

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Instituto de Investigaciones Estéticas**



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**MANERAS DE CALIFICAR UN CUADRO**  
**LA CRÍTICA Y LA HISTORIA DEL ARTE**  
**EN JALISCO EN EL SIGLO XIX.**



Tesis que para obtener el grado de doctor en Historia del Arte  
Presenta:

---

**Juan Arturo Camacho Becerra**

Comité tutorial:

**Mtro. Fausto Ramírez Rojas**

**Dra. Elia Espinoza**

**Dra. Nélida Sigaut**



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.

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Instituto de Investigaciones Estéticas**

**MANERAS DE CALIFICAR UN CUADRO**

**LA CRÍTICA Y LA HISTORIA DEL ARTE  
EN JALISCO EN EL SIGLO XIX.**

**Tesis que para obtener el grado de doctor en Historia del Arte**

**Presenta**

**Juan Arturo Camacho Becerra**

**Comité tutorial:**

**Mtro. Fausto Ramírez Rojas**

**Dra. Elia Espinoza**

**Dra. Nélida Sigaut**

### **Mi sincero agradecimiento a:**

Fausto Ramírez, Nelly Sigaut, Elia Espinoza, por su generosa tutoría. A la dra. Clara Bargellini por la invitación que me hizo para estudiar el doctorado. A José María Muriá y mis compañeros de El Colegio de Jalisco por su solidaridad. Para Celia del Palacio, Esther Acevedo, Esther Pérez Salas y Jaime Olveda por su atenta lectura. Para mis amigos del Instituto de Investigaciones Estéticas: María José, Ernesto, Cecilia y Angélica, por sus amables indicaciones. A los referencistas tanto de la Hemeroteca y de la Biblioteca Nacional como de la Biblioteca Pública de Jalisco. A Jorge Gómez y Emerson Peña por su apoyo técnico. A Isa y JC por su diligente afecto. A la memoria de doña Lupe que guardó unos libros que descubrí el mismo día que el alfabeto, a la de mi padre que me enseñó persistencia y sentido de responsabilidad. Con cariño a mi familia nuclear.

## **INDICE**

<b>INTRODUCCION</b>	VII
<b>I.-TIEMPO DE PATRICIOS</b>	1
El ciudadano Sánchez, letrado de Compostela	5
La Ilustración Guadalajaraés	12
Libros de Alacena	21
El Borromeo Mexicano	32
La construcción del templo de las artes	38
<b>II.- PAPELES DEL ARTISTA</b>	43
Apóstoles del gusto	45
Muestras de civilización	69
Impresiones de Ilustre viajero	91
Los obreros de la inteligencia	96
Fiestas del progreso	101
Vientos de modernidad	110
México en la vitrina	113
Almanaque de propuestas	121
<b>III.-LAS TAREAS DEL DIBUJO</b>	127
Copias trasatlánticas	128
Mercurio en el Liceo	133

Trazos de memoria	138
La disputa por las estampas	145
Síntomas del realismo	150
Las alas del progreso	154
De la cartilla a los prolegómenos	160
De las cosas naturales	169
<b>IV.-MEMORIA Y CRÍTICA: LAS LETRAS DEL ARTE</b>	179
El recuento de los daños	182
El Grand Tour del Padre Rivera	185
Los criterios del Trópico de Cáncer	202
La construcción de dos íconos nacionales: Hidalgo y Guadalupe	220
El reconocimiento del patrimonio	228
<b>CONCLUSIONES</b>	232
<b>ARCHIVOS Y ACERVOS CONSULTADOS</b>	240
<b>IMPRESOS Y MANUSCRITOS</b>	240
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	242
<b>LISTA DE ILUSTRACIONES</b>	251

## INTRODUCCIÓN

A diferencia de la historia de bronce, la que protagonizaron abogados y generales y está marcada por las fechas de batallas y asonadas militares, la historia cultural del siglo XIX mexicano está hecha por individuos y grupos que confiaron en el arte y la cultura como medios idóneos para conseguir mejores estadios de convivencia en la sociedad convulsa que les tocó vivir.

De entre todos los procesos culturales que ha vivido nuestro país a lo largo de su historia, el siglo XIX es el menos estudiado. Ha sido desdeñado por ser un ciclo caracterizado por la lucha de facciones, y por el prejuicio de la mayoría de los historiadores al ver las manifestaciones artísticas y culturales de esa época como pálidos reflejos de la cultura europea. Afortunadamente esta idea comenzó a cambiar en la segunda mitad del siglo XX para incluirlos como un proceso necesario en la conformación del estado nacional y de la identidad cultural.

Desde que en 1952 el historiador de Arte Justino Fernández publicó su *Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de México*, se inició un proceso de valoración de las manifestaciones artísticas del siglo XIX. Sin duda alguna la publicación en 1964 de la compilación realizada por Ida Rodríguez Prampolini: *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, que junto con la compilación de los *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos (1850-1898)* realizada por Manuel Romero de Terreros en 1963, los estudios monográficos del pintor Pelegrín Clavé y el escultor Manuel Vilar realizados por Salvador Moreno y publicados en 1966 y 1967 respectivamente así como los catálogos del Archivo de la misma Academia, compilados sucesivamente por Justino Fernández, Eduardo Baéz Macías y Flora Sánchez Arreola, constituyen hasta ahora documentos fundamentales para todo proyecto de investigación de este tiempo mexicano.

No obstante, fue hasta las tres últimas décadas del siglo XX cuando se intensificó la producción de estudios de la época. En 1982 se emprendió una magna obra con la coordinación académica del maestro Jorge Alberto Manrique y un numeroso grupo de especialistas que dieron como resultado 12 volúmenes de historia del arte mexicano. La fundación del seminario de historia del arte mexicano dirigido por Sonia Lombardo en el Centro de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en los años setentas motivó una serie de estudios del tema que culminaron con la publicación del libro *Y todo...por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, en 1984. La serie de exposiciones *Los pinceles de la Historia* realizadas en el Museo Nacional de Arte entre el año 2000 y el 2004, incluyeron dos dedicadas al siglo XIX: *De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* y *La fabricación del Estado, 1864-1910*, y dieron como resultado magníficos documentos que nos revelaron, entre otras ideas, las motivaciones ideológicas de los artistas para la realización de sus obras así como la significación del trabajo artístico y su función en la sociedad en formación de la que dieron testimonio con sus trabajos. También se han realizado importantes investigaciones sobre el grabado y sus usos sociales y políticos. La mayoría de estos estudios se centra en la ciudad de México, si bien es cierto que como consecuencia del centralismo que ha caracterizado al país, ésta ha sido y es hasta la fecha el centro cultural más importante del

país, es necesario tener una visión completa para saber si hubo similitudes o diferencias con la actividad artística de las regiones y en qué consistieron. Hasta ahora sólo conocemos visiones panorámicas de las expresiones artísticas de esa época en Jalisco, Puebla y Veracruz.

Es en este contexto que me propuse realizar esta investigación con el objetivo principal de revisar el proceso de difusión y apropiación de los conceptos de arte y su función social en la región de Jalisco, centro económico, social y cultural del occidente mexicano en la época de formación del Estado nacional.

En principio debo confesar mi sorpresa por haber reunido 438 documentos entre los que se incluyeron los anuncios de clases particulares de dibujo hasta un tratado involuntario de historia de la arquitectura. Los hallazgos rebasaron mis expectativas por lo que decidí no agruparlos en orden cronológico sino estudiarlos en conjuntos que plantearan temas y problemas específicos para la creación artística en la región, de esa manera la agrupación conceptual me permitió estudiar la historia del arte en Jalisco a partir de la confrontación del artista con su entorno y así entender los roles y funciones del artista y el arte en la convulsionada sociedad mexicana del siglo XIX.

¿Qué objeto tiene revisar la producción artística de una región mexicana durante el convulsionado siglo XIX? La respuesta solo podemos encontrarla dentro de la historia cultural en virtud de que no se trata de movimientos renovadores dentro de la plástica nacional o internacional. En el discurso de la historia del arte mexicano, las llamadas “escuelas regionales”, sólo se explican en función de las propuestas que surgieron en los círculos culturales de la capital del país o en otras regiones del mismo; más que ejemplo de valores artísticos, la obra de los pintores, escultores y arquitectos en Jalisco durante ese siglo es el testimonio de la incorporación de una idea de la cultura occidental en camino hacia estadios superiores de civilización, es en suma el trabajo por un ideal estético.

Lo que me interesa destacar es la idea de “hacer arte para una sociedad mejor” como resultado de la convicción del artista de su papel en la sociedad, premisa que conseguí comprobar con la investigación de sus fuentes ideológicas y literarias así como la incidencia que estas ideas tuvieron entre los ciudadanos producto de la divulgación que de ellas hicieron los artistas.

Con esta tesis me he propuesto conocer la evolución de las ideas y prácticas del arte en Jalisco a través de los documentos del tema que se produjeron durante el siglo XIX en la región. Entender las diferencias y similitudes con la práctica artística que se realizó en la ciudad de México durante el mismo periodo. Explicar qué pasa con la producción artística cuando no hay sustento institucional. Demostrar los diferentes roles asumidos por los artistas de Jalisco durante la guerra de Reforma y la intervención francesa así como posteriormente en los periodos de paz, lapso en el que pasaron a ser de genios del arte y héroes de la civilidad a obreros del progreso.

La investigación de la obra artística tradicionalmente ha considerado a los textos de arte como fuentes secundarias, es por ello que me propuse realizar éste trabajo con el objetivo de estudiarlos como fuentes primarias. De manera muy general pueden ser sistematizados

como “fuentes y bibliografía”; dentro de las primeras encontramos las literarias y las documentales. El punto de partida para la clasificación de los cuatrocientos treinta y ocho textos localizados es el estudio fundamental de Julius Von Schlosser *La literatura artística*, en el que nombra a los textos referentes al arte como fuentes literarias, entre las que distingue críticas, historiográficas y teóricas<sup>1</sup>. En 1982, la bibliografía artística en lengua española se enriqueció con una colección de ocho volúmenes denominada *Fuentes y documentos para la historia del arte*, dirigida por Mireia Freixa, Joaquín Garriga y Joaquín Yarza, su índice general es cronológico y el particular clasifica los documentos de la siguiente manera: *Textos teóricos*, dentro de los que se incluyen tratados de arte, estética, teoría del arte e historiografía artística; *Textos legales*, en este apartado se consideran los contratos, inscripciones conmemorativas, documentación de exposiciones; *Técnicas artísticas* relativas a los procesos de creación y producción; *Descripciones y crítica de arte*, que comprende biografías de artistas y descripciones de lugares y obras de arte; el último segmento está integrado con textos relativos a la *Iconografía*<sup>2</sup>. Esta publicación es una selección de artículos y ensayos con sus fichas bibliográficas y fragmentos de los mismos.

Las universidades europeas y norteamericanas han realizado publicaciones de textos relacionados con movimientos y periodos específicos dentro de la historia del arte; conozco los de Elizabeth Gilmore Holt<sup>3</sup>, quién compiló teorías de arte y arquitectura, así como artículos sobre la respuesta social del arte analizada a partir de la crítica a las exposiciones organizadas en países europeos durante el siglo XIX. Otro título es el que compendia las teorías del arte del siglo XIX<sup>4</sup> editadas por Joshua C. Taylor; el volumen está organizado por temas con base en documentos producidos por artistas, filósofos y escritores; son reflexiones en torno a las motivaciones de la creación artística y sus relaciones con la sociedad, la naturaleza, el compromiso con el arte y con el color y las formas como materias esenciales del mismo. Ambas obras han sido un sustento teórico importante para nuestra investigación.

La publicación en 1964 de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, incluyó en tres volúmenes compilados por la Dra. Ida Rodríguez Prampolini, noticias, descripciones, biografías de artistas y críticas de arte, publicadas en periódicos y revistas de la ciudad de México durante el siglo XIX, que pronto se convirtieron en una fuente imprescindible para la investigación histórica de la pintura y escultura en nuestro país. Sin mayor compromiso que el título genérico de “Documentos”, la autora organizó de manera cronológica los 700 textos relacionados con el arte que encontró en las publicaciones guardadas en la Hemeroteca Nacional<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Julius Von Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, editorial Cátedra, 1993.

<sup>2</sup> Mireia Freixa (coordinación), *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Barcelona, editorial Gustavo Gilli, 1982, 8 volúmenes.

<sup>3</sup> Elizabeth Gilmore Holt, *From the Classicists to Impressionists. Art and Architecture in the 19 century*, Nueva York, Anchor Books, 1966. *The Triumph of Art for the public, the emerging role of exhibitions and critics*, Nueva York, Anchor Books. *The Art of all Nations 1850-1873, the emerging role of exhibitions and critics*, Nueva York, Anchor Books, 1981.

<sup>4</sup> Joshua C. Taylor (editor), *Nineteenth-century Theories of Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1ª reimpresión 1989.

<sup>5</sup> Para la 2ª edición se agregaron 300, de los cuales Angélica Velásquez Guadarrama aportó 250. Ida Rodríguez Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX, Estudios y documentos*, México, UNAM, IIE, 3 tomos, 2ª edición 2001.

Englobar en el concepto de literatura artística a las descripciones, la reflexión estética, las biografías y noticias de artistas, los manuales y tratados de arte, las cuestiones pedagógicas, la crítica y los catálogos de exposiciones, nos plantea la dificultad de disociar lo que es auténtica cultura de un problema del gusto artístico. A esta cuestión hay que añadir, en el caso que me ocupa, el reconocimiento de los procesos de formación de las ideas de arte y cultura en una sociedad que comenzaba a configurar su identidad regional y su estructura como estado nacional así como su perfil cultural; ejemplos concretos de este desarrollo se encuentran en la prensa, folletos y libros de tema artístico publicados en la época estudiada (1857-1898). El periodo está determinado por la realización de la primera exposición de la “Sociedad Jalisciense de Bellas Artes” y la publicación del catálogo de pinturas, grabados y fotografías del Dr. Agustín Rivera.

Con el objetivo de establecer las relaciones entre el discurso estético y la evolución del gusto y el pensamiento artístico así como sus condiciones de desarrollo durante el periodo de consolidación del proyecto nacional en Jalisco, me propuse la búsqueda de textos de historia y crítica del arte producidos en las ciudades de Guadalajara, San Juan de los Lagos y Lagos de Moreno durante la segunda mitad del siglo XIX, poblaciones seleccionadas por contar con imprentas y publicaciones periódicas de diversos signos políticos.

La investigación se realizó en dos de los principales acervos hemerográficos del país: La Hemeroteca Nacional de México y la Biblioteca Pública de Jalisco. El propósito de esta introducción es enumerar los elementos considerados para integrar el universo de investigación así como la descripción de la muestra seleccionada.

### **Prensa de facciones**

La prensa en México durante sus primeros años como nación independiente, se caracterizó principalmente por su contenido político con el objetivo de formar ciudadanos, su producción principal fue la impresión de folletos que divulgaban las diferentes doctrinas políticas que pretendían influir en la organización del nuevo estado. En los años álgidos de la disputa entre federalistas y centralistas los periódicos fueron utilizados para agredir sin clemencia a los opositores o para halagar con generosidad a “los salvadores de la patria”, que patrocinaban su producción. La Reforma y la intervención francesa propiciaron el desarrollo de una prensa combativa y vigilante; la consolidación del porfiriato en la última década del siglo XIX trajo como consecuencia una prensa burocratizada y subvencionada que convivía con otra combativa de vida efímera, con excepciones notables como *El Diario del Hogar*, periódico capitalino de carácter independiente publicado entre 1881 y 1912.

La hoja impresa fue también el medio para difundir y defender ideas; nadie escapó a compromisos “en la defensa de la patria”. Con el argumento de la ilustración del pueblo y la búsqueda de la verdad, escritores tan prestigiados como Guillermo Prieto, Manuel Payno, José María Vígil, Ignacio Manuel Altamirano o Francisco Zarco, por citar algunos, trabajaron en periódicos partidistas y gubernistas. Para Guillermo Prieto, uno de los más significativos escritores del diecinueve mexicano, la prensa representó “el freno para sujetar

las demasías de los gobernantes y poderosos, el apoyo más firme de la libertad y el medio más eficaz de difundir conocimientos y popularizar la instrucción”<sup>6</sup>.

Los periodistas y empresarios de la prensa asumieron que el arte y la cultura eran temas obligados para esta propuesta señalada por Guillermo Prieto. Desde 1850 la prensa capitalina comenzó a publicar críticas y comentarios de arte de manera regular y en algunos casos eran tan extensas que aparecían por entregas; un ejemplo notable fue el escritor e impresor catalán Rafael de Rafael, quién comenzó a publicar críticas a las exposiciones organizadas por la Academia de San Carlos desde 1850, esta situación no ocurría en Jalisco; otros escritores que se distinguieron por sus extensos artículos fueron José Martí y Felipe López en la década de 1870 al 1880. En muchos casos estas críticas también sirvieron como plataforma ideológica.

Una vez conseguida la pacificación, al comienzo del segundo periodo del general Porfirio Díaz, las exigencias de una creciente población urbana junto con la idea vigente de conseguir la instrucción popular por medio de la prensa, obligó a los editores a dar cuenta lo más ampliamente posible de acontecimientos culturales: conciertos, representaciones teatrales o exposiciones; intención que se completaba con la publicación de biografías de artistas o pensadores de otras latitudes y crónicas de sucesos de resonancia internacional como fueron las exposiciones universales.

Las características de la prensa en Jalisco difieren de la prensa capitalina en cuanto a los espacios dedicados a cuestiones del arte y la cultura, por lo demás las condiciones eran las mismas: prensa y periodistas independientes o subvencionados, periódicos de facciones. Los temas del arte estuvieron relegados a la sección miscelánea llamada “Gacetilla”, pequeños recuadros que anunciaban representaciones teatrales, anuncios de talleres artísticos o de espectáculos, éste fue el panorama en la mayoría de los periódicos que se publicaron entre 1857 y 1880, una excepción notable fue la publicación de los catálogos y discursos de las 5 exposiciones organizadas por la “Sociedad Jalisciense de Bellas Artes” entre 1857 y 1865.

Después de la restauración de la República, el proceso de regeneración del tejido social iniciado por el gobierno y la sociedad civil no fue suficiente para que las ideas artísticas ocuparan sitios centrales en las publicaciones periódicas, por lo que las asociaciones como la “Alianza literaria” y la “Sociedad de las clases productoras” fueron las encargadas de difundir el pensamiento artístico de la época. El surgimiento en 1886 de la revista *La República literaria* introdujo traducciones de literatura extranjera, con lo que las publicaciones periódicas se vieron motivadas para incluir noticias del arte internacional.

La gran mayoría de las filas del periodismo jalisciense estuvo integrada por escritores, fue hasta después de 1870 que comenzaron a surgir los periodistas cuya única intención era dar cuenta de la realidad inmediata, un buen ejemplo fue Remigio Carrillo fundador del periódico *Juan Panadero* en 1873; y una individualidad notable Manuel Caballero, editor

---

<sup>6</sup> Cit. por Carlos Monsiváis en *A Ustedes les consta, Antología de la Crónica en México*, México, Editorial Era, 2ª edición 1981, p. 31.

de *El Mercurio Occidental* y *El Heraldo*, considerado como el “introducido del reportaje en el periódico mexicano”<sup>7</sup>.

Entre los escritores que se dedicaron por largas temporadas al periodismo, figuran Eпитacio de los Ríos, José María Vígil, José López Portillo y Rojas, y Victoriano Salado Alvarez. Espiridión Carreón fue arquitecto, político y luchador del bando liberal del que desertó por oponerse a la reelección de Benito Juárez en 1872; Ramón Miravete, Ignacio Pío Villanueva y Agustín Fernández Villa fueron abogados. Otros autores de textos artísticos publicados en periódicos, revistas o folletería son: los ingenieros Mariano de la Bárcena y Evaristo de Jesús Padilla; los historiadores Alberto Santoscoy y Ventura Reyes Zavala; Santoscoy publicó en la prensa periódica docenas de artículos biográficos de pintores, ensayistas y arquitectos así como artículos de polémica cultural. Del ámbito eclesiástico proceden Agustín de la Rosa y Agustín Rivera, este último además de sacerdote católico fue doctor en derecho. Todos ellos originarios y formados en Jalisco. Felipe Gutiérrez, nacido en Texcoco, durante sus estancias en Guadalajara escribió y publicó varios artículos sobre arte, fue el único pintor que ejerció la crítica de arte en el medio.

### **Límites y Alcances de la muestra**

Considerar a las publicaciones periódicas como fuente importante para la investigación de temas del siglo XIX, se sustenta principalmente en la idea de que ante la carencia de una industria editorial y con estructuras endebladas para la propagación del conocimiento, los periódicos y revistas contribuyeron con mucho a la difusión del pensamiento de los intelectuales y artistas mexicanos surgidos durante el siglo XIX.

Don Juan Bautista Iguíniz fue el primero que se interesó por estudiar la prensa periódica jalisciense, en 1932 publicó un extenso ensayo histórico sobre el periodismo en Guadalajara entre 1809 y 1915<sup>8</sup>. El bibliófilo hizo un recorrido crítico y descriptivo por las publicaciones periódicas complementado con breves biografías de editores y periodistas, así como el señalamiento de las dificultades económicas, políticas y legales por las que atravesó la prensa regional de esa época. Celia del Palacio realizó un magnífico análisis del papel desempeñado por la prensa local en la difusión de las ideas políticas durante los primeros años de vida independiente<sup>9</sup>.

El panorama para el estudio del periodismo en Guadalajara durante el siglo XIX lo completan un ensayo histórico sobre publicaciones de los últimos años del régimen colonial<sup>10</sup>; un listado hemerográfico que abarca de 1809 a 1864<sup>11</sup>, y los catálogos de

---

<sup>7</sup> Moisés González Navarro, “El Porfiriato, Vida Social”, en *Historia Moderna de México*, Daniel Cosío Villegas (dir.), México, editorial Hermes, 3ª edición, 1973, t.1, vol. V, p. 675.

<sup>8</sup> Juan B. Iguíniz, “El Periodismo en Guadalajara, 1809-1915”, en la revista *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*; 4ª época, t. VII, pp. 237-406, 9 láminas, México, 1932. Fue publicado posteriormente con el mismo título en la colección “Temática Jalisciense”, Guadalajara, Instituto Tecnológico de Guadalajara, 1952.

<sup>9</sup> Celia del Palacio, *La disputa por las conciencias, Los inicios de la prensa en Guadalajara, 1809-1835*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001.

<sup>10</sup> Carmen Castañeda, *Imprenta, Impresores y Periódicos en Guadalajara de 1793 a 1811*, Guadalajara, Museo del Periodismo y las Artes Gráficas, 1999.

publicaciones periódicas mexicanas que se localizan en el acervo de la Hemeroteca Nacional de México<sup>12</sup>. Todo esto se enriqueció con el *Catálogo de la hemerografía de Jalisco*, que incluye títulos, fichas y lugares de la localización de periódicos y revistas publicados en Jalisco entre 1808 y 1950<sup>13</sup>.

Para el periodo comprendido en nuestro estudio, Iguíniz consignó doscientos cuarenta y cuatro títulos de periódicos y revistas, publicados con frecuencia ya fuera diaria, bisemanal, semanal o mensual. Un alto porcentaje de esos títulos no pasaban del primero o segundo número porque dependían de la fortuna del personaje político que los patrocinaba.

Para integrar la muestra procedí a localizar colecciones de periódicos que hubiesen aparecido cuando menos durante seis meses; consiguiendo reunir cuarenta títulos, entre los que destaca *Juan Panadero*, cuyo primer número apareció en abril de 1871 y con interrupciones de varios meses se publicó hasta 1907. Este periódico se caracterizó por su independencia y actitud crítica permanente frente a los actos de los gobiernos en turno. Además de la prensa independiente se buscó integrar periódicos oficiales como *El País* publicado por los gobiernos liberales entre 1856 y 1863 y posteriormente de 1867 a 1870; *El Imperio*, órgano oficial del Departamento de Jalisco durante la intervención francesa; y *El Estado de Jalisco*, periódico oficial desde 1872. En cuanto a periódicos de tendencia religiosa se revisaron *La religión y la sociedad*, en sus tres épocas de 1865 a 1866, de 1873 a 1875 y de 1885 a 1888; y *El judío Errante* publicado entre 1872 y 1873. Entre los periódicos que dan cuenta de los avances comerciales y las nuevas relaciones de Jalisco con el mundo se analizaron *El Continental* editado entre 1892 y 1897; *El Diario de Jalisco* que apareció de 1888 a 1908. De las escasas revistas publicadas se localizaron 4 volúmenes de *La República Literaria*, correspondientes a los años de 1886 a 1890; dos de *La Flor de Lis*, publicados en 1896 y 1897 y uno de *Flores y Espinas* de 1871. De la prensa dedicada a las mujeres encontré *La Mariposa* editado en 1894.

Con la intención de presentar un amplio panorama se incluyen también folletos y libros de tema artístico publicados en las ciudades de Guadalajara, San Juan de los Lagos y Lagos de Moreno, una crónica de viajes escrita y editada por un jalisciense en París, así como otros artículos y folletos que se han vuelto a publicar en antologías o por separado<sup>14</sup>.

En 1854 existían 6 imprentas en todo el estado de Jalisco, de las cuales había 5 en la capital y una en Lagos de Moreno<sup>15</sup>. Para el año de la llegada del ferrocarril, 1888, Guadalajara contaba con once imprentas, la guía de viajeros refiere que: “Todos estos establecimientos están perfectamente atendidos, distinguiéndose los de los señores Yguiníz, y Loreto y

---

<sup>11</sup> Celia del Palacio, *Hemerografía mínima de Guadalajara*, Cuadernos de Estudios Jaliscienses n° 20, Zapopan, El Colegio de Jalisco, INAH, 1993.

<sup>12</sup> Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coordinadores) *Publicaciones Periódicas Mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, México, UNAM, 2000. y el tomo 1856-1876, México, UNAM, 2001.

<sup>13</sup> Celia del Palacio Montiel, *Catálogo de la hemerografía de Jalisco 1808-1950*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2006.

<sup>14</sup> Selección de Obras completas de Alberto Santoscoy y ensayos de Agustín Fernández Villa y Ventura Reyes Zavala.

<sup>15</sup> Longinos Banda, *Estadística de Jalisco (1854-1863)*, cuadro estadístico de establecimientos y giros, Guadalajara, UNED, 1982.

Ancira, cuyos trabajos, así tipográficos como litográficos, son supremos”<sup>16</sup>. También contaban con ese servicio, las poblaciones de Ciudad Guzmán, San Juan de los Lagos y Lagos de Moreno.

Durante el siglo XIX, las imprentas y los impresores de Jalisco no arriesgaron mucho en la edición de libros. Los redactores de *El País*, siguiendo la costumbre de la prensa de la época, utilizaron la parte inferior del periódico para insertar un libro por entregas, en este espacio se publicó un ensayo del escritor francés Edgar Quinet: *El genio del arte*, traducido por el poeta Epitacio de los Ríos<sup>17</sup>. Por este medio se dieron a conocer los discursos, poemas, catálogo y crítica de la 1ª exposición organizada por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes en 1857. Acontecimientos editoriales por esos años, fueron la publicación de la *Historia de la Conquista de la Nueva Galicia* de don Matías Ángel de la Mota Padilla que salió de la Imprenta del estado en 1856 (reproducido también por entregas en el diario *El País* el mismo año), y el libro segundo de la *Crónica Miscelánea* de Fray Antonio Tello, salido de las prensas de *La República Literaria* en 1896.

Los folletos y libros, en la mayoría de los casos, fueron costeados por el autor; notable editor de sus obras fue el doctor y sacerdote Agustín Rivera, quien al cumplir 50 años como escritor, declaró que llegaba gastados catorce mil pesos en publicaciones<sup>18</sup>.

Editores importantes fueron el abogado y filántropo Dionisio Rodríguez; Santos Orozco; Pablo Loreto; Los hermanos Modesto y Gonzalo Ancira; Isaac y Nicolás Banda; José María Yguiniz; Manuel Pérez Lete; Victoriano Olague y Carlos Moya en Guadalajara; en Lagos de Moreno Francisco Rodríguez, Ausencio López y Vicente Vélez; y en San Juan de los Lagos, José Martín Hermosillo. Los folletos, crónicas de viaje, un tratado de dibujo y un ensayo de historia de la arquitectura que se integran a la muestra de textos, provienen de alguna de esas imprentas.

Este es el panorama en el que se publicaron las noticias, los discursos, las críticas, crónicas, descripciones y tratados que se presentan como pruebas de la práctica, difusión y recepción de la idea del arte en esta región. Un ambiente poco propicio, por las guerras civiles y movimientos políticos ocurridos durante gran parte del periodo estudiado, en donde sobresale la idea del arte como educador y reivindicador del género humano.

## **Cuestiones y Problemas**

Después de hacer una lectura de los cuatrocientos treinta y ocho textos reunidos, identifiqué tres procesos o periodos en la formulación y recepción de las ideas artísticas. El primero comprendido en los años de actuación de la “Sociedad Jalisciense de Bellas Artes” (1857-1870), en el que la idea y función del arte se definieron con influencia de las nociones vigentes en los países de Europa Occidental, referentes al romanticismo social y el nuevo catolicismo, que entre otras cuestiones preconizaron al arte como piedra fundacional de una

---

<sup>16</sup> José Villa Gordo, *Guía y Álbum de Guadalajara para los viajeros*, Guadalajara, edición facsimilar de la de 1888, editada por la Cámara de Comercio de Guadalajara en 1980, p. 96.

<sup>17</sup> Apareció en el n° 51 del citado periódico, el 29 de Julio de 1857.

<sup>18</sup> Agustín Rivera, *Bodas de Oro*, Guadalajara, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1897, p. 29.

nueva sociedad, al tiempo que lo consideraron como vehículo moralizante de la misma. La asociación de artistas fue una muestra de confianza en la acción grupal como necesaria para la transformación de las instituciones sociales, por lo que la cultura se promovió como un asunto de interés patriótico, puesto que se consideró como “La mayor prueba de la civilización”. Documentos de este periodo son los discursos y catálogos elaborados con motivo de las cinco exposiciones bienales organizadas por la asociación mencionada.

Durante el segundo periodo (1871-1882) la reactivación económica y social resultó difícil, circunstancia que presionó a la sociedad civil para la toma de iniciativas en la programación cultural, en este lapso la idea del arte apareció diluida junto con las de producción industrial y manufacturera. Una muestra significativa de esta etapa, es el trabajo desarrollado por “La Sociedad de las Clases Productoras”, agrupación que organizó dos exposiciones misceláneas (1878-1880), una escuela para adultos y la publicación de un semanario para difundir sus ideas. Producto de las inquietudes de este ciclo: son los *Apuntes sobre dibujo natural y lineal, escritos para servir de prolegomenos a los jóvenes que se dedican a este arte*, redactados por Evaristo de Jesús Padilla<sup>19</sup>.

El tercer periodo (1882-1898) se consideró a partir de la publicación del ensayo biográfico escrito por don Buenaventura Reyes Zavala con el título: *Las Bellas Artes En Jalisco*<sup>20</sup> y concluye con la edición de autor de la lista de pinturas, retratos y grabados de Agustín Rivera<sup>21</sup>. En esta fase la renovación del arte se consideró como una condición para acceder a la modernidad. Las publicaciones del último periodo estudiado, se caracterizaron por integrar en sus contenidos problemas del patrimonio artístico; noticias de arte internacional así descripciones de monumentos y obras artísticas de dos capitales culturales de la época: Londres y Roma; descripciones y noticias de los nuevos templos que se construyeron como prueba del repunte hegemónico de la iglesia dentro de la sociedad porfiriana; así como noticias de establecimientos fotográficos y los avances técnicos del nuevo arte.

Los textos localizados para la investigación están organizados por temas y estos a su vez son analizados de manera cronológica de acuerdo a la propuesta antes planteada; las noticias y recuadros de anuncios se incorporaron por su temática a los diferentes apartados y no como género periodístico. Así por ejemplo los avisos de clases de dibujo y pintura corresponden al apartado de enseñanza; los anuncios de estudios fotográficos se incluyeron en el capítulo que analiza las relaciones entre el artista y la sociedad.

Con el objeto de contextualizar los antecedentes culturales así como de identificar el proceso de secularización de la cultura, el capítulo I, **Tiempo de Patricios**, trata de la conformación de las ideas de arte y cultura que se difundieron durante los primeros treinta años de vida independiente, este proceso analítico me permitió identificar modelos, ideas, acciones intencionadas y reflexiones empiristas acerca del arte y la cultura. Para conocer el panorama del curso de la historia cultural durante esos años, recurrí al análisis de dos

---

<sup>19</sup> Guadalajara, Tipografía de Carlos Moya, 1882.

<sup>20</sup> Guadalajara, Tipografía de Victoriano Olague, 1882.

<sup>21</sup> *Pinturas que tiene Agustín Rivera colocadas en las paredes de su gabinete de estudio y de su alcoba*, Lagos de Moreno, Imprenta de Ausencio López Arce e hijo, 1898.

catálogos de libros a la venta en establecimientos especializados, uno de 1829 y otro de 1852.

Con la finalidad de ejemplificar el proceso de transformación cultural por el que pasaba esta nueva sociedad expongo la vida y obra de dos personajes a quienes considero prototipos de la época: Prisciliano Sánchez y Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, el punto de partida es la descripción e interpretación de los retratos conocidos de estos personajes, de esta manera incorporo un elemento primordial para los historiadores de arte que es el análisis de la obra artística, así en cada capítulo se encontrarán obras pictóricas relativas al tema.

En el capítulo II, **Papeles del Artista**, el interés principal es reconstruir con los documentos recabados, el contexto que propició la creación de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes; presentar una interpretación de los discursos pronunciados por los artistas o por ciudadanos en nombre de las artes para significar la percepción del artista frente a la sociedad. En el segundo apartado de este capítulo me ocupo de la información recabada en los catálogos de las exposiciones, así como un breve análisis cuantitativo de la misma que sirve como punto de partida para estudiar los discursos escritos para estas ocasiones. Entre las exposiciones organizadas en la ciudad encontramos diez exclusivamente dedicadas a las artes visuales: cinco promovidas por la “Sociedad Jalisciense de Bellas Artes” entre 1857 y 1865; tres presentadas por Felipe Gutiérrez en diferentes periodos; y dos organizadas por la Sociedad de paisajistas Gerardo Suárez, como dejé anotado en este capítulo solo se comentan discursos y circunstancias en que se produjeron, las críticas a la obra artística se incluyen en el capítulo IV. En la tercera parte se enuncia la diversificación de la producción profesional del arte durante los últimos veinte años del siglo XIX, observado en la miscelánea de servicios artísticos que se ofrecían en Guadalajara. Las pinturas que se analizan en este capítulo *El asalto de de la plaza de Guadalajara por el ejército constitucional el 24 de mayo de 1860*, *El puente de las damas*, y la fotografía tomada el 10 de enero de 1859 después de la explosión del cuarto de municiones del palacio de gobierno, tienen la finalidad de contextualizar el momento político y social en el que se dan las primeras exposiciones de Bellas Artes.

El capítulo III, **Las Tareas del Dibujo**, es un recorrido general por la historia de la enseñanza del dibujo en México y en particular en Jalisco, sus escuelas, sus métodos y resultados evidentes en los alumnos egresados de sus cursos, es por ello que se incluye la biografía y el análisis de algunas obras de uno de sus alumnos más destacados: Carlos Villaseñor (1849-1920). También se analizan otras pinturas como ejemplo del empleo del dibujo académico: el retrato del *Empresario del tabaco*, el retrato del actor José Antonio Castro, estos dos sin firma y sin fecha, el de la bailarina Josefa Espinoza firmado por Manuel Gómez Ibarra y fechado en 1853; y el de la poetisa Esther Tapia caracterizada como Safo realizado por Felipe Castro en 1861. Los documentos principales para este capítulo son una polémica sobre la enseñanza del dibujo y la pintura en el Liceo de Varones y un discurso sobre las reformas a la enseñanza artística redactado por el director del mencionado plantel. La discusión gira en torno a la conveniencia de abandonar la enseñanza por medio de estampas y modelos de yeso para avanzar en la propuesta positivista de aprender por la observación natural. Se incluyen en este capítulo los discursos cuyo objetivo principal es ponderar la importancia de la enseñanza del arte en la sociedad.

Se completa con la revisión del *Manual de Dibujo* redactado por el ingeniero Evaristo de Jesús Padilla en 1880, que recoge la tradición de los grandes tratados de pintura para adaptarlas a las exigencias de la “sociedad del progreso”, incorporando síntesis de la historia del arte en sus diferentes periodos, con instrucciones precisas para utilizar el dibujo en temas específicos. Su redacción basada en preguntas y respuestas, a la manera de un catecismo nos remite a una estructura escolástica caduca, que se ve rebasada por una preocupación científicista de presentar información actualizada para su medio y época.

El capítulo IV, **Crítica y memoria. Las letras del arte**, se compone de textos referidos a la desaparición y en algunos casos a la reconstrucción de edificios religiosos; en la segunda parte se describen y analizan los escritos de historia del arte redactados por el Dr. Agustín Rivera; enseguida se revisan los textos de crítica de arte y por último tres estudios iconográficos y dos referidos al patrimonio arquitectónico de la ciudad.

Las noticias sobre edificios religiosos tienen relación con la recuperación material de la iglesia católica por medio de la reconstrucción y construcción de nuevos templos en cuyos estilos y ajuares se muestran intenciones de renovar la arquitectura religiosa. La *Descripción de un cuadro de veinte edificios* fue publicada en 1883 en San Juan de los Lagos y presentada al año siguiente en la Exposición Universal de Nueva Orleans. El doctor Rivera escogió como pretexto explicar una pintura que había encargado al pintor laguense Ignacio Gómez Portugal, para hacer un recorrido por dieciocho edificios considerados desde su punto de vista como importantes en la historia universal; el resultado es una relación de formas arquitectónicas mezclada con datos eruditos de la historia de México y del mundo. *Las cartas sobre Roma* y la *Visita a Londres*, son descripciones pormenorizadas de los edificios y las obras artísticas que don Agustín Rivera visitó y admiró en esas ciudades; las letras escritas sobre Roma, en algunos episodios se convierten en un repaso de la historia romana y de la historia eclesiástica. Sus impresiones de Londres son más breves, seguramente por su interés de editarlas en París una vez concluida su visita. El análisis de ambas así como del catálogo de las pinturas, estampas y fotografías que tenía en su casa me han permitido conocer los intereses y el gusto artístico de este singular personaje, así como el sustento teórico y por tanto bibliográfico de sus apreciaciones. La última parte la conforman los comentarios críticos a las diez y seis exposiciones artísticas organizadas durante el periodo estudiado; no obstante la variedad de actividades de los autores, me permitió hacer un recorrido que abarca desde las exigencias de la belleza idealizada a la observación naturalista como cualidades principales en la apreciación de una obra artística. Incluí los estudios iconográficos sobre la imagen de Hidalgo y la desaparición de la corona de la pintura de la imagen guadalupana como una muestra del interés por temas de arte más complejos que son evidencia también de una evolución en el discurso de quienes se dedicaban a la redacción de artículos sobre problemas artísticos. Por último los artículos referentes a la preservación de dos edificios simbólicos para la ciudad de Guadalajara como son el Teatro Degollado y la catedral de nuestra señora de la Asunción, quiero creer que son prueba de que las ideas del arte desarrolladas durante el periodo estudiado habían sido asimiladas de manera importante por un sector de la población y por tanto aplicadas en un problema concreto como es la preservación de edificios considerados patrimoniales. La imagen analizada en este capítulo es una fotografía de Antonio Figueroa en donde se capta como una locomotora y su convoy avanza contra un hato de vacas que cruzan en tropel el camino de hierro, esta escena más

que registrar el momento de la llegada del ferrocarril a Guadalajara el 15 de mayo de 1888, significa ese paso de la tradición a la modernidad que caracterizó a aquel momento de la historia regional.

## **La Interpretación**

La organización de los textos no responde a la tradición de ordenarlos con un criterio cronológico, he preferido una acotación temática flexible que me permitiera identificar problemas específicos relativos a las relaciones entre los artistas y la sociedad, la formación de los artistas y los alcances de la enseñanza artística entre la población en general así como su importancia en el proyecto nacional, la recepción de la obra artística y por último la redacción de la historia del arte. La descripción y síntesis de ideas me permitió establecer relaciones con teorías matrices de la teoría, la historia y la crítica del arte, así como sus modos de difusión y recepción y si estos siguieron patrones contemporáneos a los países europeos o llegaban con retraso.

La historia del arte es una disciplina que requiere de una crítica permanente de sus métodos y que formula conclusiones sujetas a discusión. Para trabajar en este problema complejo de análisis de la circulación y repercusión de las ideas estéticas en una sociedad en proceso de configurar su idea de nacionalidad y cultura, se requiere además de instrumentos historiográficos, de un método flexible de interpretación.

Comprender e interpretar textos no es solo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo; por lo que se requiere de un método que analice en primera instancia los textos y sus relaciones con el contexto en que se originaron, buscar sus fuentes de inspiración y encontrar evidencias de sus repercusiones en el grupo receptor.

Se trata de iluminar el proceso, para lo cual es necesario tomar conciencia de los prejuicios; entender la tradición como conciencia histórica; y comprender el texto desde el hábito lingüístico de su tiempo y de su autor. Lo que se busca es una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la ciencia tradicional, por lo que se parte del arte y la tradición histórica. La comprensión del texto busca entender la construcción del pensamiento como un momento vital del nexo del hombre con su tiempo y circunstancia; el objetivo central del método es encontrar en los textos propuestos la manifestación de la experiencia de un grupo social en la apropiación de la idea del arte y la cultura y por tanto entenderla como huella del espíritu.

## I.- TIEMPO DE PATRICIOS<sup>1</sup>

El presente capítulo tiene el objetivo de exponer las condiciones para la difusión de las ideas de arte y cultura en esta región del occidente de México, durante los primeros veinticinco años de su vida independiente, como un antecedente ideológico del periodo comprendido en los documentos de historia y crítica de arte producidos en Jalisco de 1857 a 1898.

La hora de los ciudadanos se estableció en el Estado Libre de Jalisco, el 23 de junio de 1823<sup>2</sup>. Surgieron entonces las discusiones en grupo o por medio de la edición de gacetillas y panfletos, de “los asuntos de los hombres libres”: las formas de gobierno y el sostén tributario; también las reglas de convivencia y de la expresión pública y junto con ellos lo que sería el antídoto contra la corrupción y el desvío de ideales cívicos y patrióticos: la difusión educativa y de la cultura. “La prosperidad de los estados es el resultado preciso de su ilustración”, proclamó el gobernador Prisciliano Sánchez en su discurso de toma de posesión, acto inaugural de la vida institucional del nuevo estado<sup>3</sup>.

¿Dónde empieza el proceso de ilustración en los países americanos? ¿Cuándo termina? A diferencia de la historia de bronce, la de esculturas de generales y patriotas, en la historia cultural los procesos se entrelazan y diluyen. Durante la mayor parte del transcurso del siglo XIX, los movimientos filosóficos y culturales de Europa, repercutieron como eco en el continente americano, a veces mejoraron la versión; otras creyeron superarla o, en la mayoría de los casos, tan solo la imitaron para facilitar nuestro acceso al “concierto de las naciones civilizadas”.

A finales del siglo de la ilustración, según el jurisconsulto Mariano Otero, Guadalajara ya era la segunda ciudad de la Nueva España: “Crecieron rápidamente sus relaciones materiales; la sociedad entró en la carrera del gusto y la civilización; las artes dieron un paso y el comercio se extendió”<sup>4</sup>.

Como consecuencia de la instalación de la universidad en Guadalajara se introdujo a la imprenta, sin embargo ninguna garantizó la libre circulación de las ideas de la ilustración. La creación de cátedras superiores de teología y física en el seminario y el colegio de los jesuitas, significaron una señal de ruptura con las disertaciones que hablaban de la eternidad y no de los fenómenos naturales. El resultado testimonial de este proceso es el documento escrito en latín por Francisco Javier Clavijero, *Physica particularis*<sup>5</sup>; ejemplo también del

---

<sup>1</sup> Se usa la acepción con el significado de senador fundador de la república romana, que se extiende a quienes pretenden reproducir el proceso en los nuevos países americanos, es la primera generación en la clase política de una nación, Cfr. *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico*, Raimundo de Miguel, Madrid, libros Visor, 2000 (facsimilar de la edición de 1897), p. 666.

<sup>2</sup> la diputación provincial proclamó el Estado Libre de Jalisco y se pronunció por la Federación Mexicana.

<sup>3</sup> Luis Pérez Verdía, *Historia Particular del Estado de Jalisco*, 3ª edición, Guadalajara, Editorial de la Universidad de Guadalajara (EDUG), 1989, t. II, p. 240.

<sup>4</sup> Mariano Otero en un ensayo sobre Guadalajara escrito en 1842, compilado por Juan Bautista Iguiniz en la obra *Guadalajara a través de los tiempos*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1989, t. I, p. 180.

<sup>5</sup> Manuscrito 209, Biblioteca Pública de Jalisco, Clavijero estuvo como profesor en la primera etapa del Colegio de San Juan Bautista.

modelo educativo de los jesuitas antes de la expulsión ordenada por Carlos III en 1767. El entonces profesor en el Colegio de Santo Tomás, escribió un ensayo que contiene descripciones geográficas y observaciones climáticas de Guadalajara, como ejemplo de la práctica de observación científica.

En la universidad, sus doctores discutían sobre el silogismo, los humores y la Santísima Trinidad, y una excesiva retórica estaba presente en las argumentaciones de todas las materias, creando un freno más que un avance en la circulación de las ideas, de modo que la ilustración como movimiento de transformación de la sociedad novohispana fue paulatino en la entonces Intendencia de Guadalajara.

La universidad y los colegios tuvieron diversos significados para la sociedad novogallega: mientras la jerarquía eclesiástica veía los estudios como elementos necesarios para el escalafón clerical, una pequeña burguesía en ascenso los consideraba como una ventana al mundo contemporáneo y para la juventud del occidente y el norte significaron una oportunidad de insertarse en los puestos de los gobiernos civil y eclesiástico.

Entre 1792 y 1821 se inscribieron 1,051 alumnos en las diferentes facultades. En ese periodo la universidad otorgó 115 licenciaturas, y de éstas, 104 alcanzaron el grado de doctor, 80 de los egresados se dedicaron a la carrera eclesiástica y sólo 21 eran médicos o abogados seculares, lo que da una idea de la fuerte inclinación religiosa de la universidad<sup>6</sup>. No obstante la antigüedad en los métodos y programas de la universidad y los pocos títulos publicados por la imprenta, su fundación propició la motivación a la lectura y el interés por el conocimiento del discurso científico en las incipientes clases medias formadas por los hijos de escribanos, de empleados de la corona, de comerciantes o de pequeños propietarios, con la consecuente afición de reunir bibliotecas particulares además de fortalecer las de conventos y colegios.

Los alumnos y maestros de la universidad leían a Cervantes, Tomás de Kempis, Santo Tomás, Teodoro de Almeida y Luis Antonio Muratori, la Retórica de Fray Luis de Granada, la Historia de España, así como a Horacio, Cicerón y Plinio; y los estudiantes de medicina revisaban las *Institutiones medicae* de Herman Boerhaave.

En esa época Europa central y occidental eran escenario de una revolución de lectores que gracias a las reformas borbónicas se expandía rápidamente en Hispanoamérica. Con todo y sus limitaciones, la novedad ilustrada se mostró de mejor manera en la nueva fundación, principalmente por el carácter clerical de la Universidad de México, cuyo conservador claustro consideró excesivo el libro de Francisco de Jacquier (1711-1788) un escolástico que conoció la nueva ciencia, profesor del Colegio de Roma y de otras ilustres instituciones educativas de prestigio durante la época, el libro de texto al que me refiero fue su introducción a la filosofía y al conocimiento en general.

---

<sup>6</sup> Carmen Castañeda, "La formación de la elite 1792-1821", José María Muriá y Jaime Olveda (comps.), *Lecturas históricas de Guadalajara*, México, INAH-Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1992, t. IV, Educación y Cultura, p. 170.

El doctor Juan Antonio Montenegro(1768-1835), fue acusado en 1792 por el Santo Oficio de haber formulado “proposiciones heréticas y contra el estado”<sup>7</sup>; en el momento de su detención en Guadalajara, el otoño de 1794, cuando ya se desempeñaba como vicerrector del Colegio de San Juan, declaró tener en su posesión 106 volúmenes correspondientes a 39 títulos, entre los que se encontraban dos versiones de la *Suma Teológica* de Santo Tomás; la Biblia de Duamel (Du Hamel, Jean Baptiste) y sus concordancias; diccionarios de español, latín y francés; 5 tomos de las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Luis Antonio Muratori, impreso en Madrid en 1792, del mismo autor *La fuerza de la fantasía humana* en versión publicada en Madrid en 1777, el escritor italiano era el mejor representado con otros dos títulos: *La filosofía moral*, tercera edición madrileña fechada en 1790, y *Ventajas de la elocuencia popular*, editada también en Madrid en 1780; nueve tomos de Cicerón impresos en Padua en 1793; dos de Horacio; y *El Panegírico* de Plinio pronunciado en el Senado romano en alabanza a Trajano Augusto; *Filosofía* de Teodoro de Almeida, *Teología* de Vicente Gotti, *Historia eclesiástica* y de España, *Retórica* de Fray Luis de Granada; un libro de *Arte explicado* [sic], y 2 tomos con las *Novelas Exemplares* de Miguel de Cervantes, ilustradas con estampas, impresos en Valencia en 1769 por Salvador Fauli<sup>8</sup>.

Muchos de estos libros fueron textos adquiridos en sus años de estudios, por lo que deben considerarse como parte de su biografía intelectual. No obstante carecer de títulos de los enciclopedistas franceses, en su proceso de infidencia declaró que lo que había dicho acerca de la religión y el estado:

*No han sido con el perverso fin de incitar a nadie como consta de las circunstancias de los sujetos a quienes las he dicho, de mi genio y de mis mismas expresiones, sino movido de la mala lección de los libros franceses, de ostentar una necia erudición en todas materias, de manifestarme extravagante en mis opiniones, y últimamente de preciarme sabio en cosas que absolutamente ignoro*<sup>9</sup>.

El caso de Montenegro, miembro de una conocida familia residente en la alcaldía mayor de Sayula, con estudios en los seminarios tridentinos de San José en Guadalajara, de San Ildefonso en México, y con grado de doctor recién adquirido en la Universidad de Guadalajara; más que la historia del gran conspirador, es la evidencia de una generación cuyas lecturas los invitaban a manifestar sus opiniones entre sus compañeros de estudios y con los amigos de diversiones, es evidente que tenía acceso también a otras bibliotecas particulares que poseían ejemplares de los llamados por la inquisición “libros prohibidos”, evidencia de que las instituciones virreinales aparecían como escleróticas.

Las escasas lecturas a las que tenían acceso los interesados en el trabajo intelectual fueron suficientes para la propagación de ideas políticas novedosas realizado por el doctor Francisco Severo Maldonado (1775-1832), quien fue director de *El Despertador americano* (Guadalajara,1811) periódico difusor de las ideas de los insurgentes; *El Telegrafo*

---

<sup>7</sup> Raúl Cardiel Reyes, *La primera conspiración por la Independencia de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1982, (col. Sep-Ochentas, 13), p. 36.

<sup>8</sup> Carmen Castañeda, “Los usos del libro en Guadalajara”, *Cincuenta años de historia de México*, México, El colegio de México, 1991, vol. 2, pp. 54 y 55.

<sup>9</sup> Raúl Cardiel Reyes, *op. cit.*, p. 62.

(Guadalajara 1813) vocero de los realistas y de la miscelánea política *El Fanal del Imperio Mexicano* (1823), serie de folletos en la que editó la *Memoria instructiva* de Fray Servando Teresa de Mier, junto con ensayos de autores europeos sobre temas políticos y sociales, como: *Nuevas luces derramadas, sobre la organización social, con motivo del Congreso de Carlsbad* por Mr. Pradt; *Origen de la corrupción de las sociedades y medios de repararla* por Velino; *Derecho Público y Derecho Natural*, basados en Rousseau y Montesquieu.

Montenegro y Maldonado son tan solo representantes de una porción muy pequeña, de una población que de 1790 a 1820, oscilaba entre los veinte y cuarenta mil habitantes<sup>10</sup>; el propio doctor Maldonado reconoce que de *El Despertador Americano* “sólo llegaron a publicarse 750 ejemplares”<sup>11</sup>.

La ciudad de Guadalajara experimentó durante la última década del siglo XVIII y la primera del XIX un notable progreso material y cultural de sus elites que propició entre sus habitantes que surgiera una conciencia regional inicial, suficiente para que en 1817 el Cabildo de la catedral y el del Ayuntamiento de la ciudad enviaran al monarca español un “Memorial Petitorio” en donde solicitaban la creación de una Capitanía General, que comprendiera además de la intendencia de Guadalajara, la de Coahuila y Texas que desde 1779 pertenecían judicialmente a la Audiencia de Guadalajara, las provincias del Nayarit, Durango, Sinaloa, Sonora y las Californias. La otra petición era la creación de un Arzobispado que además del de Guadalajara integrara los obispados de Durango, Monterrey (Linares), y Sonora. La elite criolla agrupada en el Cabildo de catedral y el Ayuntamiento, consideraban que ya era momento de conseguir un reconocimiento más allá de la Nueva España:

*Una Provincia la mas hermosa, dilatada, fértil, rica y capaz de fomentar toda especie de industria y comercio y a quien la pródiga naturaleza con mano franca ha llenado de tan singulares dotes, que por sí sola puede formar la felicidad y opulencia de un estado, debe ser bien conocida; y merecer toda atención*<sup>12</sup>.

Según la clase dirigente, cuatro años antes del pacto trigarante, la ciudad contaba con “un crecido número de vecinos que pasa de setenta mil habitantes”. Al hacer un recuento de las autoridades agrupadas en cuerpos y comunidades, relacionan:

*Una audiencia con su Presidente Intendente y Comandante General de las armas, Regente, cinco oidores y dos fiscales; un obispo con su cabildo eclesiástico de veintiséis plazas entre Dignidades, Canonjías, Raciones y Medias; los ilustres cuerpos del ayuntamiento, Real Universidad, y Tribunal de Consulado; cinco parroquias, seis comunidades de religiosos y cinco de monjas, tres colegios uno de clérigos ordenados y dos de pública enseñanza de todas las ciencias; otros tres para la educación de niñas, un hospital con mil camas y la*

---

<sup>10</sup> Según los padrones de 1803 había en la ciudad 34,697 habitantes, mientras que el barón de Humboldt le asignó 19,500 en su ensayo estadístico de la Nueva España realizado el mismo año, Victoriano Roa en su estadística de 1822 reportó 47 mil pobladores.

<sup>11</sup> Celia Del Palacio Montiel, *La Disputa por las conciencias, Los inicios de la prensa en Guadalajara 1809-1835*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001, p. 244.

<sup>12</sup> Eucario López, editor, *Memorial Petitorio*, Guadalajara, Imprimatur: Arzobispado de Guadalajara, 1964, edición del autor, p. 25.

*capaz y hermosísima Casa de Caridad y Hospicio, y en los tiempos presentes la Casa de Moneda y el lucidísimo y respetable cuerpo militar que la defiende*<sup>13</sup>.

En suma con esa argumentación se muestran indicios del surgimiento de la conciencia de la clase dirigente respecto de un manejo autónomo de la riqueza que generaban; estimaban una plena confianza en el millón de habitantes que según ellos habitaban la Intendencia, y que se distinguían por “su perspicacia de ingenio, claridad de talento, aguda penetración y facilidad admirable en el ejecutar, con lo que en todas partes se ha merecido aprecio su singular habilidad”<sup>14</sup>.

La alianza del clero y la oligarquía para enviar diputados a Cádiz y posteriormente para apoyar el plan de Iguala, confirman la estabilidad política de que gozaba la región al consumarse la Independencia.

Después siguió un periodo de discusión sobre las formas de gobierno, en el que surgieron logias y partidos, que defendieron o atacaron la intervención de la iglesia en los asuntos del estado, y también de ciudadanos letrados interesados en el desarrollo cultural, todo dentro de esa “trama conflictiva de cuerpos y comunidades, de señores y caciques”<sup>15</sup>, que fue la sociedad mexicana del siglo XIX.



Figura 1. Retrato de Prisciliano Sánchez, 1828. Óleo sobre tela. 220x180cms. José María Uriarte

### **El ciudadano Sánchez, letrado de Compostela**

Dos personajes prototipos de este periodo son: Prisciliano Sánchez y fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, ambos aunque distantes en ideas, representan al “hombre ilustrado” de aquella época en Jalisco, por lo que a continuación analizo sus retratos como punto de partida para integrar una biografía intelectual.

Prisciliano Sánchez, primer gobernador constitucional de Jalisco (figura 1), aparece de pie al centro de un paisaje de colinas, campo seco y parco follaje, en el que el cielo se colorea de naranja y verde diluido para figurar luces de la primera hora del día. Su rostro está enmarcado por una gruesa patilla y peinado de forma neoclásica “a la tito” que consiste en un fleco sobre la frente, siguiendo la moda

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 28.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>15</sup> Fernando Escalante Gonzalbo, *Ciudadanos imaginarios*, México, El Colegio de México, 1992, p. 38.

romántica de cabellos hacia delante. La nariz mediana y las cejas pobladas marcan sus grandes ojos que miran al infinito; los delgados labios ¿apretados? completan su expresión apacible; viste un *jaquette* negro que contrasta con la *cravate* blanca que cierra la camisa del mismo color y cubre su cuello; calzón corto, medias negras y zapatos de estilo napoleónico de color negro<sup>16</sup>, la cintura está ceñida con una banda de seda blanca con borlas de hilo dorado, que anuda un moño en su lado izquierdo; su brazo del mismo flanco descansa atrás a la altura de la cadera; pareciera sostener con su mano un gran bicornio de estilo francés y un esbelto bastón; con su mano derecha muestra una hoja blanca sobre la que están escritas las palabras : Progreso, Constitución, Educación y Liberalidad. Hacia atrás en el extremo derecho de la composición, la sombra tenue del patricio cubre a dos niños desnudos sentados sobre una basa de columna y un sillar de cantera, uno copia el perfil de un busto grecolatino, el otro traza figuras geométricas; al fondo se aprecia un edificio de cantera en construcción, dos altas palmeras y un escaso follaje. La composición se completa con un peñón que se aprecia en la parte inferior izquierda. La figura del gobernador ocupando las dos terceras partes del espacio de composición, le conceden al protagonista una dimensión monumental en celebración al “honesto, justo y sabio” ciudadano Sánchez que condujo a Jalisco en los tiempos de su aurora.

El aprecio inmediato que de las virtudes del gobernador Sánchez, hizo el artista pintándolo en la aurora, nos sugiere también la impresión causada por la sorpresiva muerte del ciudadano convertido en patricio.

Por la postura del personaje y los elementos simbólicos que lo rodean, nos remite a los retratos de dignatarios y benefactores de los últimos años de la época de la colonia. El modelo más cercano en su entorno es el retrato de Matías de Gálvez (figura 2), uno de los virreyes que apoyaron la creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, la composición realizada por Andrés López, que seguramente Uriarte conoció a su paso por San Carlos, está integrada por la figura del virrey en pose muy estudiada señalando la alegoría de dos niños desarrapados con útiles para las clases de dibujo y al fondo otros niños con mejores vestimentas que estudian una escultura del gladiador Borghese.

Las mismas disposiciones y elementos iconográficos que empleó López para esta obra, fueron usados por otros artistas para



Figura 2. Retrato del Virrey Matías de Gálvez. Óleo sobre tela. 226x155cms. Andrés López

<sup>16</sup> Es un diseño entre militar y civil, que Claudio Linati utilizó para caracterizar un regidor, en sus *Estampas de Trajes civiles, militares y religiosos de México*, (edición facsimilar de la de 1828), México, editorial Innovación, 1978, p. 46.

representar la imagen de otros protectores de la educación como se aprecia en el retrato de uno de los patronos de la academia queretana, el conde de Sierra Gorda”, Juan Antonio del Castillo y Llata, pintado en 1817 por un autor desconocido, o incluso el que realizó José María Uriarte del primer gobernador republicano del estado de Jalisco, Prisciliano Sánchez<sup>17</sup>.



Figura 3. Retrato de Juan Antonio del Castillo y Llata. Óleo sobre tela. 224x137cms.

El 2º Conde de Sierra Gorda, Juan Antonio del Castillo y Llata (1744-1817)<sup>18</sup> (figura 3), aparece ataviado según la moda francesa, sobre la mesa que está a su derecha, un sombrero napoleónico adornado con una borla roja que denota su posición económica; unos niños desarrapados le entregan dibujos de partes de la cara, otro parece darle una lección y uno más a sus espaldas con un libro en la mano izquierda y con la derecha sobre la frente en actitud de estudio. A diferencia del de Andrés López, mantiene la franja inferior o cartela utilizada en los retratos del virreinato para identificar al retratado.

*Con el deseo de perpetuar gratitud al señor don Juan Antonio del Castillo y Llata coronel del ejército del Regimiento de Dragones provinciales de Sierra Gorda, Conde del mismo título, natural de San Cibrían de la Abadía de Santander en su Obispado provincia de Burgos donde nació el año de 1744 y murió en esta ciudad de Santiago de Querétaro a 29 de septiembre de 1817 a las nueve y media de la...<sup>19</sup>.*

Los retratos del Virrey Gálvez, y del Conde de Sierra Gorda, están ambientados en espacios cerrados, en tanto que el de Prisciliano Sánchez está ubicado en un espacio abierto, por lo que cabe la posibilidad de que otros modelos considerados por el artista fueron los pintores europeos, de Sir Joshua Reynolds a Francisco de Goya, quienes utilizaron el paisaje como fondo de sus retratos, en tiempo y espacio indefinidos. Considero que en el primer retrato del gobernador Sánchez, la intención romántica está en la composición del paisaje, el utilizar gradaciones de verde y naranja para producir el nacimiento de la luz del día y acentuar el significado del inicio de la vida institucional del estado.

<sup>17</sup> Angélica Velásquez, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*, México, CONACULTA y Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 193.

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 194.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

La aurora tiene diversos significados para el mundo occidental, en el cristianismo marca el nacimiento de la virgen María y Jesucristo, es el fin de la noche que da paso al sol; “es abundante en variados efectos, todos los cuales experimentamos que se dan de día en día en los buenos por la ciencia, la fe, la gracia y la virtud de la vida”<sup>20</sup>. En la versión de Uriarte como telón de fondo, es la significación del inicio del conocimiento moderno en esta región del mundo, “simboliza la esperanza y toda posibilidad”; en la tradición hermética significa la Sabiduría [Sofía] por lo que se considera a la aurora, como el fin de todas las tinieblas y la expulsión de la noche.

El campo sin cultivar sugiere el lema: *Exculta Virescet*, cultivada reverdece. “Así, la mayor parte de los ingenios exuberantes por la horrible cizaña de los vicios, florecen maravillosamente con el solo cultivo de una buena educación”<sup>21</sup>. Un escenario adecuado para el impulsor de la enseñanza en todos sus niveles.

La dura y recta figura del gobernador contrasta con la dinámica de su animado telón de fondo, en donde el artista ha recreado con lirismo las primeras luces del día. Es notable la austeridad del vestuario, si consideramos que se trata del primer dignatario de la provincia, las medias se ajustan con un sencillo broche ovalado y los zapatos no tienen la usual hebilla dorada, a cambio unas borlas de la misma piel; la única prenda que denota su rango de autoridad es la faja de seda y borlas de hilos dorados, también presente en el retrato de Guadalupe Victoria dibujado por Claudio Linati<sup>22</sup>. El uso de las fajas se generalizó en los diferentes tipos de autoridades hacia la tercera década del siglo XIX. En el ejército por ejemplo la azul celeste estaba reservada a los divisionarios; la verde oscura para los de la brigada; y, las rojas para los coroneles<sup>23</sup>. Otros dos elementos referentes a sus atribuciones de autoridad son el bastón y el sombrero, el primero de madera con un casquillo dorado en su punta, es muy parecido al que porta el presidente Victoria en la imagen de Linati ya referida. El sombrero parece ser de fieltro y es de estilo napoleónico; durante el siglo XIX el pueblo bautizó la forma de los sombreros de fieltro con los calificativos de: “medio queso, pavero, empanada, tres vientos, gallina y quesadilla”<sup>24</sup>. En el retrato de un regidor hecho por Linati (figura 4), vemos que lleva también en su mano un sombrero muy parecido al que se observa en la pintura de Prisciliano Sánchez; por lo que deducimos que es una prenda reservada para su uso a las autoridades civiles o militares, con la diferencia que la de estos últimos se adornaban con listones o borlas.

El gobernador viste según la moda de la indumentaria mexicana de su época, cuya influencia más fuerte fue la francesa, en especial la napoleónica. Cuando Napoleón Bonaparte invadió a España, los españoles y las colonias hispanas comenzaron a imitar los usos, costumbres y ropa de los franceses.

---

<sup>20</sup> Filippo Picinelli. *El Mundo Simbólico*, Libro 1, *Los cuerpos celestes*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 135.

<sup>21</sup> *Idem.*, p. 362.

<sup>22</sup> Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, Editorial Innovación, 1978 (facsimilar de la primera publicada en Bruselas 1823), lámina 13, p. 42.

<sup>23</sup> Virginia Armella de Aspe, Teresa Castelló Yturbe e Ignacio Borja Martínez, *La historia de México a través de la indumentaria*, México, INBURSA, p. 17.

<sup>24</sup> José R. Benitez, *El traje y el adorno en México, 1500-1910*, Guadalajara, Imprenta Universitaria, 1946, p. 150.

Interesa también destacar el uso de imágenes simbólicas como los niños desnudos, y desde luego la obra en construcción; respecto de los primeros, su antecedente se remonta a bajo relieves romanos: la figura del genio simbolizaba tutela y conservación, por cuya razón asignaban uno a cada ciudad, así como a cosas o lugares que requerían protección. Por ello:

Se puede pintar bajo la forma de un niño alado, haciéndosele así símbolo del pensamiento, que siempre en el interior de nuestra mente se dirige volando hacia aquello que atrae a nuestro gusto y fantasía. En las manos habrá de llevar objetos o instrumentos que sirvan para comprender en particular en qué radican sus preferencias<sup>25</sup>.



Figura 4. Regidor.  
Litografía. Claudio Linatti

En el cuadro de Uriarte los niños desnudos son una sencilla referencia a la educación artística de la infancia. Esta imagen que alude al acto fundacional de la undécima sección del Instituto del Estado, representa también el mensaje del conocimiento, la circunstancia de que aparezcan sentados en la basa y el sillar marcan su intención de mostrar como base de las artes a la geometría y la copia de “perfecciones” de la civilización grecolatina, y así señalar de manera directa su fuente de enseñanza. Los niños desarraigados que buscan la transformación y el ascenso social por medio de la educación en el retrato del Virrey De Gálvez, han sido cambiados por Uriarte a genios laicos; en todo caso esta mínima muestra de imágenes de protectores de la educación: “Ponen en evidencia cuanto apostaban las ideas ilustradas a la educación, ideas vigorizadas por liberales y conservadores en sus postulados durante la primera mitad del siglo: la educación era uno de los medios fundamentales para alcanzar el anhelado estado de un país culto y progresista”<sup>26</sup>.

Los muros de piedra medianamente elevados y los andamios de madera, pintados al fondo, tienen un significado notable en la masonería: “La construcción y la talla de la piedra son el ordenamiento del caos, la armonización de la materia bruta”<sup>27</sup>. Así de esa interpretación del “maestro constructor”, es también referente del progreso material, y hace alusión a la obra pública: la terminación del hospicio Cabañas, la adecuación de una sede para el congreso del estado, la reparación del hospital de Belén, el Cementerio de Santa

<sup>25</sup> Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal ediciones, 2ª edición 1996, t. 1, p. 458.

<sup>26</sup> Velásquez, *op. cit.*, p. 193.

<sup>27</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, 5ª edición, p. 337.

Paula, obras ordenadas por el primer republicano de Jalisco, que serán concluidas después de su muerte. Un contraste marcado con la roca sin labrar del lado izquierdo. El gobernador Sánchez tuvo simpatías por las logias masónicas, según se desprende de un informe dirigido al “Supremo Gobierno”, el 5 de octubre de 1826:

*Mi juicio en el particular, ya que el Ecsmo. Sr. Presidente tiene la bondad de consultarlo, es: que las dos logias de yorkinos que se asegura haber en esta capital no presentan hasta el día la menor sospecha contra nuestras instituciones ni comprometen de manera alguna la tranquilidad pública, ya porque los sujetos que se dicen pertenecer a ellas son patriotas muy juicios [sic] y marcados, como porque los efectos de las operaciones que se les atribuyen son enteramente favorables al sistema federal republicano<sup>28</sup>.*

Este retrato fue realizado por José María Uriarte, después de la muerte del gobernador Sánchez, como lo sugieren la firma del pintor y la fecha apenas distinguible de 1828. Es una alegoría del primer gobierno constitucional de Jalisco; desconozco hasta ahora documentos de su origen, tampoco sé si es un encargo del congreso o del ejecutivo.

Una pintura que sin duda por su intención entra en la temática romántica de “La causa de la libertad” señalada en el arte como la construcción de imágenes de héroes y patricios que se significaron en la lucha por la independencia de las nuevas naciones. Esta pieza de la galería de los fundadores de la república, es el retrato del patricio cívico, aquí no hay lugar para espadas sino para el símbolo del conocimiento y el progreso en el primer día del Estado de Jalisco.

Está claro que es un modelo para otro posterior realizado por Felipe Castro en 1861 (figura 5). En la versión solicitada para la galería de ilustres del estado<sup>29</sup>, el gobernador Sánchez está de pie en una actitud dinámica marcada por su pie izquierdo adelantado y la postura de sus manos; sus bien alineadas patillas y peinado le dan la apariencia de un hombre de treinta años, mira al espectador y sonríe; *el*



Figura 5. Retrato de Prisciliano Sánchez, 1861. Óleo sobre tela. 229x158cms. Felipe Castro

<sup>28</sup> Iguíniz, *El periodismo en Guadalajara, op. cit.*, p.35.

<sup>29</sup> En el catálogo de la 3ª exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, en donde se exhibió con el número 147, al calce el pintor anotó: “Este cuadro ha sido encargado a su autor para el salón de recepciones del Supremo Gobierno”.

*jaquette*, el pantalón y las polainas aparecen definidas; la *cravate* blanco está anudada en forma de moño, la banda de seda que ciñe su cintura está discretamente anudada en el extremo izquierdo de su cintura; su mano izquierda la descansa sobre una silla que tiene a su lado, la derecha presiona sobre la mesa trípode un papel con el encabezado: *Constitución política del Estado Libre de Jalisco*. Sobre la mesa el sombrero napoleónico, los guantes y el bastón, al pie de la misma, un globo terráqueo, un libro abierto, una cabeza de yeso, una paleta con pinceles y escuadras; las cortinas descubren un claro por el que se aprecia la sede del congreso construida por el arquitecto José Gutiérrez, iluminada por la luz del amanecer. Un cortinaje de damasco rojo y una alfombra estampada con amarillo y verde enmarcan la escena en la que el primer gobernador constitucional de Jalisco parece hacer una pausa en su ardua tarea de gobernar, deja su silla para mostrarse con una expresión limpia y afable al espectador.

El retrato realizado por Felipe Castro, marca el breve triunfo del liberalismo en la década de guerras de 1857 a 1867. Mandado a hacer por el gobernador Pedro Ogazón en 1861, obedece a la necesidad de restaurar la figura del fundador constitucional del estado como adalid moral, tal vez a eso se deba que el pintor haya colocado al gobernante en su gabinete de trabajo. El propio artista lo describió así:

*La figura en pie tiene la mano apoyada en una mesa y sobre la Constitución Política en aquella época, con su famoso artículo 7° (establecía al estado como administrador de los gastos para el sostenimiento del culto católico) que él hizo y que defendió con tanto vigor en la legislatura. El grupo de objetos artísticos y científicos que se encuentra al pie de la mesa aluden a la fundación del Instituto de Ciencias y Academia de Bellas Artes, que fue obra suya; dispensando a ambos establecimientos, toda la protección de un gobierno ilustrado. Su mano izquierda se apoya sobre el respaldo de un sillón. A la espalda y en retiro, se ve la fachada del edificio llamado la Universidad, en donde el mandó construir el magnífico salón de sesiones del H. Congreso, una de las mejores obras de arquitectura conocidas en esta ciudad; alto, 2 varas 27 pulgadas; ancho 1 vara 33 pulgadas<sup>30</sup>.*

Por el tamaño de la figura se privilegia la dimensión humana del gobernante feliz por emplearse al servicio de sus conciudadanos. El atuendo no difiere mucho de la primera versión, las diferencias mínimas son la faja sin borlas doradas, la *cravette* que anuda en moño y las hebillas doradas de los zapatos; el uso de los símbolos se simplifica en objetos como el globo terráqueo y los libros en referencia a su promulgación de la ley de educación en 1826. El cortinaje recorrido nos deja ver la representación de la obra pública, mostrando un extremo de la parte superior del frontispicio que representa la transformación del antiguo templo de Loreto perteneciente a los jesuitas, en el templo de las leyes que sería el congreso del nuevo estado; mantiene como atmósfera la luz de la aurora que en el de Uriarte inundaba la escena y aquí aparece sólo como muestra del horizonte. En el cuadro de Felipe Castro, el excelente dibujo y la fina expresión en el rostro del patricio, denotan el conocimiento académico del maestro del Liceo de Varones; no hay novedades, aunque si convenciones elaboradas cuidadosamente.

---

<sup>30</sup> Arturo Camacho (comp.), *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1998, p. 54.

En este retrato del gobernador Sánchez en su despacho, se muestra el gobernante ilustrado en una escena cercana al realismo, en donde las colinas se convierten en pesados cortinajes de damasco y el campo seco en una elegante alfombra importada de Europa. La imagen del gobernador Sánchez en la sede del poder, es la del legislador.

En esta versión, las leyes simbolizadas tanto por la hoja encabezada con la leyenda *Constitución política del estado libre de Jalisco*, como por el edificio en el que se legislan, son los elementos de mayor carga simbólica, porque acababa de terminar una guerra a favor del cumplimiento de la constitución promulgada en 1857.

La iconografía del primer gobernador de Jalisco se resume en estos dos retratos, más otro de busto para la galería de gobernadores. Los dos retratos en los que aparece de cuerpo entero muestran al fundador del estado, son memoria y homenaje al diputado Sánchez, principal promotor de las leyes hacendarias de la constitución de 1824. El retrato de busto presumiblemente realizado por Francisco Sánchez Flores a finales del siglo XIX, representa al ciudadano Prisciliano Sánchez, la primera vez que fue electo representante popular; esta pintura originalmente en el Palacio de gobierno se integró a la galería de gobernadores del Museo del Estado

Por último quiero aventurar una conjetura respecto al sentido político de ambos, el primero como el gobernante libre y su obra como pasaporte a la inmortalidad, es la imagen del patricio para el álbum histórico de Jalisco, está el personaje y también el acto fundacional; en el segundo la veneración al ciudadano legislador es un símbolo del triunfo de la ley, la institucionalización de la autoridad encarnada en el ciudadano Sánchez el vecino de Compostela que llegó a ser gobernador. En uno se representan los principios fundamentales y en otro el código constitucional.

### **La ilustración guadalajarés**

El estado de Jalisco -como el resto de las provincias de la naciente república mexicana-, al comienzo de su vida constitucional manifestó la presencia de distintas tendencias, por una parte, de los grupos que representaban los intereses del antiguo régimen y tenían la experiencia del gobierno pugnaban por un gobierno central en donde los departamentos tendrían menos atribuciones y por otra, quienes estaban convencidos de fundar la república con los ideales democráticos surgidos en Francia y las trece colonias norteamericanas. Los ciudadanos de ambos grupos provenían de los estratos medios de las provincias y todos ambicionaban la creación de un estado moderno y productivo.

Prisciliano Sánchez nació en 1783 en el pueblo de Ahuacatlan, población situada en el camino a Tepic y San Blas, hijo de don Juan María Sánchez de Arocha y doña María Lorenza Padilla, su familia se dedicaba al comercio de abarrotes: “A pesar de que don Juan María Sánchez de Arocha figuraba entre los principales comerciantes de la región, su riqueza era mediana y solo lo suficiente para pagar los estipendios de los trabajadores y dar sustento a su numerosa familia”<sup>31</sup>. Las epidemias y malas cosechas que asolaron la Nueva

---

<sup>31</sup> Marco Antonio Cuevas Contreras, *Reivindicación de don Prisciliano Sánchez, precursor del federalismo mexicano y fundador del estado de Jalisco*, Guadalajara, Amate editorial y Ayuntamiento de la ciudad, 1ª

Galicia entre 1785 y 1786, dejaron saldos negativos para el futuro patricio, ya que causaron la disminución de las riquezas de la familia. Su madre murió en una epidemia de viruelas en 1789, la muerte de su padre lo dejó huérfano a los nueve años de edad. Fue su padre quien le enseñó las primeras letras, y su padrino Francisco Antonio de Sierra Rodríguez la gramática española y latina. Al solicitar mayor participación en el negocio que había sido de su padre y obtener una respuesta negativa, disgustado con la familia se trasladó a San Luis Potosí en donde ingresó como novicio al convento de San Francisco a finales de 1802; el 30 de octubre de 1803 tocó las puertas del claustro franciscano de Guadalajara en donde se le admitió como novicio asignado al coro, el 19 de enero siguiente pidió se le devolvieran sus pertenencias y abandonó el claustro “por un efecto de veleidad” según se asentó en el acta<sup>32</sup>. Un joven criollo sin herencias ni rentas, la única opción que tenía para estudiar era ingresar al Seminario Tridentino de San José, en donde antes de recibir las órdenes religiosas podía obtener un título de Bachiller en filosofía, válido para ingresar a colegios superiores en la ciudad de México o en la Universidad de Guadalajara; este nivel de estudios permitía al estudiante, de no seguir la carrera eclesiástica, emplearse como escribiente, preceptor, o auxiliar en labores mercantiles.

El Seminario de San José ofrecía por aquellas fechas 30 becas de “Merced” otorgadas por el Cabildo eclesiástico, a los alumnos que se les concedían les llamaban mercenarios; estos, a cambio de que se les proporcionara lo suficiente para su formación y de “comer hasta chocolate y de vestir todo lo necesario” durante ocho años<sup>33</sup>, tenían obligación de contribuir en las labores domésticas o desempeñarse como portero, almacenista, enfermero, sacristán o cualquier otra actividad que requiriera el colegio.

Para ingresar con beca el requisito era acreditar exámenes de gramática latina y matemáticas; condición que no pudo acreditar con documentos, por lo que Sánchez argumentó que no había tenido maestro alguno, y solicitó “se sirviesen examinarlo para satisfacerse de su aptitud”; los catedráticos José Domingo Sánchez Reza, Juan José Jiménez de Castro y José Blas Vázquez Ibáñez, procedieron a revisar sus antecedentes personales, después de hacerle varias preguntas le solicitaron traducir del latín al castellano un salmo bíblico, resuelto todo de manera satisfactoria fue admitido como colegial mercenario. Durante tres años estuvo en el seminario, bajo la tutela del teólogo José de Jesús Huerta y de su hermano el canonista Esteban, el primero se desempeñó como bibliotecario y de 1802 a 1806 como vicerrector del seminario. Al igual que “el muchacho autodidacta de Ahuacatlán”, los Huerta habían sido alumnos mercenarios: originarios de una familia pobre de Santa Ana Acatlán, “al cabo del tiempo y debido a su perseverante actividad intelectual pasaron a formar parte del cuerpo docente tanto del seminario como de la universidad”<sup>34</sup>.

El alumno del bachillerato en filosofía estudiaba la sintaxis con las *Oraciones* de Cicerón, los poemas de Ovidio, Virgilio y Horacio; la teología con la *Suma Teológica* de

---

edición, 2003, p. 34. En adelante, salvo indicación contraria los datos biográficos de Prisciliano Sánchez han sido tomados de esta obra.

<sup>32</sup> Marco Antonio Cuevas señala como fuente la: *Protesta y recepción de don Ignacio Ramón Prisciliano Sánchez*, manuscrito número 100 de la colección de manuscritos de la Biblioteca Pública del Estado.

<sup>33</sup> Carmen Castañeda, *La Educación en Guadalajara durante la Colonia 1552-1821*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, 1984, p. 275.

<sup>34</sup> Cuevas, *op. cit.*, 48.

Santo Tomás y las obras de Melchor Cano así como lecturas de historia eclesiástica. El método de estudio seguía la filosofía escolástica especulativa. En la biblioteca del seminario, con algunas restricciones se podía leer a Jovellanos, Filangieri, Heineccio y Feijoo; entre los libros prohibidos se encontraban autores tales como Campomanes, Diderot, Rousseau, Voltaire, Montesquieu; Mably, Constant, Mirabeau, Hobbes, Locke, Watel, Bentham, Paine, Llorente y Beccaria<sup>35</sup>, junto a otros autores considerados básicos en la ilustración europea. El interés de los sacerdotes Huerta por la enseñanza de la filosofía de la ilustración, permitió a los alumnos interesados el acceso a los llamados “libros prohibidos”; este programa se completaba con la obligación de los catedráticos de instruir a los seminaristas además “de las letras y las virtudes cristianas,...*Sino también en las civiles y políticas, hablándoles frecuentemente de los oficios del hombre hacía su soberano*”<sup>36</sup>.

En ese contexto sustentó examen público del curso de artes y fue distinguido junto con José María Gil y Bravo con el sitio de honor el 27 de abril de 1807, acto en el que Prisciliano fue nombrado Regente, distinción que se otorgaba al colegial que además de atender sus lecciones se encargaba de dirigir a sus compañeros en ausencia de los catedráticos; fue propuesto también para formular *Conclusiones Públicas*, una sesión académica en que se presentaba un ensayo que se mandaba imprimir para después defender sus opiniones ante los catedráticos, un honor que no pudo realizar por falta de recursos para la obra editorial<sup>37</sup>.

Como puede demostrarse, la educación media superior al final del periodo colonial, no obstante su atraso metodológico y temático, proporcionaba a la generación de novogallegos nacidos durante las décadas finales del siglo XVIII: una opción educativa como medio de movilidad social; su programa también es un referente de lo que se enseñaba en el resto de las provincias alejadas de la metrópoli.

Una vez conseguido el grado de filosofía solicitó su ingreso en la Universidad de Guadalajara, para realizar el bachillerato en leyes, por lo que necesitó aprobar cuatro cursos de Cánones y cuatro de Leyes, así el 17 de agosto de 1810 obtuvo el grado de Bachiller en Leyes por la Real Universidad de Guadalajara<sup>38</sup>. Al conocimiento adquirido en el tridentino agregó conceptos teóricos en derecho civil canónico basado en canonistas europeos y los textos de Heineccio; sobre la enseñanza recibida en la universidad, años más tarde declararía durante un debate en el congreso, con su proverbial sentido de crítica y modestia: “para leer tanta fruslería no alcanzan los cuatro años, saliendo después de esto ignorantes de lo principal y unos meros casuistas”<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Inventario de libros del seminario tridentino. Manuscrito 138, Colección de manuscritos de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, en adelante BPEJ.

<sup>36</sup> Cuevas, *op. cit.*, p.47.

<sup>37</sup> Cuevas cita como prueba de este episodio el texto de Victoriano Roa, *La muerte del primer gobernador de Jalisco, o colección de piezas escogidas que se han impreso con tan infausto motivo, publicadas por el C. ...en testimonio de su amistad y gratitud*, Guadalajara, 1827, Imprenta de Urbano San Román, 64 pp. Miscelánea 306, Colección de Misceláneas de la BPEJ.

<sup>38</sup> Libro segundo de asientos de cursos ganados en cánones y leyes, que comienza hoy 20 de enero de 1806, en el Archivo de la Real Universidad de Guadalajara, libro número 6 folio 66, Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara.

<sup>39</sup> Cfr. Cuevas, *op. cit.*, P. 51.

La historia del que sería un personaje objeto de veneración cívica, se inicia con el nuevo bachiller en leyes en septiembre de 1810, sobre esos días ha dejado un relato escrito: *Relación de lo ocurrido en Guadalajara el 11 de noviembre de 1810, por Prisciliano Sánchez*<sup>40</sup>, en la que narra emocionado la entrada del “amo Torres” a la capital novogallega, así como la de Hidalgo y ser testigo de la proclama del decreto de abolición de castas y esclavitud. Al parecer su opinión era de que solo una revuelta podía cambiar la situación existente, por lo que el graduado en leyes entró a la guerra de Independencia como empleado administrativo, a las órdenes del coronel Rafael Híjar, originario de Compostela, quien se desempeñaba con el grado de capitán en las filas realistas, al ponerse bajo el mando de Hidalgo, fue ascendido de grado nombrado comandante de la primera división del sur con sede en Tepic.

Híjar encomendó a su coterráneo hacerse cargo del reclutamiento con el nombramiento de director de la primera división del sur, con esa investidura Sánchez salió con las tropas de Híjar en diciembre de 1810 y en el trayecto utilizaba sus dotes de orador para dirigir encendidas proclamas para invitar a los pobladores a tomar las armas y sublevarse contra los españoles. El sacerdote franciscano Antonio Villegas Rojas testigo de la actividad del ciudadano Sánchez, consideró que sus palabras: “hicieron fecundar en el dilatado espacio de más de cien leguas, la semilla de la independencia; nadie podía resistir la eficacia y persuasión de sus discursos que en muy poco tiempo se vio por aquellos países, un considerable número de patriotas”<sup>41</sup>.

Una vez acuarteladas las tropas en Tepic, se unió al ejército del teniente coronel José María González de Hermosillo que atacaron el Real del Rosario y fueron derrotados por los realistas el 8 de febrero de 1811. Ya vencida la primera revuelta insurgente, Sánchez se negó a aceptar el indulto porque consideraba que “ningún delito comete quien pretende su libertad”; por lo que fue a refugiarse a la inaccesible costa de Chila, ubicada en la región sur de la Bahía de Matanchen. Victoriano Roa nos describe la región:

*Los planes de costa donde se hallan situadas las haciendas de Chila y Varas, son de tierra llamada migajón, y muy fértil. Lo más del terreno está enmontado y virgen, y es muy propio para tabaco, algodones, y platanares. No lo es menos para todo género de hortalizas. Los cerros que son muchos y están enmontados son muy propios para la cría de ganado vacuno, porque abundan los capomos*<sup>42</sup>.

Las haciendas ganaderas de *Chila* y el *Embocadero*, propiedad de la iglesia católica que estaban desde 1800 bajo el cuidado de Fernando de Híjar, hermano del coronel Rafael de Híjar; fueron el lugar que escogió Sánchez para salir de la mira del gobierno virreinal. En ese territorio permaneció hasta fines de ese año que se trasladó a Compostela y trabajó

---

<sup>40</sup> Compilado por Carmen Castañeda en *Don Miguel Hidalgo y don José Antonio Torres en Guadalajara*, Guadalajara, Unidad Editorial del estado, en adelante UNED, 1985, pp. 28-34.

<sup>41</sup> Cuevas, *op. cit.*, p. 62.

<sup>42</sup> Victoriano Roa, *Estadística del Estado Libre de Jalisco*, Guadalajara, UNED Gobierno del Estado, 1981, 2ª edición. P. 136.

durante algún tiempo en los negocios de la familia Híjar, para luego independizarse y establecer un almacén misceláneo donde comerciaba con todo género de mercancías.

De la misma obra de Roa, tomamos la crónica de un anónimo escribano municipal acerca del manejo económico de ésta micro región:

*Las haciendas del Embocadero y Chila, que son de cofradía, herraban no ha mucho 1600 becerros al año; pero manejadas por su administrador hasta 816, quedaron en estado de herrar sólo 400 becerros. En el año 822 ascendió el herradero a 800. San José de las Varas y haciendas de Istapa (sic) desfalcadas también por diversos accidentes, herraban entonces 200 becerros, y otros 300 en algunos ranchos particulares del distrito<sup>43</sup>.*

¿Será que las 1200 reses que faltan en el año de 1816 fueron invertidas en la causa de la independencia, o sacrificadas y enviadas para alimentar grupos de rebeldes?, de cualquier manera la circunstancia de guerrillas en el sur del país alteraba el intercambio comercial y los mismos usos del terreno:

*En los planes de Chila se ha sembrado tabaco en todo el tiempo de la insurrección, que faltó el surtido a los estancos, y sus tierras son muy propias para el cultivo de esta planta, aunque la falta de libertad legal en este artículo ha ocasionado que su siembra se haya hecho por gentes pobres, muy escasa y sin ningún esmero en su beneficio<sup>44</sup>.*

Para 1822, Compostela era el Quinto departamento del 7° Cantón de Tepic perteneciente a la provincia de Guadalajara, contaba en toda la demarcación con 10,897 habitantes. Esta típica comarca costera se caracterizaba por las siguientes actividades económicas:

*Los del distrito de la capital (Compostela) se dedican a la cría de ganado, labor de sales, y siembras de verano en el río de Aulán; los de San Pedro son todos labradores; los de Zapotán, caleros, colmeneros y gañanes; los de Mazatán, salineros, coquiteros y tiradores; los de los planes de Chila se habían dedicado a las siembras de tabaco, los de Santa María del Oro a la labor del campo, engorda de cerdos y operarios de minas; y los del Valle de Banderas a la siembra, buceo de perlas y pesca<sup>45</sup>.*

En este muestrario humano de la apartada comarca del Pacífico central, el ciudadano Sánchez, probablemente era el único bachiller en leyes en varias leguas a la redonda, por lo que pronto se convirtió en asesor jurídico de sus vecinos y en consultor legal para los pueblos de la región, al tiempo que es electo para diversos cargos públicos: primero como sacristán y notario de la parroquia, posteriormente como director de correos y finalmente como Alcalde ordinario, encargándose de administrar justicia entre los pobladores.

Su estancia compostelana fue favorable para el estudio y la lectura, por lo que formó una biblioteca en la que se encontraban obras en francés de Montesquieu y Helvecio, de los

---

<sup>43</sup> *Idem.*, p. 139.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 140.

ingleses Smith y Paine así como de Campomanes, Cabarrús y Jovellanos escritores de la Ilustración española<sup>46</sup>. Un libro que influyó poderosamente en sus ideas fue *Los Derechos del Hombre* de Thomas Paine, en el ensayo el intelectual inglés consideró a la revolución francesa como un medio para alcanzar un modelo de gobierno que reconociera la igualdad entre los hombres, por lo que propuso a la república como modelo de organización política y a los Estados Unidos de Norteamérica como ejemplo a seguir.

Con este bagaje intelectual, el ciudadano Sánchez, letrado prominente del séptimo cantón, fue electo diputado al Congreso Constituyente en 1822, su elección en gran medida se debió a la singular convocatoria que exigía que por la totalidad de los diputados electos en cada provincia tres de ellos debieran ser un militar del ejército trigarante, un eclesiástico del clero secular, y un magistrado juez de letras, o abogado que ejercieran en la provincia por la que fuera electo; gracias a esta disposición y cumplir con los requisitos de “gozar de buena fama, conducta intachable, poseer una buena ilustración, ser afecto a la independencia y haber realizado algún tipo de servicios a favor de ella, antes o después de su consumación”<sup>47</sup>. Este esquema permitió que Prisciliano Sánchez, criollo ilustrado resultara electo directamente por sus conciudadanos.

Después de la aceptación del pacto trigarante, la *Gaceta del Gobierno de Guadalajara*, en el número 4, publicó una “Invitación patriótica” en la que llamaban “a los ciudadanos instruidos para que coadyuven con sus luces a procurar el bien general y seguridad común, bien sea por medio de la prensa, o dirigiendo a esta junta sus advertencias y propuestas”<sup>48</sup>.

La conformación de la Sociedad Patriótica de la Nueva Galicia; este esfuerzo por incorporar “a todas las clases y todas las facultades físicas e intelectuales” con la finalidad de que: “resulten los beneficios de toda especie que experimentan otros pueblos”; propició la discusión en diferentes temas: enseñanza pública; industria y artes; y literatura y bellas artes, entre otras necesarias para “la difusión de las luces, promoviendo todos los ramos de la pública educación, y ensanchando la literatura con el roce de los talentos y las producciones que han provocado la noble emulación de las letras”<sup>49</sup>.

Estas exhortaciones pronto provocaron un “polvorín cívico” en donde circulaban por periódicos y diversos panfletos, polémicas de uno y otro bando:

El Dr. Francisco Severo Maldonado, con mejor preparación intelectual, aficionado a las ideas económicas florecientes en el extranjero, y de cuyos escritos era devoto lector, en su “Fanal del Imperio Mexicano” dio a luz su *Nuevo pacto social*, 1823 y el mismo año *El Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac*, de carácter

---

<sup>46</sup> Cuevas señala como fuente el *Inventario y Avalúo hecho por peritos de los bienes de la casa mortuoria del finado Gobernador Ciudadano Prisciliano Sánchez*, en: *Documentos relativos a la muerte y testamentaría del Gobernador de Jalisco, Prisciliano Sánchez*, 1826. The University of Texas at Austin. Benson Latin American Collection. Fondo Génaro García, G-426.

<sup>47</sup> Cuevas, *op. cit.*, p. 77.

<sup>48</sup> Cfr. José Cornejo Franco, Introducción a la edición de *La Estrella Polar, Polémica federalista*, Guadalajara, Poderes de Jalisco, 1977, p. X.

<sup>49</sup> *Idem*.

constitucional, abordando problemas latentes pero no tocados con anterioridad. A él siguió Don Prisciliano Sánchez, en el mismo año, con otro *Pacto federal*, de atención no menos secundaria a lo expuesto por Maldonado<sup>50</sup>.

En ese contexto provocó interés la publicación quincenal de la *Estrella Polar*, auspiciada por un grupo de estudiantes provenientes del seminario tridentino y de la universidad; integrados en “La sociedad guadalajarés de los amigos deseosos de la Ilustración”; fueron considerados como radicales para su tiempo, principalmente por la crítica que hicieron a las ostentaciones del clero, su finalidad fue hacer una “Escuela de ciudadanos” abierta, para lo cual utilizaron la revista, en la que se limitaban a redactar lecciones de derecho público, ciencias, historia, geografía y una sección de variedades.

La aparición de tal papel, en el que se sostenían el régimen republicano federal y los principios liberales más exaltados, y se atacaba con acritud a la iglesia, conmovió hondamente a la sociedad, siendo sus redactores calificados de impíos y designados con el mote de “los polares”, denominación que después se hizo extensiva a todos los adeptos al liberalismo<sup>51</sup>.

Joaquín Angulo y Anastasio Cañedo, se encontraban al frente de este grupo de jóvenes que tomaban la palestra, para discutir sus ideas a favor de la república.

Ciertamente las discusiones centrales fueron en torno a la forma de gobierno, ocupando un lugar importante la separación de la iglesia y el estado. Debido a su formación en instituciones católicas y a sus nexos con los sectores liberales del clero, Sánchez adoptó una actitud clerical y propuso que el estado patrocinara el culto y que no hubiera otra religión que la católica.

Cuando el congreso federal se vio presionado por los obispos para dar una moción de censura a los libros franceses que pugnaban por la tolerancia de cultos, Lorenzo de Zavala se refirió a los que atacaban la religión “cuyas doctrinas impías o heréticas pervierten las costumbres e infunden ideas falsas contra la religión”; el diputado Servando Teresa de Mier solicitó que se prohibiera la lectura de las obras de Voltaire y Rousseau, porque en Europa habían sido reprobadas; el diputado Sánchez señaló : “Que la materia era de lo más delicada y que no había hasta ahora ninguna regla fija para calificar cuales libros debían ser prohibidos y cuales no, porque si se pretendía que se prohibiesen todos los libros que prohibió el extinguido tribunal de la inquisición, era demasiada dureza”<sup>52</sup>.

Electo primer gobernador constitucional del estado para el periodo 1825-1829, se concentró en el dictado de leyes y la ejecución de su plan de gobierno, en donde siguiendo las ideas de José María Luis Mora fundó un establecimiento laico de educación superior, conocido como sus similares de Toluca y Oaxaca como “el Instituto”, en este caso el Instituto del Estado. Una de sus acciones fundamentales como gobernante fue el Plan

---

<sup>50</sup> Ibid., p. XVIII.

<sup>51</sup> Juan B. Iguíniz, *El periodismo en Guadalajara, 1809-1915*, Guadalajara, Imprenta Universitaria, 1955, t. 1, p. 31.

<sup>52</sup> El pasaje está citado por Cuevas, *op. cit.*, p. 97.

General de Instrucción Pública, aprobado por el congreso el 29 de marzo de 1826. En dicha ley, la enseñanza se dividía en cuatro clases: la primera, en la que se enseñaba a leer y escribir bien, las reglas elementales de la aritmética, un catecismo religioso, moral y político. Este tipo de aprendizaje se estableció para todas las escuelas municipales. En las de segunda enseñanza, además de las materias ya señaladas, se adjuntó el dibujo y la geometría práctica. Estas escuelas funcionaron en las capitales de cada departamento.

Las escuelas de tercera enseñanza que no se fundaron en las cabeceras de cantón, pretendían enseñar las matemáticas puras. Para impartir la cuarta clase de enseñanza, se estableció el Instituto del Estado, dividido en las siguientes secciones:

*Primera: matemáticas puras en toda su extensión. Segunda: gramática general. Tercera: lógica, retórica, física general y geografía. Cuarta: química y mineralogía. Quinta: botánica. Sexta: derecho natural, político, civil y constituciones general y la del estado. Séptima economía política, estadística e historia americana. Octava: moral, instituciones eclesiásticas y concilios. Novena: anatomía descriptiva teórica, y práctica; ya fuera en el hombre o en otros animales. Anatomía patológica y cirugía teórica y práctica. Décima: instituciones médicas, clínica y medicina legal. Undécima: academia según que abraza (sic) el dibujo, la geometría práctica, la arquitectura, la escultura y la pintura*<sup>53</sup>.

De las once secciones, sólo la octava conservaba la intención teológica y medieval de la Real y Literaria Universidad, e incluso esta sección apoyaba su enseñanza en la historia y no en la reflexión filosófica religiosa y especulativa, el resto de las materias representaba un avance inusitado en la enseñanza de las ciencias experimentales en el occidente de la república; sobresalía como novedad la clase de historia americana. Una influencia importante en la elaboración del plan de estudios vino de parte del matemático francés Pedro Lissaute; vecindado en Guadalajara desde 1823, comenzó ofreciendo sus servicios en el ayuntamiento como impulsor del sistema lancasteriano, en 1826 fue nombrado profesor de matemáticas en el Instituto haciéndose cargo de la dirección en 1828; murió en una acción militar en el Gallinero, Guanajuato, en septiembre de 1832 peleando contra la administración de Bustamante. Por sus ideas radicales y críticas al gobierno en el periódico “El Tribuno”, fue expulsado del país en 1827, y vivió algún tiempo en Nueva Orleans; “después regresó este ilustrado extranjero en el tiempo de Guerrero, y casado en el país, lo sirve con sus doctrinas y sus buenas costumbres, ocupando su destino en Guadalajara”<sup>54</sup>.

