



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**PRIMITIVO MIRANDA Y LA CONSTRUCCIÓN VISUAL
DEL LIBERALISMO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN:
HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
ANGÉLICA ROCÍO VELÁZQUEZ GUADARRAMA**

DIRECTOR: FAUSTO RAMÍREZ ROJAS

2009



A Juana Gutiérrez Haces

Agradecimientos

A Fausto Ramírez, maestro y amigo entrañable.

A Rita Eder, autora de la idea, por sus sabios consejos.

A mis asesores: Jaime Cuadriello, Renato González Mello, Belem Clark de Lara y Enrique Plasencia de la Parra, por sus acertados comentarios y sugerencias.

A mis amigos María José Esparza, Ena Lastra y Danilo Ongay, por su cariño y apoyo.

A Georgina Reygadas por su amistad y su ayuda invaluable.

A Patricia Chávez, María José Rojas y Mireya Santillán, por su apoyo técnico.

A mis padres, por ser siempre el sustento amoroso e incondicional en mi camino.

A Juan Martín, Ana Carlota y Mauricio, las tres estrellas que iluminan mi existencia.

Índice

Introducción.....	6
1857: El diablo anda suelto: <i>La batalla del Jueves Santo</i>	16
El cuerpo político del pueblo.....	27
El ejército del partido del diablo: <i>la chinaca</i>	50
Primitivo Miranda, de Roma al Paseo de la Reforma	62
Conclusiones e incertidumbres	86
Fuentes consultadas	89



Anónimo, *La Ilustración Mexicana*, Don Primitivo Miranda, 1851.

Introducción

Dos historias

Empecé a interesarme por Primitivo Miranda desde 1986, cuando Graciela de la Torre, entonces directora del Museo de San Carlos, me invitó a colaborar en un seminario de investigación coordinado por Montserrat Galí para curar la exposición *La Lotería de la Academia de San Carlos*,¹ en la que se presentaría la crónica de esta institución durante el período en el que se benefició de las rentas de la lotería (1843-1861), uno de los más prolíficos de su historia. Mi trabajo consistió en dar a conocer las pinturas, esculturas, grabados, libros y medallas que la junta de gobierno adquirió para enriquecer sus acervos, así como en estudiar a los once becarios que la Academia sostuvo en Europa durante esta etapa. Primitivo Miranda fue uno de ellos. Desde entonces me llamó la atención la peculiaridad de su trayectoria profesional tan diferente de la de sus compañeros pintores Santiago Rebull y José Salomé Pina, e incluso de la de Juan Cordero, con quien compartió su vida estudiantil en Roma. Rebull y Pina se integraron, apenas regresaron a México, a la planta de profesores. No fue el caso de Cordero, quien luego de rechazar el ofrecimiento de Bernardo Couto para ocupar la subdirección del ramo de pintura, por no verse bajo la dirección de Pelegrín Clavé, intentó más tarde, por otros medios y sin éxito, incorporarse a la institución como director.² El conocido protagonismo de Cordero y su ambición de reconocimiento social han sido registrados tanto en la prensa de la época como en la historiografía del arte. Por lo contrario, la figura de Miranda se presenta discreta, difusa; él

¹ Catálogo de la exposición *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*. México, INBA, Museo de San Carlos, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, diciembre 1986 – marzo 1987.

² Véase la biografía de Juan Cordero en Manuel G. Revilla, *Obras. Biografías*, México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1908.

no se enfrascó en acaloradas polémicas en los medios, por ejemplo. Pero más allá de las diferencias de personalidad con Cordero, me preguntaba por qué no habría sido invitado a incorporarse a la planta docente de San Carlos, cuando regresó a México, como el resto de los estudiantes de pintura pensionados en Europa³ y qué fue lo que lo hizo mantenerse alejado de la escuela por más de veinte años.

