puebla* (núm. 110), y *Las vertientes de la Malinche de Puebla* (núm. 111).¹⁶⁹ Por último, aparece en la XX exposición, abierta el 5 de noviembre de 1881, donde presentó cinco pinturas, nuevamente de composición original, dos de ellas de temática costumbrista y tres paisajes: *La vuelta de la dominica*, original (núm. 8), *Mirador del Mineral del Chico* (núm. 15), *Una boda en el campo* (núm. 17), *El puente del Chiquihuite, camino de fierro de Veracruz* (núm. 20), y *Caída de la tarde* (núm. 24).¹⁷⁰ La participación de Juan Islas en la XVIII exposición es controversial. Por un lado, en los periódicos *La Libertad* y *La Gacetilla*,¹⁷¹ se menciona a Juan Islas por la premiación en el sorteo de una de sus pinturas de paisajes, mientras que en el catálogo no aparece siquiera mencionado. Por otro lado, el catálogo deja por escrito la siguiente advertencia:

En este Catálogo están comprendidos únicamente los objetos presentados para la actual Exposición, y se encuentran en las salas de exposición que sucesivamente se van señalando. No debiéndose incluir en él los que existen constantemente, de

¹⁶⁸ Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos, 1850-1898*, México, IIE-UNAM, 1963, p. 457.

¹⁶⁹ Fueron expuestas en la “*Sala de Exposición de pinturas modernas, correspondientes a la sección de exposición Nacional*”. Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones...* pp. 512 y 153.

¹⁷⁰ Fueron expuestas en “en la Sala de exposición de pinturas modernas, presentada por artistas particulares”. Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones...* pp. 530 y 531.

¹⁷¹ *La Libertad*, 7 de febrero de 1878, p. 1 y *El Monitor Republicano*, 7 de febrero de 1878, p. 1.

propiedad de la Escuela, en las demás salas o galerías, como tampoco los colocados en la nueva, cuya decoración no pudo terminarse, como se deseaba para esta misma Exposición.¹⁷²

¿Tan mala fortuna histórica tendría Juan Islas que su única obra que fue ganada en el sorteo de la Academia, hubiera estado colocada en la nueva sala con decoración inconclusa, evitando que apareciera en el catálogo impreso? De ser el caso, hay que agradecer la vasta conservación de múltiples documentos que nos permiten vislumbrar con un poco más de claridad la trayectoria de este artista.

Por medio de otra nota en el periódico *El Federalista*, escrita por el crítico Felipe López López, concerniente a la XVII exposición, le agradecemos inmensamente que no sólo hubiera hablado de los objetos presentados en la exhibición, sino que también hubiera recorrido sus salas y de paso hubiese mencionado cuatro obras de los hermanos Islas que se encontraban en el patio del edificio con la siguiente nota:

También los hermanos Islas han engalanado ese atrio con un busto del señor licenciado J. José Baz, muy parecido, y tres medallones con perfiles de relieve, retratos animados de la señora Juárez, su esposo C. Elizalde y un señor Zayas: objetos bien modelados y del gusto y novedad que saben dar a sus obras.¹⁷³

Salvador Moreno, en su libro *Un siglo olvidado de escultura mexicana: Siglo XIX*, menciona que en la exposición de 1881 de la Academia se presentó la escultura de Valmiki realizada por Juan Islas,¹⁷⁴ obra destinada para decorar la elegante Biblioteca Nacional, antes Iglesia de San Agustín (fig. 16). Se sabe que tras la muerte de su hermano, Islas

¹⁷² Véase Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones...*, p. 478.

¹⁷³ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México...*, Vol. II, p. 348.

¹⁷⁴ Salvador Moreno, "Un siglo olvidado de escultura mexicana : Siglo XIX", en *Artes de México*, año XVII, núm. 133, (México: , 1970), p. 76.

realizó la escultura de Valmiki, autor del *Ramayana*, y modeló una escultura de pequeñas dimensiones de Nezahualcóyotl.¹⁷⁵