La propuesta más interesante para nuestro propósito de mostrar el origen y desarrollo de las ideas de arte y cultura en el proceso de formación del estado nacional, es la de la Academia de Artes como parte de una institución de educación superior. En los últimos años de la época novohispana, surgieron en la capital y en las ciudades de Guadalajara (1790), Puebla (1813) y Querétaro (1804), escuelas de dibujo con la finalidad de contribuir a la educación de los artesanos. El ambicioso proyecto de la academia tapatía consideraba a las “tres nobles Artes”; objetivo que sólo quedó en intención: “por ahora y mientras tanto no haya fondos suficientes con que dotar los cuatro profesores de la academia, se emplearán

---

<sup>53</sup> Manuel Pérez Lete (comp.), *Colección de leyes, decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del estado de Jalisco*. Guadalajara, Congreso del estado de Jalisco, 1981, t. II, p. 266.

<sup>54</sup> Iguíniz, *El periodismo en Guadalajara*, op. cit., pp. 39-42.

auxiliares para los tres ramos de dibujo, escultura y pintura”<sup>55</sup>. Al arquitecto José Gutiérrez se le nombró como profesor principal; como auxiliar de dibujo quedó Santiago Guzmán y de escultura, Sebastián Salazar. Posteriormente, en 1830, se designó a José María Uriarte auxiliar de pintura.

En esta primera etapa (1827-1834), la Academia funcionó de noche. Sus cursos eran abiertos y mantenían el sistema de enseñanza conocido como básico en otras academias de México y España, que consistía en copiar de láminas y figuras de yeso los modelos de la estatuaria greco-romana. En septiembre de 1828 se autorizaron 238 pesos para “la habilitación de 66 estampas con marcos y vidrios para la academia de dibujo y sala de yeso”<sup>56</sup>.

El arquitecto José Gutiérrez estableció que, para examinar a los alumnos que frecuentaban la academia, ellos debían mostrar sus dibujos de ojos, narices, orejas, medias caras, cabezas, manos, pies, cuerpos enteros y “contestar las preguntas que se les hagan por examinadores nombrados al efecto”<sup>57</sup>. El viajero californiano Juan Brodie, la visitó en 1831 y observó que el método era limitado para las capacidades de los alumnos porque “los confinaba al dibujo de cabezas, manos, etc. Como si la finalidad de todos fuera ser retratistas”<sup>58</sup>.

Entre 1827 y 1831 se inscribieron 79 alumnos<sup>59</sup>; prueba de que los estudiantes acudían para adquirir una habilidad que les permitiera insertarse en el progreso tecnológico, mas que para convertirse en artistas; los alumnos estaban divididos en principiantes y avanzados. El ingreso en 1830 de José María Uriarte, como auxiliar en pintura, propició discusiones en cuanto a la evaluación de los alumnos; la postura racionalista del matemático Lissaute y el profesor de química Manuel Ocampo, quienes consideraban que toda enseñanza debería ser evaluada frente a la del principal de sección que consideraba que “no era costumbre en las academias examinarse los que estudiaban las bellas artes [sic]”<sup>60</sup>. Lissaute argumentó que en toda enseñanza se podía decir si había o no aptitud, como acuerdo a partir de 1831, las calificaciones requeridas por el reglamento se anotaron como: sobresaliente instrucción y regular instrucción. Un idea más cercana a estimular el proceso creativo que a la búsqueda de la perfección.

Esta idea de apertura y libertad para la ejecución de tareas supervisadas por un principal y un ayudante, la circunstancia de que sus clases fueran nocturnas y que la mayoría de los alumnos eran artesanos establecidos o hijos de pintores y alarifes, propiciaba un ambiente de camaradería bohemia que terminaba a altas horas de la noche en la plazuela de la universidad, por lo que el ayuntamiento solicitó al gobernador su intervención con agentes de policía y evitar “esas veladas”. Una nueva ley de educación promulgada por el

---

<sup>55</sup> Pérez Lete, *op. cit.*, t. III, p. 270.

<sup>56</sup> *Idem.*, t. III, p. 292.

<sup>57</sup> Archivo de Instrucción Pública, exp. 29-13-1056, ahora en resguardo en el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara.

<sup>58</sup> Citado por Servando Ortoll en “Guadalajara en 1831”, Revista *Renglones*, Tlaquepaque, ITESO, núm. 30, noviembre de 1994, p. 8.

<sup>59</sup> Laura Edith Domínguez, *El Instituto de Ciencias de Jalisco*, Guadalajara, UNED, 1987, pp. 75-78.

<sup>60</sup> Archivo de Instrucción Pública, exp. 29-19-1062.

gobernador Pedro Tamés en 1833, además de convertir la novena sección del Instituto en “una academia que enseñaría el dibujo en todas sus partes, arquitectura, pintura y escultura”; establecía clases de dibujo lineal en todas las escuelas municipales; y de dibujo al natural y de perspectiva en el Liceo de Jalisco, lo que significaba la creación de plazas para profesores de dibujo, de las cuales la penuria del erario podría solventar unas tres.

José María Uriarte, el autor del retrato de Prisciliano Sánchez, fue el único pintor que participó como profesor en esta época federalista de la Academia de Guadalajara. Desconozco hasta ahora datos de su origen y formación; se tiene localizada obra suya firmada en la ciudad de México en 1804; a Guadalajara llegó invitado por el general José de la Cruz en 1817, pronto entabló relaciones con el Cabildo Eclesiástico y comenzó a realizar las pinturas que rematan los nuevos altares neoclásicos de la catedral; por los retratos del Obispo Ruíz de Cabañas y de Agustín de Iturbide, así como otros de tema religioso en templos de Guadalajara, es probable que su principal patrocinador haya sido la iglesia.

La fundación y protección de la enseñanza del arte, significó el reconocimiento de un espacio independiente en la conformación del nuevo estado, necesario en un proyecto que buscaba el “engrandecimiento de las Ciencias y las Artes” como base del progreso del país. La Academia de Guadalajara no formó grandes artistas, su principal aportación es el inicio de un cultivo del arte sin sentido religioso, sino únicamente por su potencial civilizador.

### **Libros de Alacena.**

Una vez consumada la independencia política, se intensificó el proceso de secularización de la cultura iniciado en la segunda mitad del siglo XVIII. Al inicio de la vida independiente, la ciudad capital de Jalisco, contaba para sus diversiones con:

*El coliseo de regular capacidad, con suficiente número de palcos, bancas y lunetas, bien adornado, y el teatro con buenas vistas o decoraciones; Una plaza de gallos de proporcionada extensión para la lid, con sus correspondientes jaulas y asientos que también servía como escenario a los circos que pasaban por la ciudad; paseos como la alameda y la arboleda que sombreaba el camino entre el barrio indígena de Mexicaltzingo y la iglesia y hospital de San Juan de Dios*<sup>61</sup>.

Sus habitantes estaban profundamente arraigados en la tradición cultural religiosa, mantenían como fuente principal de su diversión a las representaciones teatrales, alteradas eventualmente con funciones de física recreativa y presentaciones de zarzuela. Sin legislaciones restrictivas, los juegos de apuestas como la lotería y los naipes pronto se popularizaron entre las diferentes clases sociales.

Dentro de este panorama, la novedad para ocupar el tiempo de ocio fue la lectura, esta práctica, antaño reservada a los hombres letrados<sup>62</sup>, contó con el creciente interés de

---

<sup>61</sup> Victoriano Roa, *op. cit.*, p. 14.

<sup>62</sup> En 1813 la lista de 133 suscriptores del *Mentor de la Nueva Galicia*, se integraba con 24 religiosos, 19 militares, 5 maestros, 19 funcionarios públicos, 3 nobles, 8 profesionistas varios, 2 instituciones y 53 personas que no declaran título. Cfr. Celia del Palacio, *La disputa...*, *op. cit.*, p. 244.

niños y mujeres, quienes de manera individual o en grupos familiares, se acercaron principalmente a la literatura de ficción. El dramaturgo Fernando Calderón reflejó esta circunstancia en su obra *A ninguna de las tres* (183...), el carácter de sus personajes femeninos dejó constancia de este nuevo hábito: Leonor ha leído *Las tribulaciones del joven Werther*, y está lista para leer la *Nueva Eloisa*; María no lee, solo hojea revistas de modas; a Clara le gusta leer a Lord Byron y recitar en latín a Virgilio. Un cambio notable respecto a las lecturas de la época colonial.

En la apropiación del conocimiento y la consecuente formación de lo que Pierre Bordieu llama “capital cultural”, los libros y la lectura jugaron un papel principal. Afirmar que se leía mucho o poco en la época inmediata a la consumación de la Independencia es una cuestión difícil de establecer por la carencia de estadísticas confiables; no obstante hay algunos elementos para suponer que durante este periodo hubo un interés inusitado por la lectura, como lo afirma el tono optimista de la memoria del ministerio de instrucción presentada en 1845 : “relativamente a la población, la república mexicana es el pueblo que tiene mayor número de personas que saben leer y escribir, entrando en comparación la Prusia y todas las naciones de Europa”<sup>63</sup>. Otra circunstancia fue considerar a la palabra impresa un medio de comunicación masiva, como lo prueba la proliferación de publicaciones periódicas, y la impresión de panfletos y discursos de diversa índole. Su escaso tiraje no fue obstáculo para que los iletrados se reunieran en torno a lectores que iban desde el padre de familia a estudiantes y maestros en calles y plazas; por lo que también hubo lectura y escritura con intermediarios.

La intención de repasar el interés en la lectura de parte de la población es para tratar de establecer el origen de las ideas culturales que se desarrollaron en esos años. Más allá de las cuestiones estadísticas, la práctica de la lectura es objeto central en la historia social del conocimiento de las sociedades contemporáneas, si consideramos que: “la selección, organización y presentación del conocimiento no representa un proceso neutral, libre de valor. Por el contrario, son expresión de una visión del mundo apoyada en un sistema económico, social y político determinado”<sup>64</sup>.

Una manera de acercarnos al esclarecimiento de este problema es por medio de los inventarios de bibliotecas y las listas de libros que se ofrecían a la venta abierta, en el primer caso su alcance se limita a un reducido número de usuarios en virtud de que entonces solo existían en establecimientos educativos; por lo que he considerado reflexionar acerca de los libros que tenía a su alcance el público lector, por suponer un sector imaginario más amplio.

Dos catálogos de libros, uno publicado en 1829<sup>65</sup> y el otro en 1851<sup>66</sup>, permiten ejemplificar la transición entre las lecturas de la ilustración a una mayor diversificación de

---

<sup>63</sup> Cit. Anne Staples, “La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente”, *Historia de la lectura en México*, México, El Colegio de México, 2ª reimpresión, 2000, p. 105.

<sup>64</sup> Peter Burke, *Historia Social del conocimiento, de Gutenberg a Diderot*, Barcelona, Paidós, 2002, p.196.

<sup>65</sup> ¿Quién vive?, Guadalajara a 7 de diciembre de 1829, núm. 30, p. 140.

<sup>66</sup> *Catálogo de libros selectos en castellano, francés, y latín, que se hallan a la venta en Guadalajara, a los precios expresados en la casa de la viuda de Gutiérrez e hijos, en la tercera calle de S. Francisco, núm 2, Imprenta de Jesús Camarena, calle segunda de la aduana, num. 3, junio de 1851*, Miscelánea 356 de la Biblioteca pública del estado de Jalisco.

temas y público. La circunstancia de que el primer listado haya sido publicado en un periódico y el segundo aparezca como folleto independiente, habla también de los cambios en el mercado de libros. Lo que no varía mucho es que en ambos casos los libros se ofrecen en almacenes dedicados también a la venta de otros géneros de mercaderías, el primero situado en el número 5 del portal de Quintanar se anuncia como “almacén de Nuvería” [sic]; en tanto que en la *Casa de la viuda de Gutiérrez e hijos*, además de ofrecer libros selectos, “se encontrará un gran surtido de cristal, loza, abarrotes y mercería, lo que se dará a precios cómodos”<sup>67</sup>. En el listado del portal de Quintanar el título es el enunciado principal seguido de las dimensiones del libro y en muy pocos casos se mencionan autores; el catálogo de la casa Gutiérrez consigna una breve ficha de contenido, características físicas y precio.

Es notable la variación en la oferta de títulos, en el primero sólo se anotan 218 en español y 32 en francés; para 1851 se ofrecían a la venta 614, de los que 505 eran en español, 69 en francés, 40 en latín. En ambos casos los libros de tema religioso sólo constituyen una parte del conjunto; Quintanar sólo vendía 30 con ese tema y en la casa Gutiérrez había 135.

El clima político era propicio para la difusión de libros sobre derecho y legislaciones, necesarios en un tiempo de elaboración de leyes, en 1823 se redactó la Constitución Política del Estado y en 1831 el código civil del mismo. La alacena del portal de Quintanar, ofrecía *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, el *Curso de política* de Benjamín Constant; las *Garantías individuales* por Daumon; la *Táctica de las Asambleas Legislativas* y tres tratados jurídicos de Jeremías Bentham.

Los nuevos letrados, como herederos de la ilustración europea mantenían entre sus clásicos, libros que aluden a la filosofía del liberalismo surgido de la Revolución francesa, Rousseau y Condillac además del citado Montesquieu; por esta misma condición confiaban en los catecismos y en los libros de consulta general como base pedagógica de esta manera de difusión del conocimiento; el complemento para el desarrollo de las ideas políticas eran los 6 tomos de la *Historia de la Revolución Francesa*, por Dulaure. Un curso como el de *Política* de Benjamin Constant, significaba acceso a las ideas de libertad ligadas a la doctrina liberal y formuladas durante el imperio napoleónico: “Hay que tener en cuenta esa herencia espiritual y humana en toda su extensión como una filosofía de conjunto de las relaciones del hombre con el estado, sin olvidar que la libertad política misma supone, explícita o implícitamente, una doctrina de libertad moral”<sup>68</sup>.

El romanticismo entró principalmente con *Werther o las pasiones*, y cuatro títulos del vizconde Chateaubriand, comenzando con *El genio del Cristianismo* [en el catálogo aparece como *Autoridad del Cristianismo*], un tratado imprescindible en el reconocimiento del cristianismo como filosofía fundadora en la cultura occidental, bibliografía básica en la construcción de una nación de moral católica y moderna en sus principios de representación. El complemento es el ejemplo de estas ideas en las novelas del mismo autor: *Atala* y *René* y *los Natchez*, historias ubicadas en los extensos lagos y bosques de norteamérica que tienen

---

<sup>67</sup> Portada del catálogo.

<sup>68</sup> Paul Benichou. *El tiempo de los profetas, doctrinas de la época romántica*, México, Fondo de Cultura económica, 1ª reimpresión, 2001, p. 17.

por protagonistas a hombres y mujeres indígenas, son narraciones en las que se resaltan las virtudes cristianas del “hombre primitivo”, que por su “buena naturaleza” abraza el cristianismo. Una idea que avanza hacia el reconocimiento del “otro” y, a la difusión de la igualdad desde la perspectiva religiosa. Otra novela de intención ejemplificante *Belisario* de Marmotel; las novelas *Eloisa y Abelardo*, *Nueva Eloisa* por Rousseau; el poema épico la *Henriada*, por Voltaire. El gusto por la literatura reconocida desde el renacimiento se mantiene con títulos como los cuentos de Bocaccio; junto con algunos del Siglo de Oro español como *Guzmán de Alfarache* o *Gil Blas*, sin faltar *Don Quijote de la Mancha*.

De autores latinos destacan Cicerón con su *Opera Philosophica*, y Virgilio, también se ofrece la vida de Numa Pompilio segundo rey de Roma. Dentro de esta misma temática se encuentra Cornelio Nepote, *Biografías de hombres de la antigüedad reconocidos por sus virtudes heroicas o erudición en leyes*<sup>69</sup>. La novela *Belisario* de Jean- Francois Marmontel, es un ejemplo de ello; narra la historia del general bizantino del mismo nombre, patriota fiel al estado encabezado por el emperador Justiniano, su honradez, fidelidad y eficacia fueron la causa de su popularidad, circunstancia que le ocasionó la desgracia: víctima de intrigas, fue dejado ciego y en la deshonra, por lo que *Belisario* se convirtió en vehículo ideal “para la propaganda social y política en la segunda mitad del siglo XVIII: Montesquieu y Gibbon contribuyeron a aumentar la popularidad del héroe bizantino elogiando su habilidad militar y su respeto a un emperador que no lo merecía”<sup>70</sup>.

La imagen de un “inocente perseguido”, publicada originalmente en 1767, seguía siendo efectiva como difusor de ideas en los inicios del nuevo estado nacional mexicano, *Belisario*, condena la intolerancia civil, el privilegio, el favoritismo, la lujuria y la nobleza parásita como lo más perjudicial para el estado, además adelanta ideas recogidas de los fisiócratas y sus discípulos incluidas las nuevas formas de subir los impuestos, la eliminación de impuestos arbitrarios y los cargos por soborno, aparte de la consideración especial al obrero y al agricultor<sup>71</sup>.

Declaraba que el cielo estaba abierto a las personas virtuosas de todas las épocas y lugares. Temas atrayentes para los letrados y políticos que en 1830, una vez borrada o entronizada la primera generación de patricios, los grupos de ciudadanos según su filiación política, comenzaban a defender el pacto federal, frente a los grupos que promovían una administración centralizada y con departamentos con menos atribuciones, supervisadas por el gobierno central.

Un interés por el conocimiento científico de América está presente en los títulos del Barón Alexander Von Humboldt, en la librería de Quintanar se podían comprar sus obras completas en once tomos y ediciones por separado de *La Isla de Cuba*, y *Nueva España*. Se oferta también uno de los títulos más difundidos de Historia mexicana, el ya para entonces bicentenario libro: *La Conquista de México*, de Antonio Solís.

---

<sup>69</sup> En la BPEJ se localizaron varias ediciones de las *Biografías* de Cornelio Nepote, *Los viajes de Anacarsis*, y *Las Aventuras de Telémaco*.

<sup>70</sup> Albert Boime, *Historia social del Arte Moderno, El Arte en la época de la Revolución 1750-1800*, Madrid, Alianza editorial, 1994, p. 125.

<sup>71</sup> *Idem.*, p. 196.

Sólo tres títulos están directamente relacionados con el tema de esta investigación, los tres son ediciones en francés: *Manuel du publiciste et de l'home d'etat*, escrito entre 1823 y 1824 por Francisco Andrés Isambert (1792-1857), anunciado en el catalogo como “manual del publicista”; con el nombre de arquitectura, se ofrece *Architecture Pratique*, compuesto en 1690 por Pedro Bullet, arquitecto de la ciudad de París, y que fue reeditada muchas veces hasta 1826; y los *Conocimientos humanos*, por Condillac. En una búsqueda en el índice electrónico [incompleto] de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, no aparece ningún ejemplar de estos títulos, por lo que desconozco su contenido, no así las ideas expuestas por el filosofo francés Esteban Bonnot de Condillac, relativas a considerar a los sentidos como única fuente del conocimiento humano y por tanto como objetiva a la información que obtenemos por medio de las sensaciones, estas ideas serán rebatidas por Víctor Cousin (1792-1867) político, orador y filosofo francés, difundido en Guadalajara como lo demuestra el catálogo fechado en 1851, y la publicación por entregas de un ensayo titulado *Eclectismo en el siglo XIX* [sic]<sup>72</sup>, resumen de su libro *Filosofía moderna en el siglo XVIII* escrito en París entre 1840 y 1841.

La diversidad de títulos que ofrece el catálogo de la tienda de la viuda de Gutiérrez, significa un avance notable si consideramos que la población de la ciudad para 1851 había aumentado en seis mil habitantes con relación a los cuarenta y cinco mil registrados en 1829<sup>73</sup>, y los títulos a la venta se habían triplicado. Los detalles del catálogo nos permiten comentar algunos datos, por ejemplo el precio de los libros que en la realidad no estaban al alcance de la mayoría de los nuevos estratos medios, como los maestros y empleados del gobierno, cuyo salario mensual oscilaba entre los doce y dieciocho pesos. Los libros de mayor precio son los de tema religioso, la colección en latín de 86 tomos del *Curso completo de Patrología, ó sea colección de las obras de los Santos Padres*, costaba doscientos pesos; una versión de la Biblia conocida como la Vulgata latina “Magnífica edición enriquecida con 40 láminas finas grabadas en acero, 3 mapas y 2 portadas a colores”, 5 volúmenes en 42 pesos; una *Biblioteca de Predicadores* “o seminario escogido de las obras predicables de Cochin, Chevassu, Eguileta, Flechier, García, González, Massillon, Sánchez Sobrino, Santander, Trento, Troncoso y otros, por D. Vicente Cano” 14 volúmenes en 56 pesos<sup>74</sup>. Entre los libros de conocimientos generales el compilado por Teodoro de Almeida, la *Recreación filosófica, o Diálogo sobre la filosofía natural, para instrucción de personas curiosas que no han frecuentado las aulas: edición refundida enteramente, y puesta al nivel de los conocimientos actuales*, once volúmenes con grabados se podían adquirir por 20 pesos; un libro de texto *Cornelio Nepote, vida de barones, etc. en latín, con notas y breve diccionario para uso de las escuelas*, cuatro volúmenes en un peso y cuatro reales. Los libros dedicados al arte eran: *Curso de Dibujo Natural, para uso de las escuelas americanas; dividido en dos grados cada uno 20 modelos 3 cuadernos (cuarenta modelos)* a 7 pesos; *Reglas de las cinco órdenes de arquitectura de Vignola con un orden Dórico de Posidonia, y un apéndice que contiene lecciones elementales de las sombras en la*

---

<sup>72</sup> publicado en *La Estafeta*, de Guadalajara, en los números 2, 3, 4 los días 19 y 26 de abril y 8 de mayo de 1852.

<sup>73</sup> Cfr. Alejandro Solís, Celina Becerra, *La multiplicación de los tapatíos*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1994, p. 39.

<sup>74</sup> Cfr. *Catálogo de libros selectos, op cit.*, pp. 7 y 55.

*arquitectura, demostradas por principios naturales*, 1 volumen en 10 pesos; de Victor Cousin se ofrece *Curso de Filosofía, sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*, 1 volumen en tres pesos; el último es el título de *Arte explicado*, cuyo breve comentario, “edición nueva, corregida y aumentada”, solo sugiere que se trata de un libro muy consultado.

No es la intención de este capítulo hacer un estudio del mercado de libro y sus consumidores, sólo se mencionan en un contexto de difusión de ideas que se desarrollarán en los textos de arte producidos en el marco geográfico de esta investigación en un periodo comprendido entre 1850 y 1870, estas ideas provienen en parte de la ilustración y su interés por estudiar a los clásicos grecolatinos, y del romanticismo social francés; ideas fundamentales en la búsqueda de un modelo de conformación del estado, para explicar y practicar el papel del arte en esta joven sociedad regional que buscó sus correspondientes en lo nacional y lo internacional.

En el primer caso, la antigüedad grecolatina como ejemplo a seguir al reconocer en ella la piedra fundamental en “la construcción del templo de las Artes”, esto se comprueba con el interés demostrado por lecturas en latín de Ovidio Nason, Virgilio, Homero y Jenofonte, en francés del historiador Flavio Josefo, Platón y Homero. Las versiones en español de: *Historia de las guerras de los Judios y de la destrucción del templo y la ciudad de Jerusalem, escrita en griego por Flavio Josefo, Hebreo; y traducida por Juan Martín Cordero: quinta edición fielmente corregida, y añadida la vida de Josefo, y el imperio de la razón ó martirios de los Machabeos*, traducidos por el mismo Cordero; *La Iliada* de Homero en dos traducciones, una de Ignacio García Malo y otra de José Gómez Hermosilla; Las obras de *Xenofonte ateniense trasladadas del griego al castellano por el secretario Diego Gracián: segunda edición en que se ha añadido el texto griego, y se ha enmendado la traducción castellana por el Lic. D. Casimiro Flores Canseco, catedrático de la lengua griega en los estudios reales de Madrid*; también en español y con el texto en griego *La República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles; una biografía de *Numa Pompilio*, *Plutarco. Vidas paralelas de los hombres ilustres de Grecia y Roma*, traducida de su original griego por Romanillos; *Viajes de Telémaco* por Fenelón o *Viajes de Antenor*; son indicios de la búsqueda de modelos políticos y cívicos en las consideradas como raíces de la cultura occidental y mediterránea.

*Los viajes de Telémaco*, publicada en 1699, puede considerarse un libro de éxito prolongado durante el siglo XIX, en los dos catálogos aparece mencionado, en el de 1829, se anuncian dos ediciones en francés una con el escueto nombre de *Aventuras de Telémaco*, y otra dentro de las obras completas de Fenelón, una más en el mismo idioma con relación al tema son: *Los viajes de Atenas*, conocida como Atenea protectora de Telémaco hijo de Odiseo y Penélope; en cambio en 1851 se ofrecían simplemente como *Telémaco* en castellano, francés, inglés y sus combinaciones castellano francés y castellano inglés <sup>75</sup>.

El argumento de esta exitosa historia es el siguiente: Al finalizar la guerra de Troya, Telémaco sale en busca de Odiseo, bajo la protección de Atenea, que había tomado la forma

---

<sup>75</sup> En el fondo reservado de la Biblioteca del Colegio de Jalisco pude revisar una edición fechada en Madrid en 1790 y otra en 1890.

de Mentor, hijo de Alcimo. Visitó a Nestor en Pilos, y a Menelao en Esparta, tratando de hallar noticias de su padre. Regresó, a Itaca, eludiendo una emboscada, para encontrarse finalmente con su padre disfrazado de menestero que lo esperaba en la porqueriza de Eumeo. Lo sucedido antes y después de este episodio, se complementa con un rico argumento de lecciones morales y conducta cívica, que utilizó el prelado y escritor francés Françoise de Salignac de la Mothe Fenelón (1651-1715) para escribir *Las aventuras de Telémaco*, un libro que paradójicamente en su tiempo hizo caer en desgracia a su autor. Publicado sin su autorización en 1699, fue rechazado por la corte al querer ver en los consejos de Mentor una crítica al gobierno de Luis XIV; continuó con su obispado gracias a la influencia del escritor y orador de temas sacros, el obispo francés Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) preceptor del “Delfín”, y su libro fue enviado a Roma para su condenación, el 12 de marzo del mismo año, el papa Inocencio XII publicó un “Breve” obligándole a suprimir 23 máximas de su “Explication”, Fenelón se sometió a la condenación y retiró las máximas prohibidas, el texto definitivo consta de 24 libros o capítulos y apareció con esa disposición en 1717. En el siglo de la ilustración se consideró que reunía “grandes instrucciones con los ejemplos heroicos; la moral de la Odisea y la *Iliada* de Homero; con las costumbres de la *Eneida* de Virgilio”<sup>76</sup>. De manera que a finales del siglo XVIII ya se conseguían manuales para la juventud, en los que separaban la historia y comentaban exclusivamente ideas y reflexiones sobre moral y política. Por considerarlo de interés en la práctica artística de los pintores jaliscienses de mediados del siglo XIX, anoto el siguiente párrafo tomado del libro XII, la idea de Mentor respecto al ejercicio del arte:

*Los escultores y pintores no deben emplearse sino en conservar por medio de sus obras la memoria de los grandes hombres y de las grandes acciones. Sólo en los edificios públicos y en los mausoleos es donde se deben colocar y conservar los monumentos y representaciones de todo quanto se ha obrado en servicio de la Patria por un efecto de virtud extraordinaria*<sup>77</sup>.

Considerado dentro de la corriente del pensamiento francés conocida como romanticismo social, Victor Cousin influyó con su obra la manera de pensar el arte en muchas comunidades artísticas de los países americanos, y la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes no fue la excepción, su libro de filosofía sobre las ideas principales de “lo verdadero, lo bello y lo bueno”, estuvo al alcance de los entonces miembros de la “Falange de estudio” asociación informal de estudios. El ensayo titulado *El eclecticismo* publicado en 1852, sintetiza algunas de sus ideas; comienza con una enumeración de la filosofía en Europa al comenzar el siglo XIX, critica por su parcialidad y limitaciones metodológicas al empirismo representado en la escuela inglesa y al sensualismo de la escuela francesa, señala que la escuela escocesa y la alemana representan un espiritualismo “más o menos desarrollado”, en esa línea identifica a “los filósofos que desechando la supremacía de los sentidos y la de la razón buscan en el sentimiento la verdadera guía y la luz de la vida intelectual y moral”<sup>78</sup>; y propone que el uso de la razón y el sentimiento son “el único medio

---

<sup>76</sup> Cfr. Agustín García de Arrieta en la presentación de *El espíritu de Telémaco o máximas y reflexiones políticas y morales del célebre poema intitulado las Aventuras de Telémaco: Sacadas fielmente, dispuestas por orden alfabético de materias e ilustradas con varias notas, para su mayor inteligencia*, Madrid, Benito Cano, 1796, p.3.

<sup>77</sup> *Idem.*, p. 56.

<sup>78</sup> Eclectismo (sic) en *La Estafeta* n° 2, Guadalajara, 19 de abril de 1852, p. 3.

que tenemos de no desmentir los hechos más ciertos, las convicciones más seguras”<sup>79</sup>; no obstante cuando se refiere a la creación artística privilegia los sentidos sobre la razón, en su idea de estética señala que:

Mientras distinguimos severamente lo bello de lo agradable, hemos demostrado que lo agradable es lo [sic] compañero constante de lo bello, y que si el Arte tiene por ley suprema la expresión de lo ideal, debe expresarlo bajo una forma animada y viviente que lo ponga en relación con nuestros sentidos, con nuestra imaginación, con nuestro corazón, con todo nuestro ser<sup>80</sup>.

Añadía que “los sentidos no son, como lo han dicho Platón y Malebranche, una prisión para el alma, son antes bien una ventana abierta sobre la naturaleza, por la que el alma comunica con el universo”. En la idea del arte expuesta por Cousin el sentimiento está ligado a la razón, de la que es la forma sensible, para concluir que:

*La verdad, la belleza, el bien, son atributos y no substancias. Ahora, no hay atributos sin sujeto. Y como aquí se trata de lo verdadero, de lo bello y del bien absoluto, su sustancia no puede ser que el ser absoluto. Es de ese modo que nosotros llegamos a Dios. Si toda la perfección pertenece al ser perfecto, Dios poseerá la belleza en toda su plenitud*<sup>81</sup>.

El eclecticismo que nos propone Cousin es considerar razón, sensaciones y sentimientos, como origen de la creación y el conocimiento humano, un camino diferente para la época. Dictado en forma de curso en 1818, es: “cronológicamente, la Biblia primera de la estética espiritualista en Francia; proclama la unión en lo bello, de la infinitud divina con la finitud del mundo sensible y del espíritu humano”<sup>82</sup>. Estas ideas llegaban veinte años mas tarde en idioma español a las alacenas de las ciudades hispanoamericanas.

¿Cuál fue el papel de los libros en estos tiempos de definiciones?, ¿Existen pruebas palpables de su eficacia o fracaso? La pregunta es muy amplia, para responderla nada mas ubicándola en contexto. No obstante como un referente válido del papel de la lectura en la nueva sociedad, el historiador español Niceto de Zamacois, lo observó como un contrapeso:

*Entre las miserables pasiones políticas que dominaban a los aspirantes a destinos y empleos, era altamente consolador ver a millares de individuos, ajenos a toda ambición bastarda, reunirse en sociedades literarias, dignas de la cultura de un país, que encuentra entre sus esclarecidos hijos a un Alarcón, a un Clavijero, a una Sor Juana Inés de la Cruz*<sup>83</sup>.

Esta idea de que en medio de la discordia se veía a las fraternidades como una forma de avance cultural<sup>84</sup> supliendo la carencia de escuelas superiores para el estudio de las

---

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> *Ibidem.*,

<sup>81</sup> Eclectismo (sic), en *La Estafeta*, n° 4, Guadalajara a 3 de mayo de 1852, p. 4.

<sup>82</sup> Paul Bénichou, *El tiempo de los profetas*, op. cit., p. 57.

<sup>83</sup> Niceto de Zamacois, *Historia de México desde sus tiempos mas remotos hasta nuestros días*, Barcelona, Parres y Compañía, editores, 1880, t. XIII, p. 526.

<sup>84</sup> Por esa época en la ciudad de México funcionaban la Academia de San Juan de Letrán, la de Hidalgo, y el Ateneo Mexicano; en Mérida sesionaba la Sociedad el Progreso.

“Ciencias y las Artes”, hace como necesaria la participación de las librerías en este proceso, y así, las 36 obras de literatura que se nombran en el catálogo de 1851, sugieren la fuente más indicada para los discursos de los escritores y estudiantes que se agruparon en la asociación literaria “La falange de estudios”, instalada el 11 de abril de 1850 según el modelo de asociaciones literarias surgidas durante la ilustración, en ese momento confesaban tener su ejemplo en la “Academia de San Juan de Letrán” :

*Formada por cuatro estudiantes que carecían de lo más necesario para la vida, que no contaban con más libros que la poética del señor Martínez de la Rosa; pero estimulados por la ardiente pasión de la gloria y asiduos en el estudio de los mejores modelos, consiguieron levantar esa academia ya notable por sus adelantos*<sup>85</sup>.

“La falange de estudios” como asociación difusora de la discusión intelectual se proponía estudiar la jurisprudencia y la literatura. En su sesión inaugural a nombre de los asociados, Pablo de Jesús Villaseñor expuso las líneas de estudio de la nueva agrupación: Para el estudio de la jurisprudencia se incluiría con la historia, el estudio de la moral y la filosofía y la historia de México, no obstante en este último tema señalaba algunas reservas: “La historia del país está íntimamente enlazada con la política, por esto juzgo muy difícil que una obra histórica, cualquiera que sea, consiga los aplausos universales entre nosotros, porque más o menos afectará los intereses de partido”<sup>86</sup>. Para la literatura lo primero es el estudio del habla española, porque “muy necesario es hablarla con pureza, y mucho más en los tiempos que alcanzamos, que en todos los más que escriben para el público lo estropean, y se mira con desprecio lo que de preferencia debe saber un literato”<sup>87</sup>. Para los jóvenes dotados de “ardiente imaginación y sintiendo discurrir por sus venas un fuego sagrado”, recomienda que se dediquen a la poesía. Propone como principal inspiración de la obra artística, a la religión, la libertad, el amor; de los que encuentra ejemplos en la obra de Joaquín Pesado en cuya poesía “El culto cristiano le ofrece sus grandes y sublimes misterios” que el poeta transforma en cantos bíblicos; el exaltado amor por la patria está presente en la obra de Manuel Carpio, quien “ha llorado los males de su desdichada patria, y terribles y sublimes nos parecen sus cantos o las lamentaciones de Jeremías, o las profecías de Ezequiel”. La pasión que “diviniza cuanto toca” está en la poesía de Fernando Calderón: “la dulzura de su corazón, vierte palabras de consuelo, a su amada llorando, y la diviniza con entusiasmo”.

Para terminar su alocución, manifiesta su sentimiento patriótico en tiempos por los que “México marcha con desalentado paso por un camino difícil y escabroso” ; en alusión a la circunstancia histórica de pérdida de territorio, dice que su generación está signada a hombres que alucinados con halagüeñas y falsas doctrinas erró el camino que debió seguir, no obstante, “Esa generación nueva, guiada por hombres lastimados por una tan dolorosa experiencia, la dará a su país el renombre glorioso que Dios le tiene destinado”.

---

<sup>85</sup> Pablo Villaseñor, discurso en la sesión de instalación de la Sociedad literaria Falange de Estudio, publicado en *La voz de Alianza*, Guadalajara, 3 de mayo de 1850, t. 1, núm. 91.

<sup>86</sup> Villaseñor, *op. cit.*

<sup>87</sup> *Idem.*, p. 3.

Otro ejemplo del uso de la lectura, está en el discurso de José María Vígil con el tema de *El gusto*<sup>88</sup>. Las citas son de Blair, Voltaire, Manuel Eduardo de Gorostiza, Herosilla, Young, Rousseau, Víctor Hugo. Están escritas en francés, latín y la mayoría en español, prueba de las fuentes consultadas y de que el latín seguía como materia fundamental para el conocimiento del arte de escribir. Parte de reconocer que la palabra gusto “se ha empleado para expresar esta facultad, es una verdadera metáfora, pues gusto, en su acepción literal, es el sentido que sirve para distinguir los buenos de los malos alimentos; y en el sentido que aquí le tomamos, es el discernimiento de las bellezas reales de las aparentes”<sup>89</sup>.

Para el joven estudiante de Jurisprudencia, las cualidades del “buen gusto” exigían un equilibrio entre genio y discurso en la búsqueda de la idealización de la naturaleza; nos previene de confundir el buen gusto por la belleza, por lo que aclara que el “buen gusto” es independiente porque representa “la contemplación y el sentimiento de ésta”. Tener la sensibilidad para la belleza significaba según cita de Víctor Hugo “ser mujer por los lados delicados del corazón”, en clara alusión a que el trabajo principal del arte era la interpretación de los sentimientos.

El futuro director de la Biblioteca Nacional durante el Porfiriato, reconocía la capacidad del gusto en los hombres de todas las culturas porque todos tenían la actitud de “distinguir lo bello”, pero aclaraba que “no todos tienen el grado de perfección, pues la sensibilidad, el talento y la ilustración de cada uno varían a lo infinito”. Desde esta perspectiva en la formación del gusto influían variadas circunstancias, como el contexto inmediato del individuo, el clima, la educación, la religión, las costumbres, los errores y los vicios de la sociedad en que se vive. Concluye con una cita de Juan Jacobo Rousseau que pone como ejemplo a los escritos antiguos “abundantes en cosas y sobrios en juzgar”.

La combinación de citas, así como el manejo de conceptos respecto a la importancia del mundo de las sensaciones, tomado de los libros de Condillac, junto con ideas contemporáneas del Vizconde Chateaubriand y Víctor Hugo, muestran un discurso de transición del neoclásico a las ideas contemporáneas que en esa época se representaban en el romanticismo.

Otra prueba del uso de la lecto-escritura como trasmisora de ideas, fue el trabajo literario del licenciado Ignacio Pío Villanueva, autor de la nota crítica “Gloria para las Bellas Artes en Jalisco”<sup>90</sup>, publicada como hoja suelta en 1850, en ella el autor describe con lenguaje metafórico la pintura *La muerte del Salvador* así como el inicio de la vocación artística de su realizador Jacobo Gálvez. Primero hace una reseña de la vida de pobreza y privaciones por las que pasó el niño huérfano que trabajó desde pequeño hasta encontrar la ayuda de sus protectores; luego describe la pintura con cuidadoso lenguaje: “Sobre un horizonte opaco terminado allá a lo lejos en una franja entre negra y sangrienta”, para enseguida identificar al Cristo, cuya figura elogia por “La exactitud y proporción de las

---

<sup>88</sup> Pronunciado en la sesión del 14 de abril de 1850 y publicado en el número 1 de *El ensayo literario*, 1852, tomado de la edición facsimilar que preparó Celia del Palacio: *El ensayo literario*, Guadalajara, Secretaría de Cultura, 1994, p. 13.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> “Gloria para las Bellas Artes en Jalisco”, Guadalajara, Imprenta de Brambila, 1850, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Miscelánea 855.

formas, la belleza inimitable del semblante, la natural y suave inclinación de la cabeza”, luego sigue con cada uno de los personajes del calvario: En “la madre inmaculada del crucificado” encuentra que el pintor ha tenido “la felicísima ocurrencia del carácter del rostro de la Virgen, para indicar haber sido trabajado su pecho con hondos cuidados y pesares, y cierta contracción del labio superior dejando un tanto entreabierta la boca, como en viva actitud de la pujanza irresistible del dolor”<sup>91</sup>, el autor del artículo se muestra contento de poder mostrar “el discernimiento de las bellezas reales y de las aparentes”, de revelarnos el secreto del artista para provocar en nosotros impresiones emotivas; en la figura de la Magdalena observa el contraste entre sus “formas mórbidas y esbeltas” y “la actitud violenta y extraña de expresar su aflicción desesperante”, en la figura de San Juan encuentra en su rostro el reflejo de “la estupefacción”, por lo que según Villanueva en el cuadro se representa “la manera esforzada de sufrir del hombre, respecto de la tierna y sentimental de la mujer”. En la parte final los consejos que da al nuevo pintor tienen que ver más con las ideas del arte que empieza a pregonar la filosofía francesa, por lo que aconseja al nuevo artista atender “el estudio de la historia, la literatura, la fisiología, los efectos de la luz y el corazón humano como auxiliares forzosos para imitar a vuestro gran maestro la naturaleza” [sic]<sup>92</sup>. Concluye invitándolo a que se adelante a los campos que la literatura ha dejado incultos, al escoger objetos de interés nacional.

El texto de este hombre de “carrera literaria”<sup>93</sup>, no obstante lo “novelesco” de la parte biográfica, es una nota crítica completa en la que lo importante es el lenguaje utilizado en la descripción que atiende a las ideas de los sensualistas como el ya mencionado texto de Condillac, además de expresar la necesidad de hacer un arte con temas de interés nacional, en la que encuentro una idea que ya se expresaba en los periódicos y revistas publicados en la ciudad de México.

Ignacio Pío Villanueva (1813-1852) fue diputado al congreso nacional durante el conflicto contra Estados Unidos, en esa época publicó *El guerrillero*, “periódico que tuvo por principal objeto excitar y levantar los ánimos para la guerra contra los norteamericanos”. Redactó también *El mundo*, en el que se ocupó de promover la paz y la reconciliación entre los partidos políticos del país, idea que también expuso en *Viaje de Palinuro a regiones desconocidas o reflexiones políticas por un ciudadano del estado de Jalisco*, siguiendo un esquema parecido al de *Los viajes de Telémaco*.

Se pueden señalar otros ejemplos del impacto de la lectura en la difusión de las ideas, como artículos o textos editoriales, lo que ampliaría nuestro objetivo. Por ahora, los ejemplos reseñados sólo quedan como constancias de hábitos de lecturas en las primeras elites urbanas de la nueva sociedad independiente. Considerar como fuentes de los escritos sobre arte o textos en general de opinión, a los enumerados en los dos catálogos es tan solo la puerta a la indagación de los intereses de conocimiento de este grupo de universitarios sin universidad. El proceso en la construcción del “Templo de las Artes” durante la república centralista, fue una preocupación de los difusores del conocimiento, ya fuera en el aula o en

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Durante gran parte del siglo XIX, la “carrera literaria” era sinónimo de la abogacía dado que la argumentación judicial se sustentaba en disertaciones y a que la mayoría de escritores eran abogados.

el claustro, es el caso del magisterio singular representado por el fraile carmelita descalzo Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera .

### El Borromeo Mexicano

Sobre un fondo color ocre, con la mirada fija en el espectador, la cabeza tonsurada de fray Manuel de San Juan Crisóstomo (figura 6) emerge del hábito y la capa de la orden carmelita, solo exhibe un mechón al frente, sus ojos grandes están enmarcados por finas cejas; su nariz mediana, labios delgados, incipiente papada y amplio mentón, estas características fisonómicas definen el rostro de este hombre de cincuenta años, que aparece retratado en una posición de tres cuartos, simula estar sentado por la forma como apoya su mano izquierda en un libro. En la parte inferior sobre una franja, a manera de las cartelas de los retratos novohispanos, se puede leer la siguiente frase en latín:

*DOCTÍSSIMO VIRO QUI POR  
SUS DEDITUS GUADALAXARIANO  
POPULO FUIT EX SUIS DISCIPULIS  
UNUS. L D C O.*

“Para el doctísimo Varón que se ha consagrado totalmente al pueblo de Guadalajara, de uno de sus discípulos”; la dedicatoria a manera de rúbrica está marcada por las iniciales de *Laudamus Deum Cum Obsequis*, que podía entenderse como “alabamos al señor con obsequio” o modificando las dos últimas palabras por las de *Cum oratio*, con oración; este tipo de abreviaturas también se usaron en español en los retratos pintados durante la primera mitad del siglo XIX , por ejemplo la fórmula “ B S M” por “Besa su mano”.

La dedicatoria de uno de sus alumnos reconoce el trabajo del padre Nájera en diversos ámbitos, durante el tiempo en que el departamento de Jalisco vivió bajo los gobiernos de su “Alteza serenísima” el general Santa Anna.

El retrato se encuentra actualmente en la sala de consulta de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, junto a los de otros escritores o educadores que, o bien fueron originarios,



Figura 6. Retrato de Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera. Óleo sobre tela. 90x80cms. Doctissimo Viro Qui Prorsus Deditus Guadalaxariano Populo fuit Ex Suis Discioulis Unus. L.D.C.O.

o radicados trabajaron por la difusión del conocimiento en Jalisco. Por su manufactura parece haber sido hecho durante la segunda mitad del siglo XIX, su autor fue un artista poseedor de un mediano dominio del dibujo. No arriesga en la composición y atiende un fondo neutro color ocre, sobre el que aparece recortada la figura del fraile, según el modelo seguido por José María Estrada y otros retratistas que le precedieron en tiempo. Es seguro que este que se conserva en la Biblioteca de Jalisco es un retrato posterior a su muerte, en virtud que fue mandado hacer por “uno de sus discípulos”. La imagen es muy similar a la dibujada por Hipólito Salazar en la *Corona fúnebre en honor de fray Manuel de San Juan Crisóstomo de la orden de carmelitas descalzos*<sup>94</sup>, no sabemos si se basó en una pintura previa o si el dibujante o el grabador hayan hecho también el dibujo original. En el lado inferior derecho se aprecia la firma del litógrafo: Lit. de Salazar, y al pie se reproduce facsimilarmente la firma del retratado *F. Manuel de S. Juan Crisóstomo* y rúbrica.



Figura 7. Retrato de Fray Manuel Nájera.  
Óleo sobre tela. Felipe Castro

En la sala de *profundis* del convento franciscano de Zapopan, se encuentra un retrato de medio cuerpo enmarcado en un fondo ocre recortado sobre la mitad de un óvalo (figura 7), vemos un rostro más joven, sus ojos miran al frente sin foco de atención, no hay papada y la tonsura es completa como si fuera una corona de cabello, la nariz mediana, labios regulares y fina ceja que enmarcan sus ojos pequeños; su hábito es color café y la capa es blanca; en la parte inferior del lado derecho se puede leer, escrito en lo que parece ser una grafía reciente:

*Padre carmelita  
descalzo, Prior: Fray Manuel  
de San Juan Crisóstomo, 1871*

Lo que desconcierta es que se le presente más joven, probablemente con la apariencia del año en que llegó a Guadalajara para hacerse cargo del Convento Carmelita en 1834, o tal vez esta imagen haya sido ejercicio de algún estudiante, cuando la Academia de Bellas Artes fue albergada en el Colegio de San Juan, diez años después, en todo caso esta imagen de juventud, no obstante la simpleza de su composición, expresa un rostro apacible y reflexivo y sorprende su lozanía, hay un mayor acuerdo entre el compromiso de plasmar la

<sup>94</sup> *Corona fúnebre en honor de Fray Manuel de S. Juan Crisóstomo de la orden de los carmelitas descalzos*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1854, Fondo Reservado de la BPEJ.

fisonomía y el interés del pintor por captar una actitud psicológica en el retratado lo que para los artistas de la época era “el sentimiento”.

La pintura de la biblioteca que tiene como origen probable la litografía de Salazar, la única diferencia que presenta con relación al dibujo, es que el pintor ha intentado prolongar el tronco con una línea curva en la parte inferior para dar la impresión de que el personaje está sentado, postura que trata de afirmar con el brazo y la mano izquierda recargados sobre un libro que en apariencia descansa en el brazo del sillón, esta solución puede ser vista como error o como una forma original, depende de que lado del atlántico se vea, para el caso interesa contrastar la evolución entre los dos rostros el del joven y el adulto; máxime cuando su época en Guadalajara y la ciudad de México corrió la versión de que la enfermedad del padre Nájera se debía a un “reblandecimiento de cerebro” ocasionado por su exceso de estudio.

Fue un personaje conocido en muchos círculos, por lo que seguramente en su tiempo se hayan realizado más retratos, que hasta ahora desconozco. Falta mucho por saber de ambos cuadros, y más de otro que se exhibe en el Museo Regional Potosino. Los bustos en yeso y mármol que están respectivamente en el Museo Nacional de Arte y en su monumento mortuario, contienen suficiente información para enterarnos de la presencia del padre Nájera en el partido conservador y en la comunidad cultural y educativa de Guadalajara durante la época de la República centralista, o periodo santanista.

Manuel Nájera Paulé nació en la ciudad de México en 1803<sup>95</sup>; estudió gramática latina en el Colegio de San Ildefonso, tomó hábito en Puebla en 1819; en el convento de San Joaquín estudió filosofía y la formación de teólogo la obtuvo en el colegio de San Ángel; en 1826 recibió las órdenes religiosas y dos años después fue nombrado prior del convento de San Luis Potosí, en donde “Mientras se dedicaba al estudio de los idiomas antiguos, modernos y autóctonos, contribuyó con el gobierno de ese estado a la formación del Colegio Guadalupano Josefino, primer centro de estudios superiores en el estado, al tiempo que fue el primero y más tenaz introductor de la enseñanza de la taquigrafía en toda la República”<sup>96</sup>.

Para fines de la década de 1820, ya se perfilaba como un guía inteligente del partido conservador; apoyó decididamente el Plan de Xalapa, que pugnaba por una república centralista. Inconforme con el gobierno de Valentín Gómez Farias, se exilió a los Estados Unidos en 1833; allí escribió en latín un ensayo en donde trataba de probar relaciones de parentesco entre el otomí y el chino, trabajo que fue presentado ante la Sociedad Filosófica Americana de Filadelfia.

En 1834, al ser nombrado prior del convento del Carmen de Guadalajara, inició una intensa labor cultural que lo llevó a ocuparse de asuntos de educación, museología, literatura grecolatina y moderna, filología, y ciencias naturales; la biblioteca del convento la convirtió

---

<sup>95</sup> La fuente más confiable para el estudio biográfico, siguen siendo *la Noticia y Escritos del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo, carmelita de la provincia de San Alberto de México, del apellido Nájera en el siglo*, por Lucas Alamán y Don Francisco Lerdo de Tejada, México, Imprenta de I. Cumplido, 1854.

<sup>96</sup> Jaime Cuadriello, comentarios al busto de yeso del fraile Nájera que se conserva en el Museo Nacional de Arte, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Escultura, siglo XIX*, t. II, p. 209.

en círculo de estudios, que congregó a jóvenes e intelectuales de diversas tendencias, y que suplía la falta de establecimientos de educación superior, según testimonio de un contemporáneo:

*El convento del Carmen solo habitado por dos religiosos, no podía cumplir con los fines de su instituto, y su célebre prelado, eco fiel de las aspiraciones de la iglesia, que tiende a dirigir al mundo por la vía del progreso, acopió dentro de sus paredes cuantos tesoros puede apetecer la inteligencia, y lo convirtió en precioso arsenal de las letras y bellas artes, abiertas sus puertas a toda la juventud, y á toda persona afecta a la ilustración. Una biblioteca particular del prelado que contenía más de ocho mil volúmenes de lo mas selecto en todos los ramos del saber humano, y en la mayor parte de los idiomas conocidos, á que no era extraño su digno dueño; una galería de cuadros originales y copias de maestros célebres, nacionales y extranjeros<sup>97</sup>.*

Sus piezas de oratoria religiosa son ensayos temáticos en los que, siguiendo las ideas de Lucas Alamán, pide revalorar los efectos positivos que tuvo para la cultura mexicana, la conquista española, resaltando los valores de la hispanidad.

Su intención de hombre ilustrado al abarcar diversas áreas del conocimiento, lo motivó a publicar *Observaciones críticas sobre el capítulo XIII del tomo último de la obra “Exploración del territorio de Oregón, de las Californias y del Mar Rojo”, ejecutado los años de 1840, 41 y 42 por Mr. Duflot de Moflas, adicto a la Legación de Francia en México.*

Para 1845, según opinión del historiador José Alvarado: “Nájera era el guía espiritual de quienes habían de tomar la bandera alamanista. No aparecía en público como aparecían el padre Miranda, Rafael de Rafael, Aguilar y Marocho, o Díez de Bonilla; pero era quien señalaba un nuevo camino y conducía a sus amigos hacia la formación de un partido: el partido conservador”<sup>98</sup>.

En Guadalajara, tomaron parte en las reuniones y clases de Nájera, algunos artistas como Jacobo Gálvez y Felipe Castro quienes años más tarde formarían con otros la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes; escritores como Pablo Villaseñor, José María Vígil, o Agustín Fernández Villa, y no obstante su filiación conservadora también asistieron a sus aulas políticos que llegarían a ser considerados “liberales puros” como Joaquín Angulo, Miguel Cruz-Ahedo, José María Vígil, Ignacio Luís Vallarta, entre otros. Se mantuvo como prior del convento hasta 1852, cuando enfermo se trasladó a la ciudad de México, en donde murió al año siguiente. Fue considerado un vocero intelectual del partido conservador y clave de la consciencia religiosa de sus más connotados miembros<sup>99</sup>. Por su guía religiosa y activa participación en la educación de la infancia y juventud de Guadalajara fue llamado “el Borromeo mexicano”. El historiador y sacerdote Agustín Rivera, señaló en sus apuntes que el legado del padre Nájera estaba dedicado al pueblo de Guadalajara según constaba en dos inscripciones:

---

<sup>97</sup> Agustín F. Villa, *Escuela de pintura en México*, Guadalajara, UNED, 1990, p. 46.

<sup>98</sup> José C. Valadés, *Lucas Alamán, estadista e historiador*, Coordinación de humanidades, UNAM, 1977, p. 415.

<sup>99</sup> Cuadriello, op, cit, p. 211.

*La primera estaba en la portería y era esta: Guadalaxarensi populo, la que borró su sucesor fray Pablo del niño Jesús y puso en su lugar otra fea. La segunda estaba sobre la puerta de la sala de recibir consignaba la fecha de la conclusión de la reedificación y ornamentación del convento y colocación de todas alhajas científicas y literarias y concluía así: Frueminos, porteri este que grati servatote at que perficite. Y a los porteros les pareció oportuno corresponder a tan sabio y filantrópico voto, robándose esos tesoros en su mayoría y llevándoselas a húmedas bodegas, pocilgas y rústicas chozas en donde unos estarán en mui mal estado y otros habrán sido destruidas [sic]<sup>100</sup>.*

Su trabajo como asesor de los diferentes gobiernos conservadores que se sucedieron durante los años de la república centralista en Jalisco, le motivó a redactar y publicar ensayos, en los que podemos advertir sus ideas acerca de la educación artística en la formación humanista. Entre ellos, se conocen dos: *Dictamen sobre el Colegio de San Juan, presentado al Excmo. Señor Don Mariano Paredes, gobernador y Comandante General del Departamento de Jalisco*<sup>101</sup>, y el *Discurso que en la solemne apertura de los estudios en el nuevo año escolar dijo en el Colegio de S. Juan de Guadalajara el día 22 de octubre de 1843*<sup>102</sup>.

Del “dictamen” se deduce el primer proyecto de bachillerato de arte y humanidades que hubo en Guadalajara así como la primera escuela de Música, y los inicios de la conservación patrimonial en Jalisco. En el “discurso” encontramos su propuesta de educación artística.

El colegio de San Juan Bautista fue fundado por la orden religiosa de los jesuitas, a iniciativa de Juan María de Salvatierra y con los recursos del canónigo Simón Conejero Ruíz y según proyectos del licenciado Juan Martínez Gómez. El interés de los fundadores era crear un seminario para lo cual obtuvieron autorización del gobernador de la Nueva Galicia en 1695. Su época de mayor prestigio ocurrió poco antes de la expulsión de la orden religiosa en 1767, cuando Francisco Javier Clavijero impartió “El primer curso de artes que se vio, conforme a las doctrinas de Descartes y Neuton [sic], en nuestro país”<sup>103</sup>. Después de la expulsión de los jesuitas el colegio se reabrió entre 1803 y 1824; posteriormente, con el nombre de Liceo de Jalisco se mantuvo abierto de 1834 a 1838<sup>104</sup>, en este último año, una comisión integrada por José Justo Corro, José Domingo Sánchez Reza, Antonio Escoto y fray Manuel Nájera visitaron los establecimientos “literarios” que mantenía el estado y rindieron un informe en donde se invitaba al gobierno a que mantuviera el colegio, petición que fue satisfecha el 30 de enero de 1841, con la autorización del decreto firmado por el gobernador Antonio Escobedo, que restablecía el colegio de San Juan Bautista para dar a la juventud “instrucción primaria y secundaria”. Esto no significó la resurrección del plantel educativo y para el curso iniciado en marzo de 1841 solo inscribió unos cuantos alumnos en

---

<sup>100</sup> Archivo personal del Dr. Agustín Rivera, en resguardo en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, UNAM, Misc. R. 10050.

<sup>101</sup> Editado en Guadalajara, en la Imprenta del gobierno, 1843.

<sup>102</sup> *Idem.*, 1844.

<sup>103</sup> *Dictamen... op. cit.*, p. 29.

<sup>104</sup> Angélica Peregrina, *La educación superior en el Occidente de México*, t. I siglo XIX, Guadalajara, Universidad de Guadalajara y Colegio de Jalisco, 1993, p. 63.

la escuela de primeras letras; la desconfianza por la educación pública ocasionada por las vicisitudes por las que atravesaba al gobierno, motivaba a la gente pudiente de las comarcas del interior a mandar a sus hijos a estudiar con preceptores particulares y en las ciudades preferían también profesores que enseñaban en sus casas es por ello que el general Paredes gobernador y comandante del Departamento de Jalisco, caudillo triunfante en la nueva asonada militar de los conservadores en la región, solicitó al padre Nájera respondiera a la siguiente pregunta: “¿Qué cosa convendría hacerse con la casa y rentas del colegio de San Juan?”.

La respuesta está en “El dictamen sobre el Colegio de San Juan”, dividido en tres partes, en la primera hace un análisis de la situación financiera del colegio, para proponer una solución mixta en que concurren las rentas propias del colegio así como cuotas por asistencia completa conocida como “pupilage” y por la asistencia a las cátedras, no sin antes plantearse dudas: “¿será conveniente establecer un pupilage? ¿Será exigente decidir alguna pensión a los estudiantes que concurren a las cátedras del colegio”, a lo que se responde que se abra sin pupilage y que se cobre una cuota moderada de dos pesos mensuales por asistir a las cátedras, dinero que será destinado a salarios de los profesores.

La segunda parte es una revisión de las materias que se enseñan en los establecimientos educativos de la ciudad, para el esquema de estudio del conocimiento general que deben saber los seres humanos, dice que el conoce tres obras maestras: “Tabla enciclopédica de Bacon, la de D’Alambert y la más reciente de la Enciclopedia Británica”<sup>105</sup>. Utilizando el de esta última, concluye que en la ciudad se enseña anatomía, física general, Jurisprudencia eclesiástica, civil y romana, gramática, heráldica, retórica, se comenzaban cursos de geografía. De los que consideraba derivados de las “matemáticas mixtas”, existían en la Academia cátedras de arquitectura, escultura, pintura y perspectiva; se enseñaban también elementos generales de meteorología, hidrología; considera que de química, mineralogía y zoología era muy difícil que se establecieran porque se necesitaban “gabinetes, sin los que el aprendizaje de esas ciencias, sería de palabras bárbaras”.

Para el erudito carmelita, la necesidad principal estaba en la enseñanza de las matemáticas “puras y mixtas”, la música, las lenguas vivas como el inglés, el francés y el alemán, así como las humanidades y bellas letras; considera también que la Academia de Bellas Artes está confinada a una sala del Instituto con mala luz y “pésima disposición”, que sus estatuas “las bellezas de Grecia y Roma estarán mal hospedadas y los monetarios hacinados unos sobre otros”; por lo que propone al general Paredes es hacer del Colegio de San Juan un centro educativo de Artes y Humanidades, basado en la idea del renacimiento que agrupa las matemáticas, la música y las artes como ramas del árbol de las infinitas combinaciones:

“El colegio se dividirá en los ramos de matemáticas puras y mistas [sic], lenguas extranjeras, bellas artes y humanidades; tendrá además una escuela de música y conservará la de primeras letras”<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> *Idem.*, p. 17.

<sup>106</sup> *Dictamen...op. cit.*, p. 31.

Las ideas comenzaron a concretizarse en abril de 1843, con la apertura de las siguientes cátedras: francés, cursos mayor y menor de matemáticas, gramática latina, bellas letras, como actividades abiertas se programaron conferencias de religión y filosofía moral los sábados por la tarde y de higiene popular los domingos en la mañana, en mayo se inauguró la Academia de Música con el maestro Jesús González Rubio, notable director de orquesta y maestro de capilla de la catedral; al año siguiente se incorporó la Academia de Bellas Artes, de manera que para 1844 el proyecto del fraile Nájera ya estaba en marcha, ese mismo año la estadística de alumnos inscritos se distribuía de la manera siguiente: 35 estudiaban filosofía, 38 estudiaban idiomas, y dibujo 120<sup>107</sup>. La crisis permanente del gobierno y la invasión norteamericana puso fin a este “teatro de las ciencias y taller de la educación” en 1847, permaneciendo abierta únicamente la Academia. No obstante su corta existencia, El Colegio de San Juan Bautista, significó una base sólida para el avance de las ciencias y las artes en la ciudad. En este proyecto está presente una elaboración del concepto de expansión gradual del universo humanista elaborada a partir del renacimiento y continuadas durante la ilustración, que parte de la pintura a las otras artes y luego a las ciencias naturales, una idea principal en el proyecto educativo de los conservadores mexicanos que acompañaron a la dictadura santanista.

En esa época las referencias clasicistas entre los artistas y letrados era cosa común: “puesto que el latín seguía siendo la lengua propia de los altos estudios y el dominio del latín se obtenía leyendo a los clásicos, lo que familiarizaba a los hombres educados con el mundo de los héroes y los dioses de la antigüedad”<sup>108</sup>.

### **La construcción del templo de las artes.**

Motivado por su nombramiento como inspector de la Academia de Bellas Artes de Guadalajara, el fraile Nájera escribió ocho diálogos para juzgar la belleza y el buen gusto en los objetos naturales y en las obras de arte; desafortunadamente el manuscrito no se ha localizado, lo que se conoce son los fragmentos publicados por Sebastián Lerdo de Tejada en la *Corona Fúnebre en honor a fray Manuel de San Juan Crisóstomo*; estas ideas nos permiten establecer sus intereses temáticos: En la primera de estas lecciones expuso la manera en que el gusto es el resultado de la delicadeza que afecta al sentimiento, y de la corrección que depende de la razón y el juicio. En la segunda, explica el genio como creador de un todo bello, compuesto de las bellezas parciales, trayendo con oportunidad, el ejemplo de Fidias, en su bello ideal de *la Venus de Médicis*. En la tercera, trata de lo sublime, como objeto también del gusto, y aplicando esta lección a las bellas letras, se ocupa en la cuarta y quinta conferencias, de explicar lo sublime, con los incomparables himnos del poeta inspirado por la divinidad, y con algunos pasajes de Homero y Virgilio como autores antiguos; y de Racine, Milton, Ossian y otros muchos entre los modernos. En la sexta se propuso demostrar las causas de la belleza y de cuantas maneras puede esta reproducirse en los escritos; siendo también el asunto de la séptima y la octava, explicar los escollos que en

---

<sup>107</sup> Longinos Banda, *Estadística de Jalisco (1854-1863)*, Guadalajara, UNED, 1982, 2ª edición, p. 325.

<sup>108</sup> Fausto Ramírez, “La Restauración fallida: La `pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, compilado en *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana*, México, MUNAL, 2000, p.215.

el lenguaje y en el estilo, deberá evitar el escritor, para no perjudicar a la belleza o buen gusto en sus obras.

Es en el *Discurso en la solemne apertura de los estudios*, pronunciado en 1843, es en donde expresa sus ideas de arte y educación, y su confianza en el estudio de filósofos, historiadores, y poetas de la antigüedad. El tema básico de Petrarca: “vuelta a los clásicos”; fue una constante en las justificaciones que dio Nájera para establecer la enseñanza del griego y del latín, y se pregunta que sea cual fuere la carrera a que un joven se consagra:

*¿Será para él solo un entretenimiento de lujo, el estudio de una lengua, depositaria de las historias primitivas, de las doctrinas de la nación más civilizada en la antigüedad, cuyos escritos hayan llegado en más número a nuestras manos? ¿Será literato el que no haya oído cantar a las musas de Helicón? ¿Conocerá la historia, el que no haya hojeado a Herodoto? ¿Será filósofo, el que ignore lo que supo Platón? ¿Será profundo jurista, el que sea extranjero en la historia del derecho romano? Y ese derecho es entendible en todas sus partes, sin una sólida instrucción en los principios de los Estoicos que son la base de esa legislación?*<sup>109</sup>.

Sigue los preceptos del poeta Horacio, y aconseja a los jóvenes que de día y noche estudien a los escritores griegos para formar y perfeccionar el gusto como modelo de elocuencia. Su interés por la antigüedad también incluía al ámbito regional, por ello pugnaba por establecer un museo de antigüedades para estudiar el origen de los indios de Atemajac, Tonalan [sic] y Zapotlán, así como evitar el saqueo de “reliquias de la antigüedad que han salido de nuestro suelo”.

Otra idea de la ilustración que está presente en su proyecto del Jardín Botánico, en el que considera el lugar donde “la naturaleza y las ciencias exhalarán el placer y la alegría” y ayudaría a conocer las plantas exclusivas de nuestro suelo.

Por considerar como parte esencial de la educación nacional la enseñanza de la música, impulsó la creación de una academia de la materia dentro del colegio, porque su estudio auxilia al alma empeñada en las investigaciones de las ciencias además de proporcionar inspiraciones a las bellas artes. Pone como ejemplo de artistas que se inspiraron en la música al pintor Raphael Mengs que interpretaba una sonata de Cazelli antes de trabajar su tema de *La anunciación*; que la flauta acompañó en la creación al arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras de donde tomó “aquella elegancia, aquella belleza que comunicabas, a tus obras de arquitectura, que serán la gloria de los mexicanos”<sup>110</sup>.

El origen del estudio de la pintura a través de la perspectiva y la división matemática del espacio tuvo un punto culminante en el *Tratado de pintura* de Leonardo D’Vinci, asimilando en gran parte la aplicación de la geometría y las matemáticas al arte grecolatino. Los tratadistas de la pintura, como por ejemplo Bartolomeo Fazio, opusieron a manera de contrapunto el de “vuelta a la naturaleza”, y el entrecruzamiento de ambos temas estaba

---

<sup>109</sup> Fray Manuel de San Juan Crisóstomo, *Discurso en la apertura de los estudios del nuevo año escolar del Colegio de San Juan, Guadalajara*, Imprenta del gobierno, 1843, p. 33.

<sup>110</sup> *Discurso...op. cit.*, p.13.

dedicado a desempeñar un papel decisivo en el pensamiento humanista<sup>111</sup>. Fray Manuel Nájera no fue ajeno a esta discusión y defendió la enseñanza del dibujo lineal como un conocimiento preparatorio para todas las carreras, y pensaba que:

*Ese método de dibujo sobre la geometría, rectifica el juicio, enseña con precisión las proporciones, y pone a los jóvenes en estado de convencerse de la exactitud e inexactitud que haya trabajado: allí vereis, que a muy pocas lecciones, el joven se pone en estado de conocer lo bastante de la geometría, para entender los sencillos pero suficientes conocimientos de la perspectiva, sin la que, todo dibujo, toda pintura, son defectuosos y falsos; allí vereis la aplicación de esos conocimientos hechos con la mayor facilidad, y de una manera que no queda duda de la exactitud y del acierto; allí vereis en fin, que ese sistema es un verdadero método, palabra que tiene un sentido real, pues quiere decir, que por él, se hacen comprender al aprendiz los medios más sencillos y mas pronto para dibujar correctamente los objetos que tiene a su vista, y lo van llevando de la mano, desde las operaciones más sencillas a las mas difíciles del arte<sup>112</sup>.*

Estaba convencido que con el nuevo método, los alumnos que serían “conducidos por la geometría y la perspectiva llegarán hasta la puerta del templo de las Artes”, para después escoger la carrera de las matemáticas, de la historia natural y de las artes.

Este somero muestrario de las ideas de uno de los protagonistas de la “aurora cultural de Jalisco”, son los primeros indicios para explicar el desarrollo del pensamiento estético en esta comunidad de “artistas y letrados”. Es un proceso en el que todavía están presentes algunas ideas del siglo XVIII y se discuten las del romanticismo.

Este sacerdote de formación en cultura clásica y actualizado por el conocimiento de lo que él llamaba “lenguas vivas”, estaba interesado en el punto de vista de los enciclopedistas acerca del conocimiento y también estaba atento a las ideas contemporáneas y que tanto podía asumirlas en su proyecto; cuando me refiero a las ideas renacentistas el principal interés al citarlo no está centrado en el concepto renacimiento entendido como mega periodo de la historia de la cultura occidental, durante el cual se produce una Revolución cultural, que cambia constantes y características en las formas de producción y expresión del pensamiento y del arte. La intención principal está encaminada a encontrar la apropiación y práctica de la idea surgida en el renacimiento, entendida como un memorable proceso de autorrealización y toma de conciencia. Desde esta circunstancia el ideal renacentista se presenta como parte sustancial en el desarrollo de la cultura occidental, y por tanto como ideal susceptible de ser asumido por grupos sociales determinados, sin considerar cronologías ni espacios geográficos específicos, si no más bien como rasgo destacado en la consecución de sus fines. Se parte de que para progresar hay que renovarse y propiciar un renacimiento cultural. Esta fue una de las enseñanzas adoptadas durante el siglo XVIII, que aun persistían en la alimentación de las ideas de arte y cultura y el papel de éstas en la formación del proyecto de nación durante la primera mitad del siglo XIX.

---

<sup>111</sup> E. Panovsky, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid, alianza Editorial, 1996, p. 53.

<sup>112</sup> Fray Manuel Nájera, *Discurso...*p. 19.

En su argumento para la reapertura del Colegio de San Juan y la necesidad de cobrar cuotas, dice que el objeto de la escuela de primeras letras fue “el poner una enseñanza primaria para familias de cuyo republicanismo no llegase al punto de querer ver a sus muchachos iguales en sentimientos y maneras a la heroica democracia que concurre a las otras escuelas”<sup>113</sup>. Lo que nos indica que no era un pensador de ideas populistas.

El fraile Nájera fue la cabeza visible y más activa de una generación que tomó conciencia de su responsabilidad ante las tareas que implicaba la fundación del estado nacional y sus instituciones, querían seguir con algunas de las enseñanzas de la escolástica, como el método de la memorización, por lo que subestimaba nuevas propuestas educativas como las de Juan Jacobo Rousseau que pregonaba que se aprendiera por la experiencia no por la memoria, “un escritor que imagina que el estado natural del hombre es la vida errante de los bosques y que las ciencias son la caja de Pandora, que han traído todos los males del mundo, no es el oráculo en cuyas sentencias debemos descansar”<sup>114</sup>. Por lo tanto consideraba formar jóvenes dentro del pensamiento moderno que exigían los tiempos, sin perder las bases de la antigüedad en donde se encuentran los orígenes del conocimiento. Para el consejero de los conservadores, el Instituto del Estado había sido un fracaso y un despilfarro para el erario del que había que olvidarse como del “no menos funesto caso de Icaro”.

Una vez que los federalistas perdieron su primera oportunidad por consolidar un modelo político administrativo de estado nacional, los conservadores se dieron a la tarea de renovar las instituciones, sobre las bases coloniales; así fue como la Academia de San Carlos entró en un periodo de reestructuración, con esas ideas que se generaban en el grupo conservador y que el fraile carmelita Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, impulsaba desde Guadalajara como se deduce de sus discursos.

Durante este tiempo de patricios, no es casual que un abogado y un sacerdote aparezcan como impulsores de proyectos culturales, su formación inicial en temas de la cultura y el pensamiento fue en el seminario por lo que sus lecturas de estudios fueron muy similares. El desmantelamiento de estructuras coloniales tendrá que ocurrir de manera telúrica con las leyes de Reforma, lo que pone fin a este periodo. Ambos grupos creen en las Ciencias y las Artes, entre las instituciones fundadoras de la República, por considerarlos como elementos fundamentales para el progreso y para conseguirlo el ejemplo principal es la cultura grecolatina.

Estas ideas permanecerán como base de los proyectos que entrarán en la disputa por la nación en las guerras internas sufridas a mitad del siglo. Los tiempos contemporáneos con sus teoremas y proyectos entraron en esta región principalmente por la letra impresa, para propiciar la creación de instituciones culturales y enunciar ideales estéticos.

---

<sup>113</sup> *Discurso.., op. cit.*, p. 12.

<sup>114</sup> *Idem.*, p. 23.

## II.-PAPELES DEL ARTISTA.

El interés principal de este capítulo es reconstruir con los documentos recabados, el contexto que propició la creación de las sociedades de artistas; presentar una interpretación de los discursos pronunciados por ellos o por los ciudadanos en nombre de las artes para significar la percepción del artista frente a la sociedad.

Los tiempos establecidos estuvieron principalmente señalados por las asociaciones artísticas y sus actividades. Durante la primera fase, comprendida entre la fundación de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes en 1857 y la disolución de la misma en 1870, la participación de los artistas en los procesos de cambio político y social, fue de comedidos negociadores para mejorar las relaciones entre grupos y partidos. En el segundo periodo, entre 1870-1888. Una vez resuelta la disputa por la nación a favor de los liberales, el artista dejará su rol “mesiánico” para considerarse un obrero más en la construcción del progreso y luchar de manera individual por el sustento económico y el reconocimiento social de sus cualidades además de participar en la reactivación económica y social del país, esta circunstancia provocó el surgimiento de la Sociedad de las clases productoras. El último lapso comenzó con la llegada del ferrocarril a Guadalajara en 1888 y concluyó en 1898 con la muerte de Pablo Valdez y la edición del catálogo de la colección del padre Agustín Rivera. En este periodo se borran las fronteras entre los modos de producción para caminar junto con los trabajadores y artesanos hacia el progreso en donde el arte se convierte en poderosa palanca para que funcione la máquina de la civilización, en ésta fase el conocimiento artístico comenzó a ser procesado teóricamente.

Estos periodos además de individualidades tienen sus principales protagonistas en asociaciones como la ya mencionada “Jalisciense de Bellas Artes” activa entre 1856 y 1870; y la de las “Clases Productoras” con presencia entre 1877 y 1888. Se trata de tres momentos sucesivos, contrastantes, un proceso de cambio en donde el artista pasa de ser un profeta social a un obrero de la producción.

Ciertamente los prototipos de artista propuestos en países europeos durante el siglo XIX, estuvieron muy lejos de cumplirse en esta región al occidente de México; ni príncipes a las órdenes del obispado o del gobierno, ni héroes sacrificados por la idea sublime del arte. En lo único que podían semejarse era en su apariencia, fue común entre arquitectos y pintores el uso generalizado de la capa, o del pelo debajo de la oreja, o las barbas crecidas y recortadas solo en la piocha o marcando el ovalo de la cara<sup>1</sup> (figura 8).

Los artistas jaliscienses de la segunda mitad del siglo XIX aspiraron a vivir profesionalmente de su trabajo, entendiendo misiones diferentes a lo largo del periodo. Ellos pudieron expresar sus opiniones respecto de las guerras y asonadas militares o civiles que consumían al país; en ese contexto su mensaje fue de paz y civilización coincidiendo con las ideas del romanticismo social francés y principalmente con la del cristianismo como fuente de cultura y civilización, sobre la que debía erigirse la nueva nación.

---

<sup>1</sup> Al respecto pueden observarse los retratos al óleo de José Pamplona, Jacobo Gálvez y Felipe Castro que se conservan en el Museo Regional de Guadalajara.

La adopción de estos supuestos valores universales fue el tema central de discusión. Junto con esa propuesta de emular a las naciones europeas surgió también la meta a mediano plazo: una vez que las ideas universales de arte y cultura, fueran asimiladas, se estaría en condiciones de “hacer un arte nacional”.



Figura 8. Autorretrato Felipe Castro.  
Óleo sobre tabla.

En diciembre de 1855 durante la tregua que instaló en el poder a los triunfadores de la Revolución de Ayutla, en Guadalajara, además de ocuparse de la elección de diputados para el nuevo congreso constituyente, se lanzó la convocatoria para la construcción de “un teatro digno de la ciudad”.

Desde cinco años antes en un artículo publicado por los redactores de “El ensayo literario”, los jóvenes intelectuales hacían la siguiente reflexión: “Los pueblos mercantiles edifican primero una Bolsa; los civilizados comienzan con un Teatro. Nosotros no podemos hacer gala de nuestro comercio, y por eso carecemos de aquel; más en cambio jáctamonos [sic] ilustrados ¿y donde está la prueba?”<sup>2</sup>.

Como se observa en la declaración, el juicio juvenil censuraba la falta de interés por parte de la sociedad y los artistas para realizar acciones concretas a favor de la difusión cultural. Además de la construcción del teatro, parte de la respuesta será asumida

---

<sup>2</sup> *El ensayo literario* n° 5; edición facsimilar de la de 1852. Introducción y compilación de Celia del Palacio, Guadalajara: Secretaría de Cultura, 1994, p. 166.

radicalmente, a partir de la práctica artística de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, asociación que organizó 5 bienales entre 1857 y 1865, y cuya variedad temática en la obra presentada nos muestra también claramente un proceso de diversificación en busca del ideal artístico, basado en la realización individual con el reconocimiento de la comunidad de artistas.

El Teatro Degollado es una obra singular, por haber sido impulsada por un grupo social en medio de una década de penurias y conflictos, las circunstancias de su construcción y el conjunto iconográfico pintado en su bóveda, son prueba de las relaciones entre el artista y la sociedad en esa época. En el ámbito de la interpretación, esta obra arquitectónica y pictórica nos permite aproximarnos a diferentes aspectos que van desde la intención del artista al crear, hasta la recepción de la obra de arte, así como las condiciones de su producción y difusión.

Un medio para la difusión del concepto de arte en esta época y su importancia para el individuo y la sociedad, fueron las exposiciones, por lo que me ocuparé de las de cada periodo con la información recabada en los catálogos, así como un breve análisis cuantitativo de las mismas que nos sirva como punto de partida para estudiar los discursos escritos para estas ocasiones. En ellos se enuncian sus propósitos respecto a este “escaparate del mundo civilizado”. En la tercera parte de este capítulo analizaré la diversificación de la producción profesional del arte durante los últimos 20 años del siglo XIX, observado en la miscelánea de servicios artísticos que se ofrecían principalmente en la ciudad de Guadalajara. Dejo para el último capítulo la recepción de la obra artística contenida en notas o ensayos de intenciones críticas.

## **Apóstoles del gusto**

El gobierno surgido de la Revolución de Ayutla designó gobernador de Jalisco al general Santos Degollado. Nativo de Guanajuato, quien había sido empleado en una oficina de la catedral de Morelia y gobernador de Michoacán en 1848. Descrito como “un completo demócrata de ideas muy progresistas a la vez que profundamente religioso, de mucho valor, de incansable actividad y de rara abnegación”<sup>3</sup>. Desde el principio de su administración mostró interés en el incremento a la educación que pronto se convirtió en medidas prácticas como la reapertura del Instituto de Ciencias, y la expedición de reglamentos para el nombramiento de profesores con base en conocimiento y no en cuestiones políticas, y dispuso la creación de escuelas distribuidas por todos los cantones del estado.

Destinó 150,000 pesos a la enseñanza secundaria, profesional, e industrial, con lo que el presupuesto ejercido en educación entre 1855 y 1856 fue de 1,125,000 pesos, convirtiéndose en el más alto dedicado a la educación en la breve historia del estado<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Luis Pérez Verdía, *Historia particular del estado de Jalisco*, facsimilar de la editada en 1910, Guadalajara, Departamento editorial de la Universidad de Guadalajara, 1989, vol. II, p. 399.

<sup>4</sup> En opinión de Luis Pérez Verdía, el presupuesto asignado a la educación “correspondía a los servicios indispensables que un estado en vía de progreso, tiene derecho a reclamar”, *Idem.*, p. 403.

El Instituto se encargaba de tres ramas de la enseñanza: medicina; ciencias naturales y su aplicación; derecho y economía política y social; ofrecía carreras de jurisprudencia, escribano, medicina, farmacia y matemáticas<sup>5</sup>.

La Academia de Bellas Artes se había extinguido en 1851 a causa de la muerte de su director, de manera que no había estudios profesionales de arte. En la música Clemente Aguirre comenzaba la transformación de bandas militares en orquestas sinfónicas y gracias a una iniciativa del doctor Jules Climent, músico aficionado, se formó la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia que entre 1857 y 1858 presentó conciertos de manera regular.

La ciudad que en 1854 tenía 84 mil habitantes, vio disminuida su población como consecuencia de la guerra de Reforma, hasta 70 mil en 1862<sup>6</sup>. Ernest Vigneaux, el filibustero francés que había intentado tomar Sonora con las tropas al mando del conde Raousset, venía enfermo y derrotado cuando visitó Guadalajara, en estas circunstancias describió a sus habitantes de la siguiente manera, al entrar en la capital observó que:

*Cada arteria que cruzamos vomita del corazón de la ciudad grupos de populacho: son los pelados de Guadalajara, célebres entre todos sus semejantes por su turbulencia, su corrupción y la energía que lleva al vicio. Todos se confunden en una masa asquerosa sin distinción de edad ni sexo, sucios, casi desnudos, desvergonzados...<sup>7</sup>.*

Una vez que fue atendido y curado por el doctor Pablo Gutiérrez en el nosocomio de Belem, pasó sus días de convalecencia en casa de una familia francesa radicada en la ciudad. Ya recuperado asistió a la plaza de armas para observar a la concurrencia y anotar sus características:

*Los hombres visten a la europea; vense sin embargo, algunas capitas españolas y sombreros de anchas alas que bastan para dar al conjunto un sello original. Las mujeres usan el zapatito de raso y el vestido de seda: las enaguas, es decir las faldas sin talle, son propias de las mujeres ordinarias; pero en el interior las damas mexicanas que se dan al dulce far niente, a la vida de molicie propia de las mujeres de Oriente, suprimen también el tiránico justillo. El corsé no está en uso entre ellas; llevan la cabeza descubierta, aunque usan el tápalo, chal de seda que se ponen como la mantilla, reemplazando el rebozo popular reservado para la negligé<sup>8</sup>.*

La guerra desatada después de la promulgación de la constitución liberal de 1857, dañó de manera considerable el tejido social de la población y a la infraestructura urbana de Guadalajara. Además del exilio las familias sufrían disgustos internos, fueron tiempos de discordia, los ciudadanos de las clases pudientes huían o se acomodaban con las necesidades del bando ocupante. Las damas distinguidas mantenían relaciones con los triunfadores, que oscilaban entre el cortejo y la cárcel. El historiador Manuel Cambre

---

<sup>5</sup> Angélica Peregrina, *Historia de la educación ...*, op. cit., p. 67.

<sup>6</sup> Celina Becerra y Alejandro Solís, *La multiplicación...* op. cit., p. 39.

<sup>7</sup> Juan B. Iguiniz, *Guadalajara a través de los tiempos*, Guadalajara, edición del Banco Refaccionario de Jalisco, 1951, t. I, p. 247.

<sup>8</sup> *Idem.*, p. 255.

narra la suntuosa corrida de toros ofrecida por el ejército conservador en honor del “bello sexo” de Guadalajara, y el hecho de que días más tarde estas guapas señoritas que fueron “festejadas como princesas de una corte imperial”, hacían llegar al general Márquez una petición, para que fueran liberadas o en su caso tuvieran su hogar por prisión dos de estas selectas damas cuyo único delito era tener un parentesco con algún caudillo liberal.

En todas partes se hablaba de política, religión o filosofía no siempre con acierto, el alarde de liberalismo llegó a extremos individuales como decapitar esculturas en la iglesia del Carmen, así como la toma de partido por parte de las mujeres: las liberales usaban zapatos rojos y unas hachitas como prendedores, y las del bando conservador calzaban zapatos verdes y su “insignia” sobre el pecho o la solapa era una cruz, así se presentaban en bailes y tertulias<sup>9</sup>.



Figura 9. Fotografía del Palacio de Gobierno después de la explosión del 9 de enero de 1859. Colodión estudio de Sánchez y Figueroa

Atacada con cañonazos y dinamita, la población vio destruir sus principales conventos para convertirlos en plataformas de combate; la gente económicamente débil como eran los comerciantes minoristas y los sirvientes tuvieron que abandonar la ciudad el 2 de octubre de 1860 cuando se acordó una suspensión del fuego durante tres horas, para que pudieran salir los habitantes que vivían en el recinto fortificado de la plaza, entonces:

*La ciudad presentó un espectáculo desgarrador: salían de sus hogares innumerables familias abandonando intereses, sin tener albergue que los recibiera ni saber a donde ir, mujeres y niños llorando, ancianos y enfermos sufriendo. Transcurrido el angustioso término de tres horas, cuando no había salido aún toda la gente y una multitud llenaba las calles, a la primera campanada de las doce, la plaza hizo fuego con artillería sobre los rezagados que abandonaban sus casas y huían matando e hiriendo por la espalda a algunas de esas personas<sup>10</sup>.*

Han llegado hasta nuestros días cuatro imágenes que reflejan situaciones y ambientes de Guadalajara en esos años de la “gran década nacional”. La primera es una fotografía (figura 9) tomada con el proceso del

<sup>9</sup> Luis Pérez Verdía, *Historia particular... op. cit.*, vol. III, p. 129.

<sup>10</sup> Manuel Cambre, *La guerra de los tres años*, Guadalajara, Departamento editorial de la Universidad de Guadalajara, 1986, p. 476.

colodión<sup>11</sup> que muestra la parte sur y la mitad oriente del palacio de gobierno, destruidas por la explosión del cuarto de municiones ocurrida el 9 de enero de 1859, en este sitio también se encontraban la cárcel y oficinas administrativas. En la fotografía, docenas de personas entre las que se cuentan uniformados, niños y civiles buscan sobrevivientes entre los escombros formados por bloques de piedra y madera, el resultado sumó más de doscientas víctimas entre muertos y heridos<sup>12</sup>.

El fotógrafo, probablemente Justo Ibarra, situó su cámara en el edificio que se encuentra entre la actuales calles de Pedro Moreno entre Corona y 16 de Septiembre, para tomar la imagen en la que también se aprecia la destrucción interior del edificio.

En 1846, los daguerrotipistas que fueron atraídos por la invasión norteamericana a México realizaron las primeras fotografías de escenarios de guerra, no tanto por registrar el suceso bélico, más bien por un negocio de subsistencia: perseguir a los soldados norteamericanos alejados de su tierra y familias que con un retrato podían paliar la melancolía de la distancia. Está colección que está conformada por cerca de medio centenar de fotos no sólo incluye retratos, también hay escenas grupales del ejército invasor por las calles de Saltillo, Parras y Durango, un grupo familiar, la manufactura de mantas en Durango, la escena de una curación después de la batalla, configuran una secuencia de contexto de lo que será el foto reportaje<sup>13</sup>.

En la explosión del palacio, no obstante tratarse de una imagen de guerra y por tanto de destrucción y víctimas fatales, el fotógrafo ha tomado distancia del dramatismo y solo se ven pequeñas figuras que hurgan entre los escombros, esto nos proporciona la imagen de la noticia más que el testimonio de la tragedia, existe la intención del fotógrafo de solo documentar y no provocar ninguna impresión en el espectador.

La segunda es un óleo sobre tela (figura 10) con el nombre de: *Asalto a la plaza de Guadalajara por el ejército constitucional a las órdenes de C. Gral. José López Uruga, el 24 de mayo de 1860*. El cuadro se compone a partir de un plano topográfico de la ciudad, puesto a manera de “un teatro de operaciones”, donde el río San Juan de Dios divide en dos diagonales la panorámica, simula con volutas de humo para indicar que el fuego se expande hacia el poniente. Las monjas han sido congeladas en su constante movimiento por el patio central de la institución de beneficencia [el hospicio]; el anónimo pintor ha enmarcado el mapa de la batalla en un espléndido paisaje de cerros; además ha cuidado detalles como representar la escultura de la misericordia que por entonces coronaba la cúpula del Cabañas; así como señalar con curioso follaje el lugar ocupado por huertas y la alameda. En la parte inferior identifica con números y letras las posiciones de los dos ejércitos, cuidando diferenciar con números las de los constitucionalistas, que se encontraban apostadas en El hospicio, la fábrica de rebozos de seda, templo de Santo Domingo, Plaza de Venegas, Plaza de Escobedo, Mexicaltzingo, Analco, y Santa María de

---

<sup>11</sup> Proceso que consiste en preparar la placa con nitrocelulosa mezclada con alcohol y eter y revelarla en el momento de la toma, por ello es necesario trabajar al aire libre en un laboratorio móvil.

<sup>12</sup> Manuel Cambre, *op. cit.*, p. 358.

<sup>13</sup> Rosa Casanova, Olivier Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 35.

Gracia por el lado de la calle de las tapias. Las posiciones “reaccionarias” están señaladas con letras, y son: la Catedral, Santa María de Gracia, San Agustín, El teatro, iglesia de San Francisco y la iglesia de la Compañía.

Para algunos historiadores, en Guadalajara se decidió un breve respiro a favor de los liberales en esta guerra civil que en realidad duró diez años, es por ello que el año de 1860 la ciudad se convirtió en el teatro principal de las acciones de esta guerra. Como una referencia al cuadro descrito cito un párrafo de Manuel Cambre, que narra los movimientos de los dos ejércitos:



Figura 10. Asalto a la Plaza de Guadalajara por el ejército constitucional el 24 de mayo de 1860. Óleo sobre tela. 260x220cms. Anónimo

*Habiendo recibido el general Woll, el día veintidós un correo de Miramón trayéndole orden de reconcentrarse al perímetro de la plaza y de que se sostuviera a todo trance hasta el día 24 que llegaría en su socorro; se replegó a la plaza, hizo que el Coronel de ingenieros, Genaro Noris, trazara una fortificación pasajera, y en el resto del día y la noche, se levantó la fortificación, completándose los parapetos con fardos de manta, de lana y de otros efectos tomados de los establecimientos de comercio. La línea fortificada formaba un cuadrilátero con sus costados de diferente longitud, siendo más corto el del sur, a la espalda del convento de San Francisco, seguían en dimensiones el del norte, desde el convento de la merced hasta el de Santa María de Gracia, luego el del oriente, desde Santa María de Gracia a cerrar en San Francisco y de ese punto al del poniente a*

concluir en la Merced. Al terminar la reconcentración de las fuerzas de Woll, entraron las caballerías liberales, se posesionaron del Hospicio, la Penitenciaría y Belem<sup>14</sup>.

La espléndida panorámica realizada por un artista hasta ahora no identificado, resume en un plano topográfico la información relativa al desarrollo urbano de la ciudad, así como la noticia de acciones militares, no obstante estar dominado por el diseño de un mapa, no descuida detalles como el de las monjas que se apresuran a la puerta principal de la Casa de Caridad.

El origen de las pinturas basadas en planos topográficos o geográficos es tan antiguo como los papiros en Alejandría o los códices en el nuevo mundo. Sirven como referentes directos para el del *Asalto a la plaza de Guadalajara*, un grabado sobre Tenochtitlan fechado en 1567; y los óleos: *Cuzco después del terremoto de 1650* (figura 11). La *Defensa de la ciudad de la paz en 1781* (figura 12). En la pintura de la tragedia de Cuzco el artista relata las destrucciones producidas por el gran terremoto y la manera en que los cuzqueños se unieron penosamente para solicitar la protección divina, están representados sus habitantes así como religiosas y frailes reunidos en oración al centro de la ciudad. La rebelión indígena sofocada en Bolivia representa la ciudad como un lugar ordenado que estuvo amenazado. Las pequeñas figuras de indígenas que aparecen en las colinas del fondo o colgados visibles en los márgenes de la pintura representan en un dramático plano a los invasores indígenas, como un claro signo político del mantenimiento del orden en la cuadrícula urbana.



Figura 11. Terremoto en la ciudad de Cuzco 1657.  
Óleo sobre tela. Anónimo

---

<sup>14</sup> *Idem.*, p. 400.



Figura 12. Defensa de la ciudad de la Paz 1777.  
Óleo sobre tela. Anónimo

Las vistas de ciudades pueden ser clasificadas como *corográficas* esto es que se ocupan en reflejar el monumento urbano de la ciudad, privilegia al *civitas*, las imágenes destacan estructuras concretas como plazas, catedrales, íconos que en conjunto servirán como símbolos de la ciudad, monumentos relacionados con la historia de la ciudad que ayudaban a la población local a definir su identidad comunal. Existen también las *comunicéncricas* que relatan un modelo crucial en la historia de la ciudad y en el valor marcial de sus habitantes, su objetivo es el señalar la actividad alterada de los ciudadanos sea por un hecho bélico o natural<sup>15</sup>.

Casimiro Castro realizó una serie de grabados entre 1855 y 1856 con el título genérico *México y sus alrededores*, en el que se incluyen varias tomas panorámicas desde una supuesta altura ubicada en la azotea de edificios contiguos o un cerro, en una de estas vistas nos advierte que fue tomada desde un globo situado al noroeste de la ciudad. A mediados del siglo los fotógrafos franceses se interesaron por tomar fotografías desde las alturas de un globo, en 1858 Gaspard-Félix Nadar consiguió la primera fotografía realizada desde un globo, sobre, sobre la aldea de Petit Bicêtre, en las afueras de París<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, colección Fernando Marias, Madrid, el visio, 1998, p. 173.

<sup>16</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, 2ª edición, 2002, p. 110.

En 1859 visitó la ciudad la célebre atracción del globo tripulado por Tranquilino Alemán<sup>17</sup>. Por el punto de vista que presenta el pintor el globo se situó al nororiente de la ciudad en una zona conocida como “las huertas” al costado norte del hospicio.

El cuadro exhibe la imagen de una ciudad ordenada cuya actividad bélica se adivina en el sur poniente hacia donde se replegaba el ejército conservador según lo muestran las volutas de humo que se levantan, esta imagen contrasta con la del ejército constitucional que correctamente alineado en un campo al oriente de la alameda espera la orden de ataque. Los edificios arquitectónicos que se distinguen son el hospicio Cabañas completamente terminado, en frente de este a la plaza de toros “El progreso”, al fondo las torres de la catedral; también vemos el diseño inglés de la alameda, así como los techos de bóveda y de teja roja estos para las clases más populares, una línea de árboles marca el cauce del río San Juan de Dios y divide a la ciudad en dos, por tratarse de un hecho memorable para Guadalajara, aparece en primer plano el ejército constitucional y dentro del Cabañas algunas monjas deambulan en busca de refugio, por estas características se trata de una pintura comunicétrica. Su composición es notable por el manejo de la luz en el paisaje del fondo lo que proporciona al espectador una visión infinita, hay que destacar también las formas geométricas del plano y la minuciosidad al detallar el parque del ejército liberal.

Al carecer de cámaras fotográficas la pintura se convirtió en un documento histórico que incluye un texto que anota los participantes en la acción al tiempo que destaca los edificios urbanos que se presentan como iconos de la ciudad. Más que un testimonio de la guerra es un buen ejemplo de la pintura de paisaje, la asepsia disfraza la información del inminente desastre.

De este arduo periodo queda también el testimonio del sitio de la ciudad a fines de octubre de 1860 (figura 13). En esta panorámica por un efecto óptico voluntario las dos facciones se ponen frente a frente en el fragor del combate evidente por el humo de los cañones que cubren la parte superior del cuadro [cuando en realidad estaban a un kilómetro de distancia entre uno y otro]<sup>18</sup>. *El sitio de Guadalajara*, está firmado por Francisco de Paula Mendoza, un reconocido pintor del tema de la guerra. A diferencia del realizado meses antes, en el primer plano de este si se observan heridos en el convento en ruinas de San Francisco, son dos momentos de una misma guerra, solo que el primero registra un repliegue del ejército conservador desde un punto de vista aséptico y en el segundo se pone en primer plano la actividad bélica de los liberales como un anuncio del próximo triunfo que obtendrían al finalizar ese año.

---

<sup>17</sup> En la tradición oral de los propietarios de la Hacienda de San José del Refugio, en cuya biblioteca se encuentra la referida pintura, se sostiene que la escena está basada en una fotografía tomada desde un globo.

<sup>18</sup> los liberales parapetados en la “torre de Malakof” improvisada con las ruinas del convento de San Francisco y los conservadores atrincherados en el convento de Santo Domingo (actual santuario del patriarca San José).



Figura 13. Ataque a Guadalajara el día 29 de octubre de 1860.  
 Óleo sobre tela. Francisco de Paula Mendoza. Col. Museo Regional de Guadalajara.

La tercera es un óleo sobre tabla, *El puente de las damas* (figura 14), realizado por un artista anónimo, supongo su factura hacia 1864-1865, es una curiosa perspectiva dividida por dos ejes diagonales el primero de izquierda a derecha está marcado por el arroyo del “arenal”, el segundo por el famoso puente de “las damas”, de manera que donde ambos confluyen se tienen escenas de los dos ambientes: en el arroyo las mujeres lavan la ropa o aparecen bañándose semidesnudas; en el prado ribereño una adolescente descansa en holgada ropa de algodón. En el extremo izquierdo donde desemboca o se ingresa al puente, una pareja de soldados “zuavos” que formaban parte de la fuerza de ocupación francesa, identificables por su vestuario característico de pantalones abombados y sus gorras; está también una carreta con dos hombres al frente y varios jinetes a caballo, sobre el puente los mirones observan a las damas que disfrutaban del arroyo.



Figura 14. Puente de las damas.  
Óleo sobre tela. 37x78cms.

La modesta imagen tiene su origen iconográfico más cercano en los cuadros de costumbres plasmados en los biombos virreinales por ejemplo en *Vistas de la ciudad de México*, (figura 15)) su composición apaisada y horizontal recuerdan esa técnica arcaica<sup>19</sup>, evidencia de que en la provincia la academia no había adquirido el carácter normativo que tenía en la producción pictórica de la ciudad de México. Su composición también se asocia con los votos de agradecimiento pintados en pequeñas láminas por la utilización de las miniaturas que representan diversos personajes, pese a sus defectos es una escena de veracidad y armoniosa composición cromática.