En 1998 participé en la curaduría colectiva de la exposición *Pintura y vida cotidiana en México*, que se inauguró al año siguiente en el Palacio de Iturbide; entonces volví a ocuparme de Miranda, pero en esta ocasión directamente de tres cuadros suyos: *Semana Santa en Cuautitlán*, *Soldados de la Reforma en una venta* y *Patio de estudios del Colegio de la Purísima en Guanajuato*. Una vez más surgían otras interrogantes: me desconcertaba el giro radical que había dado a su pintura en el tratamiento plástico, comparado con algunas de sus obras tempranas como *La muerte de Abel* y con las numerosas copias de temas religiosos que realizó del andaluz Esteban Murillo. Cómo explicar también el salto de los temas religiosos, del Antiguo y Nuevo Testamento, ya fuera en copias o en obras originales, al vigoroso costumbrismo manifiesto en *Semana Santa en Cuautitlán* y en *Soldados de la Reforma en una venta*, en las que una china y un soldado anodino, respectivamente, encabezan al pueblo, convertido en el protagonista de la escena, celebrando una de sus fiestas religiosas más importantes y participando en las luchas de la guerra civil. ¿Cómo se había operado esta transformación estilística y temática? Fausto Ramírez, uno de los curadores de la exposición, me hizo notar la similitud de las medidas de ambas obras; además, curiosamente, pues no ocurría con frecuencia en esa época, las pinturas estaban no sólo firmadas sino también fechadas y en este caso, la fecha, 1858,

³ El otro caso fue el del veracruzano Salvador Ferrando, quien partió a Roma ayudado por sus coterráneos y luego de su estancia en Europa regresó a Tlacotalpan, su ciudad natal, en donde desarrolló una peculiar carrera artística.



Primitivo Miranda, *Semana Santa en Cuautitlán*, 1858,
Museo Nacional de Historia, INAH.



Primitivo Miranda, *Soldados de la Reforma en una venta*, 1858,
Museo Nacional de las Intervenciones, INAH.

resultaba definitivamente reveladora si se la veía en relación con los temas representados, pues parecía exponer la visión de Miranda sobre la Guerra de Reforma en el mismo momento de su inicio. Era muy probable que las obras hubieran sido concebidas como *pendants*. Si a esto se sumaba la presencia clave de la china en el centro de *Semana Santa* y, con el mismo peso pero a la inversa, la ausencia de una figura nodal, es decir un líder militar que comandara la tropa, en *Soldados de la Reforma*, parecía ineludible que las imágenes invitaban a hacer una lectura de ellas que debía abordarse desde lo político y que, además, se avenía con mi interés por las representación visual de la mujeres del pueblo en la pintura costumbrista del siglo XIX.

El guión de la exposición incluyó ambas obras, pero fueron exhibidas en núcleos museológicos diferentes: *Semana Santa en Cuautitlán* formó parte de la sección “Religiosidad” y *Soldados de la Reforma* de “La guerra”.⁴ Desde entonces tuve la convicción de que las obras merecían un estudio particular, de que debían ser analizadas como *pendants* y que la figura de Miranda, hasta ahora ignorada, debía transparentarse haciendo visible su postura ideológica, sus negociaciones con el poder (la Academia, la elite intelectual conservadora, los grupos liberales), el desarrollo de su trayectoria artística, las tareas pictóricas y escultóricas en las que estuvo involucrado, sus comitentes y la conformación de un sello personal.

El objetivo de este trabajo es analizar las pinturas *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma en una venta*, en el contexto del cisma político, social y económico que significó la promulgación de la Constitución de 1857 y de las Leyes de Reforma y que llevó a la Guerra de Tres Años (1858-1861), dividiendo irreductiblemente a la población en

⁴ Véase el catálogo de la exposición *Pintura y vida cotidiana en México, c. 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex A. C. – CONACULTA, 1999.

sus ideas, valores y tradiciones y mostrando las tensiones, las resistencias y las pervivencias coloniales de una sociedad mayoritariamente anclada aún en el pasado.

En efecto, una serie de circunstancias favorables habían permitido que México se convirtiera en un país independiente; sin embargo, ello no significó que se constituyera en la nación moderna que algunos anhelaban. Las estructuras sociales, económicas y culturales, la traza urbana y las prácticas religiosas y sociales heredadas del virreinato se mantenían aún vigentes al mediar el siglo XIX. Los insurgentes habían ganado la independencia y la libertad política de un vasto territorio, pero no la integración de un Estado y mucho menos la conformación de ciudadanos mexicanos, esas fueron tareas que quedaron pendientes. La etapa que siguió a la Independencia se caracterizó por la inestabilidad política, los pronunciamientos, las pugnas regionales que amenazaban con desintegrar a la nueva república, las intervenciones extranjeras y las crisis económicas. Los distintos proyectos gubernamentales ensayados entre 1821 y 1857, pero sobre todo la pérdida de más de la mitad del territorio nacional en 1848, dividieron a las elites políticas en diferentes posturas: centralistas y federalistas, tradicionalistas y progresistas, moderados y radicales, pero también en liberales moderados y conservadores liberales, según las circunstancias a las que se tuvieron que enfrentar. Los proyectos de nación con los que pretendían solucionar la inestabilidad, el estancamiento económico y la desintegración del país parecían cada vez más irreconciliables en el terreno de los debates parlamentarios y las disputas periodísticas. La crisis política tocó su punto más álgido entre 1855 y 1857, y fue entonces cuando los antagonismos ideológicos pasaron a ser dirimidos por el camino de las armas, así lo demostraron las guerras que se desataron entre 1857 y 1867, la “Gran Década Nacional”.