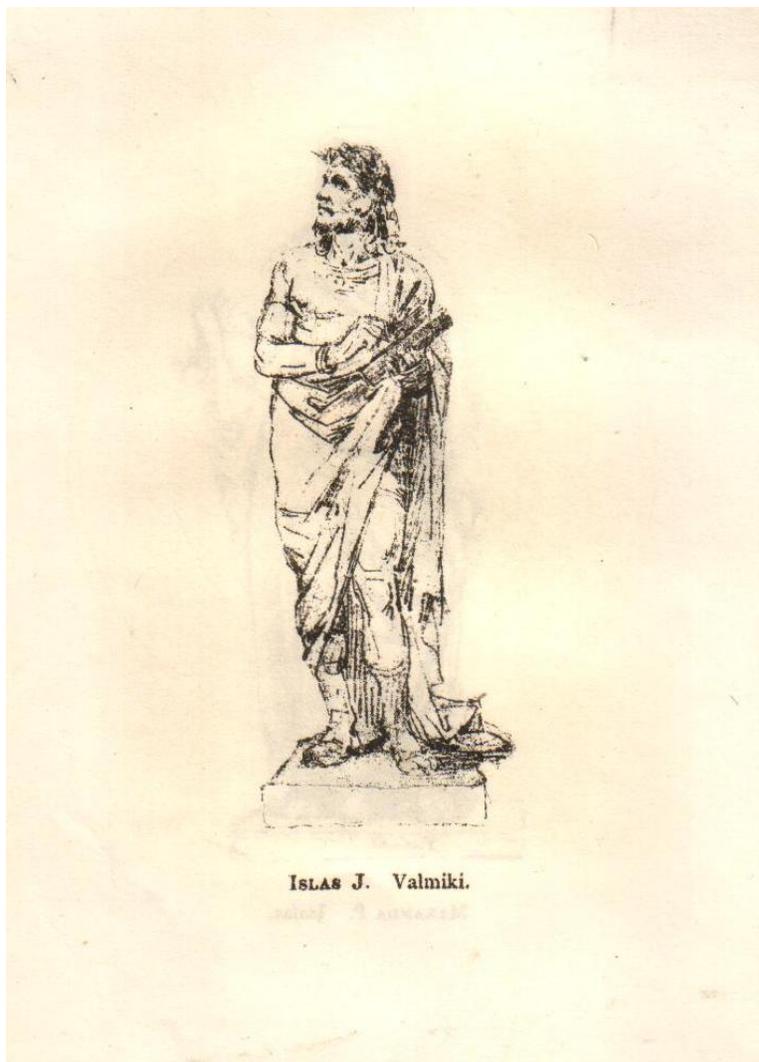


Figura 31 Juan Islas. *Escultura de Valmiki*, 1881, boceto, tomado del Catálogo Ilustrado de la *Vigésima Exposición de Bellas Artes*, (México: Imprenta de Epifanio D. Orozco y Compañía, 1881).

Para principios de la década de los ochenta, se sabe entonces que tenía el proyecto en yeso de la escultura de la Biblioteca Nacional, en espera de saber si se plasmaría su obra en bronce, lo cual nunca sucedió. También se hizo escuchar en la prensa al donar dos pinturas para ayudar a los damnificados del terrible ciclón ocurrido en agosto de 1880 en

¹⁷⁵ Véase texto escrito por Ignacio M. Altamirano: "Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República mexicana", en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México...* Vol. III, pp. 145-161.

Matamoros.¹⁷⁶ Y por último, pero no menos importante, Islas presentó obras en la Exposición Universal de Nueva Orleans de 1884.¹⁷⁷ Es importante hacer notar el honor de haber asistido a una exposición universal como artista independiente. Juan Islas se acercaba al final de su trayectoria artística, pero aún le quedaban unos pocos años en la cima.

En el año de 1889 vació un hermoso bronce ecuestre del entonces Presidente de la República, Porfirio Díaz. Esta refinada obra se exhibió en la joyería *La Camelia*.¹⁷⁸ Posteriormente, le fue encomendado uno de sus encargos más importantes, después del mausoleo de Juárez. El estado de Hidalgo lo comisionó para realizar las esculturas de Julián Villagrán y Nicolás García de San Vicente dentro del proyecto escultórico del Paseo de la Reforma.

En marzo de 1890, regaló un detallado busto a la esposa del entonces gobernador del estado de Hidalgo, el General Rafael Cravioto,¹⁷⁹ obra que ya se había mencionado anteriormente que se utilizaría en las ceremonias conmemorativas del aniversario de la batalla histórica del 2 de abril, en la que el general participó. Después del gran éxito que tuvieron sus dos esculturas del Paseo de la Reforma, Islas comenzó a tener cierta popularidad en los encargos. En 1991, según *El Diario del Hogar*, terminó un busto del señor Agustín Cerdán. La misma nota también decía que:

¹⁷⁶ *El Monitor Republicano*, 29 de septiembre de 1880, p.2; *El Siglo Diez Y Nueve*, 29 de septiembre de 1880, p.1 y *La Voz de México*, 30 de septiembre de 1880, p. 3.