Este apacible escenario captado en los alrededores del templo de Mexicaltzingo es un testimonio de vida cotidiana en épocas difíciles para la ciudad lo que no parece afectar al grupo de mujeres que lavan y se bañan en río. En 1852 Felipe Castro en su cuaderno de dibujo había plasmado un grupo de mujeres lavando y bañándose en el estanque de un arroyo, en la huerta del doctor Guzmán, una de ellas desnuda (figura 16). Esta es alusión a la ciudad situada en una pequeña cuenca hidráulica de la que se disfrutaba en balnearios y huertas donde la gente se divertía con “almuerzos y reunioncitas, bailando el son de las guitarras”. Las dos son estampas de la calma provinciana, la diferencia es que mientras *El baño en la huerta* es una estampa tomada en tiempos



Figura 15. Mampara del Biombo “Vistas de la ciudad de México” siglo XVIII. Óleo sobre madera.

<sup>19</sup> Son muy difundidos los realizados con escenas y paisajes del castillo de Chapultepec, cfr. Teresa Castelló Iturbide, Marita Martínez del Río, *Biombos mexicanos*, México, I.N.A.H. 1970.

de aparente paz; *El puente de las damas*, es la imagen que prueba como la vida siguió sus cauces, a pesar de la agitación política y social permanente.

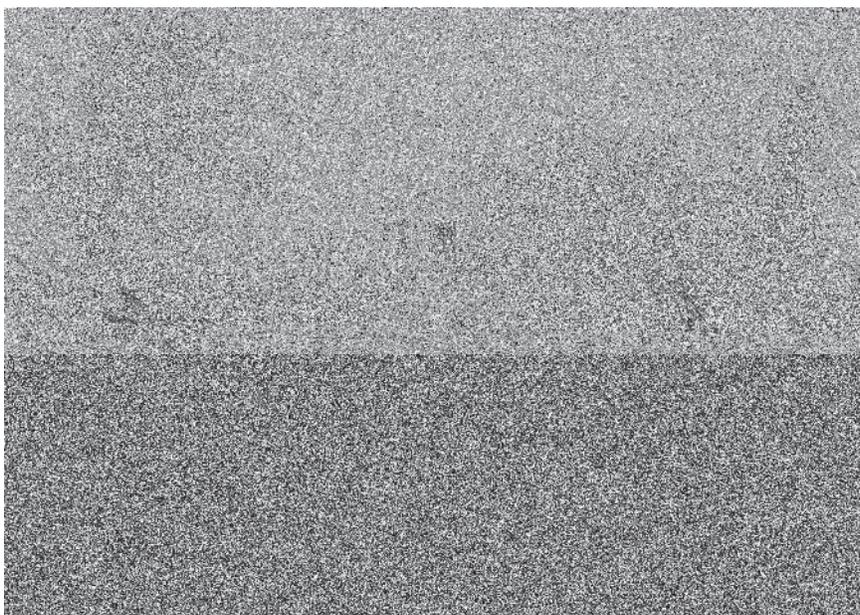


Figura 16. Baños de la Huerta del Dr. Guzmán.  
Lápiz sobre papel. Felipe Castro.

Es en este contexto es que surgen las primeras asociaciones de artistas. Con la intención de paliar la falta de escuelas profesionales de arte, desde 1856 algunos pintores y escritores se comenzaron a reunir con el propósito de formar una asociación amplia que agrupara todos los rubros del quehacer artístico. El poeta Eпитacio de los Ríos en noviembre del citado año publicó un artículo con el título “Bellas Artes”<sup>20</sup> en el que se refiere indirectamente a esas reuniones, en el texto, distingue a las Bellas Artes “dentro de los esfuerzos más poderosos del pensamiento humano”, además de adjudicarles una “misión civilizadora”.

Hace un recuento de los artistas que practican la pintura en México y Guadalajara, al referirse a esta última, pone las bases para desarrollar uno de los mitos del patrimonio artístico de la ciudad, al señalar que: “Las bellas artes en Guadalajara, debieron su principal cultivo al distinguido profesor Don José Antonio Castro, quien hizo conocer al clero el mérito de la *Asunción*, original de Murillo, que poseen y tienen casi arrumbada en la iglesia de Soledad”<sup>21</sup>. Según narra el poeta, al ver el mérito de aquella tela el maestro se negó a retocarla argumentando que había sido pintada por el pintor sevillano<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Eпитacio J. De los Ríos, “Bellas Artes”, en *El País*, Guadalajara, noviembre 26 de 1856, pp. 3 y 4.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Esta imagen se conserva actualmente en la sacristía de la catedral y el error se debe a haber sido copiada según la representación hecha por Bartolomé Esteban Murillo, en un taller sevillano.

El artículo señalaba como seguidores de esas enseñanzas a Felipe Castro, y los jóvenes Espiridión Carreón, Miguel Gárate, y Nicolás Banda; elogiaba sus esfuerzos y hacía votos para que cuando se consolidara el gobierno del pueblo y del progreso, les ayudara en su propósito de triunfo por ser poseedores del “verdadero genio”<sup>23</sup>.

La primera petición que este grupo de nuevos artistas hizo al gobierno fue el 11 de diciembre del mismo año, en ella solicitaban permiso para verificar una exposición de Bellas Artes en abril del siguiente año”<sup>24</sup>. Al no obtener respuesta, los artistas decidieron reunirse el 16 de marzo de 1857, para levantar un acta certificada en la que manifestaron su intención de celebrar una exposición. La asociación quedó formalmente instalada el 19 de marzo, día de los artesanos. Los socios fundadores fueron: el arquitecto Jacobo Gálvez, los pintores Felipe Castro, Espiridión Carreón, Gerardo Suárez, Miguel Gárate y Pablo Valdez, el músico Clemente Aguirre, así como los escritores Ireneo Paz, Aurelio Luis Gallardo, Alfonso Lancaster Jones y Epitacio de los Ríos, entre otros artistas y aficionados a las Bellas Artes<sup>25</sup>.

A mediados del siglo XVIII, comenzaron a surgir en Inglaterra clubes o asociaciones de artistas, como expresión de una tendencia hacia la sociabilidad artística. Eran el foro en donde los individuos se volvían ciudadanos públicos; por medio de la sociedad o club, el artista expresaba la noción de que él era parte de una profesión respetable análoga a las otras profesiones<sup>26</sup>.

Las sociedades artísticas se comenzaron a multiplicar desde principios del siglo XIX en muchas ciudades europeas, se habían propuesto como deber la diseminación del arte, se esforzaban por interesar a las clases medias con capacidad de compra en las obras de arte contemporáneo; “En 1865 había en Europa 203 asociaciones artísticas de ese tipo, 54 de ellas solo en los estados alemanes”<sup>27</sup>. A consecuencia de esto se formaron redes de esas características para la transferencia del arte a través de la producción literaria, se describieron y analizaron obras de arte, se compusieron biografías y se escribieron novelas sobre artistas.

Durante el siglo XIX los artistas buscaron descubrir su esencia profesional, lo que movió a algunos a considerar su posición en un contexto social, ya que no era suficiente hablar de valores artísticos, sino que deseaban ver su arte como una expresión de un valor social específico<sup>28</sup>. También buscaban proyectar el arte en un contexto más amplio dentro de una comunidad política y social, para así colocar a esa comunidad dentro de lo que consideraron el “progreso de la historia”.

---

<sup>23</sup> Epitacio J. de los Ríos, op. cit.

<sup>24</sup> Archivo Histórico de Jalisco, AHJ, Fomento/Exposiciones, expediente 1453.

<sup>25</sup> Alberto Santoscóy, *Obras completas*, Guadalajara, Unidad Editorial del Estado, UNED, 1984, t. II, p. 621

<sup>26</sup> Matthew Craske, *Art in Europe 1700-1830 A History of the visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford History of Art, New York, Oxford University Press, 1997, p. 40.

<sup>27</sup> Ute Frevert, “El Artista”, en Ute Frevert, Heiz-Gerhard Haupt (coordinadores), *El hombre del siglo XIX*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p. 348.

<sup>28</sup> Joshua C. Taylor, (editor) “Art and Society”, en *Nineteenth-century theories of Art*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 351.

Las asociaciones artísticas se inspiraron en filosofías surgidas de las revoluciones culturales europeas ocurridas durante la primera mitad de ese siglo, como el liberalismo social y el nuevo catolicismo. El primero planteaba la introducción del genio de las artes en su proyecto de organización social y los pensadores católicos consideraban a la belleza como unión entre lo divino y el individuo, entre la infinitud y los límites de lo sensible. En 1797, Wilhelm Wackenroder, publicó: *Expansiones del corazón de un monje amante de las artes*. Para Wackenroder la obra de arte tenía un solo propósito: despertar en el alma del observador la visión introspectiva del alma del artista, la que debería considerarse como una revelación divina<sup>29</sup>. Esta era una respuesta a la cultura secular y republicana promovida por la Revolución francesa.

Estas ideas no fueron ajenas a los artistas de Jalisco, quienes se formaron en la historia de la cultura en el claustro de fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera con lecturas de Bossuet, Feijoo, Baltasar Gracián, entre otros; y con libros llegados del extranjero de Víctor Cousin, del Vizconde Chateaubriand, además de revistas y periódicos de donde tomaron artículos que tradujeron para su difusión, como el ensayo *El genio del Arte*, escrito por el historiador y poeta francés Edgar Quinet (1803-1875), y traducido por Epitacio de los Ríos<sup>30</sup>. Dichas lecturas indican que sin abandonar del todo el aspecto religioso, lo tratan sin apasionamiento. La influencia de esos factores les permitió avanzar en la búsqueda de una creación individual libre de lo religioso en cuanto a temática pero con una base en la moral cristiana. “Puede pensarse que los dos dogmas, católico y científicista, llevaron a cabo esta evolución bajo la influencia, no sólo de los cenáculos románticos y de su expansión, sino también, en gran parte, de la estética de los filósofos liberales”<sup>31</sup>.

La fundación de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, tal vez deba interpretarse como una respuesta a la necesidad de buscar nuevas formas de organización que consideraran su posición como artistas en un contexto social y pudieran participar activamente en los cambios de las instituciones. La fraternidad, la comunicación con sus pares, fue una de las características del siglo romántico: “pequeños grupos literarios o filosóficos, o cenáculos, como se les llamó en Francia, florecieron más que nunca. Con gran frecuencia estas agrupaciones de amigos reunieron a hombres de diferentes campos artísticos o intelectuales”<sup>32</sup>.

“Adelante siempre, que la gloria nos saluda desde lejos”; este epígrafe de Lord Byron en la presentación del catálogo de la 2ª exposición de la asociación, refleja el compromiso que asumieron como grupo artístico para modificar su momento histórico. Su conciencia social los indujo a poner al alcance de los demás su doble papel de artistas y ciudadanos; estaban convencidos de contribuir con la difusión de su trabajo a la educación moral del pueblo además de incorporar el arte a la vida social.

---

<sup>29</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>30</sup> Publicado en *El País*, Guadalajara, julio de 1857, t. II, núms., 54 y 55.

<sup>31</sup> Paul Benichou, *El tiempo...* op. cit. p. 57.

<sup>32</sup> H.G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, México, F.C.E., 1ª edición, 1983, p. 208.

Este proceso de difusión también contemplaba el movimiento de un incipiente mercado del arte o al menos la idea de que las pinturas tenían un precio; es por ello, que al igual que en las exposiciones de la Academia de San Carlos, a partir de la 2ª celebrada en Guadalajara, se estableció un sistema de acciones con las que se compraban tres cuadros que se rifaban entre los suscriptores.

La Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, propició la publicación de artículos en la prensa y un par de folletos de donde obtuve los cinco discursos aquí referidos, que servirán para ilustrar este proceso de la experiencia civil de difusión artística y desde luego la percepción, el uso y la apropiación de la idea y praxis artística desde el punto de vista de algunos de sus protagonistas.

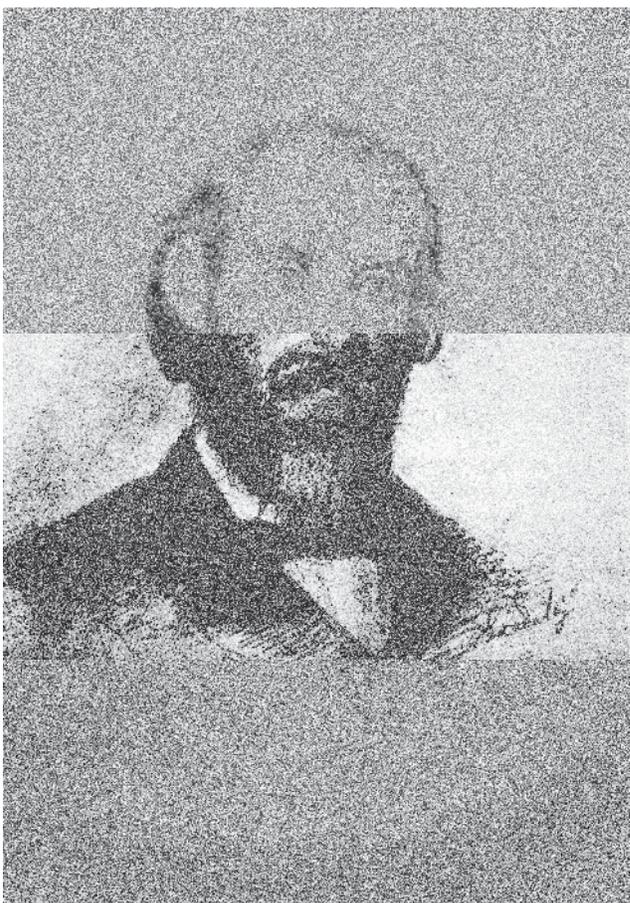


Figura 17. Retrato del poeta Aurelio Luís Gallardo 1865.  
Lápiz sobre papel. Felipe S. Gutiérrez.

El grupo dejó huellas de la calidad artística de su trabajo, evidentes en las pinturas de su autoría, principalmente cuadros históricos, retratos realizados por encargo y de manera colectiva en la decoración de la bóveda del Teatro Degollado, en donde también se propusieron hacer retratos de su olimpo inmediato dando fisonomía contemporánea a los habitantes del limbo: Aurelio L. Gallardo aparece caracterizado como Séneca (figura 17), Maura Ogazón es Mnemósine y Safo es una joven de brazos gruesos con la cara de la poetisa Esther Tapia. Cumplieron funciones prácticas como la de resguardar la Pinacoteca del estado durante la intervención francesa<sup>33</sup> además de introducir la discusión del artista y su función social en medio de una sociedad acosada por la lucha de facciones; una aportación en el ámbito regional fue su diversificación en los temas pictóricos y escultóricos, como se verá en la siguiente parte de este capítulo.

<sup>33</sup> El gobernador Pedro Ogazón decretó en 1861 la creación de una pinacoteca con los cuadros recogidos en los conventos recién clausurados, y posteriormente fueron instalados en la capilla del antiguo seminario, ya para entonces Liceo de varones, para que sirvieran como ejemplo para los alumnos de la cátedra de pintura que impartía Jacobo Gálvez, cfr. "Informe de Emeterio Robles Gil, compilado en *Jalisco testimonio de sus gobernantes*, Guadalajara, UNED, 1987, t.1, p. 408.

En los discursos pronunciados en la apertura de las bienales o en los aniversarios de la asociación, apreciamos más claramente sus intereses como artistas y como ciudadanos de una sociedad en transformación; estos pueden ser reconocidos como indicadores de la información que tenían de los movimientos culturales que se desarrollaban en Europa, principalmente en Francia, o como proclamas de grupo, asociados a los tiempos de agitación y a las ideas de los integrantes de la agrupación.

Los autores de las notas periodísticas y los discursos aquí reseñados, son: el poeta Epitacio de los Ríos (1833-1860); Espiridión Carreón (¿-1875); Clemente Villaseñor (¿1879); Alfonso Lancaster Jones (1841-1903) y José María Vígil (1829-1909); los escritos referidos son obras de sus años de juventud y nos permiten tener una visión panorámica de su formación intelectual, y de las ideas que los llevarán a asumirse como artistas frente a la sociedad de su época.

El poeta de los Ríos aparece como el más entusiasta en comprometerse con la causa del arte como medio “civilizador”; es por ello que en la nota informativa de la primera exposición, elogió las actividades de la asociación “porque han fundado un planeta, donde la inteligencia y el buen gusto, encontrarán un vasto campo para desarrollarse, y donde el pueblo podrá despertar a los sentimientos que producen la moralidad y las buenas costumbres”<sup>34</sup>. Esta idea del arte como moralizador de la sociedad, junto con la del “genio divino” que posee el artista, fueron las principales premisas en las que confiaron los miembros de la sociedad de artistas como base de su proyecto. Para el poeta el genio artístico era lo único que puede reunir en un solo punto a las sociedades descarriadas y próximas a una desorganización, “porque en cada hombre existe una disposición particular para distinguirse y un deseo vivo de sobresalir entre la multitud”.

La idea del “genio artístico” surgió en el último tercio del siglo XVIII, como un concepto generado socialmente por la aparición de condiciones de excesiva competencia económica en los mercados de arte público de Roma y el norte de Europa<sup>35</sup>. Matthew Craske señala que los textos que tratan sobre la originalidad del genio como el de Edward Young: *Conjectures upon original composition* (1759) y el de Alexander Gerard, *An Essay on Genius* (1774), fueron escritos como consecuencia del problema del excesivo número de artistas y su impacto en el mundo; porque ser un “genio original”, en esa época, era una manera por la que el artista se proponía diferenciar sus ambiciones del resto de sus colegas. Es por ello que se cuestiona la idea del “genio” como originada por el movimiento romántico.

No obstante, durante la primera mitad del siglo XIX, se va a desarrollar una idea del “genio” ligada a un impulso renovador y creativo que como ejemplo individual pueda conminar a realizar cambios en la sociedad, por lo que se presenta como una característica muy ligada al artista del romanticismo.

---

<sup>34</sup> Epitacio de los Ríos, “La Exposición de Bellas Artes”, en *El País*, Guadalajara a 19 de septiembre de 1857.

<sup>35</sup> Matthew Craske, *Art in Europe...op. cit*, p. 35.

Los textos de Epitacio de los Ríos dedicados a las exposiciones se caracterizan por manifestar un acto de fe en la eficacia del arte como medio civilizador. Días más tarde y publicado en dos entregas apareció un ensayo más formal con el título *Primera exposición de Bellas Artes en Jalisco*<sup>36</sup>, que revisaré en la segunda parte de este capítulo.

A nombre de la asociación, Espiridión Carreón pronunció un discurso durante la apertura de la primera<sup>37</sup>; la introducción conserva algunas frases de la oratoria de forma neoclásica enseñada en el claustro del fraile Nájera, con las que hace un repaso de la historia del arte, no sin tropiezos, como el de atribuirle un origen inglés al pintor Rembrandt Van Rijn. Al respecto de los Ríos comentó: “No haremos un juicio crítico de ese discurso: sabemos que su autor no ha cursado las aulas de los colegios y sin embargo, vemos en aquella producción el alma del artista que pasea sus miradas sobre las grandes obras y comprende la belleza y la verdad”<sup>38</sup>.

Es un ensayo en el que sobran nombres de artistas en todos los campos de las Bellas Artes, entre sus aciertos está el conocimiento superficial de la pintura contemporánea al reconocer en la obra del pintor francés Jacques Louis David el “origen de la pintura moderna”; por lo demás, repite conceptos y ejemplos notables para cada una de las artes, así la “Biblia y Homero son las dos columnas solitarias del templo del genio”, así también la *Divina comedia*, es una obra capital que resplandece “sobre las tinieblas de una época nueva, para más allá disiparlas”. Esta mención a la obra de Dante muestra el interés de los miembros de la asociación por un relato ejemplar para el contexto en que vivían. Carreón mostraba en su lectura su comprensión y apropiación de ideas que circularon profusamente durante la primera mitad del siglo entre los intelectuales de las ciudades europeas, por lo que no es extraño que exprese su admiración hacia Lord Byron como un eco de la sociedad de su tiempo que manifiesta “el desencanto de la época; la imprecación que, presintiendo hermosa la vida, halla el vacío y la desgracia en sus días”<sup>39</sup>. Ve una luz en la pintura moderna que ha despertado después de dos siglos: “los artistas modernos la han mostrado interesante por su expresión que conmueve, y no por accesorios cansados e inútiles, revelando en sus trazos grandiosos y nobles esa historia secreta y sublime del corazón”<sup>40</sup>.

La exposición fue considerada como un paso en la introducción del buen gusto y un principio de civilización, por lo que fue dedicada a don Miguel Hidalgo y Costilla; un acto significativo en una época en que se festejaban como día de la independencia el 16 o el 27 de septiembre, según el signo político que se profesara se conmemoraba a Hidalgo o a Iturbide. Es por ello también importante señalar la filiación liberal de la asociación, no obstante que la clausura de la exposición se hacía el 27 como una discreta alusión a que la independencia había sido hecha por todos los mexicanos; y por esa unión en las diferencias clamaba el arquitecto Carreón: “Hagamos un voto por la paz de nuestra patria;

---

<sup>36</sup> Epitacio de los Ríos, “Primera exposición de Bellas Artes en Jalisco”, en *El País*, Guadalajara, 3 y 14 de octubre de 1857, números 73 y 76.

<sup>37</sup> Espiridión Carreón, “Primera exposición de Bellas Artes”, *El país*, Guadalajara, t. II, 76 al 78, 14 al 21 de octubre de 1857.

<sup>38</sup> E. De los Ríos, *Primera exposición... op.cit.*

<sup>39</sup> Espiridión Carreón, *Primera Exposición... op.cit.*

<sup>40</sup> *Idem.*

abracemos a nuestros hermanos, y que el sol de la civilización nos encuentre a todos reunidos, a la sombra gloriosa de la independencia”<sup>41</sup>.

La paz tan anhelada tardaría varios años en llegar; para 1858, la “guerra de Reforma”, se libraba en las principales ciudades del país, en el mes de diciembre de ese año los conservadores al mando del general Leonardo Márquez tomaron Guadalajara. La proclamación de las leyes de Reforma en Veracruz, el mes de julio de 1859, desencadenó una persecución contra los clérigos y profesionistas de ideas liberales que habían permanecido en la ciudad. A pesar de la situación, el general Márquez dio garantías para que Jacobo Gálvez, quien había huido a la población de La Barca, regresara para continuar con los trabajos de construcción del teatro Degollado. Como presidente de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, Gálvez lanzó una convocatoria publicada por el diario oficial el 6 de septiembre, para integrar con sus trabajos la segunda exposición<sup>42</sup>. Esta circunstancia propició discordias y divisiones entre los asociados, porque algunos consideraron que la actitud de Gálvez había sido “colaboracionista”, por lo que Espiridión Carreón y Gabriel Zelayeta enviaron un comunicado a la prensa en el que aclaraban que la convocatoria para la exposición, no estaba organizada por la Sociedad Jalisciense de Ciencias y Bellas Artes, no obstante reconocían: “La fuerza de voluntad de los artistas que olvidando nuestras desgraciadas cuestiones políticas, luchan por dar un día de placer a los verdaderos entusiastas por los progresos de nuestro país”<sup>43</sup>.

*Los últimos tres meses de 1860 fueron decisivos para el triunfo de los liberales, a costa de la muerte de cientos de civiles y la destrucción material de la capital jalisciense:*

*La ciudad de Guadalajara, después de cuarenta y un días de sitio, presentaba por todas partes las huellas de la muerte, los efectos de la ruina y de la desolación: sus calles con las señales de regueros de sangre, sucias, pestilentes; las plazas con montones de basura, obstruido el paso con los parapetos y enormes fosos llenos de agua infecta; las torres, las cúpulas y las paredes, unas desplomándose y todas acribilladas por las bombas y por las balas de cañón*<sup>44</sup>.

Con este panorama, la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes celebró su tercer aniversario con una velada literaria y musical el 19 de Marzo de 1861. El discurso pronunciado por Clemente Villaseñor es un indicio de la condición y las aspiraciones del artista entre la población jalisciense de ese momento histórico; se quejaba de que la sociedad no prestara su cooperación para el adelanto de las Bellas Artes, señalaba como causas principales de esa indiferencia: la admiración excesiva por todo lo extranjero y la incredulidad de hallar entre los jaliscienses capacidad y aptitud para las ciencias y las bellas artes; hacía notar que al ir creciendo el interés por el arte, los gobiernos liberales lo comenzaron a ver con simpatía. Reconocía asimismo que en esos momentos lo más importante era consolidar la paz y ofrecía la cooperación voluntaria y gratuita de los mejores artistas de la ciudad para formar una escuela, siempre y cuando se les proporcionaran modelos a los profesores y se facilitara la impresión de obras con temas de

---

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *El Examen*, Guadalajara, número 60, 1º de septiembre de 1859.

<sup>43</sup> *El Examen*, número 61, 6 de septiembre de 1859.

<sup>44</sup> Cambre, *La Guerra...op. cit.* p. 496.

Bellas Artes, “nada más, nada de premios, nada de pensiones”, señalaba. Por último, exhortaba a los artistas a ser jueces severos de su obra, a no admitir elogios sin fundamento y a no ser modelos de si mismos.

En una época marcada por la discordia, no es de extrañar que se alzaran voces llamando a la paz en tonos exaltados, un intérprete del mesianismo laico que preconizaba al arte como una de las piedras fundacionales de una nueva sociedad fue Alfonso Lancaster Jones. En septiembre de 1861, en la apertura de la tercera exposición de Bellas Artes, el joven estudiante de Jurisprudencia pronunció su discurso,<sup>45</sup> basado en algunos conceptos expresados por el escritor francés Edgar Quinet:

Filosóficamente, Quinet, como tantos otros, fundó el sacerdocio de la poesía y del arte sobre una doctrina espiritualista o idealista de lo bello; apenas se diferencia en esto de Cousin o de Jouffroy, ni por la concepción ni aun por las fórmulas: lo bello es la representación de la eternidad en el tiempo, de lo infinito en lo finito mediante el símbolo, y la poesía está en lo más alto de la escala de las artes<sup>46</sup>.

El discurso del estudiante de leyes comienza con una argumentación filosófica sobre el origen del mal, que tiene su explicación en la naturaleza humana, es decir que cuando no se compensa el trabajo del hombre honrado y se responde a sus quejas con el sarcasmo y con el desprecio, es cuando los individuos se ven confundidos y toman en sus manos una cruz, un fusil o un bastón de mando, “todos corriendo a un mismo fin, refluyendo a un solo punto, donde se despedazan entre sí y se arrebatan el pan, el oro y el poder”<sup>47</sup>. La mitad del discurso recrimina el individualismo que prevalece.

Hace una crítica de la circulación de la obra de arte en la sociedad jalisciense, dice que los ricos no compran arte porque nada más saben rezar y contar sus monedas, esa indiferencia sólo puede soportarse por la conciencia social del artista, que debe basarse en la razón<sup>48</sup>. Cree firmemente que vale la pena ese sacrificio de parte del artista porque “la regeneración social se está verificando”. Ante esa circunstancia de “martirio del genio”, el futuro diplomático del gabinete de José María Iglesias, está convencido de que la única compensación posible es la superioridad por sobre los demás, y hace una proclama a sus compañeros artistas para que ejerzan “su doble reinado sobre el mundo físico y moral”.

La exaltación de los sentimientos como rasgo del romanticismo, ¿fue una forma de soberbia o de revaloración individual? En este caso se trata de una respuesta a un medio hostil para la expresión artística. Según su planteamiento, el artista más que darle forma al sentimiento de “lo bello” debe construirlo desde el concepto a su realización, como si fuera un dios.

---

<sup>45</sup> Alfonso Lancaster Jones, “Discurso pronunciado en la apertura de la tercera exposición de Bellas Artes, la noche del 15 de septiembre, en el salón principal del Instituto del estado”, en *El país*, Guadalajara, 19 de septiembre de 1861, número 234.

<sup>46</sup> Bénichou, *El tiempo...op. cit.* p. 457.

<sup>47</sup> Alfonso Lancaster Jones, *Discurso...op. cit.*

<sup>48</sup> *Idem.*

Lancaster Jones, coincide con el poeta de los Ríos en señalar que la misión del artista es civilizar a los pueblos, educando el sentimiento de lo bello, para llevar a cabo esta misión nos propone entender el sentimiento en su “aplicación social” que consiste en buscar “un modelo de perfección en sus reminiscencias de una vida mejor perdida por sus padres o en las huellas recientes de los titanes, en la poética grandeza de los tiempos heroicos”<sup>49</sup>. Esta parte final del discurso, tiene su momento culminante cuando se asume como profeta del “arte civilizador”, por lo que afirma categóricamente que “el principio de lo bello es una guía de civilización” y explica que por esa condicionante, este sentir no puede estar sujeto a los caprichos del gusto ni a los errores del entendimiento, concluye que en ese principio siempre se han apoyado las naciones para su existencia<sup>50</sup>.

Al comenzar la cuarta década del siglo XVIII, se empezó a plantear el problema de la utilidad del arte. A propósito de la exposición pictórica celebrada en París en 1737, una nota publicada en el influyente diario londinense, *Daily post*, el 25 de agosto del citado año, señalaba que las artes podían mejorar el tono de la moral pública, además de que su eficacia social podía ser apreciada en términos económicos y como una herramienta de instrucción civil. El anónimo corresponsal anotaba que el cultivo del arte era un indicativo de la vida cívica de un estado y podía funcionar como guía importante hacia el terreno de la civilización<sup>51</sup>.

La combinación de conceptos para defender a la civilización y a la libertad será tema recurrente de los miembros de la “Sociedad de Bellas Artes” en sus discursos, como muestra de inconformidad ante la situación política y social prevaleciente. Fue José María Vígil quien señaló que a diferencia de los artistas del viejo continente que prodigando los tesoros de su inteligencia se humillan ante el mecenas poderoso para alcanzar su aprobación, en cambio el artista en México trabaja para ser consecuente con sus aspiraciones de libertad<sup>52</sup>.

Cuando la División Oriente de los liberales se retiraba de las poblaciones cercanas a Guadalajara, el redactor del periódico oficial *El país*, se dirigió a los asistentes a la cuarta exposición, con un discurso que más bien es una proclama patriótica, en la que deja claro que la exposición:

*Es la manifestación latente pero vigorosa de progreso moral e intelectual que agita a México; es en fin una propuesta elocuente contra extranjeros ignorantes, que fallando sin conocimiento de causa hacen caer sobre nuestra sociedad las cobardes injurias de salvaje y bárbara*<sup>53</sup>.

A unos meses de su salida al exilio, Vígil aprovechó para señalar que en el clima de discordia y agresión por el que atravesaba el país, la función de los artistas frente a la

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Cit. Por Matthew Craske, *Art in Europe...* op. cit. p. 23.

<sup>52</sup> José María Vígil, “Discurso pronunciado la noche del 15 de septiembre en la apertura de la cuarta exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes”, en *El País*, Guadalajara, 17 de septiembre de 1863, número 661.

<sup>53</sup> *Idem*.

multitud era: "...guiarla como Moisés al través de su larga peregrinación, sustentarla en el maná de su palabra, ponerle a la vista el ejemplo de aquellos que por sus virtudes han merecido el bello dictado de los padres de la Patria"<sup>54</sup>.

A diferencia de sus consocios, Vígil abundó en la definición del papel del artista en la sociedad moderna, afirmó que el perfil del artista no incluye únicamente la imaginación como facultad brillante y la sensibilidad para recibir impresiones de pena y de placer; "es todo eso debidamente templado y rectificado por una razón robusta, fuerte para abarcar con su vista de águila los más remotos e imperceptibles enlaces de causa a efecto; penetrando por una rápida e incesante operación a la vez analítica y sintética"<sup>55</sup>. Considera como sus compañeros de los Ríos y Lancaster Jones, que el trabajo del "genio" a favor de la sociedad contribuye a una incesante y gradual aparición del bien que propicia "la marcha progresiva de la humanidad" .

En estos discursos que hemos seleccionado apreciamos una opinión cercana al optimismo, puesto que no obstante las condiciones adversas que vivían los artistas para la creación, que en ocasiones tenían que enrollar las telas y los pinceles "ante el estruendo de los cañones", se estimulaba la producción artística porque llevaba implícita un compromiso social. También se sintetizaban propuestas del romanticismo social, que estuvieron en circulación en Francia durante las primeras décadas del siglo XIX y, a partir de 1848 se convirtieron en un conjunto de ideas exportadas principalmente a los países de la América de habla hispana, cuyos procesos de conformación de la identidad nacional fueron coincidentes durante el mismo periodo.

En Guadalajara, José María Vígil y el poeta Epitacio de los Ríos, se distinguieron por ser los principales interesados de la difusión de estas nuevas ideas. En un artículo publicado por el segundo, en noviembre de 1856, con el título "Progreso y retroceso"<sup>56</sup>, menciona algunas tesis del escritor católico y disidente de la iglesia Felicité Robert de Lamennais (1782-1854), relativas a la separación de la iglesia y el estado; anota las virtudes de Cincinato y Leónidas; señala el genio artístico de Fidias, Miguel Ángel, Homero, Camoens, Dante y Cervantes como artífices de la cultura humana. Promueve la reforma de la sociedad, porque ésta al igual que el hombre "necesita moverse para vivir".

En enero de 1857, el mismo poeta de los Ríos, publicó un artículo escrito dos años antes: *Por qué los jóvenes deben estudiar socialismo*, en donde revela algunas de sus fuentes teóricas. En la introducción nos confiesa que se encontraba desorientado respecto a opiniones de la "teoría societaria" [sic], por lo que la había juzgado con demasiada ligereza, hasta que su amigo Vígil<sup>57</sup>; en una conversación lo alentó a leer a Charles Fourier, Víctor Considérant, Edgar Quinet.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibid*

<sup>56</sup> Epitacio de los Ríos, *Progreso y retroceso*, en *El país*, Guadalajara, noviembre de 1856, (número ilegible)

<sup>57</sup> De los Ríos, "Por qué los jóvenes deben estudiar socialismo", *El país*, Guadalajara a 28 de enero de 1857, t. II, núm. 6.

¿Por qué Vígil recomendaba estas lecturas? La respuesta puede estar en la difusión de las teorías sociales y filosóficas del Conde Saint Simon(1760-1825) y de Charles Fourier (1772-1837), quiénes impactaron el pensamiento de los jóvenes hispanoamericanos durante la primera mitad del siglo XIX<sup>58</sup> y comenzaron a tomar forma entre 1850 y 1860. Saint Simon recomendó una sociedad donde cada individuo debería ser valorado con base en su contribución al todo. Definió la interacción social, como la relación de hombre a hombre y no la relación de un individuo hacia un estado centralizado o hacia un instituto; pensaba que el mejor gobierno era el menor gobierno. Charles Fourier, partió de la idea de que todos los impulsos físicos y psicológicos del hombre son básicamente buenos y que la sociedad debería de ser organizada alrededor de ellos. Sus comunas llamadas “falansterios” estaban integradas de acuerdo a esta creencia, donde la vida tenía que ser organizada para sentir tanto placer por el trabajo como por una obra de arte. Aunque habló de Dios y de su divinidad, la comunidad cristiana no concordaba con sus puntos de vista acerca del sexo, la familia y la igualdad social de la mujer, siendo esta clase de sociedad la que algunos artistas -llamados bohemios- podían fácilmente entender. La revolución social llegaba con la articulación de una serie de “movimientos” integrados por las asociaciones de artistas, trabajadores, literatos, músicos. “Movimiento” se convirtió en un término muy popular, que se refería a tendencias pasadas o presentes para llamar la atención de acciones sociales movidas con el fin de provocar un cambio.

Otro de los autores que leyó de los Ríos, fue Víctor Considerant (1808-1893) un político y economista francés, seguidor de Fourier y de las teorías del socialismo utópico; Roger Picard lo ubica entre “los escritores de segundo orden” producidos por el romanticismo social, llamados por el mismo autor como “pequeños profetas”<sup>59</sup>. Autor entre otros ensayos de *Principios del socialismo*, viajó a América a la que consideraba como “esa patria de las realizaciones” y desembarcó en Nueva York en 1852, estableció una colonia según sus ideas en Texas, hasta que se fue quedando solo y en 1869 regresó a Francia en donde continuó como un convencido demócrata que tenía “la esperanza de reformar la sociedad por medio de la transformación de los municipios, según los planes de un socialismo fraternario fuertemente teñido de cristianismo”<sup>60</sup>.

De los Ríos utilizó en su mencionado artículo sobre el estudio del socialismo, frases de un discurso de Considerant pronunciado ante la asamblea francesa el 14 de abril de 1849, en donde explica su idea de “República democrática, social y universal”. En el mismo artículo hace referencia a la experiencia americana de Considerant, cuando se pregunta: “¿Para que buscar ejemplos del pasado, cuando ahora, el socialismo de que nos ocupamos va a encontrar su cuna y a dar el ejemplo, el toque de alarma a la humanidad desde las frondosas selvas de Texas”[sic]<sup>61</sup>, para concluir que fuera de toda duda:

*La teoría societaria [sic] es ya una necesidad imperiosa para todos los pueblos que como México, se encuentren fluctuando entre los elementos de un pasado estéril y de un*

---

<sup>58</sup> El doctor Francisco Severo Maldonado en su proyecto acerca de la organización del estado mexicano, publicado en *El fanal del Imperio Mexicano*, Guadalajara, 1823, incluye ideas de economía socialista, cuya fuente está en las teorías de Saint Simon .

<sup>59</sup> Roger Picard, *El romanticismo social*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 262.

<sup>60</sup> Idem, p. 270.

<sup>61</sup> De los Ríos, “por qué los jóvenes deben estudiar el socialismo”, *op. cit.*

*porvenir dudoso: es, pues, una necesidad para todo el que sienta arder en su corazón el fuego de amor a su Patria y a sus semejantes, apoderarse en toda la energía de que es capaz una inteligencia, de esa teoría que tantos bienes nos promete*<sup>62</sup>.

Este discurso había sido leído en la *Sociedad literaria la Esperanza*, por lo que invitaba a sus consocios a presentar mensualmente trabajos sobre el tema y a la traducción de “las mejores obras del socialismo para que se publiquen a su debido tiempo”<sup>63</sup>.

Es necesario puntualizar que las utopías propuestas por Fourier tuvieron sus experimentos en los países hispanoamericanos<sup>64</sup>, no obstante lo que interesa en la presente investigación es ver que estas ideas se utilizaron en la creación de las asociaciones culturales como nuevas redes de socialización y discusión política, diferentes a las de la masonería, por lo que en las naciones hispanoamericanas, presentaron otras modalidades en sus centros de interés especializadas en difusión de la música; las dedicadas a la memoria de la nación, como son los institutos o sociedades de historia y geografía y en sociedades de artistas que se asumen como promotoras profesionales.

En Buenos Aires, por ejemplo en 1852 se formó la Sociedad Filarmónica que llegó a tener 270 socios; las sociedades literarias atraían a un público escogido, con una actitud más profesional ante las actividades culturales, hombres de pluma y de ley principalmente, que se organizaron para reflexionar juntos sobre cuestiones de la sociedad. Para el caso de la capital argentina las asociaciones culturales fundadas después de la dictadura de Juan Manuel de Rosas: “En comparación con las asociaciones del mismo tipo creadas anteriormente, podemos distinguir con mayor nitidez una reflexión que apunta a la sociedad como comunidad política de pertenencia. En otras palabras la problemática de la nación está ahora en el centro de sus intercambios culturales”<sup>65</sup>.

Las asociaciones culturales en Hispanoamérica durante la época de disputas por la conformación de los estados nacionales, evocaron la imagen romántica del intelectual filósofo<sup>66</sup>, entre los socios encontramos un buen número de estudiantes. Resulta significativo que en un texto de Edgar Quinet, traducido y editado en Guadalajara en 1863, con el título de: *La enseñanza del pueblo*<sup>67</sup>, en el capítulo VIII “Verdad de la situación”, cuando se refiere al éxito de los estados católicos europeos, basado en resolver el problema social con la condición de eliminar a todos los “términos enemigos”, esto es un “terrorismo al servicio del dogma de estado”, señala:

---

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> Producto de esta intención, la imprenta de José María Brambila publicó en 1863, *La educación del pueblo*, de Edgar Quinet, traducido por J.M. Mata, se localiza en la Miscelánea número 70 del Fondo reservado de la BPEJ.

<sup>64</sup> Se puede consultar a Pierre-Luc Abramson en *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

<sup>65</sup> Pilar González Bernaldo, *Civilidad y política en los orígenes de la nación Argentina, las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1ª edición, 2001, p. 250.

<sup>66</sup> *Idem.*, p. 254.

<sup>67</sup> Edgar Quinet, *La enseñanza del pueblo*, traducido por J.M. Mata, Guadalajara, Imprenta de José María Brambila, 1863, había sido publicado originalmente en París en 1851.

*Transportado al Nuevo-Mundo este principio de terrorismo católico, aplicado a la República, ha engendrado el mismo sistema. El doctor Francia en Paraguay, Rosas en Buenos Aires, Santa Anna en Méjico, son exactamente lo que eran los señores de las Repúblicas católicas italianas*<sup>68</sup>.

Desde la fundación de la Academia de Letrán en la ciudad de México en 1836, las asociaciones culturales, cumplieron la importante función de proporcionar espacios para la discusión especializada en la práctica y difusión artística. Entre 1857 y 1867, a pesar de las guerras civiles, las invasiones extranjeras y los cambios de gobierno, se realizó un esfuerzo cultural heroico, que no solo se circunscribió a la ciudad de México, sino que también tuvo manifestaciones en Jalisco, Michoacán, Puebla y Yucatán; su aparición es un buen signo de la importancia de su función cultural en cada una de las épocas: “mientras que en el periodo de 1836 a 1866 su número asciende a 32, en el siguiente de 1867 a 1889, alcanza su mayor auge hasta llegar a 124, para luego descender, en los últimos años del siglo, a solo 28”<sup>69</sup>.

En el capítulo anterior dejé anotado cómo “La falange de estudios”, con la publicación de 7 números de *El ensayo literario*, se había convertido en la primera asociación en compartir con un público más amplio los trabajos y expresiones de un ejercicio artístico especializado.

Un antecedente importante de esta asociación fue “La Esperanza”, 1849, agrupación literaria integrada por estudiantes, según Vígil, ésta puede considerarse como el punto de partida en que la juventud jalisciense comenzó a interesarse en los estudios literarios, deplorablemente abandonados antes de esa época<sup>70</sup>. Todavía en 1857, esta agrupación sesionaba regularmente como lo muestra el ya comentado artículo del poeta de los Ríos y el discurso de Ladislao Gaona presentado en las fiestas patrias de ese año<sup>71</sup>.

Los ejemplos de esta nueva actitud de socialización, que tuvieron mayor impacto en los ciudadanos jaliscienses, fueron: la Sociedad filarmónica Santa Cecilia, y la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. La primera fue promovida por el médico francés y aficionado al arte musical Jules Climent, y su función inaugural se efectuó el 22 de noviembre de 1857. La organización tenía como finalidades: ayudar a músicos enfermos o ancianos; fomentar el gusto por el arte musical, multiplicando a los profesores; y “abrir a la parte más ilustrada de la población, un centro de reunión con unas condiciones compatibles con su distinción”<sup>72</sup>. Contó con la colaboración del músico Cruz Balcázar, quien asumió el cargo de director de la orquesta, la agrupación llegó a tener una nómina de 133 socios y ofreció dos programas, el primero el 12 de enero de 1858 y el segundo concierto el 25 del mes inmediato, con la particularidad que concurren a él, el

---

<sup>68</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>69</sup> José Luis Martínez, “México en busca de su expresión”, en *Historia General de México* versión 2000, México el Colegio de México, 2000, p. 725.

<sup>70</sup> Juan B. Iguiniz, “Las agrupaciones culturales”, en *Lecturas históricas de Guadalajara*, José María Muriá y Jaime Olveda (compiladores) Vol, IV, Educación y Cultura, México, INAH, 1992, p. 419.

<sup>71</sup> “Discurso de Ladislao Gaona de la Sociedad literaria La Esperanza”, en *El País*, septiembre de 1857.

<sup>72</sup> Iguiniz, “Las agrupaciones...” *op. cit.* p. 422.

presidente de la República don Benito Juárez, y sus ministros don Melchor Ocampo, don Guillermo Prieto y don Manuel Ruíz, que se hallaban de paso en Guadalajara<sup>73</sup>.

La singularidad de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, consiste en que además de las circunstancias adversas para la actividad artística por la guerra civil que afectaba a la nación, se vieron obligados a asumir su doble papel de agentes civilizadores y defensores de la libertad. No obstante que en su declaración de principios reconocen como su objetivo principal:

*Promover por cuantos medios estén a su alcance el adelanto de las Bellas Artes; comprendidas no sólo en sus representaciones fundamentales de la música, la pintura, la escultura y la arquitectura, sino en los ramos especiales que se derivan de ellas y que forman su conocimiento perfecto*<sup>74</sup>.

Los miembros de la “Sociedad de Bellas Artes” asumieron en la práctica y en el discurso su compromiso como artistas, no siguieron el ejemplo de Fernando Calderón, poeta herido por la defensa de sus ideales, en la acción de Guadalupe, Zacatecas contra el ejército de Santa Anna en 1835. Partieron del principio que aseguraba que el artista no desempeñaba su papel con las armas sino con ideas de civilización y libertad comunicadas por el arte. Para cumplir con su objetivo principal se propusieron celebrar exposiciones; fundar una biblioteca y hacer adquisiciones, para uso de la misma sociedad; establecer un estudio del natural; presentar y juzgar trabajos artísticos originales, en todas las sesiones que celebrara; y dar publicidad en forma de periódico a sus trabajos<sup>75</sup>. Por las publicaciones sabemos que a excepción de la biblioteca, la creación de una colección, y el estudio “del natural”, los demás propósitos si se cumplieron.

La pintura del *Puente de las damas* nos muestra cómo la vida cotidiana siguió su cauce a pesar de la guerra. El pintor quiso poner en primer plano a dos soldados del ejército invasor, como una referencia a la buena convivencia entre invasores y pueblo. Los jaliscienses si bien no aprobaron la ocupación, tampoco se resistieron. El mando del ejército francés procedió a conformar una junta consejera integrada con ciudadanos de probada honestidad entre los que se contó al abogado, editor y filántropo Dionisio Rodríguez junto al licenciado Juan Gutiérrez Mallén, figura prominente del Foro jalisciense.

En un clima de distensión política, el 8 de mayo de 1865 tomó posesión como prefecto político el licenciado Jesús López Portillo, a quien se consideraba un liberal moderado y simpatizante de proyectos culturales: en un periodo anterior de seis meses como gobernador, había patrocinado la edición de *El ensayo literario* en 1852. Esta nueva situación de tratar con un amigo generacional animó a los miembros de la Sociedad de Bellas Artes para continuar con sus actividades; en una sesión celebrada el 26 de mayo del citado año decidieron convocar a la quinta exposición de Bellas Artes. Con la intención de que los artistas tuvieran tiempo necesario para preparar los trabajos a exhibir, publicaron

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Arturo Camacho (compilador), *Catálogo de las exposiciones ... op. cit.* p. 101.

<sup>75</sup> *Idem.*

un aviso previo en el diario oficial, en el que Felipe Castro como secretario de la asociación invitaba a los artistas con el siguiente argumento: “trabajar por una recompensa material es una ambición material pero hacerlo por la sola apreciación de que éste se haga, esforzándose para que ella les honre, es sólo de los artistas”<sup>76</sup>.

En Junio de 1865, el gobierno imperial mandó a todos los departamentos el decreto para establecer una junta de exposiciones, por lo que la Sociedad de Bellas Artes se consideró relevada del compromiso de organizarlas<sup>77</sup>, por lo tanto, la quinta fue la última que realizaron como asociación, por lo que en la presentación de catálogo se hacía un balance desalentador de los diez años de su existencia<sup>78</sup>, concluía señalando su esperanza de que las nuevas disposiciones realizaran lo que ellos no habían podido.

La asociación intentó capitalizar su contacto conseguido con el público durante los diez años de actividades por medio de una revista que se llamaría *La floresta*, periódico de ciencias, artes y literatura, proyecto que no se realizó por falta de suscriptores. Siguió funcionando probablemente hasta 1870; el 22 de marzo de 1868 festejó su undécimo aniversario con una velada literaria en la que se leyeron poemas de José María Vígil, y un ensayo de Clemente Villaseñor: *Algunas consideraciones sobre lo bello*, que será comentado en otro capítulo. En 1870 durante los funerales de Gerardo Suárez y a nombre de la Sociedad de Bellas Artes, el arquitecto Espiridión Carreón como presidente de la misma, pronunció una oración fúnebre<sup>79</sup>, este fue el último acontecimiento de la asociación registrado en la prensa.

## Muestras de civilización

Uno de los saldos de la ilustración como movimiento de difusión cultural que persiste hasta nuestros días son las exposiciones. Durante el siglo XIX éstas adquirieron diferentes significados. Siguiendo los datos que aporta un discurso de José López Portillo y Rojas, la primera Exposición de la Industria para la historia de la cultura occidental tuvo lugar a finales de 1797 en el campo Marte de la ciudad de París, Y no tuvo más que ciento diez expositores de la gran ciudad y las cercanías. La segunda Exposición se verificó en el gran patio del Louvre, en 1801, siendo primer cónsul Napoleón el Grande. La tercera se abrió en 1802, y tuvo quinientos cuarenta expositores. La cuarta se verificó en 1806, en la explanada de los Inválidos, y contó mil cuatrocientos veintidós expositores<sup>80</sup>.

Las exposiciones artísticas también tienen un origen francés, desde 1667 la Academia francesa de Bellas Artes estableció la celebración de salones de exposición, que a partir de 1725 comenzaron a celebrarse en el *Salón Carré* del palacio de Louvre y que tuvieron su mayor auge entre 1748 y 1795 cuando se convirtieron en bienales<sup>81</sup>. Esta nueva modalidad para la difusión artística, pronto se generalizó en el resto de los países

---

<sup>76</sup> *El Imperio*, Guadalajara, t. I, núm. 93, 3 de junio de 1865.

<sup>77</sup> La circular se publicó en *El Imperio* el 25 de octubre de 1865, núm, 16, t. II, p. 3.

<sup>78</sup> Cfr. Arturo Camacho, *Catálogo de las exposiciones... op. cit.* p. 79.

<sup>79</sup> *El País*, Guadalajara, t, IX, Número 462, 10 de enero de 1870.

<sup>80</sup> López Portillo, "Discurso..." *op. cit.* p. 42.

<sup>81</sup> Albert Boime, *Historia social...op. cit.*, p. 38.

européas patrocinadas por las casas reales “demostrando de este modo su prioridad como seleccionadoras y defensoras de la ilustración y la cultura aceptable”<sup>82</sup>.

Los salones de pintura en Francia tuvieron un especial significado durante el siglo XIX, participar en ellos equivalía al reconocimiento oficial y académico por lo que muchos artistas que fueron rechazados comenzaron a organizar sus propios salones. Gustave Courbet (1819-1877), para la exposición universal de París de 1855 se permitió participar en el salón oficial y también abrir las puertas de su exposición *Du Realisme* el 28 de junio del mismo año.

Para finales del siglo XVIII pintores como Benjamín West, Jacques-Louis David o William Blake, entre otros, habían organizado exposiciones con la finalidad de hacerse de compradores. La exposición de Courbet en cambio adquirió relevancia porque le permitió difundir sus propuestas sobre una nueva manera de pintar<sup>83</sup>. Las exposiciones propiciaron también un espacio para el ejercicio de la crítica y la elaboración de ensayos o biografías de artistas, redactadas por escritores, poetas o filósofos.

La inauguración de la Exposición Universal en el Palacio de Cristal de Londres en 1851 comenzó la tradición de estas celebraciones que con ese carácter pretendían reunir en un solo espacio los avances de las ciencias, las artes y la industria, no obstante fue hasta 1855 cuando la exposición de París consideró un espacio exclusivo dedicado a las Bellas Artes, un ejemplo que sería tomado en las exposiciones de Filadelfia y Chicago<sup>84</sup>.

En la prensa local encontramos 94 notas relativas a exposiciones, de las que 63 se refieren a eventos Internacionales: Filadelfia, París, Búfalo, New Orleans, San Luis Missouri, Italia, Chicago, y una en Nashville, Tennessee. La nacional del año 1878; de la décima cuarta exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, antes Academia de San Carlos, en 1869 y la organizada por la misma institución en 1879. Así como de una Nacional que se realizaría en México el año de 1896.

Las noticias y crónicas de las exposiciones locales dan cuenta de la realización de 16, de las que 12 fueron exclusivamente dedicadas a las Bellas Artes, de éstas ocho colectivas: las 5 celebradas por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, en 1857, 1859, 1861, 1863, 1865, que comprendían secciones de arquitectura, escultura, dibujo, grabado, y pintura; dos convocadas por la Sociedad de Paisajistas “Gerardo Suárez” dedicadas a la pintura y el dibujo, presentadas: la primera de 5 al 11 de mayo de 1892 y la segunda durante octubre del mismo año. Una empresa colectiva con fines asistenciales fue la organizada por los señores Palomar, con el objeto de reunir fondos para el hospital de la santísima Trinidad en noviembre de 1894; y las cuatro individuales de Felipe Gutiérrez presentadas en 1866, 1876, 1877 y 1896. Se organizaron cuatro mixtas: La municipal en 1878; a *La Sociedad de las Clases Productoras* le correspondió organizar las de 1878 y

---

<sup>82</sup> *Idem.*

<sup>83</sup> Robert Rosenblum y H. W. Janson, *El Arte del siglo XIX*, Madrid, ediciones Akal, 1992, p. 278.

<sup>84</sup> Mayor información en Elizabeth G. Holt, *The Triumph of Art for the public, the emerging role of exhibitions and critics*, Selected and edited by Elizabeth Gilmore Holt, Nueva York, Anchor Books, 1981.

1880; y con Motivo de la Llegada del Ferrocarril se instaló no sin dificultades una en 1888.

Para el escritor y político, José López Portillo, quien llegaría a ser uno de los impulsores del Partido Nacional Católico durante el ascenso maderista, las exposiciones eran uno de los medios más apropiados para impulsar el trabajo. Reconocía con modestia que, la comunidad tenía experiencia en los beneficios que aportaban estos certámenes y señalaba que la Exposición Municipal de Guadalajara, celebrada en 1878, había presentado al pintor Carlos Villaseñor, “como un artista de genio, correcto, clásico, atrevido, marchando por las huellas luminosas de las celebridades del Arte”<sup>85</sup>; enseguida mencionaba cómo la primera Exposición de la Sociedad de las Clases Productoras había dado a conocer las excelencias fabriles y experimentaciones científicas, como el aparato telegráfico diseñado por el herrero Sr. Dávalos y la cerámica de la fábrica de Olasagarre.

Las exposiciones o escaparates del mundo civilizado pasaron de ser un tributo del genio a la libertad y la civilización para convertirse en muestrarios del progreso; en ese contexto los trabajos artísticos aparecen como un ejemplo más del esfuerzo creativo del ser humano dentro del universo de manufacturas que la componen. Las exposiciones también significaron un excelente portal para indagar sobre ciencia, manufacturas y aspiraciones estéticas. Fueron: “La quintaesencia de los tiempos modernos casi tanto como las ciudades que fueron sedes de estos actos –Londres, París o Chicago- pues estos centros urbanos eran entonces las burbujas de modernidad universal para el mundo occidental”<sup>86</sup>. Durante este periodo temporal la idea del objeto artístico osciló entre el producto del genio al del ingenio.

¿Cuáles fueron las condiciones y fines estipulados en sus respectivas convocatorias? ¿Cuál fue la respuesta de los artistas y del público? ¿Cuántas obras se expusieron y de que tema?, son algunas de las preguntas que pretendo responder en este apartado.

En la solicitud para realizar una exposición de Bellas Artes enviada al gobernador en 1856 por el grupo de artistas encabezado por Felipe Castro, entre sus argumentos señalaba: “Que no solo en la capital de la república, si no aún en algunos estados, que por sus recursos y posición nunca deberían figurar primero que Jalisco, ha tenido ya éxito el pensamiento de hacer anualmente exposiciones de bellas artes, industria y agricultura”<sup>87</sup>. Se refería sin duda a la efectuada en Aguascalientes en abril de 1851 con el carácter de nacional en los ramos de artes, industria, agricultura y minería y a la exposición nacional de Industria agrícola, fabril o manufacturera, realizada en la ciudad de México del 1º al 5 de noviembre de 1853<sup>88</sup>. La petición remarcaba que la exposición de Bellas Artes era la

---

<sup>85</sup> López Portillo, “Discurso...” *op. cit.*, p. 43.

<sup>86</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 1998, p. 13.

<sup>87</sup> Archivo Histórico de Jalisco, Fomento/ exposiciones, expediente 1453.

<sup>88</sup> No hay referencias hemerográficas localizadas hasta ahora, no obstante existe convocatoria expedida por la *Junta de fomento de las exposiciones* enviada al gobierno del estado, AHJ, Fomento/exposiciones, F-7-853 grabados que reproducen el diseño de las medallas entregadas como reconocimientos en AHJ, fomento exposiciones, expediente 1453.

mejor manera “para que el pueblo juzgue y el buen gusto comience a iluminar las masas de nuestra población”.

El Consejo de gobierno respondió que consideraba que la situación de la enseñanza y práctica de las Bellas Artes en Jalisco eran muy incipientes, y que además de formar y difundir el buen gusto, era también necesario fomentar por diferentes medios, la producción de las nacientes fábricas, además de impulsar la agricultura y la minería, fuentes principales de riqueza<sup>89</sup>. Por lo que propuso la creación de una exposición de Industria y Bellas Artes según decreto del 14 de marzo de 1857, que en su artículo 1º establecía la celebración en esta capital de: “una exposición anual de los productos de la industria agrícola y fabril, de objetos de bellas artes e historia natural”. Para instrumentarla se nombraron comisiones en cada una de las ramas comprendidas en el decreto, la de Bellas Artes quedó integrada por el pintor y arquitecto Jacobo Gálvez, el pintor al óleo Miguel Gárate, el músico Cruz Bálcazar, el escultor Victoriano Acuña, el escritor José María Vígil y el abogado, ya para entonces militante juarista confeso, Ignacio Luís Vallarta.

Las reacciones contra la nueva constitución de corte liberal, jurada en el estado el 12 de abril de 1857, se presentaron por medio de conspiraciones y alzamientos en Lagos de Moreno, San Juan de los Lagos, Mascota, y aún en la misma capital, por lo que el gobierno se ocupó más en sofocarlos que en atender las peticiones de los artistas. El 8 de julio, a nombre de los comisionados, el farmacéutico Lázaro Pérez propuso al secretario de gobierno que se mandaran acuñar medallas de 1ª, 2ª, y 3ª clase siguiendo el modelo de las entregadas en la capital de la república el año de 1853<sup>90</sup>.

El 7 de septiembre se descubrió otra conspiración en Guadalajara. No obstante el clima político prevaleciente, los comisionados en Bellas Artes continuaron trabajando. El suceso notable en las fiestas patrias del año en que se juró la nueva constitución, después de haber sofocado las rebeliones de Sóstenes Garabito y Pepe Montes, fue la apertura de la primera exposición artística celebrada en Jalisco en los salones de la casa de la familia Cañedo<sup>91</sup>, integrada con 192 piezas cuyos soportes técnicos variaban con pintura, dibujos al pastel, tinta y lápiz, esculturas en cera o mármol, relieves en cera, madera o yeso, grabados y planos arquitectónicos, un conjunto que bien puede ser visto como muestrario del proceso creativo en ese momento circunstancial.

Al margen de la opinión del poeta de los Ríos que señalaba que las Bellas Artes no deben ni pueden, en todo rigor, sujetarse a cuestiones de números, voy a mencionar algunos registros comparativos en abono de una de las ideas generales a comprobar por la investigación: la de un creciente proceso de secularización de la cultura que abarcaba todos los ámbitos de la creación artística. Debo aclarar que ante el desconocimiento de la mayoría de las obras anotadas, así como las mínimas descripciones que las acompañan,

---

<sup>89</sup> AHJ, Fomento/ Exposiciones, Exp. 1453.

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> La casa se encontraba en la manzana contigua al oriente de la catedral la tradición atribuía al arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras su diseño y construcción, fue demolida durante la acción “urbanística” conocida como la “Crucifixión de Guadalajara” entre 1948 y 1952.

sólo puedo comentar como categorías los soportes técnicos y los temas, más no las características de su ejecución.

En la primera exposición, en el conjunto predominan las composiciones sobre temas religiosos, versiones propias de figuras religiosas o episodios bíblicos ya ensayados por los pintores novohispanos y los escasos novogallegos. Los temas costumbristas también estaban basados en pintores europeos, así por ejemplo: Juan Cordero presentó dos cuadros de aldeanas napolitanas, un ejercicio que consistía en variar rostro y objetos del estudio de una misma posición de la figura, actividad muy común en los alumnos de grado superior en las clases de pintura de San Carlos; hay también una pescadora, dos aldeanas pasando un arroyo, un grumete a orillas del mar, peregrinos italianos o composiciones de género en las que se agrupan paisajes y animales, así como bodegones. Otra secuela de las enseñanzas de la academia capitalina, además de los ya señalados dibujos académicos copiados de estampas, es una copia del retrato del patricio Andrés Quintana Roo original de Pellegrín Clavé. El grupo se completa con 36 retratos, individuales la mayoría y unos pocos de conjuntos familiares o bien versiones profesionales de imágenes provenientes del repertorio europeo.

De las 20 piezas presentadas en escultura y grabado, una correspondía a una copia de un grabado de Rafael, un dibujo sobre “La Fortuna”; 9 relieves o medallas en cera; una colección de medallas de metal [no especifica cuántas]; una colección de medallas en yeso de las que tampoco especifica el número; dos grabados en acero; una cabeza modelada en cera; hay un retrato en busto del que no señala técnica; y una copia de una escultura de unos niños original del escultor italiano Tenerani.

En las obras expuestas en la sección denominada copia de la estampa, se aprecia un modo de enseñanza en donde el dibujo aparece como el trazo básico para una pintura, es por ello que previamente a plasmar con óleo en una tela, efectuaban un ensayo con tiza de colores o lápiz carboncillo y en algunos casos tinta. Existe una marcada preferencia por pintores europeos de los siglos XVI y XVII, como Guido Reni, Rafael, Van Dyck, Rubens, Murillo así como estampas de Simón Julien, Ary Schefer y Charles Lebrun.

De los 22 trabajos arquitectónicos, 5 correspondían a estudios de órdenes arquitectónicos, 5 a proyectos para obras públicas que se planeaban ejecutar en cuanto se consolidara el gobierno, de éstos, dos son para un parían en la plaza de San Agustín que rodearía al recién comenzado teatro Degollado, uno para un mercado en la plaza de la Independencia, un puente sobre el río Ameca y un plano de la Penitenciaría del estado según proyecto de José Ramón Cueva; sólo hay uno para vivienda y otro para una capilla; el repertorio se completa con la imagen de unas “oficinas” para elaboración del azúcar; perdido entre los proyectos un plano topográfico de la batalla de Jena.

¿Cuál fue la intención de los organizadores de la muestra? Revisando el ensayo que el poeta de los Ríos publicó tres semanas más tarde en el diario oficial *El país*<sup>92</sup>, encontramos algunas partes de la respuesta.

En el escrito se aprecia una estructura original que combina ensayo, poesía y crónica. Sus referencias a la historia del arte occidental son las obras y artistas de la Grecia clásica y el renacimiento: Fidias, Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y Rafael Sanzio. A la poesía la considera como “guardiana de las llaves de la civilización y de los recuerdos gloriosos de los pueblos”, a la *Biblia* entre los hebreos, el *Corán* entre los mahometanos, *La Íliada y la Odisea* entre los griegos, *el libro de los versos* entre los chinos, *el Vedda* entre los hindúes, y la *Divina comedia* entre los italianos, como obras que han marcado el carácter de los pueblos. La parte principal está dedicada a hablar de la misión del arte que es la de “moralizar a los pueblos” al presentar escenas que relatan ejemplos de virtud y los crímenes de los tiranos. Esto significa que con esta primera exposición comenzaban un proceso de educación por medio del arte. Al final con el estilo de la crónica consigna la lectura de poemas por parte de José María Hajar y Haro, Alfonso Lancaster Jones y Aurelio Luis Gallardo. Concluye con su opinión de la recepción por parte de los nuevos “diletanti” a la exposición: “La población de Guadalajara se ha mostrado en extremo satisfecha y ha llenado incesantemente los salones, recompensando de este modo a los autores de la exposición que a fuerza de trabajo han conseguido su objeto”.

En la crónica hay una mezcla de ideas acerca de la pintura, escultura, y poesía, así como de la función del arte, la que revela una formación educativa basada en lecturas de los clásicos y de los escritores del socialismo romántico francés, él mismo cita a David d’Angers, cuando señala que la reproducción de escenas de virtud y crimen, “eternizan las bellas acciones e imprimen sobre las malas el dedo quemador de la justicia”. Por otra parte la asimilación a la idea del arte como elemento formador del “espíritu de los pueblos”, tomada principalmente de la lectura de Edgar Quinet, puede considerarse como su aporte a la conformación de la sociedad democrática y libre en la que creía.

Una compilación de 120 páginas que reunió catálogo, discursos, crónicas y poesías, editada por la imprenta del gobierno<sup>93</sup>, fue la respuesta de apoyo de parte de las autoridades, además de su aprobación para realizar la exposición, que en aquellas circunstancias era un capital político nada despreciable.

En *El Examen* nuevo nombre del diario oficial, se publicó la convocatoria para integrar la 2ª exposición de la asociación; en este documento observamos una estructura formal en cuanto a fines y propósito así como requisitos de inscripción y selección además de una fórmula de venta por medio de suscripciones, y de asumir cuidado y responsabilidad sobre daños a la obra. Lo primero que se solicita son trabajos de los artistas locales ejecutados en los dos años previos, los aficionados y extranjeros podían

---

<sup>92</sup> Me referiré a la crónica para diferenciarla de la nota ya comentada y de su opinión crítica que comentaré mas adelante, el titulo de la crónica es *Primera exposición de Bellas Artes en Jalisco*, en *El país*, Guadalajara los días 3 y 14 de octubre de 1857, números 73 y 76.

<sup>93</sup> No he localizado un ejemplar, la cita es de Alberto Santoscoy, *Obras completas, op. cit.*, t. II, p. 621.

presentar obra sin este requisito con tal de atenerse a los ramos convocados: “Dibujo, pintura de todo género, escultura no colorida, arquitectura, litografía y toda clase de grabado”, no admitiéndose para ser expuestas ni obras antiguas ni las presentadas en la primera exposición<sup>94</sup>. Solicitaban además la siguiente información para elaborar un catálogo: “Una explicación del asunto que representa, manifestando si son originales o si son copias, y con los nombres de los autores, tanto del original como de la copia, si fuesen conocidos”, además se pedía a los artistas interesados en vender sus obras que dirigieran un oficio al presidente de la sociedad señalando el precio en el que pudieran darlas<sup>95</sup>. Estas normas con pequeñas modificaciones se utilizaban en las exposiciones de la Academia de San Carlos de México.

La exposición se instaló en salones del Instituto del Estado, recinto al que los suscriptores podrían asistir desde el 16 de septiembre por haber pagado una acción de dos pesos y el acceso al público en general se abriría el día 21; la promesa de publicar el nombre de los suscriptores en el diario oficial y ser considerados “protectores de las bellas artes” nos permite saber que se vendieron 44 acciones, con los 88 pesos recaudados se pagaron 60 pesos a Gerardo Suárez por su pintura *La muerte de D. Pedro Primero, llamado el cruel*.

Los 20 pesos adjudicados para la compra de *El moedor de colores* fueron cedidos por su autor Felipe Castro, a la asociación. De este cuadro se anota que es original y mide 16 pulgadas de alto por 12 de ancho. Por último, se pagaron 8 pesos a Pablo Valdés por *Cabeza de un romano*, se especifica que su medida es de 16 pulgadas de alto por 13 de ancho.<sup>96</sup>

Entre los circunstanciales “patronos de las bellas artes”, encontramos una variada representación social, desde profesores del liceo como Eufemio y Leonardo Mendoza; comerciantes como Francisco Berrueco, el médico Pablo Gutiérrez, el canónigo Mateo Guerra, el abogado y escritor Agustín Fernández Villa, el farmacéutico Lázaro Pérez [agraciado con el número 114 con la *Cabeza de romano*], la srta. María de Jesús Araujo ganadora con el 123 de *El moedor de colores* y Luis Alvarez ganador con el número 47 de *La muerte de D. Pedro I°, llamado el cruel*.

El número de piezas enlistadas suma 160 sin contar un grupo de dibujos de Luis Gómez enumerados sucesivamente como estudios de sombras, órdenes de arquitectura, modelos de topografía, escaleras en madera, reglas de composición<sup>97</sup>. Señalaré como total 161, de los que 76 eran copias y 85 “originales” considerando que en este rubro se incluyen también composiciones libres a partir de temas de estampas europeas. (Ver gráfica comparativa).

---

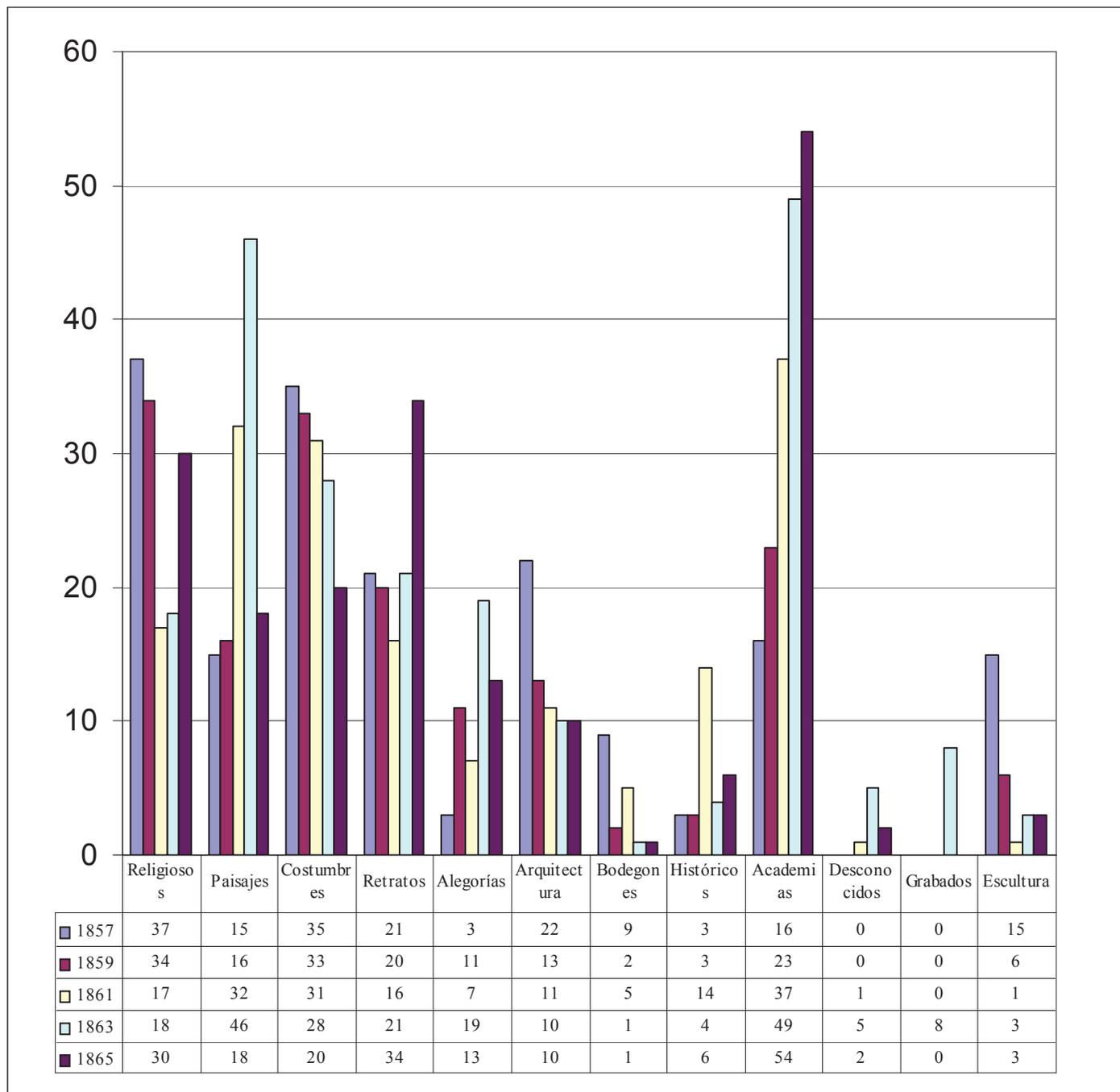
<sup>94</sup> *El examen*, Guadalajara, 6 de septiembre de 1859, número 61, t. 1.

<sup>95</sup> *Idem*

<sup>96</sup> Arturo Camacho, *Catálogo de..op. cit.*, p. 29.

<sup>97</sup> *Ide.*, p. 42.

Gráfico . Comparativo general de exposiciones 1857, 1859, 1861, 1863 y 1865.



Gráficos de elaboración propia.

Fuente: Arturo Camacho Becerra. *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998.

Conviene aclarar, que el concepto de original en el arte en el siglo XIX, difiere de la idea de considerarlo a partir de lo opuesto a copia tal como sucede en la actualidad. Por una parte existe la idea del “genio original”, que se presenta durante el último tercio del siglo XVIII. “original” en la mayoría de sus usos en este periodo, era una forma de novedad que surgía de la imitación; ser original, o un genio original era mostrar un nivel excepcional en la inventiva combinación o reinterpretación de preceptos y elementos tradicionales. En un sentido el concepto de originalidad artística – concepto que es una de las preocupaciones de definición en el mundo artístico europeo de ese momento- era promovido en sentido de hacer a la novedad respetable social y académicamente. Establecer distinciones entre una mente ocupada en novedades baratas y un pensador original era ejercitar el prejuicio social propio. El “genio original” de un hombre era el que perpetuaba trucos artísticos baratos para otro hombre<sup>98</sup>.

Para 1859, la disminución de participantes y del número de obras obedece a la inseguridad prevaleciente en que vivía la sociedad; en la introducción al catálogo los organizadores dan su versión del asunto:

*Nosotros hemos invitado a todos y cada uno de nuestros hermanos y de nuestros amigos; por lo mismo, si el número de obras no corresponde al deseo que existe de adelantamiento y progreso, culpa es de la crisis convulsiva por la que ahora atravesamos; mucho por cierto ha sido que en la actual situación, se mantenga vivo e invulnerable ese espíritu de asociación y de trabajo, cuando apenas hay una familia que no tenga interesado a alguno de sus miembros en la lucha que divide y ensangrienta nuestro país: ¿qué extraño será entonces, no sean expuestas todas las obras que era de esperarse, cuando más de una vez hemos tenido que arrojar los pinceles, y que enrollar violentamente nuestras telas al sentir que se estremecían nuestros talleres, por el eco de las armas y de los cañones?*<sup>99</sup>.

No obstante hay que destacar que aparecen dos temas de costumbres mexicanas pintadas por Francisco Gálvez, descritas con los números 52 y 53 del catálogo:

*El rodeo; “En primer término, un vaquero a caballo que salta un tronco de árbol, con intención de lazar un toro que huye por la extensión del campo; en segundo término, se alcanza a ver a otro lazador en persecución de algunas reses; esta escena está iluminada por los rayos del sol poniente, original; ancho, 17 pulgadas; alto, 12”. Y el número 53 titulado El fandango; “En primer término, dos rancheros a caballo que contemplan un baile campestre; grupo de gentes bajo la sombra de una enramada, en último término, una choza donde hay otras figuras, original de iguales dimensiones que el anterior”*<sup>100</sup>.

En México, las escenas o personajes de costumbres nacionales tienen su origen en las pinturas de castas (figura 18), un mosaico magnífico que relata el proceso de mestizaje entre los pobladores del nuevo mundo: indígenas, españoles y africanos. “Además de ofrecer una tipología de las razas humanas, la mayoría de los cuadros de castas incluyen

---

<sup>98</sup> Cfr. Matthew Craske, *Art in Europe 1700-1830*, op. cit., p.35.

<sup>99</sup> Arturo Camacho, *Catálogo de las..*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>100</sup> *Idem.*, p. 33.

muestras de objetos locales, alimentos y ejemplares de la flora y fauna del Nuevo Mundo”<sup>101</sup>. Estas series además de ser documentos antropológicos también pueden verse como inventarios etnográficos. A partir de los años cuarentas del siglo XIX, aparecieron con regularidad en litografías o grabados escenas o personajes costumbristas; lo notable es su traslado a un lienzo, tarea a la que por entonces, se dedicaron pintores aficionados, retratistas o académicos en sus ratos libres. No obstante que en la mayoría de los casos se parte de una imagen original, el reto para la creatividad del artista es componer de nuevo una escena conocida.



Figura 18. Mercado siglo XVIII.  
Óleo sobre tela. Anónimo.

<sup>101</sup> Ilona Katzew, *La pintura de castas*, México, CONACULTA, Turner, 2004, p. 5

En la obra de Francisco Gálvez se reconocen: “referencias al parecer específicas a paisajes y arquitecturas de haciendas determinadas; también se pueden apreciar distinciones en las indumentarias (por tanto en la jerarquía social) de los rancheros que en ellas aparecen y que permitirían identificar al dueño de la hacienda, a su hijo, al mayoral y a los peones...”<sup>102</sup>. (figura19). Este comentario se puede comprobar después de recorrer la región alteña en la que el paisaje y la forma arquitectónica de algunas haciendas y cortijos nos remiten a las escenas creadas por Gálvez hijo. En medio de los retratos sobresale el del fraile Nájera realizado por Felipe Castro, comentado en el capítulo anterior.



Figura 19. Lazando novillos.  
Óleo sobre tela. 50x60cms. Francisco Gálvez

Del mismo pintor otra obra sobresaliente es *La tumba de Hidalgo* (figura 20), reseñada por su autor como cuadro ideal en la cédula 26 del catálogo:

*En primer término se alza un sepulcro de mármol, en cuyo frente y en el centro de una culebra en la actitud con que han significado los antiguos la inmortalidad, se lee el nombre del primer héroe de la independencia mexicana; la diosa libertad, apoyando una de sus rodillas sobre las gradas de la tumba, se abraza de ella colocando sobre el césped que ha crecido en la parte superior del sepulcro, una corona e flores blancas; su túnica, su manto y el gorro frigio coronado de luz que oprime sus cabellos, forman poéticamente los colores del pabellón de iguala; su pie derecho pisa las cadenas que llevara México*

<sup>102</sup> Fausto Ramírez (texto), Enrique Franco T.(fotografías), *La plástica del siglo de la independencia*, México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1985, p. 72.

por tres siglos, y rotas por Hidalgo en la noche del 15 de septiembre de 1810; a la derecha se levantan algunos árboles, un nopal y unos ídolos de piedra que simbolizan la nación que libertara el héroe, la bandera de la independencia con la imagen portentosa de Guadalupe, descansa sobre el nudo de un árbol, y un indio que representa a México, llora postrado ante el sepulcro que encierra las cenizas del hombre más grande que ha conocido Anáhuac, en las piedras que forman el pavimento, se leen los nombres de las batallas que dio y en lejano retiro se alcanza a ver el pueblo de Dolores, en cuyo seno se oyó el primer grito de nuestra libertad: ancho, 1 vara 6 pulgadas; alto, 1 vara 12 pulgadas<sup>103</sup>.



Figura 20. La tumba de Hidalgo 1859.  
Óleo sobre tela. 99x120cms. Felipe Castro

Ciertamente, *La tumba de Hidalgo*, es una representación de elementos neoclásicos y románticos, prueba también de que la lejanía intelectual con los países europeos no era tanta, las ideas se retrasan pero llegan y en ocasiones se agrupan en una sola entrega. Fausto Ramírez encontró el patrón iconográfico de la composición en los cuadros de duelo del siglo XVIII, y respecto al entorno mexicano la considera como “una versión al óleo de un motivo muy difundido por la gráfica de los años veinte, en la que aparece la alegoría de América (emblema ahora de la Nueva España liberada del yugo hispánico) a

---

<sup>103</sup> *Idem.*, p. 30.

veces acompañada por la libertad, lamentándose sobre la urna o la tumba de los héroes de la independencia”<sup>104</sup>.

Con esto también se inician las representaciones de escenas de la historia nacional idealizadas, en este caso se habla del duelo y fervor popular por el “Pater patrie”. Los catálogos muestran ese compromiso de los artistas para difundir la biografía del país por medio de la invención y apologética visual de estos episodios.

La convocatoria para la tercera exposición apareció en *El país* el 19 de agosto de 1861, la firmaba Felipe Castro como presidente y Juan Gómez como secretario; en la introducción de la nota el cronista, probablemente José María Vígil, afirmaba que: “Guadalajara puede gloriarse de tener en su seno una porción escogida de jóvenes que prometen las más bellas esperanzas a la Patria”<sup>105</sup>.

No difería mucho de la redactada para la edición anterior, en términos generales invitaba a los artistas aficionados y profesionales, nacionales o extranjeros, a que remitieran la obra en los géneros ya establecidos por las anteriores convocatorias; el plazo de recepción se estableció entre el 20 de agosto y el 8 de septiembre de 1861. Se mantuvo la venta de acciones a razón de dos pesos cada una, cuyo producto se destinaría a la compra de obra, además prometían publicar en el mismo diario oficial la lista de premios y de los nombres de los suscriptores.

Se vendieron 33 suscripciones a dos pesos cada una, con ese dinero se compraron los siguientes cuadros: *Los naufragos*, original de Gerardo Suárez en 34 pesos, descrita en el catálogo en forma breve: “una familia sobre una peña abandonada a toda la desesperación de la desgracia. A la derecha van a desaparecer entre las olas los restos del navío que ha naufragado; alto, 26 pulgadas; ancho, 39”. La segunda adquisición fue el *Interior de la Santísima de México*, copia de [José] Jiménez [discípulo de Eugenio Landasio en la Academia de San Carlos]; alto, 16 pulgadas; ancho, 12, realizada por Bernardino Esqueda al que se pagaron 16 pesos; por el mismo precio se adquirió *Paisaje en el Tirol* de Francisco Gálvez<sup>106</sup>. Esta última obra se describe de manera lacónica como una copia de Schleir; alto, 22 pulgadas; ancho, 18”.

Los beneficiados con el sorteo de las obras fueron: el abogado y escritor Agustín Fernández Villa; el director de orquesta y compositor Clemente Aguirre y el comerciante Pedro Olasagarre quien junto con una veintena de ciudadanos, por su contribución fueron considerados por los organizadores como “protectores de las bellas artes”<sup>107</sup>.

La respuesta a la convocatoria fue de un total de 175 piezas incrementándose a 93 las originales y a 92 las copias; del gran total observamos que los paisajes aumentaron a

---

<sup>104</sup> Fausto Ramírez, “La Historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, en el catálogo de la exposición *Los pinceles de la historia II: de la Patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*, México, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 242.

<sup>105</sup> *El País*, Guadalajara 19 de agosto de 1861, t. IV; número 208, en la sección Gacetilla, p. 4.

<sup>106</sup> *El País*, remitido por Felipe Castro, Guadalajara, sábado 5 de octubre de 1861, t. IV, número 248.

<sup>107</sup> *Idem*.

32 debido en gran medida a la colaboración del señor Guillermo Augspurg, comerciante de origen alemán y pintor aficionado quien en su carácter de cónsul de Francia y Alemania consiguió 16 obras de paisajes europeos, originales de pintores alemanes y holandeses: Mingelberz, Shcleir, Reinhardt, Melchior, Beschet, Van der Meer Dietrich, Barth, Schultz, Sturm, firmas que por sí solas no aportan mucho; de la docena de nombres enunciados se localizaron datos de 5 de ellos en diccionarios, todos como “pintores de género, en parte porque tal vez los errores de su escritura se hayan originado en la formación tipográfica para la prensa. Nada extraño si consideramos que “la pintura de género”, fue un estilo en auge ante el crecimiento de la pequeña burguesía durante la segunda parte del siglo XIX.

Resulta significativo el que se haya adquirido de Gálvez, la copia de un cuadro incluido en el lote europeo, ¿Por qué no se adquirió alguno de los dos de temas nacionales?; si bien es cierto que *La ordeña* y *Un tendajo a la orilla de una hacienda en día de fiesta* habían sido tomadas del entorno cercano. El que prefieran un retazo del sueño europeo a una escena que encontrarían en los alrededores de la ciudad no deja de ser una muestra del gusto prevaleciente de los compradores.

Además de este incremento respecto al número de cuadros con temas de paisajes, otro dato significativo son las obras de tema histórico, pinturas y dibujos que aumentaron a 14; de entre ellas llama la atención *Guatimozín en presencia de Hernán Cortés*, de Gerardo Suárez, desafortunadamente no conocemos el original, no obstante la descripción nos proporciona elementos para inferir su procedencia:

*En el medio del cuadro se halla el conquistador sentado sobre un taburete, escuchando al intérprete que está a su lado: Guatimozín está en pie delante de él, pintándose en su rostro el dolor de la dignidad ultrajada; a su izquierda se encuentra un grupo de personas de su familia o que le son adictas, y entre ellas su esposa que da a conocer su profundo abatimiento, y está sostenida por una sirvienta: en segundo término se ve a un centinela que contiene al pueblo que desea ver al emperador prisionero: en último término se ve dibujarse en un cielo limpiado el teocali profanado. A la espalda del aventurero hay un grupo en el que se encuentra el padre Olmedo y un personaje con el estandarte español: Sobre el pavimento se encuentran los tesoros quitados al emperador; alto, 49 pulgadas; ancho, 69.<sup>108</sup>*

Este interés por los temas del mundo antiguo indígena tenía la finalidad de incorporar como punto de partida de la historia nacional a las “escenas primordiales”, como la fundación de Tenochtitlan, o el encuentro de Cortés y Cuauhtémoc. En este caso se trata de la presentación del último emperador azteca hecho prisionero. La presencia en la composición de familiares y allegados, así como “un guardia que contiene al pueblo”, confirma la intención del artista de imprimir heroicidad a la escena.

En esta misma temática también se encuentra un boceto de Felipe Castro para ser pintado en la bóveda de un salón, descrito como sigue: “En medio de los héroes de la independencia. Representan la fama, la victoria y la libertad. La fama va repitiendo los

---

<sup>108</sup>Arturo Camacho, *Catálogo de las exposiciones... op. cit.*, p. 52.

nombres de Hidalgo, Morelos, Abasolo,... La victoria les reparte coronas y la libertad abrazada con la victoria, tremola su bandera triunfante; alto, 16 pulgadas, ancho 23.”<sup>109</sup>.

El proyecto se inscribe dentro de una dinámica de reconstrucción material y refundación de la república, impulsada por los liberales en la breve tregua antes de la intervención francesa; probablemente por esas fechas, Suárez ya estaba en los andamios junto con su colega Jacobo Gálvez decorando la bóveda de la sala principal del Teatro Degollado; es por ello que también se debe mencionar la descripción de una pintura presentada por Gálvez: *La redención social*:

*Cuadro tomado de un pensamiento de Domenico Papeti: en el centro del cuadro está Jesucristo dando la mano derecha a Sócrates, y a la izquierda, que es el lado del corazón, lado de honor, a Fourier; junto a este se halla San Vicente de Paul; luego sigue Newton buscando la solución de su inmortal teorema; a su lado, en el fondo del cuadro, está Galileo; en primer término sobre este lado hay un grupo que representa los esclavos de Oriente y la clase proletaria, representada por un inválido. A la izquierda están Moisés, Platón, Homero y Diógenes, este último apaga su linterna por haber encontrado al amigo; completa este lado del cuadro dos figuras agrupadas, significando la mujer de occidente explotada por la miseria; alto, 65 pulgadas; ancho, 88.*<sup>110</sup>.

La idea de reunir hombres prominentes de las ciencias, las artes y la filosofía en torno a la figura del profeta Jesucristo, y en el “lado de honor” a Charles Fourier, sigue los conceptos y referencias enunciadas por sus consocios Vígil, Lancaster Jones y de los Ríos respecto del romanticismo social francés; así Gálvez representa gráficamente personajes ideales para la refundación republicana, cada uno como símbolo de los elementos necesarios para conseguir la armonía social en una sociedad en conflicto. Sócrates, Homero y Diógenes pasarán al diorama de virtudes que decora la bóveda del teatro Degollado con un episodio de Dante Alighieri; en donde suprime lo religioso para enfocarse a otro tipo de valores cívicos, científicos y artísticos.

El tema del canto IV de la *Divina Comedia*, permitió a Gálvez y sus discípulos Gerardo Suárez y el adolescente Carlos Villaseñor, diseñar para la bóveda central del teatro, un mural con personajes que representaran valores cívicos y morales; ciencia, filosofía y artes; siguiendo otros programas iconográficos del siglo XIX como la bóveda de la biblioteca del senado francés en donde Eugene Delacroix trazó un tema inspirado también en la mencionada obra literaria, o “*La Apoteosis de Homero* de J.D. Ingres (Louvre), o el Hemiciclo de la Escuela de Bellas Artes de París de Paul Delaroche o en otro género de obras, los frisos del *Albert Memorial* de Londres con teorías comparables de artistas e intelectuales ilustres”<sup>111</sup>.

Considero significativa la elección de un tema en el que se agrupan personajes distinguidos como ejemplos de las ciencias, la filosofía, los valores cívicos y los valores morales. Recurrir a un tema “tropológico” para decorar un foro para la expresión teatral y

---

<sup>109</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>110</sup> *Ibidem.*, p. 52.

<sup>111</sup> Fausto Ramírez, Enrique Franco, *La plástica del siglo de la Independencia*, op. cit., p. 63.

musical, puede ser analizado como una praxis artística en la que influye la manera de pensar de una época. Dada la escasez de documentos sobre el proyecto del teatro, estos elementos antecedentes nos permiten encontrar algunos indicios de las ideas relativas a lo que los pintores y artistas consideraban como función del arte en su tiempo.

Encuentro en la solución formal a manera de un “diorama”<sup>112</sup>, una intención didáctica en la forma de agrupar a los personajes por áreas de conocimiento (figura 21), son imágenes análogas a la redacción de discursos relacionados también con el objetivo de educar a los ciudadanos, una idea presente en los proyectos nacionales de los bandos en conflicto.



Figura 21. Canto IV de la Divina Comedia (fragmento).  
Bóveda del Teatro Degollado. Jacobo Gálvez Gerardo Suárez.

A fines del verano de 1863 los franceses controlaban del Golfo al Bajío y se disponían a avanzar hacia el norte y el occidente del país. Entre tanto en Guadalajara con muchas dificultades se recogían escombros y se abrían calles; comenzaban a cerrar las heridas de la guerra de los tres años; con este ambiente se publicó la convocatoria para la cuarta exposición, en la que podemos apreciar algunas propuestas en cuanto a la difusión de la obra artística<sup>113</sup>. La invitación está dirigida a los artistas y aficionados, nacionales o

<sup>112</sup> Espectáculo que consiste en proyectar diapositivas de cristal sobre grandes pantallas, la prensa de la época los registra entre 1857 y 1880.

<sup>113</sup> *El país*, Guadalajara, 18 de agosto de 1863, t. VI, número 648.

extranjeros, para que envíen sus obras “siempre que ellas no ofendan la decencia y la moralidad, y relativas a los ramos siguientes: cartones de dibujo natural, lineal, topográfico, etc, pintura de todo género, escultura no colorida, arquitectura, litografía y todo tipo de grabado”<sup>114</sup>; para integrar su exposición en los salones del Instituto de Ciencias del Estado, del 16 al 27 de septiembre. Se establecía también una suscripción de dos pesos por acción con el fin de crear un fondo para comprar obras y rifarlas entre “los protectores de las artes”. Es notable que en esta edición se hayan mandado acuñar medallas para premiar a los artistas nacionales: “una sola de oro para premiar la mejor obra de la exposición, cualquiera que sea el género a que pertenezca, denominada **GRAN PREMIO**; una de plata y una de cobre por cada un género de los representados, con los nombres de primero y segundo premio”<sup>115</sup>. También resulta significativo como prueba de avances en el ejercicio de la apreciación artística, el establecimiento de un jurado para contribuir a: “El examen de las obras destinadas a la exposición antes de abrirse esta, pudiendo retirar aquellas, que por una falsa interpretación sean mandadas o las que por su ningún merito no deben admitirse, y como segunda [tarea] escribir un juicio crítico de todos los objetos presentados, determinando por géneros la categoría en que puedan ser premiados”<sup>116</sup>.

No encontré el acta del jurado, no obstante, los números de *El País* publicados en los meses anteriores a la entrada el ejército invasor a la ciudad, dedicaron espacio para la publicación por entregas de los discursos, poesías y catálogo de la obra expuesta, documentos necesarios para abonar a la hipótesis del proceso de secularización de la producción pictórica. Con 212 obras expuestas de las que solo 68 eran “originales” y 144 copias, se deduce que la exposición se había convertido en un estímulo para los estudiantes y que la guerra civil si había afectado la producción de la docena de artistas profesionales que radicaban en la ciudad.

El interés por los temas del romanticismo estuvo presente en los paisajes de ruinas medievales o en pasajes literarios, por ejemplo el presentado por Gerardo Suárez con el número 116: *El toque de animas*<sup>117</sup>, o en la copia que hizo Espiridión Carreón de la escena original de Ary Schefer conocida como *Paolo y Francesca*<sup>118</sup>, personajes de Dante Allighieri.

Dentro de los escasos ejemplos de pintura de historia sobresale un tema regional del pasado prehispánico, composición de Gerardo Suárez registrada con el número 179: *Muerte de Quilena*, la hija de los tarascos<sup>119</sup>. Clasificada como un “cuadro alegórico”, el tema de la “inquisición” fue llevado al lienzo por Felipe Castro: *Las víctimas de la Inquisición*, en el que se representan el “fanatismo y la maldad” por medio de un fraile dominico atormentado por la luz de la ilustración<sup>120</sup>. Esta serie se muestra culminante con una alegoría de la independencia realizada también por Castro: *La aurora de 1810*, en

---

<sup>114</sup> *Idem.*

<sup>115</sup> *Ibidem.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Arturo Camacho, *Catálogo, op cit.*, p. 66.

<sup>118</sup> *Idem.*, p. 74.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 74.

la que según la descripción se presenta al cura Hidalgo cruzando el espacio llevado de la mano por la libertad <sup>121</sup>.

La serie bien puede cerrarse con el retrato de Santos Degollado, un encargo del “Supremo gobierno” realizado por el mismo artista; presentar al héroe en su despacho tenía la intención de difundir la imagen del gobernante probo, como principal cualidad para ser incluido en la pinacoteca de hombres ilustres del estado. De manera que estas cuatro piezas también reflejan las ideas que sobre la historia de México difundían los pintores: Recuperar los momentos heroicos del pasado prehispánico, señalar los horrores del periodo colonial, enaltecer a los héroes de la Independencia y poner como ejemplo de virtud al gobernante honesto; escenas muy significativas en un momento en que el ejército francés avanzaba por el país.

La conciliación impulsada por el prefecto político Jesús López Portillo así como su interés en la difusión cultural, permitieron que se realizara la 5ª exposición. El primer sábado de junio de 1865 apareció una escueta noticia refundida en la página 4 del diario oficial *El Imperio*, en donde se informaba de la disposición de la “Sociedad de Bellas Artes” para verificar su exposición el 16 de septiembre próximo<sup>122</sup>. El total de obras expuestas fue de 191, de las que 122 eran copias y 69 originales; se observa una disminución de paisajes a 18 y un aumento de temas religiosos que llegó a 30. El aumento en temas religiosos puede explicarse por diversas causas la principal es que había una gran cantidad de copias por lo general provenientes de pintores aficionados o de colegiales de instituciones privadas, la otra tiene que ver con dos años de invasión francesa y una última está relacionada con la religión y la seguridad, esto es que en los tiempos de guerra y tensión las imágenes religiosas producen una sensación de seguridad<sup>123</sup>.

Las noticias publicadas por *El Imperio*, el 7 de octubre dieron cuenta de un decremento de patrocinadores, al consignar que se vendieron 25 acciones, por lo que nada más se adquirieron dos cuadros: *La cabeza de un guerrero* pintada por Gerardo Suárez al que se le pagaron 24 pesos y el cuadro *Los naufragos*, copia de una obra de Garnier comprado en 29 pesos a su autor Bernardino Esqueda.

Los premios asignados por el jurado formado por el abogado Juan José Caserta como presidente y el ingeniero Longinos Banda como secretario, entre otros, nos proporciona algunas referencias respecto a las preferencias de este selecto grupo de la burguesía local; se entregaron una docena de premios a las academias y dibujos entre los que destaca uno de tinta hecho con pluma metálica por Julio Sierra con el tema *Voracidad de un leopardo*. En pintura el primer premio consistente en medalla de plata fue otorgado a una composición de Felipe Castro, *Suplicio de Prometeo*, catalogada con el número 52:

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>122</sup> *El Imperio*, Guadalajara, 3 de junio de 1865, número 93, t. I.

<sup>123</sup> Jean Delumeau, “La religión y el sentimiento de seguridad en las sociedades de antaño” en *Historiografía francesa, corrientes temáticas y metodológicas recientes*, México, UNAM, CIESAS; U.Iberoamericana, 1996, pp.17-35.

A este genio, la fábula lo describe lleno de sagacidad, astuto y diestro: él puede ser considerado como el primero que ejerció el arte de modelar; pues Hesiodo refiere que con tierra formó el cuerpo humano. Minerva habiendo admirado esta obra, le lleva al Olimpo, facilitándole los medios de robar el fuego celeste para animar su obra. Prometeo engaña en varias ocasiones a Júpiter y no se deja sorprender, aceptando a Pandora que le destinaba para esposa. El jefe de los dioses queriendo imponerle un castigo, ordena a Mercurio lo conduzca al monte Caúcaso en cuyas rocas, atado fuertemente, un buitre nacido de Tifon y de la terrible Echidua, debía devorarles las entrañas siempre renacientes, durante treinta mil años.

Esta figura ejecutada en tamaño natural, se encuentra recostada sobre las rocas, en el momento de ser atacada por el buitre, del que no puede evadirse ni vengarse por las cadenas, que apenas le permiten algún movimiento: en retiro se ve un pequeño buque próximo a desaparecer en la lejanía del horizonte, como símbolo de la esperanza. Dimensiones 1 metro 85 centímetros de altura y 1 metro 60 centímetros de latitud<sup>124</sup>.