La revolución de Ayutla, encabezada en 1854 por el viejo caudillo sureño Juan N. Álvarez, para derrocar el gobierno tiránico de Santa Anna y conformar un congreso constituyente, la promulgación de la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma, completarían la tarea iniciada por las reformas borbónicas y por la insurgencia: la separación estado-iglesia y la garantía de las libertades individuales (libertad de conciencia, de expresión y de trabajo), aseguradas por un estado laico. Todo ello, no sin un alto costo: la escisión de la sociedad enfrentada en una sangrienta guerra fratricida entre aquellos que deseaban salvaguardar prebendas y privilegios (llamados por los liberales mochos, cangrejos y retrógrados) y los liberales que pretendían transformar la sociedad (calificados a su vez por los conservadores como colorados, impíos y demagogos). A lo que hubo que sumar, una vez más, el costo de otra intervención extranjera.

Algunas precisiones historiográficas y teóricas

¿El intento de ser histórico no podría incluir la consciencia de los modos en que nuestros intereses y preocupaciones contemporáneos informan nuestro enfoque del pasado?

Keith Moxey

Las dos imágenes que constituyen el núcleo de este estudio, *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma en una venta*, no fueron objeto de la crítica de arte coetánea ya que no se presentaron en los salones de la Academia (normalmente sólo las obras mostradas en las exposiciones de San Carlos eran susceptibles de ser observadas y analizadas por los críticos). Tampoco la historiografía del arte les ha prestado atención y no es sorprendente,

lo que sí parece inquietante es la omisión de Miranda y del resto de su obra en los textos *clásicos* sobre el arte decimonónico. Por ejemplo, Manuel G. Revilla, el “Vasari mexicano” y nuestro primer historiador del arte, no le dedicó una biografía en su utilísima compilación publicada en 1908, deferencia que sí tuvieron los antiguos pensionados de pintura Pina, Rebull y Cordero.⁵ En *El arte del siglo XIX en México*,⁶ el texto canónico del arte mexicano del siglo XIX, Justino Fernández, su autor, sólo se ocupó, en unas líneas, de su participación como dibujante de las litografías de *El libro rojo*, en las que criticó “la idealización clasicista” en las representaciones femeninas de “indias puras, mestizas y criollas” e incluso en los retratos de los hombres que los hacía aparecer como “lord Byrons criollos” y pasó por alto la producción pictórica y escultórica del artista, pese a conocerla. Es evidente que desde la posición intelectual y la escala de valores estéticos desde la que escribía Fernández, las pinturas de las que nos ocupamos, serían consideradas como obras *menores*, tal vez *curiosas* o *interesantes* por su tema, pero de ninguna forma se ajustaban al canon del gran arte. Ni siquiera sus tintes locales ni su sabor costumbrista, que sí supo apreciar en otros autores, les sirvieron para ser incluidas en los apartados “pintura popular” u “otros pintores”.⁷ Definitivamente *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma* no formaban parte de las *grandes obras* del arte mexicano. Pero, ¿qué pasaba con el correcto dibujo de *La muerte de Abel*, con la colosal figura de *La desesperación de Caín*, con la pintura monumental *La Batalla del 5 de mayo en Puebla* (hoy en Palacio Nacional) o con las esculturas públicas que Miranda realizó, ya en el porfiriato, de los hombres ilustres de la patria como las de Ocampo y Morelos? ¿Por qué dejarlas fuera cuando bien podían

⁵ Manuel G. Revilla, *op. cit.*

⁶ Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, IIE, 1967.