¹⁷⁷ Gracias a la nota en el periódico *La Libertad* del 23 de julio de 1884, p. 3, sabemos que lo que mandó fueron dos o más pinturas, sin ser específica la cantidad, temática, formato etc. Asimismo, para principios de 1885, en *El Siglo Diez y Nueve* se relataron todos los objetos exhibidos por México y sólo se le menciona como “las obras del artista Juan Islas”. Véase Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México...* Vol. III, p.181.

¹⁷⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de septiembre de 1889, p. 3.

¹⁷⁹ *La Patria*, 30 de marzo de 1890, p. 2.

Un colega asegura que el Sr. D. Juan Islas está ya ultimando los arreglos para la *construcción* de las dos estatuas que el gobierno de Sinaloa levantará en el Paseo de la Reforma, y una de las cuales será la del general Rosales, héroe de aquél Estado. También es probable que se encargue de la *construcción* de un monumento á Morelos en Cuautla, para la cual está ya en tratos con el general Preciado.¹⁸⁰

Hasta cierto punto, la segunda parte de la nota, podría considerarse como noticias de corrillo, pues las estatuas de Sinaloa las realizaría Jesús Contreras¹⁸¹ y la de Morelos en Cuautla fue de Primitivo Miranda.¹⁸²

Un evento inesperado vino a truncar su productiva trayectoria artística. En 1892 se encontraba Juan Islas en la ciudad de Puebla tratando de reponerse de ataques epilépticos; incluso se le ofreció un empleo como profesor en aquella ciudad, pero su enfermedad le impidió aceptarlo.¹⁸³ Entonces sus problemas quedaron envueltos en “esta enfermedad, una vejez prematura y la falta de recursos, [que] lo han colocado en una situación muy triste” de la cual no pudo reponerse.¹⁸⁴ Así pasaron los años y se escuchó cada vez menos de Islas. Para 1895 la Cámara de Diputados promovió otorgarle una pensión a Juan de 25 pesos mensuales, pero no procedió por lo que en 1896, cuando Juan se encontraba muy enfermo en el Hospital de San Andrés, los diputados realizaron una iniciativa para recaudar dinero y entregárselo al artista; se logró juntar 669 dólares. Islas escribió una carta de agradecimiento dirigida a los diputados, especialmente a Antonio Pliego, quien fue el autor de la iniciativa, que decía: “desde este Hospital, mi último alojamiento probable, envía á vd. y a los señores Diputados una tierna manifestación de mi gratitud. Creí que estaba sólo

¹⁸⁰ *El Diario del hogar*, 24 de enero de 1991, p. 2.

¹⁸¹ Francisco Sosa, *Las estatuas de la Reforma...* pp. 273 y 293.

¹⁸² Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda...*, p. 114.

¹⁸³ *The Two Republics*, 2 de julio de 1992, p. 2.

¹⁸⁴ *El Diario del hogar*, 2 de julio de 1992, p. 2.

y me acompaña el recuerdo cariñoso de mis compatriotas, alivio en las dolencias de mi espíritu.”¹⁸⁵

La última acción pública de Juan Islas fue enviar un sencillo ramo de flores a la tumba de Benito Juárez el 18 de julio de 1898.¹⁸⁶ Murió en el hospital para dementes de San Hipólito el lunes 10 de octubre de 1898.¹⁸⁷

Conclusiones

En esta investigación se evidenciaron los intereses políticos y las alianzas de poder que influenciaron las producciones artísticas y justificaron acciones específicas para la reafirmación del poder centralista de Porfirio Díaz en el proyecto escultórico del Paseo de la Reforma, tomando como estudio de caso la erección de las estatuas del estado de Hidalgo, realizadas por Juan Islas.