Un segundo premio otorgado con una medalla de bronce al cuadro de composición de género realizado por Gerardo Suárez, número 6, *Paisaje*

Dos aldeanos sentados sobre un césped, que se levanta al pie de un pequeño estanque, se abrazan diciéndose, entre besos, las palabras que arranca el sentimiento del amor; los bueyes y las ovejas esperan echados sobre la yerba la conclusión del dulce diálogo; al pie de un árbol que ayudado del viento refrescará sus frentes, corre un perro que juguetea con una paloma. El retiro es un paisaje y un cielo que tiñe la risueña luz de la mañana. Dimensiones 65 centímetros de altura, por 73 centímetros de latitud<sup>125</sup>.

Un tercer premio consistente en mención honorífica fue para la composición de género de Rafael Nuño, identificada con el 125: “*La nieve*. Cuadro pintado al temple, representando una familia pasando en un camino serpenteante, a cuyos lados se ven frondosos álamos: todos los objetos están cubiertos por una nevada. Dimensiones 60 centímetros de altura, por 84 centímetros de latitud”<sup>126</sup>.

Entre las copias “coloridas” encontramos premiadas la número 97 una imagen de San Pedro de M. Adam con el primer premio; y el número 81 remitida por Juan Gómez que representa “unos salvajes en el desierto, deliberando sobre la suerte de un prisionero: los bárbaros sentados en derredor de una hoguera, fuman tranquilamente, en segundo término el prisionero atado a un árbol espera afligido el porvenir que se le decidirá. Copia de un grabado. Dimensiones 30 centímetros de altura, por 41 centímetros de latitud”<sup>127</sup>.

El tercer premio en copias fue entregado a José Refugio del Castillo, joven pintor procedente de Lagos de Moreno, que tomó de un grabado francés la escena en la que un pobre y desaliñado pintor comparte un pedazo de pan con su perro. Para entender el

---

<sup>124</sup> Arturo Camacho, *Catálogo de las exposiciones...*, op. cit., p. 84.

<sup>125</sup> *Idem.*, p. 86.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 88.

contexto hay que señalar la nota que acompaña la descripción con el número 86: “Este cuadro ha sido remitido de Lagos, la persona que lo ha ejecutado, sabemos se ha formado por si sola, sin contar con los puros elementos poderosos de la escuela”<sup>128</sup>.

Al parecer no se otorgó el gran premio, se observa que las obras premiadas en su mayoría son copias o composiciones realizadas a partir de elementos conocidos; llama mi atención que Felipe Castro haya presentado una pintura con tema de la mitología antigua como lo es la narración que se refiere a Prometeo encadenado por haberse robado el fuego y animar con él la figura de arcilla que representaba al hombre, lo que demuestra la vigencia de la noción clásica de basarse en la historia y mitología de la antigüedad para ilustrar episodios didácticos acerca del sistema de valores al que aspiraba construir la sociedad de artistas.

La figura de Prometeo también se relaciona con temas de política y reflexiones universales sobre la verdad y el conocimiento; el castigo por robar el fuego como símbolo del conocimiento y su posterior liberación hace suponer una protesta velada por parte del artista respecto de la situación política prevaleciente. Eso no lo sabremos puesto que no existe ninguna declaración de parte del artista al respecto, ¿Por qué no presentó temas de historia nacional como en ocasiones anteriores?.

Castro dibujó el pasaje de Prometeo justo cuando el buitre devora sus entrañas, como desconozco la pintura no puedo hablar de su calidad expresiva, no obstante el proceso de guerra permite explicar por qué eligió esta escena. Prometeo era el artista, no específicamente el pintor, el grupo de artistas, el traía verdad y conocimiento en el fuego robado, luego entonces es devorado por las fuerzas “oscuras” contra las que lucha.

Tal vez la postura de Castro puede observarse en su disposición a colaborar por la enseñanza del arte; como secretario de la asociación envió al Emperador Maximiliano una minuta, en la que señalaban que la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes había sido fundada en 1857 para dedicarse al estudio del dibujo, pintura, grabado y escultura, que por limitaciones de presupuesto y espacio sólo abrieron clases de dibujo y del desnudo, por ello, dado que: “la mayor parte de los vecinos de aquella ciudad son amantes de la escultura y se ocupan aunque imperfectamente en la fabricación de figuras de todas clases y son afectas para ese trabajo, sería de desear que se les enviase un profesor de escultura de la Academia de San Carlos, para residir en Guadalajara con un salario anual de 800 pesos, que serían pagados por el gobierno del estado”<sup>129</sup>.

Esta revisión general de los catálogos de las exposiciones nos permite identificar un grupo de artistas pintores, grabadores y arquitectos considerados profesionales: Felipe Castro, Gerardo Suárez, Pablo Valdez entre los pintores; Espiridión Carreón y Jacobo Gálvez pintores y arquitectos; David Bravo y José Cuevas arquitectos; Juan Ignacio Matute ingeniero topógrafo y Albino del Moral grabador. Se contó con la colaboración de

---

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>129</sup> Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Exp. 6420, consultado en los microfilmes de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, referido en: Eduardo Baéz Macías, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos*, México, UNAM- IIE, 1976, p. 297.

pintores provenientes de la Academia como Juan Cordero, Juan Urruchi, Ramón Sagredo, Miguel Mata y Reyes; para la edición de las de 1863 y 1865 con dibujos a tinta del médico y naturalista Alfredo Dugés radicado en Guanajuato y para la última con obra de Felipe Santiago Gutiérrez. También se documentan las obras de carácter estudiantil por quienes continuarían dentro de la carrera del arte como el mencionado Pablo Valdez por entonces estudiante en San Carlos, lo mismo que Guadalupe Montenegro quien participó en dos exposiciones o de Carlos Villaseñor que participó únicamente en la quinta edición. En el ámbito de la enseñanza hay trabajos escolares de Luz Herrera, quien llegaría a ser directora del Liceo de Niñas, y de Mariano Nieto, futuro profesor de dibujo en el Liceo de Varones. Otra conclusión a la que podemos llegar es que el método de enseñanza todavía vigente era la copia de estampas implantado desde la fundación de la Academia de San Carlos como se evidencia en las docenas de dibujos de “academias” y copias de paisajes, bodegones o cuadros de costumbres entre los que encontramos desde escenas campesinas hasta paisajes ó bien la combinación de ambos. Al respecto es importante señalar que antes de la fundación de la Academia de San Carlos se consideraba al género histórico “Ya se refiriese a la historia antigua, la historia religiosa o la mitología, como el más noble y elevado por tratar asuntos heroicos o personajes ejemplares, dioses, semidioses y héroes. El resto de los temas fueron agrupados hasta el siglo XVIII bajo la denominación de pintura de género”<sup>130</sup>. La jerarquización de géneros impulsada a partir de la realización de las exposiciones de la Academia “abrió las posibilidades para que los temas de la vida cotidiana entraran a formar parte de la pintura ya totalmente desvinculados de referencias religiosas”<sup>131</sup>.

En este contexto es importante señalar que en las exposiciones de Guadalajara se exhibieron cuadros de “costumbres mexicanas” y escenas históricas de diversos periodos de la historia nacional como de acontecimientos recientes a la época en que fueron pintadas.

Para la historia del arte en Occidente los llamados “cuadros de costumbres” tienen su origen en los murales domésticos que decoraban las villas de Pompeya. Una diversificación de la temática ocurrió en el transcurso de los siglos XV, XVI y XVII en Alemania, Holanda y Bélgica<sup>132</sup>. Francisco de Goya tuvo un fuerte interés en las costumbres y tradiciones regionales. Entre los siglos XVIII y XIX, la burguesía de Inglaterra y los académicos franceses comenzaron a interesarse por las formas de vestir de la gente del pueblo y sus costumbres, encargando a los artistas cuadros con esos temas<sup>133</sup>. Durante el siglo XIX estos se cultivaron como una respuesta a la creciente industrialización, además de corresponder a una necesidad de construir una imagen nacional basada en su gente, sus trajes, sus monumentos y sus costumbres.

En México estos temas tienen sus orígenes en los biombos decorados y los cuadros de “castas” cuyo desarrollo ocurrió durante el siglo XVIII, como ya lo dejé anotado. Lo

---

<sup>130</sup> Angélica Velásquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en op. cit., p. 156.

<sup>131</sup> *Idem.*

<sup>132</sup> Alberto Durero hizo diversas representaciones, cfr. *La columna de los campesinos*, Hans-Ernst Mittag, México, editorial siglo XXI, 1998.

<sup>133</sup> Matthew Craske, *Art in Europe*, op. cit., pp. 106 y 107.

paradójico es que los primeros en difundir estas imágenes fueron pintores viajeros que como consecuencia del proyecto ilustrado se interesaron por un registro etnográfico, en la estampa de paisaje con interés científico ó como recuerdos del viaje.

En México los principales difusores de estas imágenes fueron: Claudio Linatti, William Bullock jr y Eduard Pingret. En 1855 comenzó a publicarse la serie *México y sus alrededores* que incluyó principalmente trabajos de Casimiro Castro, la mayoría inspirados en grabados de temas ya tratados por otros autores. Así por ejemplo el jarabe o las ruinas mexicanas o los pobladores del país venían siendo registrados por dibujantes, litógrafos y grabadores desde la década de 1830.

Una fuente importante para los cuadros de costumbres son las narraciones de escritores, conocidos o no, que se ocuparon de las costumbres nacionales, como las de Guillermo Prieto quién publicó sus crónicas en diarios capitalinos de circulación en las principales ciudades del país. En Guadalajara el periódico oficial *El Republicano jalisciense*, presentó en abril de 1848 una crónica anónima con el título de “El herradero, costumbres del campo”<sup>134</sup>, faena campirana consistente en marcar a los nuevos críos del ganado vacuno y caballar, después de la cual se compartía un almuerzo entre los dueños y los trabajadores de la hacienda acompañado de “una que otra jaranita que rasgadamente tañen esos bardos, entonando las valonas y las justicias con versos que en competencia improvisan”.

La Academia de San Carlos, no obstante que entre sus reformas al plan de estudios se incluyó el paisaje, incentivó el resto de los géneros por medio de su política de adquisiciones así como la inclusión en sus exposiciones de “pinturas de paisajes y de temas costumbristas de autores europeos, que sirvieron de modelos a los alumnos y fueron copiados hasta los últimos años del siglo”<sup>135</sup>.

Volviendo a las exposiciones de la “Sociedad de Bellas Artes”, en las cinco encontramos ejemplos originales o copias de autores europeos, baste recordar que para la de 1861 se consiguieron cuadros de pintores alemanes y holandeses; respecto a las “costumbres mexicanas” además de los ya mencionados de Francisco Gálvez, se presentaron 7 acuarelas del inglés Víctor Pierson entre las que se encontraban *El fandango* y *Asalto a la diligencia*, dos temas para entonces muy difundidos.

Los cuadros de temas de historia de México, referidos al periodo prehispánico tienen un origen en las ilustraciones realizadas para la edición de la Historia de México de Antonio de Solís, y las compiladas para las dos ediciones del libro de Prescott con el mismo tema<sup>136</sup>. El pintor mexiquense Luis Coto había pintado en 1863 un cuadro con el tema *La fundación de México*<sup>137</sup> en el que predomina más el paisaje que la escena

---

<sup>134</sup> *El Republicano jalisciense*, Guadalajara, 18 de abril de 1848, número 73, pp. 3 y 4.

<sup>135</sup> Angélica Velásquez, “Pervivencias novohispanas...” op. cit., p. 57.

<sup>136</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La litografía y el museo nacional como armas del nacionalismo”, en el catálogo de la exposición, *Los pinceles de la historia II: De la Patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, México, MUNAL, CONACULTA, 2000, p. 153.

<sup>137</sup> Esther Acevedo, Catálogo de la exposición: *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, MUNAL, CONACULTA, 1995, p. 100.

histórica. Cuauhtémoc en presencia de Cortés fue una escena recurrente en ilustraciones de la historia antigua del país. El tema de la inquisición tiene una deuda con las estampas del romanticismo europeo difundidas en México por las revistas literarias. En las composiciones alusivas a Hidalgo como padre de la Patria hay una asimilación de las tradiciones europeas respecto a fórmulas alegóricas seguidas para la representación de héroes de la antigüedad grecolatina o del propio Jacques Louis David reseñando momentos gloriosos de Napoleón Bonaparte; en todo caso su interés radica en aplicarlo a temas nacionales, con estos temas los pintores tapatíos anunciaban: “el gradual y relativo abandono de la temática de inspiración bíblica a favor de una iconografía reconociblemente arraigada en el acontecer histórico de la Patria. En otras palabras: la adopción paulatina del proyecto cultural y artístico del liberalismo triunfante”<sup>138</sup>.

El conjunto de temas del catálogo nos permite tener un panorama del problema de la regionalización de problemas artísticos modificados o alterados de acuerdo a las necesidades de movimiento de ideas y temas más que a la preocupación por conformar un estilo unitario. En este proceso su trasvase consiste en regionalizar nociones fundamentales de estilo adaptadas a la dimensión doméstica.

Debo dejar anotado que la producción hemerográfica y bibliográfica generada por estas exposiciones así como la escasa obra plástica reconocida hasta ahora son el conjunto semántico más completo respecto del tema de tesis, por ello es que abordaré textos de la misma fuente en otros capítulos. Paso ahora a revisar cual sería el desarrollo de estas ideas en el último tercio del siglo.

## **Impresiones de un Ilustre Viajero**

Después de la retirada de los franceses en 1867, algunos patriotas consideraron como una exigencia contemporánea, unirse al grupo de los países que ejemplificaban la cultura occidental, era la oportunidad para incorporarse al también llamado “concierto de las naciones civilizadas”, y de construir un sistema republicano como el de los Estados Unidos. Este grupo se integraba principalmente con juristas, escritores, músicos, pintores, “gente de letras”<sup>139</sup>, quienes perseguían la idea de fundar con las premisas del liberalismo democrático (igualdad ante la ley y circulación del capital o libre mercado, en donde sólo podían tener lugar ciudadanos educados y trabajadores), un estado laico con libertades de culto y de imprenta.

La reconstrucción fue lo más difícil para el nuevo país, en el que las pugnas políticas pasaron al seno de los liberales, enfrentándose además con un panorama económico poco alentador; con un vecino descapitalizado por su guerra civil; nulo crédito en Europa; un aparato productivo y de comercio que poco había cambiado desde el tiempo de los virreyes y una planta industrial incipiente para la producción de textiles, papel, harina y azúcar. No obstante que las referencias bibliográficas sobre la actividad artística

---

<sup>138</sup> Fausto Ramírez, “La historia disputada...”, *op. cit.*, p. 248.

<sup>139</sup> Entre los gobernadores inmediatos a esta fecha se cuenta a Ignacio Luis Vallarta, Emeterio Robles Gil, Jesús Leandro Camarena, profesionistas reconocidos por su amplia cultura.

en la ciudad de México son copiosas, en Guadalajara, al menos hasta el surgimiento del club de paisajistas “Gerardo Suárez” en 1892, la producción se mantendrá en el nivel escolar del Liceo de Varones, encargos del gobierno del estado para la galería del Palacio de gobierno, y los retratos de particulares; los artistas para mostrar su trabajo tuvieron que recurrir a las agrupaciones de los nuevos tiempos: las del talento aportado por las clases productoras.

Para 1876, año en que se publicó “Impresiones de viaje”<sup>140</sup>, artículo del pintor Felipe Gutiérrez, se reconstruía el ala sur del palacio de gobierno destruido desde 1859, en cuya planta alta, se estaba levantando un salón para las sesiones del congreso; se terminaba la construcción de la penitenciaría de Escobedo y los jardines de Santo Domingo [actual plaza de la Reforma] y de Escobedo [actual parque Revolución]. Con todo, aún permanecían muchos escombros en lo que fue el Convento de San Francisco, y el río San Juan de Dios se encontraba azolvado por la basura acumulada. No es de extrañar, pues, la primera impresión del artista: “la asoladora miseria va hincando sus garras en muchas familias, o bien una decadencia completa y la inercia más desconsoladora se ha apoderado de un gran número de sus habitantes y Guadalajara va tomando ese aspecto aterrador que se nota en las ciudades que están próximas a su destrucción”. Para dejar de lado esta visión negativa de una ciudad que diez años antes le había parecido “rica y populosa y hoy pobre y desolada”; visitó los jardines que no conocía y los encontró trazados con gusto y simetría. Anotó que esto de sembrar jardines en plazas públicas es una moda europea que ve con beneplácito: “Desde que desembarqué en las playas del país, he venido admirando lindos jardines en Veracruz, Puebla, México, Querétaro y en las demás ciudades del tránsito a Guadalajara”. La visión de Gutiérrez no era muy errada, la población había disminuido un 15 por ciento, la estructura económica en el estado de Jalisco estaba intacta, no así su planta material que sufrió daños considerables; esto es, los hombres del dinero eran los mismos más algunos nuevos enriquecidos por las leyes de desamortización. El gobierno trató de activar la obra pública, proteger a la industria y desarrollar una educación que sirviera a esos fines. Con este panorama no es de extrañar que la producción artística y su difusión se viera seriamente mermada al grado de seguir involucrando a los artistas en las soluciones de circulación y consumo.

Después de su desaparición de la escena pública, ¿Qué tanto se cumplieron los postulados de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes?, la única respuesta sin cuestionamiento es su papel en la enseñanza, del que me ocuparé en el siguiente capítulo; respecto a la difusión y la influencia del arte en la sociedad de su época y contexto, encuentro en dos artículos de Felipe Gutiérrez: “Impresiones de viaje” y “la causa principal por qué en México no existe el gusto por las Bellas Artes”<sup>141</sup>, elementos para una de varias respuestas, además permiten ilustrar la recepción del arte en el preámbulo a la aparición de la Sociedad de las Clases productoras, nuevo “nicho institucional” de las expresiones artísticas entre 1878 y 1888.

---

<sup>140</sup> Felipe S. Gutiérrez, “Impresiones de viaje” en *Juan Panadero*, Guadalajara, 21 de diciembre de 1876, t. VII, número 456, pp. 1-2.

<sup>141</sup> publicados en *Juan panadero*, en Guadalajara, los días 21 de diciembre de 1876 y 20 de diciembre de 1877.

La historia del arte mexicano aún no ha definido el significado de la obra pictórica y la actividad promotora de Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904) un académico formado en el purismo pictórico transplantado por el pintor catalán Pellegrin Clavé a México. No obstante que ya se tiene registro y análisis de gran parte de su obra<sup>142</sup>, aún no se ha separado la producción del artista de la actividad del promotor apasionado del arte y la pintura que prefirió el realismo para conseguirlo, con sus pinturas de tipos nacionales y escenas cotidianas y con un repertorio de ideas que van del romanticismo a la modernidad enunciadas por los artistas franceses durante el último tercio del siglo XIX.

Probablemente, Gutiérrez fue uno de los pintores mexicanos de su época que lograron tener la visión más amplia de las artes plásticas internacionales; fue expositor y asistente a escuelas, talleres y asociaciones artísticas de San Francisco, Madrid, Barcelona, Roma, Nueva York y México<sup>143</sup>. En los textos de su autoría incluidos en esta selección, se aprecian sus puntos de vista de la política cultural y la relación de los artistas y la sociedad.

“Impresiones de viaje”, es un borrador de la versión definitiva de un capítulo dedicado a la capital de Jalisco en su libro *Viaje por México, los Estados Unidos, Europa y Sudamérica*, publicado por entregas en el periódico capitalino *El Diario del Hogar*<sup>144</sup>. Comienza con un elogio a la ciudad que conoció diez años antes, “ciudad poética y hermosa, cuna de mi padre y teatro de los acontecimientos más notables que registra en sus anales la historia de México”<sup>145</sup>. Enseguida hace un recuento patrimonial y para ello, se encamina a encontrarse con las obras pictóricas en los muros de las iglesias del perímetro central y con tristeza observa:

*Que la Reforma había arrebatado ese único destello de civilización, relegándola a las bodegas húmedas para ser pasto de la polilla y los ratones, y también para que especuladores ambiciosos e ignorantes cambiaran a los extranjeros por una miserable moneda, el genio mexicano, las joyas de Cabrera, de los Rodríguez Juárez, Villalpando y otros artistas notables*<sup>146</sup>.

Se lamenta de que no haya museos de arte en México, el único espacio son las galerías de la Academia de San Carlos que siempre están cerradas al público y sólo pueden ser consultadas por especialistas o público interesado, señala que ésa es una de las causas de que en México no se difunda el gusto por las Bellas Artes; nos informa que en Europa apenas habrá ciudad que no tenga museos de Arte, que además están bien situados y siempre abiertos a la población y para “todos los viajeros que miden por ellos la altura de las ciudades en la civilización y para la juventud de ambos sexos que va allí a estudiar

---

<sup>142</sup> Esperanza Garrido et al, *Felipe Santiago Gutiérrez, Pasión y Destino*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.

<sup>143</sup> Fundó en 1881 la Academia Vázquez, que llegaría a convertirse en Academia de Bellas Artes de Bogotá. Visitó Guadalajara en 1865, 1876, 1877 y 1895; presentando tres exposiciones de sus trabajos, convivió con los artistas y realizó retratos por encargo.

<sup>144</sup> En *El diario del hogar*, en la ciudad de México 1882-1883.

<sup>145</sup> Felipe S. Gutiérrez, “Impresiones de Viaje”, pp. 1 y 2.

<sup>146</sup> *Idem*.

las obras maestras”<sup>147</sup>. En opinión de Gutiérrez “en lugar de esa Reforma que casi ha sido ilusoria”, se hubieran creado museos para mostrar en ellos las pinturas quitadas a los conventos para desmentir a los “que allende los mares nos calumnian creyendonos incapaces de toda civilización”; la idea del arte como muestra de civilización, enunciada diez años antes, pide ser concretada, porque los museos: Además de encerrar el genio de los hijos del país, serían una escuela donde los historiadores, los literatos y los artistas, irían a aprender y a inspirarse, y donde el público en general formaría y cultivaría el gusto por todo lo bello. ¿No forman las Bellas Artes uno de los principales ramos de la civilización de las naciones y de la riqueza pública?<sup>148</sup>.

En el Liceo de Varones, sus amigos Jacobo Gálvez, Felipe Castro y Pablo Valdez, lo condujeron a la capilla con el pretexto de mostrarle unos cuadros viejos. La impresión de lo que Gutiérrez vio en la pinacoteca, contribuyó a crear otro de los mitos patrimoniales de la ciudad, cuando narra que al pasar el dintel: “alzando la vista me la hirió vivamente Murillo con sus obras inmortales sin querer, me transporté al grupo de ángeles de la *Impresión de las llagas de San Francisco*, al Louvre en presencia de la famosa Purísima que llaman del Mariscal Soult”. Después de escribir su opinión de la serie de lienzos sobre la vida de San Francisco atribuidos al taller del pintor sevillano, hace lo mismo con otras obras de maestros novohispanos como Miguel Cabrera, José de Alcívar y José de Ibarra. Estos juicios serán abordados en el capítulo de crítica estética; por ahora me limito a señalar la idea sugerida por Gutiérrez después de la visita: “el mejor servicio que podían prestar a su Patria y a la civilización los gobiernos de los estados, era recoger las mejores obras que se encuentran diseminadas en ellos, y formar galerías públicas”<sup>149</sup>.

Reconoce que los planteles de arte del país no están mal dotados y tienen buenos profesores que inician a los alumnos en toda la ciencia del arte, y no por ello se modifica la frialdad del gobierno y la sociedad hacia los artistas, que se ven relegados a vegetar en la confección de alguno que otro retratito y no más. Además se hace portador de las quejas de “multitud de señoritas” que se dedican al dibujo y la pintura porque: “apenas giran en un mezquino círculo y jamás pueden tender su vuelo más allá de las regiones del arte, en la línea envidiada de la composición, pues las Academias en México son solamente para los varones”. En los últimos renglones, no obstante que reconoce que se sale de las “Impresiones de Viaje” propuestas, concluye que la sociedad y el gobierno no han comprendido que las Bellas Artes “influyen muy directamente en lo moral y en lo físico, que mejoran las costumbres, perfeccionan la industria y son la principal palanca de la civilización”.

Esta no era una idea nueva, como ya lo señalé anteriormente. En México, durante el periodo de las guerras de Reforma é Intervención francesa, fue apoyada por grupos de civiles como sucedió con la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, y en el nuevo panorama el artista tenía que enfrentarlo solo y de diferentes maneras, como veremos.

---

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *Ibid*.

<sup>149</sup> *Ibid*.

El programa cultural de los liberales proponía, en términos generales, las libertades de mercado, credo y prensa, el exterminio de los privilegios en corporaciones indígenas y religiosas que pasarían a los genuinos generadores de riqueza, y la educación que daría a todo México un tesoro nacional común, completado con un nacionalismo en las letras y en las artes<sup>150</sup>.

El paulatino reemplazo de los civiles en el patrocinio de la difusión de la cultura fue una tarea lenta por que no contó con apoyos por parte de las autoridades; no obstante en Jalisco se mantuvieron las clases de dibujo y pintura y se crearon las de escultura y grabado; otro logro es la colección de pintura del Liceo, que fue la primera colección pública de arte en el estado de Jalisco, formada en su mayoría por piezas procedentes de los conventos exclaustros. Un acierto del nuevo gobierno liberal fue la apertura de la Biblioteca del Estado en 1874, con treinta mil volúmenes provenientes en su mayoría de los conventos secularizados.

El panorama poco favorable para la creación artística, no fue impedimento para que los esfuerzos cívicos ya fueran grupales o individuales, siguieran activando iniciativas que representaban un elemento importante en la promoción cultural, como fue la apertura de una sala de conciertos en el edificio del extinto Colegio de San Juan en 1869, por parte de la Sociedad Filarmónica Jalisciense. En este contexto la propuesta de Felipe Gutiérrez de “cobrar una pesetilla” por entrar a la exposición y rifar algunos de sus cuadros, significa una respuesta adecuada a las nuevas circunstancias.

De regreso en la ciudad después de un viaje a San Francisco, California, en diciembre de 1877 publicó *La causa principal por qué en México no existe el gusto por las Bellas Artes*, señalando la completa desunión de los artistas, como la razón principal de que en México no prospere el gusto por el arte. Su propuesta va más allá y señala que esa situación no es culpa del gobierno porque “jamás se han ocupado de cosas de provecho”, pero tampoco es exclusivamente de la sociedad, sino de los artistas, porque “ellos como los verdaderos sacerdotes del arte deberían iniciarla en sus secretos, levantar el velo que cubre su santuario para que cada individuo se contara en el número de iniciados”<sup>151</sup>. Condena la circunstancia de que los artistas mexicanos después de haber egresado de las academias, se encierran en sus estudios, se aíslan de sus compañeros y sólo “se ocupan de lamentarse de una situación que estos han creado y ellos hacen indefinida, sin moverse ni procurar el remedio de esa existencia desesperada”.

Su experiencia de artista viajero le permitió observar la fraternidad entre los artistas europeos, que se consultaban sus dudas, entablaban discusiones artísticas para ilustrarse, emitían juicios sobre sus obras de arte y se reunían en grandes asociaciones para ayudarse y exhibir sus producciones periódicamente<sup>152</sup>. Esta última actividad es la que Gutiérrez aconseja a los artistas mexicanos: organizar exposiciones para educar y difundir el buen gusto, porque: “Del examen, pues, de estos objetos reunidos, resulta la afinación

---

<sup>150</sup> José Luis Martínez, “En busca de la expresión...” *op. cit.* p. 641.

<sup>151</sup> Felipe Gutiérrez, “La causa principal porque en México no existe el gusto por las Bellas Artes”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, a 20 de diciembre de 1877, núm. 559.

<sup>152</sup> *Idem*

del gusto y la exactitud del criterio de los que miran, así como la afición al arte, la admiración por él y la tendencia a fomentarlo”<sup>153</sup>. Comenta que los artistas de las capitales de los estados deben comprender que su papel como “apóstoles del gusto” es educar a la sociedad en el buen gusto, por lo que les sugiere que se reúnan para dar exhibiciones periódicas y que organicen conferencias de arte. Nos comenta que en su labor de difusión del arte por medio de exposiciones observó una actitud de indiferencia por parte del público de las distintas ciudades donde expuso. Concluye afirmando que el día que la sociedad mexicana corra presurosa “a llenar los salones para pagar su tributo de admiración al genio de sus compatriotas” se abrirá “una nueva era al progreso y a la civilización”<sup>154</sup>.

Motivado tal vez por las pláticas con Gutiérrez, Felipe Castro intentó reagrupar a la *Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, para organizar una exposición nacional en Guadalajara a celebrarse en 1878, de la que dio cuenta el pintor mexiquense en un artículo publicado en el periódico *Juan Panadero*<sup>155</sup>, propuesta que no fructificó.

Los trabajos de los pintores se limitaban a encargos domésticos de retratos. No obstante, algunos realizaron obras importantes: En 1872 el gobierno encargó 31 retratos de héroes y hombres ilustres, al pintor Felipe Castro, por los que le pagaron 400 pesos<sup>156</sup>. Por su parte la iglesia comisionó la decoración de la cúpula del nuevo templo del Carmen en 1879 a Pablo Valdez; y Carlos Villaseñor pintó una alegoría de tema clásico en la sala de lectura de la Biblioteca del Estado.

El panorama en la ciudad de México, no era muy diferente, en 1869 se reanudaron las exposiciones de la Academia, ya para entonces convertida en Escuela Nacional de Bellas Artes, además: “La República restaurada intentó establecer nuevos patrones de fomento institucional de la producción artística, tanto en los niveles educativos como en la práctica profesional. Pero estos patrones se fueron estableciendo y consolidando muy poco a poco”<sup>157</sup>.

## Los Obreros de la inteligencia

Tal vez por su iniciativa, o por su prestigio profesional, Felipe Castro fue incluido en la comisión de exposiciones de la nueva Sociedad de las clases productoras, fundada el 28 de octubre de 1877, bajo el lema: “Inteligencia, capital y trabajo”.

---

<sup>153</sup> *Ibidem*

<sup>154</sup> Los fragmentos entrecomillados corresponden al artículo antes citado.

<sup>155</sup> Felipe Gutiérrez, “Exposición de Bellas Artes en la ciudad de Guadalajara, el año de 1878”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, a 8 de febrero de 1877, número 469.

<sup>156</sup> Manuel Pérez Lete (comp.), *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del estado de Jalisco*, Guadalajara, Congreso del estado de Jalisco, 1981, t. VI, p. 459.

<sup>157</sup> Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la Restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, en el catálogo de la exposición *Los pinceles de la historia III, La fabricación del estado (1864-1910)*, México, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1ª edición, 2003, p. 57.

Esta nueva asociación cuyos impulsores principales fueron el agricultor Pánfilo Carranza y el profesor de educación básica Aurelio Ortega pretendió la unión entre empresarios, artesanos, gente “instruida” así como mujeres y niños. Unir tan diversas clases sociales causó polémica, lo que motivó a que algunos periodistas acusaran a sus fundadores de provenir de las sectas masónicas, por lo que vieron con fines políticos un programa de difusión comercial en el que se ofrecía en paquete completo, desde los barandales o bancas de hierro fundido procedentes de la Ferrería de Tula a los cuadros para *menage* de casa del pintor español Manuel Muñoz.

En los tiempos de reconstrucción que se vivían en el país, estar ligado con la masonería en la visión del ciudadano común, significaba participar en la política y por tanto ser corrupto y culpable de los males de la república. Para el pueblo, las divergencias entre las diferentes agrupaciones masónicas eran la causa de la ruina en que se encontraba la nación. Felipe Gutiérrez había señalado en sus *Impresiones de viaje*, que el deber de todo buen patriota era decir la verdad, y la más terrible era reconocer que: “el cáncer que corroe a muchos de nuestros compatriotas que rigen los destinos del país es la avaricia y la absoluta falta de patriotismo”.

En ese contexto de desconfianza a la autoridad, la unión más amplia posible de los sectores productivos se mostraba como una estructura confiable para la difusión del proyecto de desarrollo económico, propagado por los liberales triunfantes encabezados por el general Porfirio Díaz, programa que en líneas generales consistía en construir una sociedad en donde el capital y el trabajo estuvieran en armonía. Es por ello que La Sociedad de las clases productoras, se defiende de las acusaciones de secta masónica y aclara que su único fin es:

*Reunir a todos los hombres honrados y de buena voluntad que quieran unir sus esfuerzos a los nuestros para hermanar a los hombres ilustrados, a las personas acomodadas y a los pobres trabajadores, para que sin hostilizar se mancomunen sus intereses y puedan entre todos mejorar las diferentes clases sociales, sin herir las creencias religiosas de ningún individuo, sin violentar tampoco sus opiniones políticas*<sup>158</sup>.

La asociación buscaba mejorar las condiciones de producción sin violentar demasiado las relaciones de capital y trabajo, por lo que en teoría se integraba por círculos de trabajadores afines y todos en conjunto formaban la agrupación; es por ello que en el grupo de artistas y artesanos se encontraban el ceramista Heraclio Farias, el fotógrafo Charles Barrière, el ingeniero y profesor de dibujo Evaristo de Jesús Padilla y el pintor Felipe Castro. Esta asociación entre productores artísticos e industriales resulta renovadora para su época en México.

Después del triunfo de los liberales se comenzaron a adaptar las ideas del liberalismo francés a las exigencias educativas de la república y así obtener la tradición cultural, el método formativo que hacía falta: “En los hechos positivos”, en el fondo

---

<sup>158</sup> Berta Alicia Palacios Bravo, *Las clases productoras*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara y Cámara de comercio de Guadalajara, 1983, p. 26.

común de “verdades de carácter enciclopédico”, en la identidad de conductas prácticas y necesidades sociales, “decide hallar la clase gobernante su justificación y legitimidad”<sup>159</sup>. Impulsar el trabajo como motor del progreso para desplazar el uso de energía en batallas, enseñar a las nuevas generaciones un método de conocimiento más objetivo, fueron las razones principales para promover el pensamiento positivista en México.

La formación educativa laica obligó a colocar el universo científico por encima de lo demás. El positivismo mexicano pretendió “desterrar el pensamiento utópico y apoyar la nueva ciencia educativa en supuestos que no puedan provocar caos”<sup>160</sup>. Esta revolución cultural que incidió en maneras de pensar, planteó principalmente reformas en el modo de adquirir conocimiento en todos sus niveles y materias. Esta forma de pensamiento se implantó con variaciones, motivadas por la oposición de José María Vígil y de Ignacio Manuel Altamirano y Luís Pérez Verdía, entre otros.

No es la intención hablar de una asociación cuyos fines primordiales eran promover el libre mercado de los productos nacionales, ante la avalancha de manufacturas norteamericanas; lo que me interesa es averiguar cuáles fueron las ideas en torno a la enseñanza, producción, difusión y crítica que siguieron respecto del arte; además de comprender el proceso por medio del cual el arte se convierte en un “bien de consumo” en la recién inaugurada era del progreso, como queda expresado en los catálogos de las dos exposiciones organizadas por la asociación.

Seleccioné un editorial y tres discursos para aproximarme a la percepción de los temas que se mencionan. Uno de los autores analizados es José Francisco Olasagarre, miembro de la burguesía jalisciense, descendiente de una familia de comerciantes en alimentos durante los primeros años de vida independiente, que ya en este periodo se habían convertido en socios activos de la incipiente planta industrial<sup>161</sup>. Olasagarre escribió un editorial para el periódico de la asociación, con motivo de la entrega de premios de la primera exposición, donde reflexionó que el país requería que la educación nivelara las diferencias entre las clases sociales, “porque el trabajo, el saber, y la virtud son la única nobleza, son el porvenir de los pueblos”<sup>162</sup>. Pide que se dejen de lado las armas, para empuñar en cambio los instrumentos del trabajo y lograr una guerra de industria, comercio y educación pública con el objetivo de formar “un pueblo morigerado y amigo del trabajo”. Conseguirlo requeriría de una protección a las ciencias, a todas las artes además de impulsar la propagación de conocimientos útiles. Concluye: “He aquí la revolución que estamos dispuestos a operar, revolución que da costumbres, patriotismo y todos los elementos para que una nación sea respetada y feliz”<sup>163</sup>. Como se observa, la novedad en el discurso respecto al papel del arte, es que éste debe aparecer como algo útil para el repertorio de conocimientos de los obreros que impulsarían el progreso en el

---

<sup>159</sup> Carlos Monsivaís, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *Historia General de México, op. cit.*, p. 964.

<sup>160</sup> *Idem.*, p. 965.

<sup>161</sup> Por entonces incursionaba en la cerámica tipo porcelana

<sup>162</sup> J.F. Olasagarre, *Distribución de premios de nuestra primera exposición*, en el editorial del semanario *Las clases productoras*, Guadalajara, 31 de enero de 1879, número 64.

<sup>163</sup> *Idem*

mundo occidental y moderno, y así convertirse en otro producto de “la inteligencia y el trabajo”.

El discurso del ingeniero Juan Gómez Ibarra, sigue el modelo de los de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, primero hace un recorrido por la historia del arte, comienza reconociendo a las Bellas Artes como “el alma del alma en la humanidad”, que nacen en la inspiración y “se desarrollan por el poder múltiple del pensamiento aplicado a la materia”<sup>164</sup>. Encuentra el origen de las manifestaciones científicas, de acuerdo a una explicación que sigue a las filosofías de su tiempo: “El hombre, después de haber arrastrado una vida nómada, después de haber llegado a satisfacer las primeras necesidades de su ser material; pudo detenerse a contemplar tanta belleza como le circundaba”<sup>165</sup>. Aprendió de sus maestros en el Liceo de Varones lo que le permitió hablar con propiedad de ejemplos de obras artísticas en la antigua Roma y en las catacumbas de los primeros cristianos, para luego señalar que en el renacimiento “El triunfo del espíritu sobre la materia es completo: las ciencias, las artes y las letras brillan con el más vivo esplendor”; aprovecha este enunciado para introducir el relato del desarrollo de las artes en nuestro país y nuestra región. Al hacer un resumen histórico del arte mexicano, según el ingeniero Gómez Ibarra, a la llegada de los conquistadores las Bellas Artes en México, se apreciaban principalmente en la arquitectura; luego la fusión de razas producirá genios como Sor Juana Inés de la Cruz, Miguel Cabrera y Francisco Eduardo Tresguerras, y en el ámbito de Jalisco reconoce a los artistas que ya han fallecido, porque en medio del infortunio cultivaron “el genio artístico”. Considera que el atraso en que se encuentran las Bellas Artes en México, es debido a las revoluciones sufridas, y principalmente por el materialismo que impide que “el genio artístico” despierte, y sugiere que para remontar ese proceso: “en nuestra patria necesitamos ennoblecer por la educación y el sentimiento de lo bello, el dócil y cariñoso corazón de nuestros compatriotas. El cielo y sus bellezas, la tierra y sus encantos, la idea y los sentimientos, son el laboratorio del genio”<sup>166</sup>. Por ello insiste en que los pintores deben ocuparse en los temas nacionales que concentran: héroes de la historia patria, y la belleza de la naturaleza y su población.<sup>167</sup> Una cuestión en la que insistían Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto, entre otros.

El tema de un “Arte nacional” estará presente a lo largo del siglo XIX en las discusiones de las diversas agrupaciones artísticas. En 1844, José María Lafragua, impulsor de los primeros proyectos para la creación de un archivo y de una biblioteca nacionales, escribió sobre la necesidad de “imitar a los antiguos más que en sus producciones en su estudio: beneficiemos la mina virgen aún de nuestra patria, creando una literatura nacional”<sup>168</sup>. A propósito de la convocatoria para integrar una exposición nacional de Bellas Artes en Guadalajara en 1878, el pintor Felipe Gutiérrez, invitaba a los

---

<sup>164</sup> Juan Gómez Ibarra, “Discurso pronunciado en la inauguración de la 1ª exposición de la Sociedad de las Clases productoras”, publicado en el semanario de la asociación, Guadalajara, 8 de diciembre de 1878, núm. 57.

<sup>165</sup> *Idem.*

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> José María Lafragua, “Carácter y objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas de la Serna (compilador), *La misión del escritor, Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, p. 77.

artistas a realizar pinturas con “asuntos nacionales”, para así dejar el pupilaje de “ejecutar siempre objetos de otros países”, reflexionaba el pintor que los compradores extranjeros se interesarían más por temas del país que por asuntos de “historia europea o bíblicos”<sup>169</sup>.

Para 1880, la Sociedad de las clases productoras, era una mezcla de mutualista de artesanos con una agrupación empresarial, seguía manteniendo una escuela para adultos abierta desde el año de su fundación y realizaba su segunda exposición nacional, esta vez con el apoyo del gobierno federal, que costó la edición de un catálogo y una descripción de la ciudad sede<sup>170</sup>. Del nutrido programa literario celebrado durante el mes de mayo, el discurso pronunciado por José López Portillo y Rojas nos proporciona sus opiniones sobre la situación política del país y su perspectiva de la misma, además de los ideales de progreso que debía seguir la sociedad. Para el escritor por entonces recién egresado de la escuela de Jurisprudencia, la celebración de esas actividades de parte de las clases productoras de la ciudad, representaban un momento de tregua. Este momento de paz solo significaba un breve receso; por ello para restablecer la paz propone incentivar “las obras del espíritu”, las que se consiguen con el trabajo, porque considera que es “el único medio de que podemos valernos para conjurar las tempestades de nuestro cielo sombrío; sólo la industria, su gloriosa hija, puede labrarnos un porvenir de felicidad y de calma”<sup>171</sup>.

López Portillo en su visión pesimista pensaba que en la sociedad había dos caminos: “El crimen o el trabajo, el robo o la producción. Cuando el hombre no cría devora, ser productor o destructor, tal es su destino: hagámoslo productor”<sup>172</sup>.

La opinión del joven escritor respecto a esta época de expansión del capitalismo y consolidación de los imperios europeos por medio del comercio, era muy favorable, pues consideraba que en menos de un siglo habían conseguido “centuplicar la antigua riqueza del mundo, haciendo caer la prosperidad sobre las capas sociales más infelices, como el maná que llovía en el desierto”. El progreso es una aspiración surgida de la cultura ilustrada del siglo XVIII y durante el último tercio del siglo XIX se radicalizó con el positivismo. En su petición final marcada con la idea del progreso material como resultado del trabajo tiene también un acento de aspiración romántica:

*Bajemos al seno de la tierra a buscar los lechos de hulla y los criaderos de fierro; tendamos rieles y alambres eléctricos por todas partes; lancemos, como corcel impaciente, la humeante locomotora a devorar la distancia; explotemos las inmensas riquezas de nuestro territorio; unamos nuestros esfuerzos para cambiar la faz de nuestra patria; hagámonos ricos y demos gloria al país donde nacimos*<sup>173</sup>.

La idea de un México lleno de riquezas, sugerida por las opiniones de segunda mano en torno a los precursores estudios del científico y naturalista Alexander Von

---

<sup>169</sup> Felipe S. Gutiérrez, “Exposición nacional...” *op. cit.*

<sup>170</sup> Mariano de la Bárcena, *II Exposición de las clases productoras y descripción de Guadalajara*, Guadalajara, Tipografía de Sinfonoso Banda, 1880.

<sup>171</sup> José López Portillo y Rojas, “Discurso en la apertura de la 2ª exposición de las clases productoras”, en Mariano Bárcena, *op. cit.* pp. 41-53.

<sup>172</sup> José López Portillo, *op. cit.* p.42.

<sup>173</sup> López Portillo, *op. cit.* p. 45.

Humboldt, y alimentada a lo largo del siglo, seguía presente como premisa para realizar todos los proyectos de nación, el error en esta percepción estaba en sus cuantificaciones y estudios de factibilidad por lo que era necesario introducir esa nueva mentalidad de investigar y producir, objetivo en el que también contribuyó la asociación con la fundación de una escuela que reseñaremos más ampliamente en el siguiente capítulo.

El único pintor reconocido que perteneció a la Sociedad de las clases productoras, fue Felipe Castro. Tanto aficionados, como estudiantes y profesionales de las Bellas Artes participaron muy deslucidamente en las dos exposiciones realizadas. Después de estas exposiciones, la asociación se dedicó a impulsar la construcción de líneas de ferrocarril urbano en Guadalajara además del establecimiento de escuelas primarias en los alrededores de la ciudad, hasta su disolución en 1888.

### **Fiestas del progreso**

El proceso de restauración de la República, trajo a Jalisco un periodo de paz y trabajo, alterado por levantamientos en zonas rurales y por una confrontación política con la federación. A pesar de que las gavillas de asaltantes y revolucionarios continuaron asolando al país, los gobernantes de Jalisco se preocuparon por el progreso material de la capital tapatía, prueba de ello fueron la reconstrucción del Palacio de Gobierno, la edificación de un salón para las sesiones del congreso en el interior del mismo edificio, la terminación de la Penitenciaría, el jardín de Santo Domingo y el de Escobedo, y la primera línea de tranvías de tracción animal que comunicó a Guadalajara con la villa de San Pedro Tlaquepaque.

En términos generales la sociedad se mostró dispuesta a la paz y a encaminarse por el rumbo del progreso de las sociedades europeas modernas, buscando conciliar la libertad con la concordia y el progreso con el orden, tal como lo planteaban los ideales del siglo.

Es en estas circunstancias es que se convocó a la primera exposición municipal celebrada entre el 5 y el 17 de febrero de 1878 en salones del Instituto del Estado; como se trataba más bien de una promoción de la industria y las manufacturas la prensa destacó los adelantos técnicos en la reproducción de imágenes como las fotografías presentadas por Octaviano de la Mora, de las que el cronista hizo elogiosos comentarios en especial a la del señor gobernador Jesús Leandro Camarena, para la cual el fotógrafo:

*Antes de resolverse a que la fotografía, anticipándose a la estatuaria, conservara para la inmortalidad los rasgos fisonómicos de varón tan esclarecido, estuvo varios días ocupado en examinar los retratos de algunos hombres notables contemporáneos, con el fin de arreglar la actitud, el traje y otros pormenores indispensables para que el retrato del gobernador, adquiriera el aire de majestad y de grandeza necesario<sup>174</sup>.*

Luego nos hace saber algo en confidencia: que a quien más podía parecerse el gobernador era al “príncipe Bismark”, por lo que tuvieron que rasurarle la barba de piocha que acostumbraba usar. Celebra que don Gonzalo Ancira haya presentado tres

---

<sup>174</sup> “Para la exposición municipal”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 31 de enero de 1878, número 571.

procedimientos nuevos para el medio: fotograbado, fotozincografía y fotolitografía, describiendo cada uno de los procedimientos. Como parte del mismo ambiente de innovación y eficacia el joven pintor Carlos Villaseñor presentó un retrato de Pantaleón Pacheco realizado en tres horas, al enterarse que la medalla de Oro fue entregada a Pablo Valdez, retó al ganador por medio de un comunicado: “Para que el premio que nos disputamos sea legítimamente obtenido, creo conveniente que pintemos en dos o tres horas, un retrato ligero de la persona que usted guste, como los que presentamos en la exposición; ejecutando estos estudios delante de un número competente de personas capaces de calificarnos”<sup>175</sup>.

El maestro respondió que la petición era extemporánea debido a que el jurado calificó sobre lo expuesto y además no creía necesario consolidar su reputación con esa clase de pruebas<sup>176</sup>.

El redactor del diario oficial *El estado de Jalisco*, anotó como pinturas presentadas por Pablo Valdez los siguientes retratos: de doña Guadalupe Villaseñor de Pérez Verdía, de la señora Padilla, de la señorita Vizcarra y de la niña Newton. De autoría de Villaseñor además del ya mencionado retrato presentó copias de la Virgen de la Silla, de Rafael, y de tres cuadros de Lucas Jordán [Lucca Giordano] pertenecientes a la pinacoteca del museo<sup>177</sup>.

El catálogo no fue publicado, pero por la información periodística sabemos que se expusieron carruajes, un piano construido por el señor Claro Tomé; tejidos de hilo provenientes de la Casa de Caridad de San Felipe, rifles y pistolas del sistema Remington; mantas de la Fábrica de la Escoba; productos de la Ferrería de Tula; papel de Atemajac; cerillos y tabacos; animales disecados junto con arroz café y azúcar; fotos de Octaviano de la Mora y Charles Barriere; grabados de Albino del Moral; pinturas de Jacobo y Francisco Gálvez, Miguel Gárate y Francisco Sánchez; y composiciones musicales de Abel Loreto. En la sección segunda correspondiente a Bellas Artes se entregaron medio centenar de medallas de oro, plata y bronce, a las mejores pinturas, fotografías, dibujos, tallas escultóricas y grabados en diferentes técnicas<sup>178</sup>.

El cronista de *Las clases productoras*, consideró que en esta “fiesta de la Paz”: “no encontramos cosas verdaderamente extraordinarias, pero sí en todo se veía el trabajo y el deseo del adelanto”<sup>179</sup>. Para el reportero del *Juan Panadero* no hubo imparcialidad en la distribución de premios y reseñó que los casos más discutidos según los asistentes fueron la ya mencionada medalla de oro para Pablo Valdez, la de oro para la fábrica de cigarros “La Simpatía”; y el no haberle dado medalla de oro a Eduardo Villaseñor por sus “lápidas de mármol”. Estos comentarios dan cuenta de la intervención del público que orientó su opinión basada en criterios de modernidad como por ejemplo la rapidez de hacer un retrato en tres horas.

---

<sup>175</sup> “Remitido”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 14 de marzo de 1878.

<sup>176</sup> *Idem.*, 21 de marzo de 1878, número 585.

<sup>177</sup> Editorial, “La exposición”, en *El estado de Jalisco*, Guadalajara, 1878, número 49.

<sup>178</sup> “Los premios de la Exposición” en *Juan Panadero*, Guadalajara, a 21 de marzo de 1878, número 585.

<sup>179</sup> “La primera exposición municipal”, en *Las clases productoras*, Guadalajara, 17 de febrero de 1878, número 16.

La Sociedad de las clases productoras lanzó su convocatoria para realizar una exposición en conmemoración de su primer aniversario, “con el objeto de impulsar el trabajo y la inteligencia por medio del estímulo”. Para la recolección de objetos establecieron 5 secciones; en la cuarta, correspondiente a las Bellas Artes, se solicitaban toda clase de dibujos y pinturas, proyectos y planos de ingeniería, fotografías, esculturas, bajo relieves, grabados, trabajos de litografía y tipografía, cromos, etc; piezas de música nuevas y en general “lo que comprenda las artes plásticas, tónicas y literarias”<sup>180</sup>.

En la convocatoria se establecía que las personas que presentaran objetos a la exposición deberían identificarse: “si es inventor, perfeccionador, cultivador, descubridor, productor o el carácter con que se presenta; si vende el objeto presentado, y en este caso, cuál es su último precio”<sup>181</sup>. Estos breves renglones nos revelan las intenciones del acontecimiento propiciado por la sociedad civil en un afán por recomponer su deteriorada economía y confianza; la valoración del trabajo como producto de inteligencia y fuerza, tan necesario para entrar en la época de paz tan anhelada.

Además de los artículos industriales y manufactureros ya expuestos en la exposición municipal, la novedad fue la inclusión de colecciones arqueológicas. El salón de Bellas Artes estuvo desairado por la poca respuesta de los pintores, “sólo el dibujo era más abundante; y la fotografía estaba representada espléndidamente”<sup>182</sup>. A propósito de la exposición el redactor de *Juan Panadero*, hizo la siguiente reflexión:

*Las artes aquí no quieren precisamente una protección directa del gobierno; limitase a desear que no se les hostilice ni se embarace sus progresos. La protección del público es la que principalmente necesita nuestra industria; es preciso que todos los jaliscienses nos acostumbremos a preferir los artesanos nacionales a los extranjeros*<sup>183</sup>.

La segunda exposición se inauguró el 1° de mayo de 1880 con apoyo del Ministerio de Fomento y del gobierno de Jalisco; el cronista de *Juan Panadero* comentó que durante los primeros días el certamen estuvo desairado porque todavía no se instalaban muchos objetos, fue hasta el día 23 del citado mayo que llegaron los productos procedentes de México y Puebla. Por la prensa sabemos que la sección de Bellas Artes estuvo integrada por piezas de pintura, dibujos a lápiz, caligrafía y trabajos a pluma, litografía, fotografía, construcciones de adornos, grabados y bajo relieves, escultura, música y literatura<sup>184</sup>.

Se presentaron más de 70 pinturas debidas a la creatividad de Felipe Gutiérrez, Gerardo Suárez, Carlos Villaseñor, Jacobo Gálvez, José Guadalupe Montenegro,

---

<sup>180</sup> “Primera exposición de las clases productoras, invitación”, en *Las clases productoras*, Guadalajara, 6 de octubre de 1878, número 49.

<sup>181</sup> *Idem*.

<sup>182</sup> Editorial, “la exposición industrial de las clases productoras”, en *Juan Panadero*, Guadalajara a 5 de diciembre de 1878, número 659.

<sup>183</sup> *Idem*.

<sup>184</sup> Editorial, “La segunda Exposición nacional de las clases productoras”, en el semanario *Las clases productoras*, Guadalajara, 30 de junio de 1880, número 137.

Francisco Gálvez, Juan Padilla del Castillo, Manuel Muñoz y las distinguidas damas Luisa Magaña, Guadalupe Rincón Gallardo y Virginia Silva. De Gálvez, Gutiérrez, Suárez y Felipe Castro se incluyeron obras que ya habían sido expuestas. Lo más notable fue la presentación de dos artistas, cuya obra era hasta entonces desconocida: el español Manuel Muñoz, con paisajes y pinturas para el comedor, y José Guadalupe Montenegro, hijo del militar del mismo nombre. Muñoz contó con la protección de la familia del industrial José Palomar por lo que realizó pinturas de sus propiedades como la hacienda de Nextipac y la fábrica de Atemajac. Para la exposición de las “Clases productoras” escogió piezas que pudieran ser adquiridas por el público asistente, como fueron dos paisajes y “algunos cuadritos para el comedor, representando aves muertas, copiadas del natural”, en los que “se ve el acierto con que el señor Muñoz imita a la naturaleza y el gusto propio de un distinguido artista”<sup>185</sup>. Montenegro, recién egresado de la Academia de San Carlos, participó con cinco obras, entre ellas *Pandora*, realizada cinco años antes y que había recibido un premio en la Academia capitalina; *El nido del Águila* y *Golden Gate* eran paisajes tomados en su reciente viaje a San Francisco, California.

La sección de dibujo estuvo integrada por las copias de estampas y figuras de yeso realizadas por los alumnos de los liceos y de la Escuela de las Clases Productoras. Se presentaron también acuarelas y dibujos al pastel, en los que dominaron las flores y las frutas copiadas al natural. Las pintoras sobresalieron por sus temas de costumbres nacionales “copiados con gracia y naturalidad” por Lupita Rincón Gallardo y las marinas enviadas de Mazatlán por Luisa Magaña.

La escultura estuvo representada por tres bocetos de yeso y una fotografía de la escultura que Miguel Noreña realizó para el monumento dedicado a la memoria del cosmógrafo Enrico Martínez en la ciudad de México. Del modelado en arcilla tan característico de Jalisco se presentaron tres figuras del artesano Luz Camino. Cerraban esta sección los trabajos de bajo relieve en mármol enviadas desde Puebla por Santiago Rosas. En fotografía se lamentaban de que no hubiera participado Octaviano de la Mora, en cambio destacaban la presentación del joven Charles Barriere, así como las fotografías de Ramón G. Fuentes y las remitidas por José María Pacheco desde León, Guanajuato.

Conformada en su mayoría por obras de principiantes y aficionados, la sección de Bellas Artes fue un reflejo de la situación de las artes plásticas en Guadalajara durante los inicios del Porfiriato; por una parte, mostró el avance temático, que incluía un mayor número de paisajes y temas tomados de la naturaleza; y también que los escasos pintores profesionales no estaban muy convencidos de exponer sus obras junto con desgranadoras, arados, mantas y tequila, como uno más de los beneficios de la civilización.

Con motivo de la inminente llegada del ferrocarril a Guadalajara, el 18 de marzo de 1888 se convocó a una exposición con el objetivo de “dar a conocer la producción del estado y favorecer el libre cambio”, por lo que los organizadores solicitaban se les remitieran todos los objetos y productos relativos a: materias primas; ganados de cría, engorda, tiro o cabalgadura; maquinaria; manufacturas; Bellas Artes; instrucción pública y

---

<sup>185</sup> Mariano de la Bárcena Ramos, *Exposición de las clases...*, op. cit., p. 152.

objetos varios<sup>186</sup>. Como se aprecia, la convocatoria seguía el modelo de las exposiciones de la ya para entonces disuelta Sociedad de las clases productoras. Y como lo señala el redactor de *Juan Panadero* se alzaron algunas voces argumentando que la exposición sería ridícula “fundados en que nada portentoso ni extraordinario tenemos que presentar a nuestros visitantes”; por el contrario el periodista consideraba que:

Nosotros podemos presentar en una escena muy ventajosa nuestros productos agrícolas, productos de la explotación de las minas, productos químicos y farmacéuticos, cueros y pieles, productos alimenticios, herramientas y procedimientos de industria mecánica, objetos pertenecientes a la agricultura, objetos pertenecientes a la horticultura, tejidos, vestidos y accesorios, muebles, objetos pertenecientes a la educación y a la enseñanza, obras de arte, y en fin, las producciones científicas y literarias de los hijos de Jalisco<sup>187</sup>.

Ningún periódico dio a conocer la lista de objetos reunidos para la exhibición instalada en los salones de la Escuela de Artes y Oficios. *Juan Panadero* en su edición del 23 de mayo señalaba que daría una crónica amplia del certamen cuando estuviera completa. En cambio el *Diario de Jalisco* en su edición del 19 de mayo ya nos proporcionaba un panorama en el que destacaba la habilidad para el bordado realizado por las alumnas de los planteles tapatíos, así como las disposiciones admirables que tienen para la escultura en barro los indígenas<sup>188</sup>.

Por la temática de las pinturas tanto las realizadas por un artista como Muñoz y las estudiantes el interés era producir pinturas para la decoración doméstica, diseñadas por su tamaño para ser adquiridas por la nueva burguesía en ascenso; esta característica fue asumida por un pintor extranjero de paso en la ciudad [Manuel Muñoz] y por aquellos estudiantes que confiaron en la propuesta de producir objetos de consumo ornamental. A los pintores ya establecidos como Felipe Castro y Pablo Valdez no les gustó mucho la idea de asumir su rol de “obreros del progreso”.

Un resultado palpable de estas exposiciones de industria y artes vino a ser la instalación del Museo Industrial, inaugurado por el gobernador Mariano de la Bárcena el 16 de septiembre de 1890 en dos salones del antiguo colegio de San Juan; además de tejidos, licores, jabones, azúcares, café, arroz, maíz, frijol, trigo y muestras de piedras minerales, había lugar para “los bustos de barro cocido que tanto nombre han dado a Panduro, y los muñecos representando escenas de costumbres en que tan perito es Zúñiga”<sup>189</sup>.

Otra iniciativa fue la de formar un museo de pintura en el salón de la Biblioteca Pública del Estado, con las diversas obras que se hallaban abandonadas en los distintos establecimientos<sup>190</sup>. Esta idea se concretaría hasta 1918 con la fundación del *museo de Bellas Artes y etnografía*.

---

<sup>186</sup> “La próxima exposición”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 18 de marzo de 1888, número 1625.

<sup>187</sup> “La exposición local”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 3 de mayo de 1888, número 1658.

<sup>188</sup> “La exposición”, en el *Diario de Jalisco*, Guadalajara, a 19 de mayo de 1888, número 291.

<sup>189</sup> Editorial, “Museo Industrial, Descripción del establecimiento, Excitativa a los productores” en *Juan Panadero*, Guadalajara, a 7 de septiembre de 1890, número 2200.

<sup>190</sup> “Museo de Pintura”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 3 de octubre de 1890, número 995.

Las dos exposiciones celebradas por la “Sociedad de Paisajistas Gerardo Suárez” en mayo y octubre de 1892, conservaron en esencia el esquema de presentar trabajos estudiantiles ahora dominados por copias de paisajes o escenas del campo europeo junto a composiciones originales basadas en el entorno citadino, como las obras de José Vizcarra y Marcelino Dávalos. El primero se interesó por captar la expresión de una joven de paseo por una calle de la ciudad y el segundo por un voceador de periódicos inspirado en una fotografía de José María Lupercio que muestra a un niño con ropas humildes que sostiene en su mano un ejemplar del periódico *Juan Panadero*. La mayoría eran estudios de paisaje lo que indica el interés de los asociados en el género pictórico que era el motivo de la agrupación.

Hubo otras dos exposiciones colectivas de pintura de las que no se cuenta con información suficiente. De la celebrada en el local de la ex aduana con fines filantrópicos en diciembre de 1894 el único dato que interesa es que lo recabado por concepto de entradas fue de \$243.27<sup>191</sup>.

La organizada por Felipe Gutiérrez en 1896 en la que se expusieron más de cien cuadros “contándose entre ellos de los señores don Felipe Santiago Gutiérrez, don Felipe Castro, don Francisco Sánchez Guerrero, don Carlos Villaseñor, don Roberto López Portillo, don Gerardo Murillo y don Ramón Castañeda. Se vio también un magnífico cuadro atribuido a Bassan [Bassano], pintor de la escuela veneciana” y unos estudios de desnudo de *après nature*<sup>192</sup>. Destacaba Gutiérrez, quién había organizado otras tres exposiciones de pintura: la primera, abierta el 1° de abril de 1866, y que pretendía fuera colectiva, objetivo que no pudo cumplir porque no había trabajos nuevos en virtud de haberse celebrado unos meses atrás la 5ª exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes; no obstante la exposición se abrió con obra suya el 1° de abril en salones de la planta baja del palacio. El día 12 se reportaba que: “El señor Gutiérrez hizo sus invitaciones y las dirigió a todas las clases de la sociedad. De estas, no han asistido ni los canónigos ni las que se apellidan aristócratas; pero ¡bah! No es en ellos donde se encuentra el buen gusto ni de quienes el arte debe aguardar una mirada de simpatía”<sup>193</sup>.

En diciembre de 1876 en salones del Instituto del estado, Gutiérrez, presentó una segunda exposición. El periódico *Juan panadero* invitaba al público a que no perdieran oportunidad de apreciar estas “magníficas y asombrosas pinturas”, el cronista consideraba que la ausencia de visitantes a la exposición era consecuencia de que “las desgracias de la patria [que] no nos permiten desarrollar como es debido el gusto por las bellas artes”<sup>194</sup>; la exposición también motivó un comentario crítico del que me ocuparé en el capítulo correspondiente.

El 6 de diciembre de 1877 se informó de una nueva exposición del artista mexiquense que se presentó en salones del Estanco del tabaco en donde: “tanto las

---

<sup>191</sup> “De todas partes” en *El Continental*, 17 de marzo de 1895, número 142.

<sup>192</sup> “La exposición de pinturas”, en *El Continental*, Guadalajara a 10 de mayo de 1896, número 203.

<sup>193</sup> “Exposición de pintura”, en *El Payaso*, Guadalajara, 12 de abril de 1866, número 48.

<sup>194</sup> “¡Magníficas, asombrosas pinturas!” En *Juan panadero*, Guadalajara, 21 de diciembre de 1876, número 456.

pinturas que el público admiró la vez pasada como las que por vez primera se exhiben son de un mérito relevante y prueban que su autor es una de las más brillantes representaciones del arte nacional”<sup>195</sup>.

Hubo muy pocas noticias o comentarios motivados por exposiciones nacionales. El diario oficial *El país* publicó el 20 de octubre de 1869 el programa de la décima cuarta exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, el plazo para recepción de obra se establecía entre el 1º y el 20 de noviembre, al revisar los catálogos correspondientes no encontramos ningún participante que haya enviado obra desde Guadalajara.

En 1879 el periódico de la Sociedad de las Clases Productoras dio a conocer el programa para la Exposición nacional escolar de Bellas Artes, en su editorial, abonando a sus ideas, celebraba la trascendental importancia que tienen las exposiciones no sólo por dar a conocer el grado de cultura de los pueblos, sino también porque “tienden a provocar el adelanto de las artes por medio de la competencia y por el estímulo del premio, y al poner en contacto inmediato al productor con los consumidores”, por lo que las consideraba como uno de los elementos indispensables para abrir fuentes de trabajo<sup>196</sup>. En la misma edición aparecía la convocatoria que fijaba como fecha límite para recepción de obra el inminente 20 de noviembre, es por ello que en el editorial se comentaba: “difícil nos parece, atendiendo el angustiado tiempo que queda para la apertura de la exposición de Bellas Artes y de la distancia que de la capital nos separa, que Jalisco debiera figurar en la extensión que debiera”<sup>197</sup>.

En 1879 el principal medio de comunicación era un sistema de diligencias que hacía de 4 a 5 días a la ciudad de México con una frecuencia de salidas de cada tres días; esto aunado a la poca producción plástica reflejada en las exposiciones de 1878, impidió la participación de los artistas jaliscienses, sin embargo en los catálogos se mencionan dos cuadros de José Antonio Castro, uno de frutas y una copia de la “Inmaculada de Murillo” prestadas por la viuda del profesor Miguel Mata, obras que se incluyeron en la sala de pintura antigua.

Los proyectos para una exposición nacional mexicana a celebrarse en 1896 forman parte de una serie que la doctora Clementina Díaz y de Ovando llama *Las ilusiones perdidas del General Vicente Riva Palacio (La Exposición Internacional Mexicana, 1880) y Otras Utopías*<sup>198</sup>.

En mayo de 1895 *El heraldo* comenzó a publicar información de la Exposición nacional mexicana que debería inaugurarse el 2 de abril del siguiente año en homenaje a la batalla contra los franceses que había ganado el caudillo Porfirio Díaz, posteriormente la fecha se cambió al 15 de septiembre. La información del proyecto es suficiente para

---

<sup>195</sup> “Exposición de pinturas”, en *Juan panadero*, Guadalajara 6 de diciembre de 1877, número 555.

<sup>196</sup> Editorial en *Las clases productoras*, Guadalajara, 9 de noviembre de 1879, número 104.

<sup>197</sup> *Idem*.

<sup>198</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *Las ilusiones perdidas del General Vicente Riva Palacio (La Exposición Internacional Mexicana, 1880) y otras utopías*,...México, UNAM IIB, 2002, 2 tomos.

enterarnos de las pretensiones de grandeza: estaría ubicada en terrenos que habían pertenecido al rancho “Los Anzures” y se extendían por media legua entre el bosque de Chapultepec y el paseo de la Reforma. Las tres grandes avenidas del conjunto, así como los espacios recreativos proyectados “con hermosas combinaciones forestales que tan buen efecto causaron a los visitantes de la exposición de Chicago”, concluirían en la exposición de la electricidad, la fuente luminosa en que terminaría el principal paseo.

La escultura que coronaría la cúpula del edificio de las Artes mexicanas que representaría “el genio de la luz”, es prueba de la fascinación que ejercía uno de los inventos que más impacto causó en el siglo como fue la conducción y asimilación de la energía eléctrica y su uso cotidiano en la iluminación y ornato. El redactor recordaba el éxito de las instalaciones eléctricas en las exposiciones de París y Chicago: “en el centro de la vasta nave central, se erigió una gran columna, sembrada de diminutas lámparas Edison, formando arabescas, grecos, losanges, etc, etc, de múltiples y bien combinados colores”<sup>199</sup>. El proyecto también mostraba un modelo para la entonces ya patente norteamericanización de la vida cotidiana de la pequeña burguesía: en el centro de la sección para expositores extranjeros se anunciaba la instalación de “lo que en los Estados Unidos han dado en llamar *Midway Pleasance*, o sitio destinado a todo género de diversiones, juegos y exhibiciones de verdadero recreo”.

Entre otros atractivos prometían instalar un globo cautivo, montaña rusa, representaciones de aldeas europeas, panoramas, reconstrucciones de ciudades antiguas, y una mina en sus labores. Una prueba del eclecticismo arquitectónico así como la arquitectura efímera de las formas de hierro en molde, son el proyecto del palacio de las artes mexicanas que sería de estilo renacentista, el pabellón de los estados y el edificio de la administración de estilo “Morisco”, todos serían de hierro y cristales que reunieran las cualidades de ligero, artístico y que “sobrepasara a lo vulgar”, serían construidos en Europa; a México solo llegarían piezas para armar, y a la entrada de la exposición se colocaría una estatua gigantesca del general Porfirio Díaz.

Los proyectos eran de la autoría de William Nacer, un arquitecto radicado en San Francisco y de Víctor Delfrene residente en la ciudad de México. Esta era la síntesis del plan presentado por el conde René de Cornely conocido colaborador de las dos grandes exposiciones de Amberes y Chicago, director de las de Escocia, Bruselas, San Francisco y Sacramento, quien firmaba como director el “libreto”: *Gran Exposición Internacional de México que se abrirá en la ciudad de México el día 15 de septiembre de 1895 y se clausurará el día 2 de abril de 1896*<sup>200</sup>, proyecto que circuló de manera impresa en esos años. Asociado al Conde Cornely estaba el empresario Salvador Malo, dueño de los terrenos de la feria. Las megalomanías del Conde no impresionaron al gabinete del caudillo, quien desechó el plan y dio su visto bueno a una “Exposición nacional de Industria y Bellas Artes que se inauguraría el 2 de abril de 1896”<sup>201</sup>. La razón principal por la que no se realizó ninguno de estos proyectos era la rivalidad existente entre el general Díaz y Riva Palacio a quien veía como un serio competidor para sucederlo.

---

<sup>199</sup> “La exposición nacional de 1896” en *El heraldo*, Guadalajara a 5 de mayo de 1895, número 258.

<sup>200</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *Las ilusiones perdidas...* cp. cit., t. I, p. 372.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 374.

Para realizar la exposición nacional también se comenzaron trabajos de organización, el 2 de junio de 1895, se nombró la junta auxiliar de Jalisco quedando formada como sigue: “Presidente C. Manuel L. Corcuera; Secretario Lic. Manuel M. Tortolero; vocales CC. Manuel Ocampo Cortés, Jesús G. Palomar, Federico G. Kunhardt, ingeniero Gabriel Castaños, señor Justo Fernández del Valle e ingeniero Lucio I. Gutiérrez; empresarios farmacéuticos, hacendados que incursionaban en la agroindustria así como profesionales de la construcción integraban esta junta encargada de aconsejar lo que debería enviar Jalisco.

Una vez que el gobierno tomó la iniciativa para organizar la exposición, según noticias del 31 de octubre siguiente, las compañías comenzaron a comprar terrenos en el rancho de *Los Anzures* situados al norte del histórico y monumental Castillo de Chapultepec.

Los nuevos planos y dibujos fueron encargados al arquitecto e ingeniero señor Augusto Leroy<sup>202</sup>. Se encomendó la construcción de una fuente monumental a Jesús F. Contreras, director de Fundición artística mexicana y socio en este negocio, del presidente Díaz; la fuente debería “representar la historia y la evolución de las razas que han poblado sucesivamente el Anáhuac. Las diversas etapas estarán personificadas en grupos de estatuas numerosas, características de las épocas y de los sucesos”, para la realización del proyecto se dispondría del dinero necesario para hacer de esa pieza “la más grandiosa e imponente que el arte haya producido hasta nuestros días”<sup>203</sup>.

El 8 de diciembre se anunciaba que en Chicago estaba muy adelantada la pintura de dos espléndidos panoramas, uno que representaba la entrada de Cristo en Jerusalén y otro la gloriosa batalla del cinco de mayo<sup>204</sup>. El 19 de enero se informaba que el gobernador de Nueva York solicitaba a los legisladores nombraran una comisión, como ya lo habían hecho en más de treinta estados de la Unión Americana, con el objeto de asegurar debidamente la representación de sus industrias, productos y Artes<sup>205</sup>. El equipo de los “científicos” estaba más ocupado en la reelección del caudillo, por lo que abandonó el proyecto.

Las exposiciones tanto locales como nacionales habían cambiado su intención únicamente en la ciudad de México continuaban realizándose las dedicadas exclusivamente a las Bellas Artes, por lo demás el nuevo concepto de escaparates de productos de consumo eran el interés principal en las realizadas en Guadalajara como en la capital del país, encaminadas a presentarse como centros de comercialización, esta idea no era nueva ya desde comienzos de la década de 1850 las exposiciones de la ciudad de México y Aguascalientes habían comenzado a realizarla, la diferencia con las de “las clases productoras” y los proyectos de las nacionales era la promoción de los productos

---

<sup>202</sup> “Noticias de la exposición” en *El heraldo*, Guadalajara, 31 de octubre de 1895, número 309.

<sup>203</sup> *Idem*.

<sup>204</sup> “Exposición Nacional mexicana en 1896, Dos grandes panoramas”, en *El continental*, Guadalajara, 8 de diciembre de 1895, número 181. Los panoramas se hacían proyectando aumentadas las imágenes de cuadros conocidos, sobre enormes superficies de lona en las que se pintaban.

<sup>205</sup> Sobre la exposición nacional, en *El Herald*, Guadalajara, 19 de enero de 1896, número 333.

mexicanos y el caso del proyecto de la exposición internacional era imitar a las que se llevaban a cabo en las ciudades del mundo industrializado.

## Vientos de Modernidad

En 1892, cuando Porfirio Díaz se encontraba al final de su tercer periodo presidencial, las artes en Jalisco no pasaban por un buen momento. El redactor de *El diario de Jalisco*, en un artículo titulado *Las Artes en Jalisco*, se lamentaba de que el Museo Industrial inaugurado el 16 de septiembre de 1890 por el científico y entonces gobernador interino Mariano de la Bárcena, hubiera cerrado por disposición de las nuevas autoridades; que las cátedras de dibujo y pintura no estuvieran “atendidas como se debiera”; acusaba al gobierno de la indiferencia y hostilidad hacia las manifestaciones artísticas patentadas en los habitantes del estado, como lo probaban: “las obras maestras que la clase indígena, de una manera enteramente intuitiva, ejecuta en barro, y que son la admiración de nuestros visitantes [...] los discípulos de don Clemente Aguirre, alumnos pobres de la Escuela de Artes, con el mérito de su ejecución en la Banda de Música del establecimiento”<sup>206</sup>.

Termina expresando su esperanza en que el gobierno procure desarrollar la ciencia y el arte, atendiendo al museo<sup>207</sup>, entonces abandonado, abriendo concursos, estableciendo academias. El 22 de enero la mesa de redacción de *El Imparcial* se metió a la discusión con un artículo titulado *Las Bellas Artes*, la narración inicial da cuenta de un panorama desolador, corroborado con la reciente exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, antes Academia de San Carlos, según el redactor: “como viene sucediendo desde hace muchos años, lo aceptable, lo bueno, lo digno de encomio y excelentemente propio de la Academia resultó en número muy inferior a lo malo, prueba evidente de que la nación lejos de avanzar por estos caminos, está retrocediendo de un modo lamentable”<sup>208</sup>. Señalaba que las galerías de la Academia de San Carlos no habían podido aumentar sus colecciones, y las obras de los pintores actuales no eran de suficiente calidad para desplazar a las de sus antecesores; se pregunta si eso ocurre en la capital “donde el arte puede encontrar todo género de impulsos, toda clase de mecenas y mil y mil oportunidades que le sirvan de aliciente, ¿qué pasará en nuestras ciudades de segundo orden?”. Se responde no sin cierto orgullo regionalista que al menos en Guadalajara, hubo algún entusiasmo, refiriéndose a las exposiciones y concursos de pintura celebrados antaño por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y a la decoración mural del teatro Degollado,<sup>209</sup>.

El autor del artículo nos recuerda que de las glorias de aquellos tiempos ya habían muerto Jacobo Gálvez y Gerardo Suárez. De los sobrevivientes el más afortunado era Felipe Gutiérrez “progresando cada vez más y realizando ilusiones que sus compañeros alimentan vanamente”. En cambio, Felipe Castro y Pablo Valdez que radicaban en

---

<sup>206</sup> “Las Artes en Jalisco”, en *El diario de Jalisco*, 8 de enero de 1892, número 1393; se refiere respectivamente a la alfarería producida en San Pedro Tlaquepaque y Tonalá y a la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios.

<sup>207</sup> Se refiere al Museo Industrial, inaugurado en 1890, del que hablaré más adelante.

<sup>208</sup> “Las Bellas Artes” en *El Imparcial*, Guadalajara, 22 de enero de 1892, número 193.

<sup>209</sup> *Idem*.

Guadalajara vivían olvidados y pobres, “sin protección que los aliente, y trabajando apenas para ganar la diaria subsistencia en obras emprendidas”<sup>210</sup>. Su perspectiva era desalentadora, no esperaba una reacción artística en muchos años, porque lo que importaba en plena época de los ferrocarriles y la expansión financiera, era todo lo que significaba negocio; concluía que las maravillas de las Bellas Artes estaban relegadas porque el pueblo estaba entregado a “buscar por sendas más prosaicas, pero más positivas, su bienestar material, o mejor dicho, el pan del cuerpo que es el que más apremia”<sup>211</sup>.

El redactor de *El Herald* continuó la polémica, con un punto de vista extremo, sostenían que las circunstancias por las que atravesaba la nación no eran muy propicias para el adelanto de la expresión artística y mucho menos respecto a la propuesta de que el gobierno debería ocuparse más de la protección de las artes. El redactor del periódico argumentaba que lo que menos necesitaba la nación en esas circunstancias, eran “cerebros soñadores que nos obsequien con bellas consonantes, magníficas óperas, grandiosas pinturas,”<sup>212</sup> en su opinión solamente hasta que se satisfacían las necesidades primordiales surgía el arte.

Por su parte en respuesta a estas ideas, el redactor de *El Imparcial*, consideraba que:

*Si fuera cierta la teoría de que las naciones no pueden prosperar en las bellas artes, mientras no posean en toda su grandeza lo utilitario; si para que haya grandes poetas, arquitectos de genio, pintores inspirados, fuera preciso tener muchos ferrocarriles, muchas facilidades de comunicación, múltiples industrias, financieros matemáticos, en una palabra, todo lo que significa el progreso material de los pueblos, los Estados Unidos, por ejemplo, serían o estaría en probabilidades de ser la nación por excelencia artística*<sup>213</sup>.

Pensaba que esa no era la realidad, porque la ya para entonces “gran república americana” era un país con muy poco que mostrar en el arte, según el anónimo periodista, los genios de las artes no “pertenecen a estas épocas de mercantilismo vulgar”. Me resulta interesante que en contraste con esa opinión, reconoce en México una tradición pictórica muy estimable que había florecido en circunstancias más adversas por lo que considera que el problema a investigar es si el pueblo mexicano posee aptitudes artísticas y si las tiene, deben ser fomentadas, cultivadas, así por los gobiernos del país como por los particulares, y afirma:

*No creemos que para adquirir los frutos de la mecánica, la maquinaria agrícola, los ferrocarriles, los canales de irrigación, el crédito financiero, etc, sea preciso proscribir de nuestros dominios a los pintores y escultores y ni siquiera coronados de rosas como Platón desterraba a los poetas de su República*<sup>214</sup>.

---

<sup>210</sup> *Idem.*

<sup>211</sup> *Ibidem.*

<sup>212</sup> Citado en “A propósito de la instalación de una sociedad de pintura”, en *El Imparcial*, Guadalajara, 18 de marzo de 1892, número 240.

<sup>213</sup> *Idem.*

<sup>214</sup> *Ibidem.*

Por lo que sugiere que sería conveniente que en la educación popular se mezclara lo útil con lo dulce, conforme al consejo de Horacio, para que junto con los hábitos de trabajo y espíritu de empresa se fomentara la enseñanza de las Bellas Artes. El arte debería tener además de una plusvalía simbólica un contenido de utilidad para la producción. Un rasgo evidentes de nuevos tiempos que incluyen un proyecto económico con la expresión artística.

El 5 de mayo de 1892, surgió la Sociedad de paisajistas “Gerardo Suárez”<sup>215</sup>, Primera asociación exclusivamente integrada por pintores. Enseñanzas, exposiciones y publicaciones habían contribuido para que se fundara esta agrupación dedicada a promover el género del paisaje; entre sus miembros encontramos a nuevos pintores egresados del Liceo de Varones como Francisco Sánchez Guerrero, José Vizcarra, Luis de la Torre y el también fotógrafo José María Lupercio. En el artículo tercero del reglamento de exposiciones se puntualizaba que: “no admitirá en certamen todo aquello que no sea tomado de la naturaleza o que carezca de originalidad; para cuyo fin, se nombrará un jurado de tres de los socios que designe el presidente, para examinar los estudios”<sup>216</sup>. La Sociedad de paisajistas estuvo integrada por jóvenes, que el cronista de “El Imparcial” llamó “legítimos amateurs de la pintura y capaces de convertirse por medio del estudio en verdaderos artistas”<sup>217</sup>.

Según las notas de los periódicos los jóvenes artistas de la nueva sociedad, después de muchas dificultades, consiguieron que el señor gobernador les facilitara el local destinado a las sesiones de la junta de salubridad, que no tenía luz y era incómodo, se trata de la parte posterior del edificio que actualmente alberga el Museo Regional de Guadalajara.

De las alocuciones de Francisco Sánchez Guerrero a nombre de la sociedad y de José Villa Gordoia como presidente de la “Junta Patriótica”, sólo tenemos referencias: del primero, que señaló la necesidad de crear un arte “puramente nacional y no reduciéndose como hasta ahora a la copia dura y sin genio”<sup>218</sup>; y que instó a los artistas de las demás artes para que en “fraternal unión y con asidua constancia, trabajen por el rejuvenecimiento del buen gusto”<sup>219</sup>. Debido al éxito conseguido en su presentación al público, se invitó a los amantes de la literatura y de la música a concurrir a las sesiones que se celebraban en el “obrador” del pintor y fotógrafo Francisco Sánchez Guerrero, con la finalidad de formar una asociación destinada al cultivo y adelanto de las artes nacionales<sup>220</sup>.

La asociación sólo pudo organizar otra exposición en octubre del mismo 1892 y se disolvió en 1894; tuvo repercusiones entre los nuevos pintores egresados del Liceo a los

---

<sup>215</sup> “Instalación”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 30 de abril de 1892, número 1490.

<sup>216</sup> Sociedad de paisajistas “Gerardo Suárez”, Impreso suelto fechado el 28 de febrero de 1892, localizado en el archivo del pintor Carlos Villaseñor, en custodia de la familia Villaseñor Becerra.

<sup>217</sup> *Idem*

<sup>218</sup> “Hermosa fiesta”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 6 de mayo de 1892, número 1495.

<sup>219</sup> *Idem*.

<sup>220</sup> “Invitación”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 10 de mayo de 1892, número 1498.

que les interesaba por igual el realismo y la modernidad, por lo que experimentaron con tratamientos del paisaje y temas urbanos como luego veremos.

El papel de las asociaciones culturales estaba cada vez más desdibujado, no obstante entre 1886 y 1890 se publicó la revista *La República literaria*, una empresa editorial apreciada en los círculos intelectuales del país. Por lo que respecta a las artes plásticas, la asociación “Gerardo Suárez” fue la última organizada dentro del periodo estudiado.

La tradición de las asociaciones artísticas se continuará en Jalisco durante todo el siglo XX, cada vez con sesiones más abiertas y variedad en su programación. Desde la *Bohemia Jalisciense*, instalada en 1903 a la asociación “Arte Libre” que funciona actualmente, las sociedades de artistas en Jalisco han sido elementos de avanzada en la promoción cultural. No obstante es necesario señalar la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y el Centro Bohemio, (esta última, una agrupación que trabajó entre 1912 y 1918), han sido los únicos grupos de artistas que han tenido ingerencia en la política y han procurado cambios en las estructuras sociales de su entorno desde su papel de artistas. Queda para tema de otra investigación la historia de las asociaciones culturales en Jalisco de los siglos XIX y XX.

## México en la vitrina

Las exposiciones internacionales comenzaron a tener espacio en los periódicos de Guadalajara, desde la celebrada en Filadelfia en 1876 con motivo del primer centenario de la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica. En una primera nota del acontecimiento, el cronista dejaba ver un gusto por el boato, al relatar el programa de la inauguración, el título de la crónica es *¡Hasta agua se hace la boca!*. Destacaba que la orquesta de 150 elementos dirigida por Teodoro Thomas, “tocará aires nacionales de todas partes”, después se interpretaría un nutrido programa musical que por su contenido se parecía más adecuado para una ceremonia religiosa: “Las grandes marchas escritas para esta ocasión por Richard Wagner; *Invocación de la bendición divina*, himno de J.G. Mhitties; *Cantata Orgánica* con letra de Sydney Lanier y música de Dudley Buck”; luego de que el presidente pronunciara el discurso inaugural “se desplegarán todas las banderas, la artillería hará un saludo, todas las campanas se pondrán a vuelo y un coro de 600 voces cantará el aleluya”<sup>221</sup>.

En este certamen, según carta de Mariano Corella, México obtuvo 72 medallas; entre los productos enviados por Jalisco, destacaron: un traje de charro con botonadura de oro y plata por valor de \$1,000; papeles de los señores Palomar y Gómez de Jalisco; un pañuelo blanco de seda bordado con hilo de seda negra con “un excelente retrato del general Grant, obra de la señorita Margarita I. Matute de Guadalajara”; en ciencias las publicaciones geológicas de Mariano de la Bárcena; en literatura “un volumen de sentimentales poemas de Esther Tapia de Castellanos”; luego repasaba el envío de la academia de San Carlos compuesto por pinturas de antigua escuela y de artistas modernos, entre estos últimos, destacaba:

---

<sup>221</sup> “¡Hasta agua se hace la boca!”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 20 de abril de 1876, número 386.

*Un cuadro de Hidalgo por Joaquin Ramírez ha sido objeto de muchos encomios. El héroe de Dolores acaba de escribir el documento que proclama la independencia. La expresión de su semblante revela firmeza de su resolución y la conciencia de haber dado principio a una gran obra. La Muerte de Marat, por Santiago Rebull, ha sido elogiada por varios artistas a pesar de juzgar muy exageradamente algunos de sus rasgos. Son de mucho merito Dante y Virgilio de Rafael Flores, el Galileo de Parra y el Valle de México de Velasco. Este último cuadro que bien merece el premio que ha recibido, está tomado del cerro del Tepeyac, si estamos seguros y representa a lo lejos el Popocatepetl, el Ixtlacihuatl, los lagos de Texcoco y Chalco, y parte de la ciudad de México*<sup>222</sup>.

La carta de Corella, escrita el 11 de octubre y publicada dos meses más tarde en el diario local, señalaba también que entre los cuadros que más habían llamado la atención se encontraba uno de Juan Cordero, el cronista destacaba que: “El tipo sumamente elegante de las jóvenes, el gusto exquisito con que están vestidas, y todo, sin decir nada de la belleza por no herir su modestia, ha contribuido poderosamente a desterrar de entre los americanos la idea desfavorable que tenían de las mexicanas en general”<sup>223</sup>. Termina halagando el desempeño de los delegados mexicanos: el señor Manuel Zamacona y el joven Mariano Bárcena que por “su amor a la ciencia y los conocimientos que a su temprana edad ha alcanzado en ella, lo han introducido al círculo de los profesores más prominentes que han visitado el Centenario”<sup>224</sup>.

*Homobono el entusiasta*, pseudónimo de un redactor de *Juan panadero*, enviaba desde París, una breve nota para informar de una medalla de bronce obtenida por el fotógrafo Octaviano de la Mora, en la exposición internacional celebrada en la capital francesa en 1878. En el certamen el fotógrafo tapatío: “presentó retratos de señoritas que todavía peinaban sus enormes castañas y usaban sus vestidos nada de modernos, lo que hacía que los pobres parisienses no tuvieran para sustos, y que otros más flemáticos hicieran largas consideraciones sobre lo despacio que entran por aquí las modas europeas en nuestras elegantes”<sup>225</sup>, ¿fotografía antropológica o verdaderos retratos con cualidades estéticas? Como ya hemos dejado anotado, a partir de la primera exposición universal celebrada en París en 1855, éstas se siguieron organizando con diferentes intervalos.

El retratista de la Mora después de este premio comenzó a exponer periódicamente en la ciudad de México; en noviembre de 1879 el periódico capitalino *La Patria* reportaba: “hemos tenido oportunidad de admirar una colección de retratos fotográficos, obra del inteligente artista jalisciense Octaviano de la Mora”<sup>226</sup>. Fue hasta septiembre de 1880 cuando estuvieron de regreso en Guadalajara las obras enviadas por don Octaviano a la mencionada exposición junto con su diploma y medalla correspondiente, el cronista observaba que: “son unas verdaderas obras de arte, y al admirarlas, admiramos no menos

---

<sup>222</sup> “Carta de Filadelfia. México. Los premios que han recibido sus objetos”, en *Juan panadero*, Guadalajara, 17 de diciembre de 1876

<sup>223</sup> Se trata de las hijas del lic. Manuel Cordero, cfr. Artículo de Angélica Velásquez en el *Catalogo de pintura del siglo XIX del Museo Nacional de Arte*, México, CONACULTA, MUNAL, 2002, p. 76.

<sup>224</sup> *Idem*

<sup>225</sup> “La exposición de París”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 26 de diciembre de 1878, número 665.

<sup>226</sup> “Honor al merito” en *Juan panadero*, Guadalajara, 20 de noviembre de 1879, número 759.

las nuevas colecciones de fotografías de todos tamaños, que comparadas con la colección que fue premiada dejan a ésta muy atrás”<sup>227</sup>.

De entre todas las participaciones de México en exposiciones universales durante el siglo XIX, la más celebrada fue la de París en 1889, realizada con motivo del primer centenario de la Revolución francesa. El pabellón mexicano llamó mucho la atención por su inspiración en la supuesta arquitectura de los antiguos mexicanos<sup>228</sup>.

El 26 de febrero de 1888 apareció el primer artículo dedicado al acontecimiento, en donde se informaba que el ministro de Fomento, presidente de la comisión encargada de la participación de México, no había desplegado ninguna actividad 18 meses antes de su inauguración. En comparación daba noticia de los 200,000 pesos destinados por el congreso para la representación norteamericana, y los 60,000 que invertiría la República Argentina después de un concurso abierto para escoger el proyecto a edificarse en París. El mayor riesgo, advertía el redactor, era que nuestra participación fuera inferior a la que se había tenido en la de Nueva Orleans en 1884: “En aquella se dispuso por parte de México de 60,000 metros, distribuidos en diversos edificios y la comisión nombrada en aquella época por nuestro gobierno, mandó circulares por los cuatro vientos de la República y estableció juntas auxiliares en todos los estados”<sup>229</sup>.

*Juan Panadero* acusaba de negligencia a la comisión, que apenas el 28 de enero se había reunido para encargar dos proyectos a miembros de la misma comisión, los que fueron discutidos hasta el 2 de junio siguiente, una vez aprobado el de Don Antonio Peñafiel y Don Antonio M. Anza, se realizaron las primeras contrataciones en París<sup>230</sup>. Mientras tanto el 28 de junio llegaba a Guadalajara Rafael Montes de Oca comisionado por el ministro de Fomento para recorrer algunos estados de la República con el objeto de dibujar y hacer la clasificación correspondiente a las plantas, frutas y pájaros notables. El dibujo, como cien años antes en las exploraciones de los naturalistas, era el soporte para el conocimiento de los recursos naturales, sólo que la intención de Montes de Oca estaba dirigida a registrar bellezas de la naturaleza<sup>231</sup>. El 8 de agosto se informaba de una iniciativa del gobernador Ramón Corona para: “Que Jalisco concorra al certamen... por medio de un cuadro cuya ejecución será encomendada a alguno de nuestros buenos artistas. En ese cuadro verán los retratos de los hombres mas notables que ha tenido Jalisco, nuestra flora y nuestra fauna y los productos de la industria y de la agricultura”<sup>232</sup>. No se conoce de su ejecución.

La exposición se inauguró el 6 de mayo de 1889 y hasta el 22 de junio se abrió el pabellón mexicano con la presencia del presidente francés Sadi Carnot; oportunamente el

---

<sup>227</sup> “Diploma y medalla”, en *Juan panadero*, Guadalajara, 23 de septiembre de 1880, número 846.

<sup>228</sup> Fausto Ramírez, “Dioses, Héroes y Reyes Mexicanos en París, 1889”, en XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, IIE, 1988, pp. 203 –253, y Mauricio Tenorio Trillo en *Artilugio de la nación moderna México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, se han ocupado del tema.

<sup>229</sup> “La exposición de París”, en *Juan panadero, op. cit.*

<sup>230</sup> Fausto Ramírez, *Dioses, Héroes, ... op. cit.*

<sup>231</sup> “Sea bienvenido”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 28 de junio de 1888, número 320.

<sup>232</sup> “Jalisco en la exposición de París” en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 8 de agosto de 1888, número 350.

día 23 *Juan panadero* daba cuenta de la noticia y explicaba que la presencia del presidente francés y su familia se debió a las gestiones del representante mexicano Manuel Díaz Mimiaga<sup>233</sup>.

Desde su apertura el pabellón mexicano llamó mucho la atención de los visitantes; un corresponsal neoyorkino destacaba que el pabellón era el único entre las Repúblicas americanas con “un estilo arquitectónico propio”.

El abogado y escritor Mariano Coronado (1852-1927), en dos entregas publicadas en *Juan Panadero* ofreció con “exactitud” un panorama general de la exposición, en la primera se ocupó del *Palacio de las Bellas Artes*<sup>234</sup>. Después de hacer una descripción de la entrada principal a la feria, observa por encima del conjunto de edificios de diferentes estilos arquitectónicos rodeados de árboles, como “descuella la forma aérea extraña, enorme de la torre Eiffel, semejante a prodigiosa red metálica que la tierra hubiese tejido para coger y aprisionar las estrellas del cielo”.

La exposición de pintura y escultura le llama poderosamente la atención “A pesar de que solo se han exhibido obras de artistas modernos”. El conjunto está integrado según su apreciación por “centenares de estatuas y mas de 160 cuadros que representan a las escuelas francesa y extranjera del tiempo que corre”. Nota en el conjunto “la tendencia realista, el empeño por separarse de las reglas clásicas, para crear un arte nuevo, que estudie la naturaleza y le robe sus secretos, que abra al talento nuevos y luminosos horizontes. Ciertamente, se nota en las obras contemporáneas esa tendencia, exagerada a veces, por desgracia, en obra de género demasiado crudo (como dicen por aquí)”<sup>235</sup>.

Le entusiasma más la exposición que se presenta en las galerías exteriores con el tema de un centenario en la pintura francesa desde 1789, con obras de David, Gros, Géricault, Delacroix, Ingres, Courbet; esculturas de Rodin, Carpeaux, David D’Angers, Préault, sin faltar obras de Bastien Lepage y Cabanel : “¡es decir, toda la gloria de un siglo, todo el inimitable genio francés en su más grandiosa apoteosis!”<sup>236</sup>.

Nos comenta que el arte puede verse por todas partes en “figuras, alegorías, frescos que adornan y embellecen el recinto entero de la gran exposición”; al final de esta parte, [tal vez inspirado en el naturalismo de Zolá y Maupassant], nos regala una descripción de las costumbres parisinas:

*Mucha gente de poca pluma lleva consigo, en canastillas preparadas al efecto, su frugal comida; y en los bancos de los huertecitos; en la verde hierba, al rumor de las cascadas, o a la orilla de los lagos, miranse contentos y reocijados, al obrero decentemente vestido, a la limpia modistilla, al retozón estudiante, en alegres y pintorescos grupos, cortar el salchichón y apurar vasos de vin ordinaire*<sup>237</sup>.

---

<sup>233</sup> “Honra a México” en *Juan panadero*, Guadalajara a 23 de junio de 1889, número 2038.

<sup>234</sup> “Carta de la exposición de París”, en *Juan panadero*, Guadalajara, 11 de julio de 1889, número 2043.

<sup>235</sup> *Idem*.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> *Ibid*.

En la segunda entrega nos describe lo que vio en el Palacio de las Artes Liberales, al entrar se encontró con “una curiosísima retrospectiva del trabajo”; en la que los medios de locomoción en la tierra están representados desde la humilde carreta de los egipcios hasta la velocísima locomotora actual; los transportes marítimos desde la piragua ahuecada por el fuego en un tronco del árbol hasta las naves modernas. Hay también una exposición de la escritura, otra de la imprenta y el grabado, y nos aclara que la exposición no está reducida a presentar monumentos y documentos descarnados y separados; “sino que ilustra por decirlo así, cada materia con resurrecciones de la época, en punto a habitación, personajes y accesorios diversos”, así que podía verse como se supone que era el taller de un impresor y la tienda de un librero en el siglo XVI. Como curiosidad de la sección destaca que la Sociedad Bíblica de Londres “presenta el sagrado libro traducido a 287 idiomas”. En esta división de las Artes liberales se incluyen al teatro y la música; hay además secciones dedicadas a la medicina, la educación superior, en esta se exponía “el máximo desarrollo a que habían llegado la instrucción y la ciencia”.

Su entusiasmo también incluye elogiosos comentarios para la fotografía, de la que estaba seguro haber visto en la exposición, trabajos que significan “la cúspide de la perfección, de este arte nuevo”, mostrando procedimientos nuevos como heliografía, fotocromía y la litofotografía. Comenta que hay una sección dedicada a la aplicación del arte del dibujo y las artes plásticas a la fabricación de objetos decorativos como camafeos, sellos, objetos modelados, vaciados o cincelados; otra dedicada a instrumentos de precisión; una a exponer el sistema penitenciario de la República francesa. El palacio parece ser inmenso porque el cronista promete hablarnos en otras entregas del resto de las secciones, y entregarnos sus apuntes del pabellón mexicano.

La presencia de Coronado en la feria es una muestra del interés que la Exposición Universal de París despertó entre los jaliscienses, sus crónicas completas fueron publicadas en la revista *La República literaria* y provocaron elogiosos comentarios por su minuciosidad, así como por las viñetas de costumbres que intercaló en ellas.

Por solicitud del comité organizador de la Exposición arquitectónica Italiana a celebrarse en Turín en 1890, el ayuntamiento tapatío decidió enviar fotografías de buen tamaño, acompañadas de una reseña histórica y descriptiva del proyecto del monumento a Ramón Corona; la escuela de Jurisprudencia [antiguo Instituto del estado]; dos vistas de la calle de San Francisco, tomadas de diferentes lugares; una del Arzobispado [derruido para construir el actual palacio municipal]; catedral y el templo del Sagrario; Jardín Prisciliano Sánchez; Penitenciaría [derruida, parte del espacio fue ocupada por el parque “revolución”]; catedral en su interior; plaza de armas; palacio de gobierno; una vista de la ciudad en general, etc<sup>238</sup>.

*El Imparcial* de Guadalajara juzgó “curiosa” una exposición que se iba a realizar en París en agosto de 1892: *Exposición de Artes de la mujer*, con los objetos expuestos se establecería un Museo Industrial “donde se conservarán los documentos, los dibujos, las

---

<sup>238</sup> “Para la exposición de Turín” en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 29 de julio de 1890, número 944.

copias y en una palabra, cuanto pueda servir de modelo a los que se dedican a las artes decorativas”<sup>239</sup>.