⁷ En estos rubros, Justino Fernández trató la obra de artistas de provincia, como una producción periférica respecto a la capitalina que se realizaba en la Academia de San Carlos. En ellos se ocupó de pintores como José María Estrada, Hermenegildo Bustos, Mariano Silva Vandeira, Agustín Arrieta y José Justo Montiel, entre otros.

inscribirse en algunos de los capítulos que estructuraban el libro? Es posible que fueran incluidos en la revisión corregida y aumentada que proyectaba hacer de su texto sobre el arte del siglo XIX publicado en 1952, pues ya en 1964 declaraba:

Se explica, pero no se justifica, el desdén con que se ha visto en las últimas décadas la pintura de nuestro siglo XIX. Es posible explicar tal actitud porque es resultante del cambio del concepto del arte contemporáneo, bizarramente revolucionario, que ha creado en México y en otros sitios las grandes obras originales de las que nos enorgullecemos. Es habitual que las nuevas generaciones nieguen los valores y creaciones de las anteriores, sobre todo de las más inmediatas. Pero las revoluciones tienen que volver la mirada al pasado y revalorizarlo desde nuevos puntos de vista [...]. Por eso, el criterio histórico no puede desdeñar período alguno del pasado, sino más bien procura comprenderlos y estimarlos dentro de sus propias circunstancias.⁸

Otras publicaciones se han ocupado de ilustrar y, a veces, de comentar las dos imágenes objeto de este trabajo. En 1964 se presentó un ciclo de exposiciones en las Pérgolas de la Alameda de la Ciudad de México que llevaba el título general de “Historia de la pintura en México”; la cuarta muestra se destinó a la “Pintura popular y costumbrista del siglo XIX”, en la que figuró una versión de *Semana Santa en Cuatitlán*, perteneciente a la colección particular de Pedro Aspe. Al año siguiente, Xavier Moyssén reprodujo en la revista *Artes de México*, dedicada también a la “Pintura popular y costumbrista del siglo XIX”, la misma versión de la pintura sin comentario alguno sobre la obra ni sobre su autor.⁹ Antonio Arriaga Ochoa en su libro *Pintura popular: escenas mexicanas del siglo XIX*, incluyó la pintura original, perteneciente al Museo Nacional de Historia, pero igualmente la imagen sólo sirvió de ilustración. *Soldados de la Reforma* ha sido aún menos afortunada, al parecer, sólo Eduardo Báez en 1992 se ha ocupado de ella en *La pintura militar de México*

⁸ En el folleto de la exposición *Historia de la pintura en México III. Pintura académica del siglo XIX*. México, Departamento del Distrito Federal, Galería de Artes Plásticas de la ciudad de México, Pérgolas de la Alameda, marzo 1964.

⁹ Xavier Moyssén, “Pintura popular y costumbrista del siglo XIX”, *Artes de México*, n. 61, año XII, México, 1965.

en el siglo XIX. A esta relación habría que añadir los textos, ya mencionados, del catálogo de la exposición *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*.

Dada la formación de Miranda en la Academia de San Lucas en Roma, no puede dejar de llamar la atención la inclusión de las obras bajo el incómodo paraguas de “pintura popular” en el que las ha colocado la historiografía sin argumento alguno y sólo basado en su vertiente iconográfica, como si la representación del pueblo que las obras exhiben implicara, necesariamente, una visión *desde* el pueblo, una autorrepresentación que negara la participación de un “otro” externo. En este sentido, cabe señalar el tratamiento que la historiografía nacionalista dio en el siglo XX a la pintura costumbrista decimonónica como un conjunto de imágenes que *refleja* la realidad como un espejo merced a la apariencia naturalista de sus formas y a sus contenidos vinculados con los ciclos de la vida humana: el trabajo, las fiestas, las diversiones, el amor, la muerte y a sus protagonistas: las mujeres y los hombres comunes; en oposición a los dioses, santos, héroes y reyes y sus grandiosas hazañas, que conforman a los actores y los asuntos de la pintura histórica. En contraposición a esta corriente que ha visto la pintura costumbrista como una imagen *inocente* de la realidad o como una recreación certera y despolitizada, propongo que la representación visual de las costumbres, ya se refieran a las de las clases bajas o a las de las hegemónicas, es una construcción visual que implica una toma de posición frente al objeto representado y una reformulación ideológica en la que están involucrados el autor y/o el comitente y/o el público que la consume. Es decir, ¿quién o quiénes son los que miran, cómo lo hacen y con qué propósito? Desde esta perspectiva, considero que las categorías de clase, género y etnia son fundamentales para enriquecer el análisis de *Semana Santa en Cuautitlán* y de *Soldados de la Reforma en una venta*.