De los cinco estados que fueron creados durante la segunda mitad del siglo XIX,¹⁸⁸ sólo participaron Hidalgo y Aguascalientes. Es posible que los otros estados no hubiesen participado por cuestiones económicas, pero resulta revelador que de los dos estados que sí participaron, los gobernadores fueran hombres ligados a Porfirio Díaz: Rafael Cravioto de Hidalgo y Alejandro Vázquez del Mercado de Aguascalientes.¹⁸⁹

¹⁸⁵ *El Monitor Republicano*, 9 de mayo de 1896, p. 3.

¹⁸⁶ *El Imparcial*, 19 de julio de 1898, p. 1.

¹⁸⁷ *La Patria*, 14 de octubre de 1898, p. 2.

¹⁸⁸ Lista de los estados por año de creación: Colima (1856), Tlaxcala (1856), Aguascalientes (1857), Hidalgo (1869) y Morelos (1869).

¹⁸⁹ François-Xavier Guerra, *México: Del Antiguo Régimen...* p. 100.

A partir del concepto de autoría múltiple se analizaron las relaciones que existieron entre el gobernador Rafael Cravioto y el general Porfirio Díaz, entre el artista y la crítica de la época, entre las instituciones y los proyectos políticos. Al considerar éstos y otros aspectos más dentro del entramado político, económico y social, se logró justificar la presencia de Nicolás García de San Vicente y especialmente la de Julián Villagrán dentro del proyecto nacionalista del Paseo de la Reforma.

El análisis formal y discursivo de la imagen del chinaco reveló las múltiples contradicciones y debates generados durante el siglo XIX, lo que permitió identificar la ambigüedad ideológica que envolvió a este tipo. Se plantearon las perspectivas liberales y conservadoras para poder vislumbrar los argumentos que se utilizaron para alabarlo o recriminarlo. Hoy en día el chinaco es una figura que pervive en el imaginario de los mexicanos por medio de la figura del charro.

Por último se presentó la trayectoria artística de Juan Islas con el propósito de rescatar a un personaje olvidado por la historiografía del arte.¹⁹⁰ Con esto se pudo identificar la producción del artista con encargos afines a los ideales liberales, contando con importantes proyectos durante la República Restaurada. La investigación hemerográfica tuvo un papel imprescindible para la fundamentación y desarrollo de muchas ideas del texto.

¹⁹⁰ Es posible que el estudio de este personaje no se viera favorecido por la ausencia de obras dentro de museos o instituciones culturales. La gran mayoría de sus obras escultóricas que perviven hasta nuestros días se ubican en espacios públicos o cementerios. Sobre su producción pictórica se desconocía la totalidad de sus obras hasta que el 16 de enero de 2018 se subastó un óleo titulado *Vista del lago de Texcoco con los volcanes*, firmado "J. Islas" y con una leyenda manuscrita en el reverso que decía: "Expone en San Carlos 1879" (proveniente de la colección de José Luis Pérez de Salazar). Véase *Subasta mexicana de antigüedades. Incluye la colección de Ignacio Conde*. Morton Subastas, Subasta 853, lote núm. 131.

Esta investigación pretende ser un detonante de cuestionamientos sobre la producción escultórica independiente a la Academia de San Carlos en el contexto del siglo XIX. Además, proporciona nuevas luces sobre la relación entre el patrocinio estatal y los proyectos artísticos.

Fuentes consultadas

ARCHIVOS

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos

Archivo Histórico del Distrito Federal

Archivo Histórico del Estado de Hidalgo

PERIÓDICOS Y REVISTAS

Boletín Republicano

El Correo de México

La Chinaca

*Diario del Gobierno de la
República Mexicana*

Diario del Hogar

El Herald

El Imparcial

La Libertad

México Científico

El Monitor Republicano

El Municipio Libre

El Nacional

El Partido Liberal

*Periódico Oficial del Gobierno
del Estado de Hidalgo*

El Siglo Diez y Nueve

La Orquesta

La Patria

La Sociedad

El Tiempo

The Two Republics

El Universal

La Vanguardia

La Voz de México

LIBROS Y ARTÍCULOS

FUENTES PRIMARIAS

Alamán, Lucas. *Historia de México*. Tomo I. México: Imprenta de Victoriano Agüeros y Compañía, 1883.

Altamirano, Ignacio Manuel. “La Revista Artística y Monumental” en Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana para 1884 y 1885, (Nueva York: The Charles M. Green Printing Co. 74 y 76 Beekman Street, 1883), pp. 90- 107.