Para 1892 Guadalajara además de celebrar el cuarto centenario del descubrimiento de América también festejó el primer centenario de la muerte del más grande benefactor en su historia: Fray Antonio Alcalde. Los tapatíos de aquellos años se ocuparon en preparar carros alegóricos, mandar hacer estatuas y monumentos, así como organizar concursos en homenaje al prelado, por lo que las exposiciones colombinas de Chicago y Madrid celebradas por ese tiempo, tuvieron muy poco espacio en la prensa local. La norteamericana abierta en 1893, fue la más favorecida con una serie de “descripciones” de los salones o palacios que la integraron, publicados en *El Continental* durante los primeros meses del 1893. *El Diario de Jalisco* dio cuenta de la llegada de Julio Poulart como agente de la Secretaría de Fomento para la Exposición Colombina de Chicago, “en la sección de Artes liberales, educación, periodismo, literatura, música”. Se informa también que “El señor Portillo, grabador que hizo sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, se ocupa actualmente de hacer un grabado de cobre al aguafuerte, tomando el célebre cuadro de don Juan Cordero que representa el regreso de Colón a España. Este grabado figurará entre los objetos de arte que se llevarán a Chicago”<sup>240</sup>.

Los avances de las mujeres en Estados Unidos en el campo social lindaban con exigencias sufragistas, como una respuesta paliativa a la petición, la nuera del presidente norteamericano fue designada para presidir la comisión respectiva. El 15 de septiembre de 1892 se informó que doña Carmen Romero de Díaz presidía una comisión, integrada por otras damas aristócratas, para escoger los objetos que representarían a “las artes y labores de la mujer”, que serían expuestas en un palacio especial. En Jalisco la comisión estuvo presidida por doña Soledad R. de Bárcena; comisionada de pintura Ana S. de Collignon; comisionadas de literatura la poetisa Esther Tapia de Castellanos y doña Margarita Weber de López Portillo; en cerámica Margarita Cañedo, junto con otras damas que participaron en la selección del envío. En general las mujeres mexicanas siempre eran representadas por sus labores domésticas limitadas a bordados, tejidos y elaboración de frutas y flores de diversos materiales. No obstante en la exposición de Chicago sobresalieron las pinturas de Gertrudis García Teruel, “además José María Vígil presentó una colección de poesía escrita por mujeres mexicanas, con el fin de mostrar que sus capacidades poéticas eran compatibles con las de las mujeres estadounidenses y europeas”<sup>241</sup>.

El 8 de enero del año de la exposición Colombina de Chicago el “sueño americano” irrumpió en las sosegadas tardes de provincia con la serie “Correspondencia de Chicago” publicada eventualmente por *El Continental*. Dedicada a la *World's Columbian Exposition*, la primera entrega describió los edificios: el de exhibiciones artísticas de estilo Jónico-Griego con una rotonda coronada por una alada y colosal estatua de la Victoria; la ornamentación compuesta con jardines adornados con grupos de estatuas y magníficas ornamentaciones de arte clásico. Entre las construcciones más atractivas que

---

<sup>239</sup> “Noticias diversas, Curiosa exposición” en *El Imparcial*, Guadalajara, 9 de febrero de 1892, número 207.

<sup>240</sup> Para la exposición de Chicago en *Diario de Jalisco*, Guadalajara a 31 de agosto de 1892, número 1591.

<sup>241</sup> Cit, por Mauricio Tenorio Trillo en *Artifugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 246.

se verían en el gran certamen, llama mi la atención la del “pueblo alemán” que sería instalada en el *Midway plaisance*.

Semanas después el mismo periódico publicó descripciones de los Palacios de Industria y Agricultura. México ganó en la Exposición Colombina de Chicago 1195 premios, principalmente en agricultura y minería<sup>242</sup>. Se mandaron 110 objetos artísticos, incluso algunas esculturas que habían sido premiadas en París con una medalla de oro y no fueron tomadas en consideración. El cronista de *La Patria* reseñaba: “Ya se sabe que en Bellas Artes no alcanzamos en esta exposición sino dos premios, a causa seguramente de la precipitación de los jurados, del mal sitio que nos tocó ocupar, de la profusión de muy buenas obras de arte de las demás naciones y de no haber tenido representante entre los jueces que defendieran los intereses mexicanos”<sup>243</sup>. El premio a José María Velasco significaba para los norteamericanos el ejemplo de pintura moderna mexicana. Atrás quedaba la emulación alegórica de glorias pasadas como: *El senado de Tlaxcala*, en copia del pintor queretano Hernández ó *Nicolás Bravo perdonando a los prisioneros realistas*, en versión de Natal Pesado. La prensa en Jalisco no se ocupó mas del asunto, por lo que las listas de los expositores y participantes jaliscienses premiados, solo pueden ser consultadas en el Archivo Histórico de Jalisco. Curiosamente dos grandes lienzos exhibidos en Chicago, no son mencionados: *La rendición de Cuauhtémoc* de Joaquín Ramírez y *El tormento de Cuauhtémoc*.

De la exposición colombina de Madrid, sólo se supo en Guadalajara de los objetos que envió el obispo de Córdoba, España a dicho certamen<sup>244</sup>.

Un aire de modernidad llegó con la noticia de la exposición de la pintora rusa Machue Egoroff en la “galería de artistas modernos de París”, una exposición de 13 dibujos de “carácter simbólico que produce al que los contempla verdadera emoción estética”; lo singular de la historia radicaba también en que la nueva artista “nunca había manejado un lápiz; ni había sentido la menor inclinación por el dibujo, pero un día sintió una fuerza irresistible, que la impulsó a dibujar. Tomó un lápiz, séntose delante de una mesa, y la mano movida por irresistible impulso, trazó en el papel algo, de que la misma ejecutante no se dio cuenta”<sup>245</sup>. Una escueta noticia de los inicios de las vanguardias en el viejo continente.

La Exposición Universal de 1900 a celebrarse en París, comenzó a publicitarse en la ciudad desde 5 años antes. Desde el verano de 1895 *El Herald* daba cuenta de las fantasías del futuro inmediato, que propiciaba el fin de siglo. La comisión ya estudiaba proyectos, entre los que se proponían por ejemplo los de Armelín y Flammarion, quienes solicitaban la concesión de un terreno para exponer una reproducción del globo lunar, aumentada al 1,350,000 con figuración de las montañas, mares, etc. “un globo cautivo, moviéndose en torno a la superficie lunar, haría a los visitantes la ilusión de un viaje a la

---

<sup>242</sup> *Idem*.

<sup>243</sup> Cit, por Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de Arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, IIE, 2ª edición, 1997, t. III, p. 370.

<sup>244</sup> “Objetos de Arte” en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 2 de septiembre de 1892, número 1593.

<sup>245</sup> “Extraña exposición” en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 12 de enero de 1895, número 2290.

luna”. Este sueño lo realizaría Flammarion años más tarde al producir con George Meliés la película *Viaje a la luna*. Otro empresario solicitaba un terreno para la exhibición de paisajes de las islas Hawai y la reproducción de un cráter en erupción del Kilowa; otro más proponía un “sol eléctrico” que pudiera alumbrar toda la exposición; otro planteaba construir una montaña de 100 metros más alta que la torre Eiffel, con un restaurante y un teatro en la cima. El cronista concluye que el hecho de haberlos presentado, demuestra claramente cuáles son “las tendencias de la actividad humana en este fin de siglo: la verdad positiva de la ciencia”<sup>246</sup>.

Otras noticias de la exposición de 1900 son las que dan cuenta de que se han concluido los planos de emplazamiento de las nuevas instalaciones de la Exposición, también se informa de la construcción de dos nuevos puentes sobre el Sena y de un estimado del costo del certamen en 20, 000,000 de pesos<sup>247</sup>. Una más destaca que se construirá una colosal catedral de hierro de estilo bizantino “que sintetice la historia de los pueblos católicos”<sup>248</sup>. Por fin en 1898 se informa que han sido nombrados los miembros de la comisión mexicana a la exposición: Rafael Ramos Arizpe, Carlos Séller, Dr. Ignacio Ramírez, General Eduardo Zárate, Coronel Rodríguez Valdés y el señor Fernando Ferray Pérez<sup>249</sup>.

Los últimos años del siglo, México tomó parte activa en exposiciones Internacionales de capitales regionales de los Estados Unidos, como las de Atlanta (1895), Omaha (1898) y Nashville (1898). Sobre esta última da cuenta una escueta noticia, en la que se informa que la templada temperatura que reina en Nashville, Tennessee ha sido favorable para la exposición y que desde el día 15 de mayo se encuentra abierto el pabellón mexicano en donde son atendidos por su delegado el señor José Godoy<sup>250</sup>.

Esta revisión panorámica ha permitido ponderar el valor de las exposiciones como medio de socialización de los productos artísticos, hemos observado como se evolucionó de las exposiciones que se ofrecían a la libertad como coronas de civilización, las imágenes para la configuración iconográfica de la historia y las costumbres de una patria, la conversión del objeto artístico en un valor agregado de la producción fabril regional, hasta el interés por los nuevos movimientos pictóricos. Otra cuestión es que nos mostró la integración del artista a las estrategias mercadotécnicas finiseculares.

La tradición continúa con *Las fiestas de Octubre*, modernas versiones de estas exposiciones que incluyen desde la exposición ganadera al concurso de Artes plásticas denominado *Salón de Octubre*.

---

<sup>246</sup> “La exposición de París en 1900” en *El Heraldo*, Guadalajara, 2 de junio de 1895, número 266.

<sup>247</sup> “La exposición de 1900” en *El Continental*, Guadalajara, 1 de septiembre de 1895, número 167.

<sup>248</sup> “Una Catedral de Hierro” en *La libertad*, Guadalajara, 4 de junio de 1896, número 2.

<sup>249</sup> “Para la exposición de 1900” en *Juan panadero*, sin fecha completa por mutilación pero del año 1898.

<sup>250</sup> “México en Nashville” en *La libertad*, Guadalajara, 27 de mayo de 1897, número 107

## Almanaque de Propuestas.

Desde el principio establecí como un requisito para el estudio del trabajo artístico a nivel regional, no considerar los grandes paradigmas de los artistas europeos del siglo XIX al servicio de príncipes, obispos, o de capitalistas y gobernantes burgueses y ponderar más su papel de artistas profesionales que como creadores eminentes. Al respecto Angélica Velásquez Guadarrama ha escrito, que en México:

Los pintores del siglo XIX, con contadas excepciones, no llegaron a constituir un grupo definido ni erigirse en figuras protagónicas en la vida pública del país. Su condición, si bien diferente a la del artesano de la época colonial, gracias al estatus que les concedían las academias para convertirse en profesionistas, no les permitió integrarse ni a las sociedades científicas y literarias que cohesionaron a las elites del saber, ni menos todavía a los grupos del poder<sup>251</sup>.

Esta afirmación debe ser tomada con reservas para el caso de los artistas jaliscienses, al menos en el periodo que va de 1857 a 1870 en que desempeñaron papeles de agentes socializadores. Como ya se ha explicado, los artistas participaron activamente en la reconstrucción del tejido social dañado por la guerra civil, se manifestaron convencidos de que el papel del arte era civilizar a los pueblos, asumieron un compromiso ético como instrumento de mejoramiento moral de la sociedad, por ello hicieron lo posible por difundirlo por medio de exposiciones y del impulso de su enseñanza, además contaron con la simpatía de los políticos liberales de su entorno como Ignacio Luis Vallarta y Emeterio Robles Gil, quienes incluso formaron parte de la Sociedad Jalisciense de las Clases Productoras y una vez que llegaron al poder apoyaron sus proyectos.

Una vez conseguida la paz tan anhelada, los artistas comenzaron a definir su papel como participantes de la sociedad de libre mercado que se propuso construir el nuevo régimen, es por eso que a partir de 1870 se comenzaron a ofrecer servicios artísticos en la prensa, la mayoría son de establecimientos fotográficos, hay también dibujantes, escultores y grabadores.

Para 1872 el almacén de drogas y productos químicos del prestigiado farmacéutico Lázaro Pérez ya ofrecía un completo surtido en artículos fotográficos, desde cámaras inglesas con lentes triple acromáticos de Dallmeyer, cámaras estereoscópicas de acción instantánea, placas negras y cafés para *ferrotipos*, así como *colodiones* positivo, negativo y Rembrandt<sup>252</sup>. Entre los más celebrados fotógrafos de la ciudad, se encuentra Octaviano de la Mora, quien fue originario de Guadalajara en donde nació en 1841. Comenzó su aprendizaje en el taller de Justo Ibarra y posteriormente viajó a Europa, a su regreso abrió un “salón de posiciones” en el portal de Matamoros número 9. “Al nivel de la calle, tenía un pasillo bordeado de vitrinas, con las muestras de sus trabajos ejecutados a bellas

---

<sup>251</sup> Angélica Velásquez, “Pervivencias novohispanas...” *op. cit* p. 159.

<sup>252</sup> “A los fotógrafos”, en *Juan panadero*, Guadalajara, 30 de marzo de 1873, número 68. Se llamaba Rembrandt a una forma de claroscuro.

damas, apuestos caballeros, respetables eclesiásticos y profesionistas distinguidos”<sup>253</sup>. En 1874 una nota titulada “Su fama por el orbe vuela”, fue el primer elogio para su trabajo: “En estos últimos días ha presentado retratos que casi tocan la perfección, y que por lo mismo su establecimiento de fotografía, honra a la capital de Jalisco”<sup>254</sup>. En 1878 obtuvo medalla de bronce en la exposición de París; tres años más tarde anunciaba en una inserción pagada: “¡paso a la luz! ¡Sorprendente, admirable sensibilidad fotogénica!”. Por la velocidad de este nuevo adelanto podía ofrecer que: “Al retratarse en la fotografía de O. De la Mora, sin saber el momento en que pasa la operación y por la instantaneidad de ésta, a obtener con seguridad la expresión que desee, unida al verdadero carácter”<sup>255</sup>. Para 1888 ya realizaba fotografías nocturnas por el relámpago magnético, esto es de 1/50 a 1 segundo “y a pesar de esa extrema rapidez las fotografías obtenidas rivalizan con las mejores tomadas de día”<sup>256</sup>. En diciembre de 1890 se encuentra ya establecido en la ciudad de México, incursionando para entonces en la fotografía de edificios y escenas militares que serán publicadas por diversas revistas, entre ellas *El mundo ilustrado*, allá permanece hasta su muerte ocurrida en 1908.

Según la prensa entre 1872 y 1898 además de Octaviano de la Mora trabajaron como fotógrafos: En 1873 Mercado y Barriere en el portal de Agustinos número 2, antigua casa de Justo Ibarra<sup>257</sup>, quienes además ofrecían “la mejor y más completa colección de vistas estereoscópicas del país y extranjeras”. En el mismo año también R. G. Fuentes y compañía en el portal frente a Palacio; en 1888 el Sr. Guerra en el portal de Matamoros número 2 donde también impartió clases; taller que pasó al año siguiente a Lorenzo Cortés quien poseía “aparatos perfeccionados y procedimientos instantáneos”<sup>258</sup>. Ese mismo año el norteamericano Henry Ravell se estableció en el portal de Agustinos por unos meses, para instalarse posteriormente en el portal de Matamoros 9, establecimiento en el que también trabajó José María Lupercio. Desde 1888 Francisco Sánchez y Antonio Figueroa en Matamoros 2. En 1895 Juan Jaacks almacenista de “sustancias y útiles para el arte fotográfico” contrató los servicios de un artista para sacar fotografías de los alrededores más hermosos y pintorescos de esta ciudad, ofreciendo a “precios escandalosamente baratos magníficas fotografías que representan muchas de las bellezas con que se enorgullece Guadalajara”<sup>259</sup>.

Dado el interés por el nuevo arte no es extraño encontrar noticias que se refieran a sus adelantos: la transmisión de la imagen por teléfono de acuerdo al descubrimiento del físico alemán Mr. Korse<sup>260</sup>, los retratos con el procedimiento del foto-crayón que ofrecía

---

<sup>253</sup> Leopoldo Orendain, *Cosas de viejos papeles*, “El Daguerrotipo y la Fotografía”, Guadalajara, ediciones del Banco Industrial de Jalisco, 1969, p. 110.

<sup>254</sup> “Su fama por el Orbe vuela”, en *Juan panadero*, Guadalajara, 24 de septiembre de 1874, número 223.

<sup>255</sup> “¡Paso a la luz!” En *Juan panadero*, Guadalajara, 3 de febrero de 1881, número 884.

<sup>256</sup> “Fotografía de noche por el relámpago magnético” en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 15 de mayo de 1888, número 287.

<sup>257</sup> “Mercado y Barriere, Fotógrafos” en *El judío errante*, Guadalajara, 19 de septiembre de 1873, número 63.

<sup>258</sup> “Fotografías de Lorenzo F. Cortés” en *Juan panadero*, Guadalajara, 28 de febrero de 1889, número 2005.

<sup>259</sup> “Guadalajara en fotografía” en *El Heraldo*, Guadalajara, 13 de junio de 1895, número 269.

<sup>260</sup> “Transmisión de la imagen por teléfono” en *Juan panadero*, Guadalajara, 9 de febrero de 1890, número 2140.

una casa de Chicago por conducto de su agente en el portal Hidalgo<sup>261</sup>; la cámara de medio círculo que al girar tomaba un horizonte de 180 grados<sup>262</sup>.

La fotografía fue uno de los negocios de más auge en el fin del siglo XIX mexicano, trayendo en consecuencia la democratización del retrato, que en Guadalajara se intensificó gracias a un reglamento del ayuntamiento, que obligó al personal de servicio a registrarse ante la autoridad<sup>263</sup>.

En 1872, Felipe Castro fue el primero en ofrecer sus servicios como pintor y maestro de este arte en su estudio de la calle de la Merced [actual avenida Hidalgo]<sup>264</sup>. Manuel G. Pedroza ofreció sus servicios como pintor, escultor y fotógrafo, en 1880 abrió taller en la casa del atrio de San Agustín<sup>265</sup>. Entre los que cultivaron fotografía y pintura por igual se encuentra además Francisco Sánchez Guerrero.

La pequeña industria editorial vio una modificación radical cuando en 1831 la Imprenta de Rodríguez cuyo propietario era don Mariano Rodríguez pasó a ser manejada por su hijo Dionisio, quien promovió la impresión de libros y folletos de opiniones diversas; en el último tercio del siglo los proveedores de esta industria que se anunciaban en la prensa eran: Albino del Moral y su hijo, grabadores con su taller en la calle del Carmen (actual avenida Juárez) letra L<sup>266</sup>, quien además ofrecía “disección de toda clase de aves”. Del Moral era originario de Atzacapozalco en donde nació en 1821, en 1859 ganó por concurso la plaza de grabador de la casa de moneda de Guadalajara, “estudió en San Carlos y entró en la casa de moneda de México desde los diez años de edad<sup>267</sup>. Formó parte de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes de la que fue su presidente en 1865.

Otro grabador fue Fernando Rada quien ofrecía reproducir en “la madera, estaño, al bronce, las fachadas de las casas y establecimientos públicos y comerciales”<sup>268</sup>. En 1897 se presentó el catálogo de grabados y estereotipos de Santiago M. Ramírez y un calendario exfoliador impreso a varias tintas por la casa de “Loreto, Ancira y Hno.”<sup>269</sup>. La litografía comenzó a tener mayor difusión con la instalación de los talleres de José María Iguiniz en 1880 y el de José Antonio Izaguirre en 1886.

El ofrecimiento de Jesús Gallegos y Andrés López Vidrio, quienes además de realizar trabajos de escultura también ejercían la pintura de cuadro, “dándonos para ello la idea, fotografía u original de renombrados artistas, además fabricamos yardas estilo

---

<sup>261</sup> “Retratos a foto- crayón” en *El Imparcial*, Guadalajara, 8 de marzo de 1892, número 231.

<sup>262</sup> “notas extranjeras: Nuevo adelanto en la fotografía” en *El Heraldo*, Guadalajara, 12 de diciembre de 1895, número 323.

<sup>263</sup> En el Archivo Histórico Municipal de Guadalajara se encuentran trece libros con registros que van de 1888 a 1912.

<sup>264</sup> *La civilización*, Guadalajara a 19 de Octubre de 1872, número ilegible.

<sup>265</sup> “Nueva fotografía y taller de pintura y escultura” en *Juan panadero*, Guadalajara, 22 de abril de 1880, número 803.

<sup>266</sup> “Albino del Moral e hijo, grabadores” en *Juan panadero*, Guadalajara, 30 de septiembre de 1875, número 328.

<sup>267</sup> Ventura Reyes Zavala, *Las Bellas Artes... op. cit.*, p. 33.

<sup>268</sup> “Fernando Rada” en *La Libertad*, Guadalajara, 31 de mayo de 1896, número 1.

<sup>269</sup> “Catalogo y Obsequio” en *La Libertad*, Guadalajara, 14 de enero de 1897, número 69.

veneciano y en general toda clase de dorados”<sup>270</sup>; nos permite suponer que hubo otro grupo de artistas que tenían que diversificar su oficio para sobrevivir, junto a unos cuantos reconocidos como los pintores Felipe Castro y Jacobo Gálvez y los escultores Agustín Espinoza y Pablo Valdés quienes fueron más favorecidos con encargos.

Para concluir queda por resolver la cuestión económica de los artistas, precaria para todos, aún para los arquitectos que tenían que trabajar también como profesores de dibujo, pintura o escultura. Los mecenazgos disminuyeron, Felipe Castro heredó el de su padre con la iglesia y siguió realizando pintura religiosa para los templos de Santa Teresa, El Carmen y la propia catedral, por otra parte el gobierno le encargó retratos para la galería de héroes y gobernadores, fue profesor en los dos liceos, en el de niñas percibía un salario mensual de 41 pesos con sesenta centavos.

Otra respuesta de la sociedad ante el trabajo artístico son sus reacciones ante su fallecimiento, el primer “artista eminente” fallecido fue Jacobo Gálvez, su muerte ocurrió en el verano de 1882; inmediatamente se escucharon las primeras voces que pedían se levantara un monumento. La exégesis vino en la oración fúnebre pronunciada por Juan Gómez Ibarra, quien a nombre de la Sociedad de las Clases Productoras proclamó que: “El nombre de Gálvez tiene que estar entre los de Miguel Ángel y Rafael Sanzio de Urbino, porque como ellos ha sido insigne arquitecto, inspirado pintor y sentimental poeta; es decir, hijo mimado del genio, ha tenido una alma grande entre los grandes y como sus predecesores ha sido también mártir del arte, mártir de la idea”<sup>271</sup>. Comparar artistas contemporáneos con figuras del renacimiento o de la antigüedad, fue una costumbre desde finales del siglo XVIII cuando el artista y su vida se convirtieron en objeto de noticia y popularidad<sup>272</sup>.

Cuatro años después el redactor de *Juan panadero* reflexionaba sobre la compra de las esculturas que representan a las cuatro estaciones para la plaza de armas: “¿No estaría mejor empleado el dinero que se gastara para levantar un monumento a Gálvez, que el que han empleado en comprar los deformes *Monos* de hierro vaciado que se levantan en las estepas que rodean el zócalo de la plaza de armas?”<sup>273</sup>.

El pintor y escultor Pablo Valdés fallecido el 12 de julio de 1898, fue considerado “una de las más legítimas glorias del arte de la pintura”<sup>274</sup>. En la amplia nota necrológica que publicó un diario local se narraba desde su origen campesino en un pueblo ribereño a Chapala, su vida de ochos años de penurias como alumno de la Academia de San Carlos, su regreso triunfal al terruño en donde fue proclamado por el Congreso como profesor de pintura y escultura del Liceo de Varones; señalaba también que el clero le encargó la galería de retratos al óleo de obispos jaliscienses y que tanto el salón de embajadores del palacio de gobierno como en gran parte de los salones de familias acomodadas de

---

<sup>270</sup> “Señores redactores de la libertad” en *La Libertad*, Guadalajara, 11 de junio de 1896, número 4.

<sup>271</sup> “Juan Gómez Ibarra, Alocución pronunciada a nombre de las clases productoras en el Panteón de Belén ante los restos de Don Jacobo Gálvez” en *Las clases productoras*, Guadalajara, 9 de julio de 1882, número 258.

<sup>272</sup> Matthew Craske, *Art in Europe...op. cit.*, p. 29.

<sup>273</sup> “No se muestren tan ingratos” en *Juan panadero*, Guadalajara a 16 de mayo de 1886, número 1433.

<sup>274</sup> “Sensible perdida” en *El Diario de Jalisco*, Guadalajara, 14 de julio de 1898, número 3270.

Guadalajara “se admiran retratos de un parecido y ejecución irreprochables”<sup>275</sup>. Una reflexión final da un lastimero punto de vista sobre la vida del artista jalisciense del siglo XIX: “Pintor y escultor, esto nos da la clave de la estrechez y las privaciones en que vio transcurrir su larga vida y la situación angustiosa en que le arrebató la muerte: Arsenio Houssaye lo ha dicho con pasmosa verdad: *Todas las bellas artes dan la pobreza; más la escultura da la miseria*”<sup>276</sup>.

La difusión y producción artística en Jalisco durante la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron características específicas, coincidiendo en algunos casos con los procesos que se seguían en la ciudad de México y cincuenta años antes en Europa. No obstante hay que destacar el trabajo de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, primero en su lucha por insertarse entre la sociedad como un grupo específico de trabajadores al servicio de la divulgación de la cultura y segundo por asumirse como guías del pueblo en el conocimiento del arte y su conducción en el camino de la civilización.

Sus obras presentadas en las exposiciones que organizaron mostraron un abandono de la temática religiosa para contribuir con un proceso de secularización cultural que se había iniciado en nuestro país durante las primeras décadas del siglo; su interés por temas de historia nacional los ubica como precursores del género dentro del panorama mexicano. Es por ello que sus principales aportaciones al entorno social, son: contribuir a una secularización de la producción artística, acercar al hombre común al arte como parte de la vida cotidiana, proporcionar imágenes de identidad nacional y muy especialmente por proponerle al público el arte como objeto de contemplación, relato y testimonio.

La presencia de Felipe Gutiérrez animó de manera significativa la discusión entre los artistas locales así como la difusión de la idea del arte en una sociedad que se recuperaba de los conflictos sociales. Sus ideas de fundar museos, organizar exposiciones además de impartir conferencias para educar a la población en el gusto por las Bellas Artes fueron ejemplificadas por el mismo y seguidas parcialmente por los artistas jaliscienses al crear la Pinacoteca del Liceo.

La organización de las exposiciones universales de Londres en 1851 y París en 1855, plantearon nuevas formas para la difusión y comercialización del arte y la industria, el interés por este certamen y los subsiguientes en Europa y los Estados Unidos, fue documentado por la prensa local y tuvo secuelas con la organización de las Exposiciones de la Sociedad de las Clases Productoras, de esta manera los pintores se vieron obligados a asumir, nuevas realidades en las que el arte se convertía en un proceso de consumo. Este proceso fue difícil para los artistas, quiénes se refugiaron en la realización de retratos y contados encargos de parte de la iglesia o el gobierno.

Al finalizar el siglo los pintores, escultores, grabadores y fotógrafos estaban integrados al mercado laboral de la ciudad y ofertaban sus servicios en la prensa, como una indicación de que eran aceptados como cualquier otro profesionista, algo por lo venían luchando desde sus primeros intentos gremiales.

---

<sup>275</sup> “Pablo Valdés: A Felipe Castro” en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara, 18 de julio de 1898, número 124

<sup>276</sup> *Idem*

Finalmente, es necesario destacar que el papel de las sociedades de artistas determinó de manera importante la producción plástica en Jalisco durante el periodo estudiado.

En el caso de la “Sociedad de Bellas Artes” asumieron un compromiso ético como instrumento de mejoramiento moral de la sociedad. Sin preocuparse por crear un estilo unitario asumieron los estilos conocidos adecuándolos con las necesidades del movimiento de ideas. A diferencia de los artistas de la ciudad de México los jaliscienses jugaron un papel activo en la conformación del nuevo estado nacional, luchando por su idea de que el arte y su difusión son elementos indispensables en la integración de una sociedad que busca estadios de civilización óptimos.

### III.- LAS TAREAS DEL DIBUJO.

El desarrollo de las Artes en México durante el siglo XIX, no se explica de manera completa, sin revisar los esfuerzos por implementar métodos de enseñanza enfocados en la materia. Todo el siglo estará dominado por la presencia y programas de la Academia de San Carlos y su influencia en las escasas instituciones de enseñanza del arte y la arquitectura en el resto del país. Convertida después del triunfo de la República en Escuela Nacional de Bellas Artes, siguió como el referente más importante para la enseñanza artística profesional durante todo el periodo conocido como Porfiriato (1877-1911).

Los demás proyectos estaban encaminados a difundir la idea neoclásica del “Dibujo como padre de los oficios prácticos”. Para 1885 según Antonio García Cubas: “La clase de dibujo se imparte tanto en la enseñanza secundaria como en los establecimientos profesionales”, señalaba entre estos, a 3 escuelas de Artes y Oficios, dos en el Distrito Federal y una en Jalisco, además de 4 de Bellas Artes, una en la ciudad de México, una en Guanajuato, una en Jalisco y una en Puebla<sup>1</sup>. De manera que gran parte de la enseñanza artística era impartida por pintores, dibujantes o arquitectos que para completar sus gastos se dedicaban a enseñar en sus talleres.

¿Los métodos de enseñanza del dibujo y la pintura fueron los mismos durante todo el siglo XIX? Si hubo cambios, ¿En qué consistieron? ¿Cuáles eran los métodos más utilizados?, ¿Con qué finalidad se enseñaban el dibujo y la pintura? ¿Se desarrollaron en México sistemas de enseñanza diferentes a los europeos? ¿Cuál fue la trayectoria profesional de algunos alumnos que egresaron de los cursos de dibujo y pintura impartidos en Guadalajara?, son algunas preguntas a las que me propongo dar respuesta en el desarrollo de este capítulo.

He señalado en el primer capítulo la trayectoria de la Academia de Bellas Artes de Guadalajara hasta su cierre definitivo en 1852; por lo que en la primera parte de este tercer capítulo revisaré el estado de la enseñanza del dibujo y la pintura en Jalisco durante el periodo estudiado, desde las clases impartidas en el Liceo de Varones hasta las ofrecidas por otras instancias como fue el caso de la Escuela de la *Sociedad de las clases productoras*, y los talleres de profesores que, o bien desarrollaron su vida profesional o radicaron algún tiempo en Guadalajara; como corolario de esto ubico en su contexto y trato de esclarecer las fuentes de los *Apuntes sobre dibujo natural y lineal escritos para servir de prolegómenos a los jóvenes que se dedican a este Arte*, escrito por Evaristo de Jesús Padilla y publicado por la Imprenta de Carlos Moya en 1882. La parte final estará encaminada a reconocer los métodos de enseñanza del dibujo en la biografía artística de Carlos Villaseñor (1849-1920). El caso de Villaseñor es singular por haber desarrollado una fructífera carrera profesional en Guadalajara, durante la cual lo mismo hizo retratos, bodegones y abasteció de imágenes religiosas a muchos templos de la región, con una interpretación personal de estos géneros clásicos.

---

<sup>1</sup> Antonio García Cubas, *Cuadro Geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos mexicanos*, México: Secretaría de Fomento, 1885, pp. 96-99.

La enseñanza del dibujo en Guadalajara y en las escasas escuelas del estado, hasta muy avanzado el siglo estuvo regida por la copia de estampas y de escultura en yeso. Fue hasta 1869 que se iniciaron las clases de dibujo del natural desnudo con modelos masculinos en el Liceo de Varones, y a partir de 1887 se comenzó con la copia de plantas, animales y frutos como parte del proceso de enseñanza de la pintura.

Carlos Villaseñor fue un pintor que desarrolló propuestas pictóricas innovadoras en su medio, su ejercicio profesional me parece significativo por haberse formado y desarrollado en la región, con ligas afectivas y de intercambio profesional con pintores de la Academia capitalina como Santiago Rebull; sus viajes se limitaron a la ciudad de México y poblaciones de la región, sin embargo sus amigos se encargaron de proveerle de estampas de diferentes museos europeos, de las que tomó a su manera algunas formas o figuras para componer sus obras de tema religioso; para los retratos y bodegones echó mano de la historia del arte con un estilo caracterizado por un armonioso manejo del color y un trazo que aspira al realismo.

El manual de dibujo referido, sintetiza algunas de las ideas que se tenían respecto de la historia del arte, y continúa con el ya centenario método de las “cartillas”; es una prueba de que al comenzar el último tercio del siglo persistían los métodos de enseñanza surgidos desde el Renacimiento.

Las notas y artículos periodísticos referidos al tema de la enseñanza sumaron treinta y cinco, conformando así el conjunto menos numeroso entre los demás, por lo que, con el objetivo de proporcionar un panorama lo más completo posible del tema, decidí también utilizar fuentes bibliográficas como los catálogos de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes; folletos relativos a las calificaciones y las cátedras que se impartían en el Liceo de Varones y en el Colegio Politécnico de Jalisco así como documentos del Archivo de Instrucción Pública en los que están anotados programas de estudio para las clases de dibujo del Liceo de Niñas.

### **Copias Transatlánticas.**

Sobre el origen de la pintura y por tanto del dibujo, existen muchas hipótesis, cada autor utiliza la que se ubica más próxima a sus coordenadas geográficas. Este ensayo se escribe en un punto situado cerca de la Baja California, por tanto, los diez mil años de antigüedad que se calculan a las pinturas de las cuevas de la Sierra de San Francisco, situadas en la península del mismo nombre, son evidencias suficientes para no ignorarlos, antes de señalar la bibliografía de la historia del arte occidental.

Según Plinio “el viejo”<sup>2</sup>, éste es un tema que no está claro:

---

<sup>2</sup> Caballero romano, militar y escritor que vivió en el primer siglo de la Era Cristiana (23-79), su obra mas importante es la *Historia natural*, que escribió durante los años que estuvo preparando documentos para el Emperador Vespasiano.

*Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia, vana pretensión es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre: así fue de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y esa es la etapa que perdura hasta hoy*<sup>3</sup>.

La misma fuente nos señala que fue el pintor Pánfilo, el primer artista cultivado en todas las disciplinas y en ofrecer enseñanza por contratación monetaria, quién influyó para que: Primero en Sición y después en toda Grecia, “los niños libres recibieran enseñanza, antes que de cualquier otra cosa, de las artes gráficas, esto es, la pintura sobre tablas de boj, y este arte se admitía como primer grado de la educación liberal”<sup>4</sup>. Esto ocurrió en el siglo IV antes de Cristo.

Aristóteles en su tratado de *Política*<sup>5</sup>, señaló la importancia de la educación artística en la formación de los ciudadanos, es por ello que distinguió cuatro ramas de la enseñanza: la lectura y la escritura, los ejercicios gimnásticos, la música y el dibujo<sup>6</sup>. En cambio Platón en *La República*, consideraba a las artes sospechosas como modos de conocimiento, pensaba en los artistas como “imitadores de imágenes, sin llegar jamás a la verdad”, y en el dibujo sombreado como “arte de prestidigitadores”, porque creaba una ilusión “que los colores producen en los sentidos, lo cual ocasiona evidentemente una gran perturbación en el alma”<sup>7</sup>.

Durante la edad media se recogieron y recuperaron los métodos de los talleres, tanto los tradicionales como los de reciente introducción. Fue en los conventos, el lugar en donde se comenzaron a desarrollar tratados y manuales para la producción de objetos. Uno de esos primeros tratados fue el famoso *Heracleo, de Coloribus et Artibus Romanorum*; el nombre es una ficción mitológica que compila principalmente recetas para la preparación de colores para la escritura e iluminación de manuscritos, la manipulación del vidrio, fabricación y decoración de cerámica y textiles, el corte de piedras preciosas y algunas técnicas para el tratamiento del oro. Es un tratado recopilado en Italia hacia el siglo X<sup>8</sup>.

Con mayor estructura literaria se considera a la *Schedula Diversarum Artium*, atribuida al sacerdote Teófilo. Se trata de varios libros con instrucciones para la realización de pintura mural y en miniatura; fabricación del vidrio y de la pintura sobre el vidrio; fusión de metales; técnica del marfil; de piedras preciosas y valiosos datos iconográficos, en resumen: “una amplia enciclopedia técnica del arte de la primera edad media, tal y como se desarrollaba en los conventos hacia fines del siglo XI”<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> Plinio, *Textos de Historia del Arte*, edición de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987, p. 78.

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 97.

<sup>5</sup> Aristóteles, *La Política*, Madrid, Editorial Alba en coedición con Edivisión México, 1999, capítulo V del libro V, p. 157.

<sup>6</sup> del termino griego *mousike* que se refería a las artes y las ciencias bajo el dominio de las musas.

<sup>7</sup> Platón, *La República*, diálogo IV del libro X, México, Espasa Calpe, 27ª reimpresión en México, 2000, p. 412.

<sup>8</sup> Julius Schlosser, *La Literatura Artística*, op. cit., p.44.

<sup>9</sup> *Idem.*, p. 47.

La enseñanza formal del dibujo y la pintura comenzó a ser una práctica constante a partir del Renacimiento. El tratado más antiguo sobre el tema fue escrito en 1436 por León Battista Alberti, y con el nombre: *De Pictura*, fue editado por primera vez en Basilea en 1560. No es precisamente un tratado en el que se incluya el dibujo, su mayor mérito consiste en comunicar a sus contemporáneos: “La regla y el sistema de las Artes figurativas”<sup>10</sup>.

En la primera mitad del siglo XVI comenzaron a circular copias manuscritas de los apuntes de Leonardo da Vinci que posteriormente serían agrupadas con el nombre de: *Codees Urbinas* y en 1615 editados en París por Rafael Trichet du Fresne con el título de *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci novamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raff. Du Fresne*<sup>11</sup>. En estos apuntes señala Leonardo los principios para la enseñanza del dibujo: “Copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria. Más tarde dibuja el relieve, guiándote de un dibujo de él sacado. Y en fin, dibuja un atinado natural, que en el has de avezarte”<sup>12</sup>.

Agostino Carracci de la Academia de Bolonia, comenzó a organizar las primeras cartillas de dibujo en 1582, éstas se manejaban como estampas sueltas con modelos para dibujar, grabados por Pietro Stefanoni. La primer cartilla conocida contaba con treinta y ocho estampas con los principios de Dibujo y dos composiciones, llevaba como título: “*Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, inventada dibujada y grabada por Fialetti y publicada en 1608, obra del pintor boloñés Odoardo Fialetti, quién, aún habiendo desarrollado la mayor parte de su actividad en Venecia, nunca se desligó de las tradiciones académicas de los Carracci”<sup>13</sup>. Esta obra era una sucesión de estampas con ojos, orejas, narices, bocas, caras, cabezas de distinto tipo y carácter, manos, brazos, piernas, rodillas, muslos, pies y torsos, en contorno o sombreados<sup>14</sup>, un modelo que fue seguido por otros artistas (figuras 22 y 23).

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>12</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, México, Ramón Llaca y compañía, 1996, p. 352

<sup>13</sup> Jesusa Vega, “Los inicios del artista, El dibujo base de las Artes”, en el catálogo de la exposición *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 4.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



Figura 22. Estudio de manos y cabeza del libro de Charles Brun.

Después de la copia de estampas se pasaba a las copias de yeso de esculturas grecorromanas y finalmente se trabajaba con modelos naturales. Este método que se mantuvo hasta comienzos del siglo XX puede sintetizarse en tres etapas: la copia de composiciones bidimensionales, la copia de modelos tridimensionales estáticos y finalmente copia de modelos del natural.

A mediados del siglo XVIII, en Inglaterra y Francia la producción artística comenzó a ser asociada al crecimiento económico y considerar a los artistas como “hombres útiles”; con motivo de la celebración del primer salón parisino en 1737, el periódico londinense *Daily Post*, publicó el reportaje de un corresponsal extranjero en el que comentaba que buenos pintores, grabadores, escultores son hombres muy útiles; que aumentan el capital y el honor de la nación<sup>15</sup>. Es por ello que organizaciones de ciudadanos comenzaron a preocuparse por la formación de sus artistas y artesanos, en 1754 se fundó en Londres la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, esta asociación estableció una escuela de dibujo, dado que éste era “absolutamente necesario en muchos empleos, profesiones y manufacturas”<sup>16</sup>. Fue entonces que se introdujo en las academias inglesas la aplicación del dibujo a oficios útiles; ejemplo seguido posteriormente en otros países europeos. Las reformas emprendidas en las academias alemanas a finales del siglo XVIII, solicitaban que: “Los profesores deberían pensar siempre en la posible aplicación de la enseñanza a industrias

<sup>15</sup> Cfr. Mathew Craske, *Art in Europe 1700-1830*, op. cit., p. 36.

<sup>16</sup> Albert Boime, *Historia social del arte moderno*, op. cit., p. 219.

tales como la imprenta, el tejido de tapices, la impresión de papeles pintados, los bordados, la decoración de porcelanas, los cristales”<sup>17</sup>.

Es en esta época que comienza la proliferación de escuelas y Academias<sup>18</sup> de arte fundadas más bien por motivos económicos, el discurso inaugural de la Academia de Glasgow reconocía que el dibujo era extraordinariamente útil para la fabricación de manufacturas<sup>19</sup>. Esto nos explica el origen de la Academia de San Carlos de México en 1781 en un salón de la Casa de Moneda y dedicada exclusivamente a la enseñanza del dibujo, así como el surgimiento de escuelas de la materia en Guadalajara, Querétaro y Puebla, como lo dejé anotado en el primer capítulo, para contribuir a la educación de los artesanos. Tema al que volveré cuando trate sobre las escuelas de diseño para las artes.

Otra cuestión importante en la enseñanza del dibujo y la pintura fue la copia de estampas de composiciones realizadas por maestros ejemplares: “Paul Kristeller supone que las primeras estampas de Mantegna tienen su origen como material de estudio para jóvenes artistas”<sup>20</sup>. En las biografías de reconocidos pintores encontramos que Jean Honoré Fragonard realizó copias de Rubens; Jean Dominique Ingres las hizo de Hans Holbein y Edgar Degas de Paolo Ucello; este recurso permanece hasta nuestros días en la práctica de pintores aficionados.

Durante el último tercio del siglo XVIII, junto a las reformas introducidas en la enseñanza del dibujo en países que comenzaban sus procesos de industrialización como Alemania y Francia, encaminadas a conseguir una vinculación entre industria y diseño, también se fundaron escuelas y academias de



Figura 23. Estudio de cabezas, tomado del curso de diseño de Jean Cousin, París, siglo XVIII.

<sup>17</sup> Nikolaus Pevsner, *Las academias de Arte*, Madrid, Editorial Cátedra, 1ª edición, 1982, p. 110.

<sup>18</sup> Se utiliza el término como establecimiento de enseñanza de las Artes, no como agrupación de notables en Artes y Letras .

<sup>19</sup> Arthur D. Efland, *Una historia de la educación del Arte*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 75.

<sup>20</sup> Jesusa Vega, “Los inicios del artista...”, *op. cit.*, p. 13.

dibujo que siguieron el modelo de enseñanza parisino impuesto desde el siglo XVII: copia de dibujos, dibujo de modelos de yeso y después dibujo del natural, complementadas con conferencias sobre anatomía, geometría y perspectiva, “algunas veces se obtenían permisos para copiar pinturas de las colecciones privadas de los príncipes en cuyas capitales funcionaban las academias. Esto se consideraba un complemento útil de los programas, que en general no incluían ninguna enseñanza metódica de pintura al óleo”<sup>21</sup>.

### **Mercurio en el Liceo**

Las academias de pintura de los países americanos siguieron los mismos métodos de enseñanza que las europeas. Como ya dejé anotado, la Academia de San Carlos en México comenzó sus actividades con clases impartidas por el grabador de la casa de Moneda en 1781. El visitador José de Gálvez ordenó en 1778, en nombre del Rey, que la Academia madrileña de San Fernando proporcionara al maestro Jerónimo Antonio Gil: “una colección de ochenta dibujos de cabezas, manos y pies; otros dibujos de antiguos bajo relieves; ocho modelos de bajorrelieves; doce cabezas y bustos de yeso; seis estatuas pequeñas, y la colección completa de monedas de azufre de Grecia y Roma”<sup>22</sup>, para servir en las clases de grabado que se impartirían en México.

La Academia de dibujo y escultura que funcionaba como undécima sección del Instituto del Estado de Jalisco, estableció en 1828, que para examinar a los alumnos que frecuentaban sus clases, ellos “deberían mostrar sus dibujos de ojos, narices, orejas, medias caras, cabezas, manos, pies, cuerpos enteros y contestar las preguntas que se les hagan por los examinadores nombrados al efecto”<sup>23</sup>.

El decreto que establecía la Academia de pintura de Santiago de Chile, promulgado el 4 de enero de 1849, en su artículo 2º señalaba:

*El curso principal de la Academia constará de las siguientes clases: la primera de dibujo natural a la estampa; dividida en tres secciones; la primera sección estudiará principios y cabezas; la segunda, extremidades; la tercera, la figura entera. La segunda clase pertenecerá a la imitación del relieve o estatuas y tendrá las mismas secciones de la anterior. La tercera completará el curso del dibujo para la composición histórica por medio de la imitación del modelo vivo; de un curso de anatomía práctica (que no funcionó) y de otro de pintura y ropajes al natural*<sup>24</sup>.

Con la renovación de la Academia mexicana en 1843, se inició un proceso de organización pedagógica que consiguió su consolidación hacia 1855. Es precisamente en ese año cuando Pellegrín Clavé, Manuel Vilar y Eugenio Landesio redactaron programas

---

<sup>21</sup> Pevsner, *Las Academias... op. cit.*, p. 118.

<sup>22</sup> Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España, I. Fundación y Organización*, México, Secretaría de Educación Pública, colección *Sepsetentas*, 299, 1976, p. 48.

<sup>23</sup> Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Archivo de Instrucción pública, exp. 29-13-1056.

<sup>24</sup> Emilio Rodríguez Mendoza, “La escuela de Bellas Artes de Santiago”, en *Las Artes Plásticas en los anales de la Universidad de Chile*, selección de Rosario Letelier, Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 1993, p. 62.

de enseñanza que se mantuvieron por muchos años. El pintor catalán Pellegrín Clavé, al informar sobre el plan de enseñanza seguido en la clase de pintura de la academia de nobles artes de San Carlos, menciona lo siguiente:

*Artículo 2º El alumno dibujará las figuras geométricas escribiendo sus nombres correspondientes, imitadas y sacadas de los ejemplares que para el objeto están en la clase, y cuando las haya comprendido, se les hará repetir de memoria. Pasará después al dibujo natural copiando extremidades hasta la figura entera. Dibujará el curso de anatomía que a propósito tiene la clase. Horario cuatro horas por la mañana 2 en la tarde y otras dos de noche [en] que dibujará el ornato a mano libre<sup>25</sup>.*

Una vez cumplido este requisito pasaban a la clase de relieve para dibujar cabezas, torsos y figuras del yeso, empleando también seis horas diarias. Ya inscritos en la clase de pintura comenzaban con estudios del claroscuro sacados del yeso, seguían con “estudios del colorido, copiando algunas extremidades de color y algún cuadro, en esas seis horas de día y en dos de la noche dibujará el modelo vivo. Hará un curso de anatomía sobre estudios<sup>26</sup>. La preparación continuaba con estudios del natural vivo tanto desnudo como vestido y también de paisaje sobre la naturaleza; para finalmente llegar a la clase de composición en la que se comenzaba con una figura, para continuar con varias hasta llegar a las composiciones complicadas en los cuatro géneros pictóricos considerados entonces: costumbres, histórico, mitológico y religioso.

Los requisitos para ingresar a la clase de escultura de acuerdo a un documento del profesor Manuel Vilar, también exigían de los alumnos haber tomado clases de “dibujo de la estampa y del yeso”.

Eugenio Landesio, profesor de pintura de paisaje consideraba que este género pictórico era intrínseco a la ciencia de la perspectiva, por lo que la geometría era la lección inicial, para que en una segunda fase del curso se dibujaran “fragmentos de edificios nuevos y en ruinas, yerbas, troncos y árboles de dibujos y estampas” y en la tercera dedicarse a corregir para indicarles: coloración, figuras cercanas y distantes, “cuando son bellas de forma... y cuando falte alguna parte indicarla<sup>27</sup>. En un documento impreso en 1857 se indicaba como estudios preparatorios para ingresar a las carreras de arquitecto, ingeniero, agrimensor y maestro de obras, cursar: “[dibujo de] ornato a mano libre de contorno y claroscuro, dos horas cada día; dibujo geométrico, una hora; dibujo elemental de figura una hora; aritmética racional, álgebra y geometría, dos horas<sup>28</sup>”.

---

<sup>25</sup> Pellegrín Clavé, *Plan de enseñanza que se ha seguido en la Academia de Nobles Artes de San Carlos en el estudio de la Pintura*, copia de un Manuscrito proveniente del Archivo del Museo Nacional de Arte, proporcionado por el maestro Fausto Ramírez.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> Eugenio Landesio, *Plan de estudios del ramo Paisaje, y curso de Perspectiva, seguido del que suscribe para la enseñanza de los alumnos de la Academia de San Carlos, desde mayo de 1855 hasta entonces, como de la clase de principios de adorno para los artesanos*, copia de un manuscrito proveniente del Archivo del Museo Nacional de Arte, proporcionado por el mro. Fausto Ramírez.

<sup>28</sup> *Plan de Estudios para las carreras de Arquitecto, Ingeniero, Agrimensor y Maestro de Obras en la Academia de Nobles Artes de San Carlos, Aprobado y mandado observar por el Supremo Gobierno*, (impreso suelto) Archivo del Museo Nacional de Arte, proporcionado por el maestro Fausto Ramírez.

Este panorama nos permite concluir que durante dos tercios del siglo XIX, la enseñanza del dibujo y la pintura en México, marcaron un recorrido entre la copia de estampas y la inclusión de disciplinas de las ciencias exactas, como la geometría. El propio Landesio fue autor de un método que propone realizar una veintena de trazos geométricos para figurar una sombra o el fragmento de un edificio<sup>29</sup>. Esta idea está ligada en muchos sentidos a una mentalidad que consideraba a las artes a la altura de las ciencias, por lo que cualquier actividad artística debería tener un sustento teórico y técnico, este es el cambio más sustancial: reconocer a los artistas de manera profesional dentro de la nueva sociedad de producción que privilegiaba la realización de “objetos útiles”.

En el primer capítulo reseñé la trayectoria de la Academia de la capital de Jalisco entre 1827 y 1852, por lo que en esta parte me ocuparé de la enseñanza del dibujo en las escuelas que la suplieron durante la segunda mitad del siglo XIX.

La enseñanza del dibujo en Guadalajara se inició oficialmente en 1805, con el reconocimiento de Academia de Dibujo otorgado por el rey de España, y la llegada del arquitecto José Gutiérrez para hacerse cargo de las clases de aritmética, geometría y arquitectura, en el establecimiento que ya para entonces era patrocinado por el obispado. Con él también vinieron los métodos de enseñanza de la Academia capitalina.

Un siguiente paso en este proceso fue la implantación del dibujo como materia del sistema de enseñanza básica. La ley de educación promulgada en 1826 por Prisciliano Sánchez consideró a la enseñanza del dibujo únicamente en los planteles de secundaria, fue hasta 1833 cuando el gobernador Pedro Tames expidió un Plan General de Estudios en el que se establecían clases de dibujo lineal en todas las escuelas municipales y de dibujo al natural y de perspectiva en el Liceo de Jalisco<sup>30</sup>.

Al parecer esto quedó en el papel y se hizo efectivo cuando el educador Manuel López Cotilla (1800-1861), se desempeñó como regidor de educación del ayuntamiento de Guadalajara, y formuló en 1835 el reglamento para la educación primaria proporcionada en las escuelas municipales. En él se estableció la enseñanza del dibujo en las escuelas de niños. Dos años más tarde en las de niñas: “Quedaban abiertas esas clases bajo la dirección de D. Sebastián Salazar, antiguo profesor del Instituto, y de D. Rafael Elizalde”<sup>31</sup>. En las *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco* formuladas por el propio maestro López Cotilla en 1842, informa que en dos de las tres escuelas para niñas “se dan lecciones de dibujo de once a doce de la mañana aplicado al de flores, ramos y cenefas”<sup>32</sup>. Por una docena de cuadernos de dibujo fechados en 1840, que

---

<sup>29</sup> Eugenio Landesio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Las veintiocho láminas explicativas del compendio de perspectiva lineal, dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos, por el profesor de pintura de paisaje y de perspectiva, Eugenio Landesio de Turino, puestas en litografía por sus discípulos Luis Coto, José María Velasco y Gregorio Dumaine*, México, Tipografía de M. Murguía, 1866.

<sup>30</sup> Manuel Pérez Lete (comp.) *Colección de leyes, decretos, circulares, y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del estado de Jalisco del estado de Jalisco*, Guadalajara, Congreso de Jalisco, 1981, t. VI, p. 253.

<sup>31</sup> Alberto Santoscoy, *Biografía de Manuel López Cotilla*, compilada en *Manuel López Cotilla y su obra*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1961, p. 98.

<sup>32</sup> Manuel López Cotilla, *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco*, Guadalajara, UNED, 1983, p. 30.

se guardan en el Archivo Municipal de Guadalajara, sabemos que en estas clases los alumnos también copiaban de estampas modelos de las partes de la cara y cabezas completas (figura 24).

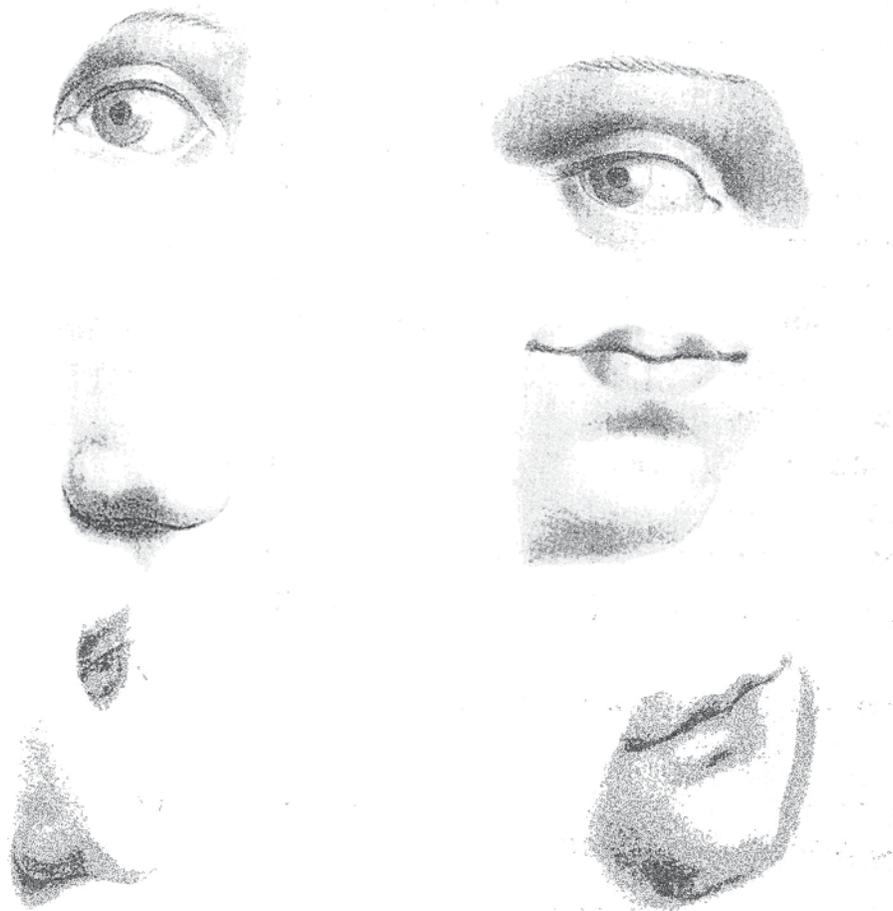


Figura 24. Hoja de cuaderno de dibujo 1842.

Al fundarse la Escuela de Artes y Oficios el citado año de 1842, ésta incluyó en su plan de estudios una Academia de Dibujo, a la que los alumnos deberían concurrir por las noches para que: “a la vista de sus respectivos maestros se dedicaran exclusivamente al dibujo lineal y de ornato”<sup>33</sup>. Propuesta que no pudo sostenerse por más de diez años, según informe dirigido al Prefecto Político Imperial en 1865. Los entonces responsables de la escuela señalaban entre sus deficiencias: “La falta en la escuela de Artes de un taller de herrería, la enseñanza de la teoría de los oficios y una Academia de dibujo lineal”<sup>34</sup>.

En 1847 el gobernador Joaquín Angulo promulgó un nuevo Plan General de Enseñanza Pública por el que se creaban “Liceos de señoritas educandas”, con la

---

<sup>33</sup> *Idem.*, p. 33.

<sup>34</sup> Dionisio Rodríguez, *Informe de la Escuela de Artes y Oficios 1865*, reproducido en el N° 12 de la colección *Descripciones jaliscienses*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1994, p. 23.

consiguiente fundación del que sería conocido como Liceo de Niñas, cuyo plan de estudios incluía la clase de dibujo lineal, de perspectiva y al natural.

No obstante la inestabilidad política por la que atravesaba el país hacia mediados del siglo, su enseñanza, principalmente en las escuelas particulares, se había generalizado, por ejemplo en 1848 se estableció en Guadalajara la maestra de origen francés María Nicole, precedida de una experiencia de diez años en la capital de la república como directora de una “institución científica”, ofrecía atender niñas y señoritas en clases en grupo o particulares, de diversas materias entre las que se incluía el dibujo<sup>35</sup>. En 1860 Ramón Romero director del Colegio Mariano anunciaba la apertura de “las cátedras de matemáticas, teneduría de libros, idioma latino y Academia de dibujo”<sup>36</sup>.

Después de la suspensión impuesta por la guerra de los tres años (1857-1860), el 2 de enero de 1861 se reanudaron las clases de dibujo lineal, natural y de perspectiva en el Liceo de Varones, el profesor Jacobo Gálvez sintetizó el programa de la siguiente manera: “estudio del natural por las colecciones de Josefina Deocoulee y Julien, dibujo de yeso de modelos antiguos y del modelo vivo para la perspectiva”<sup>37</sup>. Felipe Castro fue designado profesor en el Liceo de Niñas; la guerra de intervención francesa obligó a suspender la enseñanza en ambos liceos, misma que se reanuda hasta 1868.

Los catálogos de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes son un testimonio de los modos de enseñanza del dibujo y la pintura en esa época. Como lo he señalado en el segundo capítulo, la mitad de las obras presentadas en las cinco exposiciones organizadas por la asociación, corresponde a copias de estampas de cuadros de maestros ejemplares en la historia del arte o de métodos para la enseñanza. En las exposiciones siempre se incluían en la sección de dibujo, trabajos enviados por alumnos de instituciones educativas. En la primera se exhibieron 10 dibujos que se anuncian como copia de estampa “ejecutados por alumnos de la Casa de Misericordia de esta ciudad, bajo la dirección o inmediata corrección de D. Espiridión Carreón”<sup>38</sup>; en la segunda se enumeran copias de “cabezas de estudio” o de “estudios académicos”, tomados de los manuales de dibujo de Josefina Deocoulee y Bernard-Romain Julien (1802-1871) dibujados por jóvenes y señoritas en clases particulares. Lotes similares se presentarán en las tres siguientes exposiciones, con los trabajos de la clase de dibujo del colegio Mariano y el Liceo de Niñas, que eran impartidas por Felipe Castro, y del Colegio de la Independencia con dibujos realizados bajo la supervisión del profesor Jesús Sotomayor.

La colección de dibujos de Bernard- Romain Julien fue la más solicitada por los profesores de dibujo en escuelas de enseñanza elemental y media. Julien nació en Bayona Francia, fue un pintor, diseñador y litógrafo, reconocido por su colección de “modelos para el diseño”: *Etudes aux deux crayons, d’après les maitres de l’école classique*<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Avisos, en *El Republicano Jalisciense*, Guadalajara, 28 de mayo de 1848, núm 76, p. 3.

<sup>36</sup> *El País*, Guadalajara a 17 de noviembre de 1860, t. III, núm., 1, p. 4.

<sup>37</sup> *Memoria de la junta directiva de estudios*, 1861, Guadalajara, Tipografía del gobierno, 1862

<sup>38</sup> Arturo Camacho (comp.), *Catálogo exposiciones... op cit*, p, 20

<sup>39</sup> E. Bénédict, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Gründ, 1976, t. 6, p.128.

Para el entrenamiento en el dibujo del natural se realizaban ejercicios para ir dibujando, troncos, follaje, celaje, etc. No es de extrañar que Felipe Castro, el más dotado de intuición y oficio para la pintura entre los profesores del Liceo, motivara a sus alumnos para que sorprendieran con copias de paisajes sobre papel espectral, tomadas de un manual de Víctor Huber<sup>40</sup>.

También se exhibieron, aunque en menor proporción copias del yeso, principalmente de *La cabeza del hijo de Laocoonte* y el *Mercurio del Vaticano* del ya mencionado manual de Julien. Las copias no se limitaban a los estudios académicos y de modelos de escultura grecorromana, también las había de animales tomadas de un manual de Víctor Adam o de toros dibujados por Paul Potter. Llamen mi atención las presentadas por el entonces alumno de la Academia de San Carlos, José Guadalupe Montenegro: Cuatro temas con episodios de la historia y la mitología antigua de Grecia en los que aparecen Ulises, Apolo, Marte y el cíclope Polifemo, tomados de modelos de John Flaxman, artista conocido principalmente por sus ilustraciones en grabado de contorno a libros clásicos de Homero, Dante, que consolidaron un concepto enredecido y exquisito del diseño lineal que tuvieron grandes repercusiones en la práctica dibujística de la época. Además de contribuciones al arte industrial, y junto con otros pintores como Angélica Kauffman o William Blake, difusores del estilo neoclásico por medio de sus diseños para producción de cerámica en serie. Juan Bautista de León estudiante local presentó del mismo pintor: *La edad de oro, La edad de acero, La edad de plata*.

El que dos estudiantes de arte, uno de ellos proveniente de la Academia capitalina, se interesaran en modelos realizados cincuenta años antes, significaba la pervivencia de un método de enseñanza basado en la copia de modelos provenientes del panteón grecorromano, de pinturas de maestros considerados como ejemplares, además un genuino interés por parte de artistas y escritores para inspirarse en la antigüedad grecorromana y sustraer ejemplos que contribuyeran a formar ciudadanos en la naciente república.

Para mediados del siglo XIX lo único que podemos afirmar es que la enseñanza del dibujo estaba plenamente aceptada dentro de la educación en general, y en la de los artesanos y los artistas en particular. Su base seguía siendo el dibujo y el avance se observaba en consolidar la idea de una formación profesional de pintores, escultores y arquitectos, con el estudio de ciencias exactas como la geometría y las matemáticas.

### **Trazos de Memoria**

A principios del siglo XIX en Europa el retrato tuvo un desarrollo extraordinario, este auge se explica por el deseo de la pequeña burguesía de “poseer todo lo que antes era el privilegio de las clases dominantes, quieren también contemplarse a si mismos en vida y legar sus rasgos a sus hijos. Nunca en ninguna época, fue tan grande esta necesidad de personalización”<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> En el catálogo de la 4ª exposición de la S.J.B.A. se mencionan dibujos con esas características.

<sup>41</sup> Galienne y Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 190.

La aceptación que tuvo y la fascinación que ejerció el retrato en las nuevas naciones americanas a mediados del siglo XIX, tal vez sea equiparable, de alguna manera, a la difusión del género en los países europeos cincuenta años antes. Nuevos ricos, clérigos de pueblos, curas políticos, pequeños propietarios rurales, letrados civiles y clericales, acaudalados comerciantes, actores, actrices, modestas amas de casa, esposas de algún oficial de medianos ingresos, etc, buscaron por la vía de la pintura, al igual que la nueva burguesía europea: “Dejar un grato recuerdo a sus familiares”. Las representaciones de los nuevos ciudadanos jaliscienses sumadas a las que se conocen de regiones como Orizaba, Córdoba, Jalapa y Veracruz en el estado del mismo nombre; Guanajuato y León, Oaxaca y Morelia, además de la propia ciudad de México, representan un valioso conjunto, por sus cualidades artísticas como ejercicio de la pintura y por su estética, en tanto que relatan formas y modos de vida y se constituyen en conjuntos iconográficos que se refieren a la vida cotidiana como: “El testimonio de la vida dichosa”.

En Europa, durante la primera mitad del siglo XIX se desarrollaron tres fórmulas para la realización de retratos que tomaron sus raíces de la tradición:

El retrato de ostentación, donde la persona es presentada en el ejercicio de sus funciones; el de tres cuartos, que recoge las fórmulas originadas por la contaminación del género y del retrato; y, por último, el busto, solución económicamente ventajosa y donde simultáneamente la mayor preocupación ya no es la de psicologismo, sino simplemente lograr un parecido<sup>42</sup>.

En el caso de México, entre las formas de realización de esta galería de nuevos ciudadanos, se observan pequeñas diferencias con las europeas, predominando los elementos primordiales del retrato de busto, como se aprecia en los realizados por José María Estrada (1810-1862), que se caracterizan por las figuras geométricas correspondientes a los troncos de sus personajes y el ensamblado de las partes del rostro, atendiendo principalmente a sus rasgos fisonómicos. “Buenos fisonomistas” fue el calificativo que dio un historiador y crítico de arte, a los pintores retratistas de esta primera mitad del siglo<sup>43</sup>.

Para 1860 se comenzaron a apreciar en el medio artístico jalisciense, los retratos de excelente manufactura en los que se mostraba la sólida ejecución del pintor, ya fuera este aficionado o un profesional anónimo que no firmaba porque consideraba que su oficio de retratista, era menor con relación a otros géneros pictóricos, así por ejemplo, el género de historia resultaba ser el mejor, seguido del paisaje, el de costumbres y al último el retrato. Esto significa que eran conscientes que ese estilo lo alcanzaban otros retratistas de su medio. El censo de hacienda levantado en 1863 consideró a los talleres de pintores y retratistas entre los negocios importantes de la ciudad, enlistado en el lugar 24 de 40 negocios encuestados, la inversión en utensilios y materiales para la producción pictórica,

---

<sup>42</sup> Galienne y Pierre Francastel, *El retrato... op. cit.* p. 196.

<sup>43</sup> Ventura Reyes y Zavala en *Las Bellas Artes en Jalisco, op. cit.*, p. 21.

así como aparatos fotográficos, cartones para impresión y marcos de montaje se calculaba en cuatro mil seiscientos veinticinco pesos oro<sup>44</sup>.

En muchas de las obras fechadas después de 1860 se manifiesta en los retratos de busto o de tres cuartos, una preocupación cercana a la representación realista. No obstante que permanecían inmóviles los modelos de la escuela independiente<sup>45</sup>, se avanzaba en conseguir frescura y cuidado académico buscando miradas y expresiones menos hieráticas.



Figura 25. Retrato del hombre del tabaco.  
Óleo sobre tela. 80x60cms. Anónimo.

¿Cuáles fueron los resultados de dibujar estas decenas de copias de estatuaria griega, dibujos llamados academias, así como partes del rostro? Sin duda la producción pictórica de esa época tiene algunas respuestas en cuatro de sus ejemplos: El retrato del “Hombre del tabaco” conocido también como “Empresario del tabaco” o “Hacendado nayarita”, sin firma ni fecha; otro es el del actor José Antonio Castro sin firma ni fecha; el tercero es el de la bailarina Josefa Espinoza firmado por Manuel Gómez Ibarra y fechado en 1853; completa el conjunto el de la poetisa Esther Tapia caracterizada como Safo, un retrato realizado por Felipe Castro poco después de que la escritora michoacana llegó para radicarse en la ciudad en 1861.

La mirada del *Hacendado nayarita* (figura 25) se dirige a todos y a nadie, sus transparentes gafas contribuyen mucho a esa aproximación realista de la expresión de este hombre con la apariencia de tener entre 50 y 60 años de edad; el minucioso trabajo de comisuras en el rostro y las sugestivas venas que se aprecian en la mano izquierda empuñada; los relieves sugeridos en la seda cruda con la que están confeccionados el saco recortado y el chaleco de color guinda así como los detallados pliegues y botonadura de la

<sup>44</sup> *Lista de los capitales mercantiles cotizados (sic) hasta hoy*, publicada en *El País*, Guadalajara, 14 de Marzo de 1863, número 581, pp. 1 a 3.

<sup>45</sup> El uso del término corresponde a la idea de don Justino Fernández respecto a la pintura producida en la provincia mexicana entre 1800 y 1860. Se nombra por la connotación “independiente de la Academia”.

camisa de lino, son suficientes muestras de un soporte de entrenamiento en los manuales de la Academia. Este personaje, habitante tal vez de Compostela, Autlán, Tepic o Sentispac, tiene la cabeza cubierta con un pañuelo de lino blanco y sobre ella un magnífico sombrero de fieltro; luce una discreta cadena de reloj que se oculta tras el chaleco guinda adornado con formas vegetales apenas visibles. En los dedos de su mano derecha sostiene un cigarro habanero encendido. Desconozco la historia de este personaje, lo más importante para nuestro tema, es la aspiración del retratista anónimo por alcanzar un grado de realismo, ¿Similar al de la fotografía? Es un retrato en el que sobresale la combinación de colores compuesta alrededor del color claro pero no brillante del saco cuyo cromatismo preciso es el de la perla, el cuello cerrado con pliegues que sugieren holgura y el habano encendido, le confieren un aspecto relajado. Es un hacendado del occidente mexicano representado en regional versión del género del retrato. Por su apariencia parece ser efectivamente un hombre prominente del campo costero, no obstante que para afirmar esta última procedencia regional sólo tengamos la predominancia de colores claros en las principales prendas de su atuendo, propio de tierras con climas tropicales como lo sugiere el mismo pañuelo que ciñe su cabeza colocado para secar el sudor, fumar tabaco era costumbre más extendida en tierras cálidas la creencia popular supone que el humo espanta a los moscos no obstante no estaban exentas de este hábito algunas zonas urbanas. En cuanto a manufactura, el fino acabado en su rostro y vestiduras, contrasta con la deficiente solución a su aparente postura, las arrugas del chaleco del lado izquierdo y la postura de su brazo y mano del mismo flanco, así como el extremo del respaldo de una silla en esa misma dirección nos sugiere que está sentado.

El retrato de José Antonio Castro Montes de Oca (figura 26). Actor de éxito en la ciudad de México durante gran parte del siglo XIX, nació en Guadalajara, según inscripción que puede leerse en el ángulo superior derecho del cuadro, en el año de 1816 y debutó en el teatro Principal presentado por Agustina de Montenegro en 1834, circunstancia que contradice don Antonio García Cubas, quién señala que el artista:

*Abrazó la carrera de teatro bajo los auspicios del muy ameritado actor D. Bernardo Avecilla que, con sus sabias lecciones, lo inició en los secretos del arte, así como del eminente dramaturgo Manuel Eduardo de Gorostiza, quien lo animó con sus consejos, y con el carácter de padrino lo presentó al público en el teatro principal la noche del 15 de agosto de 1834, en la comedia francesa “La madrastra” traducida al castellano por el mismo Sr. Gorostiza. Castro progresó hasta el grado de figurar dignamente en una compañía de buenos actores entre los que se contaba Luis Valletto<sup>46</sup>.*

El retrato que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara es el de un hombre que aparenta ser menor de 40 años de edad, también se distingue por su cuidadoso acabado en los detalles del rostro y los objetos que identifican su identidad y oficio. No obstante la dureza de su cuello y cara, acentuada por una apretada *cravet* negra, el gesto de pasar el brazo izquierdo sobre el respaldo de la silla, lo presenta en actitud de descanso, como también lo sugiere la postura de sus manos que una sobre otra se detienen en su pierna izquierda para presentarlo con una óptica en la que lo vemos de tres cuartos, de manera que el autor combinó las características del retrato de ostentación con el de tres

---

<sup>46</sup> Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Porrúa, 1986, p. 261.

cuartos. El modelo es el clásico retrato de personaje con mesa que en este caso es muy desafortunado en su composición al no coincidir la perspectiva de la mesa con la postura del retratado.



Figura 26. Retrato del actor José Antonio Castro.  
Óleo sobre tela. 80x60cms. Anónimo.

Su elegante traje negro que recorta el largo del saco y las solapas, su chaleco de seda cruda color mostaza y la impecable camisa de lino completan el atuendo. No obstante la dureza de la expresión, una leve sonrisa y el fleco peinado hacia un lado denotan su intención de pose indicada por el retratista; sobre una mesa de madera de la que se ve una esquina, hay una partitura musical extendida, encima un libro que suponemos será de obras teatrales y sobre el mismo un compás de madera con el eje hacia delante y las puntas hacia atrás; no hay duda sobre los dos primeros objetos colocados para identificar su profesión de actor, y ¿el compás? arquitecto no era, pero sí pudo pertenecer a alguna logia masónica que en aquellas épocas difíciles, eran la forma de intervenir

en la política. De su discreta militancia destaca la autocensura que se impuso para no actuar durante la intervención francesa, hasta que víctima de la enfermedad y la depresión sucumbió en 1863: ese año la representación de *Don Juan Tenorio* en México, fue dedicada a su memoria en un homenaje encabezado por el propio José Zorrilla. El artículo de García Cubas que refiere la vida profesional de los actores del Teatro Principal está ilustrado con una fotografía de Antonio Castro en donde se le ve con una melena recortada que le cubre la mitad de las orejas, su rostro es muy parecido al de la pintura de Guadalajara, la única diferencia notable es el corte de cabello; su cuello y sus hombros están cubiertos por una *cravet* negra anudada en forma de moño con un frac de solapa recortada, que nos refieren una moda masculina de la década de 1860.

Fue por 1855 cuando el actor se presentó en el Teatro Principal de Guadalajara y los periódicos locales publicaron gacetillas con sus datos biográficos, supongo que tal vez haya sido la ocasión en la que algún pintor o estudiante de Pintura, haya hecho los apuntes para el retrato que sería realizado posteriormente. Su falla radica en esa figura recortada que conforman el cuello y la cabeza y los guantes que cubren sus manos y las endurecen, el juego de la mano sobre la silla representa una audacia para las fórmulas de la época, una especie de informalidad a lo *negligé* en relación directa con el espectador.

De los otros dos retratos también pintados en ese siglo de caudillos y ciudades sitiadas, uno es el de la bailarina Josefa Espinosa (figura 27) y otro es el de la poetisa Esther Tapia.

El de la bailarina es el retrato de una joven de alrededor de veinte años; grandes y ovalados ojos de color café enmarcan la tez blanca de su cara redonda, de nariz mediana y boca chica, su cabello recogido ordenadamente en roles hacia atrás es ceñido por una corona de pequeñas rosas. El discreto vestido de bailarina, propio para el escenario, es un estudio minucioso de los encajes, que permitió al artista experimentar con texturas; las perlas de sus aretes y el dije del cuello en forma de lágrima son una señal de su doncellidad; el discreto bouquet de jazmín que prende arriba de un medallón con la imagen de la virgen



Figura 27. Bailarina Josefa Espinosa 1859.  
Óleo sobre tela. 80x60cms. Manuel Gómez Ibarra

María hablan de su pudor como artista. Poco se sabe de la carrera de esta bailarina tapatía de la década de la Reforma, sólo un par de notas en el periódico nos indican que bailaba lo mismo jotas españolas para cerrar una función dramática que programas completos con base en danzas neoclásicas o música española, nunca nada popular nacional. Las flores en los atrezos, la sugestiva mirada y el estudio de texturas en su atuendo hablan de las posturas clásicas del retrato y lo largo de los brazos de la deficiente formación académica del autor en este caso Manuel Gómez Ibarra, arquitecto de profesión<sup>47</sup>. Hay que destacar la tradición pictórica de pintar telas con la misma intención académica.

<sup>47</sup> Manuel Gómez Ibarra (1824-1889), fue el arquitecto autor de la cúpula de la capilla de la antigua “Casa de la Misericordia” entre otras actividades construyó también el sagrario metropolitano.



Figura 28. Esther Tapia caracterizada como Safo 1860.  
Óleo sobre tela. 80x60cms. Felipe castro.

Esther Tapia (figura 28), la joven michoacana que aquí aparece sentada sobre la roca de Leucades en actitud de reflexión serena, estableció su residencia en Guadalajara en 1860. Pronto se ligó por afinidades con artistas agrupados en la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, por lo que no es extraño que el retrato está firmado por Felipe Castro. Se trata de un ejercicio de “composición de una figura” en la que la joven poeta aparece sentada en una posición de tres cuartos con la mirada fija en el abismo que supone estar en Leucades.

Su actividad como poeta y promotora literaria, por más de veinte años, le permitió participar en las diferentes sociedades artísticas surgidas en Guadalajara durante el último tercio del siglo XIX, por lo que entre 1888 y 1894 fue administradora de la famosa revista *La República Literaria*. No deja de ser importante la relación de la imagen de Esther como Safo, representación de la lírica

femenina, con los temas del IV canto de la *Divina Comedia* pintados en la bóveda del Teatro Degollado, por lo que infiero que se trata de un retrato motivado por el mismo proyecto. De los cuatro ejemplos citados es el de Esther Tapia el mejor realizado por exhibir una manufactura académica, hay cuerpo, hay volumen y una composición equilibrada tal vez su falla radique en el grosor de los brazos que contrasta con la “juncal” figura de la poetiza.

Este gusto por el énfasis de los rasgos fisonómicos de los retratados alcanza un modelo en el que se funden la afilada punta del lápiz y el sustancioso pigmento de colores mezclado con aceite de linaza en el mortero. Son prueba de que sus autores habían cumplido satisfactoriamente con los ejercicios de reproducir ojos, oídos, caras, manos, etc., y luego armarlos como una pieza.

De manera que los retratos, más allá de las cualidades artísticas enumeradas así como sus evidentes defectos, adquieren valores estéticos en tanto representan un registro de los nuevos ciudadanos. Parte de su valor radica en ser un conjunto representativo de ese enorme fresco conformado por ciudadanos pobres, ricos y medios que siguieron los cauces de la vida cotidiana, a pesar de las constantes perturbaciones a que estuvo sometida la población en general en esa década. Es el testimonio de la vida dichosa aún a costa de las circunstancias; constituyen además un registro etnológico de los primeros ciudadanos que en México se empeñaron en construir una nación civilizada. Las docenas de retratos realizadas en Guadalajara entre 1850 y 1870 siguen mostrando un gusto por la memoria visual manifestada en los primeros años del México independiente y un interés por dejar plasmados los rasgos fisonómicos que los acercan al realismo.

### **La disputa por las estampas**

El método de enseñanza de las academias establecido desde el siglo XVI en los países del Mediterráneo, se mantuvo en México hasta comenzar el último tercio del siglo XIX. Es entonces cuando el proyecto cultural de restauración educativa impulsado por el presidente Juárez y diseñado por Gabino Barreda, recién llegado de París en donde había estudiado con uno de los alumnos de Auguste Comte, propuso la difusión de un método científico naturalista cuya aplicación a las artes consistía en su copia exacta en cuanto a reglas de simetría, observación de la naturaleza con una aplicación práctica ya fuera al diseño o la ilustración, o como parte de una educación integral, según la propuesta de la Ley de Educación promulgada en 1869 y que con ligeras modificaciones prevalecerá hasta los últimos años del siglo:

Por eso figuraban en los planes de estudio materias de especialidad, asignaturas de especialidad y actividades que como la educación física y las de formación estética propiciaban el desarrollo intelectual del hombre; todo ello respetando siempre la personalidad del educando tratando de programar las diferentes asignaturas de acuerdo con la edad del estudiante<sup>48</sup>.

Esta revolución cultural que incidió en maneras de pensar, planteó principalmente reformas en el modo de adquirir el conocimiento en todos sus niveles y materias. En la enseñanza de las artes la observación de la naturaleza desplazará lentamente a las estampas como método de aprendizaje; este proceso estará marcado por buenos deseos y las actitudes poco favorables por parte de los profesores encargados de aplicarlo.

La idea de contribuir a la reconstrucción material de la república concitó el entusiasmo de algunos profesionistas como el ingeniero Gabriel Castaños, quién comenzó a impartir una clase de dibujo lineal por las noches con el fin de que los interesados pudieran “aprovecharse de esta instrucción tan necesaria para las artes”<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Raúl Bolaños Martínez, “Orígenes de la Educación pública en México”, en *Historia de la Educación Pública en México*, Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes (coordinadores), México, Secretaría de Educación Pública, 1982, p. 35.

<sup>49</sup> *Avisos, El País*, Guadalajara, 29 de diciembre de 1860, t. III, número 19, p. 4.

El 12 de marzo de 1868 por fin entró en vigor en Jalisco, la Ley de Educación aprobada en 1862; el dibujo y la pintura resultaron favorecidos con la puesta en marcha de clases de dibujo al natural en todos los niveles de enseñanza, así como de cursos especiales para artesanos; la pintura se incluyó como materia optativa en los liceos de niñas y de varones. Para la clase de pintura del Liceo de Varones, el Congreso del estado recomendó a Pablo Valdez artista recién egresado de la Academia de San Carlos de México por considerarlo “un hijo de Jalisco cuyas obras son estimadas por los inteligentes en el arte”<sup>50</sup>.

El informe rendido por el rector del establecimiento en septiembre de 1869 señalaba la novedad en la enseñanza del dibujo: “Ya a fines del año escolar se inició el estudio nocturno del modelo natural desnudo, que servirá de manera importante para perfeccionar el dibujo y la pintura, supuesto que el estudio de la naturaleza lo es de la verdad, sin excluir la belleza con que el talento del artista pueda retratarla”<sup>51</sup>. En el mismo menciona que los profesores de dibujo y pintura “han tomado espontáneamente la dirección gratuita de los estudios nocturnos de los modelos de yeso y del natural desnudo”<sup>52</sup>. Este entusiasmo también se extendió a organizar la primera galería pública de la ciudad con la colección de cuadros que habían pertenecido a los conventos.

Pronto la colaboración se convirtió en una discusión por la manera de enseñar. La disputa estalló al finalizar el curso de 1870, cuando el rector Eufemio Mendoza entró en polémica con los profesores Castro y Valdez respecto al sistema de enseñanza. El episodio fue documentado por la prensa local y se originó porque en el cuaderno impreso en el Liceo con los discursos y calificaciones de fin de cursos, no se especificaban los trabajos realizados por los alumnos en las clases de dibujo y pintura. Debido a esto, los profesores que junto con el señor Juan Padilla, fungieron como sinodales enviaron a los periódicos *La Federación* y *El País* una comunicación en la que señalaban que las calificaciones no eran las mismas que habían pasado para su impresión a la secretaría del Liceo. Ante esa acusación, el rector respondió: “Si ustedes hubieran dicho que en la impresión se omitió el detalle de las obras pintadas o dibujadas por los alumnos y las dos notas inútiles e impertinentes que están al calce de las listas originales será la verdad”.

El profesor Mendoza argumentaba que si había prescindido de los detalles de los trabajos, era porque no importaba que el alumno hubiera pintado una cabeza o un pie, si sólo había obtenido una calificación mediana. Se quejaba principalmente del método y sus escasos adelantos:

*Yo, más que como profesor, como jalisciense, hubiera querido que los exámenes de las cátedras de dibujo y pintura, no se redujeran a presentar copias mas o menos exactas, de litografías, grabados, pinturas, etc. Sino que los alumnos pudieran dar la razón de lo que pintan, y que los de la primera cátedra explicaran qué líneas debe trazar el dibujante para que un rostro exprese la alegría, por ejemplo, cuáles para distinguir las distintas*

---

<sup>50</sup> Pérez Lete, *op. cit.*, t. III, p. 408.

<sup>51</sup> Prisciliano Castro, *Informe del Liceo de Varones*, en *El País*, Guadalajara, 9 de septiembre de 1869, núm. 425.

<sup>52</sup> *Idem.*

*razas humanas; y que los de pintura replicaran la teoría de los colores, su formación y combinación; las diversas especies de pintura, y en suma, que se les pusiera en aptitud de llamarse pintores, dándoles nociones siquiera, de los principales conocimientos que debe tener el que aspire a serlo; pero mientras por circunstancias que no son el caso mencionar, no sea posible, no fastidiaremos al público con repetir cien veces en una lista, que igual número de alumnos dibujan otras tantas cabezas, enteras o a la mitad, que tales copian cuadros, que los de más allá hicieron estudios del natural, cosas todas que, con perdón de ustedes, a nadie interesan*<sup>53</sup>.

La crítica respecto del método por parte del director era clara, pedía avances acordes a lo que exigían los tiempos, fórmulas que permitieran solucionar demandas prácticas como hacer un retrato o ilustraciones para acompañar textos de diferentes temáticas, copiar como método. En la práctica será diferente, de los trabajos presentados para calificar el curso, la mayoría eran las copias de cuadros que poseía la pinacoteca del Liceo, como un *San Simón* de la serie de evangelistas, o una *Virgen* de José de Ibarra, ambos de autores de la “Escuela Mexicana Antigua”. Al taller de “estudio nocturno del natural” sólo asistían tres alumnos: Carlos Villaseñor, calificado por su “constante aplicación” al igual que Bernardino Esqueda; Maximiano Valdovinos y José María Aguilar calificados con 15 puntos de 20 posibles<sup>54</sup>.

Por lo demás todo permaneció igual; en 1873 “los sesenta y seis alumnos principiantes” dieron a conocer copias de las cabezas grabadas por Julien, en el llamado dibujo opcional de copias de yeso los temas fueron el Apolo y los torsos conocidos como *Belvedere*, el *Hércules* de Farnesio, *Mercurio*, y la alegoría *El niño y el Cisne*. En este año el profesor de ambas cátedras era Pablo Valdez y fungieron como sinodales Carlos Fontana, pintor italiano que residía por aquellos años en Guadalajara, el pintor Miguel Gárate y el ingeniero Juan Padilla. En el reporte de 1875 se puede observar el mismo esquema. El redactor de *Juan Panadero* se jactaba de que a pesar de la conflictiva situación social y política que se vivió en el país durante los años anteriores al Porfiriato, “en instrucción pública estamos más que bien, el Liceo de Varones está ahora bajo un pie que nada tiene que envidiar a los mejores de la capital de la República”<sup>55</sup>.

En abril de 1870 se reinició la cátedra de pintura en el Liceo de Niñas, el taller estuvo a cargo de Felipe Castro; el método de enseñanza tenía como objetivo que las alumnas aprendieran a reproducir flores y frutas para ser utilizadas en la composición de los bodegones y cuadros de ornato. Las clases se completaban con relatos de la vida de los grandes pintores, basado en el libro *Poetas y Artistas* de Alfredo Nettement (1805-1869), escritor francés de ideas católicas.

Para la década que comenzó en 1880 el método de enseñanza se consolidaba como una combinación de copias de estampas y esculturas de yeso, copias de pintura de la pinacoteca del Liceo y dibujos tomados con modelo desnudo. Se destinaron presupuestos

---

<sup>53</sup> Eufemio Mendoza, remitido a *El País*, Guadalajara, 22 de octubre de 1870, número 41.

<sup>54</sup> *La Federación*, Guadalajara, 27 de octubre de 1878, número 38, en *El País*, Guadalajara, 15 de octubre de 1878, t, X, núm, 39 se señala por su “constante aplicación” a José María Aguilar y Bernardino Esqueda.

<sup>55</sup> *Juan Panadero*, Guadalajara, 2 de septiembre de 1875, (número ilegible, por estar parcialmente destruido).

para la compra de materiales: cinco pesos mensuales para la clase de dibujo, tres pesos para la de pintura, y seis pesos para el pago de un modelo para la clase de dibujo nocturno. También se adquirió en 25 pesos una colección de modelos de yeso de la escuela francesa comprados en la librería de Abbadie<sup>56</sup>.

En 1882 fue nombrado ministro de Justicia e Instrucción Pública del gobierno federal, Joaquín Baranda, quien emprendió la unificación del sistema educativo nacional, impulsó la educación de los adultos promoviendo la enseñanza de técnicas relativas a las ocupaciones e industrias de la localidad en que se ubicaban las escuelas, además de la mejora de las formas de enseñanza y la creación de nuevos centros de estudio, y de las llamadas “escuelas especiales” entre las que se encontraban las de Bellas Artes<sup>57</sup>.

En Jalisco, la intención de capacitar a los ciudadanos para la nueva era de progreso que anunciaba el periodo de paz, propició modificaciones que se establecieron en la *Ley provisional de instrucción pública* que se expidió el 2 de mayo de 1883. En lo que respecta al Liceo de Varones, se reformó el plan de estudios y el reglamento, se crearon las clases de escultura y grabado, con lo que prácticamente quedó establecida una sección de enseñanza de las Artes Plásticas dentro del Liceo. Se incorporaron como profesores los egresados de la Academia de San Carlos y originarios de Guadalajara, Manuel Mendiola y Guadalupe Montenegro; también se permitió la entrada “para todas aquellas personas que desearan asistir a alguna cátedra, sin necesidad de matricularse ex profeso [sic] para ella, simplemente avisando al profesor”<sup>58</sup>. Esta circunstancia propició la demanda de lugares, principalmente para las clases de teneduría de libros y dibujo; en 1888 se reportaron en todo el liceo 288 alumnos inscritos y 266 espectadores<sup>59</sup>.

En 1884 se fundó dentro del hospicio la Escuela de Artes y Oficios para mujeres con los talleres de litografía, fotografía, pintura y dibujo<sup>60</sup>. El informe rendido por el General Francisco Tolentino en 1887, reportó la existencia de los materiales para apoyo de las diversas clases de artes que se impartían: 801 modelos de distintos autores, para los que contaban con 112 marcos con vidrios para enmarcarlos; para la clase de dibujo del yeso había tres bustos y una cara de yeso, pedestal para el modelo y bancos para las alumnas; se contaba con una prensa y 23 piedras para el taller de Litografía; la de Fotografía contaba con: “una regular cámara moderna. Prensa para patinar. Retocadores. Fondos pintados al óleo, alfombra, cortinas, ajuar de madera perforada y las sustancias indispensables de su objeto”<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup> Arturo Camacho, *Álbum del tiempo perdido, pintura jalisciense del siglo XIX*, Zapopan el Colegio de Jalisco, 1997, p. 156. Cfr. Archivo de Instrucción Pública, Fondo Reservado de la BPEJ, expediente 23-29-972.

<sup>57</sup> Salvador Moreno y Kalbtk, “El Porfiriato, primera etapa (1876-1901)”, en *Historia de la Educación pública* en México, Fernando Solana Olivares, (coordinador), México, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp. 55 a 59.

<sup>58</sup> Cristina Sánchez del Real, *El Liceo de Varones 1861-1910*, Guadalajara, UNED, 1984, p. 68.

<sup>59</sup> *Informe del Liceo de Varones*, Guadalajara, Tipografía del Gobierno del Estado, 1887, (BPEJ, Miscelánea 155).

<sup>60</sup> Aída Urzúa Orozco y Gilberto Hernández, (comps), *Jalisco testimonio de sus gobernantes*, Guadalajara, UNED, 1987, t. II, p. 30.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 75

El prestigioso arquitecto Manuel Gómez Ibarra presentó en 1887, un proyecto para la fundación de un Colegio Politécnico bajo su dirección en la Villa de San Pedro, en el folleto impreso que circuló con la propuesta, señalaba que:

*Las Bellas Artes que se cultivarán en nuestro plantel, son como se comprende un auxilio poderoso que tiene la historia natural, particularmente en el dibujo, pintura y fotografía, pues por medio de ella se puede trazar en el papel los objetos naturales más caprichosos y variados, conservando así la forma escrita de una planta, de un insecto o de un cristal*<sup>62</sup>.

Establecía como materias para la educación secundaria y preparatoria: en primer año dibujo lineal, en segundo dibujo de ornato, en tercero dibujo de ornato y natural, en cuarto pintura al óleo y en quinto topografía militar y nociones de arquitectura, señalando qué otras materias aplicadas a las artes “quedan para ser cursadas a discreción de los alumnos previo conocimiento o anuencia de la junta”<sup>63</sup>.

Otra aportación importante fue la que a partir de 1878 proporcionó la Escuela de la Sociedad de las Clases Productoras con su clase de dibujo impartida por el ingeniero Evaristo de Jesús Padilla, quien incluso redactó unos apuntes de la materia que comentaré ampliamente en este capítulo. Con este panorama, al finalizar la década de los ochenta, estudiantes ricos y pobres, hombres y mujeres, así como artesanos y adultos interesados podían asistir a clases de dibujo, pintura, fotografía, grabado y litografía en establecimientos públicos o privados.

Los programas educativos promulgados en esos años fueron motivados como reacción a privilegiar en la enseñanza a la filosofía positivista. En 1880, el entonces ministro de Justicia e Instrucción, Ezequiel Montes, lanzó una fuerte crítica al positivismo, porque: “ponía en peligro la libertad en aras del desarrollo económico y que como no aceptaba sino lo que pudiera demostrarse, llevaba al excepticismo”<sup>64</sup>. Es por ello que las reformas impulsadas posteriormente por el ministro Baranda, continuaron con una enseñanza basada en la ciencia a la vez que facilitaban la realización de actividades inspiradas en la versatilidad del espíritu humano, de manera que la educación recibió un impulso considerable.

Los discursos pronunciados en el acto celebrado como clausura del año escolar en el Liceo de Varones en 1887, por su director Vicente Tortolero y el profesor de Historia del mismo establecimiento, Luis Pérez Verdía, nos proporcionan algunas ideas para entender las intenciones ideológicas de la educación brindada en el Liceo. A propósito de la libertad para asistir a los cursos sin inscribirse “para todos aquellos que necesiten una instrucción por principios o que simplemente estén estimulados por el deseo de perfeccionarse, cualesquiera que sean las ocupaciones a que estén dedicados”, el director comentaba que esa libertad que se concede al joven y al hombre formado tiene un

---

<sup>62</sup> *Reglamento del Colegio Politécnico*, bajo la dirección del señor Arquitecto Manuel Gómez Ibarra, Guadalajara, Imprenta de Rafael León y Cía, 1887, p. V.

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> Salvador Romero Kalbtk, “El Porfiriato...” *op. cit.*, p. 51.

principio de justicia, y: “tiende a desaparecer del todo el antiguo exclusivismo antieconómico y antiliberal por el que se protegían directa o indirectamente unas profesiones con desprecio y aún en perjuicio de otras, y se obligaba a unos contribuyentes a sostener y mejorar la condición de los demás, sin recibir aquellos protección alguna en su propia carrera”<sup>65</sup>.

Para el profesor Luis Pérez Verdía los estudios impartidos en el Liceo contribuían a combatir “los sistemas basados en la duda, ora se llamen materialistas, panteístas o positivistas, y que conducen al aniquilamiento del espíritu y a la negación de Dios, lo mismo que los sistemas especulativos en que se pretende hacer abstracción de los métodos experimentales para ir a caer en el más grosero absurdo”<sup>66</sup>. Por ello, los frutos de esa educación “sólida y desapasionada, práctica sin ser empírica, y liberal sin exageraciones, tienen que ser óptimos para el progreso del Estado. Más en medio de esas tareas absurdas que reclama el desarrollo de semejante programa, es preciso el apoyo de la sociedad y el gobierno, porque la jornada es larga y requiere austeridad y sacrificios”<sup>67</sup>. Con esta intención de buscar calidad y asumir el método los programas de educación artística consiguieron su equilibrio respecto de la copia y la observación naturalista.

### Síntomas del Realismo

La exposición de fin de cursos del Liceo celebrada en 1887, presentó trabajos de escultura y grabado, en cambio, del estudio nocturno con modelo desnudo, no hubo resultados dignos de muestra. Los métodos de copia no cambiaron en su esencia, solo surgieron otros textos que agregaron estudios para copiar conjuntos más amplios de la naturaleza. El programa presentado por Carlos Villaseñor para el curso de 1889 a 1890 señalaba como manual para la clase de dibujo: *Exercices au fusain pour préparer a l'étude de la Academie d'après nature*, original del pintor y litografo francés Carlos Barque (¿-1883) y los paisajes del pintor suizo Alejandro Calame, que proponía la enseñanza del volumen mediante el manejo del claroscuro utilizando el carboncillo. Lo novedoso fue que indujo a sus alumnos a observar lo que existía en su entorno y enseguida a copiarlo. En el Liceo de niñas se enseñaba dibujo encaminado a las tareas propias del género como eran las matrices de todo tipo de bordados y decoraciones pictóricas para telas, el profesor Miguel Real lo describe como la enseñanza de “Toda clase de dibujos de tipo para los bordados que están en uso. Pintar a la acuarela en razo o terciopelo. Dibujos para marcos de hilbán, grabados para retratos de hilbán [sic]”.

---

<sup>65</sup> Informe y Discurso leídos en la Solemne Distribución de premios que se verificó en el Liceo de Varones del Estado, la noche del 5 de diciembre de 1887, Guadalajara, tipografía del Gobierno, 1887, p. 4.

<sup>66</sup> *Idem*, discurso del profesor Luis Pérez Verdía, p. 14.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

Las pinturas que hicieron los alumnos para el fin de curso en 1891 marcan una inclinación hacia el realismo no obstante seguir sustentando la enseñanza en la copia; de 48 trabajos presentados por diez alumnos, la mitad son tomados del natural, se trata de marinas, floreros, naturalezas muertas, retratos, paisajes, entre todos llama la atención el *Voceador de periódicos*, del que hicieron cinco versiones los alumnos, entre ellos, Marcelino Dávalos, José Vizcarra, y Otón de Aguinaga, basados en una fotografía de José María Lupercio. El fotógrafo captó a este niño vestido de harapos para significarlo como un síntoma negativo urbano. Un año después Fenán Gil, a propósito de la impresión que le causó la versión que del “pepelerito” hizo Marcelino Dávalos, escribió en el periódico *El Mercurio*: “La pureza de líneas, los detalles de la exposición, el tipo bellissimo de esas niñas que son como el vehículo de la prensa diaria en una capital y que prestan inconscientemente alas al progreso, forman el verdadero mérito de este cuadro”<sup>68</sup>. Este era el mayor atrevimiento: copiar de una foto un “tema real”. Tendrían que pasar ocho años para que Vizcarra se ocupara de retratar la vida en una alcaicería o vecindad, como lo hizo en su pintura del Palacio de Medrano en 1900.

A propósito de este interés por personajes surgidos como consecuencia de y al margen del progreso, que se convirtieron en ejemplos de la corriente sentimentalista del realismo, además de una clara intención social, “estaba la demanda del mercado burgués muy propenso a coleccionarlas en el último tercio del siglo. En esta posición estaría *El pepelerito*, uno de los tipos urbanos que más representaron los alumnos de la ENBA en las décadas de los setenta a los noventa”<sup>69</sup>. El tema del pepelerito estuvo vigente hasta fines del porfiriato como lo prueba una fotografía tomada por José María Lupercio en 1900 (figura 29).