Últimas precisiones. Al parecer el acervo de origen de ambas obras fue el Museo Nacional; sin embargo, desconozco, por ahora, en qué momento los cuadros pasaron a formar parte de la colección del Museo Nacional de Historia, si ingresaron por compra o por donación, si lo hicieron juntos o separados y quiénes fueron sus anteriores propietarios. Por otra parte, *Soldados de la Reforma en una venta* pasó en 1981 a las colecciones del Museo de las Intervenciones. Existe además, como ya he aclarado, otra versión de la primera pintura en la colección particular de Pedro Aspe que presenta algunas diferencias respecto al cuadro original en la posición de ciertos personajes, en la ubicación de la torre y la configuración de la fachada de la iglesia y en el paisaje que sirve de fondo a la escena.¹⁰

¹⁰ Desafortunadamente no me ha sido permitido ver la pintura, sólo la conozco por la reproducción fotográfica que aparece en el número 61 de la revista *Artes de México* (1965). Por lo tanto, carezco de elementos para saber si se trata de una versión con ciertas variantes o si es un estudio de la obra que se conserva en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

1857: El diablo anda suelto: *La batalla del Jueves Santo*

En 1901 Heriberto Frías publicó, en el número 76 de la colección Biblioteca del Niño Mexicano, el título *Una noche de diez años o el albor de la libertad* en la que narraba un terrorífico acontecimiento verificado 51 años atrás durante la Semana Santa:

En este tiempo se verificó el asesinato de Juan de Dios Cañedo, gran liberal y elocuente orador, en el Hotel de La Gran Sociedad; crimen que por tratarse de un hombre tan notable y por haberse verificado en Jueves Santo, causó profunda sensación entre los habitantes de la capital y aun de todo el país.¹¹

En efecto, no sólo la violencia con que fue ejecutado (37 puñaladas), sino la fecha en que se verificó, “consagrada a los recuerdos más sublimes de nuestra religión”, desencadenó una atmósfera apocalíptica que la prensa se encargó de alentar, pues coincidió además con un huracán, un incendio y la llegada del cólera *morbus* a la capital.

Por si fuera poco, los órganos de la opinión pública ligados al partido conservador se atrevieron a sembrar la sospecha de que el móvil del asesinato tenía un fondo político que implicaba al ministro de guerra Mariano Arista, conocido enemigo de Cañedo y candidato favorito para suceder a Mariano Paredes en la presidencia en las elecciones de diciembre.

No parecía sino que la “indignación divina” se manifestaba a los mexicanos en aquel año de 1850, como se apuntaba en el periódico *El Siglo XIX*: “El espíritu religioso del pueblo mexicano, horrorizado de que el día en que la Iglesia celebra el más grande de los misterios de la fe se hubiese cometido tan espantoso crimen, temía y casi presentía que el Ser Supremo, justamente indignado, descargase sobre la capital de la República el brazo

¹¹ Heriberto Frías, *Biblioteca del niño mexicano. Una noche de diez años o el albor de la libertad*. México, Maucci Hnos, 1901, p. 7. Edición facsimilar. México, Miguel Ángel Porrúa, 1988.

terrible de sus iras”¹² Como bien lo ha señalado Salvador Rueda Smithers en su pormenorizado estudio sobre el caso Cañedo: el diablo de la Semana Santa de 1850 era en realidad el contexto que dio forma al teatro de la sospecha; pequeños acontecimientos amalgamados por la retórica periodística.¹³

Un suceso similar se repitió siete años después: una serie de circunstancias acaecidas en un tenso ambiente político turbarían la tranquilidad de los católicos: El diablo volvía a aparecerse por la ciudad capital durante la Semana Santa vestido con los ropajes del rumor, el miedo al cambio y el fanatismo.