_____. *Ignacio Ramírez “El Nigromante”*. México : UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, (1889) 2016.

_____. *La literatura nacional. Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos*. Tomo II. México: Editorial Porrúa, 1949.

Báez, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*, México, IIE-UNAM, 1972.

_____. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1844-1867*, México, IIE-UNAM, 1976.

_____. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, México, IIE-UNAM, 2003.

Bustamante, Carlos María. *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana, comenzada en 15 de septiembre de 1810 por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla*. Vol. 2, México: Imprenta de J. Mariano Lara, 1844.

Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. México: IIE-UNAM, [1828] 1956.

Manzano, Teodomiro. *Anales del Estado de Hidalgo. Segunda parte (1869 a marzo de 1927)*. Seg. Ed. México: Gobierno del Estado de Hidalgo, 2009.

M., Isabel. “Notas Biográficas de mi hijo Enrique Sort de Sanz”. En Enrique Sort de Sanz, *Poesías y algunos artículos referentes á varios poetas mexicanos*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1897, pp. VI- XIII.

Morelos y Pavón, José María. *Las Cartas de Morelos en la Biblioteca José María Lafragua, BUAP*, María del Carmen Aguilar Guzmán (Editora). México: Ediciones de Educación y Cultura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.

Othón, Manuel José. *Epistolario*. México: UNAM, 1999.

Payno, Manuel. *Los bandidos del Río Frío*. México: Grupo Ed. Tomo, [1891] 2013.

Riva Palacio, Vicente. "Adiós, Mamá Carlota" en Pacheco, José Emilio. *Poesía Mexicana I*. México: Promexa, 1985, pp. 110-112.

Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 vols. México, IIE-UNAM, 1997.

Romero de Terreros, Manuel. (Editor), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos, 1850-1898*, México, IIE-UNAM, 1963.

Sosa, Francisco. *Biografías de mexicanos distinguidos*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.

_____. *Las estatuas de la Reforma*. México: Partido Revolucionario Institucional, [1900] 1982.

FUENTES SECUNDARIAS

Arciniega, Hugo. *El arquitecto del emperador: Ramón Rodríguez Arangoiti en la Academia de San Carlos, 1831-1867*. Tesis para obtener el Doctorado en Historia del Arte. México: Facultad de Filosofía y Letras, División Estudios de Posgrado, UNAM, 2003.

Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente*, trad. F. Carbajo y R. Perrin. Barcelona: El Acanalado, 2000.

Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México DF: ENAP, 2009.

Barbosa Heldt, Antonio. "Métodos de deletreo o alfabéticos". En *Cómo enseñar a leer y a escribir*. México: Pax México, 2004, pp. 25- 32.

Barragán, José. *Juan A. Mateos: periodista liberal*. México: Departamento del Distrito Federal, 1983.

Benítez, Fernando. *Un indio zapoteco llamado Benito Juárez*. México: Taurus: 1998.

Berrueco García, Adriana. *José Bernardo Couto, promotor de las artes plásticas, forjador de la identidad nacional*. IJ-UNAM, *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, XXVIII, 2013.

Blach González, Elena. "Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)". En *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, pp. 9-42.

De la Torre Villar, Ernesto. "Francisco Sosa" en *Lecturas Históricas Mexicanas*. Tomo II. México: IIH-UNAM, 1998, p. 658.

Chávez, Octavio. *La Charrería. Breviario del deporte nacional*. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014.

Gombrich, Ernst. *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2. Madrid: Debate, 2001.

_____. “Escultura para exteriores”, en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 136- 161.

González Gamio, Ángeles. “La ciudad y el Segundo Imperio” en *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, Enero 2012, No. 95, pp. 22-25, (<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9512/pdf/95gonzalez.pdf>). Consultado el 20 de marzo de 2018.

González Peredo, Enrique. “Administración en la dictadura”. En *País de un solo hombre: el México de Santa Anna, Volumen III: El brillo de la ausencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 151-162.

Guerra, François-Xavier. *México: Del Antiguo Régimen a la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.

I Vergés, José María Miquel. “Julián Villagrán”, en *Diccionario de Insurgentes*. México: Editorial Porrúa, S. A, 1969, pp. 603-604.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*., Massachusetts: Cambridge MIT Press, 1986.

Maderuelo Raso, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.

Manzano, Teodomiro. *Diccionario biográfico del estado de Hidalgo*, Pachuca, Talleres Linotipográficos del Estado, 1948.