Figura 29. Juan Panadero 1900.  
Plata/gelatina. José María Lupercio.

A fines del siglo XIX se manifestaron los nuevos elementos de modernidad que comenzaron a ser comunes en los países europeos durante la segunda mitad del siglo XIX, como la electricidad, el teléfono, el cine o la transformación de los planes de educación encaminados a satisfacer las nuevas metas de industrialización, mediante la formación de químicos, ensayadores de material, tenedores de libros y dibujantes técnicos, relegando de cierta manera la enseñanza de las Bellas Artes. El año de los centenarios visitó la ciudad el

<sup>68</sup> *El Mercurio*, Guadalajara, 30 de octubre de 189, Vol. I, núm., 18.

<sup>69</sup> Angélica Velásquez Guadarrama, “Pervivencias Novohispanas...” *op. cit.*, p. 216.

crítico de arte y periodista Eduardo A. Gibbon, quién encontró en el Liceo la inminente clausura de la clase de pintura, al ver los afamados lienzos de “Escuela mexicana antigua” y los atribuidos a la escuela de Murillo “entre el polvo de la desolación, las telarañas del tiempo y los efectos de ambas cosas”<sup>70</sup>.

La situación en ese año según un comentarista era de malos tiempos para la educación estética de un pueblo, “entregado ahora a buscar por sendas más prosaicas, pero más positivas, su bienestar material, o mejor dicho, el pan del cuerpo que es el que más apremia”<sup>71</sup>. El plan de estudios de 1894 suprimió las clases de pintura, grabado y escultura, dejando únicamente como obligatorias desde la primaria hasta la preparatoria la clase de dibujo en sus diferentes modalidades, con la promesa por parte del gobernador Curiel de compensar la supresión con una Academia de Bellas Artes. Un año después se reclamaba que la promesa no hubiese sido cumplida, y se calculaba que con “una suma menor a ocho mil pesos” se sostenía un año escolar, se consideraba que lo más difícil sería comprar los útiles necesarios, porque no se podía contar con los existentes: “Los modelos de yeso, verbigracia, que existen en el Liceo de Niñas y que fueron traídos desde la época de la fundación de la Academia creada por el ilustre Prisciliano Sánchez, están sumamente deteriorados; las colecciones de muestras de dibujo son antiquísimas y nada de arte moderno, o casi nada, se posee a ese respecto en los colegios oficiales”<sup>72</sup>.

Los resultados, según el comentarista serían notables porque aquí “está demostrado por la experiencia y por la historia, que el individuo en general está dotado de las disposiciones que se requieren para hacer que las obras de la inteligencia se acerquen cuanto es posible a la belleza perfecta”<sup>73</sup>, como lo ejemplificaban los artesanos que sin educación artística ya producían obras notables.

El 2 de mayo se filtró al público el proyecto del gobernador para la Academia de Bellas Artes, se mencionaba que en el presupuesto del mes de julio siguiente se contemplaba “una buena suma” para invertirse en la Academia, misma que se instalaría en la planta alta de la escuela de Jurisprudencia, para realizarse se suprimirían las clases de artes que se impartían en los planteles públicos<sup>74</sup>. Los colegas de *El Diario de Jalisco* al día siguiente celebraban la idea:

*En Guadalajara tal establecimiento es necesario, dadas las aptitudes particulares de los hijos de Jalisco, cuál mas cuál menos enamorados del arte en sus variadas manifestaciones; y es preciso confesar que el gobernante que restaura la sublime creación de Prisciliano Sánchez, siente en sí un corazón creado para el sentimiento y que comprende los deberes de su administración y el carácter de sus gobernados*<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> Eduardo A. Gibbon, *Guadalajara: la Florencia mexicana*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1992, p.112

<sup>71</sup> “Las Bellas Artes”, en *El Imparcial*, Guadalajara, 22 de enero de 1892, número 193.

<sup>72</sup> “Un gran pensamiento que no se realiza”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 4 de abril de 1895, número 2356.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> “Escuela de Bellas Artes en Guadalajara”, en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara 2 de mayo de 1895, núm., 20.

<sup>75</sup> “La realización de una sublime idea”, en *Diario de Jalisco, Guadalajara, 3 de mayo de 1895, número 2378*.

Por lo demás el plantel estaba completo: Felipe Castro en pintura, Valdez para escultura, Clemente Aguirre en música, y sólo faltaba arquitectura, para lo que sugería traer uno recién egresado de San Carlos<sup>76</sup>. Los buenos deseos para que Guadalajara se presentara ante el resto del país “como ejemplo de amadores del arte en sus diversas y grandiosas manifestaciones”<sup>77</sup>; no se realizarán hasta cincuenta años más tarde con la fundación de la Escuela de Bellas Artes del Estado.

Otra alternativa para el aprendizaje de la pintura fue estudiar en los talleres de los maestros. Felipe Castro en 1872 abrió su estudio de la calle de la Merced frente al Estanco del Tabaco [actualmente es la plaza de la Liberación] dispuesto a recibir alumnos de diez de la mañana a la una de la tarde para dibujo y pintura. La pensión mensual era de dos pesos para los alumnos de dibujo que llevaran los útiles necesarios y tres para los que hubiere que proporcionarlos, por la clase de pintura también se cobraban tres pesos mensuales.

Lecciones de dibujo eran ofrecidas por profesores extranjeros que radicaron algún tiempo en la ciudad como Emilio Vos quién ofrecía clases de idioma francés, geografía y dibujo<sup>78</sup>. Procedente de la ciudad de México llegó José Antonio Izaguirre quien impartió clases de dibujo natural, topográfico, caligrafía y escritura y llegó a ser profesor en el Liceo de Varones y en el Politécnico de Gómez Ibarra<sup>79</sup>.

Una vez suprimida la cátedra de pintura en el Liceo de Varones, el siguiente esfuerzo por presentar un programa de enseñanza de la Pintura amplio y renovador, fue el realizado por el artista brasileño Felix Bernardelli (1862-1908). Músico y pintor, integrante de una familia de artistas, cuyo miembro más reconocido fue su hermano Enrique, quien realizó su actividad artística de escultor principalmente en Río de Janeiro, Brasil<sup>80</sup>

Félix llegó a Guadalajara a finales de 1890 y se estableció en la casa de su hermana Fany de Remus. Pronto se dio a conocer como violinista y como pintor; para la exposición de fin de cursos de la cátedra de pintura en 1891 varios alumnos presentaron copias de tres cuadros de su autoría<sup>81</sup>.

En una exposición realizada en 1895, según crónica de época, reveló su gusto por el realismo y el manejo impresionista de la luz como elementos principales de su obra. Estos son los comentarios a seis cuadros pintados por el artista brasileño:

Dos vistas de la laguna de Chapala; dos tomadas en Mezquitán; una en Zapopan, y otra, en la Alcaicería Ahumada o Humeada, que muchos sin razón alguna pretenden fue propiedad y residencia del Santo Oficio. En los seis óleos llaman la atención, lo bien entendido de las

---

<sup>76</sup> *Idem.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> “Emilio Vos, profesor”, en *Juan Panadero*, Guadalajara a 12 de noviembre de 1876, número 445.

<sup>79</sup> “José Antonio Izaguirre”, en *El Heraldo*, Guadalajara, 7 de mayo de 1893, número 68.

<sup>80</sup> Laura González Matute, *Felix Bernardelli y su tiempo*, catálogo de la exposición homenaje, Guadalajara, Secretaría de Cultura, 1996, p. 42.

<sup>81</sup> Impreso suelto, en el Archivo de Xavier Torres Ladrón de Guevara.

luces, esas luces, escollo, al decir de un crítico de Arte, de los pintores mexicanos, el cuidadoso tratamiento de los accesorios, y la hermosa y natural distribución de las figuras que animan el paisaje. Sus actitudes han sido sorprendidas y reproducidas con admirable fidelidad<sup>82</sup>.

En la primavera de 1897 anunció la apertura de su “Academia de Pintura y Dibujo, para señoras y señoritas” con “talleres y estudios instalados al estilo de Roma y París”<sup>83</sup>. Este taller abierto por las mañanas para las “distinguidas damas tapatías”, en las tardes era centro de reunión de jóvenes estudiantes entre los que se encontraban algunos que realizarían una carrera importante en el arte mexicano del siglo XX, como Gerardo Murillo el futuro Doctor Atl, o Rafael Ponce de León; este último pasaría a formar parte del ambiente bohemio de Monmartre en 1904. En estas sesiones Bernardelli enseñó el estudio del desnudo natural y sin poses, la pintura al aire libre y la consideración de la luz como un protagonista de la composición. Esta intención realista de representar el paisaje por la vía de una observación casi científica, será el primer paso para una pintura libre que se presentará con fuerza en las obras de algunos artistas del Centro Bohemio principalmente Amado de la Cueva y José Luis Figueroa entre 1920 y 1926.

### **Las Alas del Progreso**

Al comenzar el siglo XIX los talleres habían sido sustituidos por las fábricas y la creciente industrialización que caracterizaba a los Estados Unidos, a Francia, Inglaterra y Alemania, puso en evidencia la falta de diseñadores profesionales, por lo que los industriales vieron la necesidad de apoyar la formación profesional de los artesanos y de separar la enseñanza de las Bellas Artes y los oficios artesanales:

*Cada nación abordó de una forma distinta el problema de la educación artística profesional, y cada una de estas soluciones reflejaba unas determinadas ideas acerca de la naturaleza del arte y su rol en la sociedad. Francia estableció una serie de academias provinciales de arte adoptadas a las necesidades de las industrias locales. En Alemania confiaron en la fundación de los Politécnicos (Gewerbeschulen) y más adelante, escuelas de Artes y Oficios (Kunstgewerbeschulen). Tras examinar las opciones francesa y alemana los británicos escogieron seguir un camino propio<sup>84</sup>.*

El modelo seguido en Guadalajara era similar, por una parte se pensaba que el dibujo era base del diseño industrial y también que la preparación de los artistas se conseguía con una práctica de más de cinco años o salir a otros lugares a completarla después de los estudios del Liceo, como fue el caso de los ya mencionados Pablo Valdez, Manuel Mendiola y Guadalupe Montenegro que se trasladaron a la ciudad de México a estudiar en la Academia de San Carlos de México para posteriormente reincorporarse a su lugar de origen. Otros casos notables fueron Xavier “Tizoc” Martínez quien completó estudios en San Francisco y París para finalmente instalarse en California, el de José

---

<sup>82</sup> “Los cuadros de Felix Bernardelli”, en *El Heraldo*, Guadalajara, 23 de enero de 1896, número 333.

<sup>83</sup> “Academia de Pintura y Dibujo”, para Señoras y Señoritas, en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara, a 21 de marzo de 1897, número 39, p. 3.

<sup>84</sup> Arthur D. Efland, *op. cit.*, p. 83.

Vizcarra, que acudirá a París y regresará a Guadalajara a ser profesor de pintores jaliscienses que destacaron en el siglo XX.

La idea del dibujo como estudio previo para el mejoramiento de cualquier tipo de actividad manufacturera, había comenzado a desarrollarse desde la segunda mitad del siglo XVIII. La paulatina desaparición de los gremios de artesanos y su poder, disminuyeron su importancia en la producción manufacturera y el crecimiento del ejercicio libre de los oficios comenzó a generar instituciones para suplir el entrenamiento antaño generado en los “obrajes” o talleres; estos establecimientos fueron patrocinados en muchos casos por empresarios preocupados principalmente por tener mano de obra capacitada profesionalmente.

La pauta al comenzar el siglo XIX la va a dar en 1809 la separación de la Academia de Bellas Artes y Artes Mecánicas de Berlín para convertirse en dos escuelas, en las que no obstante su independencia, la enseñanza del dibujo seguía como base didáctica para ambas. Lo más notable en estas modificaciones emprendidas fue considerar como primordial el estudio de la naturaleza, en lugar de “la imitación de la antigüedad y de otros modelos existentes”<sup>85</sup>. Gran parte de las escuelas fundadas en Europa en esa época tenían como objetivo la capacitación de los artesanos. No obstante, el método de dibujo elemental al que se opusieron los “románticos” sin llegar a eliminarlo, se mantuvo exactamente igual en las escuelas de arte además de que se extendió por todo tipo de escuelas<sup>86</sup>.

Las ideas en España y sus territorios en América no fueron muy diferentes. Tal vez el matiz que haya que agregar en el caso de Guadalajara es observar cómo existían resistencias. En 1808 el Real Tribunal del Consulado de Guadalajara asumió el mantenimiento de la Academia de dibujo “con el fin de elevar las Artes a su mayor altura”. En septiembre del mismo año los comerciantes de la ciudad solicitaron al Ayuntamiento su intervención para “impulsar los ánimos de los artesanos, sus oficiales y sus aprendices para que concurriesen a dicha escuela para su perfección en las artes”<sup>87</sup>. Este párrafo nos sugiere que la liberación de los oficios, se había dado sólo en las leyes puesto que en la práctica se mantenía el mismo sistema de organización. En esta época de transición después de la disolución de las prerrogativas que tenían los gremios, la enseñanza de los oficios siguió en los talleres.

Los primeros proyectos nacionales, siguiendo las ideas de la ilustración, consideraron a la educación de los artesanos y el libre ejercicio de los oficios y profesiones, como un elemento básico para el progreso material de la nación.

Lorenzo de Zavala propuso en 1828 la creación de una Escuela de Agricultura y otra de Artes y Oficios<sup>88</sup>. Lucas Alamán, por su parte, como director general de industria

---

<sup>85</sup> Pevsner, *Las Academias...op. cit.* p. 141.

<sup>86</sup> *Idem, op. cit.* p. 155.

<sup>87</sup> Archivo Municipal de Guadalajara, en adelante AMG, Libro capitular de actas de 1808, foja 108.

<sup>88</sup> Lorenzo de Zavala, “Utilidad de una Sociedad Nacional de Agricultura, de una Escuela Rural y otra de Artes y Oficios en la República mexicana”, compilado por Ma. Esthela Eguiarte en *Hacer ciudadanos*

en 1843, propuso el establecimiento de dos escuelas: una de agricultura y otra de Artes, con el objeto de proporcionar la enseñanza de los conocimientos “que sirvan de base al ejercicio de las diversas Artes y Oficios y la práctica de las más usuales e importantes”<sup>89</sup>. Debido a la inestabilidad imperante, este proyecto se realizó hasta 1856 con el establecimiento de la Escuela Industrial de Artes y Oficios. El objetivo estaba más en la línea del interés científico y seguía manteniendo el sentido liberal de que la educación era responsabilidad del estado: “La enseñanza en esta escuela es gratuita para los alumnos, y comprenderá la científica práctica que da derecho al título de maestro, y la común o práctica que lo da al certificado de oficial”<sup>90</sup>.

En Guadalajara, tal vez por intereses económicos, la enseñanza del dibujo tanto con fines artísticos o de aplicaciones de utilidad estuvo también igualmente ligada a la Academia de Bellas Artes en sus diferentes denominaciones. En 1828 como undécima sección del Instituto del Estado de Jalisco, que junto con las correspondientes de matemáticas, química y física, bajo la dirección del ingeniero Pedro Lissaute, inició en la región la formación científica para la industria y las artes.

Esta situación prevalecerá con altibajos hasta que en 1842, como ya fue señalado se fundó la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, corolario de diversas circunstancias: La idea generalizada de que la formación de artesanos capacitados disminuiría en forma considerable la vagancia y el desempleo; la necesidad de mano de obra calificada para la naciente industria textil<sup>91</sup>; y cumplir con el objetivo de que todo artesano educado fuera también un ciudadano para actuar con provecho de la República y así progresar hasta alcanzar la modernidad.

Los años inmediatos a la consumación de la Independencia nos muestran una Guadalajara, cuyo desarrollo económico se encuentra en la transición de etapa preindustrial a los establecimientos manufactureros de tipo industrial. Al visitar la ciudad en 1827, un diplomático inglés observó, que gran parte de la economía era sostenida por “la gente baja que se halla ocupada en sus casas, donde trabajan en pequeño diferentes oficios”. La misma fuente reporta que la actividad fabril era algo más que talleres familiares, cuando nos indica que: “trabajan en cantidades considerables rebozos y tápalos”<sup>92</sup>. Informaba también de la decadencia de los productores de manta por el contrabando de algodón norteamericano que pasaba por Tampico.

Los primeros establecimientos industriales comenzaron a categorizar al pueblo, en obreros que podían ser “reboceros”, “sombrereros” y “operarios textiles”, y en “artesanos”, que eran los que seguían manteniendo su taller como centro de producción. El aumento de esta nueva clase popular urbana trajo consigo la organización gremial en defensa de sus intereses, como ocurrió con la propuesta de la “Compañía de Artesanos de

---

*Educación para el trabajo manufacturero en México en el s. XIX*, México, Universidad Iberoamericana, 1989, pp. 47 a 54.

<sup>89</sup> Lucas Alamán, “Escuela de Agricultura y Artes”, compilado por Ma. Esthela Eguiarte, op. cit. p. 113.

<sup>90</sup> *Diario oficial del supremo gobierno*, Abril 16 y 18 de 1856, Número 4680, compilado en Ma. Esthela Eguiarte, op. cit., 121.

<sup>91</sup> José Palomar y socios fundaron las fábricas de hilados y tejidos de Atemajac y la Experiencia en 1841.

<sup>92</sup> Henry George Ward, compilado por Juan B. Iguiníz, en *Guadalajara a través de los Tiempos*, t. I, p. 141.

Guadalajara” en 1850, una especie de empresa cooperativa y de sociedad de auxilio gremial, fundada con los objetivos de “Facilitar a los artesanos la adquisición de materias primas necesarias al ejercicio de sus profesiones y crear los fondos necesarios para la erección de una casa garantista[sic]”<sup>93</sup>. En la sesión inaugural se inscribieron alrededor de 800 artesanos de diversa índole, si los consideramos a todos como cabezas de familia, tenemos un porcentaje importante dentro de la población de la ciudad de aquella época que se estimaba en 51,000 habitantes.

¿Qué tan efectivos habían sido los programas de la Escuela de Artes y Oficios? En 1852, el redactor de *La Estafeta*, consideraba que los continuos recortes presupuestales y los exiguos intereses que producía su patrimonio, tenían a la escuela postrada en su mínima expresión: “un taller de carpintería ordinario y común, al que sirven a más del maestro, unos doce o quince entre aprendices y oficiales”<sup>94</sup>. Para el reportero anónimo, los conocimientos de geometría, de mecánica, de química y de dibujo eran cosa común entre los industriales de Francia, de Inglaterra y Alemania y otras partes del antiguo continente y también lo era entre “los médicos, los abogados, marinos u otras profesiones que igualmente pueden aprovecharlos”, por todo ello consideraba como una acción urgente que el taller de carpintería se transformara en una verdadera escuela en la que: “La instrucción que debe darse en ella no debe servir para aclarar y dirigir la práctica de una o más artes u oficios, sino para enseñar la aplicación de la ciencia al ejercicio y práctica de todos”<sup>95</sup>. Para conseguir ese objetivo se debería fundar una clase de *Tecnología* que explicara el origen de todos los oficios, su origen, su aplicación y su importancia, además de argumentar por qué los artesanos son “el verdadero manantial de riqueza de las naciones”<sup>96</sup>.

A pesar de los vaivenes políticos, las políticas educativas del estado generadas durante dos décadas por el maestro Manuel López Cotilla, permitieron consolidar una estructura de enseñanza elemental que incluyó el dibujo como materia de instrucción. El problema surgió durante la primera década después de la Restauración de la República, entre 1867 y 1877, ¿Cómo preparar operarios para las fábricas a las que aspiraba la prosperidad nacional? La solución estaba en aumentar y mejorar los establecimientos de enseñanza de artes industriales, iniciativa que en Jalisco, será tomada principalmente por dos publicaciones y dos organismos profesionales. En 1874 se editaron cuatro números del *Mosaico Jalisciense, Semanario de Artes, Ciencias, Literatura y Variedades*, en el que se publicaron artículos sobre *grabado en madera, litografía y aplicación de esmalte a esculturas y relieves*<sup>97</sup>. El semanario de “La Sociedad de las clases productoras”, que apareció regularmente a partir de la fecha de fundación de la asociación en octubre de 1878, durante sus diez años de existencia publicó cuando menos una de sus páginas dedicada a cuestiones y artículos científicos de interés práctico. Dos meses después de su fundación, el 30 de diciembre, estableció una escuela para adultos con horario vespertino

---

<sup>93</sup> Sotero Prieto y Vicente Ortigoza, *Reglamento de la Compañía de Artesanos de Guadalajara*, Guadalajara, Imprenta de Brambila, 1850, p. 17.

<sup>94</sup> *La Escuela de Artes*, en *La Estafeta, periódico literario y político*, Guadalajara, 3 de mayo de 1852, no 4, p. 1.

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Aparecieron durante el mes de marzo de 1874, el primero está fechado el 8 de marzo del citado año.

de 18 a 20 horas, las materias que se impartieron en este primer ciclo fueron: gramática, derechos del hombre, historia de México, aritmética, geometría y enseñanza objetiva<sup>98</sup>.

La Sociedad de Ingenieros por su parte desde febrero de 1876, anunció el inicio de las “cátedras gratuitas” impartidas por miembros de la sociedad: química, dictada por el profesor D. Nicolás Puga; astronomía por el profesor Salvador Pérez; arquitectura con Manuel Gómez Ibarra; dibujo lineal con sus aplicaciones a cargo de Juan Gómez Ibarra; mineralogía con el ing. Juan Matute; laboreo de minas por Luciano Blanco; botánica con Carlos F. Landeros, y mecánica impartida por Mariano L. Schiafino; se anunciaban también la próxima apertura de las de dibujo natural [sic]; metalurgia y matemáticas aplicadas a las artes<sup>99</sup>.

Faltan por revisar muchos documentos de la Sociedad de las Clases Productoras en lo relativo a la educación, porque además de la educación de los adultos se interesaron por la educación elemental, con ese carácter fundaron cuatro escuelas primarias en los alrededores de Guadalajara: tres para niños en la colonia Brizuela, la del Real de Agua Blanca y la del Real del Parnaso, y una de niñas también en la colonia Brizuela<sup>100</sup>. Propusieron la creación de una Escuela Regional de Agricultura y una Escuela Normal y reformas al sistema de trabajo de las escuelas públicas. La escuela para adultos evolucionó rápidamente y para 1880 ya estaba convertida en una especie de politécnico elemental de ciencias y artes, donde se enseñaba desde obstetricia teórica y práctica a filosofía, derecho Mercantil, francés, música, tipografía y los dos “dibujos” lineal y natural. Entre el profesorado se encontraban Aurelio Ortega; Tomás V. Gómez; Manuel Tortolero; Evaristo de Jesús Padilla y Miguel Meneses entre otros.

Tema de un ensayo específico es la participación de los miembros de la asociación en el debate educativo sustentado en México durante la década de 1881 a 1890, desde que los proyectos educativos evidenciaron una ruptura entre el positivismo y los liberales. Para los miembros de la asociación la educación pública no era suficiente para las pretensiones de progreso del país, se quejaban de que: “catorce años tiene ya la enseñanza obligatoria decretada y además reglamentada varias veces, la última a mediados de 1887 y nada se ha llevado a la práctica”<sup>101</sup>.

Son muy sintomáticos los comentarios que hicieron a la importancia que como proyecto educativo tuvo la Escuela Nacional Preparatoria, durante las administraciones tanto de Benito Juárez como de Sebastián Lerdo de Tejada. Al proyecto creado por Gabino Barreda se le criticaba por ser excesivamente enciclopédico y con escasas aplicaciones útiles; consideraban que no se podía privar de un poco de educación a una gran porción de individuos a cambio de que “solo una pequeña porción adquiera cultura”, que era injusto que se abrieran escuelas preparatorias a cambio de cerrar escuelas elementales<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> en el semanario de *Las clases productoras*, Guadalajara, 30 de diciembre de 1878.

<sup>99</sup> “Sociedad de Ingenieros de Jalisco”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 13 de febrero de 1876, número 367, p. 3.

<sup>100</sup> Berta Alicia Palacios Bravo, *Las Clases productoras*, op. cit., p. 32.

<sup>101</sup> *Las Clases productoras*, Guadalajara, 9 de diciembre de 1887.

<sup>102</sup> Cfr. Berta Alicia Palacios, op. cit., pp. 82 y 83.

Es en este contexto que la Escuela de la asociación por medio del profesor Evaristo de Jesús Padilla planteó un ambicioso programa para la enseñanza del dibujo natural y lineal. El 16 de junio de 1878 dio a conocer en el semanario de la asociación lo que sería el temario de sus *Apuntes sobre Dibujo Natural y Lineal escritos para servir de Prolegómenos a los jóvenes que se dedican a este Arte*, presentada inédita en la segunda exposición de las “Clases Productoras” en 1880, y editada en la tipografía de Carlos Moya en 1882.

En la introducción a la cátedra, publicada también en el semanario, encontramos su definición del dibujo así como su opinión respecto a la importancia de su enseñanza y también las fuentes consultadas. Para el profesor Padilla originario de Ameca, Jalisco, “El dibujo es la base fundamental indispensable de todas las Artes plásticas é industriales y por otra parte, un poderoso auxiliar de todas las ciencias. Entre las artes industriales destaca como necesario para el diseño de cerámica, ebanistería y fundición de fierro; y es además útil para hacer representaciones de historia universal, historia natural, astronomía, física, química e ingeniería. Como una fuente principal para su reflexión sobre el dibujo cita al historiador César Cantú<sup>103</sup> .

Seis años después de iniciados los cursos de dibujo en la Escuela de la Sociedad de las Clases Productoras, y de que se hubiera descuidado la enseñanza de esta materia en las escuelas municipales, el Ayuntamiento expidió: un nuevo reglamento de educación primaria y lo estableció como curso obligatorio. Con ese motivo Ramón Navarro escribió un editorial, sobre la importancia del dibujo en el que hizo énfasis de lo necesario para la educación de las mujeres como base para el bordado y para la botánica que suministrará los modelos del mismo. Hace también una crítica a los métodos de enseñanza:

*¿Es metódico iniciar a los educandos en las formas tan complicadas de la figura humana, antes que tengan la menor noción de las formas geométricas? En el Dibujo del natural no se comienza por los elementos simples. Los maestros de Dibujo no deben ofrecer a los discípulos los contornos innobles o siquiera comunes; les presentan, pues, ojos, narices, caras, pies, manos, relieves sacados de los moldes más perfectos de la antigüedad, donde la hermosura se manifiesta en la finura de los contornos, en la pureza de las líneas, en la armonía del conjunto. ¿No es exigir casi el imposible a la ligereza e irreflexión de la infancia, hacerlos copiar modelos cuyo mérito está oculto en los matices tan finos y tan delicados?*<sup>104</sup> .

Para el redactor, el dibujo también contribuía a la formación del carácter de las mujeres y de las personas que lo practicaban porque: “anima la soledad sin necesidad del aislamiento; motiva al silencio en un círculo numeroso y permite la conversación. La timidez no compromete el éxito del trabajo, y este éxito no cuesta ningún sacrificio a la modestia”<sup>105</sup> .

---

<sup>103</sup> “Cátedra del Dibujo natural y lineal”, en *Las Clases Productoras*, 28 de julio de 1878, número 39.

<sup>104</sup> Editorial: “La Importancia del Dibujo”, en *Las Clases Productoras*, Guadalajara, 8 de junio de 1884, núm. 327.

<sup>105</sup> *Idem*.

Eran tantas las cualidades que ofrecía la práctica del dibujo que lo recomendaba a “personas de todas las edades y todas las fortunas” y en especial a todas las mujeres cualquiera que fuera su posición social. Es por ello que en la Escuela se habían establecido además de las cátedras de dibujo natural y lineal, una para la enseñanza del dibujo de bordado “bajo la dirección del inteligente científico maestro Sr. D. Miguel Real”<sup>106</sup>. Esta opinión se explica también como parte de los objetivos de la asociación que era mejorar la educación de la mujer además de incorporarla al aparato productivo. Esfuerzo que comenzará a rendir sus frutos enviando obras de bordado a las exposiciones internacionales como ya quedó anotado en el capítulo anterior.

## De la cartilla a los prolegómenos

Las constantes guerras surgidas en diferentes regiones del mundo durante los dos primeros tercios del siglo XIX, no fueron impedimento para incentivar el desarrollo industrial que en España y sus posesiones americanas se perseguía desde el reinado de Carlos III, la expansión del capitalismo es el origen de este desarrollo. En México, la idea de la formación de artesanos para el incremento de la producción industrial y la educación como medio para alcanzar el progreso, fueron ideales asimilados por las diferentes facciones políticas que se disputaban el proyecto de nación, con muy poca fortuna en su práctica como ya quedó reseñado. Por lo cual una vez que el país fue pacificado, las iniciativas civiles tendientes a la educación de los artesanos se vieron incrementadas de diferentes maneras. De las surgidas en Guadalajara, destaco por ser del interés de la investigación, los *Apuntes de Dibujo Natural y Lineal* escritos por el profesor de dibujo Evaristo de Jesús Padilla.

Las sesenta y seis aplicaciones del dibujo reseñadas por el profesor del Liceo, varían desde la idea de esta práctica como base de la pintura hasta incluirlo en la elaboración de cuadros estadísticos. Este manual que no tiene ninguna ilustración y está formado con tipografías diferentes para destacar títulos, se compone con un prólogo, seguido de siete lecciones. Las cinco primeras están dedicadas a la revisión de conceptos, tanto del dibujo como de la estética; la sexta está dedicada a las aplicaciones del dibujo natural y la séptima a las aplicaciones del dibujo lineal. El texto principal son 900 definiciones que sirven de base para resolver otras tantas preguntas. Cada lección de acuerdo a sus necesidades está dividida en secciones y éstas a su vez corresponden a las aplicaciones del dibujo. Cada sección culmina con la explicación etimológica del concepto estudiado y a continuación elabora unas preguntas.

Por su redacción es una obra en la que se conserva la estructura de los catecismos de la ilustración que fueron muy comunes durante la primera mitad del siglo XIX en Europa y los países americanos<sup>107</sup>. En 1864 se comenzó a distribuir en México una colección de libros editados en España, agrupados con el nombre de *Enciclopedia*

---

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Por ejemplo el “Catálogo de los libros que se hallan de venta en el portal de Quintanar número 5”, publicados en el periódico *¿Quién Vive?*, Guadalajara, 5 de mayo de 1829, ofrecía una docena de catecismos, cuyos temas iban de la geometría a la historia de Roma.

*Hispanoamericana*, uno de esos volúmenes fue el *Manual del pintor teórico-práctico, o sea principios fundamentales sobre pintura al óleo y a la acuarela*, elaborado por Antonio Algarra, su primera edición está fechada en Madrid en 1808. Es un breviario que comienza con comentarios a las observaciones sobre la pintura de Nicolás Poussin, continúa y concluye con citas redactadas sintéticamente sobre preparación de los soportes y materiales pictóricos, complementado con preguntas y respuestas sobre el tema<sup>108</sup>.

De manera que para la época en que se redactaron los apuntes de Padilla, ésta era una fórmula ya conocida y consolidada como método pedagógico, el mismo con el que el propio autor se había formado. No hay muchas noticias sobre este personaje que se presenta como profesor de dibujo natural y lineal; don Ventura Reyes y Zavala nos dice que nació en 1840 en Ameca, y que la capilla de Buenavista [estancia de la hacienda del Cabezón en la misma región] es “prueba de su aptitud para la arquitectura”<sup>109</sup>. En la portada de su libro se presenta como socio colaborador de las siguientes agrupaciones académicas: Sociedad mexicana de historia natural y de la Sociedad de Ingenieros de Jalisco; socio honorario de la “Sociedad fabril” y activo de la “Sociedad de las clases productoras” en su casa matriz de Guadalajara<sup>110</sup>.

En el prólogo el autor nos informa que: “desde el año de 1869 me dediqué a la enseñanza del Bello Arte de Seuxis y Apeles, estableciendo en la ciudad de Ameca, de Jalisco, mi país natal, mi primera Academia de dibujo”<sup>111</sup>. Por los años difíciles en los que transcurrió su juventud, su formación profesional debió haber ocurrido en Guadalajara en medio de irregularidades por las constantes suspensiones de actividades, por lo que debe considerarse como autodidacta hasta que se demuestre lo contrario. Los “Apuntes de dibujo” son una prueba de lo primero, lo sugiere cuando nos comenta que a partir de que abrió su Academia en Ameca notó que no había suficientes libros para la enseñanza del dibujo, que faltaba algo más que ocuparse de establecer reglas para la ejecución, por lo que se dio a la tarea de elaborar un libro “al alcance de todos”.

El tema de los textos de enseñanza del arte difundidos en México durante el siglo XIX es tan vasto que sería motivo de otro ensayo, por lo que solo me referiré a cinco de ellos, que tuve la oportunidad de revisar, sirven como referentes pues están enfocados al dibujo. Cronológicamente, el primero es el que se editó en el *Calendario de Abraham López para 1851*<sup>112</sup>. El editor nos indica que es “una traducción hecha por Urcullo (¿?) de los *Elementos de Dibujo natural* publicados por Ackermann en Londres”. En la primera parte propone al lector una amplia variedad de los beneficios de la práctica del dibujo, cuyos fines van más allá de servir de base a la pintura, por lo sugiere como

---

<sup>108</sup> Antonio Algarra, *Manual del pintor teórico-práctico, o sea principios fundamentales sobre pintura al óleo y a la acuarela*, Editado en la Enciclopedia Hispanoamericana, París, Librería de Rosa y Bouret, 1864, un ejemplar está localizado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>109</sup> Ventura Reyes y Zavala, *Las Bellas Artes en Jalisco*, op. cit., p. 35.

<sup>110</sup> Evaristo de Jesús Padilla, *Apuntes sobre Dibujo Natural y lineal, escritos para servir de prolegómenos a los jóvenes que se dedican a este Arte*, Guadalajara, Tipografía de Carlos Moya, 1882

<sup>111</sup> *Idem.*, p. XIII.

<sup>112</sup> Agradezco al Mtro. Fausto Ramírez la referencia y a María José Esparza su generosidad de compartir el documento.

ocupación del ocio en todas las edades y para que “las clases menos acomodadas adquieran conocimientos no vulgares en este hermoso arte”<sup>113</sup>. Su método de aprendizaje considera comenzar por “copiar las partes de los objetos, detenerse en cada una de ellas y no pasar a otras hasta conocer perfectamente todas las proporciones de la primera”; enseguida “copiar algunas de las más populares y aprobadas cabezas de medallas griegas y romanas y las obras de los grandes maestros con la más nimia atención”, no obstante su fidelidad al método nos advierte con las palabras del artista inglés Joshua Reynolds, que: “semejante método, no sólo es fastidioso, sino muy erróneo. En cada cuadro grande, aún en aquellos que se admiran más, una parte de él, puede decirse, con verdad que son lugares comunes; y aunque se emplea una porción de tiempo en hacerlo, se adelanta muy poco”<sup>114</sup>. El editor opina que copiar duerme las facultades de invención y composición, no obstante reconoce que no se puede excluir del proceso de enseñanza la práctica de copiar, puesto que “la mecánica de pintar se aprende de este modo”<sup>115</sup>. La segunda parte de estos “preceptos y ventajas del arte del dibujo” se compone de reglas particulares para la práctica, éstas comienzan con el manejo del lapicero y otros utensilios; luego aborda el tema del conocimiento de la anatomía humana y sus proporciones. Este apartado está ilustrado con dos láminas de dibujos seccionados con diagramas y líneas geométricas del cuerpo humano así como de pies, manos y rostros en diferentes posturas; luego aconseja sobre el manejo de la luz y las sombras en diferentes circunstancias: desde las que se proyectan en un objeto hasta las que se reflejan sobre el agua; la última parte está dedicada a las “observaciones sobre el ropaje”, cuya fuente principal es otra obra de los editores Ackerman en Londres, ahora se trata de *The Cabinet of Arts*.

Entre los pocos textos producidos en México antes de 1870, el más interesante es el redactado por el profesor Eugenio Landessio, se titula *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción de las nociones necesarias de Geometría, dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos, por el profesor de pintura de paisaje y de perspectiva*. Publicado en 1866, está dividido en siete partes ilustradas con 28 láminas explicativas del compendio de perspectiva lineal realizadas por sus discípulos Luis Coto, José María Velasco y Gregorio Dumaine.

La primera parte dedicada a la geometría, sus líneas, ángulos y superficies, explicada en 69 párrafos o definiciones; la segunda enseña la “perspectiva lineal” con 34 afirmaciones; la parte tercera instruye sobre el manejo de “las sombras” en 59 citas, entre las que se encuentran las relativas a la luz de luna, luz artificial y luz de una llamarada; la cuarta en 19 ideas se refiere al dibujo de los espejos; la quinta es “La refracción”, definida como: “la desviación que sufren los radios visuales, penetrando de un fluido en otro de diferente densidad pero transparente”<sup>116</sup> y sintetizada en 9 citas. La parte sexta explica la

---

<sup>113</sup> *Décimo cuarto calendario de Juan López para 1851*, México Imprenta de Ignacio N. Cumplido.

<sup>114</sup> *Idem.*, pp. 45 y 46.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Eugenio Landessio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción, con las nociones necesarias de Geometría, dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos por el profesor de pintura de paisaje y perspectiva*, Eugenio Landessio de Torino, México, Tipografía de M. Murguía, 1866, un ejemplar se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, UNAM.

perspectiva aérea en breves párrafos, primero nos señala que: “bajo este nombre se entiende la modificación que sufren las luces, sombras y colores de los objetos, por la interpretación de la atmósfera que media entre ellos y nosotros”<sup>117</sup>. Como se aprecia en los ejemplos señalados hay una cuidadosa organización de sus fundamentos científicos, el método de la observación objetiva es comunicado en forma sintética con el uso de términos provenientes de la Física en mayor proporción. Las láminas nos ejercitan en el uso de compás y escuadra al guiarnos por una estructurada unión de puntos geométricos cuya elaboración más compleja es la proyección de las sombras en las ruinas de un edificio.

Dentro de este conjunto de textos enumerados, los “Apuntes...” del profesor Padilla representan un compendio entre las ideas que de la estética y la historia del arte se tenían en México en ese momento. El propósito está señalado en el prólogo: Escribir desde el dibujo, su historia y filosofía; su definición, su división, necesidad y utilidad, origen y clasificación<sup>118</sup>. Por ello plantea ver: “El origen del Arte desde el punto de vista científico, reprobando la tradición oral, apelando a la lógica y la arqueología, el nacimiento del dibujo, se debe a las necesidades domésticas, sociales, políticas y religiosas de los pueblos”<sup>119</sup>.

Se identifican tres ideas centrales en toda esta miscelánea científico artística: la primera es que el dibujo no sólo es un elemento de la pintura, y que éste puede existir como un arte separado; la segunda es que el dibujo es un “poderoso auxiliar de las ciencias”, y tiene en éstas su principal fundamento para explicar en forma esquemática procesos de creación artística; una tercera la encuentro cuando esboza un perfil del investigador y crítico de arte:

Inteligentes y conocedores, son aquellos que sin hacer profesión del arte, conocen este científicamente o en otros términos, entienden su idea, la idea de lo bello y la teoría que de esta se engendra, así como la historia de aquel, y que además han educado su buen gusto, merced al asiduo estudio de las principales obras producidas. Estos son jueces y mediadores entre el artista y el público<sup>120</sup>.

La idea de un historiador y crítico de arte con formación en el estudio de la historia y conocedor de los problemas de la estética, complementado con la formación de un gusto artístico basado en el estudio de las obras maestras, desplaza al estereotipo del crítico de arte del romanticismo, en cuya condición de poeta encontramos la justificación a la crítica redactada con metáforas literarias inspiradas por una pintura o escultura.

La primera lección estaba dedicada a considerar al dibujo como un arte:

*Por estar sujeto a reglas, y no fundado en principios como todas las ciencias, sin embargo varias le son auxiliares como las matemáticas puras, geometría, teoría estética, parte de la*

---

<sup>117</sup> p. 37.

<sup>118</sup> ,Evaristo de Jesús Padilla, *op. cit.*, p. VII.

<sup>119</sup> *Idem.*, p. VIII.

<sup>120</sup> *Ibidem.*, p. XIV.

*filosofía que trata de la luz y sus objetos, la historia sagrada y profana, la mitología, la cronología, la geografía, astronomía, historia natural y otras*<sup>121</sup>.

Concluye que el dibujo es arte y arte científico, porque dado que su objeto es representar, necesita algunas nociones de ciencias. ¿Cuál era la idea de representación?, el autor nos explica que: “El dibujo es por esencia representativo, pues su único y exclusivo objeto es hacer aparecer sobre una superficie cualquiera, alguna o algunas figuras, copiadas, unas veces, de la naturaleza, y otras inventadas o de pura imaginación”<sup>122</sup>. Con este concepto el autor introduce la idea de que la representación, no obstante estar sujeta a reglas, se puede crear con aquellas formas sugeridas en la imaginación, en cambio lo que está inspirado en la naturaleza tiene que tener un referente científico equivalente a dimensiones cuantificables en números, grados de refracción de la luz, etc.

En la lección segunda divide en dos, las clases del dibujo: El dibujo lineal al que define como la representación de objetos “fabricados por la mano del hombre, haciéndolo por medio de signos convencionales”, y al dibujo natural como: “El arte de representar por medio de líneas sobre una superficie, las figuras de los tres reinos de la naturaleza, nombrados: animal, vegetal y mineral”<sup>123</sup>.

La tercera explica la necesidad y utilidad del dibujo, partiendo de que: “Dicho arte es la base fundamental indispensable de todas las artes plásticas, plastográficas é industriales y un poderoso auxiliar de todas las ciencias”<sup>124</sup>. El dibujo, según el autor es necesario en todas las ramas del conocimiento, su razonamiento se basa en que toda forma debe ser dibujada, y lo explica de la siguiente manera: “Supongamos que el meteorógrafo Ramsden no hubiese sabido dibujo para ilustrar al artífice que debió construir su primera máquina eléctrica, una de las mejores que se conocen, aunque dicha máquina no es muy complicada; sin embargo, era necesario un diseño que ahorrara al autor prolijas explicaciones”<sup>125</sup>. La cuarta lección prueba el “origen del dibujo”. Las teorías sociales de su época están presentes cuando señala que debe explicarse en función de “las necesidades domésticas, sociales, políticas y religiosas de los pueblos”, el ingeniero Padilla demuestra con esta afirmación que ha asimilado las ideas difundidas en su época para la organización del pensamiento y visión integral de la sociedad.

Sería prolijo enumerar cada una de las sesenta y seis aplicaciones, por lo que haré referencia a las que me aporten datos para responder a las cuestiones planteadas. La quinta lección dedicada a las “nociones de Teoría Estética”, es en la que expresa más claramente el uso de sus fuentes bibliográficas: César Cantú, Charles Blanc, David Souter, Luis G. Pastor, L.d’ Henriet, Enrique Jiménez y Granada, José Manjarrés, Víctor Cousin, Andrés Lefebvre, Karl Krause, Jaime Balmes, Manuel Córdova, Ménard y Opermman<sup>126</sup>.

---

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 3.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. XIII.

Estas nociones pueden sintetizarse en las siguientes ideas: El arte es uno y son varias las formas que reviste. La cualidad constitutiva del arte es expresar lo invisible de la idea. La forma se dirige a los sentidos, la expresión al espíritu para engendrar en él un pensamiento, un sentimiento que lo afecte y lo eleve. El objeto de las artes no es la ilusión, lo bello no existe en las formas sino en la idea. La imitación demasiado verdadera de la naturaleza no equivale a la perfección del arte<sup>127</sup>. En estas frases se puede sintetizar un pensamiento que se concentra en una “idea del arte”, en la que “la imaginación es el tesoro mayor para el artista, que concibiendo una idea con más o menos fuerza, según su grado de cultura, esta idea tiende a manifestarse con la representación exterior, y mediante ésta llega a su más completo desarrollo”<sup>128</sup>. La idea del “genio del arte” se consolidaba siempre y cuando fuera portadora de un “saber” y pasaban a segundo plano las propuestas “regeneradoras de ciudadanos” que significaban los beneficios de su difusión. La noción del arte es totalizadora, en tanto que: “Las bellas artes, transforman la naturaleza; se dirigen siempre a la inteligencia; dominan al hombre mediante sus misteriosas facultades de pensar y sentir”<sup>129</sup>.

Otras ideas importantes en su contexto son las que se refieren a la apreciación y crítica de la obra de arte en la deben examinarse la idea y la imagen que la expresa, porque de su unidad, conveniencia y representación surgirá la obra artística.

Las variaciones que advierte en la práctica artística son relativas a región, creencias, época y estilo, según el grado de cultura será el refinamiento alcanzado, por ello reflexiona que: “La actividad artística es individual y nacional, y estos dos elementos la regulan en la elección de las ideas artísticas, como en el modo de concebir las formas; variando según los cambios que ocurren en la vida de los individuos y de las naciones”<sup>130</sup>.

No obstante que considera a Dios como la belleza máxima y absoluta, discute sobre el tema al distinguir la belleza artística de lo agradable y lo “bello” como distinto de lo verdadero. Lo verdadero es la conformidad de la cosa con el entendimiento y lo bello es una manifestación sensible de la esencia de las cosas, que se dirige a los sentidos y por medio de éstos a la razón.

Reconoce en Alemania el país en donde la estética “como parte racional de la crítica literaria ha tenido y tiene numerosos y entendidos apasionados”, con base en sus lecturas concluye con una definición de “estética de hoy” como un “tratado analítico de la sensibilidad o facultad de sentir, parte de la psicología experimental que trata de la sensibilidad”<sup>131</sup>.

La lección Sexta, dedicada a las aplicaciones del dibujo natural, está dividida en 11 secciones: 1ª Zoología y Anatomía; 2ª Botánica, flores, frutos y follajes considerados como simple adorno; 3ª Naturaleza Muerta, Bodegón, Caza y Pesca; 4ª Geología,

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 31 y 32.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 41.

Paleontografía, Mineralogía y Cristalografía; 5ª Escultura ó Estatuaria y Relieve; 6ª Historia Profana: Antigua, media y moderna. Historia Sagrada: Antiguo y Nuevo testamento. Historia Eclesiástica; 7ª Etnografía; 8ª Representaciones de personas; 9ª Modas, Bordado y Labores; 10ª Cuadros de caricatura o sátira plástica; 11ª Mitología, Iconología y Epopeya. Las definiciones son sintéticas y explícitas como si se tratara de un instructivo; así por ejemplo:

*Para la composición de todos los cuadros del género histórico, el pintor o dibujante debe estudiar muy a fondo, en cuanto á los personajes, el tipo característico de la raza a que pertenecen las figuras humanas que tiene que representar, lo mismo que sus trajes, sus muebles, y sobre todo, las costumbres nacionales en la época a que se refiere el hecho. El estudio de la arquitectura propia, es también indispensable, a la par que el aspecto físico de la comarca, en cuanto a su vegetación, las formas de sus montañas, sus horizontes, etc*<sup>132</sup>.

La séptima y última lección se refiere a las aplicaciones del dibujo lineal, en el que se incluyen desde la arquitectura, la astronomía, la taquigrafía, heráldica, numismática y cuadros científicos, entre otros temas. La sección de arquitectura es la más amplia, debido a que narra la historia de los estilos arquitectónicos. Resulta singular que dentro de esta séptima lección se incluyan los paisajes y el dibujo de fenómenos meteorológicos.

Sus fuentes bibliográficas suman 40 autores, las ideas de arte y estética provienen además de la historia universal de Cantú, de las siguientes obras: *Las Bellas Artes, historia de la arquitectura, la escultura y la pintura* escrita por el profesor catalán José Manjarrés, obra editada en Barcelona en 1875; *Filosofía fundamental* de Jaime Balmes, que al igual que el *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno* de Víctor Cousin, circulaban en la ciudad desde 1851; menciona un *Tratado de literatura* de Manuel Córdova; hay también referencias al filósofo alemán Karl Krauze (1781-1832), y a la *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peinture* de Charles Blanc. Su forma de citar es por autores por lo que se dificulta identificar exactamente a qué obra corresponde la cita empleada. Sólo anota el nombre de alguna obra cuando marca el principio de quinta lección, en el primer apartado, *El arte, la belleza*, con una nota al pie para advertirnos: “La mayor parte de las doctrinas consignadas en la presente lección, han sido extractadas de la *Historia Universal* de César Cantú”<sup>133</sup>.

No deja de ser significativo que la principal sea la obra de César Cantú, esto quiere decir que ha recurrido a reinterpretaciones de otros autores entre los que menciona a Winckelmann, Lessing y Baumgarten, siempre citados por Cantú, nunca en sus textos originales. Por lo demás utiliza por igual autores extranjeros o locales, por ejemplo cuando habla de los “cuadros cronológicos” refiere al profesor Eufemio Mendoza, colega en el Liceo. A continuación un ejemplo del uso de la bibliografía:

*Cuadros Geológicos, párrafo 169. La Geología en sus primeros pasos fue una ciencia muy perniciosa, dando lugar a multitud de extravíos de la razón; pues varios geólogos*

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 29.

*trataron de contrariar la cosmogonía de Moisés; pero en el día, esta ciencia marcha de acuerdo con el Génesis. Grato es, dice con este motivo el Dr. Wisseman, ver una ciencia clasificada primero, y tal vez con justicia, entre las más perniciosas para la fe, convertirse en uno de sus apoyos; verla ahora después de tantos años empleados en correr de teoría en teoría, ó mas bien, de visión en visión, volver de nuevo al lugar donde tuvo origen y al altar donde había presentado sus primeras y sencillas ofrendas*<sup>134</sup>.

Estos apuntes pueden considerarse como un ejemplo del pensamiento artístico prevaleciente en Guadalajara durante el último tercio del siglo, por una parte, el autor sigue fiel a ideas que se habían postulado a principios del siglo XIX como las de Cousin y Krause, filósofos vinculados al pensamiento católico, no obstante muestra interés por el pensamiento científico de corte positivista, al organizar las ideas conforme a lo comprobado por la observación directa, para así, tal como lo indica el profesor Padilla: “adquirir del mayor número de verdades posible sobre el particular”<sup>135</sup>.

La versión manuscrita de los “Apuntes...” se exhibió por primera vez en 1880 dentro de la 2ª exposición de “Las Clases Productoras”, fueron recibidos favorablemente por algunos conocedores del tema como el ingeniero Mariano Bárcena, quien consideró que el tratamiento era “claro y conciso”. Para el industrial José Francisco Olazagarre era una contribución al adelanto de la juventud, “por la erudición que en él se despliega, pues ha recopilado cuantas citas y datos históricos podían contribuir al mejor éxito de sus trabajos”. El litógrafo Gonzalo Ancira lo consideró “útil y necesario” y esperaba que pronto fuera adoptado como texto en las Escuelas de dibujo<sup>136</sup>.

Los “apuntes” del profesor Padilla son una respuesta a la creciente necesidad de contar con manuales ajustados a las necesidades de enseñanza del dibujo en nuestro país, con esa intención se publicaron en Veracruz en 1885, *Las lecciones de Dibujo lineal*, redactadas por Gaspar F. De Cevallos. En tanto en Oaxaca, Ramón Ramos, catedrático de dibujo en el Instituto de Ciencias y Artes del Estado, presentó en 1884 un manuscrito titulado: *Manual del Dibujante. Compendio de elementos de Geometría, Perspectiva lineal, Arquitectura, Osteología, Miología y Anatomía de las formas*. El manuscrito oaxaqueño está organizado en 9 partes: Geometría, dibujo, figuras, trazos gráficos, perspectiva, arquitectura, osteología, miología y anatomía de las formas; las nociones sintetizadas, tal como lo señala su autor, “han sido tomadas principalmente de los autores mas conocidos y justamente ameritados tales como Beauvis y Bouchard para la anatomía de las formas; Adhemar, tratado de perspectiva; Viñola, tratado de arquitectura”<sup>137</sup>. Este manual se ocupa de las bases técnicas del dibujo lineal y anatómico por lo que es mas limitado comparado con el del profesor Padilla. Las lecciones editadas en Veracruz sólo están registradas en el catálogo de la Biblioteca Nacional y no existe ningún ejemplar en sala.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>136</sup> Las cartas de opinión se incluyen al principio de la versión impresa del texto y están fechadas el mes de junio de 1880.

<sup>137</sup> Ramón Ramos, *Manual del dibujante, compendio de elementos de geometría, perspectiva lineal, arquitectura, osteología, miología y anatomía de las formas*, p. 8, manuscrito que se encuentra en el Fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Correspondió a Felipe Gutiérrez redactar la obra más original que de este tema se publicó en México en esa época, se trata del *Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas*, apareció originalmente en el periódico de la Sociedad de mejoras materiales de Colima [desconozco la fecha exacta, supongo que fue durante su estancia entre 1875 y 1876], una nueva versión con un apéndice de la historia de la pintura en la Europa occidental y México, fue editada en la tipografía de Filomeno Mata en 1895. En el prólogo Gutiérrez nos advierte que su intención al componer este tratado es: “Aclarar algunas de las reglas que yacen en embrión y que constituyen la base del arte, dándoles un carácter más práctico y apropiado para la más fácil comprensión de las personas que lo cultivan”<sup>138</sup>.

Dividido en cinco partes: la primera es la descripción de los materiales, utensilios e instrumentos para el dibujo; en la segunda explica por qué el dibujo es la base de la pintura; en la tercera trata de la pintura al óleo, la preparación de telas, barnices, colores y su combinación; la cuarta parte la llama “tratado del paisaje” y habla de cómo trazar el cielo, las nubes, el crepúsculo, los árboles, el follaje, el agua, las piedras, las figuras y las ruinas de edificios, así como la entonación del color “según las diversas horas”; en la quinta y última parte hace un recuento de técnicas pictóricas desde el fresco a la acuarela, pasando por el temple, a finalizar esta lección incluye un vocabulario de 32 términos técnicos de mayor uso en la pintura. El lenguaje utilizado por el pintor hace referencias a las ideas del romanticismo, cito un fragmento del párrafo dedicado al sentimiento en el arte:

*Cuando el sentimiento del alma no ha tomado parte en cualquiera de las producciones de la imaginación, el poeta no habrá logrado inflamar a sus oyentes, el pintor no seducirá, con la magia de sus cuadros, ni el músico cautivará con los acordes de su instrumento musical. Todo será inerte, frío; sin ente ni vida y que no dice nada a nuestra alma, ávida siempre de emociones y sentimientos delicados*<sup>139</sup>.

Considero que la aportación más interesante es el apéndice dedicado a la historia de la pintura en México en el que sostiene que durante la época colonial se desarrolló una Escuela mexicana de pintura, contrario a la opinión de “Bernardo Couto, el Dr. Lucio y el escritor Ignacio Manuel Altamirano, y otros que niegan la existencia de aquella. Porque ¿Qué cosa constituye una escuela para que revista el carácter de tal? El estilo, ¿No es verdad?”<sup>140</sup>. Las características de este estilo, según Gutiérrez se comenzaron a experimentar en los pintores del siglo XVIII, y consiste en un “aspecto vaporoso, ideal, grandioso, especialmente en los fondos de los cuadros, así como por la idea divina que resplandece en las figuras religiosas”<sup>141</sup>. Después de hacer un elogio de la reestructuración de la Academia de San Carlos en 1843, concluye que en ese momento había un atraso de las Bellas Artes en México.

---

<sup>138</sup> Felipe Gutiérrez, *Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas*, México, Tipografía literaria de Filomeno Mata, 1895, p. VI.

<sup>139</sup> *Idem.*, p. 53.

<sup>140</sup> *Idem.*, p. 264.

<sup>141</sup> *Ibidem.*

El tratado de Gutiérrez cumple con los objetivos que se propuso el autor, al presentar en forma sencilla y a veces como instructivo, reglas para pintar y dibujar, así como preparar sus materiales; comparado con el del profesor Padilla, el libro de Felipe Gutiérrez destaca por ser un texto más actualizado y accesible para estudiantes y aficionados .

## De las Cosas Naturales

¿Cuánto tardan en restaurarse los tejidos sociales? ¿Qué se necesita para suponer un cambio en las actitudes? ¿Cómo se identifica la llegada de una generación? ¿Cómo se mide un alcance de la educación artística? ¿Hubo una tradición? Los procesos en la Historia cultural no siempre están ligados a los tiempos de paz y bonanza económica, fueron otras las motivaciones que tomaron por asalto a los persistentes artistas que se mantuvieron durante el largo proceso de reconstrucción antes de la consolidación del Porfiriato.

Dañada en su estructura urbana como ya quedó dicho en el capítulo anterior, Guadalajara comenzó un proceso lento de reconstrucción material. No obstante, al visitarla en 1873 el viajero inglés John Lewis Geiger, encontró en su arquitectura un estilo definido por “el gusto del país”:

*Las casas del centro están construidas con solidez, bien sea con piedra, con ladrillo o con adobe (este prepondera); todas están enyesadas y pintadas con agua, luciendo, algunas de ellas, hermosos frescos en el exterior. Se construye la mayor parte de acuerdo con el gusto especial del país, sin que en ellas pueda reconocerse determinada arquitectura; ostentan un arco, cerrado por pesadas puertas de madera con enormes y anticuadas cerraduras; tienen anchas ventanas cuadradas, protegidas con durísimas barras de hierro<sup>142</sup>.*

Este viajero anglosajón que en un mes recorrió la franja central del país, observó condiciones de infraestructura urbana deplorables: “su falta absoluta de desagüe y otras malas condiciones higiénicas, como la inmundicia habitual de los tapatíos”, que se matizaban en buena medida por el clima, al que atribuía que la ciudad estuviese libre de toda clase de epidemias, “de tal modo que las enfermedades pueden curarse pronta y fácilmente”<sup>143</sup>. No mejor imagen dejaba de los barrios pobres, formados por pésimas construcciones, bajas de un solo piso, “hechas de adobe y la mayor parte con techos oblicuos de teja; son feas y sucias en grado sumo. Sus moradores me parecieron más miserables que los de los pueblos por donde habíamos pasado”<sup>144</sup>.

Dos años después el militar Ignacio Martínez encontró en Guadalajara “una ciudad triste y deshabitada. Sus edificios son de construcción antigua y sin gusto. Tiene

---

<sup>142</sup> Juan B. Iguiniz, *Guadalajara a través de los tiempos*, Guadalajara, Ayuntamiento de la ciudad, 1951. t. II, p. 2.

<sup>143</sup> *Idem.*, p. 1.

<sup>144</sup> *Idem.*, p. 2.

alojamientos para 200, 000 y sólo existen 60,000”<sup>145</sup>. La ópera y los Toros se ubicaban como las diversiones más populares y la inseguridad era un tema constante, según el testimonio de John Lewis: “al volver a casa por la noche, invariablemente caminábamos por mitad de la vía pública a fin de evitar una sorpresa en las esquinas, y ni en sueños nos aventurábamos a salir a la oscuridad, sin una pistola cargada”<sup>146</sup>.

Entre las obras de reconstrucción visibles estaban el Palacio de Gobierno, el Teatro Degollado al que el viajero Lewis vio como “una ruina romana”, y el nuevo templo del Carmen; también se abrían calles y se plantaban jardines. Los artistas por su parte, aficionados o profesionales seguían trabajando por la difusión de la cultura.

Una de las discusiones entre los “letrados” de la época era si el estado debería subvencionar a las artes. Los argumentos del redactor de *La Chispa* tanto a favor como en contra nos permiten conocer los temas de interés en el ámbito de las ideas de difusión cultural. Aceptaba que las Artes “ensanchan, elevan, poetizan el alma de una nación, que la separan de las preocupaciones materiales, le dan el sentimiento de lo bello, y obran así favorablemente sobre sus maneras, sus hábitos, sus costumbres y hasta sobre la industria”<sup>147</sup>. No obstante, se preguntaba ¿hasta dónde el derecho del legislador puede descabalar el salario del artesano para formar un suplemento de utilidad artística? Por ello abogaba por permitir el libre desarrollo de las actividades artísticas sin subsidios ni prebendas, para: “que todas esas fuerzas vivas de la sociedad, se desarrollen armónicamente bajo el influjo de la libertad, sin que ninguna de ellas se convierta, como hoy lo presenciamos, en manantial de disturbios, de abusos, de tiranía y desorden”<sup>148</sup>.

Su argumento está encaminado a demostrar que el florecimiento del teatro y la industria cultural, no necesita que el estado la subvencione, y de esa manera debatir el argumento del poeta francés Alphonse de Lamartine (1790-1869), utilizado por los liberales partidarios de la protección del estado a la actividad artística. El gobierno de Jalisco procuró mantener la enseñanza del arte hasta el grado medio superior, y no tuvo la voluntad política ni los recursos económicos para elevarla a nivel profesional.

Por otra parte las organizaciones civiles seguían activas en esta tarea, un testimonio de que el ejemplo de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, había fructificado, fue el funcionamiento de la Sociedad de la Alianza Literaria y sus iniciativas para organizar veladas literarias y musicales, por ejemplo para la celebración de las fiestas nacionales en 1875, la asociación tomó la delantera; el comentario del redactor de *Juan Panadero*, respecto a este hecho es muy significativo: “La Alianza no quiso esperar que la excitara ningún hijo de la perica, y como ya sabe nadar sin bules, por su cuenta y riesgo preparó su velada”. La crónica nos permite reconocer las formas de las llamadas juntas patrióticas nombradas por el gobierno y los ciudadanos; algo de sus gustos musicales, los cuales eran muy contemporáneos, si consideramos que el programa estuvo integrado por

---

<sup>145</sup> *Idem.*, p. 27.

<sup>146</sup> *Idem.*, p. 7.

<sup>147</sup> Soplador, “Lo que se ve y lo que no se ve, Teatro, Bellas Artes”, en *La Chispa*, Guadalajara, 1868, fecha ilegible por estar parcialmente destruido.

<sup>148</sup> *Idem.*

piezas de Schubert y Giuseppe Verdi, cantadas por varios tenores y sopranos que alternaron con poetas<sup>149</sup>.

Con el pretexto de la reconstrucción material se dejaron de lado el impulso a las actividades culturales, no obstante se consolidó una plantilla de profesores: Pablo Valdez, Felipe Castro, Jacobo Gálvez, José Antonio Izaguirre, Manuel Gómez Ibarra, José Guadalupe Montenegro, Manuel Mendiola, Carlos Villaseñor, Mariano Nieto, Evaristo de Jesús Padilla y Bruna García.

Un caso notable sin duda es el de Carlos Villaseñor<sup>150</sup>, pintor formado en el Liceo y en su práctica profesional, sin salir de Guadalajara llegó a ser un proveedor importante de imágenes religiosas para las parroquias de pueblos grandes y ciudades medias en la región del sur de Nayarit y centro de Jalisco. Su biografía es muy significativa para acercarnos a una explicación de los resultados de esta cadena de enseñanza del arte. Nació en Ameca en 1849, población localizada en los valles centrales de Jalisco, rodeada de haciendas productoras de caña de azúcar; fue el hijo único de Rodrigo Villaseñor y Salvadora Arriola. Huérfano desde los seis meses de edad, fue educado por sus tíos solteros Mariano y Josefa Villaseñor, quienes lo trajeron a Guadalajara y le compraron una casa atrás del templo de Aranzazu en donde vivió toda su vida.



Figura 30. Estampa del Cours progressif de dessin por J. Carot. Grabado litográfico.

En 1861 comenzó a estudiar dibujo con Jacobo Gálvez, de esos años son dibujos con perfiles de esculturas griegas tomadas del *Cours progressif de dessin* de J. Carot<sup>151</sup> (figura 30). Ingresó al Liceo de Varones en 1869 en donde estudió con Felipe Castro y Pablo Valdez, de este periodo se conservan tres dibujos de modelo desnudo masculino fechados en 1870 (figura 31), que siguiendo el método de enseñanza muestran al modelo

<sup>149</sup> Editorial, “Las fiestas nacionales”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 19 de septiembre de 1875, número 325.

<sup>150</sup> Las notas biográficas pueden consultarse en *Álbum del tiempo perdido*, Arturo Camacho, *op.cit.* p.64.

<sup>151</sup> Se conservan 20 láminas en poder de sus descendientes.

de frente, de perfil y de espaldas; son ejemplo de la observación cuidadosa de la anatomía y del dominio evidente del lápiz para la disposición de la musculatura y conseguir efectos sutiles producidos por el dibujo anatómico.

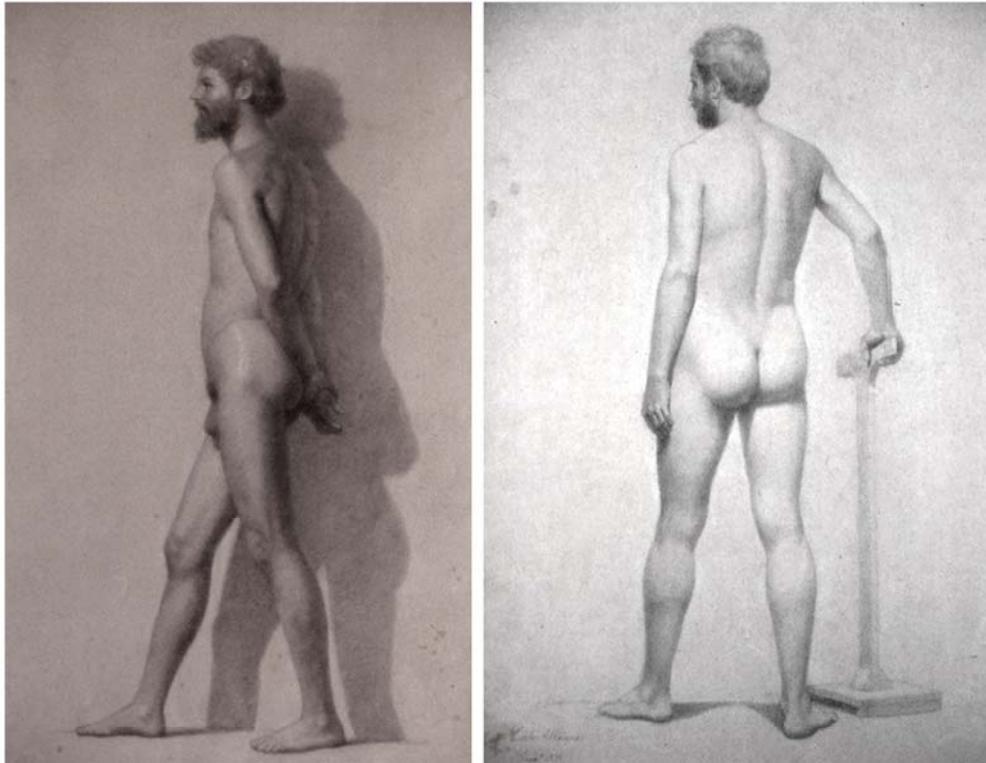


Figura 31. Ejercicios de dibujo del natural realizados por Carlos Villaseñor 1871.

A Villaseñor le correspondió cerrar el ciclo de la pintura romántica y realizar los primeros ensayos de simbolismo y modernismo en Jalisco, una cita de Justino Fernández nos permite comprender la producción pictórica durante el porfiriato:

*Su peculiaridad radica en que el arte académico tiene un final apogeo; en el que el último romanticismo abre en parte nuevas rutas al arte en vez de cerrarlas, y unas nuevas expresiones entran en lo que se llamó “modernismo”. (...) En conjunto, es la pluralidad de direcciones (academismo, romanticismo, modernismo) lo que caracteriza este periodo, como que en él muere un tiempo y nace otro, que a su vez anuncia el arte del siglo XX<sup>152</sup>.*

Una circunstancia para considerar en la carrera profesional de Villaseñor, debe ser la ya señalada de haberse preparado completamente en Guadalajara, a favor o en contra, es algo que no debe dejarse pasar. En el mismo interés de valoración está su viaje a la ciudad de México, a la que sólo fue a confirmar lo que ya estaba haciendo, además de hacer amigos, especialmente Santiago Rebull, con quien mantuvo correspondencia. En 1878 se presentó al concurso de la 1ª Exposición Municipal en la que obtuvo una medalla de plata, que fue causa del conflicto con Pablo Valdéz, ya reseñado.

<sup>152</sup> Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, México, UNAM. IIE, 1952, p. 193.

En el autorretrato (Figura 32) fechado en 1879, se asume como pintor, mira de frente al espectador, y el espacio lo comparte con un caballete sobre el que descansa una tela enmarcada en la que se boceta *Vivir*, parte de un tríptico dedicado a *La Vida* que finalizaría hasta 1890. La pintura de Villaseñor se puede clasificar por su temática más que por su progresión cronológica, en esa categoría encontramos: Retratos, cuadros de “cosas naturales” [bodegones], imágenes religiosas, lugar aparte es el tríptico mencionado tema único en la serie pictórica del artista.



Figura 32. Autorretrato 1870.  
Óleo sobre tela. 100x80cms. Carlos Villaseñor

En el retrato, consigue piezas interesantes como el de *Grupo familiar* (Figura 33), pintado en 1876, la composición de seis bustos logra un original retrato de familia: “Demostrando un efecto de *collage* sumamente personal...prácticamente hablando puede compararse con ciertas composiciones de Hogarth como *Los sirvientes* y con los

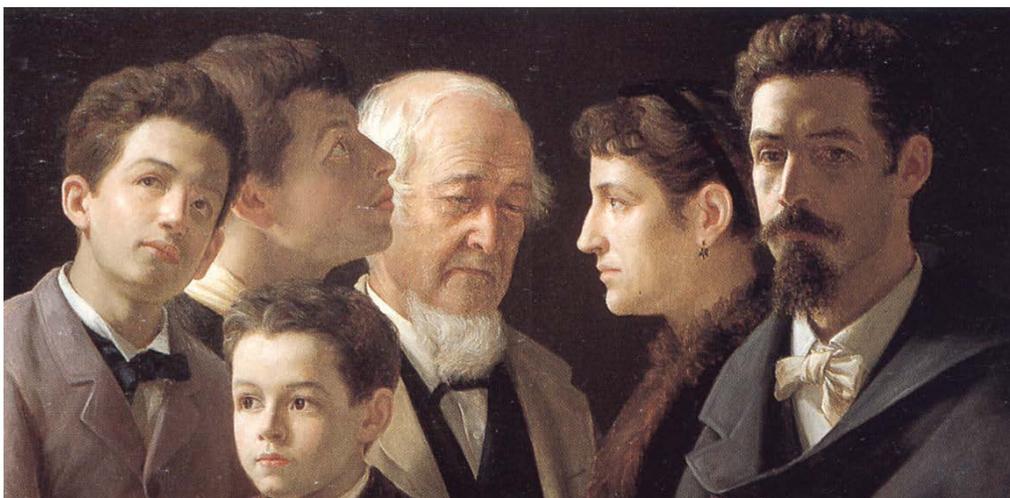


Figura 33. Grupo familiar.  
Óleo sobre tela. 51x98cms. Carlos Villaseñor

retratos *en perfil del artista y su familia* (1800) de Jean-Baptiste-Jacques Austin en la colección del Saint Louis Art Museum”<sup>153</sup>.

Doce años más tarde realizó una composición con mayor número de rostros, aquí hay una curiosa fusión entre el género del retrato y el de las cosas naturales, de alguna manera esta colección de rostros es también una captación de una práctica científicista, originada con la ilustración y renovada para esa época, con un espíritu positivista de observación y clasificación, que está presente en esta colección de rostros del “genero humano”. Estos pequeños retratos agrupados en un espacio delimitado, me parecen cercanos a una intención clasificatoria, como “paño de muestra”, de un espíritu científico de carácter positivista, por ejemplo como una colección de hojas o insectos.

Para Ricardo Barreto “es notable el sistema de composición que recuerda el acomodo de figuras en bandas horizontales arbitrarias características de obras medievales religiosas”<sup>154</sup>.

Por su composición, los retratos de conjunto son audaces para el medio, aparecen como estudios genealógicos más que como retratos de familia; su perspectiva los ubica como un corte tangencial en el tejido social. De acuerdo al pensamiento de la época, pueden ser vistos como la metáfora de una célula social.

Entre los retratos realizó muchos con lápiz carboncillo, “en esto se muestra muy al corriente de la moda europea, pues ahí, particularmente en Francia, el dibujo al carbón tuvo gran auge después de 1830- 1840 hasta finalizar el siglo. En gran parte esto se debe a la nueva técnica que venía desarrollándose, y a la influencia de los pintores realistas como Millet y Courbet quienes prefirieron ese medio por la versatilidad que ofrecía”<sup>155</sup>.

Esto explica la intención naturalista muy cercana al realismo, que expresa el pintor, en especial en sus cuadros de “cosas naturales”, como en el bodegón con pitayas, compuesto con frutas del huerto familiar, “para Villaseñor, el bodegón, género indiscutiblemente personal y privado, constituyó el laboratorio estético donde realizó sus experimentos y exploró las profundidades de su sensibilidad visual”<sup>156</sup>.

En el bodegón con bracero de barro tonalteca (figura 34) además del registro minucioso de frutas está el inventario de objetos imprescindibles en las casas del occidente mexicano y en muchas otras de pueblos y ciudades en el eje volcánico, el cazo de cobre, un chiquihuite y una vasija de Tonalá, conforman estos retratos de cocina, ricos en composición y valiosos por el manejo de colores. Las flores no exhiben el “brillo nacional” que se observa en las flores y frutas de Agustín Arrieta. Cada cuadro de Villaseñor, contiene elementos de un tratado de dibujo en su estructura. Su economía de colores induce una mirada del espectador hacia los objetos suspendidos en atmósfera imperturbable, con la austeridad realista de Zurbarán, color estudiado en Chardin y la

---

<sup>153</sup> Ricardo Barreto, *op. cit.*, p. 19.

<sup>154</sup> *Idem.*, p. 20.

<sup>155</sup> *Idem.*, p.16.

<sup>156</sup> *Idem.*, p. 14.

composición de temas mexicanos ya presentes en la obra de Agustín Arrieta, crea un estilo discreto y personal, que muestra un riguroso oficio hasta conseguir una fidelidad fotográfica. Una tetera de aluminio sobre el brasero de barro y la calabaza tamalayota<sup>157</sup> que muestra sus entrañas, son las pequeñas señales de un estilo de vida en un tiempo y una tierra específica.



Figura 34. Bodegón.  
Óleo sobre tela. Carlos Villaseñor.

Su pintura de tema religioso fue elaborada principalmente para templos de pueblos y villas de Jalisco y Nayarit; en Ahuacatlán, el centenario pueblo español cuna de Prisciliano Sánchez, se conserva una imagen de la virgen de Guadalupe. Lo más interesante es el tríptico de Xala, llamado así por estar en la Basílica de Nuestra Señora de la Asunción, en la población nayarita de ese nombre; son tres enormes lienzos de aproximadamente 3X2 metros; el más logrado es el que se encuentra en un altar lateral de la nave principal, se ha convertido en una imagen de culto muy popular, su devoción se extiende por la región y desde luego con los emigrados de la misma a los Estados Unidos, se les conoce como “Los santos médicos de Xala”, es una curiosa composición cuya figura central representa a San Sebastián martirizado y a los lados están San Cosme y San Damián vestidos de presbíteros, con una mano sostienen el birrete doctoral y en la otra la palma de santidad o martirio, fueron médicos y mártires por eso son conocidos como “Los Santos Médicos de Xala”<sup>158</sup>. Se trata de una composición apretada y artificial en donde lo

<sup>157</sup> En el occidente mexicano es una calabaza grande propia para ser preparada con piloncillo.

<sup>158</sup> Es curioso que la devoción sea por los santos vestidos considerados aquí como los curadores del santo desnudo.

que destaca es su cuidadoso dibujo anatómico y el realismo conseguido en el rostro de los médicos, quienes no obstante esta acentuación pictórica, aparecen con aureolas para significar la invocación de San Sebastián quien está atado a un árbol atravesado por 5 flechas, descende sobre su cabeza un ángel montado en una nube que le lleva la corona puntiaguda símbolo del martirio y la palma; la escena ubicada al aire libre y los santos identificados en los rostros de amigos o parientes, utilizados en el retrato colectivo, le confieren el carácter de un montaje para un cuadro plástico de los muchos que desfilaron por las calles finiseculares de Guadalajara. Los otros dos cuadros son un *Bautismo de Cristo* y *Las ánimas del purgatorio*, resueltas con una composición purista según “Los nazarenos”, de nuevo mi atención está en los rostros de los personajes ya observados en el referido cuadro afectivo de familiares y amigos.

Tal vez dentro del panorama de la pintura mexicana de su época, el tríptico *La Vida* (figura 35) tiene un significado en los inicios del simbolismo en México. El primer cuadro se titula *Nacer*, en él aparece un ángel que arroja a un niño a un abismo de tinieblas y muerte; el segundo es *Vivir*, donde el ángel protege a dos pequeños que juegan al borde de un precipicio en el que se asoma una serpiente; en el último cuadro llamado *Morir* el ángel está a punto de llevarse el alma de una mujer mientras un anciano llora en un extremo. La composición es un cuadro de inspiración neoclásica, que tiene su antecedente inmediato en las pinturas de parábolas ejemplares, como por ejemplo *El Camino del bien y del mal*, que narra en diferentes planos el comportamiento de los que por sus vicios cuando mueren van al infierno o los que por la práctica de sus virtudes llegan a tocar las puertas del cielo.



Figura 35. La vida 1890, Tríptico.  
Óleo sobre tela. 196x430cms. Carlos Villaseñor

La solución de Villaseñor de separar los episodios, se basa en un estudio geométrico del espacio; un cálculo matemático guía la composición y la ley de la gravedad es utilizada con precisión fotográfica congelando a los personajes. El uso del color acentúa una ambientación que nos distrae del realismo para mostrarnos el paso de la luz entre la aurora y las tinieblas, en donde el único halo de luz, lo irradia el ángel que carga el alma. El artista hizo la representación de un sueño, en donde el episodio más dramático es el nacimiento. El ángel es una figura utilizada de manera recurrente en la cultura occidental y representa a un enviado de Dios o de los dioses, en este episodio el niño es expulsado del paraíso y se le cortan las alas como símbolo del despojo de atributos divinos; en el segundo cuadro la serpiente representa los peligros que se presentan en el desarrollo de la vida y por último el anciano que llora en un extremo aparece como una alegoría del tiempo. Esta representación adquiere relevancia en el contexto de la pintura de Jalisco, por el tema y su esquema de composición. Es indudable que en esta obra encontramos indicios del simbolismo en México, de acuerdo con Fausto Ramírez<sup>159</sup> la recuperación del formato del tríptico propio de la jerarquía católica es una característica de la pintura simbolista así como la conciencia de la fugacidad de la vida humana manifiesta en temas como “Las edades del hombre” y “el sueño”, recurrentes de los pintores europeos durante el último tercio del siglo XIX; por ejemplo Pierre Puvis de Chavannes, quien en 1883 pintó su versión de *El Sueño*, pintura que se conserva en el Museo del Louvre, en la que un grupo de vestales con coronas de flores y estrellas descienden sobre el cuerpo desnudo de un personaje que descansa al pie de un arbusto. Si bien el estilo libre de Chavannes, dista mucho del cuidado académico de Villaseñor, hay en los personajes y su disposición similitudes arquetípicas.

Por más de cuarenta años Carlos Villaseñor vivió y mantuvo a su familia con su trabajo de pintor y profesor realizado en su estudio de la calle de la Aduana, atrás de la capilla de Aranzazú, reproduciendo el método de enseñanza y ensayando el propio basándose en sus observaciones y en las estampas que guardaba, tanto de ejercicios de dibujo como de pintores famosos en la antigüedad y en su tiempo, dentro de las de esta última clasificación la mayoría son del pintor francés Paul Delaroche.

Con su muerte ocurrida en 1920, se daba vuelta a la última página de la historia de los pasos de la Academia por Jalisco, cien años de enseñanza de rostros y caras, cuestionados por los avances de la “Sociedad Industrial” y sus exigencias de utilidad y por cuestionamientos de identidad pictórica. Se desea pertenecer a una “Escuela Nacional”, Felipe Gutiérrez lo hizo explícito al reseñar la historia de la pintura europea occidental dividida por escuelas, así que durante gran parte del siglo XIX, los pintores tendrán como una de sus tareas, “la construcción de un arte nacional”, que más bien podemos traducir como la apropiación de los modelos europeos, para solucionar la demanda del entorno.

En todo el proceso antes narrado, hay cambios que se presentan de manera lenta, apenas sensibles para configurarlos. Se comprueba la influencia de los sistemas de enseñanza y su reflejo en la producción pictórica, así como el difícil tránsito al realismo y

---

<sup>159</sup> Fausto Ramírez, “El simbolismo en México” en el catálogo de la exposición *El espejo simbolista, Europa y México 1870-1920*, México, MUNAL, CONACULTA, 2004, pp. 29-59.

al modernismo, sin abandonar los estilos aprendidos en los años de coloniaje. Son como lo define Angélica Velásquez: *Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad*.

Los documentos revisados también demuestran cómo en Jalisco y concretamente en Guadalajara, los métodos de enseñanza del dibujo y la pintura, siguieron los modelos implantados en la ciudad de México, y cincuenta años antes en los países europeos. En algunas épocas con pasos adelante y otras con retroceso, con la constante de mantener el ejercicio del arte y concretamente del dibujo y la pintura, como parte de la formación de los individuos, como una práctica de contemplación estética y como instrumento útil para el trabajo y por tanto para el progreso.

#### IV.- MEMORIA Y CRÍTICA: LAS LETRAS DEL ARTE.

Los últimos veinte años del siglo XIX significaron para México un proceso constante de crecimiento y desarrollo económico, no obstante su importancia material no contribuyó a darle una solución a los problemas relativos a la educación, la creación artística y la difusión de la cultura, actividades que comenzaron a desarrollarse en diferentes escenarios. ¿Cuáles son los elementos indicadores de que las ideas sobre el arte y sus fines, habían sido asimiladas por la sociedad de un país que solicitaba su ingreso a la modernidad? ¿Se tuvo una idea de la historia del arte? ¿Cuáles fueron las ideas en las que sustentaron su crítica de obras artísticas? ¿Existió la profesión de escritor de arte? ¿Los textos de arte tuvieron un público receptor? Son algunas de las preguntas que me propongo responder en esta parte.

El objetivo de este capítulo está encaminado a ubicar al interior de las comunidades culturales de Jalisco, algunos indicadores de las ideas, teorías e imágenes creadas por los artistas y escritores sobre el tema del arte, así como su aplicación a cuestiones más prácticas como el ejercicio de la crítica de arte, la difusión de la cultura por medio de una red de distribución de libros, y las transformaciones en la forma de producir el arte, en el caso que las hubiera, así como sus efectos de aplicación en el trabajo artístico.



Figura 36. Entrada del ferrocarril a Guadalajara el 15 de mayo de 1888.  
Estudio de Sánchez y Figueroa

Por lo general los historiadores para explicar el tiempo mexicano durante el último tercio del siglo XIX, dividen este periodo de la manera siguiente: Restauración de la República de 1867 a 1877; La dictadura porfiriana, a su vez es subdividida en tres etapas: Los inicios del porfiriato incluyendo el periodo de Manuel González, esto es desde 1877 a 1890, por lo que es aceptado de acuerdo a esta nomenclatura identificar: “El mediodía del Porfiriato” entre 1890 y 1900; un periodo en el que el desarrollo económico fue motivado principalmente por la expansión de la red ferroviaria, a este poderoso rasgo de modernidad, se añadirán la energía eléctrica; el cinematógrafo; la última fase de la dictadura porfiriana fue de consolidación y declive de 1900 a 1911.

El 15 de mayo de 1888 el Ferrocarril Central Mexicano entró en Guadalajara (figura 36). Una fotografía tomada por Antonio Figueroa muestra como la locomotora avanza sobre el riel contra una manada de vacas que atraviesan intempestivamente el camino de fierro, al fondo las torres y cúpulas del centro urbano, en el primer plano del lado izquierdo un campesino y su hijo montados en un burro contemplan la escena, Este cuadro que simboliza la unión de la modernidad y la tradición es un retrato fiel de la Guadalajara cosmopolita que se conectaba a los Estados Unidos y la capital del país por medio del ferrocarril, símbolo del progreso.

La decisión del gobernador Ramón Corona de situar la estación en un lugar céntrico, trajo como consecuencia una transformación radical del tejido urbano en la parte sur de la ciudad, cuyo ejemplo más significativo fue la demolición de los baños del “agua azul” para construir un parque a la manera de los paseos parisinos<sup>1</sup>.

La traza surgida de las ruinas de la guerra de Reforma se había enriquecido con florecientes jardines, los edificios del centro urbano habían sido reconstruidos y remozados y al poniente se fundaban colonias con casas de estilo norteamericano. La propuesta de urbanización neoclásica de combinar calles bien alineadas con espacios verdes para el esparcimiento de los ciudadanos comenzó a concretarse en este periodo, siguiendo el ejemplo de ciudades como Madrid, Barcelona y la propia ciudad de México donde por esa época se construyeron los llamados “ensanches”, esto es avenidas, parques y viviendas alrededor del casco antiguo.

Las obras de urbanización propiciadas por la llegada del ferrocarril incluyeron entre otras muchas, la limpieza de los escombros del convento de San Francisco, que por más de 20 años habían permanecido intactos, para dar lugar a un amplio jardín dividido por la calle de San Francisco. La grata impresión que jardines y fuentes causaba a los viajeros, así como las instituciones y asociaciones culturales con que contaba la ciudad fue la motivación para ser llamada “La Florencia mexicana” por el crítico de arte Eduardo Gibbon, y “la Perla de Occidente” por el escritor Adalberto de Cardona.

La historia cultural de Jalisco nos permite identificar procesos que comprueban cómo se difundió y desarrolló la idea del arte que propusieron los miembros de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y cuyos resultados se apreciaron en el último tercio

---

<sup>1</sup>Eduardo López Moreno, *La Cuadrícula en las ciudades hispanoamericanas*, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 148.

del siglo. De esta manera, considerar la creación y apreciación del arte como parte fundamental en la vida de las sociedades modernas, tuvo ejemplos específicos en las siguientes acciones: Hacer un recuento de los principales edificios religiosos destruidos y testimoniar la construcción de nuevos templos; escribir y editar libros con descripciones de obras artísticas localizadas en ciudades europeas, para apoyar la educación no formal, como lo hizo el sacerdote Agustín Rivera y Sanromán en Lagos de Moreno; redactar y publicar una nómina biográfica de artistas como fue el opúsculo *Las Bellas Artes en Jalisco* de Ventura Reyes y Zavala; contribuir a la formación del "buen gusto" del público asistente a exposiciones por medio de la crítica, son parte de este recuento.

Para el presente capítulo se han tomado como soporte documental, textos relacionados con el aprendizaje y práctica de la historia y la crítica del arte. El conjunto está formado por descripciones, libros de viajes, un involuntario tratado de historia de la arquitectura, el catálogo de una colección particular de estampas, grabados, fotografías y pinturas, formada como fuente para la investigación histórica, y notas críticas a exposiciones presentadas entre 1857 y 1898. El principal autor fue el ya mencionado Agustín Rivera (figura 37), polígrafo reconocido como historiador y sin duda uno de los iniciadores en México, de la historia de la cultura<sup>2</sup>. Entre los autores de críticas a exposiciones encontramos una variada nómina en la que se incluyen el pintor Felipe Gutiérrez, el poeta Epitacio de los Ríos, el abogado Ramón Miravete y el ingeniero Mariano de la Bárcena.

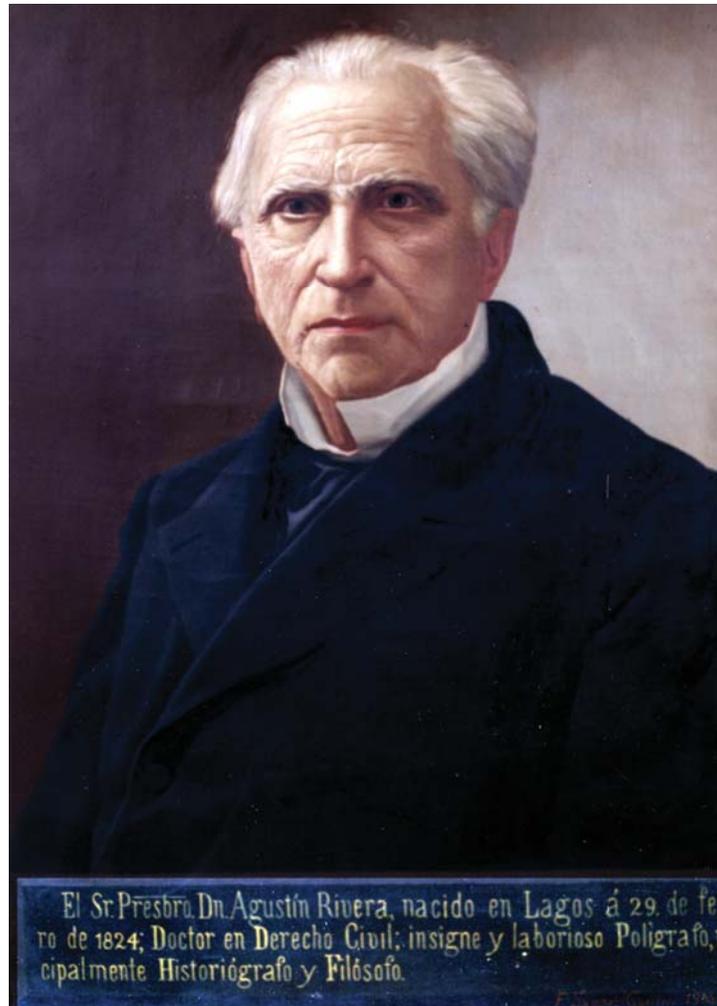


Figura 37. Retrato del Dr. Agustín Rivera.  
Óleo sobre tela. 80x70cms.  
Francisco Sánchez flore

<sup>2</sup> Agustín Rivera, junto con José Peón Contreras y otros escritores radicados en provincia, son los iniciadores en México de la historia de la cultura.

En la primera parte se reseñan los textos relativos a la destrucción de templos ocasionada durante la guerra de Reforma, así como la construcción de nuevos durante los últimos veinte años del siglo XIX. La segunda parte, a los libros de viaje producidos por el padre Rivera, testimonio de su visita a dos grandes ciudades europeas: Londres y Roma. Otra forma de asimilar y difundir el conocimiento de la historia del arte fue la empleada por el historiador laguense en su *Descripción de un cuadro de veinte edificios*, por lo que también tiene un espacio para su comentario que se complementa con el catálogo de las *Pinturas que tiene Agustín Rivera colocadas en las paredes de su gabinete de estudio i de su alcoba*. El último segmento está dedicado al análisis de las notas de crítica de arte, estudios iconológicos de dos iconos nacionales: Hidalgo y la Virgen de Guadalupe y finaliza con comentarios referidos al patrimonio artístico y cultural de la ciudad.

## **El recuento de los daños**

Existen diversos testimonios de la destrucción causada a la arquitectura religiosa de México durante la guerra de Reforma, entre los más conocidos se encuentran: *Los conventos suprimidos en México* de Manuel Ramírez Aparicio editado por primera vez en 1862<sup>3</sup>; y *El libro de mis recuerdos* de Antonio García Cubas que apareció hasta 1905. El libro de Ramírez es prácticamente un tratado de estudios biográficos, históricos y arqueológicos, tal como su autor lo indica, cuyo pretexto principal es dejar un testimonio de los conventos destruidos por la guerra de Reforma en la ciudad de México, así como de los personajes que los habitaron.

Esta obra es un antecedente para que en 1864, se publicara en la imprenta de Dionisio Rodríguez el folleto titulado *Los recuerdos del Carmen*, escrito por un sobrino del canónigo Ignacio Mateo Guerra<sup>4</sup>, quien por esas fechas fue designado primer obispo de Zacatecas.

Es un registro descriptivo y general de las pinturas, esculturas y espacios del destruido convento del Carmen durante la guerra de los tres años (1857-1860). El autor guía un recorrido por las salas, capilla, santuario, claustro y biblioteca del ya para entonces arruinado recinto; adolece de precisión respecto a nombrar autores de las pinturas y esculturas enumeradas, se limita a una descripción lacónica de las mismas: “la vista era agradablemente sorprendida por otra pintura de grandísimo efecto, en la que se veía al profeta Daniel en la cueva de las fieras”<sup>5</sup>.

Su valor radica en la denuncia que hace de la barbarie ocasionada por la revolución recién concluida y señala que los liberales “debieran al menos respetar el talento y las bellas artes que brillaban en los edificios materiales; de cuya negra mancha, la posteridad jamás podría justificar a sus nefandos autores”.

---

<sup>3</sup> Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos en México*, México, Imprenta y Librería de J.M. Aguilar, 1862.

<sup>4</sup> Esto se deduce por la dedicatoria: “A mi muy amado y respetado tío el Ilmo. D. Ignacio Guerra”, firmada escuetamente por “el autor”.

<sup>5</sup> *Recuerdos del Carmen* de Guadalajara, Guadalajara, Tipografía de Dionisio Rodríguez, 1864, p. 24.

Al señalar esta circunstancia muestra la falta de sensibilidad de los militares liberales ante la creación artística, puesto que la destrucción del convento carmelita representaba también la “mano asoladora de la revolución, que obrando según su cruel instinto ha amontonado ruinas y escombros para sepultar entre ellos los esfuerzos de la civilización y del verdadero progreso de los pueblos”. Este recuento se acompaña de una biografía de Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, cuyos datos han sido tomados principalmente de una publicada en 1854<sup>6</sup>.

Hay algunos párrafos que contribuyen a visualizar el convento como centro cultural, y aclararnos el origen de los libros de los actuales fondos conventuales de la Biblioteca Pública de Jalisco, que en su tiempo formaron la galería y la biblioteca del fraile. De la primera, cuenta que era una sala de corta dimensión que guardaba lienzos de pintura y acabados bustos que representaban a los genios más ilustres del antiguo y nuevo continente, entre los que recuerda el del libertador de Irlanda, Daniel O’Connell, con la siguiente anotación en el pedestal: “Azote del protestantismo”. A la biblioteca se le consideró como uno de los logros culturales en los años previos a la guerra de Reforma:

*Contiguo a dicha galería seguía un espacioso salón iluminado por simétricas ventanas, cuyos techos se adornaban con un vistoso cielo agraciado en toda su circunferencia con raras y simbólicas pinturas al temple. Este salón guardaba una selecta y copiosa biblioteca, la cual por sus sublimes obras, preciosos manuscritos y crónicas ocupaban uno de los primeros lugares entre las que poseían los monasterios de la República.<sup>7</sup>*

Para 1864 los franceses ya habían tomado militarmente Guadalajara y por lo tanto el autor contaba con un ambiente favorable para expresar sus opiniones contra lo que él llama “la barbarie liberal”, su valor historiográfico radica en haber sido escrito cuando aún no se recogían las ruinas del recinto religioso.

Fue hasta 1873 cuando el presbítero Agustín de la Rosa (1824-1907) comenzó a publicar en el periódico *La religión y la sociedad*, la sección de *historia religiosa contemporánea. Templos destruidos, reparados o edificados de nuevo en Guadalajara*. La preocupación principal del sacerdote era dejar un testimonio con “veracidad histórica” de lo que hubo y lo que había, en ese momento, en la ciudad de Guadalajara en materia de construcciones religiosas.

El primer artículo está dedicado también al santuario carmelita, edificio en el que no reconocía valores artísticos en su fachada, la que según su opinión necesitaba una reforma para dotarla de esbeltas torres y una “soberbia cúpula que fuera superior si se quiere a la de la iglesia del hospicio”. Eso no era tan importante, porque lo mejor según su perspectiva, era el interior en donde se ponía esmero, es por ello que describe con admiración sus nueve altares, así como las esculturas y pinturas de vírgenes y santos que los adornaban, sin consignar a sus autores. A diferencia del autor del folleto *Recuerdos del*

---

<sup>6</sup> *Noticia de la vida y escritos del Reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo, carmelita de San Alberto de México del apellido Nájera en el siglo, por Don lucas Alamán y Francisco lerdo de Tejada*, México, Imprenta de Cumplido, 1854.

<sup>7</sup> *Idem.*, p. 23.

*Carmen*, el padre de la Rosa narra cómo la iglesia y gran parte de su claustro fueron destruidos durante los asaltos y sitios perpetuados contra la ciudad por los bandos contendientes, en el año de 1860.

La destrucción y secularización de conventos y templos, significó para los liberales un golpe al poder material de la iglesia y también acabar con los centros del pensamiento conservador, baste recordar para el caso de Guadalajara que el convento del Carmen - como fue señalado en el primer capítulo- era dirigido por fray Manuel Nájera, reconocido como uno de los principales líderes de los conservadores entre 1842 y 1852. Durante ese periodo, Nájera lo convirtió en un centro para el estudio y la discusión. Por otra parte para el padre de la Rosa significaba un golpe a los símbolos religiosos, es por ello que señalaba como lo más grave de esos actos de barbarie, que en donde antes era terreno sagrado transitaran “desde el ostentoso carruaje del rico a la bestia de carga del proletariado”<sup>8</sup>. Comentaba irónico que el templo había sido destruido para ampliar una calle que terminaba en sus puertas y que ahora concluía en la entrada de una penitenciaría, lo que para él era un signo vergonzoso de los nuevos tiempos.

El sacerdote Agustín de la Rosa era un escritor nacionalista, anti norteamericano y de ideas conservadoras, que consideraba que la cuestión principal del conflicto estaba en la destrucción de una obra artística por parte de quienes decían ser defensores de la civilización y se ostentaban como católicos.

Además de escuetos datos sobre la construcción de la iglesia terminada en 1758, en el escrito enumeró los temas de algunas pinturas que se veneraban en el recinto: Asunción de Nuestra Señora, señor San José, los doce apóstoles, así como las esculturas de San Elías, Nuestra Señora del Carmen y el señor San José.

Después de los reclamos dirigidos a los liberales concluye con un comentario optimista, elogiando el espíritu de los católicos de Guadalajara, que a pesar de la miseria en que vivían, trabajaban en la reparación y construcción de nuevos templos, como sucedía con la transformación y ornamentación de la capilla del convento carmelita, obra bajo la dirección del arquitecto Jacobo Gálvez.

En esta reseña hay una clara intención de escribir un testimonio histórico y criticar a los liberales, sin embargo en la que dedicó al Templo de Santo Domingo y la capilla de San Gonzalo<sup>9</sup> su objetivo es atacar el protestantismo.

Al comenzar la nota reconoce que estas edificaciones no tenían el valor artístico de la iglesia del Carmen, y lamenta su demolición principalmente por los servicios que prestaba a la numerosa población de los barrios circundantes, que profesaban una profunda devoción por las imágenes de la virgen del Rosario y Santo Tomás de Aquino, patrono de los universitarios, que se veneraban en dichos recintos. Estos templos no

---

<sup>8</sup> Agustín de la Rosa, “El Templo del Carmen”, en *La Religión y la Sociedad*, Guadalajara a 7 de junio de 1873.

<sup>9</sup> Agustín de la Rosa, “La iglesia de Santo Domingo, la de su tercer orden y la capilla de San Gonzalo”, en *La religión y la sociedad*, Guadalajara, a 15 de junio de 1873.

habían sido destruidos totalmente por la guerra, sino para abrir la calle y construir el jardín de la Reforma, proyectos que para esas fechas no se concluían, por lo que el lugar estaba convertido en un montón de ruinas. Gran parte del artículo, estaba dirigido a criticar a los protestantes, por lo que compara la destrucción de templos con el avance de los colonos anglosajones por tierras americanas, que arrasaban con pueblos indios y no pudieron conseguir la fusión de razas que el catolicismo si había logrado en la “América católica”.

En dos artículos publicados al año siguiente<sup>10</sup>, el padre de la Rosa informa que siete fueron los templos demolidos a raíz de la guerra: el del Carmen, Santo Domingo, San Antonio y Tercera orden de San Francisco, y las capillas de tercera orden de Santo Domingo, San Gonzalo y otra inmediata a la iglesia principal de San Francisco. En ellos también da cuenta de que la iglesia de la Purísima Concepción, cuya construcción se había iniciado en 1864, sería un templo de grandes dimensiones, informa también que la iglesia de la Santísima Trinidad se había comenzado a edificar el 1º de enero de 1868.

De la Rosa fue el director y autor de la mayor parte de los artículos dados a conocer en el semanario religioso, político y literario *La religión y la sociedad*, publicación que tuvo tres épocas: la primera comprendió los años de 1865 y 1866, la segunda los de 1873 a 1875 y la última de 1886 a 1888, formando cinco volúmenes. Su temática principal era la religión católica y sus principios filosóficos, las dos últimas etapas fueron dedicadas a atacar la expansión del protestantismo en México, no obstante es posible encontrar notas referentes a iglesias destruidas y en construcción no sólo en Guadalajara sino también en otras partes del país, estas últimas referidas por publicaciones afines de otras ciudades de la república.

Los artículos de este sacerdote y periodista, además de ser una denuncia de la destrucción de “obras artísticas” propiciada por la guerra de Reforma, inician con su escueta información una historia del patrimonio artístico perdido de Guadalajara, llamando la atención de sus lectores sobre el papel que la iglesia había desempeñado como difusora de cultura y civilización, ideas difundidas en México en obras como *El genio del cristianismo* del vizconde Francisco Renato Augusto de Chateaubriand (1768-1848)<sup>11</sup>.

## **El Grand Tour del padre Rivera**

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, viajar a Roma y conocer sus monumentos, así como los que habían dejado al descubierto las excavaciones de las antiguas ciudades de Pompeya y Herculano, se convirtió en un requisito indispensable en la educación y cultura de los jóvenes caballeros ingleses.

Después de acabar los estudios universitarios, los jóvenes de la aristocracia y de la clase media acomodada realizaban una peregrinación a Roma. Además de recuerdos de la

---

<sup>10</sup> Agustín de la Rosa, “La iglesia de la Purísima Concepción” en *La religión y la sociedad*, Guadalajara, 31 de enero de 1874, y “La iglesia de la Santísima Trinidad”, en *La religión y la sociedad*, Guadalajara, 7 de marzo de 1874.

<sup>11</sup> Una de las primeras ediciones en México la realizó el impresor Ignacio Cumplido en 1853.

ciudad y de los lugares que veían y visitaban, coleccionaban objetos para decorar sus futuras residencias, tanto en el campo como en la ciudad<sup>12</sup>.

Desde el último tercio del mismo siglo la práctica se extendió a los artistas, intelectuales o aspirantes a ejercerlo que vivían en el continente americano, la carrera más difundida, es la del pintor norteamericano Benjamín West (1738 -1820). Primer estudiante norteamericano en Italia y con el paso de los años miembro y presidente de la *Royal Academy* de Inglaterra.

Para el siglo XIX, Roma, desde hacía largo tiempo, ya estaba consolidada como capital mundial del arte, con esta circunstancia culminaba un proceso de propagación de la creación artística iniciado desde el siglo XVI. Por ser poseedora de un legado artístico ejemplar, desde el siglo XVII era sede de academias artísticas patrocinadas por los gobiernos o por mecenas de Francia, España, y otros países. Esta fue una de las razones por las que el gobierno mexicano, una vez que la Academia de San Carlos fue reorganizada, convocara a concursos para obtener becas de estudio a ese floreciente centro artístico. Los primeros beneficiados en 1843, fueron Juan y Ramón Agea en arquitectura, Tomás Pérez, Felipe Valero en escultura; posteriormente se les concedió a Primitivo Miranda y Juan Cordero, quienes ya se encontraban estudiando en Roma, la de pintura<sup>13</sup>.

Sin duda, muchos jóvenes y artistas hicieron ese viaje, pero muy pocos con las intenciones de Agustín Rivera, un sacerdote católico de la provincia mexicana: recopilar información suficiente para cultivar su idea de la historia, que era la de ir más allá de documentos o manuscritos, para considerar a los objetos artísticos y a la poesía como documentos históricos confiables, en tanto que contienen referencias sobre las civilizaciones. Se planteó hacer una historia con sus reflexiones a las que llamó “filosofía de la historia”, “los hechos sin razonamientos son las palabras de un diccionario”, sentenció a propósito de la práctica de la historia<sup>14</sup>. Además se propuso difundir sus aplicaciones o utilidades, según los criterios de época, editando libros de variados temas de historia y cultura, para divulgar su idea de historia cultural.

El bibliógrafo, ensayista, historiador y editor Juan Bautista Iguiniz le crítica su dispersión al querer imitar al célebre escritor español Fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) y tratar diversidad de asuntos, muchos de ellos secundarios; en cambio reconoce su erudición en temas de la historia de México, a la que “suministró innumerables noticias y preciosos datos de interés y originalidad”<sup>15</sup>.

Su viaje a Europa dio como fruto dos libros: *Visita a Londres*, editada en París en 1867, antes de regresar del viejo continente, y *Cartas sobre Roma* dirigidas a su condiscípulo Hilarión Romero Gil, que aparecieron primero en el periódico *La*

---

<sup>12</sup> Albert Boime, *Historia Social del Arte Moderno*, op. cit., p. 84.

<sup>13</sup> Aurea Ruíz de Gurza, “Esquema cultural de la Academia de San Carlos bajo el apoyo económico de la lotería”, en el Catálogo de la exposición *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*, México, INBA, Lotería Nacional, 1987, p. 96.

<sup>14</sup> Agustín Rivera, *Mi estilo*, Lagos de Moreno, Imprenta de López Arce, 1905, p. 12.

<sup>15</sup> Juan B. Iguiniz, *Catálogo bibliográfico de los doctores, licenciados y maestros de la antigua Universidad de Guadalajara*, Reimpresión, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 244.

*civilización*, y posteriormente una mayor compilación en una primera edición fechada en San Juan de los Lagos en 1871. El objetivo principal al redactar las cartas es que sirvieran de material de enseñanza en las clases de historia de Roma, curso que se impartía en las escuelas de nivel medio tanto en Lagos como en Guadalajara y León, y como don Agustín era el autor del texto escolar, es por eso que se hace una segunda edición al año siguiente.

Los alcances de sus tirajes por edición se ignoran, es seguro que no rebasaran los doscientos ejemplares en cada una, por ejemplo del catálogo de las pinturas colocadas en su gabinete de estudio y alcoba, reporta haber recogido 148 ejemplares empastados por Norberto Esparza<sup>16</sup>, es por ello que las sucesivas ediciones cuando mucho sumarían mil ejemplares por título. Posteriormente establecimientos tipográficos de León, Mazatlán y San Cristóbal de las Casas se interesaron por realizar ediciones de los libros que servían de texto escolar en establecimientos de educación media, en especial los compendios de historia de Grecia y Roma; otro dato para calcular la producción editorial de Rivera es que entre 1890 y 1904 se realizaron seis ediciones de los tres volúmenes que integraban *Los anales mexicanos*, *La Reforma* y *El segundo Imperio*. Lo que sí es indudable, es que don Agustín estableció una red de lectores por suscripción o por cortesía del editor, que incluía lo mismo a sus compadres de Lagos, al hijo del escritor Guillermo Prieto o los investigadores del departamento de Antropología de la Universidad de Chicago<sup>17</sup>.

Su relato de la *Visita a Londres*, publicado en una imprenta parisina antes de su regreso a México, quizá debamos verlo como el testimonio de su viaje a Europa. Este pequeño libro de 45 páginas producido en la Imprenta Hispano- Americana propiedad de Rochette y compañía, situada en el emblemático barrio parisino de Montparnase, tal vez deba equipararse con los retratos que el pintor Pompeo Batoni (1708-1787), hacía de los turistas europeos, en especial de los ingleses que visitaban Roma, a los que rodeaba en el cuadro de vasijas griegas o de esculturas antiguas sobre un fondo de edificios como la basílica de San Pedro, el Coliseo, el templo de Vesta, y así dar cuenta de su estancia “en la cuna de la civilización”, a su regreso a la patria.

Rivera que se desempeñaba como historiador y maestro consideró que en su caso, la prueba de este viaje debería ser del conocimiento adquirido, por lo que escribió y editó un libro al final del viaje, con ese impreso en sus manos podía ufanarse con sus paisanos de no haber ido a Europa a “probar helados o comprarse corbatas”, sino a aumentar su caudal científico, además de “adquirir mayores conocimientos de los hombres y las cosas y un horizonte más amplio que el de Lagos donde me crié”<sup>18</sup>.

Ciertamente *Visita a Londres*, no es el relato del “Grand Tour”, se define mejor como el testimonio del asombrado viajero ante la civilización inglesa y sus progresos en la industrialización y el desarrollo urbano. De los artículos que integran este diario de viaje sólo dos relatan visitas de museos y galerías, el resto se ocupa de edificios significativos,

---

<sup>16</sup> Fondo Agustín Rivera de la Biblioteca Nacional de México, Caja 5 documento 1046, en adelante FAR-BNM.

<sup>17</sup> FAR-BNM, caja 19, MsR/ 4575.

<sup>18</sup> Agustín Rivera, *Bodas de Oro*, Guadalajara, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1897, p.3.

calles, plazas, puentes, para cerrar con una novedad de la ingeniería moderna: el túnel subterráneo que atraviesa el río Támesis.

Las primeras doce páginas están dedicadas a darnos información de la historia y la geografía de Inglaterra, dividida en los siguientes temas: Situación Topográfica de Londres, temperatura, población, coches, carácter inglés, hechos principales de su historia, marina, gobierno, religión y se complementa con algunas observaciones de actitudes y comportamientos sociales, por ejemplo cuando narra su visita a los templos que son sedes de 16 religiones en Londres, en la que muestra que su curiosidad va más allá de las observaciones de un viajero: “Los hermanos moravos son episcopales, admiten el bautismo y la Eucaristía, y siguen en lo general las doctrinas de Juan Hus. Los solteros, las solteras y los viudos viven en comunidad en casas separadas de los casados. Cada uno contribuye con una suma para su alojamiento y alimentos, pero no tienen comunidad de bienes”<sup>19</sup>.

Toda la cuestión histórica está basada principalmente en *Historia de Inglaterra*, escrita por el filósofo inglés David Hume (1711-1776); para datos de monumentos históricos y plazas de la ciudad consultó *Guía de Londres* de Alejo Enrique Conty (1829-1886)<sup>20</sup>. Principalmente hablamos de un viaje como el de muchos viajeros del siglo XIX, su aportación está en su afán por hacer entendibles cuestiones históricas, ese objetivo lo lleva a trivializar, así por ejemplo, la Torre de Londres es también el lugar de los adulterios de Enrique VIII, y el sitio en donde los hijos de Eduardo IV fueron sofocados con almohadas. Un tema popularizado por dramas, pinturas y grabados en el siglo XIX. Esta forma de redactar que ahora consideramos como una exigencia de la comunicación moderna, satisface un “morbus colectivo”: responder a la expectativa de saber cómo son y qué hicieron los otros.

Rivera era un ferviente seguidor de la difusión de la cultura como medio de alcanzar el progreso y dejar el atraso de los años de coloniaje; él mismo nos dice por qué escribe y edita: “para los que no tienen para comprar libros, para la clase media y la clase baja que sabe leer y escribir, y principalmente para la juventud, en tono que todos me entiendan, donando la mayor parte de mis libros y folletos”<sup>21</sup>; es por ello que admira mucho la exposición montada en el palacio de cristal de la capital inglesa<sup>22</sup>, cuyo mayor beneficiado era: “El pueblo bajo, que no puede instruirse por falta de libros y de tiempo, [y] recibe en un reducido local lecciones de bulto acerca de todos los ramos del saber humano en el orden material”<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Agustín Rivera, *Visita a Londres hecha en el mes de agosto de 1867*, París, Imprenta Hispano-americana de A-E. Rochette y compañía, 1867, p. 9.

<sup>20</sup> Conty fue un publicista francés que editó una colección de guías de las ciudades europeas con el nombre de *Guides pratiques y circulaires*

<sup>21</sup> Mariano Azuela, *El padre Don Agustín Rivera*, México: Botas, 1942, p. 49.

<sup>22</sup> Desde 1854 el edificio que sirvió para contener la exposición de 1851, fue rearmado en Sydenham, al sur de Londres.

<sup>23</sup> Rivera, *Visita...*, *op. cit.*, p. 24.

Está atento también a los materiales de los edificios, con el método de comparación de fuentes históricas concluye que el ladrillo es la base de la construcción desde Roma y con el paso de los siglos ha llegado hasta Londres.

Los artículos de El Museo Británico y la Galería Nacional son más propicios para acercarnos a su idea del arte. En el primero entre las cosas que más lo atraen son las momias, por su número: 30 o 40, más que en París y porque observándolas entendió mejor el Evangelio, en especial los capítulos que tratan del amortajamiento de Jesucristo y de la resurrección de Lázaro. Se muestra decepcionado por la representación de México en la sección correspondiente a las razas humanas: “representado en unos salvajes a la orilla de un lago, con su taparrabo, su arco y sus flechas, y dije a mis compañeros ¡oh no! Este es México de hace más de tres siglos”<sup>24</sup>.

En la Galería Nacional, elogia a la pintura como complemento de la historia, y señala que en una galería se ejercitan y aprovechan todas las facultades de nuestro espíritu: la memoria se enriquece de hechos históricos, el entendimiento se ejerce en el juicio crítico de las obras, se deleita la imaginación y “excitase y conmuevase la voluntad con diversos afectos”, que pueden ir del amor al odio, al temor o a la esperanza, al gozo o al dolor. Estas ideas habían sido expuestas desde el siglo XVIII por escritores y filósofos como Joseph Addison (1672-1719) quien postuló que el arte motivaba los placeres de la imaginación, en su famoso ensayo del mismo nombre publicado en 1712 en la revista *The spectator*; o Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) quien junto con Johann Ludwig Tieck (1773-1853) desarrolló una teoría de los efectos del arte sobre las emociones, publicadas con el nombre de *Las expansiones del corazón de un monje amante del Arte* en 1796.

La primera serie de la galería nacional que le impacta son los cuadros de Salvatore Rosa, los que le recuerdan un paisaje que había visto en el “Louvre”: “¿Qué cosa más inocente que un paisaje? Sin embargo, bajo el pincel de Salvatore no podía carecer de una escena de sangre. Vese un cazador, el fogonazo de su fusil, el ave cayendo y su sangre que chorrea [sic]”<sup>25</sup>.

Es curioso que un humanista como Agustín Rivera se impresione por los avances tecnológicos, en este caso en el mundo de la construcción porque concluye con un artículo dedicado al túnel de Londres, un subterráneo que atravesaba el río Tamesis, que para él es una maravilla, y que por razón del trabajo “es mayor que las anteriores”, incluida desde luego la Galería Nacional. Celebra que bajo el río fluya la vida de cafés, galerías, tiendas y carruajes, símbolo del progreso inglés.

En *Cartas sobre Roma*, el género de libro de viaje rebasa la descripción del viajero común. Con la forma epistolar compone un ensayo de alcance enciclopédico, en el que sintetiza información de diversas fuentes que enlaza con una descripción como testimonio de la observación directa. Con esto sigue el esquema ya ensayado por Antonio Ponz (1725-1792) en su *Viaje a España*; en *La descripción del Castillo de Bellver* escrita

---

<sup>24</sup> Rivera, *Cartas*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>25</sup> *Idem.*, p. 37.

por Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811); o en modelos más cercanos como el de Manuel Payno (1810-1894) en sus *Crónicas de viaje, Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia*, escrito cuando era el encargado de la legación de México en Londres entre 1850 y 1853, publicado por la imprenta de Ignacio Cumplido.

La forma epistolar fue la seleccionada por Rivera para darnos a conocer un ensayo sobre lo que fue su *grand tour*<sup>26</sup>. El viaje a Europa ya había sido planeado en 1859 pero fue impedido junto con otro intento en 1861, por la situación militar prevaleciente en el país. Por fin el mes de enero de 1867, se embarcó en Veracruz, y tras una breve estancia en París fue directo a Roma donde permaneció tres meses, para dedicarse a observar museos, edificios y centros arqueológicos, hacer anotaciones de costumbres religiosas y del ocio de los romanos. No obstante que las cartas están dirigidas a un discípulo, la mayor parte de la narración lo ignora, dirigiéndose a él en pocas ocasiones.

Sus textos van directos a la descripción del edificio, monumento o costumbre. Durante su estancia romana visitó 111 monumentos, además de una docena de paseos, plazas y jardines. Fue testigo de eventos que narró con la perspectiva del observador de prácticas sociales, rituales o costumbres populares. Con ese sentido se ocupa de describirnos la ceremonia de profesión de una monja, el paseo por la Villa Borghese, su asistencia al teatro o presenciar la quema de fuegos de artificio. Es en esta parte del libro en donde muestra la franqueza de su expresión:

*Mayo 22.- En la noche de este día asistí al teatro de la Argentina, que es el segundo de Roma, y desde luego me sorprendió que el pueblo del Dante, de Miguel Ángel y de Rossini se alojara en un lugar tan feo. Pregunté a los SS Angelini la razón de esto, y me dijeron: Por que los padres son los que gobiernan en Roma, y ellos no asisten al teatro*<sup>27</sup>.

Las descripciones son puntuales y lacónicas y las opiniones críticas escasean, sin embargo, para el lector queda la sensación de haber hecho un recorrido visual por la historia romana desde los tiempos de Rómulo y Remo, hasta los contemporáneos al ilustre viajero. Las descripciones breves de edificios, esculturas, pinturas y espacios recreativos son suficientes, por ejemplo, para evocar la imagen del mausoleo de Clemente XIII, obra de Canova, la que según su criterio es de las mejores de la Basílica de San Pedro, escribió:

*La estatua del papa es genuflexa, con las manos juntas ante el pecho, la cabeza inclinada y los ojos cerrados en actitud de ferviente oración. Los inteligentes admiran los labios entreabiertos y el inferior saliente de una manera tan natural, que parece que los está moviendo, y dicen que los leones que están echados en el basamento son los más bellos que tiene la escultura moderna*<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Felipe S. Gutiérrez utilizó el mismo recurso, en este caso se inventó una interlocutora llamada María para contarle su "Diario de Viaje", ya referido, publicado en *El Diario del Hogar*.

<sup>27</sup> Rivera, *Cartas sobre Roma, visitada en la primavera de 1867, dirigidas a su discípulo y amigo el sr. D. Hilarión Tomero Gil*, San Juan de los Lagos, Tip. de Ruperto Martín, p. 137.

<sup>28</sup> *Idem.*, p. 13.

Es en las notas al pie en donde ensaya estudios iconológicos, por ejemplo de las diversas versiones que conoce de la Magdalena, explica por qué no todos los pintores la pintan con una calavera o la disciplina a un lado y la representan con un tarro de ungüento. También comienza a identificar elementos formales o estilísticos de composición que pueden ser reconocidos en un pintor, en la obra de Caravaggio distingue “la naturalidad, y lo patético de la expresión y la brillantez del colorido”, características que también identifica en Ticiano y en el Veronés.

En su selección de obra hay retratos como el de *Julio II* de Rafael; religiosos: *Cristo en el monte de los olivos*, del Correggio; de la mitología griega o romana como el *Rapto de Europa* de Pablo Cagliari llamado el Veronés, o el *Rapto de Ganímedes* de Tiziano, el *Juicio de Paris* de Rubens; así mismo una serie de pinturas de mitología, historia y paisajes de William Turner: *Muerte del general Nelson*, *Eneas dejando a Cartago*, *el Campo de Waterloo*, o *Noche de Luna*.

Viajero fetichista de monumentos, también tuvo la insana y anti patrimonialista costumbre de pellizcar los edificios: “tengo una piedrita que arranqué del sepulcro de Virgilio y otra de las paredes que quedan del templo de la Concordia”<sup>29</sup>.

Para redactar el ensayo final revisó sus libretas de apuntes<sup>30</sup>, además de consultar varios libros, entre los más mencionados: *La Historia Universal* de César Cantú (1804-1895)<sup>31</sup>, de la que utilizó el tomo de *Bellas Artes, documentos y arqueología*; el itinerario en Roma propuesto por el arqueólogo Antonio Nibby (1792-1839); *Las tres Romas* escrita por el abate Juan José Gaume (1802-1879); así como el famoso *Museo europeo de pinturas*, seleccionado por Achille Reveil Etienne (1800-1851), y comentado por José Manjarres<sup>32</sup>, además *España artística y monumental, memorias de un coronel retirado* de Patricio de la Escosura (1807-1878). Otro autor importante fue el crítico de arte Pablo Mantz (1821-1895) en especial: *Obras maestras de la pintura italiana*. Consultó también los acervos de la biblioteca Vaticana y de la Casanatense, en esta última según su testimonio pasó tres días revisando el libro: *Interpretatio Omnium Obeliscorum Urbi* de Aloysio María Ungaretti, en que basó su descripción de los obeliscos romanos.

Una de las críticas que se hacen a la prosa de Rivera es su escaso rigor para seleccionar sus fuentes bibliográficas, por ejemplo recurre mucho a César Cantú, historiador del que se tienen opiniones contradictorias, por una parte se consideraba que no era un erudito ni un gran artista, por superficial y demostrar poca penetración en el proceso del desarrollo histórico; en cambio, se elogiaban sus ensayos, por el examen de la religión y la literatura, del desenvolvimiento económico y de la vida social, lo que le

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>30</sup> Algunas pueden consultarse en el FAR-BNM.

<sup>31</sup> En su lista de libros de 1855 ya aparece anotado este título, supongo que la edición mexicana de 1852, traducida por Don Antonio Ferrer del Río y publicada por los editores Boix, Besserer y compañía, así como la *Historia de cien años* del mismo autor, y en el catálogo publicado en 1920, aparece una edición de la *Historia Universal* publicada en Madrid en 1869 y de la edición mexicana publicada por la tipografía de Boix en 1854.

<sup>32</sup> Este último sirvió como fuente al catálogo de imágenes que tenía en su casa, publicado en 1898.

confería un valor propio a sus textos<sup>33</sup>. En su *Historia Universal* asoció la filosofía de la historia y desarrolló un cuadro sincrónico del mundo entero, de sus revoluciones, literatura, ciencias y artes, un procedimiento novedoso para la época de la primera edición de su *Historia Universal*. Como método buscó comprobar “los hechos verdaderos” con pruebas documentales, monumentales o tradicionales. Fue un escritor muy seguido por los letrados mexicanos de mediados del siglo XIX, aquí en Jalisco por Epitacio de los Ríos y José María Vígil, miembros de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes.

Este método de comparar fuentes históricas se observa en el artículo dedicado al *Museo Clementino*, por ejemplo para explicar el origen de la escultura del Laocoonte de Belvedere, descubierto en las ruinas del palacio de Tito, Rivera escribió: “Plinio dice que estaba en este palacio, que lo hicieron tres escultores de Rodas y que es de una sola pieza; pero Miguel Angel dice que es de tres, y Winkelmann opina que es obra de Lisipo”<sup>34</sup>.

El Dr. Rivera también utilizó copias de pinturas, esculturas y monumentos hechas por diferentes medios como pintura o cualquier tipo de grabado y fotografía. Las cartas nos proporcionan información de cuáles de estas imágenes adquirió en el viaje, porque enseguida del título anotaba entre un paréntesis una “c” para significar que era una copia que había adquirido. Su registro utiliza un lenguaje ameno, directo y buscando incluir el menor número de tecnicismos, rara vez se atreve a externar comentarios salvo por la importancia mayúscula de la obra, como por ejemplo el Moisés en el sepulcro de Julio II que se localiza en la iglesia de *San Pedro in Vincula*:

*El Moisés que se admira al pie del mausoleo es gigantesco, de mármol, y la primera obra de escultura moderna, tanto por la verdad de las partes, como por la materialidad de la expresión. Moisés está sentado en la cumbre del Sinai, las dos tablas de la ley, su cabellera y lengua barba se agitan con el viento del desierto, y mira fieramente a lo lejos al pueblo Hebreo de cuya capacidad duda*<sup>35</sup>.

En otras cita a sus fuentes, para transmitir su impresión ante el *Apolo de Belvedere*, toma la opinión de Antonio Nibby: “Esta estatua es tenida con toda razón, como una de las obras mas sublimes de la antigua escultura”, porque en ella se reúnen: “noble movimiento y belleza ideal en toda su sublimidad y majestuoso aspecto”<sup>36</sup>.

Como en su *Visita a Londres*, utiliza también el recurso de citas de datos históricos que trivializa con su narración, por ejemplo al anotar sus observaciones de *El panteón de Agripa*, del que refiere haber sido construido como un acto de conveniencia política por el yerno del emperador Augusto, el cónsul Marco Visando Agripa, primer ministro de Augusto y esposo de su hija Julia. La descripción de este edificio considerado por él como el más notable de la antigua arquitectura romana, cierra con una observación de testigo ocular: “Este templo es circular y su elevada cúpula no tiene linternilla, sino una

---

<sup>33</sup> G. P. Gooch, *Historia e historiadores en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español, 1942, p. 438.

<sup>34</sup> Rivera, *Cartas sobre Roma*, op. cit., p. 37.

<sup>35</sup> *Idem.*, p. 37.

<sup>36</sup> *Idem.*

abertura de 12 varas de diámetro, de manera que cuando llueve, el agua es recibida en un sumidero y los asistentes a la misa están con los paraguas abiertos como los ví<sup>37</sup>.

No estoy de acuerdo con el Dr. Wolfgang Vogt, quien considera que la prosa del Dr. Rivera, no tiene ningún mérito literario, y opina que: “como heredero de una cultura ilustrada, se aferra al neoclasicismo y opina igual que muchos literatos de los siglos XVII y XVIII: nadie es capaz de superar a los clásicos como por ejemplo Virgilio y Horacio”<sup>38</sup>.

No obstante mantener un esquema enciclopédico en su investigación, en la simpleza de su redacción hay síntomas de nuevos tiempos, como las del moderno reportaje; así por ejemplo con la crónica del servicio de alimentos en las estaciones de trenes, trata de comunicarnos lo avasallante del poder de la máquina de ferrocarril para alguien que estaba acostumbrado a viajar a caballo y en diligencia:

*Las estaciones son frecuentes, pero de tres y de cinco minutos, en las que apenas se puede satisfacer alguna necesidad corriendo, violentamente y a veces urgiendo a la naturaleza. En dichas estaciones hay salones cubiertos de mesas, cada una cuidada con un criado, sobre ellas pan, botellas, tazones de café con leche y platos, y en ellos cuartos de Gallina, trozos de otras carnes frías, pedazos de queso, huevos cocidos, etc. 200 o mas pasajeros se bajan corriendo de los vagones, cada uno toma por su propia mano lo que le agrada, pregunta ¿Cuánto debo?, lo paga y vuelve corriendo a su vagón cuyo número y dirección no debe olvidar<sup>39</sup>.*

Otro ejemplo de modernidad en su creación literaria es el desenfado con que narra su visita al papa. Visitar a Pío IX no era difícil, solo estaba exento el que estando en Roma no quisiera hacerlo. De manera que después de solicitar una audiencia fue llamado con una cita puntual, antes de entrar con el sumo pontífice esperó tres cuartos de hora durante los cuales vio salir de la audiencia a un obispo, un personaje vestido con muchos bordados y medallas, un oficial de guardias y un viejo<sup>40</sup>.

El doctor Rivera, encontró al Santo padre sentado en un sillón junto a una mesa: “Luego que hice la primera genuflexión, según me habían indicado, me dijo ya, ya y me alargaba la mano para que se la besara, a pesar de esto yo hice pronto las dos genuflexiones, y como todavía me presentase la mano yo le dije: Santísimo padre el pié, sacó el pié y besé la cruz que tiene en su calzado”.

La revelación del contenido de la conversación nos muestra señales de las costumbres de la jerarquía eclesiástica de la época, el papa le pregunta que si es canónigo y si trae alguna misión de su sede episcopal, Rivera le contesta que sólo ha venido a visitar la ciudad y tener la dicha de conocerlo. La conversación cierra con una duda del jerarca respecto de la información proporcionada por los norteamericanos, a la pregunta ¿qué hace Juárez? Rivera responde con imprecisión, a lo que el prelado replica: “¡Eh! de

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 34.

<sup>38</sup> Wolfgang Vogt, *La cultura Jalisciense*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1994, p. 63.

<sup>39</sup> Rivera, *Cartas de Roma*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>40</sup> *Idem.*, p. 30.

México no se pueden tener noticias exactas ¡Como vienen por conducto de Norteamérica!»<sup>41</sup>.

Este gusto por lo trivial cotidiano combinado por su obsesión en datos y fechas, sin duda le confieren un estilo muy lejano de la creación literaria y más cercano al lenguaje usado por los reporteros y escritores de esas revistas y guías de viaje a cuya lectura era tan afecto. El estilo llano de Rivera lo aleja de la ampulosidad de algunos cronistas y lo acerca al lenguaje del periodismo.

La *Visita a Londres* y *Cartas sobre Roma*, se suman a otras crónicas de viajeros mexicanos por Europa editadas en la provincia durante esa época: El futuro obispo de Querétaro Rafael Sabás Camacho publicó en la imprenta de Rodríguez de Guadalajara en 1872 su *Itinerario de Roma a Jerusalén*; en 1876 Bernabé Loyola editó en la imprenta de la hacienda de Juriquilla *Doce episodios de la vida...* en donde narra su viaje a Europa; el canónigo de la catedral de León, José María Velásquez, es el autor de un itinerario de León a Roma, editado en la mencionada ciudad, salido de la imprenta de Zenón Izquierdo en 1890. También ese mismo año Ignacio Pérez Salazar publicó en los talleres del colegio Pío de Artes de la ciudad de Puebla, *Impresiones de viaje o estivales*<sup>42</sup>.

El diario de viaje fue una forma literaria muy difundida durante el siglo XIX, de manera que muchos no fueron publicados en su época como el realizado por el pintor veracruzano Francisco Cabrera Ferrando quien viajó por Europa entre 1858 y 1860 y sus relatos de viajero fueron publicados hasta 1988<sup>43</sup>.

En Guadalajara el periodista Mariano Coronado publicó crónicas de su viaje a la exposición universal de París en 1889, que fueron comentadas en el capítulo II, Coronado fue más afecto al relato costumbrista y Rivera se interesó por hacer descripciones objetivas, de pinturas, esculturas, edificios y monumentos, con la intención de proporcionar información sobre los orígenes del arte y la cultura occidental de forma amena y sencilla.

El padre Rivera estaba convencido que sus amigos y lectores de Lagos ampliarían su cultura y perspectiva del mundo con estas lecturas, tal como había ocurrido con su experiencia. No se engañaba ni engañaba, el mérito está por un lado en una forma innovadora para divulgar la historia, y desde luego en ser uno de los primeros en México en incorporar en su método de investigación las ideas de la historiografía de su época.

Hay otros dos libros de su autoría, que por lo original de su estructura merecen ser considerados dentro de la producción bibliográfica dedicada al arte en México durante la segunda mitad del siglo XIX: *Descripción de un cuadro de veinte edificios*<sup>44</sup> y el catálogo

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>42</sup> Felipe Teixidor, *Viajeros mexicanos, siglos XIX y XX*, México, Edit. Porrúa, 3ª edición, 2002, pp. 229-233.

<sup>43</sup> Francisco J. Cabrera, en *El coleccionismo en Puebla*, México, 1988, edición de autor.

<sup>44</sup> Agustín Rivera, *Descripción de un cuadro de veinte edificios*, San Juan de los Lagos, Tipografía de José Martín y Hermosillo, 1883.

de las *Pinturas que tiene Agustín Rivera colocadas en las paredes de su gabinete de estudio y de su alcoba*<sup>45</sup>.

El primero tiene su origen en una pintura que Rivera mandó hacer al pintor lagunense Ignacio Gómez Portugal para regalarla a su amigo Miguel Portillo, “hombre reconocido por sus virtudes” que radicaba en Guadalajara. Para cumplir con este propósito entregó al artista, grabados, fotografías y litografías de los edificios que deberían aparecer en la composición, cuya extensión era de 108 por 84 centímetros y de la que desconocemos su paradero. En una carta fechada el 6 de diciembre de 1883, Portillo le comunica a Rivera que ha recibido el cuadro, y le comenta que: “El pensamiento de usted es sublime y la ejecución de don Ignacio G. Portugal es muy buena...yo lo he visto muy detenidamente y veo que la combinación de las sombras con el de la luz que tiene y hace destacar los objetos del fondo y dar un efecto hermosísimo”<sup>46</sup>.

Los edificios que encargó para ser pintados en el cuadro, están divididos en cuatro series, la primera está conformada por la Torre de Babel, el Templo mayor de Tenochtitlan, la sala Hipetrea del templo de Filoe, el templo de Jerusalem en tiempos de Jesucristo y las ruinas de un edificio de Palenque; la segunda por la torre de Nankin, la mezquita de Dolma Batchi en Constantinopla, el patio de los leones en la Alambra, el conjunto conventual de San Lorenzo de el Escorial y la catedral de Nuestra señora de Paris; la tercera se integra con la catedral de Milán, San Marcos de Venecia, Palacio del Deux de Venecia, la torre de Pisa y las cámaras del parlamento en Londres; y la última con la basílica de San Pedro en Roma, la catedral de San Pablo en Londres, las Tullerías, la catedral de México y el templo del Carmen en Celaya. Con esto pretendía “presentar algunos de los primeros edificios del mundo y modelos de los siguientes géneros de arquitectura: la primitiva, la hebrea, la china, la azteca, la palencana, la árabe, la gótica, la griega y la greco-romana”<sup>47</sup>.

En realidad la descripción sólo comprende 18 edificios porque reconoce que no tiene el tiempo para ocuparse de Palenque y la mezquita de Constantinopla. La mayoría de las descripciones son breves y se limitan a enumerar las extensiones de los edificios y describir de forma sintética su estilo arquitectónico.

Para el artículo dedicado al templo de Jerusalem en tiempos de Jesucristo utilizó el *Diccionario de Teología* de Juan Godofredo Berger (1773-1803), la *Disertación de los templos de los antiguos* del sabio beneditino Agustín Calmet (1672-1757); los libros de historia de Flavio Josefo, y la *Biblia poliglota* de Benito Arias Montano (1527-1598). En la narración del patio de los leones cita principalmente la *Historia de los árabes en España* del sacerdote jesuita Juan Andrés (1740-1817). En el texto dedicado al conjunto conventual del Escorial su fuente principal es la *Historia de la orden de San Jerónimo* escrita por el historiador de la orden fray José de Sigüenza (1544-1606), al respecto asume que no lo hace como plagio, sino porque:

---

<sup>45</sup> Agustín Rivera, *Pinturas que tiene Agustín Rivera colocadas en las paredes de su gabinete de estudio y de su alcoba*, Lagos de Moreno, Jalisco, México, Imprenta de Ausencio López Arce e hijo, 1898.

<sup>46</sup> FAR-BNM, caja 8, MsR 2706.

<sup>47</sup> Rivera, *Descripción*, *op. cit.*, p. 3.

*Todo escritor grande o pequeño tiene que escribir sobre lo que han escrito los autores que le han precedido; pero no debe adoptar ciegamente todas sus doctrinas, apreciaciones, gustos, métodos y lenguaje, sino que debe estudiarlos con meditación y discernimiento, aprovechándose de sus datos, luces y riquezas... y debe escribir después su propio libro, presentando un cuerpo científico y literario con selección de doctrinas y apreciaciones según su sindéresis*<sup>48</sup>.

Es en el texto dedicado al Escorial donde se muestra más crítico, no le gusta el plano, ni tampoco que las esculturas del patio de los reyes sean de piedra y mármol blanco, lo que según él demuestra que no hay unidad artística, como si la observó en Roma “ciudad modelo de las bellas artes”.

El tema de la “Catedral de París” es el pretexto para criticar al escritor Víctor Hugo y al movimiento romántico por su “mal gusto”, porque sus seguidores escriben una poesía “descoyuntadora como la duda, asquerosa como un burdel, penetrante como un cuchillo que atraviesa el corazón, atormentadora como un dogal en el cuello y desesperante como el infierno”<sup>49</sup>. Muestra su filiación neoclásica cuando señala que el buen gusto en la literatura “viene no solamente del corazón sino también de la cabeza, es no solamente un sentimiento, sino también un juicio, una vista o percepción intelectual de la belleza”<sup>50</sup>. Una fuente principal de esta idea está en la lectura del filósofo italiano Luis Antonio Muratori (1672-1750) quien señaló que: “el buen gusto consiste en saber buscar por medios proporcionados lo bueno, y lo verdadero y proponerlo en términos que puedan obrar con toda la fuerza que naturalmente tienen sobre el corazón del hombre”<sup>51</sup>. Los textos de Muratori fueron muy difundidos en Guadalajara como ya se ha visto.

Las notas más extensas las dedica al templo mayor de Tenochtitlan, lo que aprovecha para relatar algunos pasajes de la historia de México antes de la llegada de los españoles, basándose en textos de Bernardino de Sahagún (1500-1590); la *Historia de la Conquista de México* de William Prescott (1796-1859), la *Historia Antigua de México* de Francisco Javier Clavijero (1731-1787) y el *Teatro mexicano* de Fray Agustín de Betancourt (1620-1700).

El artículo dedicado a la “catedral de México” se integra con 48 páginas, y el que se refiere al templo del “Carmen de Celaya” con 53. En el primero presenta un resumen de la historia de la iglesia católica en México, desde la celebración de la primera misa hasta las leyes de Reforma; la nómina bibliográfica reúne autores y obras muy diversas: Bernal Díaz del Castillo (1492-1585) con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*; la *Historia de México* de Lucas Alamán (1792-1853); la *Historia eclesiástica indiana* de Jerónimo de Mendieta (1525-1604); Fortino Hipólito Vera (1834-1898) y su *Compendio histórico del concilio mexicano III*; la *Monarquía indiana* de Juan

---

<sup>48</sup> *Idem.*, p. 43.

<sup>49</sup> *Idem.*, p. 68.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Cit, por Guillermo Solana, “Hume [y la norma del gusto]”, en Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1995, vol. I, p. 62.

de Torquemada (¿?-1624); los *Documentos para la historia de México* publicados por Joaquín García Icazbalceta (1825-1894); la *Noticia de la dedicación del templo metropolitano de México* de Isidro Sariñana (1631-1696) así como los diarios de Gregorio Martín del Güijo (1606-1676) y Antonio Robles (1645-17?). Entre las abundantes y extensas notas al pie de página nos comparte la transcripción de tres manuscritos de su propiedad acerca de la esclavitud en México, uno está fechado en la ciudad de México y los otros en Lagos en 1611 y 1612.

El ensayo histórico sigue la idea del vizconde Chateaubriand en su libro *El genio del cristianismo*, de considerar a la religión cristiana como artífice principal de la civilización occidental, así Rivera cita a Jerónimo de Mendieta para elogiar la obra de los religiosos en la Nueva España : “Y si no, díganme, que ciudad se ha fundado, que pueblo se ha juntado, que república se ha ordenado, que traza se ha dado, que iglesia o hospital se ha edificado, que paces o conciertos se han hecho, que dificultades se han allanado, que todo ello no haya sido con pies y manos de religiosos”<sup>52</sup>.

El templo del Carmen de Celaya es el espacio dedicado a sintetizar lo que Rivera llama la “historia moderna de México”, comienza con una biografía de Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833), se muestra extrañado que el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* publicado en la ciudad de México no le haya dado lugar; no obstante el elogio que hace de Tresguerras como “genio de la arquitectura”, no le reconoce ningún merito como pintor y confiesa que al ver la versión de “el juicio final” del guanajuatense le causó “una impresión de tristeza, comparándolo con el de Miguel Ángel y con los frescos de Rafael en las cámaras del Vaticano”<sup>53</sup>. Una parte importante del artículo la dedica a la historia de los carmelitas en Celaya, basado principalmente en la *Biblioteca hispano americana septentrional* de José Mariano de Beristain (1756-1817). Bibliografías para tratar el tema de la guerra de Independencia son: *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente* de Lucas Alamán; el *Cuadro histórico de la revolución de la América mexicana, comenzada el 15 de septiembre de 1810* de Carlos María de Bustamante (1774-1848), y *México desde 1808 hasta 1867* de Francisco de Arragoiz y Berzábal (1812-1899). En sus notas al pie de página comparte el manuscrito *Exposición sobre las cualidades de los americanos y sobre las leyes que convendría darles*, dirigido por el Consulado de México a las Cortes de Cádiz en 1811; también al pie de página incluye reglas de crítica para juzgar la obra de Lucas Alamán y el *Cuadro histórico...* de Carlos María Bustamante, tomadas del polígrafo Benito Jerónimo Feijoo.

Además de la bibliografía citada en los artículos mencionados, se encuentra la general integrada con la *Historia Universal* de César Cantú, impresa y traducida en Madrid en 1869; el *Diccionario geográfico universal que comprende las cuatro partes del mundo*, editada en Madrid en 1793 por Pedro Marín; el *Diccionario geográfico estadístico histórico de España*, formado por Pascual de Madoz (1806-1870); el *Diccionario histórico, crítico, cronológico, geográfico y de literatura de la Santa*

---

<sup>52</sup> Rivera, *Descripción.. op. cit.*, p. 111.

<sup>53</sup> *Idem.*, p. 139.

escritura, del ya citado Calmet, editado en Italia en 1729; la *Miscelánea de historia, de religión, de Arte y de política* de Emilio Castelar (1832-1899).

La publicación del libro fue recibida favorablemente por el receptor del cuadro el señor Miguel Portillo como ya quedó anotado. Por su parte Miguel Rul le corrigió las medidas de tres de los edificios reseñados, en una carta fechada el 20 de septiembre de 1884<sup>54</sup>. No fue comentada ni por la prensa local ni por la nacional, en esta última encontramos una inexacta referencia dentro de una nota que reseña los objetos enviados por México a la Exposición Universal de Nueva Orleans: “El doctor Agustín Rivera, de Jalisco, ha remitido una obra que contiene las descripciones de veinte edificios famosos en la historia antigua de México, entre ellas la del templo de Huitzilopochtli, el dios azteca de la guerra, cuya arquitectura según se ve, es la misma que se ha observado en las ruinas de Babilonia”<sup>55</sup>, comentario muy alejado del texto.

La producción de libros sobre arte en México durante el siglo XIX, fue escasa; tuvo que pasar mucho tiempo desde que al jesuita Pedro Marquez, la *Gaceta literaria* le publicara en 1791 sus noticias y estudios sobre las *Antigüedades de Xochicalco*, hasta que en 1863 el boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística incluyó en sus páginas un trabajo del doctor Rafael Lucio titulado: *Reseña histórica de la pintura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, que carece de crítica y aporta una nómina de pintores. En 1872 la imprenta de Escalante publicó el celebrado *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* de José Bernardo Couto, “el primero que revalorizó la pintura de la Nueva España con sentido histórico- crítico”<sup>56</sup>.

El diálogo fue ejemplo para el ensayo la *Escuela mexicana de pintura* escrito por Agustín Fernández Villa y publicado en León en 1884, cuya aportación principal es proporcionar noticias históricas sobre las pinturas que en ese tiempo poseían la catedral de Guadalajara y el Liceo de Varones, las de este último base de la colección pictórica del actual Museo Regional. Un acontecimiento para la historiografía del arte en Jalisco fue la publicación en 1882 de *Las Bellas Artes en Jalisco*, compilación de 206 biografías de artistas de diferentes expresiones, compiladas por el profesor de historia Ventura Reyes Zavala; en muchas de las cuales además de datos biográficos, opina de su trabajo y enumera sus obras importantes, por estas características sigue siendo una obra de consulta.

Finalmente, en 1893, Manuel G. Revilla publicó su estudio *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, ensayo que “equivale al complemento de todo un cuadro histórico del arte mexicano, ya que es el primero en intentar una visión de conjunto, considerando en primer término como arte, las expresiones de las culturas indígenas del antiguo mundo mexicano”<sup>57</sup>, Justino Fernández considera que con la obra de Revilla se inicia la historia del arte en México<sup>58</sup>. Es en este ambiente editorial donde

---

<sup>54</sup> FAR-BNM, caja 8, MsR 2736.

<sup>55</sup> *Objetos exhibidos por México en la exposición universal de Nueva Orleans, El siglo XIX*, México, 30 de enero de 1885, t. 87, núm. 14042. Cit. Por Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, IIE, 2ª edición, 1997, t. III, p. 182.

<sup>56</sup> Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo ... op. cit.*, p. 176.

<sup>57</sup> *Idem.*, p. 265.

<sup>58</sup> *Idem.*, p. 264.

debemos considerar los libros de Rivera, no obstante las deficiencias señaladas, como pioneros en la difusión de la historia del arte occidental en México.

*¿Descripción de un cuadro de veinte edificios* es un libro de historia del arte? Definitivamente no, se trata más bien de un compendio erudito de historia Universal y de historia de México, repleta de citas enciclopédicas por lo que puede considerarse como enciclopedismo iconográfico. El propio Rivera lo define como un conjunto de “latinajos”, abundantes citas, grandes y áridas notas así como cansadas digresiones, por lo que pide perdón por la “minuciosidad y puntualidad” utilizadas con la intención de enseñar el origen y proceso de construcción de los edificios seleccionados.

La importancia del libro radica en que fue generado por una pintura, hecha ex profeso, para expresar en palabras de Rivera: “El inmenso horizonte que presentan al escritor estos edificios en lo histórico, en lo religioso, político, científico literario y artístico”. En sus fuentes encontramos manuscritos, así como libros publicados durante los siglos XVII y XVIII lo mismo que de sus contemporáneos.

En los textos de Rivera se observan dos corrientes predominantes en la historiografía del siglo XIX, por una parte está la idea de la historia vista desde una perspectiva integral, que abarque todas las áreas del quehacer humano, impulsada por Francois Guizot (1787-1874)<sup>59</sup>, este historiador no utilizó archivos, no obstante es crítico con la información que recibe de las publicaciones consultadas, principalmente de monjes benedictinos, busca el dato erudito para descubrir causas y consecuencias. La otra tendencia con fuerte influencia del romanticismo, “pintoresca a más no poder, introduce discursos, procura reproducir lo vivo y concreto”<sup>60</sup>.

Una idea concreta del uso de la imagen como fuente para el estudio de la historia la encontramos en el catálogo de las pinturas, fotografías y grabados que tenía en su casa, es un ejemplo de su método de estudio, con el que recurre a la imagen como evocación; él mismo lo explica en el epígrafe del texto: “El tener a la vista los retratos y personajes y las pinturas de monumentos, es un grande auxilio para recordar diariamente los hechos históricos”. Así pues, los retratos de hombres célebres como Gutemberg o Newton, filósofos grecolatinos, predicadores, teóricos de la religión católica, los papas, los reyes de Francia o los presidentes de México, son los indicadores temáticos de sus intereses por la historia y sus diferentes ramas, que se complementan con imágenes de edificios notables o de escenas históricas famosas.

Cualquier imagen es pretexto para que el doctor Rivera nos cuente una historia y exprese su opinión sobre el tema o el personaje que ilustra; por ejemplo al hablar de la imagen de Alonso de la Veracruz enseñando filosofía en Tiripitio, se disculpa y nos comenta que esta escena lo hace “salir de quicio” porque le recuerda el atraso de la enseñanza en la Nueva España, uno de sus temas preferidos y motivo de controversia con

---

<sup>59</sup> Rivera contaba con una edición de la *Historia de la civilización europea*, fechada en Madrid en 1839, según se anota en la lista de sus libros realizada en 1855, FAR-BNM, Msr 7462-1.

<sup>60</sup> Georges Lefebvre, *El nacimiento de la historiografía moderna*, México, Ediciones Martínez Roca, 1975, p. 178.

su contemporáneo Agustín de la Rosa. Después de enumerar el retrato de fray Antonio Alzate y de mencionar sus trabajos periodísticos, hace una breve historia de los periódicos en el mundo; al señalar los retratos de Hidalgo y Morelos expresa un juicio crítico sobre la guerra de independencia y la justifica como un antecedente necesario para la paz trigarante; en otras imágenes con economía de palabras describe la caracterización anímica y física de los personajes: “el piadoso cardenal Amat, francés, con su larga y blanca cabellera”<sup>61</sup>.

Estas características hacen que el listado de las imágenes que tiene en su casa se transforme en un rico ensayo enciclopédico de los temas de su interés, además de mostrar un método de estudio basado en la imagen como elemento privilegiado para proporcionar información.

La colección está integrada en su mayoría por copias hechas por su coterráneo Ignacio Gómez Portugal y por grabados europeos; entre los pocos cuadros originales encontramos imágenes religiosas realizadas por José de Alzibar y Miguel Cabrera, así como un retrato del filósofo francés Voltaire, obra de José María Uriarte. En su archivo personal se localizan documentos que refieren como adquirió algunas de las pinturas, por ejemplo un retrato de Juan Jacobo Rousseau lo recibió a cambio de rezarle veinte misas al legatario<sup>62</sup>; pagó treinta pesos por cuatro imágenes que fueron retiradas del culto en el templo de Nuestra Señora del Refugio<sup>63</sup>; a Felipe Castro le mandó una fotografía del cuadro “La tumba de Atala”, para que le hiciera una copia pictórica<sup>64</sup>. Los grabados y fotografías los adquirió durante su estancia en Europa.

La galería se complementa con centenares de imágenes de pinturas que se exhiben en los principales museos europeos; simplemente el ya mencionado *Museo europeo de pintura y escultura*, compilado por Reveil, cuenta con 1,016 estampas distribuidas en 14 tomos<sup>65</sup>; otras obras utilizadas fueron: *Historia del reinado de Carlos III* de Antonio Ferrer del Río, el *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la católica hasta la formación del Real museo del Prado de Madrid* de Pedro de Madrazo (1816-1898), *Nuestro siglo* de Otto Von Leixner, además de la *Historia universal* de César Cantú.

Entre las teorías que consideró como base de sus opiniones se encuentran las del benedictino Jerónimo Feijoo, el escritor Emile Zola y el historiador italiano César Cantú; de los dos primeros toma la idea de que el gusto tiene relación con el temperamento, no obstante Rivera dice que no comprende la definición “si no agrega al temperamento las potencias del espíritu de la educación”<sup>66</sup>. Del italiano consideró que en la historia “siempre es necesario volver hacia el individuo, mediante el cuadro de sus debilidades, de sus miserias y de sus virtudes”<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> Agustín Rivera, *Pinturas que tiene colocadas en las paredes ... op. cit.*, p. 17.

<sup>62</sup> FAR-BNM, caja 7, documento MsR/ 2543.

<sup>63</sup> *Idem.*, caja 1, doc. MsR/1847.

<sup>64</sup> *Idem.*, caja 2, doc. MsR/1969.

<sup>65</sup> Rivera tenía en su biblioteca la edición de la librería de Joaquín Verdaguer, impresa en Barcelona en 1860.

<sup>66</sup> Agustín Rivera, *Mi estilo, op. cit.*, p.12.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 13.

Considerar a la imagen como fuente de reflexión parte de una premisa de la historia antigua que reconoció en las esculturas de hombres virtuosos un estímulo para la práctica de la virtud<sup>68</sup>. El uso de las imágenes para el estudio de la historia surgió en la época del renacimiento y tuvo un nuevo auge en el periodo del positivismo; para los historiadores que siguieron esta corriente, la imagen era considerada una evidencia tan contundente como el documento; por lo tanto, sin estudiar el estilo y la forma se valoró a la imagen como una representación de la realidad<sup>69</sup>.

Desde el siglo XVII fue muy común que los ilustrados y estudiosos coleccionaran objetos de interés arqueológico o histórico para su estudio; así es como surgen los “gabinetes de objetos maravillosos”; para el caso de México fueron famosas las colecciones de Juana de Asbaje y Carlos de Sigüenza y Góngora en el siglo XVII, así como los códices y monolitos compilados por Lorenzo Boturini al siguiente siglo; esta tradición se mantuvo entrado el siglo XX, de manera que el doctor Rivera formó su gabinete de acuerdo con esta costumbre. El listado de imágenes nos sugiere que era conservador en sus gustos y en sus prácticas visuales si consideramos que en su mayoría se trata de escenas históricas; figuras religiosas y mitológicas; Mariano Azuela nos relata que llegó a ver la imagen de María Magdalena [versión de Carracci] con los pezones cubiertos por dos obleas.

Queda claro que la aportación de Rivera a la historiografía mexicana es considerar a los objetos artísticos como fuentes para escribir una historia integral, no tiene el interés del jesuita Pedro Marquez por estudiar las formas y decoraciones de la arquitectura romana o mesoamericana; tampoco está presente la preocupación de Bernardo Couto por dilucidar las características de una “escuela mexicana de pintura”.

En los textos de Rivera predominan los datos históricos sobre sus descripciones de formas y la ubicación de escuelas artísticas. Sus ideas provienen básicamente del movimiento ilustrado, es por ello que atiende principalmente a los escritores de la cultura grecolatina, luego a escritores católicos benedictinos y finalmente está al tanto de los autores de la ilustración y los de su época; es de estos últimos, de Pablo Mantz, de quien tomó ideas para identificar los estilos de algunos pintores. En cuanto a la forma prefirió una escritura llana que le permitiera comunicar su pensamiento a cultos y profanos, por lo que utilizó argumentaciones que combinaba, como Feijoo, con citas en latín, sólo que Rivera les añadía la traducción. La escasa historiografía de historia del arte que utiliza son obras actualizadas de carácter crítico y descriptivo, como por ejemplo la del francés Pablo Mantz. Se interesó por un conocimiento erudito más que por un estudio del arte a partir de los estilos artísticos. No tiene la agudeza crítica de Antonio Ponz no obstante ensaya un método comparativo, sus comentarios son apologistas y están encaminados a hacer notar el arte como una creación de la cultura occidental y cristiana, su mayor merito es precisamente el carácter didáctico de su redacción, no obstante haber sido el principal crítico del sistema escolástico prevaleciente en la época colonial, insiste en la

---

<sup>68</sup> Plinio, *Textos de historia del Arte, op. cit.*, p. 14.

<sup>69</sup> Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”, *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Vol. XX, núm, 77, invierno 1999, pp.17-44.

memorización como un método para acercarse a las grandes obras del género humano, con la cualidad de que en su propuesta se deben considerar reflexiones y causas.

Su aportación a la historiografía mexicana es la unión del concepto de arte al de cultura, considerar a la obra de arte no sólo como documento histórico, sino además, como un fin cultural, una idea desarrollada por el historiador de arte Jacob Burckhardt (1818-1897) en sus principales ensayos: *Cicerone* publicada en 1855 y *La Cultura del Renacimiento en Italia* editada por primera vez en 1860; las que seguramente Rivera no conoció, circunstancia que nos indica que por su interés y estudios "el sabio de Lagos" fue muy receptivo al espíritu de su época.

### Los criterios en el Trópico de Cáncer

La crítica entendida como un proceso de pensamiento por medio del cual se emprende la comprensión de un asunto, es un concepto fundamental dentro del proyecto ilustrado de cultura, significa el principio de la reflexión y desde el siglo XVIII se utiliza como premisa básica de la actividad intelectual. Un momento culminante de este proceso son los trabajos del filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804): *Crítica de la razón pura*, 1781; *Crítica de la razón práctica*, 1788 y *Crítica de la facultad de juzgar*, 1790.

El origen etimológico de crítica es el verbo griego *Krino*, que significa juzgar; otros autores consideran que la raíz filológica de crítica está en dos vocablos griegos: *kritike* y *tecné*, que pueden traducirse como arte de la diferencia y del enjuiciamiento<sup>70</sup>. Esto significa que dada la capacidad racional que caracteriza al hombre, el juicio de las cosas o hechos siempre ha existido en cualquier área de su actividad, por ejemplo:

La abundante literatura artística que se conserva desde la antigüedad grecorromana está comparativamente más entreverada de juicios, aunque limitándose siempre esa capacidad de criticar a la aceptación indiscutible de unos principios o normas objetivos, estimados como absolutos e intemporales, los de la doctrina estética del clasicismo<sup>71</sup>.

Entre las causas principales que propiciaron el surgimiento de la crítica de arte, encontramos que a partir del siglo XVI, la formación de redes de intercambio comercial empezó a romper con la tutela eclesiástica y cortesana de la producción artística con la consecuente aparición de un mercado de arte en el que abundaban las falsificaciones, por lo que se hizo necesario el reconocimiento de críticos y especialistas; otra fue la creación de una plataforma de exhibición que se concretizó con la organización de un salón por parte de la Academia francesa, que a partir de 1737 se hizo con una convocatoria bianual abierta lo que propició que la discusión artística estuviera al alcance del público.

Se considera al ensayista francés La Font de Saint-Yenne como el primer crítico de arte, en 1747 publicó *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, reseña de las obras expuestas en el salón de 1746, en el que enumera las siguientes ideas:

---

<sup>70</sup> Cfr. Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (eds.), *Diccionario de Estética*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 61.

<sup>71</sup> Francisco Calvo Serraller, "Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte", en Valeriano Bozal (editor) *Historia de las ideas... op. cit.*, vol. 1, p. 155.

El arte es cuestión y propiedad pública, todos tienen derecho a pronunciar un juicio, la pintura de historia es superior sobre los demás géneros, y concluye que para poder enjuiciar una obra no sólo se requiere de gusto y observación de la verdad, sino también conocimiento de las técnicas propias de cada arte<sup>72</sup>.

Durante el siglo XVIII y hasta principios del siglo XX, la crítica tuvo como finalidad someter a los productos culturales de un grupo social determinado a un juicio con el fin de impedir la cristalización de valores que atentaran contra el proyecto ilustrado, además de animar las producciones culturales que supusieran un avance en la consecución de la verdad y la belleza universales.

Denis Diderot (1713-1784) fue el crítico más celebrado del siglo XVIII, sus ideas tuvieron repercusiones por muchas décadas y llegaron a influenciar a los escritores de arte de los países hispanoamericanos, es por ello que conviene repasarlas. La crítica de Diderot admiró la gracia y lo pintoresco, puso al alcance del espectador lo sentimental, lo tangible y lo sensual de un cuadro, con ello confeccionó un gusto al alcance de la clase media; su preocupación fue realzar la representación dramática de los cuadros para que el público los recordara como si se tratara de escenas teatrales. A propósito de *El sueño del niño Jesús* presentado por François Boucher (1703-1770) en el salón de 1763:

*Su niño Jesús está suavemente pintado; duerme bien. Su virgen mal vestida no tiene carácter. La gloria es completamente aérea. El ángel que vuela es totalmente nebuloso. Es imposible realizar con más grandeza y proporcionar una cabeza más bella al José [...] Pero ¿y el color? En lo que se refiere al color ordenad a vuestro químico que os haga una detonación o mejor una deflagración de cobre mediante el nitro y lo veréis tal como es en el cuadro de Boucher, ¿de donde ha sacado esos tonos de color?, os responderá: De mi cabeza. –pero son falsos- Es posible, y no me he preocupado de ser verdadero. Yo pinto un acontecimiento fabuloso con un pincel novelesco. ¿Qué sabe usted? La luz del Tabor y la del Paraíso seguramente son así. ¿Alguna vez le han visitado los ángeles por la noche? No [...]*

*No sé qué decir de este hombre. La degradación del gusto, del color, de la composición, de los caracteres, de la expresión, del dibujo, ha seguido paso a paso la depravación de las costumbres. ¿Qué quiere usted que este artista exprese en el lienzo? Lo que tiene en la imaginación. ¿Y qué puede tener en la imaginación un hombre que se pasa la vida con las prostitutas de la más baja estofa? [...] Me atrevo a decir que este hombre no sabe realmente lo que es la gracia; me atrevo decir que jamás ha conocido la verdad; me atrevo a decir que las ideas de delicadeza, honestidad, inocencia, sencillez, han llegado a ser para él casi ajenas<sup>73</sup>.*

La dureza y el morbo por la vida del artista para juzgar a Boucher se convierten en elogios cuando habla de la pintura de Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-1779), presentada en el salón de 1759:

---

<sup>72</sup> Cit, por Rocio de la Villa, “El origen de la crítica de arte y los salones”, en Anna María Guasch (coordinadora) *La crítica de arte, historia, teoría y praxis*, Barcelona, ediciones del Serbal, 2003, p. 34.

<sup>73</sup> Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, Madrid, ediciones Siruela, 1994, pp. 47 y 48.

*Hay de Chardin un Regreso de una cacería, Piezas de caza, un joven alumno dibujando visto de espaldas, una muchacha haciendo un tapiz, dos cuadros pequeños de frutas, siempre la naturaleza y la verdad. Seguro que usted cogería las botellas por el tapón si tuviera sed; los melocotones y las uvas abren el apetito y apetece alargar la mano hacia ellos. Chardin es un hombre sensible, conoce la teoría de su arte; pinta de un modo que le es propio y, un día, sus cuadros serán muy solicitados*<sup>74</sup>.

En la crítica de Diderot la experiencia desinteresada de lo bello se convierte en origen de superación moral para el sujeto y en ejercicio de libertad en tanto que el sujeto la puede juzgar desde su sensibilidad, por tanto el juicio de lo moral pertenece a todos los hombres de gusto y el de lo técnico nada más a los artistas, es por ello que a Diderot se le considera como iniciador de la estética del sentimiento.

La crítica de arte en el siglo XIX se convirtió en un género específico de reflexión sobre la producción artística de su tiempo; supuso el reconocimiento social de la obra de arte; confirmó que el arte es una instancia de producción que contiene un valor simbólico y de mercado. En países como Francia, Inglaterra y Alemania adquirió una presencia pública y una significación ineludible, que la convierten en parte sustancial del análisis del arte de la modernidad.

El crítico de arte, surgió de manera emergente ante las necesidades del público y del mercado, por eso hasta finales del siglo XIX fue una práctica ocasional abierta a profesionales de diversos tipos que no requerían de preparación específica y especializada, baste recordar que por esa época no existía la historia del Arte como disciplina universitaria.

Es por ello que entre los autores encontramos desde escritores famosos como Emile Zola (1840-1902), Théophile Gautier (1811-1872), Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898); pintores como Gustave Courbet, historiadores como François Guizot, o políticos como Adolphe Thiers (1797-1877), por citar algunos, junto a esa nómina está una larga lista de autores desconocidos porque en Inglaterra y Francia una manera de comenzar a destacar en la carrera de las letras era trabajar como crítico de arte. Una excepción notable son aquellos que comenzaron como críticos y luego realizaron trabajos de historia del arte como Auguste-Alexandre-Philippe-Charles Leblanc (1813-1882), fundador de la *Gazette des Beaux-Arts* la publicación de arte más destacada durante la segunda mitad del siglo XIX y director de la primera empresa monumental en la historia del arte: la edición entre 1849 y 1876 de la *Histoire des peintres de toutes les écoles*; Paul Mantz, historiador de arte autor consultado por Agustín Rivera como fue mencionado en la primera parte de este capítulo.

En su formato la crítica de arte de este siglo consolidó la jerarquización de los géneros pictóricos en pintura de historia, cuadros de asuntos religiosos, costumbres, retrato y paisaje, continuó con su concepción literaria, plasmando la respuesta empática, esto es la sensibilidad y la emoción que el objeto artístico provocaba en el autor; no son

---

<sup>74</sup> *Idem.*, p. 52.

textos herméticos se escriben con un lenguaje accesible inmediato y concreto, porque la crítica siguió teniendo una finalidad pedagógica, la novedad tal vez fue la exigencia de que la obra expresara individualidad, al final del siglo este concepto se disolvió en la búsqueda de originalidad, creatividad y en especial de revelaciones psicológicas de los autores a través de sus obras.

Dado que el siglo XIX fue muy activo en movimientos y doctrinas sociales, la crítica de arte se vio muy influenciada por las ideas de Claude-Henri, Conde de Saint Simon (1760-1825) y Charles Fourier que otorgan al arte una función liberadora y un lugar privilegiado en la sociedad reformada.

Emile Zola uno de los críticos y escritores más destacados nos permite acercarnos a parte de estas ideas por medio de su artículo “Arte y actualidad” (*Le Moment artistique*) publicado en 1866:

*Para mí, y espero que para mucha gente, una obra de arte es una marca personal, una individualidad. Yo no le pido a un artista que me provea visiones placenteras o terribles pesadillas. Yo le exijo que se libere a sí mismo, en cuerpo y alma, para proclamar un poderoso e individual espíritu, un firme y fuerte carácter que pueda asir la naturaleza en sus manos y plantarla frente a nosotros, exactamente como la ve él<sup>75</sup>.*

Como se observa la copia de naturaleza será valorada también por ser una versión individual que refleje el temperamento del artista. Para otros autores será importante el conocimiento artístico del arte del pasado y la nueva valoración de aquellas escuelas y artistas ajenas al medio académico, como por ejemplo los pintores holandeses del siglo XVII.

De manera que la crítica de arte del siglo XIX se verá enriquecida por un agregado de textos de diferentes categorías y estilos para responder a las exigencias del público y hacer efectiva su idea de enseñanza. Desde esta perspectiva Dario Gamboni<sup>76</sup> nos propone la existencia de tres opciones significativas en su desarrollo: una concepción literaria que busca la recreación literaria de la imagen y nos remite a una analogía entre arte y poesía; una crítica empeñada con la objetividad y con pretensiones científicas que es la que asocia a la historia del arte en la búsqueda de la genealogía del artista y por último la crítica entendida como la crónica del arte actual, es decir, una práctica del periodismo cultural, de este último punto tenemos en Rafael de Rafael un buen ejemplo en los inicios de la crítica en México.

Durante el último tercio del siglo XX investigadores universitarios de Francia, Inglaterra, Alemania y Norteamérica se interesaron por hacer compilaciones bibliográficas de textos de crítica de arte escritos durante el siglo XIX, entre los que se incluyen los de Elizabeth Gilmore Hot y Josua C. Taylor, ya citados en otros capítulos, en México el

---

<sup>75</sup> Cit, en Joshua C. Taylor (edit) *Nineteenth-century theories of art, op. cit.*, p.426.

<sup>76</sup> Dario Gamboni, “Propositions pour l’étude de la critique d’art du XIX siècle”, en *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 71, 1991, Cit por Isabel Valverde, “La crítica de Arte en el siglo XIX: prácticas funciones y discursos”, en Ana María Guash, *La Crítica de Arte, op. cit.*, p. 102.

estudio y compilación de Ida Rodríguez Prampolini, inspirador de este trabajo. Además han surgido en Francia, Inglaterra y España colecciones que publican textos de esa época con aparatos teóricos puestos al día.

Los estudios de la crítica de arte se han llevado a cabo desde el ámbito de la historia literaria y han privilegiado los trabajos de escritores reconocidos dejando de lado las de anónimos cronistas y gacetilleros con su valiosa información sobre la difusión y alcances de las ideas de la época en la materia. Otra manera de estudiarla está relacionada por la recepción crítica de un artista lo que nos remite a la visión tradicional de la historia de personajes.

Para el presente capítulo consideré 37 textos con los que trataré de responder a las siguientes preguntas: ¿Se realizó una crítica de arte en Jalisco?, si la respuesta es afirmativa ¿Qué modelos siguieron? ¿Quiénes fueron los autores? ¿Cuál es el contexto en que se produjeron? ¿A que intereses atendieron?

Es indudable que daba la característica de que estos textos se escribieron al margen de las metrópolis culturales, su interés se interpreta como parte de un contexto general aportado en los capítulos anteriores, para explicarnos lo que significaron la difusión y apropiación de las ideas del arte y la reflexión artística en un proceso de conformación de la identidad regional y de conformación del estado nacional.

Justino Fernández fue el primer historiador de arte en México que se ocupó del estudio de la crítica de arte en nuestro país durante el siglo XIX, en su análisis resume como valores del arte de esa época los siguientes: “reproducir la naturaleza; guardar los principios clásicos; la suavidad; la actualidad; el arte como ejemplo moral; el hedonismo; la intemporalidad y, por último los grandes conceptos: unir lo bello y lo agradable a lo útil”<sup>77</sup>. Cita como críticos importantes a José Bernardo Couto de quien celebra su *Diálogo de la pintura en México* con el que “traza una historia, aunque breve, de nuestra cultura” con lo que se adelantó a ciertos aspectos de las corrientes del pensamiento, coincidiendo con el historiador Jacobo Burckhardt. En Felipe López reconoce “un modelo de crítica racionalista e idealista” que sobresale por su erudición y su estricto método histórico. Ignacio Manuel Altamirano y José Martí escribieron crítica de gran valor literario en la insistieron a los pintores de ocuparse de temas nacionales.

Según Fernández, durante el último tercio del siglo XIX y los primeros años del veinte la crítica: “Acentúa y reafirma ciertas direcciones de la conciencia anterior, sobre todo en relación con la historia o el pasado que los nuevos tiempos reconsideran, pero al mismo tiempo plantea los nuevos problemas del arte que significan un nuevo sentido de la expresión artística, de la conciencia y de la vida, en suma”<sup>78</sup>. Como críticos representantes de este periodo identifica principalmente a Felipe Gutiérrez y a Eduardo Gibbon. El artista mexiquense fue el primer pintor en ocuparse de la crítica pictórica, Fernández elogia su visión crítica y objetiva de la pintura mexicana desde el periodo virreinal hasta su actualidad, que el pintor hace por medio de un estudio minucioso de la composición, de

---

<sup>77</sup> Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo*, op. cit., p. 176.

<sup>78</sup> *Idem.*, p. 258.

su detallado, su mecanismo, así como de actitudes y resolución de cuadros de época. A Gibbon también le reconoce por su visión histórica al señalar a José María Velasco como el mejor pintor de su época.

La Dra. Ida Rodríguez nos propuso en los 700 textos localizados para la primera edición de su obra, un análisis crítico de la enseñanza, producción, difusión y crítica de la pintura, de la escultura, el grabado y arquitectura realizados en la capital mexicana durante el siglo XIX. En este ensayo historiográfico discute ideas relacionadas con la importancia y funciones del arte en la cultura del nuevo estado nacional; su vinculación con las ideas en boga en los ámbitos europeos así como las características que deberían reunir las producciones artísticas para ser consideradas como obras de arte. Por ser de interés para el presente trabajo, señalo desde mi humilde punto de vista, dos de sus hallazgos referentes a lo que consideraban los críticos como preocupaciones fundamentales en el contenido de la pintura, el primero formulado en textos anteriores a 1860 es que:

*Una buena pintura debe encerrar siempre un pensamiento profundo, una lección moral; debe basarse en una idea que eleve al espectador, que brinde un espejo de perfección moral [...] Son indispensables a la expresión pictórica: la precisión, la limpieza y la exactitud, la naturalidad, pero al mismo tiempo, la grandiosidad y la elegancia. El parecido en la representación de figuras y sobretodo en el retrato debe ser exacto, preciso y tener además un no se qué indefinible. La fidelidad a la verdad y a la historia no debe faltar, pero tiene que estar al mismo tiempo con poesía e imaginación*<sup>79</sup>.

Otra preocupación importante es la reflexión de ¿Por qué no existe un arte nacional?, la idea de la lección moral que toda pintura debía contener es suplantada “por la idea patriótica, por la pintura de género y el paisaje, inspirados por el medio local”<sup>80</sup>, por tanto a partir de 1874 la crítica va a intentar universalizar los valores mexicanos, alrededor de esos años y en adelante: “comenzamos a cosechar los frutos de un serio y prolijo interés por el arte, encaminado y encauzado por una serie de críticos serios y enterados que basan su crítica en principios menos vagos que los de las generaciones de la primera mitad del siglo y que pueden considerarse los creadores de la escuela mexicana de artes”<sup>81</sup>.

En los treinta y siete textos considerados como crítica de arte, que fueron publicados en Guadalajara a partir de 1857, algunos se ajustan a la clasificación propuesta por Gamboni [literaria, objetiva o científica y periodística], no obstante en ocasiones se mezcla la pretensión objetiva con la intención literaria, es por ello que opté por agrupar los textos en cuatro secciones: la primera conformada por escritos que revelan ideas acerca del arte en general, relativas a su concepto y función; la segunda integrada por comentarios de obras específicas en donde se incluyen pinturas, esculturas y fotografías observadas en exposiciones o en el estudio del artista; la tercera agrupa estudios

---

<sup>79</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM IIE, 2ª edición, 1997, t. I, p. 70.

<sup>80</sup> *Idem.*, p. 145.

<sup>81</sup> *Idem.*, p. 81.

iconográficos y la última artículos en los que se aborda un problema del patrimonio cultural de la ciudad.

El discurso pronunciado por el arquitecto Espiridión Carreón durante la inauguración de la primera exposición organizada por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes<sup>82</sup>, es un documento fundamental para aproximarnos a los conceptos de historia y teoría del arte conocidos por los miembros de esta singular agrupación, y principalmente nos muestra qué tanto leían y de qué temas, además de reconocer sus filiaciones en las ideas de la estética y el arte.

Algunas ya fueron señaladas en el capítulo II, de manera que únicamente las abordaré para poner énfasis en sus ideas acerca del arte. Para Carreón la exposición tenía un alto valor porque la veía como: “la brújula que marque nuestro lugar en el mundo moral”, y a la creación como un sentimiento escondido en el corazón del hombre, una idea del primer romanticismo que refiere que el arte a semejanza de un Dios sobre la tierra, ha creado un mundo que tiene por objeto lo bello, y que ese arte, “dilatando la luz de la inteligencia humana, ha creado el genio”.

El problema del genio planteaba dos corrientes para ilustrar el desarrollo de ese genio en las diferentes ramas del arte, hace una síntesis histórica que comienza con la arquitectura, al que considera como: “El arte más inmediato a la naturaleza, de ella toma su materia, a ella imita en su adorno y por ella ha adquirido sus principios de solidez. ¿No habéis encontrado en sus profundas cavidades, colocados sin presunción alguna, los atrevidos puentes colgantes?, ¿No es la arboleda de un jardín el modelo de un salón gótico?”<sup>83</sup>.

Acorde con las ideas de su tiempo elogia la arquitectura antigua al enumerar obras en Egipto, Grecia y Roma que desde su punto de vista han cambiado “la faz de las naciones y han impreso el carácter de los pueblos”, y se pregunta: “¿Los monumentos modernos acaso tienen esa majestad imponente de los antiguos?”.

No obstante que el renacimiento produjo obras como la catedral de San Marcos en Venecia; el palacio de Versalles en Francia, la cúpula de San Pedro en Roma y la de San Pablo en Londres, lo considera “muy débil, pobre en sus concepciones, falto de pureza en su ornamentación, y muy fácil, por su libertad para prostituir el bello arte de una justa y bella proporcionalidad, que caracteriza el antiguo”. La condena del renacimiento por sus excesos fue una característica en algunos artistas de la primera mitad del siglo XIX, baste recordar al pintor alemán Frederic Overbeck y su grupo de nazarenos, que atacó la desnudez de muchas obras de los maestros renacentistas, ideas muy difundidas en México por el pintor Pellegrín Clave y por tanto no muy ajenas al grupo de artistas de Guadalajara.

Desde su perspectiva la escultura había seguido el camino de la arquitectura, la antigua es lo mejor, Miguel Ángel le dio nueva vida en 1500; pero “Canova, Torwaldsen,

---

<sup>82</sup> Espiridión Carreón, *Primera exposición de Bellas Artes en Jalisco*, Guadalajara, *El País*, 14, 17 y 21 de octubre de 1857, núms. del 76-78.

<sup>83</sup> *Idem.*

y algunos otros la han determinado en su decadencia”. Señala que la pintura también como todas las artes deriva de la naturaleza, no obstante recurre a la anécdota de la doncella que dibuja la silueta del ser amado basada en la sombra, para explicar su origen; considera que el artista además de saber hacer, “necesita tacto para elegir y el sentimiento íntimo para embellecer a la naturaleza misma”, observa que los que han desdeñado a la naturaleza son los más atrasados en sus conceptos, un ejemplo es la Escuela Española. Respecto a este arte concluye que también ha tenido sus periodos de decadencia, y “como la arquitectura, ha renacido en Francia: David es el jefe de la reforma, y ella en sus principios no fue más que el renacimiento del antiguo. [...] La presente sociedad le presta su romanticismo, y sus cuadros se tiñen de una intensa melancolía; ella no necesita de mirar atrás, está más cerca del porvenir”<sup>84</sup>.

Considera que la música vive un momento brillante en el siglo XIX y por eso nada más enumera a compositores de este siglo. Por último se refiere a la poesía como el arte que está por sobre los demás, aquí su lista de preferencias va de Homero, la Biblia, Virgilio, Dante hasta Alphonse de Lamartine, Víctor Hugo, René Chateaubriand y Lord Byron.

Comparte con muchos colegas de su época el exhorto a las nuevas generaciones de artistas para que se ocupen de temas de nuestra historia y pone como ejemplo “el valor de nuestro insigne Guatimotzin, el cerco heroico de la gran Tenochtitlan” o el episodio de la princesa Quilena que se inmoló junto a sus hijos para no caer en manos de los españoles. Según Carreón este tributo a “padres tan magnánimos” habrían de motivar en las generaciones venideras para que cese de la indiferencia “que nos ha mantenido en la inacción, para dar paso a una nueva era entre nosotros”<sup>85</sup>.

La cuestión del arte nacional fue una preocupación latente desde los años posteriores a la consumación de la Independencia, la Academia de Letrán fundada en 1836 por escritores como Andrés Quintana Roo, Ignacio Rodríguez Galván, y Fernando Calderón entre otros, exhortaba a sus miembros a ocuparse de los asuntos nacionales dentro de sus creaciones literarias. En sus órganos de difusión: *El Mosaico mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas* (1837), *El año nuevo, presente amistoso* (1838) y *El recreo de las familias* (1838), los autores ensayaron la nacionalización de las letras con la creación de una prosa basada en temas indígenas y coloniales<sup>86</sup>.

Como ya dejé anotado en el capítulo 1, Ignacio Pío Villanueva en su escrito “Gloria para las Bellas Artes en Jalisco” le recomendaba a Jacobo Gálvez que se ocupara de temas mexicanos. Espiridión Carreón, exhortó a los pintores de Jalisco a que consideraran como temas escenas ejemplares de la historia Patria; Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto además de escenas de este género sugieren también los cuadros de costumbres.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Todas las citas entrecomilladas pertenecen al discurso ya citado.

<sup>86</sup> María del Carmen Ruíz Castañeda, “Estudio Preliminar” a la edición facsimilar de *El Recreo de las familias*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1995, p. XXI.

A propósito de la inauguración de la Sociedad de paisajistas Gerardo Suárez, el poeta Jesús Acal Ilisalituri, consideró la existencia de un arte nacional en embrión, que según su punto de vista tiene ejemplos en las siguientes obras:

Entre los literatos, Guillermo Prieto con su *Romancero nacional* y su *Musa callejera*, y Cuellar con su *Linterna mágica*. Entre los músicos no recuerdo más que a Ituarte con sus *Ecos de México* y a Ricardo Castro con sus *Aires nacionales*, y entre los pintores a Gerardo Suárez con su *Cinco de mayo*, a Manuel Ocaranza con su *Naturaleza Muerta* y el *Momento supremo*; a Felipe Gutiérrez con sus cuadros de costumbres y finalmente a Obregón con su *Invención del pulque*<sup>87</sup>.

Acal, criticó que toda la actividad artística que se hacía en México siguiera modelos extranjeros, como ejemplo señaló que las piezas teatrales de autores mexicanos ocurrían en Madrid o París; él sugiere para temas de los pintores “las hazañas de nuestros mayores y nuestra naturaleza variada”.

Hay un avance y una cuestión importante en las ideas del poeta cuando considera que si bien el arte revela la índole de un pueblo, cree que es también cosmopolita y patriota, y en esta última cualidad, no excluye el cosmopolitismo. El cambio radica en que no se trata nada más de ocuparse de los paisajes, las costumbres o los sucesos históricos de México sino también de universalizarlos.

Otra característica que se compartía en los escritos de la época, era el reconocimiento de una escuela mexicana que tenía origen desarrollo y presente, a ello corresponde el interés por publicar una nómina de pintores mexicanos de los siglos XVII y XVIII, en los que se identifican cualidades propias:

Los pintores mexicanos tienen grande inspiración religiosa y mucha dulzura; sus vírgenes y sus ángeles son muy notables. Puede decirse que las pinturas mexicanas forman una escuela enteramente separada que difiere esencialmente de todas las escuelas europeas<sup>88</sup>.

Esto les hace suponer una escuela que encuentra continuidad a la mitad del siglo XIX que sumada a los modernismos de finales del XIX y principios del XX, va a reformular El arte contemporáneo de México después de la Revolución.

La idea de armar un discurso de “arte nacional” de manera cronológica puede verse como consecuencia del ideal de conseguir hacerlo “codo a codo con la civilización y el progreso de los pueblos”. La cuestión de la identidad nacional planteada a comienzos del siglo XIX es también un rasgo de modernidad: “Es una evidente manifestación ideológica de los grupos que se enfrentaron al sistema sin una alternativa política, por lo que se quedaron en lo estético dejando a un lado lo económico y social”<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Jesús Acal Ilisalituri, “A la Sociedad de paisajistas Gerardo Suárez”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 12 de mayo de 1892, núm. 1500.

<sup>88</sup> “Sobre la pintura en México” en *La Religión y la Sociedad*, Guadalajara, 17 de abril de 1875, entrega 40.

<sup>89</sup> Daniel Schávelzon, *La polémica del Arte Nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988, p. 15.

Algunos historiadores consideran que el acto historicista de revivir el mundo perdido de la antigüedad por parte de la cultura occidental, es una expresión de una sociedad en transición a una sociedad plenamente industrial de contradicciones de clases, y de capital y trabajo<sup>90</sup>.

¿Cuál es la fuente de estas ideas? La mayoría provienen de la cultura ilustrada con matices del romanticismo, comencemos por el origen del arte en la naturaleza, respecto de la arquitectura, fue el Abad Laugier (1731-1769) quien en su *Essai sur l'architecture* (1753), propuso a la naturaleza como modelo para la arquitectura y para una nueva organización social, consideró que en la cabaña primitiva estaban las bases de todo tipo de construcción<sup>91</sup>. Esta idea está presente en la literatura artística desde el siglo XVIII, Francisco de Milizia en su *Arte de Saber ver en las Bellas Artes del Diseño* señala que: “Si la arquitectura civil quiere por su belleza ser admitida entre las bellas artes de la imitación, es preciso que ella también pruebe como las otras su procedencia de algún modelo natural que ella se proponga imitar hermoseándolo”<sup>92</sup>.

En el verano previo a la celebración de la primera exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes apareció en entregas sucesivas la traducción de un texto del escritor francés Edgar Quinet: *El genio del Arte*<sup>93</sup>, en él se expresa que desde el origen de los tiempos ya existía una relación analógica entre arte y naturaleza: “Las cadenas de montaña eran la arquitectura de la naturaleza, la cumbre y los picos tajados por el rayo, su estatuaría; las sombras y la luz, el día y la noche, su pintura; el ruido de la creación entera, su armonía, y la reunión de todo esto, su poesía”.

El arquitecto Carreón señala también que su idea de concreción de las artes por medio de un templo, “es una imitación de Quinet”, por ello afirma que observando la arquitectura de un recinto religioso: “Su proyección horizontal es el signo de la redención, se recuerda el sepulcro de Cristo: sus torres cerca de las nubes manifiestan la unidad intensa de la oración, que, levantada desde la tierra, se eleva al cielo; el número de sus columnas y las sombras de sus bóvedas semejan los altos cedros del Líbano...”<sup>94</sup>.

No obstante debo señalar que otra fuente importante para los artistas de Jalisco fue la lectura de *El genio del Cristianismo* del Vizconde Chateaubriand. El escritor francés, señaló la analogía entre los laberintos de los bosques y los templos góticos; Carreón incluso tomó literalmente sin advertir al lector una cita de Chateaubriand: “La arquitectura antigua del Egipto, muestra en sus pilastras, el sicómoro, la higuera oriental, y los más colosales árboles del África y del Asia”<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> Spiro Kostof, *Historia de la Arquitectura*, Madrid, Alianza forma, 1ª reimpresión, 1998, t. 3, p. 975, y Delfín Rodríguez, “Teorías de la Arquitectura en el Siglo XVIII”, en Valeriano Bozal (editor) *Historia de las ideas...*, *op. cit.*, pp. 104-109.

<sup>92</sup> Francisco de Milizia, *Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño*, Barcelona, editorial Alta Fulla, 1989, p. 42.

<sup>93</sup> Traducido por Epitafio J. de los Ríos, en *El País*, Guadalajara, julio 29 de 1857, núm. 51 y 52.

<sup>94</sup> Discurso de Carreón, “Primera exposición...” *op. cit.*

<sup>95</sup> Vizconde de Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, México, Ed. de Ignacio Cumplido, 1853, p. 435.

Por otra parte el didactismo moral y el compromiso con la educación de las costumbres por medio de la pintura y la escultura fueron tópicos de la cultura ilustrada; para el filósofo alemán Moses Mendelssohn (1729-1786): “La literatura, la pintura y la escultura, siempre y cuando no sean impropriamente utilizadas por el artista para fines innobles, nos enseñan las reglas de la ética en ejemplos poetizados y embellecidos por el arte”<sup>96</sup>.

Estas ideas de la ilustración se irán transformando entre los artistas de Jalisco hasta después del triunfo de la República. El escritor Clemente Villaseñor pronunció un discurso durante la velada del 11º aniversario de la fundación de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, en 1868 con el título “Algunas consideraciones sobre lo bello”, en el que muestra la vigencia de los conceptos surgidos en el siglo anterior, no obstante se observan ligeras modificaciones, al comenzar afirma que es bello “todo lo que despierta un placer moral o intelectual, sea por medio de la contemplación, sea por medio de las relaciones que se tiene con los objetos anteriores”<sup>97</sup>. Su definición del arte se reduce a decir que es “La imitación de lo que existe, en su parte bella o sublime”. Considera que la belleza es única, eterna y absoluta, “como es la verdad y como es el ser por excelencia”.

En la traducción de *El genio del Arte*, Quinet señala que “El arte tiene por objeto representar por formas la belleza infinita, reproducir lo inmutable, en lo efímero abrazar la eternidad en el tiempo, pintar lo visible por lo invisible”<sup>98</sup>.

Por último Villaseñor considera que no se puede ser un buen artista sin haberse abismado en la contemplación de ese conjunto infinito que es el universo, no obstante les advierte de ser cautos: “Ver y admirar, pero nada más: es necesario no querer descubrir esos sublimes misterios ni tratar de investigarlos; aún existe el árbol vedado; todavía no nos es permitido ser conocedores de la ciencia del bien y del mal”. Su recomendación para los artistas es que observen la naturaleza, “que la estudien en todas sus fases, en su movimiento constante de destrucción y regeneración”. Sólo después de haber observado esa “infinita forma de la infinita idea” se podrá proceder a representar la idea de lo visto y el resultado será una representación “de lo grande, de lo maravilloso y de lo sublime”<sup>99</sup>. La diferencia es que al arte ya no se le pide solo la semejanza como reflejo de la naturaleza sino que se exige la expresión del sentimiento del artista para entender su obra como expresión de su mente y por tanto de un todo.

La calificación de las obras artísticas tuvo muy pocas variaciones entre mediados y finales del siglo, su interés estuvo dirigido a observar técnica y expresión. Esta última desde la percepción y recepción del autor del texto crítico. El poeta Eпитacio de los Ríos se ocupó de opinar de las obras expuestas en la primera exposición de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, en su artículo “Una ojeada a los salones de la exposición”, se aprecian sus puntos de interés: Primero aclara que no hará un juicio crítico, que se trata

---

<sup>96</sup> Cit, por Javier Arnaldo, “Ilustración y enciclopedismo”, en Valeriano Bozal, *Historia de las ideas...op cit.*, t. I, p. 81.

<sup>97</sup> Clemente Villaseñor, “Algunas consideraciones sobre lo bello”, en *El país*, Guadalajara, 28 de marzo de 1868, núm 198.

<sup>98</sup> E. Quinet, *op. cit.*

<sup>99</sup> Los entrecomillados pertenecen al discurso de Villaseñor.

de “sus impresiones”; en términos generales observó en el conjunto: “La copia fiel de los más dulces sentimientos del corazón o de las escenas bellísimas de la naturaleza”, no obstante cuando nos acercamos a la crítica de un cuadro, sus observaciones son agudas, por ejemplo al hablar del retrato del poeta Aurelio Luís Gallardo realizado por Felipe Castro, opina que:

*Además de la finura del pincel y de un excelente parecido, se nota la inteligencia del pintor que supo dar a la cabeza un efecto interesante y comunicar a la mirada, el pensamiento que quiso revelar. A nuestro juicio están de más los accesorios en ese retrato, porque la cabeza por sí sola indica lo que el busto de Tasso, que ocupa el segundo término, denota al espectador. Ese retrato, por sí solo basta para hacer la reputación de un pintor; la mano en que está apoyada la cabeza, deja entrever la sangre agolpada debajo de la piel por efecto de la presión, y está perfectamente dibujada<sup>100</sup>.*

Lo que reconoce en otros cuadros de Castro son incorrecciones técnicas, por ejemplo en una Dolorosa cree notar una leve imperfección en el dibujo de la cabeza; en la Magdalena que se integra en una escena del Calvario, observa que el brazo izquierdo “no corresponde al todo de la figura pues nos pareció muy flaco”. En las pinturas de Gálvez encuentra un San Francisco “demasiado joven y no bien caracterizado”; destaca el mérito sobresaliente de una pintura al pastel realizada por Juan Padilla, porque consiguió darle “la transparencia de un óleo” a la representación de una cascada del Tirol.

Se asombra con una composición de Gerardo Suárez, se trata de un ciervo atacado por unos perros en el momento de lanzarse al agua: “la espuma que ha hecho saltar caída de los animales, está muy bien imitada y todos los accesorios son adecuados a la figura principal. Al frente de esa composición se experimenta un sentimiento de comprensión, su autor puede estar seguro de haber comprendido el efecto que se propuso”. De los Ríos es acucioso: no se impresiona con el efecto, también analiza su estructura técnica. Los renglones que escribió sobre el paisaje con animales realizado por Suárez, nos revela claramente los objetivos de su crítica: “hay verdad, inteligencia en la elección de objetos y mucha naturalidad en el tono general de la composición”.

Me parece muy importante destacar su crítica a la escultura, lamenta que haya pocas [sólo se presentaron tres piezas], no obstante que “hay en Guadalajara varias personas que se han dedicado con afán a la escultura”. Considera que es necesario que no se pierda

“El depravado gusto que hay en general por los muñecos pintados”, ese “arte de muñequería, que con colorines, ojos de esmalte, trapos y cordeles pegados, seducen a la masa del vulgo”, y no permiten que observen con atención “las estatuas de un solo color que con sencillez y nobleza descubren la hermosa forma en su nativa gracia”. El observa que el “buen gusto” está despertando entre la sociedad, y que las muestras están en los allí expuestos.

---

<sup>100</sup> Epitacio de los Ríos, “Una Ojeada a los Salones de la Exposición”, en *El País*, Guadalajara, a 7 de noviembre de 1857, núm. 83.

Otra manera que nos permite comprobar las ideas que se tenían de la recepción de la obra, es ver cómo cambiaron por el surgimiento de la fotografía. En el último tercio del siglo, la crítica se encaminó a destacar los parecidos técnicos con el nuevo Arte, así a propósito de una exposición de Felipe Gutiérrez en Bogotá se comentaba del retrato de una señorita bogotana:

Viéndolo entre la mano, o la simple vista, la perspectiva de la figura y la pieza, lo desprendido del cuerpo, el aire que hay en torno de él, la ventana, la cortina, la luz los reflejos de la cortina y las borlas rojas en el sofá, la estera, la alfombra, un retrato colgado y una guitarra que está sobre el sofá, todo hace un efecto más que fotográfico, porque tiene el colorido, la animación y la frescura que saltan en la fotografía<sup>101</sup>.

Es en esta época que comienza a surgir una concepción positivista de la crítica en la que desaparece el mundo clásico como ideal y los obliga a buscar una verdad científica observable en la distribución de campos de luz y volúmenes de sombras sin abandonar el sentido literario. El abogado Ramón Miravete escribió una crítica de las obras de Gutiérrez a las que consideró “la palpitante verdad de la naturaleza copiada”. Así, lo que más admiró fue una escena costumbrista en donde un “tronera” toca la guitarra: “los dedos que oprimen y los que hacen vibrar las cuerdas no están quietos; las venas se dibujan, la sangre circula y las armonías se sienten”, por lo demás Miravete reconoció el carácter de un “tenor de barrio”, de los que están dispuestos a la “camorra” y a seducir.

En su fascinación por lo objetivo admira en el cuadro *El minero*, un juego con el estado físico de las cosas, en el dibujo del vaso con cerveza y la botella de aguardiente, existe un “capricho óptico”: “el líquido, lo sólido, la transparencia, la vida, todo en fin, lo pintó con tan acentuada verdad, que no se advierte la obra del pincel”<sup>102</sup>.



Figura 38. Cazadora de los Andes (detalle) 1874. Óleo sobre tela. 98x154cms. Felipe S. Gutierrez



Figura 39 La Caída de los Angeles Rebeldes 1850. Óleo sobre tela. 180x220cms. Felipe S. Gutierrez

<sup>101</sup> “Un Artista mexicano”, *La Religión y la Sociedad*, Guadalajara, 1 de agosto de 1874, t. II, entrega 7.

<sup>102</sup> R.M. “Galería de Pintura”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, 28 de diciembre de 1876, núm. 485.

Llama mi atención que mencione “figuras desnudas”, en donde “la carne se toca”, habla de contornos del cuerpo y “brazos tostados por el ambiente”, por lo que no se puede afirmar la técnica exacta con la que fueron realizados, por la fecha de exposición puede tratarse de la primera versión de *Amazona* o *Cazadora de los Andes* (1874) (figura 38) y *Desnudo femenino* (1875). El cuadro *Los ángeles caídos* (figura 39) Miravete lo consideró una “exaltada fantasía”.

En estos comentarios se observa una preferencia por el naturalismo positivista que más allá de la pureza exclusiva de lo retiniano busca un acercamiento objetivo a la verdad. Hay elementos coincidentes con Zolá cuando habla de venas y músculos, el novelista francés había postulado que: “El viento sopla del lado de la ciencia; somos empujados a pesar nuestro hacia el estudio exacto de los hechos y las cosas”<sup>103</sup>.

Fue Felipe Gutiérrez, sin duda uno de los pintores mexicanos con mayor fortuna crítica en su época, en el diario colombiano *La América*, publicado en Bogotá se hacían referencias a críticas publicadas en el *Herald* de Nueva York y del *Sunday Times*, el primero destaca que la obra de Gutiérrez aportaba un estilo grandioso y una franqueza desconocida entre los pintores del norte, el segundo elogiaba “la rapidez y vigor de su ejecución”<sup>104</sup>.

El problema de la función del arte fue abordado por Felipe Gutiérrez en su artículo *La causa principal por qué en México no existe el gusto por las Bellas Artes*<sup>105</sup>, el pintor mexiquense piensa que por esa circunstancia no se puede culpar a la sociedad ni a los gobiernos, estos últimos “jamás se han ocupado de nada de provecho”. Desde su perspectiva la culpa de que la sociedad mexicana no esté educada en el sentimiento de lo bello es de los artistas: “ellos como los verdaderos sacerdotes del Arte, debían iniciarla en sus secretos, levantar el velo que cubre su santuario para que cada individuo se contara en el número de los iniciados”. En sus viajes había observado que los artistas europeos tienen relaciones fraternales, entablan discusiones artísticas en las que emiten sus juicios de las obras de arte, además se reúnen en asociaciones para ayudarse y exhibir sus trabajos con el consecuente “adelanto del arte”. Critica también que la mayoría de los artistas mexicanos después de egresar de las academias se encierran en sus estudios y se aíslan de sus compañeros para lamentarse de la situación, por lo que les propone que organicen exposiciones periódicas y conferencias, “sólo así podrán educar al público”.

El propio Gutiérrez publicó sus ideas respecto a cómo “Calificar un cuadro de Pintura”, en donde distingue dos elementos en la apropiación, el “mecanismo” y la parte “artística”, se prueba que para lo primero se considere como patrón un pincel “fino y lamido” o uno burdo, no obstante considera este valor como secundario, frente a la “verdad de un cuadro” consistente en “una buena composición, expresión, sentimiento, corrección, mágico claroscuro y mágico colorido, sin importar la manera en que fue realizado, en todo caso lo importante es el estilo franco que es patrimonio del genio”. Este

---

<sup>103</sup> Emile Zola “Art at the moment”, Cit, por Joshua Taylor, *Nineteenth-century...op. cit.*, p. 427.

<sup>104</sup> “Un artista mexicano” en *La religión y la sociedad*, op. cit.

<sup>105</sup> Felipe Gutiérrez, “La causa principal por qué en México no existe el gusto por las Bellas Artes”, en *Juan Panadero*, Guadalajara, a 20 de diciembre de 1877, núm. 559.

atrevimiento de Gutiérrez de poner “cualidades” a la cuestión artística, condiciones que sin duda obedecen a un afán positivista por “objetivar” la producción, ya fuera industrial o artística. El genio del artista se sugiere “oculto” en las sinuosidades del color y los giros de una pincelada, la franqueza en su ejecución es para Gutiérrez su mayor cualidad, por lo que sugiere emplear lo fino para la ejecución de miniatura y de obra pequeña y en la grande el estilo “franco” para transmitir ideas además de un relieve sorprendente y brillantez de color que se presentan con vigor e intensidad<sup>106</sup>.