Martínez Assad, Carlos. *La Patria en el Paseo de la Reforma*. México: Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2006.

Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: IEP, 1994.

Méndez, Rodrigo. “El bandolerismo durante la guerra de independencia” en *Bicentenario 1810, 1910, 2010*, Vol. 3, no. 9. México: Instituto Mora, 2010, pp. 20-25.

Parra Sánchez, Tomás A. *Diccionario de los santos*, 4º Ed. México: Ed. Paulinas, 2002.

Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México. Un nuevo modo de ver*. México: UNAM, IIE, 2005.

Ramírez, Fausto. *La plástica del siglo de la Independencia*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985.

_____. “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, en *Historia del arte mexicano*, tomo 7. México: SEP, 1986, pp. 138-163.

_____. “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: CONACULTA-INBA, IIE-UNAM, 2001, pp. 230-253.

_____. “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca” en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*. México, UNAM, INBA, 2010, pp. 230-285.

Reyes Pastrana, Jorge. *Relación de diputados del estado de México y sus predecesores (1814-1818)*. México: Secretaría de Asuntos Parlamentarios del Poder Legislativo del Estado de México, 2016.

Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

Romero de Terreros, Manuel. “El pintor Mateo Saldaña” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 34. México: UNAM, IIE, 1965, pp. 89- 91.

Rublúo, Luis. “Sala de arte: Los hermanos Juan y Manuel Islas”, en *Arcanos hidalguenses: en memoria de Víctor Manuel Ballesteros García*, (México: UAEH, 2005), pp. 91-101.

_____. “El caso de Julián Villagrán. Según Primeras crónicas e historias”. En *Efigies de caudillos*. México: Gobierno del Estado de Hidalgo, 2012, p. 134-157.

Salazar Torres, Citlali. *El héroe vencido, El Monumento a Cuauhtémoc 1877-1913*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2006.

Suárez de la Torre, Laura. “Y se hizo la imagen de Hidalgo” en *Bicentenario 1810, 1910, 2010*, num. 1. México: Instituto Mora, 2008, pp. 20- 27.

Tenenbaum, Barbara A. “Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Porfirian State, 1876-1910” en *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1999, pp. 127-150.

Uribe, Eloisa “La escultura mexicana y la presencia heroica en el siglo XIX” en *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*. México: Museo Nacional de San Carlos, INBA, CONACULTA, 2010, pp. 15-44.

Valenzuela González, Ana Catalina. “El retrato y la solemnidad del lenguaje escultórico”, en *Gesto identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*. México: MNSC, INBA, CONACULTA, 2010, pp. 45-74.

Vanegas Carrasco, Carolina. *Disputas Monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)*. Tesis de Doctorado en Historia, Buenos Aires, IDAES UNSAM, 2015.

Vargas Salguero, Ramón (Coord. del tomo). “La expansión de la habitabilidad”. En *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, tomo II, volumen III. México: Fondo de Cultura Económica, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1998, pp. 245-512.

Velázquez Guadarrama, Angélica. “De la caridad religiosa a la beneficencia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVIII, no. 1809. México: IIE-UNAM, 2016, p. 43- 95.

_____. “La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato” en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. México: IIE-UNAM, 1994.

Vieyra Sánchez, Lilia. “La Sociedad de Beneficencia Española y las Hermanas de la Caridad” en *Cultura liberal, México y España. 1860.1930*. México: IIH, IIB-UNAM, 2010, pp. 475-480.

Zárate Toscano, Verónica. “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”. En *Historia Mexicana*. Volumen LIII, núm. 2. México: El Colegio de México, octubre-diciembre 2003.

Zea, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ABREVIATURAS

CONACULTA- Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes

DGAPA- Dirección General de Asuntos del Personal Académico

IEP- Instituto de Estudios Peruanos

IDAES- Instituto de Altos Estudios Sociales

IIE- Instituto de Investigaciones Bibliográficas

IIE- Instituto de Investigaciones Estéticas

IIH- Instituto de Investigaciones Históricas

IIJ- Instituto de Investigaciones Jurídicas

INBA- Instituto Nacional de Bellas Artes

MNSC- Museo Nacional de San Carlos

SEP- Secretaría de Educación Pública

UAEH- Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

UNAM- Universidad Nacional Autónoma de México

UNED- Universidad Nacional de Educación a Distancia

UNSAM- Universidad de San Martín