Encuentro en “Manera errónea de...” una nota de crítica de arte en donde se observan elementos característicos del género en la segunda mitad del siglo XIX, por una parte habla todavía de la exaltación romántica del genio, no obstante pone condiciones como la composición, corrección de dibujo, colorido, y claro oscuros que deben observarse en las buenas pinturas.

El tema de la naturaleza y su representación así como su influencia en la creación, estuvo presente en los escritos publicados durante las dos últimas décadas del siglo. Un personaje de la administración porfirista como don Mariano de la Bárcena, ilustró también estas ideas producto de enfoques positivistas; el ingeniero y geólogo, consideraba que: “la afición a lo bello y a lo ideal, unidas al fuego de la imaginación, son siempre los rasgos propios de los pueblos inteligentes e instruidos que viven en los países tropicales, donde la riqueza y la lozanía de la naturaleza, parece marcar el sello de carácter a todas las razas que habitan esas regiones”<sup>107</sup>.

El estudio de la naturaleza como fundamento de la expresión artística comenzó a tener transformaciones radicales a raíz de la publicación del tratado de “Perspectiva y paisajismo” escrito por el paisajista francés Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), en él establece que hay dos formas de ver la naturaleza: la primera es aquella en la cual vemos la naturaleza tal como es y la representamos lo más fidedignamente posible, eliminan los objetos que no parecen interesantes y escoge la vista que parece más agradable o pintoresca. Una segunda manera es en la que vemos la naturaleza como debería de ser y para la cual la imaginación enriquecida presenta la vista a los ojos de hombres de ingenio quienes han visto mucho y comparado cuidadosamente; hombres que reconocen todas las bellezas y las faltas, que los “vuelven compañeros de todos los hombres de todos los siglos y de todos los países al leer y aprender su historia”. De esta manera el artista pinta hablando al alma, con acción sentimental, con ello consigue una expresión que se comunica fácilmente a todo hombre sensible<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Felipe Gutiérrez, “Manera Errónea de Calificar un Cuadro de Pintura”, en *El País*, Guadalajara, 22 de Febrero de 1877, núm. 172.

<sup>107</sup> Mariano de la Bárcena Ramos, “Sección 3ª Bellas Artes. Pintura-caligrafía-escultura-fotografía y música”, en *Exposición de las clases productoras y Descripción de Guadalajara*, *op. cit.*, pp. 139 – 155.

<sup>108</sup> Cfr. Pierre-Henri de Valenciennes, “Advine to a Student on Painting, Particularly on Landscape” en Joshua C. Taylor, *op. cit.* p. 250.

Estas nuevas ideas todavía a finales del siglo serán poco comprendidas por el público de Guadalajara, representado en 1892 por un anónimo cronista, quién criticó severamente los paisajes expuestos por los jóvenes artistas de la recién formada “Sociedad de Paisajistas Gerardo Suárez”. Por principio encuentra en los cuadros “una nota subida, caliente, chillona en ocasiones, que si alegra la vista, hiere la retina en cuanto se busque por allí el efecto estilístico y no el relumbrón de las circunstancias”<sup>109</sup>. Esto lo explica porque los expositores son jóvenes que empiezan a crear dejando a un lado la copia y “queriendo dar las tonalidades por el propio gusto y sugestión”.

Para el cronista el arte debe ser la naturaleza misma, reconoce que la imaginación predomina entre los jóvenes expositores, ellos han hecho cuadros con noches de luna ya claras ya tempestuosas pero “alumbrando caminos impracticables, castillos feudales, torrentes pavorosos [...] composiciones bonitas indudablemente pero que distan del verdadero arte por la verisimilitud de que carecen”. Por último les recomienda que se ocupen de la reproducción de escenas locales, de cosas que lleven el sello de nacionalidad, “de manera que sean otras tantas páginas de la historia de nuestras costumbres, de nuestras modalidades y caracteres; sólo de esa manera se logrará la formación de escuela patria”<sup>110</sup>. En este episodio se encierra otra cuestión: el crítico escribe lo que se había dicho ya desde 1852.

Los artistas jaliscienses, en especial los jóvenes, estaban al tanto de nuevos lenguajes que habían comenzado en Europa una década antes como era el impresionismo

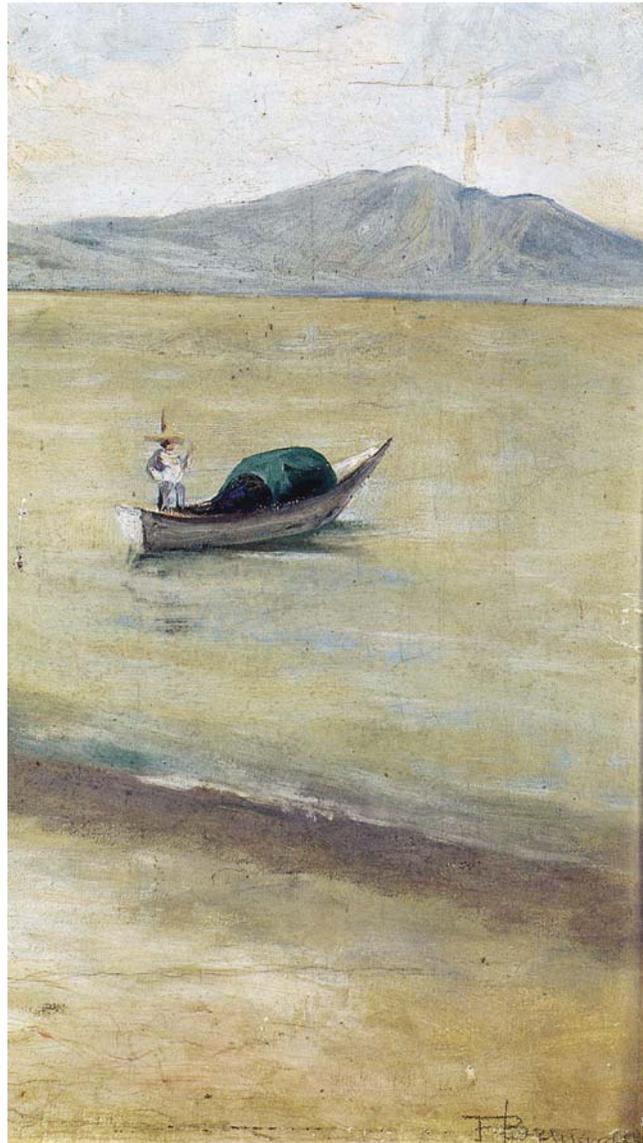


Figura 40. Chapala.  
Óleo sobre tela y masonite. 42x27cms. Felix Bernardelli.

<sup>109</sup> “La escuela pictórica en Jalisco”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 27 de octubre de 1892, núm, 1637.

<sup>110</sup> Los entrecorillados pertenecen a la nota anterior.

de los primeros años, en Guadalajara el centro difusor de estas nuevas propuestas era el taller de Félix Bernardelli, quién invitaba a sus alumnos a pintar al aire libre para interpretar los paisajes según su percepción y sentimiento. En su cuadro *Chapala* (figura 40) realizado hacia 1890 se observa una integración entre hombre y naturaleza en donde el pescador es un elemento insignificante ante las masas cromáticas que representan la tierra, el agua y el cielo y estas a su vez más que copias exactas son extensiones cromáticas diferenciadas por tonalidades que expresan calma además de lo imponente de la naturaleza que el pintor acentúa con las montañas del fondo. La intención de Bernardelli ha sido la interpretación de la naturaleza desde su perspectiva personal y sentimental la única recurrencia a una cuestión física como el tiempo es plasmar en las tonalidades del color una probable hora del día.

Señalar bases cuantificables para calificar el arte, también significó la posibilidad de comercializarlo y cotizarlo mas allá de una simple manufactura para “menaje de casa” como antaño. De manera que esta tendencia a diferenciar entre la obra artística y la manufactura ornamental, extendió los criterios de “objeto artístico” a muy diversas prácticas como la fotografía, la obra gráfica y el modelado en arcilla. Un dato sobre el proceso de circulación de la obra de arte, uno de cuyos esquemas fue la rifa, es un testimonio acerca de obras de Gutiérrez sorteada durante su estancia en Colombia: “*La guitarrista* valdría 1,000 pesos o más, en cualquier mercado europeo: obra de tanta gracia y sencillez, el aire que circunda la figura, su juego de distancias, luces y reflejos y el primor de su fondo, revelan un artista consumado y embelesa a todo el que la contempla”<sup>111</sup>.

Entre los fotógrafos el más comentado fue Octaviano de la Mora, señalado por los periodistas como una “celebridad del arte fotográfico” porque “sus retratos tocan la perfección”<sup>112</sup>. Para 1890, en *El Diario de Jalisco*, se comentaba a propósito del retrato de un niño de tamaño natural: “Hay que admirar la distribución armoniosa de luces y sombras y una rigurosa precisión hasta en los más pequeños detalles de ropa”<sup>113</sup> (figura 41).

De entre los productos presentados en la sección de Bellas Artes de la II Exposición de las clases productoras, Don Mariano de la Bárcena destaca que: “Las fotografías hechas en Guadalajara, tienen gran renombre en todo el país y han sido premiadas en los Estados Unidos y también en París”. En las fotos de Charles Barriere comenta la naturalidad en las figuras y “muy buena entonación en las tintas”<sup>114</sup>.

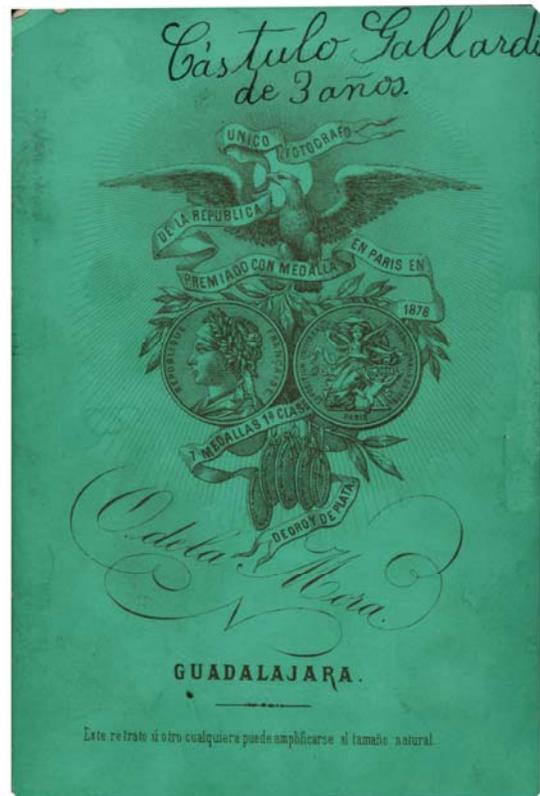
---

<sup>111</sup> “Un Pintor Mexicano”, *La Religión y la Sociedad*, Guadalajara, 19 de septiembre de 1874, tomo II entrega 13.

<sup>112</sup> *Juan Panadero*, Guadalajara, a 24 de septiembre de 1874. número ilegible.

<sup>113</sup> *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 25 de octubre de 1890, núm. 1017.

<sup>114</sup> De la Bárcena, *Exposición de las clases...op. cit.* p. 142.



Así también en la escultura se exige “naturalidad”, una Inmaculada Concepción tallada por Agustín Espinoza es de admirar por la belleza de su fisonomía, así como por la imitación fiel de las ondulaciones de la ropa “en perfecta naturalidad”. Las esculturas de Pablo Valdéz fueron consideradas como “intachables” en su ejecución y diseño; el máximo elogio recae en la escultura del patriarca San José para su nuevo santuario a la que consideraron superior en comparación con la que del mismo santo se mandó traer de París<sup>115</sup>.

Para la litografía considerada como arte se exigía manejo de líneas, colores y diseño, “correcto, bien combinado y artístico”, en este arte del grabado en piedra se reconoce una tradición fundada por Diosio Rodríguez y secundada por Loreto y Ancira durante el último tercio del siglo XIX.

La presencia de las ideas positivistas en el arte, que estaban al alcance de los lectores de periódicos se manifiesta en una biografía de Hipolito Taine y una traducción de Emile Zola, una crónica de su viaje a Roma. Fausto Ramírez nos señala, entre otras,

<sup>115</sup> “Magnífica obra de Arte”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 13 de noviembre de 1890, núm, 1032

como una idea muy general del positivismo a: “La fe en el ininterrumpido progreso futuro, fundado en la noción experimental, analítica y racional del conocimiento científico y en su aplicación práctica en todos los campos de la experiencia humana”<sup>116</sup>. La valoración de la imagen como representación de la realidad; sin estudiar el estilo o la forma buscó en esta copia de la naturaleza el reflejo de un temperamento. La libertad de creación radicaba en este “reflejo de temperamento”.

Otra postura fue también la de considerar los datos del sujeto y su entorno con base en la información científica ya fuera de tipo histórico o del entorno físico<sup>117</sup>. Encuentro en José María Velazco un ejemplo de esto, su trabajo como ilustrador de la revista *La naturaleza*, lo revelan como un botánico acucioso y meticoloso dibujante, su fidelidad a la observación de tipo científico le permitió realizar cuadros de paisaje como documentos ecologistas.

Como ya lo señalé en el capítulo anterior la filosofía positivista tuvo un fuerte impacto en la propuesta educativa y cultural del porfiriato, a finales del siglo XIX, que en la pintura local quedó reflejado en un interés por captar una imagen natural de manera objetiva, como por ejemplo la porosidad de la naranja en un bodegón de Carlos Villaseñor o la textura de la canasta de *La sirvienta* captada por Eloisa Acosta (figura 42). Enlazada con la pintura doméstica practicada por las mexicanas desde mediados del siglo XIX<sup>118</sup>, Eloisa se presenta como la primera pintora profesional en Guadalajara si consideramos que dedicó gran parte de su tiempo a la enseñanza y participó en exposiciones colectivas como la de “la Sociedad de paisajistas” en 1892. Si algo destaca en la silueta de la sirvienta, seguramente cercana al entorno de la artista, es el soporte en el dibujo académico puesto al servicio de la expresión centrada en el rostro de la famulla; la pintora ha respetado el canon del género del bodegón pintando una atmósfera oscura por la que se atisba la alacena desplazada en este caso al fondo para destacar la expresión psíquica del personaje y la naturaleza representada por las frutas y la canasta de fibra que las resguarda. La maestra Acosta se había formado con los métodos utilizados en el Liceo de niñas con Felipe Castro.

### **La construcción de dos iconos nacionales: Hidalgo y Guadalupe.**

Otro referente de la práctica de historia del arte de esa época son cuatro artículos que asumen el carácter de estudios iconológicos: *Retratos del inmortal libertador Miguel Hidalgo y Costilla. Noticia de una escultura auténtica de Hidalgo y de los retratos conocidos de este héroe*<sup>119</sup>. *La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe juzgada por un*

---

<sup>116</sup> Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en el catálogo de la exposición, *El espejo simbolista, Europa y México 1870-1920*, México, MUNAL, CONACULTA, 2004, p.30.

<sup>117</sup> Albert Boime ha ilustrado el caso de Van Goh, *La noche Estrellada*, México, Siglo XXI, 2001.

<sup>118</sup> Angélica Velásquez Guadarrama, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán”, en *Hacia otra historia del arte en México. DE la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1869)*, Esther Acevedo, (coordinadora), México, CONACULTA y CURARE, A-C., pp.122-148.

<sup>119</sup> F. Rodríguez Gallaga “Retratos del inmortal Miguel Hidalgo y Costilla Noticia de una escultura auténtica de Hidalgo y de los retratos conocidos de este héroe”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara a 27 de septiembre de 1891, núm. 1313.

artista norteamericano<sup>120</sup>, *La Virgen de Guadalupe ha sido retocada*<sup>121</sup> y *La desaparición de la antigua corona de la Virgen de Guadalupe*<sup>122</sup>.

En los cuatro está presente un afán científicista para probar lo que se plantea y el último tiene que ver con la polémica coronación de la “Emperatriz de América” y por tanto con una revisión del “milagro del Tepeyac” o “milagro guadalupano”. Un hecho ocurrido en 1895 que también puede verse como un resarcimiento del poder de la iglesia y una alianza de apoyo evidente con el porfiriato, ocurre en el medio día del régimen y está acompañada también del inicio de grandes santuarios y templos expiatorios de proyectos con pretensiones monumentales, por ejemplo el nacional de San Felipe de Jesús en ciudad de México, los expiatorios diocesanos de León, Guadalajara y Zacatecas y la catedral para el nuevo obispado de Zamora<sup>123</sup>.

La cuestión del verdadero retrato de Hidalgo es un planteamiento de interés para la investigación de historia del arte en México. El nacionalismo del siglo XIX entendido desde la perspectiva actual, significó una búsqueda de imágenes de identidad que avalaran su biografía nacional desde su origen hasta los días de los constructores de la patria. Dar imagen a la figura del patricio representó para los sucesivos gobiernos un problema de interés público, siguiendo la premisa de la antigüedad Clásica: “el culto a los héroes es la mayor enseñanza de ejemplo moral”, con este sustento surgieron las galerías de héroes; Hidalgo e Iturbide subían y bajaban de los altares cívicos como consecuencia de una época en la que predominaban las batallas y los generales en la silla presidencial.

Correspondió a Maximiliano de Habsburgo iniciar estas galerías nacionales, con la finalidad de impulsar un programa de conciliación nacional, con este propósito encargó a varios profesores de la Academia de San Carlos la realización de los retratos de Agustín de Iturbide, Miguel Hidalgo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Vicente Guerrero, Ignacio Allende; el *Retrato del benemérito de la patria, General D. Miguel Hidalgo*, fue realizado por el pintor Joaquín Ramírez.

En 1891 el *Diario de Jalisco* publicó un artículo sobre el origen iconográfico de la imagen de Hidalgo, su autor era el diputado guanajuatense Francisco Rodríguez Gallaga, él considera como los retratos más cercanos a la fisonomía del cura de Dolores a la escultura de Clemente Terrazas realizada en 1810 y un retrato que nombra “retrato Campuzano”, por ser propiedad de dicha familia, y que fue realizado en Morelia tomada también en directo en su paso por aquella ciudad.

---

<sup>120</sup> “La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe”, en *La Religión y la Sociedad, publicación católica social*, época tercera, Guadalajara, 10 de febrero de 1889, t. 1.

<sup>121</sup> “La Virgen de Guadalupe ha sido retocada”, en *El Heraldo*, Guadalajara, 20 de octubre de 1895, núm. 3306.

<sup>122</sup> “La desaparición de la Antigua Corona de la Virgen de Guadalupe”, en *El Heraldo*, Guadalajara, 12 de diciembre, 1895, núm. 321.

<sup>123</sup> Jaime Cuadriello, “La Corona de la Iglesia para la Reina de la Nación, imágenes de la coronación guadalupana de 1895”, en *Los Pinceles de la historia III, La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, CONACULTA, INBA, UNAM IIE, pp. 150-213.

Según el autor la fundación del mito ocurrió cuando un grupo de patriotas encargaron al escultor Terrazas, quien llegó a ser nombrado de cámara en tiempos de Iturbide, para que “copiara de bulto o en escultura la persona de aquel hombre que tanto estruendo hacía en la historia del país”; después de solicitar su permiso al mismo Hidalgo procedió a realizar un bosquejo en una pequeña escultura. A los pocos meses la noticia estaba difundida por la ciudad de México y la policía virreinal hizo grandes pesquisas sin lograr hacerse de la escultura, que permaneció algunos años emparedada en México, e hizo su explicación de gran publicidad luego que se consumó la independencia”<sup>124</sup>.



Figura 42. Sirvienta, Ca. 1892  
Óleo sobre tela 100x90cms. Eloisa Acosta

Para corroborar la veracidad del hecho, Rodríguez Gallaga se entrevistó con el hijo del escultor, un anciano que le confirmó la versión y le informó que la escultura se encontraba en la galería de temas mexicanos formada por el licenciado Felipe Sánchez Solís, en donde la describió de la siguiente manera: “Esta pequeña estatua está provista de sombrero y parada sobre un pedestalito de porcelana con inscripciones en idiomas del país, cubierta con un capelo de cristal; pues su tamaño será de dos a tres decímetros”<sup>125</sup>.

Según Rodríguez Gallaga el paso del “padre de la patria” por Guadalajara debió haber sido retratado varias veces pero no conoce ninguno. El que sí vio es el llamado de Campuzano, que fue pintado en Morelia el mismo año de la proclamación de la Independencia, tiempo después lo copió el pintor Bruno B Herrera, de su fidelidad fisonómica dan cuenta

don Ruperto Campuzano, quien de joven conoció al héroe y don Pedro López de Lara que militó bajo las órdenes del señor cura en la guerra de independencia, hay además semejanza en la fisonomía de los parientes del prócer, que por aquella época vivían en Cuitzeo y Pénjamo, es también parecido a la fisonomía facial de la escultura mencionada.

<sup>124</sup> F. Rodríguez Gallaga, *op. cit.*

<sup>125</sup> *Idem.*

Una vez legitimado el origen, Rodríguez Gallaga reconoce en la pequeña estatua la fuente de origen de un retrato del prócer hecho por Primitivo Miranda y que fue modelo para una litografía ampliamente difundida en *Romancero Nacional* de Guillermo Prieto, y también el cuadro de Joaquín Ramírez, difundido y popularizado en una cromolitografía, en la que:

*Si bien reproducen algunas facciones o rasgos fisonómicos del hombre lo han realzado e idealizado de tal manera, que mas bien que copias de un semblante parecen símbolos patrióticos o inspiraciones geniales, muy notables ciertamente por su merito artístico, en ellos aparece el héroe, tal como conviene al genio de la temeridad, en actitud enérgica y además expresivo, con un papel enrollado (¿el acta de Independencia?) y el hoc signo vincens o lábaro tradicional de la guadalupana*<sup>126</sup>.

Para el autor, el retrato menos parecido a la fisonomía del libertador es una litografía publicada por Lucas Alamán, en la que el prócer aparece: “carigordo o lleno de carrillos y con labios y barba enteramente inexactos”, lo que da una idea muy remota de las “facias” del libertador. El estudio de Rodríguez Gallaga, está basado en testimonios de época y en la comparación fisonómica de los descendientes de Hidalgo. Su trabajo se hizo en un momento en que la cohesión nacional impulsada por el porfiriato necesitaba confirmar sus íconos, de modo que el tocar el asunto era necesario, eso nos puede explicar la frase final en latín y traducida así: ¡Si el universo roto se desploma, hiéranme impertérrito sus ruinas!. El autor supuso que su estudio causaría controversia por aclarar cuáles eran los verdaderos retratos del “Pater Patriae”, cuestión que al parecer no ocurrió.

Este primer recuento de la iconografía del “Padre de la Patria” se hizo basado en una nueva versión del método de fisonomía y semejanza sustentado en testimonios verbales recogidos por el autor, lo que muestra una selección de informantes y por tanto un discurso de planteamiento científico de acuerdo al positivismo imperante.

El estudio más reciente sobre la iconografía de Miguel Hidalgo fue escrito por el maestro Fausto Ramírez<sup>127</sup>. El asunto principal es el retrato del libertador realizado por Joaquín Ramírez, su patronazgo, circunstancias, antecedentes y su significado. Comienza por reconocer que es difícil identificar retratos contemporáneos de Hidalgo, dado que: “se prohibió hablar de Hidalgo en ningún sitio, pues esto era un gran delito que se castigaba con rigor. Esta es la razón porque no se encuentra en todo el país un retrato que siquiera se le parezca, pues que la prohibición duró cerca de diez años. Se siguió un espionaje tremendo. Nadie estaba seguro de hablar dentro de su casa”<sup>128</sup>.

No obstante reconoce valor al suceso protagonizado por Clemente Terrazas y el libertador, al presentar un testimonio del arquitecto Manuel Francisco Alvarez publicado en 1909, en el que narra cómo durante su paso por San Carlos como estudiante, Ramírez

---

<sup>126</sup> *Idem.*

<sup>127</sup> Fausto Ramírez, “Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* Mexicano”, en Manuel Chust y Víctor Minguez (editores) *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Universitat de Valencia, Valencia, 2003, pp. 189-209

<sup>128</sup> Pedro García, *Con el cura Hidalgo en la guerra de Independencia*, México, SEP/80 Secretaría de Educación pública, 1982, en Fausto Ramírez “Hidalgo en su estudio...” ensayo citado.

realizó el cuadro y para documentarse “procuró cuantos datos pudo para hacer el retrato”. El lic. D. Felipe Sánchez Solís le facilitó una pequeña estatua de Hidalgo que “al decir de algunos contemporáneos, fue tomada del mismo cura”.

Además de aportar valiosos datos sobre otras imágenes del prócer como una litografía publicada por José Joaquín Fernández de Lizardi en 1823 y un retrato realizado por Antonio Serrano en 1831 en el que ya no aparece Hidalgo en actitud guerrera, sino “como el párroco humanista y benevolente”, el maestro Ramírez consigue esclarecer el proceso por medio del cual la figura del “Padre de la Patria deja la actitud bélica, por una en la que se muestra preocupado por construir el destino del país, ambas posturas se funden y producen la imagen encargada por Maximiliano, en la que el “Padre de la Patria” parece abandonar el estudio para dirigirse al pueblo y proclamar la libertad.

No obstante que el artículo de Rodríguez Gallaga se sustenta en meras cuestiones fisonómicas, es importante para la época puesto que plantea la cuestión de fidelidad de la imagen conocida del libertador, una condición de sustento veraz tal y como lo exigían los tiempos en los que según Zola: “El viento sopla del lado de la ciencia”.

La bibliografía guadalupana se remonta al siglo XVII, entre los textos más famosos se encuentran: *Imagen de la Virgen María de Dios de Guadalupe*, escrita por Miguel Sánchez y publicada en 1648; Luis Lasso de la Vega publicó en 1649 una relación en nahuatl *Huei tlamahuizoltica omonexiti ilhuicac tlatoca ihuapilli* que quiere decir “El gran acontecimiento con que se apareció la señora reina del cielo Santa María”; en 1688 salió *La estrella del norte de México aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este nuevo mundo en la cumbre del cerro del Tepeyac, orillas del mar tezcocano, para luz en la fe de los indios; para rumbo cierto en los españoles, en la virtud*. Este cuarteto fue llamado por Francisco de la Maza como “los cuatro evangelistas guadalupanos”:

Hasta los títulos mismos de los libros de estos primeros evangelistas tienen un sentido subconsciente de enorme interés. El primero es, sencillamente, *Imagen*, tan de acuerdo con la fecunda imaginación teológica y poética de Sánchez y como una primera presentación de la virgen; el segundo es el gran acontecimiento, dando la nota enfática; el tercero es ya *La felicidad de México* comprobada científicamente y el cuarto es *La estrella del norte de México*, es decir, la fijación celeste, norte y guía, dominando *urbi et orbi*, a la ciudad y al mundo<sup>129</sup>.

Don Joaquín García Icazbalceta publicó en 1896 *Carta acerca del origen de la imagen de nuestra señora de Guadalupe de México*, dirigida al Arzobispo Pelagio Antonio de Labastida, en la que hizo una revisión histórica crítica de la debatida cuestión de las apariciones de la Virgen del Tepeyac.

Un proceso de conformación de un sentimiento de patriotismo criollo tuvo lugar dentro de la segunda mitad del siglo XVIII, en esta época inició también el de secularización de la cultura en la Nueva España y la Nueva Galicia. Los pintores y

---

<sup>129</sup> Francisco de la Maza, *El guadalupismo mexicano*, Lecturas mexicanas 37, México, Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Educación Pública, 1984, p. 97.

escritores contribuyeron de manera definitiva en este movimiento cultural, los primeros además de solicitar al Imperio permiso del gremio para convertirse en Academia y otorgar los títulos de maestro de pintura, es en este contexto que el pintor Miguel Cabrera acompañado de José de Ibarra, Manuel de Osorio, Juan Patricio Morlete Ruíz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcibar y José Ventura Arnaez, a petición del arzobispo José Manuel Rubio y Salinas así como del Abad y el cuerpo de prebendados de la colegiata, realizaron un examen del lienzo para emitir un dictamen desde el punto de vista artístico, además de señalar las características del material y técnica pictórica que refleja la imagen. Este ensayo llevó el título: *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas* coordinado por Miguel Cabrera y autor del texto más extenso, se completaba con análisis más breves de sus acompañantes, este conjunto es también un importante documento para la crítica de arte en México, su autor principal el pintor Miguel Cabrera, ha realizado un dictamen organizado en apartados encaminados a explicar la estructura técnica de la obra y responder porque no es obra humana, su índice está organizado de la siguiente manera: *Motivo de esta inscripción, Maravillosa duración de la imagen, De la tela o lienzo en que está pintada, De la falta de aparejo en esta, Del Maravilloso dibujo, De las cuatro especies de pintura que concurren maravillosamente en el lienzo, Del precioso y exquisito dorado de la milagrosa imagen, En que se desatan las objeciones que se han opuesto a nuestra bellísima pintura, y cierra con el estudio del Diseño de la milagrosa imagen*<sup>130</sup>.

Por la estructura de la disertación tiene todo el germen de lo moderno, ideas que empezaban también a circular desde años antes por las metrópolis europeas, la separación de temas y las afirmaciones categóricas basadas en un alegato son también un indicio de que Cabrera había preferido abandonar la disertación escolástica en aras de un discurso comprobable en lo inmediato, así por ejemplo al responder a una objeción respecto de la perfección del dibujo señala: “La cuarta [objeción] es que el hombro derecho está mayor que lo que pide la buena simetría. Lo he medido con todo cuidado, haciéndome cargo de la estatura de la señora y de lo que tercia su sagrado cuerpo, y está conforme a las buenas proporciones que nos enseñan nuestros escritores”<sup>131</sup>. Sin duda tema de un estudio específico, este ensayo de crítica de arte marcará en la siguiente centuria los estudios guadalupanos, lo menciono porque precisamente en las ideas expuestas por Cabrera se basa el artículo “La imagen de nuestra Señora de Guadalupe juzgada por un artista norteamericano”, publicado en *La Religión y la Sociedad* en 1889, firmado por Thomas B. Connery que apareció originalmente en el periódico neoyorquino *The Word* y que en México lo había difundido el periódico capitalino *El Nacional*.

De visita en México Connery se mostró interesado por la pintura y consiguió permiso para elaborar un examen científico de la imagen, al redactar el escrito hizo abstracción de las consideraciones piadosas y teológicas del origen divino de la pintura para hablar como artista y como sabio y elaborar un “examen imparcial, racional y científico tal como lo pudiera hacer así en el más incrédulo ateísta como el más fervoroso creyente”, presentando “hechos que no rechazará el más científico perito”.

---

<sup>130</sup> Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas*, México, Edit, Jus, 3ª edición facsimilar, 1977.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 20.

En términos generales Connery sostiene las ideas de Cabrera: destaca que el ayate no esté preparado, se admira por la antigüedad de la imagen y su magnífico estado de conservación y colorido, encuentra en su realización las cuatro técnicas pictóricas ya señaladas por Cabrera (óleo, aguada, temple y labrada al temple) y enumera como un milagro, el que en una época se le añadieron angelitos en los resplandores dorados, que desaparecieron con el tiempo.

Para el artista norteamericano lo más sobresaliente está en el uso y efecto del color: “No tiene explicación ni se comprende cómo, pero el hecho es que el manto es verde y azul al mismo tiempo, el vestido violeta y matizado o mezclado con otro color inclasificable, el rostro moreno y aperlado, y para colmo de la maravilla, en estos mismos colores hay mezcladas sombras y matices de ellos mismos”<sup>132</sup>. El uso de los colores de la imagen, le parece algo indescriptible, difícil, por lo que recurre a vocablos del inglés: “la túnica es del color que llaman los ingleses *pinkish* y violeta con raros dibujos de flores de oro”. No coincide con otros escritores que el rostro sea totalmente indígena, Connery en cambio observa un: “extraño y singular contraste: el rostro reúne al mismo tiempo el tipo azteca y el judío como ha menudo ha sido notado, y el conjunto de la pintura recuerda algo de las nobles figuras griegas y orientales, algo de las de la edad media y de las últimas centurias, y algo por fin de las egipcias”<sup>133</sup>. Otra prueba irrefutable de que no era obra humana fue “la evidencia de que las sustancias de que están compuestos esos colores son absolutamente desconocidas”, el mejor ejemplo está en el dorado porque según él “Es cosa probada que es imposible por medios naturales obtener el reflejo o brillo metálico sin emplear sustancias metálicas, y en esta pintura el efecto del reflejo se consiguió sin esos elementos indispensables”<sup>134</sup>. El estudio de Connery al igual que el de Rodríguez Gallaga, tienen en común que recurren a un discurso cientificista para comprobar sus observaciones líricas.

León XIII concedió la corona a la santa imagen el 8 de febrero de 1887, esto originó una polémica sobre el guadalupanismo que culminó con la renuncia del obispo de Tamaulipas Eduardo Sánchez Camacho, por considerar que el culto guadalupano constituía un abuso en perjuicio de un pueblo crédulo y en su mayoría ignorante. Desde la tribuna de la Cámara de diputados el político liberal Juan Antonio Mateos atacó a la coronación por considerarlo como un medio de promoción política del alto clero mexicano. Este acontecimiento estuvo acompañado de otros escándalos: “la subrepticia borradura de la corona que la cabeza de la Virgen lucía pintada, la venta de criptas sin otorgar títulos de propiedad, las sospechas sobre el destino de las joyas que las damas mexicanas habían donado para la hechura de la corona de oro (y su sigiloso traslado de París a México para escapar del control aduanal)”<sup>135</sup>.

La desaparición paulatina de la corona, acción aprobada y encargada por la jerarquía de prebendados de la Colegiata de Ntra. Señora de Guadalupe y mostrada como

---

<sup>132</sup> “La imagen de Nuestra señora de Guadalupe juzgada por un artista norteamericano” *La religión y la sociedad*, Guadalajara, 10 de febrero de 1889.

<sup>133</sup> *Idem*.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Jaime Cuadriello, “Una corona...” *op. cit.*, p. 159.

un milagro, “ilustra el peso canónico que se le otorgaba al rito de coronación, aún por encima de la misma tradición *antigua y constante*, y las razones de toda la parafernalia iconográfica y visual con que quedaría revestido el santuario: la exaltación de la Virgen en reina por y para una iglesia triunfante”<sup>136</sup>.

Este suceso ocasionó también reclamos por parte de algunos periodistas, uno de ellos es el artículo publicado en el periódico tapatío *El Herald* justamente el 12 de diciembre de 1895.

El anónimo cronista centró su artículo en un reclamo al clero por tratar de imponer la idea de que la virgen de Guadalupe no tenía corona y tampoco había evidencia de que la hubiera tenido y por otra parte si había existido ésta había desaparecido para aceptar la corona autorizada pontificalmente. Primero recuerda cómo el día 23 de febrero de 1888 con motivo de las restauraciones iniciadas en el templo principal, la imagen fue trasladada a la contigua iglesia de Capuchinas en donde estuvo hasta el 30 de septiembre de 1895, doce días antes de la coronación pontificia, ese día, ante las más de ciento cincuenta personas reunidas:

El ilustrísimo señor abad manifestó que por haberse asegurado que en la cabeza de la Virgen existió anteriormente una corona y que habrá sido borrada del lienzo, deseaba que todos los concurrentes aproximados al cuadro se cercioraran de que *no existe tal corona ni hay vestigio de que existiera*. Multitudes examinaron de cerca la imagen y expresaron que era exacto lo que el señor abad afirmaba. Acto continuo, a solicitud del mismo, los artistas don José Salomé Pina, presbítero don Gonzalo Carrasco y don Felipe de Jesús Palomares, expresaron que después de haber examinado la imagen en diversas épocas anteriores y recientemente y aun de haber hecho una copia tomada del original, el segundo de ellos, afirmaba que sobre la cabeza de la imagen no existe pintada corona alguna, ni hay vestigio de que la hubiera tenido<sup>137</sup>.

La aportación más importante de esta acta, es confirmar la participación de los académicos de la Academia en el acuerdo de “lo no visto”. Ante la suspicacia que provocó el hecho, la tarde del día de la coronación el señor obispo de Yucatán proclamó la solución, contenida en su sermón: “¡Oh que gran poder de Diva y que amorosa ternura de madre! Aparecióse por un milagro coronada y por ventura con otro milagro se muestra ya sin corona, para llevar tan solamente la que ahora le ofrecemos sus hijos”. El autor hace notar la coincidencia de tiempo entre el anuncio de la coronación y el acto mismo, con la desaparición de la corona de diez rayos dorados, de la que dieron cuenta escritores del milagro desde el siglo XVII así como los cientos de copias ya esparcidos por el país. Por disposición de la jerarquía eclesiástica desapareció milagrosamente para ceñirse la que le daban sus hijos los mexicanos.

El artículo recurre a referencias bibliográficas precisas y de diferentes épocas, desde el padre Florencia en 1688 en donde describía la corona y contaba los rayos que la

---

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> “La Desaparición de...” *op. cit*

integraban hasta el *Romancero guadalupano* que cantaba el milagro de la desaparición de la corona, justo el día de la coronación, el 12 de octubre de 1895.

Su argumentación también analiza el significado de las palabras por ejemplo “por ventura”, no sabe si el Prelado la empleó con el sentido de fortuna, felicidad y dicha, o dejando en duda la afirmación; de manera que es un texto trabajado rigurosamente en donde incluso afirma que el autor de la imagen de la virgen fue “el pintor indígena Marcos Cipac de Aquino Cipac”.

El artículo es un ensayo historiográfico muy bien documentado en el que también señala la uniformidad de los nuevos óleos sobre tela de gran formato que decoran la nave principal de la basílica, pintados por Pina, Gutiérrez, Carrasco, Ibarra y Parra, en los cuales aparece la virgen sin corona. El autor al final señala su principal preocupación: “corregir la gravísima falta que implica, que el clero, en obsequio a su propio prestigio, debe hacer formal averiguación y procurar el castigo de los culpables, aunque resultaren ser miembros suyos, pues las faltas que desprestigian a una corporación no son las que se corrigen sino las que se dejan impuras”<sup>138</sup>.

Desafortunadamente desconozco qué tipo de periódico fue *El Herald*”, lo que sí destaco en el artículo, es la evidencia de un discurso crítico más allá de la descalificación “per sé”, y la construcción de argumentaciones dentro de un riguroso marco de investigación para cuestionar la autoridad moral de la jerarquía eclesiástica. Para la historia del arte en México, con estos artículos, se documenta la participación de Salomé Pina y otros pintores en “El milagro de la desaparición” y las testificaciones para negar la existencia de la corona en la imagen original provocado por el abad.

## **El reconocimiento del patrimonio**

La investigación aportó también notas referidas a cuestiones de embellecimiento urbano de la ciudad por medio de la construcción de plazas, paseos y el nuevo parque Agua Azul, así como la instalación de las primeras esculturas del panteón laico con que debe contar toda urbe que se precie de serlo, eso queda para otro estudio más relacionado con urbanismo y arquitectura. No obstante, para concluir me referiré a un concepto que sí está relacionado con el conocimiento de la crítica y la historia del arte, es el de Patrimonio cultural, entendido como una valoración artística de bienes muebles o inmuebles. En un contexto de mejoramiento de los servicios urbanos como fue aumentar y modernizar las redes de agua y alcantarillado, empedrado de nuevas calzadas, alumbrado eléctrico en las calles principales y portales, surgió también una preocupación por dos edificios indispensables en el repertorio de la ciudad: La Catedral y El Teatro Degollado que fueron objeto de profundas reparaciones, así como el rescate del claustro de Santa Mónica conocido como “patio de los Ángeles” que fue trasladado anexo a la casa de oración diocesana de San Sebastián de Analco en 1895. Algo inusitado también fue sin duda lanzar una voz de alarma sobre el abandono en que se tenía la colección de pinturas del Liceo de Varones, desde la clausura en 1894 de las cátedras de pintura y escultura del establecimiento.

---

<sup>138</sup> *Idem.*

Por las circunstancias de su construcción en medio de la guerra civil y la intervención francesa, el teatro Degollado concluyó su primera etapa de construcción en 1866 por lo que el proceso continuó principalmente en la fachada que se terminó en 1882, el problema estructural del arco del escenario quedó resuelto hasta 1895.

A los pocos años de concluida la primera etapa el Teatro ya era tema de preocupación pública, en 1868 un artículo aparecido en *La Prensa*<sup>139</sup>, exhortaba a revisar los gastos que se habían realizado y los que se tenían que realizar hasta llegar a su conclusión. Este artículo proporciona datos sobre esos primeros años de su construcción y la falta de solidez en su edificio:

*Vecinos antiguos de Guadalajara, recordamos cuando se principió la obra del Teatro. Ni planos ni presupuestos se hicieron entonces, pues el autor del proyecto sólo presentó un croquis de planta, que por cierto, los que en aquella ocasión lo vimos nos sorprendimos de que ni aún escala tenía, y no menos sorpresa nos causó el que dos personas inteligentes de esta ciudad, comisionadas por el gobierno, hubieran aprobado aquel proyecto que sin duda su autor les desarrolló verbalmente, y más aún, que se hubiera comenzado la obra sin saber qué saldría ni el costo que tendría*<sup>140</sup>.

Este problema de la mala cimentación seguirá presente por muchos años, en 1894 se publicó el artículo “Gálvez, Fontana y nuestro gran Coliseo”, en el que se afirmaba que el teatro era “Uno de los edificios públicos más notables con que contamos, y del que con justicia nos mostramos orgullosos”<sup>141</sup>. Se enfatizaba que había que reparar el arco del escenario y la bóveda principal que presentaban cuarteaduras, hablaba también de la necesidad de reparar los telones del decorado que había hecho el pintor italiano Carlos Fontana entre 1872-1874, seis decoraciones que habían costado entre tres o cuatro mil pesos, concluía que las reparaciones eran urgentes y necesarias con el fin de que “Siempre esté nuestro Gran Teatro Degollado en muy buen estado de servicio, y en todo tiempo sea admirado en cada uno de sus detalles por propios y extraños”.

Por fin en diciembre de 1895 se concluyeron las obras de reparación con la colocación de un arco de níquel en el escenario que vino a fortalecer la bóveda; la decoración basada en oro y rojo que permanece hasta nuestros días fue acremente criticada: “El papel escogido para tapizar las plateas y los palcos es rojo y oro, pero, contrariamente a lo que debe ser, predomina el oro; las cortinas de las plateas y de los palcos son mezquinas y de mal gusto, y de peor gusto es la pintura de los cielos de esas localidades, así como la de las superiores”<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> “El Teatro Degollado, Importante al público y al ayuntamiento de Guadalajara”, en *La Prensa*, Guadalajara, 29 de abril de 1868, núm. 223.

<sup>140</sup> *Idem*

<sup>141</sup> “Gálvez, Fontana y Nuestro Gran Coliseo”, en *El Heraldo*, Guadalajara, 22 de diciembre de 1895, núm. 324.

<sup>142</sup> “Las obras ejecutadas en el Teatro Degollado”, en *El Heraldo*, Guadalajara, 22 de diciembre de 1895, núm. 324.

Este interés por criticar las obras de remozamiento de edificios públicos, al parecer era algo muy generalizado hacia finales del siglo: “Nada más común entre nosotros que el ejercicio de la crítica. En México, y muy particularmente en Jalisco, no hay cosa que no se censure. Todo Zascandil se considera con derecho a dar su voto hasta en las cosas más técnicas y obtusas”<sup>143</sup>. Con estas frases inicia un artículo para comentar las reparaciones hechas a la catedral, dirigidas por el presbítero Plascencia quien mandó estucar las paredes, doró los capiteles y los filetes de las cornisas y dejó el vasto recinto “limpio y resplandeciente”; lo que no era suficiente para la “gente de gusto difícil”: “Según ella, estaba mejor la catedral pintada de temple con colores oscuros, remedando granitos fantásticos, que estucada y dorada como se encuentra hoy día. Aquello era monumental; esto es charro y de mal gusto”<sup>144</sup>. El autor del artículo es estricto en sus comentarios, respecto de que la catedral sea considerada un monumento responde: “Es un templo pequeño, sin grandiosidad real ni presumida, sin orden especial de arquitectura, sin clasicismo alguno en su plano”<sup>145</sup>. Desafortunadamente no hubo respuestas a esta implacable crítica contra un icono de la ciudad, no obstante el periodista anónimo al final de la nota concedía que el oro y el estuco eran medios de ornamentación usados “en las ciudades donde reina el gusto por lo depurado”.

Un último artículo que reclama la preservación de un bien cultural de valor patrimonial es el que está dedicado a solicitar la conservación de la colección de pinturas del Liceo de Varones<sup>146</sup>. Esta colección estaba integrada por 68 pinturas procedentes de los conventos exclaustrados y servían como ejemplo para la clase de pintura del Liceo, misma que fue suprimida desde 1894, motivo por el que permanecían abandonadas en la capilla del centro escolar. Para el periodista no era necesario comprobar si la serie de pinturas sobre la vida de San Francisco eran o no del sevillano Bartolomé Esteban Murillo o trabajo de discípulo suyo, hecho bajo la dirección de aquél, “es el caso que ese cuadro así como los de Lucca Giordano, José Castro, Alcívar y otros muchos merecen atención especial”<sup>147</sup>. Es por ello que suplica al gobernador Curiel que ordene la limpieza y traslado de los cuadros a la planta alta del inmueble y no sigan expuestos al sol en la capilla donde se encuentran.

Estas quejas y señalamientos sobre edificios y pinturas que se consideran de propiedad pública, reclamos que en la época actual cada vez son más comunes, para el fin del siglo XIX representan una apropiación de la obra artística como objeto para el disfrute colectivo, es por ello que también puede considerarse como una asimilación de las ideas estéticas difundidas durante la segunda mitad del siglo. Supongo que el hecho de que se publicaran en un medio de difusión masiva como eran los diarios de la época, es respuesta a comentarios expresados por algunos sectores de la población caracterizados por su interés en la Cultura y las Artes y que no necesariamente eran artistas. Uno de los periodistas se refiere a que “desde los doctores hasta los cretinos todos se juzgan suficientes para opinar en las cuestiones más arduas”, no obstante identifica a las personas

---

<sup>143</sup> “El Decorado de la Catedral”, en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara, 13 de agosto de 1895, núm. 105.

<sup>144</sup> *Idem*.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> “Obras de Arte que se pierden. Nueva voz de Alarma”, en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara a 2 de mayo de 1896, núm. 73.

<sup>147</sup> *Idem*.

que han viajado como los que encabezan el grupo de descontentos, “una excursión a San Antonio Tejas o a San Francisco y dos o tres meses pasados en Londres o en París, dan autoridad a cualquier individuo para hablar ex cátedra de todas las cosas imaginables”<sup>148</sup>. Sea como fuera representan una pequeña prueba de que los temas del arte ya eran de interés colectivo y que el proceso de difusión de éste, iniciado cuarenta años antes por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes comenzaba a mostrar resultados.

Las ideas de historia y crítica de arte que se difundieron en Jalisco durante la segunda mitad del siglo XIX, fueron contemporáneas a las que circulaban en la ciudad de México, y no obstante carecer de la profusión de la crítica, historia y teoría del arte, escritas en ciudades europeas, estuvo al tanto de las ideas que en ellas se difundían ya fuera por medio de traducciones o directamente en las publicaciones originales.

Agustín de la Rosa escribió historia del arte con una intención de dejar constancia de la destrucción propiciada por la Revolución liberal; en cambio Agustín Rivera lo hizo con fines pedagógicos para que los letrados que carecían de recursos tuvieran acceso a las obras artísticas que se encontraban en las grandes capitales europeas. Fue también el doctor Rivera un ejemplo de innovación en la metodología de investigación histórica que se practicaba en México en esa época, al considerar a la imagen como una fuente de información necesaria en la indagación del hecho histórico.

No obstante la carencia de escritores que se ocuparan de manera permanente del ejercicio de la crítica de arte, quienes lo hicieron ocasionalmente demostraron estar al tanto de las ideas de la época y es por ello que observamos una evolución en cuanto a la apropiación de la obra artística que va desde la búsqueda de los ideales de belleza a una observación de las semejanzas entre la obra artística y la naturaleza que a su vez reflejara el temperamento del artista.

Con todos estos antecedentes, algunos sectores de la sociedad jalisciense a finales del siglo, comenzaron a apreciar el valor artístico y patrimonial como un asunto concerniente a todos, por lo que manifestaron sus opiniones respecto a su preservación y cuidado.

---

<sup>148</sup> “El Decorado de la Catedral”, *op. cit.*

## CONCLUSIONES

El estudio de la historia del arte en una región delimitada como es el estado de Jalisco a través de documentos bibliográficos y hemerográficos me ha permitido adentrarme en cuestiones sustanciales en la praxis artística: por una parte el proceso de apropiación de los significados de hacer y pensar el arte, en ambos casos se parte de supuestos universales que adquieren significados particulares de acuerdo a las circunstancias y condiciones del lugar donde se desarrolla, digamos que el problema de la regionalización de modelos artísticos modificados o alterados está en función de las del movimiento de ideas y temas más que en la búsqueda de un estilo unitario. No obstante es necesario aclarar que en términos generales las condiciones sustanciales son las mismas tanto para los antiguos como los nuevos países.

El siglo XIX, durante su primera mitad tuvo en el patriotismo y nacionalismo movimientos que por igual se desarrollaron en Prusia o las nuevas naciones americanas, durante la segunda mitad el interés por el crecimiento industrial y económico como base de la riqueza de las naciones modificó los intereses del arte y los artistas. Por una parte los empujó a buscar las aplicaciones del arte a proyectos útiles y por otra también surgió un interés genuino de parte del artista para explorar en los límites de la creatividad, la expresión y sus motivaciones personales más allá de los cánones académicos.

Una revelación interesante fue constatar como a lo largo de la segunda mitad del siglo los artistas jaliscienses fueron modificando actitudes y roles frente a la sociedad, pasaron de tener un compromiso ético del artista como instrumento de mejoramiento moral a convertirse en un trabajador más.

Mi sorpresa ante la abundante cosecha de documentos me planteó un primer reto:

¿Cómo organizar y analizar esos miles de líneas y cientos de páginas?, una manera tradicional como lo han hecho los historiadores de Heródoto a Hobsbawm es la forma cronológica muy ensayada en las narraciones de la historia de bronce la que está marcada por batallas y generales, este esquema tal vez hubiese facilitado la narración pese a estar atada a sucesos bélicos y de otro tipo, menos históricos. Reconozco que el arte como una más de las actividades humanas no deja de estar sujeto a circunstancias políticas y sociales para su producción sin embargo no necesariamente es su condición primigenia.

La historiografía francesa de los últimos cincuenta años nos ha demostrado como es posible reconocer el espíritu de una época así como la evolución de la cultura por medio del estudio de los gustos, actitudes, pensamientos y praxis de diversas actividades de individuos o grupos específicos de ciudadanos, el interés esencial es el de restablecer la cadena pasado-presente para observar cambios y permanencias y encontrar las reacciones de los individuos frente a un mismo asunto, esta fue la base para optar por organizar la investigación en torno a núcleos temáticos como son los relacionados con la enseñanza, actitudes y roles asumidos así como la creación escrita a partir del encuentro de los artistas con el público en una región mexicana durante el siglo XIX. De esta manera y sin

soslayar el gran telón histórico de la conformación nacional me propuse poner en primer plano las acciones y pensamientos de los artistas para explicarlas como respuestas individuales y grupales a las circunstancias dentro de las que desarrollaron su actividad profesional.

La primera cuestión fue investigar cuáles fueron los antecedentes teóricos y las acciones políticas que propiciaron el movimiento artístico y cultural de la época estudiada y por ende cuáles habían sido los resultados del proceso de secularización de la cultura iniciado desde la segunda mitad del siglo XVIII y que se intensificó después de la independencia. La revisión de dos catálogos de libros que se vendían en Guadalajara, uno de 1829 y otro de 1851, son muestra de la transición entre las lecturas de la ilustración a una mayor diversificación de temas y público lector. Me pareció significativo que mientras el listado de 1829 ofrecía 250 títulos, para 1851 la oferta casi se había triplicado hasta 611. En el primero abundan los libros sobre leyes, circunstancia que se explica por el clima político prevaleciente que era propicio para la difusión de libros sobre derecho y legislación. Entre los autores más solicitados encontramos a Montesquieu, Constant y Bentham. En literatura se podían conseguir traducciones al español de Goethe y el Vizconde Chateaubriand con su clásico *El genio del Cristianismo*. En los dos listados predominan también escritores latinos como Cicerón, Ovidio, Virgilio y Cornelio Nepote; griegos como Homero, Xenofonte y Aristóteles. Hay también novelas de tema ejemplar como el *Belisario* de Marmotel y las *Aventuras de Telémaco* de Fenelón, un libro de éxito a lo largo del siglo XIX. En el catálogo de 1851 aparecen obras del escritor Víctor Cousin considerado como miembro de la corriente del pensamiento francés conocida como “romanticismo social”, su libro de filosofía acerca de las ideas principales de *Lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno* influyó en la manera de pensar de muchos artistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo.

La comprobación de la práctica de la lectura está presente en los discursos pronunciados por dos jóvenes miembros de la “Falange de estudios” una de las primeras asociaciones literarias de Jalisco: Pablo Villaseñor y José María Vígil, este último presentó un discurso sobre “Lo bello” con citas de Blair, Voltaire, Gorostiza, Rousseau y Víctor Hugo.

Dos personajes prototípicos de este periodo fueron Prisciliano Sánchez, primer gobernador constitucional del Estado, quien durante su gobierno promulgó la ley de educación en la que estableció que la enseñanza debería ser patrocinada por el estado, fundó también como parte del sistema de educación superior la Academia de Bellas Artes, 11ª sección del Instituto del Estado, con lo que se continuó con la enseñanza del arte que se había iniciado en la Escuela de dibujo fundada en 1790.

El otro personaje fue Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, quien reactivó el Colegio de San Juan al que trasladó la Academia de Bellas Artes además de fundar la primera Academia de Música de Jalisco. Durante su estancia en Guadalajara (1834-1851) desarrolló una intensa labor cultural; la biblioteca del convento la convirtió en un círculo de estudios que congregó a jóvenes e intelectuales de diversas tendencias, y que suplía la falta de establecimientos de educación superior [el instituto fue clausurado en 1834].

No es casual que durante este periodo aparezcan como impulsores de proyectos culturales un abogado y un sacerdote: Sánchez, federalista convencido, representaba el germen del pensamiento liberal y el fraile Nájera después del ascenso de Santa Anna llegó a convertirse en uno de los líderes del grupo conservador. Ambos creyeron que las Ciencias y las Artes podían considerarse como instituciones fundadoras de la República pues eran elementos fundamentales para el progreso; para conseguirlo el ejemplo estaba en la cultura grecolatina. Por la letra impresa llegaron los proyectos y las ideas contemporáneas para propiciar la creación de instituciones culturales y enunciar ideales estéticos.

El segundo problema se desarrolló en torno a las relaciones entre el artista y la sociedad. Para entenderlo recurrí a los discursos y catálogos producidos para las exposiciones que comenzaron a celebrarse desde 1857. Sin duda el grupo más eficaz para difundir la idea del arte como un proceso de reivindicación del ser humano y como un elemento de civilización fue la “Sociedad Jalisciense de Bellas Artes” activa entre 1856 y 1870. La realización de cinco bienales dieron como resultado una copiosa hemerografía que una vez revisada cuidadosamente nos permite afirmar que su conciencia social los indujo a poner al alcance de los demás su doble papel de artistas y ciudadanos quienes confiaron ciegamente en las exposiciones por medio de las cuales “el pueblo podrá despertar a los sentimientos que producen la moralidad y las buenas costumbres”. Entre éstos además de apreciar sus intereses como artistas y ciudadanos, también encontré indicadores de su conocimiento de los movimientos culturales que se desarrollaban en Europa, principalmente en Francia, como el romanticismo social. Por otra parte me resultó paradójico que en las exposiciones se hiciera evidente que sus conceptos de belleza y gusto habían variado muy poco respecto de los expresados a finales del siglo XVIII. Los productos artísticos fueron considerados como objetos agradables a escala de los sentidos, producto de la contemplación de la naturaleza y sujetos a discernir lo sublime de lo común, sin separarlo del mundo de las sensaciones físicas.

Entre el concepto del gusto considerado por Vígil en 1851, como “el discernimiento de las bellezas reales de las aparentes” y el concepto de belleza enunciado por Villaseñor en 1868 como “todo aquello que despierta un placer moral o intelectual, sea por medio de la contemplación, sea por medio de las relaciones que se tiene con los objetos exteriores”, se extiende un periodo que puede explicarse como un momento de transición en donde el objeto de estudio de la estética se impregna de las ideas del romanticismo social francés.

El escultor David d’Angers proporcionó con su *Carta sobre las Artes*, otra fuente de inspiración ideológica para los artistas aquí estudiados, manifestó un paso entre el concepto de belleza como apología de la naturaleza, a la incorporación de sentimientos motivados por las circunstancias de su tiempo. Pidió a los artistas que ilustraran el homenaje a los nuevos santos laicos para así reconstruir “un culto digno del hombre que lo hará remontar a la fuente pura de la moral de Cristo que es la base de la libertad y de la emancipación de los pueblos”. Así la idea originada en el siglo XVIII que proponía a los bienhechores del género humano como paradigmas morales se transformó en un aliado de la misión civilizadora del arte.

Los catálogos de las exposiciones nos muestran también el proceso de secularización de la cultura que ya se presentaba en otros ámbitos; un ejemplo es la disminución considerable de los cuadros de tema religioso y el aumento de los paisajes, además de la introducción de cuadros de “costumbres mexicanas” y escenas históricas de diversos periodos de la historia nacional así como de acontecimientos contemporáneos a la época en que fueron pintadas.

Las principales aportaciones de la “Sociedad Jalisciense” a su entorno fueron: contribuir a una secularización de la producción artística, acercar al hombre común al arte como parte de la vida cotidiana, proporcionar imágenes de identidad nacional y muy especialmente proponerle al público el arte como objeto de contemplación, relato y testimonio.

El proceso de restauración de la República modificó radicalmente el papel de los artistas en la sociedad, pues en su afán por formar parte del mercado productivo se incorporaron a nuevas formas de organización como la “Sociedad de las Clases Productoras”. Mientras que las referencias bibliográficas de la actividad artística en la ciudad de México para este periodo fue intensa, en Guadalajara, al menos hasta el surgimiento del club de paisajistas “Gerardo Suárez” en 1892, se mantuvo en el nivel escolar del Liceo de Varones, en los encargos del gobierno del estado para la galería del palacio y con los retratos de particulares.

El pintor texcocano Felipe Gutiérrez visitó la ciudad en 1876, durante su estancia de dos meses animó de manera significativa la discusión entre los artistas locales y promovió la difusión de la idea del arte como una necesidad en una sociedad que se recuperaba de los conflictos sociales. Sus ideas de fundar museos y organizar exposiciones además de impartir conferencias para educar a la población en el gusto por las Bellas Artes, fueron ejemplificadas por él mismo, quién presentó cuatro exposiciones de sus obras durante sus estancias en Guadalajara en 1865, 1866, 1876 y 1896.

Las exposiciones internacionales de las que se publicaron en la prensa local amplios reportajes tuvieron un fuerte impacto en las nuevas formas de exhibición. En 1878 como parte del impulso a la actividad económica se organizó con el nombre de “Exposición Municipal” la primera de carácter mixto en la que destacaron los adelantos de la producción manufacturera relegando a segundo plano las pinturas y esculturas. Ese mismo año y el de 1880 las exposiciones tuvieron carácter mixto, en las cuales destacaron los adelantos en la producción manufacturera que relegaba a un segundo plano las pinturas y esculturas. La sección de Bellas Artes estuvo conformada en su mayoría por obras de principiantes y aficionados, un reflejo de la situación de las artes plásticas en Guadalajara durante los inicios del Porfiriato; por una parte, mostró el avance temático que incluía un mayor número de paisajes tomados de la naturaleza; y también que los escasos pintores profesionales no estaban muy convencidos de exponer sus obras junto con desgranadoras, arados, mantas y tequila, como uno más de los beneficios de la civilización.

A lo largo del siglo las exposiciones fueron consideradas como muestras de civilización y progreso, la prensa tapatía dio cuenta tanto de las nacionales e

internacionales, así como las que se realizaron a nivel local: 16 muestras de las que 12 fueron exclusivamente dedicadas a las Bellas Artes. En el periodo estudiado pasaron de ser un tributo del genio a la libertad y la civilización para convertirse en muestrarios del progreso; en ese contexto, los trabajos artísticos considerados como muestras del progreso, aparecen como un ejemplo más del esfuerzo creativo del ser humano dentro del universo de manufacturas que la componen. Durante este periodo la idea del objeto artístico osciló entre el producto del genio al del ingenio.

En el último tercio del siglo, los pintores se vieron obligados a asumir nuevas realidades en las que el arte se convirtió en un objeto de consumo. Este proceso fue difícil para ellos, quienes se refugiaron en la realización de retratos y contados encargos de parte de la iglesia o el gobierno. Al finalizar el siglo los pintores, escultores, grabadores y fotógrafos estaban integrados al mercado laboral de la ciudad y ofertaban sus servicios en la prensa, como una indicación de que eran aceptados como cualquier otro profesionalista, algo por lo que venían luchando desde sus primeros intentos de organización gremial.

Otra cuestión a documentar fue la enseñanza del dibujo, un tema tan añejo como la antigüedad grecolatina y que llegó a los países hispanoamericanos a finales del siglo XVIII. En 1781 se comenzaron a impartir clases de dibujo en un salón de la Casa de Moneda de México que en 1785 se convirtió en la Academia de San Carlos la primera institución de su tipo en América, a la que luego siguieron modestas escuelas de dibujo en Guadalajara (1790), Querétaro (1804), y Puebla (1813). Siguiendo las ideas de las inglesas y alemanas estas escuelas fueron creadas para contribuir a la formación de los artesanos y así preparar mano de obra calificada y competir en las nuevas condiciones de producción generadas por la revolución industrial.

La Academia de San Carlos siguió los métodos de las europeas, que se pueden sintetizar en tres etapas: la copia de los modelos tridimensionales estáticos, copia de esculturas de yeso y finalmente copia de modelos del natural; métodos que también fueron puestos en práctica en las academias regionales. En Guadalajara la clase de dibujo iniciada por instancias de los comerciantes del consulado fue reconocida por el rey de España como Academia de Dibujo en 1805; inmediatamente el arquitecto José Gutiérrez se hizo cargo de las clases de arquitectura, aritmética y geometría. La ley de educación promulgada en 1826 incluyó la enseñanza del dibujo en las escuelas secundarias, y la de 1833 estableció las clases de dibujo lineal en todas las escuelas municipales y dibujo al natural y de perspectiva en el Liceo de Jalisco. Esta ley comenzó a hacerse efectiva en 1835 cuando el notable educador Manuel López Cotilla se desempeñó como regidor de educación en el ayuntamiento de Guadalajara y estableció la materia en las escuelas de niños; por una docena de cuadernos fechados en 1840, que se guardan en el Archivo Municipal de Guadalajara, sabemos que en estas clases los alumnos también copiaban de estampas modelos de las partes de la cara y cabezas completas.

A pesar de la inestabilidad política por la que atravesaba el país, para mediados del siglo XIX la enseñanza del dibujo se había generalizado, especialmente en las escuelas particulares. Los métodos no variaron durante gran parte del siglo: para los principiantes copias de estampas, por lo general de colecciones de Josefina Deoculee y Bernard-Romain

Julien, dibujo de yeso de modelos antiguos y del modelo vivo para la perspectiva. Fue hasta 1869 cuando iniciaron en el turno nocturno el estudio del modelo natural desnudo.

En 1870 una discusión entre el director y los profesores de dibujo del Liceo de Varones comenzó a cuestionar los acartonados métodos de copiar estampas, el director exigía que los alumnos aprendieran reglas y fórmulas como por ejemplo “qué línea debe trazar para que un rostro exprese alegría”, pedía esquemas que les permitieran solucionar demandas prácticas como hacer un retrato o ilustraciones para acompañar textos de diferentes temáticas.

A lo largo del periodo estudiado la enseñanza del dibujo estuvo dirigida hacia dos cuestiones: por una parte continuó con la vieja idea del siglo XVIII de considerar al dibujo “como el padre de los oficios prácticos”. Tal como se cultivó en la Escuela de Artes y Oficios y por otra, la enseñanza del dibujo desde la escuela básica con una intención de aprender a copiar las estampas con el objetivo de tener al menos la habilidad de reproducir fisonomías.

Para 1887 el arquitecto Manuel Gómez Ibarra marcó la pauta en su Colegio Politécnico al integrar el estudio del dibujo como una técnica de auxilio para la historia natural, y apartar a los estudiantes de las estampas e inducirlos a copiar directamente en el campo, con estas acciones traía hasta su modesta escuela instalada en una casona de San Pedro Tlaquepaque las ideas contemporáneas de la pintura al aire libre.

Una cuestión importante fue la redacción de métodos para la enseñanza del dibujo; la reforma de la Academia de San Carlos impulsada por Manuel Vilar y Pellegrín Clavé apoyada por la junta de gobierno de la misma, incluyó la elaboración de programas y planes de estudio. Como producto de este interés, el profesor de paisaje Eugenio Landesio publicó en 1866 su manual de dibujo: *Cimientos del artista, dibujante y pintor*, en el cual se aprecia una cuidadosa organización de sus fundamentos científicos, se comunica el método de la observación objetiva en forma sintética con el uso de términos provenientes principalmente de la física. Según Landesio todo tipo de imagen o sombra es una progresión de puntos geométricos, de manera que este método se basa en la creación a partir de reglas geométricas.

De acuerdo a la predominante mentalidad científica de la época, los *Apuntes sobre el dibujo natural y lineal* redactados por el ingeniero Evaristo de Jesús Padilla y publicados en 1882, aunque conservan como estructura de redacción el catecismo de preguntas y respuestas, muy utilizado por los ilustrados, es una muestra del pensamiento artístico prevaleciente en Guadalajara durante el último tercio del siglo. El autor sigue fiel a ideas que se habían postulado a principios del siglo XIX como las de Cousin y Krause, filósofos vinculados al pensamiento católico, no obstante muestra interés por el pensamiento científico de corte positivista al organizar las ideas conforme a lo comprobado por la observación directa, para “adquirir el mayor número de verdades posibles sobre el particular”.

Prueba de la eficacia de la enseñanza del dibujo en todos los niveles de educación son los magníficos retratos, en muchos casos anónimos, realizados en Guadalajara durante

la segunda mitad del siglo XIX, así como la extensa obra del pintor Carlos Villaseñor ejemplo de una pintura basada en un cuidadoso dibujo.

La última cuestión es el ejercicio de la crítica y la historia del arte en un medio poco propicio para la creación. Es importante reconocer que los artistas y escritores siempre realizaron sus obras y escribieron textos con una finalidad pedagógica y en pocos casos testimonial.

En Guadalajara no hubo críticos o historiadores de arte que ejercieran este oficio de manera permanente como en la ciudad de México. La mayoría de escritores de textos de arte lo hacían de manera ocasional, sin embargo sus criterios de valoración estuvieron muy acordes con los de la época: buscar una correcta ejecución y composición así como elogiar los temas didácticos. Sus contenidos oscilaron entre la concepción literaria plasmando una respuesta empática basada en la sensibilidad y emoción y la apreciación de la copia de la naturaleza que relajara el temperamento del artista y al final del siglo se impresionó con el realismo y las cualidades fotográficas contenidas en la pintura. El ejercicio de la crítica supuso un reconocimiento social de la obra de arte y del artista, confirmó que el arte era una instancia de producción con un valor simbólico y de mercado.

Sin duda el doctor y sacerdote Agustín Rivera, polígrafo, fue quien se dedicó con mayor interés a la historia del arte, su docena de textos relacionados con el arte van desde discursos sobre las enseñanzas del teatro y la poesía hasta un intento de compendio de historia de la arquitectura, con el objetivo de compartir su erudición enciclopédica con intenciones pedagógicas. Por su parte su contemporáneo Agustín de la Rosa ejerció la historia del arte con intenciones de testimonio histórico que consignaron la destrucción de los edificios que probaban el papel de la iglesia y la religión como instancia creadora de civilización y cultura, sus escritos son una valiosa aportación para la historia de la arquitectura religiosa de Jalisco.

El estudio, descripción e interpretación de los documentos relacionados con la actividad artística en Jalisco me permitieron acercarme a un análisis de la historia del arte regional más allá de las biografías de artistas y obras de arte determinadas. El interés fue redactar un documento que me acercara a la evolución, apropiación y práctica del arte a través de textos relacionados con las ideas y motivaciones de la praxis artística para contribuir al estudio de la historia cultural de la región.

Por otra parte la investigación nos confirmó como los artistas durante la primera parte del periodo estudiado asumieron roles de acuerdo a las ideas políticas vigentes en su época: se aliaron con su trabajo en la lucha de los liberales y se empeñaron en difundir la idea del arte como un ingrediente del progreso moral de las naciones. Sus resultados confirman que no hubo mucha diferencia respecto a la práctica artística realizada en la ciudad de México durante esa época especialmente en cuanto a temática y formas de difusión. En cambio, lo notable fue que los artistas de Jalisco, durante la época de la guerra de Reforma y la intervención francesa asumieron su papel de artistas y ciudadanos para enseñarle al resto de los ciudadanos que por encima de la lucha de facciones está la construcción de una sociedad basada en valores cívicos, morales y científicos y que éstos

pueden ser proporcionados por el arte, idea que no se quedó en documentos pues con sus discursos y obras promovieron y motivaron a sus conciudadanos.

Durante el último tercio del siglo no estuvieron muy convencidos de su participación en exposiciones de carácter mixto no obstante terminaron por asimilar la idea del arte como objeto de consumo y ubicarse dentro del mercado en contraposición esta circunstancia les permitió la búsqueda de una expresión individual para liberarse paulatinamente de los cánones académicos.

Las aportaciones de los artistas de Jalisco en este “siglo de caudillos” fueron las siguientes: establecer las bases para un desarrollo profesional del arte en la región; demostrar que su ejercicio artístico pudo realizarse sin la base institucional de una academia como ocurrió en la ciudad de México; asumir su compromiso político en la “gran década nacional” de 1857 a 1867 y por último legarnos el Teatro Degollado en cuya bóveda plasmaron un mensaje vigente: por encima de la lucha de facciones está la construcción de una sociedad basada en el conocimiento y los valores cívicos y morales.

Los artistas estuvieron atentos a cambios y evoluciones ideológicas y tecnológicas, enseñaron y difundieron el arte con el sentido que marcaban los tiempos y por tanto estuvieron atentos a las propuestas contemporáneas del arte.

## **ARCHIVOS Y ACERVOS CONSULTADOS**

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara AHAG.

Archivo Histórico Municipal de Guadalajara AHMG.

Archivo Histórico de Jalisco AHJ.

Archivo histórico de la Universidad de Guadalajara AHUDG.

Fondo Reservado de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco BPEJ.

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México BNM UNAM.

Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México HN UNAM.

Fondo Reservado de la Biblioteca Miguel Mathes, de EL Colegio de Jalisco, A.C.

Fondo Reservado de la Biblioteca de El Colegio de Michoacán.

Fondo Agustín Rivera de la Biblioteca Nacional de México.

Biblioteca Justino Fernández del IIE UNAM.

## **IMPRESOS Y MANUSCRITOS**

Alamán Lucas y Francisco Lerdo de Tejada, *Noticias de la vida y escritos del reverendo padre fray Manuel de San Juan Crisóstomo, carmelita de San Alberto de México del apellido Nájera en el siglo*, México, Imprenta de Cumplido, 1854.

Algarra, Antonio, *Manual del pintor teórico práctico, o sea principios fundamentales sobre pintura al óleo y a la acuarela*, editado en la Enciclopedia hispanoamericana, París, librería de Rosa y Bouret, 1864.

Chateaubriand, Francisco Renato Augusto, *El genio del cristianismo*, México, Ignacio Cumplido, editor, 1853.

De la Bárcena, Mariano, *II Exposición de las Clases productoras y Descripción de Guadalajara*, Guadalajara, Tipografía de Sinfonso Banda, 1880.

García de Arrieta, Agustín, *El espíritu de Telémaco o máximas reflexiones políticas, y morales del célebre poema intitulado las aventuras de Telémaco; sacadas fielmente*,

*dispuestas por orden alfabético de materias e ilustradas con varias notas para su mayor inteligencia*, Madrid, Benito Cano, 1796.

García Cubas, Antonio, *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Secretaría de Fomento, 1885.

*Informe del Liceo de Varones*, Guadalajara, Tipografía del gobierno del estado, 1887.

*Informe y discurso leídos en la solemne distribución de premios que se verificó en el Liceo de Varones del estado, la noche del 5 de diciembre de 1887*, Guadalajara, Tipografía del gobierno del estado, 1887.

Landesio, Eugenio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Las veintiocho láminas explicativas del compendio de perspectiva lineal, dedicado a la Academia Imperial de nobles Artes de San Carlos, por el profesor de pintura de paisaje y de perspectiva, Eugenio Landesio de Turino, puestas en litografía por sus discípulos Luís Coto, José María Velasco y Gregorio Dumaine*, México, Tipografía de M. Murguía, 1866.

López, Juan, *Décimo cuarto y segundo calendario para 1851*, México, Imprenta de Juan N. Cumplido, 1851.

*Memoria de la junta directiva de estudios, 1861*, Guadalajara, Tipografía del gobierno del estado, 1862.

Nájera, Manuel de San Juan Crisóstomo, *Discurso en la apertura de los estudios del nuevo año escolar del colegio de San Juan*, Guadalajara, Imprenta del gobierno, 1843.

Padilla, Evaristo de Jesús, *Apuntes sobre dibujo natural y lineal escritos para servir de prolegómenos que se dedican a este Arte*, Guadalajara, tipografía de Carlos Moya, 1882.

*Plan de estudios para carreras de arquitecto, ingeniero, agrimensor y maestro de obras en la Academia de nobles Artes de San Carlos, aprobado y mandado observar por el supremo gobierno*, Impreso suelto sin pie de imprenta.

Prieto Sotero y Vicente Ortigoza, *Reglamento de la compañía de artesanos de Guadalajara*, Guadalajara, Imprenta de Brambila, 1850.

Ramírez Aparicio, Manuel, *Los conventos suprimidos en México*, México, Imprenta y librería de José María Aguilar, 1862.

Ramos, Ramón, *Manual del dibujante, compendio de elementos de geometría, perspectiva lineal, arquitectura, osteología y anatomía de las formas*, Manuscrito del Fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, UNAM.

Rivera, Agustín, *Visita a Londres hecha en el mes de agosto de 1867*, París, Imprenta Hispanoamericana de A.E. Rochette, 1867.

\_\_\_ *Cartas sobre Roma visitada en la primavera de 1867, dirigidas por el mismo de Lagos a Guadalajara en 1870 y 1871 a su condiscípulo y amigo D. Hilarión Romero Gil, y publicadas por el autor para servir de ilustración a su compendio de historia de Roma*, San Juan de los Lagos, Tipografía de Ruperto Martín, 1ª edición, 1871.

\_\_\_ *Descripción de un cuadro de veinte edificios*, San Juan de los Lagos, Tipografía de José Martín y Hermosillo, 1883.

\_\_\_ *Bodas de oro*, Guadalajara, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1897.

\_\_\_ *Pinturas que tiene Agustín Rivera colocadas en las paredes de su gabinete de estudio i de su alcoba*, Lagos de Moreno, Imprenta de Ausencio López Arce e hijo, 1898.

\_\_\_ *Mi estilo*, Lagos de Moreno, Imprenta de López Arce, 1905.

Zamacois, Niceto de, *Historia de México desde sus tiempos mas remotos hasta nuestros días*, Barcelona, Parres y compañía, editores, 1880, t. XIII.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Abramson, Pierre-Luc, *Las utopías sociales en América latina en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Acevedo Esther, “El legado artístico de un imperio efímero, Maximiliano en México, 1864-1867”, en el catálogo de la exposición *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, México, INBA, Munal, 1995, pp. 33-191.

Alamán, Lucas, “Escuela de Agricultura y Artes” en Estela Eguiarte (coordinadora) *Hacer ciudadanos, Educación para el trabajo manufacturero en México en el siglo XIX*, México, Universidad Iberoamericana, 1989, pp. 113-118.

Arnaldo, Javier, “Ilustración y Enciclopedismo”, en Valeriano Bozal (editor) *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor col. “La balsa de medusa”, 2ª edición, 2000, vol. 1, pp. 65-88.

Aristóteles, *La política*, Madrid, editorial Alba en coordinación con Edivisión México, 1999.

Armella de Aspe, Virginia, Castelló Teresa, Borja Martínez Ignacio, *La historia de México a través de la indumentaria*, México, Inbursa, 1989.

Azuela, Mariano, *El padre don Agustín Rivera*, México, editorial Botas, 1942.

Bayón, Damián “La regionalización en el arte, teoría y praxis” en *La regionalización en el Arte, memorias de un Coloquio de historia del Arte celebrado en Culiacán, Sinaloa*, Teresa

Uriarte, Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria (coordinadores), México, Gobierno de Sinaloa, IIE UNAM, pp. 23-35.

Banda Longinos, *Estadística de Jalisco (1854-1863)*, Guadalajara, Unidad Editorial del Estado (UNED), 1982, 2ª edición.

Barreto, Ricardo, *Catálogo de la exposición homenaje a Carlos Villasreñor*, Guadalajara, INAH, Jalisco, 1981.

Báez Macías, 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, 1974  
Benítez, José R, *El traje y el adorno en México 1500-1910*, Guadalajara, Imprenta Universitaria, 1946

Benichou, Paul, *El tiempo de los profetas, doctrinas de la época romántica*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1ª reimpresión, 1994.

Becerra, Celina, Alejandro Solís, *La multiplicación de los tapatíos*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, Ayto. de Guadalajara, 1994.

Boime, Albert, *Historia Social del Arte moderno, El Arte en la época de la revolución 1750-1800*, Madrid, Alianza editorial, 1994.

Bolaños Martínez, Raúl, “Orígenes de la educación pública en México”, en Fernando Solana Olivares, Raúl Cardiel Reyes (coordinadores), *Historia de la Educación Pública en México*, México Secretaría de Educación Pública (SEP), 1982. pp. 11-40.

Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España, I, fundación y organización*, México, Secretaría de Educación Pública, col. Sepsetentas, 299, 1976.

Bozal, Valeriano (editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, col. “La balsa de Medusa”, 2ª edición, 2000, 2 volúmenes.

Calvo Serraller, Francisco, “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de Arte” en Valeriano Bozal (editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Madrid, Visor, col “La balsa de Medusa”, 2ª edición, 2000, vol. I, pp. 150-170.

Cabrera, Miguel, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas*, México, editorial Jus, 3º edición del facsimilar, 1977.

Camacho, Arturo (editor), *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1998.

\_\_\_\_ *Álbum del tiempo perdido, pintura jalisciense del siglo XIX*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, FONCA, 1997.

Cambre, Manuel, *La guerra de los tres años*, Guadalajara, Dpto. Editorial de la Universidad de Guadalajara, 1986.

\_\_\_\_ *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura, siglo XIX, tomo II*, México, Munal, 2001.

Castañeda, Carmen, “La formación de la elite 1792-1821”, en José María Muriá, Jaime Olveda (coordinadores), *Lecturas históricas de Guadalajara*, t. IV, *Educación y Cultura*, México, INAH, Gobierno de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1992.

\_\_\_\_ “Los usos del libro en Guadalajara”, en *Cincuenta años de historia en México*, México, El Colegio de México, vol. II, 1991, p. 39-68.

\_\_\_\_ *Imprenta, Impresores y Periódicos en Guadalajara de 1793 a 1811*, Guadalajara, Museo del periodismo y las Artes gráficas, 1999.

\_\_\_\_ *La educación en Guadalajara durante la colonia, 1552-1821*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, El colegio de México, 1984.

\_\_\_\_ *Don Miguel Hidalgo y don José Antonio Torres en Guadalajara*, Guadalajara, UNED, 1985.

Cardiel Reyes, Raúl, *La primera conspiración por la Independencia de México*, México, SEP, col. SEP 80'S, n° 13, 1982.

Castro, Guadalupe, Guadalupe Curiel, (coordinadores), *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, México, UNAM IIB, t. I, de 1809-1855, 2000, y t. II de 1856-1876, 2001.

Chevalier, Jean, Alain Gherbrant, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, 5ª edición.

Cornejo Franco, José, Introducción a la edición de *La Estrella Polar, polémica federalista*, Guadalajara, Poderes de Jalisco, 1977. pp. II –XXIV.

Craske, Matthew, *Art in Europe 1700-1830, A history of the visual Arts in an era of unprecedented urban economic growth*, Nueva York, Oxford University press, colección Oxford History of Art, 1997.

Cuadriello, Jaime, “La Corona de la iglesia para la reina de la nación, imágenes de la coronación guadalupana 1895”, en *Pinceles de la historia, La fabricación del estado 1864-1910*, Catálogo de la exposición, México, Munal, INBA, CONACULTA, UNAM IIE, 2003, pp. 153-185.

Cuevas Contreras, Marco Antonio, *Reivindicación de don Prisciliano Sánchez precursor del federalismo mexicano y fundador del estado de Jalisco*, Guadalajara, Amate editorial y Ayuntamiento de Guadalajara, 2003.

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, México, Ramón Llaca y Compañía, 1996.

Del Palacio Montiel, Celia, *La disputa por las conciencias, los inicios de la prensa en Guadalajara 1809-1835*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001.

\_\_\_\_\_, *Hemerografía mínima de Guadalajara*, Cuadernos de estudios jaliscienses, n° 20, Zapopan, El Colegio de Jalisco, INAH, 1993.

\_\_\_\_\_, *Estudio preliminar a la edición facsimilar de la revista El ensayo literario, 1851*, edición facsimilar, Guadalajara, Secretaría de Cultura, 1991. pp. VIII-XXI.

\_\_\_\_\_, *Catálogo de la Hemerografía de Jalisco 1808-1950*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, CONACYT, 2006.

De la Maza, Francisco, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, CULTURA SEP, col. Lecturas mexicanas, n° 37, 1984.

De la Villa, Rocío, “El origen de la crítica de arte y los salones”, en Ana María Guasch (coordinadora), *La crítica de Arte, historia, teoría y praxis*, Barcelona, ediciones del Serbal, 2003, pp. 23-62.

Diderot, Denis, *Escritos sobre Arte*, Madrid, ediciones Siruela, 1994.

Díaz y de Ovando, Clementina, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio (La exposición internacional mexicana de 1880) y otras utopías*, México, UNAM IIB, 2002, 2 tomos.

Domínguez, Laura, *El Instituto de Ciencias de Jalisco*, Guadalajara, UNED, 1987.

Escalante Gonzalbo, Fernando, *Ciudadanos imaginarios*, México, El Colegio de México, 1992.

Efland, Arthur D., *Una historia de la educación del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

Estrada de Guerrero, Elena Isabel, “La litografía y el museo nacional como armas del nacionalismo” en *Pinceles de la historia II, De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, Catálogo de la exposición, México, Munal, INBA, UNAM IIE, CONACULTA, 2000. pp. 153-169.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM IIE, 1952.

Fernández Villa, Agustín, *Escuela de pintura en México*, Guadalajara, UNED, 1990.

- Francastel, Galiennie y Pierre, *El retrato*, Madrid, editorial Cátedra, 3ª edición, 1995.
- Frevert, Ute, “El artista”, en Ute Frevert, Heinz- Gerhard Haupt, (coordinadores), *El hombre del siglo XIX*, Madrid, Alianza editorial, 2001. pp, 333-364.
- Gamboni, Dario, “Propositions pour l’étude de la critique d’art du XIX siècle”, en revista *Romantisme revue du dix-neuvième siècle*, N° 71, 1991.
- García, Pedro, *Con el cura Hidalgo en la guerra de Independencia*, México, SEP 80’S, Secretaría de Educación Pública, 1982.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Porrúa, Col. Biblioteca Porrúa, n° 86, 1986.
- Garrido, Esperanza et al, *Felipe Santiago Gutiérrez, Pasión y destino*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- Gilmore Holt, Elizabeth, (selected and edited) *From the classicists to impressionists. Art and Architecture in the 19 century*, Nueva York, Anchor books, 1966. *The triumph of Art for the public, the emerging role of exhibitions and critics*, Nueva York, Anchor books. *The Art of all nations, 1850-187, the emerging role of exhibitions and critics*, Nueva York, Anchor books, 1981
- González Bernardo, Pilar, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina, las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1ª edición, 2001.
- Gómez Ibarra, Manuel, *Reglamento del Colegio Politécnico*, Guadalajara, Imprenta de Rafael León y Compañía, 1887.
- Gooch G.P., *Historia e historiadores en el siglo XIX*, México, FCE, 1ª edición en español, 1942.
- Gonzalez Navarro, Moisés, “El porfiriato, vida social” en Daniel Cosío Villegas (director) *Historia moderna de México*, México, editorial Hermes, 3ª edición, 1973, t.I, vol. V.
- Gutiérrez, Felipe Santiago, *Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los diversos caracteres de las antiguas y modernas*, México, tipografía literaria de Filomeno Mata, 1895.
- Henckmann, Wolfhart, Honrad Lotter, (editores), *Diccionario de Estética, Barcelona, Editorial Crítica, 1998*.
- Iguíniz, Juan B. *El periodismo en Guadalajara, 1809-1915*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, col. Biblioteca Jalisciense N° 13, 1955, 2 tomos.
- \_\_\_ (compilador) *Guadalajara a través de los tiempos*, Guadalajara, ediciones del Banco Refaccionario de Jalisco, 1951, 2 tomos.

\_\_\_ “Las agrupaciones culturales” en José María Muriá y Jaime Olveda (compiladores) *Lecturas históricas de Guadalajara*, Vol. IV, *Educación y Cultura*, México, INAH, 1992. pp. 124-136.

\_\_\_ *Catálogo bibliográfico de los doctores, licenciados y maestros de la Antigua Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1ª reimpresión, 1992.

Kostof, Spiro, *Historia de la Arquitectura*, Madrid, Alianza forma, 1ª reimpresión, 1998.

Lefebvre, George, *El nacimiento de la historiografía moderna*, México, ediciones Martínez Roca, 1975.

López Cotilla, Manuel, *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco*, Guadalajara, UNED, 1983.

López Moreno, Eduardo, *La cuadrícula en las ciudades hispanoamericanas*, Guadalajara, Editorial de la Universidad de Guadalajara, 1987.

Martínez, José Luís, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, versión 2000, México, El Colegio de México, 2000, pp. 709-755.

Milizia, Francisco de, *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*, Barcelona, editorial Alta Fulla, 1989.

Mitting, Hans-Ernst, *La columna de los campesinos*, México, editorial siglo XXI, Col. Galería, 1998.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, versión 2000, México, El Colegio de México, 2000, pp. 959- 1076.

\_\_\_ *A ustedes les consta, antología de la crónica en México*, México, editorial Era, 2ª edición, 1981.

Moreno y Kalbtk, Salvador, “El porfiriato, primera etapa (1876-1901), en Fernando Solana Olivares (coordinador) *Historia de la educación pública en México*, México, SEP, 1986. pp. 41-82.

Ortoll, Servando, “Guadalajara en 1831”, en revista *Renglones* del Instituto de estudios superiores de Occidente, Tlaquepaque, ITESO, número 30, noviembre de 1994.

Orendaín, Leopoldo, “El Daguerrotipo y la fotografía” en *Cosas de viejos papeles*, Guadalajara, ediciones del Banco industrial, 1969, pp. 105-114.

Otero, Mariano, "Guadalajara en 1842" en Juan B. Iguíniz (compilador), en *Guadalajara a través de los tiempos*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 2º edición 1989, t. I, pp. 171-194.

Palacios Bravo, Bertha Alicia, *Las clases productoras*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara y Cámara de Comercio de Guadalajara, 1983.

Panovsky, Edwin, *Renacimiento y renacimientos en el Arte occidental*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

Pérez Lete, Manuel (compilador), *Colección de leyes, decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del estado de Jalisco*, Guadalajara, Congreso del estado de Jalisco, 1981, t. II.

Pérez Verdía, Luís, *Historia particular del estado de Jalisco*, Guadalajara, editorial de la Universidad de Guadalajara, EDUG, 3º edición, 1989, t. II.

Peregrina, Angélica, *La educación superior en el Occidente de México, t.I, siglo XIX*, Guadalajara, editorial Universidad de Guadalajara y El Colegio de Jalisco, 1993.

Pevsner, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, editorial Cátedra, 1ª edición, 1982  
Picinelli, Filippo, *El mundo simbólico, libro1, los cuerpos celestes*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.

Picard, Roger, *El Romanticismo social*, México, FCE, 1953.

Plinio, *Textos de historia del Arte*, edición de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, col. "La balsa de Medusa", 1987.

Ramírez Rojas, Fausto, "El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)", en *Pinceles de la historia III, La fabricación del estado (1864-1919)*, Catálogo de la exposición, México, MUNAL, INBA, CONACULTA, UNAM IIE, 1ª edición, 2003, pp. 54-89.

\_\_\_ "La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX" en *Los pinceles de la historia II, De la patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*, catálogo de la exposición, México, MUNAL, INBA, CONACULTA, UNAM IIE, 2000, pp. 230-254.

\_\_\_(texto) Franco, Enrique T, (fotografías) *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo editorial de la Plástica mexicana, 1985.

\_\_\_ "Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889" en Memorias del XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Historia, Leyendas y Mitos de México: su expresión en el Arte*, México, UNAM IIE, 1988, pp. 203-253.

\_\_\_\_”La ardua construcción de la imagen del *pater patriae* mexicano”, en Manuel Chust y Víctor Minguez (editores), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 189-209.

\_\_\_\_“El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista, Europa y México 1870-1920*, catálogo de la exposición, México, CONACULTA, MUNAL, 2004, pp. 29-59.

Reyes Zavala, Ventura, *Las Bellas Artes en Jalisco*, Guadalajara, UNED, 1989, edición facsimilar de la de 1882.

Rippa, Césare, *Iconología*, Madrid, Akal ediciones, 1996, 2 tomos.

Roa Bárcena, Victoriano, *Estadística del estado libre de Jalisco*, Guadalajara, UNED, 2ª edición, 1981.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX, estudios y documentos*, México, UNAM IIE, 2ª edición, 3 tomos, 2001.

Rodríguez, Delfín, “Teorías de la arquitectura en el siglo XIX”, en Valeriano Bozal (editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2ª edición 2000, vol. 1, pp. 101-112.

Rodríguez Mendoza, Emilio, “La escuela de Bellas Artes de Santiago” en Rosario Letelier (selección) *Las Artes Plásticas en los anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, edición del Museo de Arte Contemporáneo, 1986, pp. 34-56.

Rosenblum, Robert, y H.W Janson., *El Arte del siglo XIX*, Madrid, ediciones Akal, 1992.

Ruíz de Gurza, Aurea, “Esquema cultural de la Academia de San Carlos bajo el apoyo económico de la lotería” en el catálogo de la exposición *La lotería de la Academia de San Carlos 1841-1863*, México, INBA, Lotería Nacional para la asistencia Pública, 1987, pp. 85-88.

Santoscoy, Alberto, *Obras completas*, Guadalajara, UNED, 1984, 2 tomos.

Sánchez del Real, Cristina, *El Liceo de Varones 1861-1910*, Guadalajara, UNED, 1984.

Schmitt, Jean Claude, “El historiador y las imágenes” en la revista *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, vol. XX, núm. 77, Invierno de 1999, pp. 17-44.

Schávelzon, Daniel, *La polémica del Arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988.

Schenk, H.G. *El espíritu de los románticos europeos*, México, FCE, 1ª edición, 1983.

Solana, Guillermo, “Hume (y la norma del gusto)” en Valeriano Bozal (editor), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2ª edición, 2000, vol. I, pp. 58-63.

Staples, Anne, “La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente” en *Historia de la lectura en México*, coordinado por el Seminario de historia de la educación en México, México, El Colegio de México, 2ª reimpresión, 2000, pp. 95-126.

Taylor, Joshua C., (editor) *Nineteenth-century theories of Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California press, 1989.

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

Valenciennes, Pierre-Henri de, “Advine to student on painting particularly on landscape, 1800”, en Joshua C. Taylor (editor), *Nineteenth-century theories of Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California press, 1989, pp. 246-259.

Valadés, José C, *Lucas Alamán Estadista e historiador*, México, UNAM, coordinación de humanidades, 1977.

Velásquez Guadarrama, Angélica, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, CONACULTA y Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 155-244.

Vega, Jesusa, “Los inicios del artista, el dibujo base de las Artes” en el catálogo de la exposición *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 1-29.

Villa F., Agustín, *Escuela de Pintura en México*, Guadalajara, UNED, 1990.

Villa Gordo, José, *Guía y Álbum de Guadalajara para los viajeros*, Guadalajara, edición facsimilar de la de 1888, editada por la Cámara de Comercio de Guadalajara en 1980.

Von Schlosser, Julius, *La literatura artística*, Madrid, editorial Cátedra, 4ª edición, 1993.

Vogh, Wolfgang, *La cultura jalisciense*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1994.

Urzua Orozco, Aída y Gilberto Hernández (compiladores), *Jalisco, testimonio de sus gobernantes*, 2 tomos, Guadalajara, UNED, 1987.

Zavala, Lorenzo de, “Utilidad de una sociedad nacional de Agricultura, de una escuela rural y otra de artes y oficios en la República mexicana” en Ma. Estela Eguiarte, *Hacer ciudadanos. Educación para el trabajo manufacturero en México en el siglo XIX*, México, Universidad Iberoamericana, 1989, pp. 47-54.

## LISTA DE ILUSTRACIONES.

- Figura 1.-** Retrato de Prisciliano Sánchez, 1828  
Óleo/tela, 210X180 cms. José Maria Uriarte
- Figura 2.-** Retrato del Virrey Matías de Gálvez  
Óleo/tela, 226X155 cms. Andrés López
- Figura 3.-** Retrato de Juan Antonio del Castillo y Llata  
Óleo/tela, 224X137 cms. anónimo
- Figura 4.-** Regidor  
Litografía, Claudio Linati
- Figura 5.-** Retrato de Prisciliano Sánchez, 1861  
Óleo/tela 229X158 cms. Felipe Castro
- Figura 6.-** Retrato de Fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera  
Óleo/tela 90X80 cms. Anónimo
- Figura 7.-** Retrato de Fray Manuel Nájera, 1871,  
Óleo/tela 60X50 cms. Felipe Castro
- Figura 8.-** Autorretrato Felipe Castro  
Óleo/ tabla
- Figura 9.-** Ruinas del palacio de gobierno un día después de la explosión  
del 9 de enero de 1859, colodión
- Figura 10.-** Plano del asalto a la plaza de Guadalajara  
por el ejército constitucional el 24 de mayo de 1860  
Óleo/tela 260x220 cms. anónimo
- Figura 11.-** Terremoto en la ciudad de Cuzco 1657  
Óleo/tela Anónimo
- Figura 12.-** Defensa de la ciudad de La Paz. 1777  
Óleo/tela. Anónimo
- Figura 13.-** Ataque de Guadalajara el 29 de octubre de 1860,  
Óleo/tela, Francisco de Paula Mendoza
- Figura 14.-** El Puente de las Damas  
Óleo/tabla anónimo
- Figura 15.-** Mampara del biombo “Vistas de la ciudad de México, siglo XVIII  
Óleo/madera

- Figura 16.-** Baños de la Huerta del doctor Guzmán  
Lápiz /papel Felipe Castro
- Figura 17.-** Retrato del poeta Aurelio Luís Gallardo. 1865.  
Lápiz/papel. Felipe S. Gutiérrez.
- Figura 18.-** Mercado. Siglo XVIII.  
Óleo/tela. Anónimo
- Figura 19.-** Coleadero  
Óleo/tela 50X60 cms. Francisco Gálvez
- Figura 20.-**Tumba de Hidalgo, 1859  
Óleo/ tela 99X120 cms. Felipe Castro
- Figura 21.-**Canto IV de la Divina Comedia, (fragmento)  
Decoración en la bóveda del teatro Degollado, 1862  
Jacobo Gálvez y Gerardo Suárez
- Figura 22.-** Estudio de manos y cabeza para aprender a dibujar  
Del libro de Charles Le Brun
- Figura 23.-** Estudio de cabezas. Tomado del curso de diseño de Jean Cousin  
París, siglo XVIII
- Figura 24.-** Cuadernos de dibujo de la escuela municipal de niñas, 1840  
Lápiz/papel
- Figura 25.-**Retrato de hacendado nayarita, Hombre del tabaco  
Óleo/tela 80X60 cms. Anónimo
- Figura 26.-** Retrato del actor José Antonio Castro Montes de Oca  
Óleo/ tela 80X60 cms. Anónimo
- Figura 27.-** Retrato de la bailarina Josefa Espinoza, 1858  
Óleo/tela 80X60 cms. Manuel Gómez Ibarra
- Figura 28.-** Retrato de la poetisa Esther Tapia caracterizada como Safo  
Óleo/tela 80X60 cms. Felipe Castro
- Figura 29.-** Juan Panadero. 1900  
Plata/gelatina José María Lupercio

- Figura 30.-** Estampa del *Tours progressif de dessin por J. Carot*  
Litografía localizada en el archivo de Carlos Villaseñor
- Figura 31.-** Desnudos tomados del natural, 1871  
Lápiz/papel, Carlos Villaseñor
- Figura 32.-** Autorretrato de Carlos Villaseñor, 1877  
Óleo/tela 100X80 cms.
- Figura 33.-** Grupo familiar,  
Óleo / tela 51X98 cms. Carlos Villaseñor
- Figura 34.-** Bodegón.  
Óleo / tela Carlos Villaseñor
- Figura 35.-** La vida, tríptico, 1890  
Óleo/tela 190X 430 cms. Carlos Villaseñor
- Figura 36.-** Llegada del Ferrocarril a Guadalajara, el 15 de mayo de 1888  
Plata/ gelatina estudio de Sánchez y Figueroa
- Figura 37.-** Retrato del Dr. Agustín Rivera y Sanromán  
Óleo/tela 80X70 cms. Francisco Sánchez Flores
- Figura 38.-** Cazadora de los Andes (detalle), 1874  
Óleo/tela 98X154 cms. Felipe S. Gutiérrez
- Figura 39.-** La caída de los ángeles rebeldes, 1850  
Óleo/tela 180X220 cms. Felipe S. Gutiérrez
- Figura 40.-** Vista de Chapala, 1896  
Óleo/tela y masonite 42X27 cms. Felix Bernardelli
- Figura 41.-** Fotografía del niño Cástulo Gallardo  
Plata/ gelatina Octaviano de la Mora
- Figura 42.-** La sirvienta, 1892  
Óleo/tela Eloisa Acosta.