Desde la época virreinal, era tradición en la Ciudad de México que el arzobispo recibiera en las puertas de la catedral a la máxima autoridad civil para entregarle la llave del Sagrario, que éste último se colgaba al cuello y conservaba hasta el Sábado de Gloria, e iniciar así juntos las celebraciones religiosas del Jueves Santo, como remembranza del patronato que el gobierno tenía sobre la Iglesia y como un signo político de las cordiales relaciones entre ambas instituciones. Pero en la primavera de 1857 los ánimos se encontraban alebrestados. El 5 de febrero, luego de 14 meses de largas y ríspidas sesiones y en medio de un clima adverso, se promulgó la Constitución que regiría la vida política del país, sin que la libertad de cultos hubiera podido aprobarse y sin que ninguno de los grupos políticos en pugna quedara satisfecho. Sin embargo, la Iglesia consideró que la Carta Magna era del todo lesiva a sus intereses y a la idiosincrasia del pueblo. En marzo, el gobierno ordenó la jura de la Constitución a los empleados públicos y a los militares con la amenaza de perder su empleo si se negaban a hacerlo, y dispuso que los días en que se publicara y jurara, se consideraran como días de festividad nacional y que, como tales,

¹² Apud. Salvador Rueda Smithers, *El diablo de Semana Santa. El discurso político y el orden social en la ciudad de México en 1850*, México, INAH, 1991, p. 129.

¹³ *Ibidem*.

fueran celebrados.¹⁴ En respuesta, la Iglesia publicó una serie de pastorales que amedrentaban con la excomunión a los feligreses que la jurasen y como consecuencia les negaba el sacramento del matrimonio, los auxilios espirituales en la muerte y el entierro en camposanto.

Toda clase de reacciones se suscitaron entre la población: en algunas ciudades y pueblos se obedeció el mandato gubernamental sin incidentes, ya fuera con o sin el apoyo de las autoridades eclesiásticas, con repique de campanadas y *Te Deum*; pero en otros, se prestó a enconados enfrentamientos entre feligreses y ciudadanos que se manifestaban a favor de alguna de las autoridades en conflicto.

Estas difíciles circunstancias se agravaron aún más con la inminente llegada de las festividades de Semana Santa, no sólo porque los católicos juramentados no podrían cumplir con sus deberes religiosos, sino también porque se anunció una conspiración que debía estallar del 20 al 23 de marzo en la capital y otras ciudades de la República. El gobierno pudo descubrirla e impedirla en su momento, pero entonces corrió el rumor de que la revuelta se realizaría durante los días de la Semana Santa aprovechando un conflicto que surgiría entre la Iglesia y el Estado y éste lo desataría la negativa del Cabildo Catedralicio a recibir en la entrada del templo a los representantes del poder civil, como se acostumbraba hacer desde tiempos inmemoriales. Este escándalo, consignaba la hablilla, se aprovecharía para dar el grito de guerra contra el gobierno liberal y la Constitución.

Para conocer la verdad sobre estos rumores, el gobernador del Distrito Federal, Juan José Baz, quien en representación del presidente de la República acudiría a la ceremonia del Jueves Santo, se dirigió al arzobispo de la catedral metropolitana. Éste, sin afirmar ni

¹⁴ Anselmo de la Portilla, *México en 1856 y 1857. Gobierno del general Comonfort*. México, INEHRM, 1987, pp. 191-192.

negar las habladurías que se esparcían por la ciudad, le contestó que *haría bien en omitir su asistencia*, pues su presencia escandalizaría a los fieles. Pese a ello, Baz, acompañado del ayuntamiento, se apersonó el Jueves Santo en las puertas de la Catedral sin que el prelado se dignara a recibirlo. El gobernador regresó entonces al palacio municipal para informar al Supremo Gobierno de lo ocurrido. Mientras tanto, al interior del templo, se corrió la voz de que el gobernador había dispuesto la prisión de los canónigos. Enfurecidos, los fieles estallaron en insultos y blasfemias: “hombres y mujeres sin conciencia atronaban el templo con gritos de muerte y venganza, y la Catedral se convirtió por largo rato en una plaza pública, donde no hubo palabra ni obra que no fuera un ultraje a la divinidad”.¹⁵ Luego de comunicar al gobierno federal “la afrenta” que había sufrido la autoridad civil por parte de la eclesiástica, Baz montó a caballo y acompañado del jefe de la policía se dirigió al templo que había ya cerrado sus puertas, para exigir la llave del Sagrario. Como no fuera satisfecha su demanda se apoderó de las llaves de la reja del templo, la cerró, y dispersó a la multitud que lo amenazaba. Ordenó cubrir de soldados las torres y las azoteas del recinto religioso y se dispararon algunos tiros al aire para disgregar a los encolerizados parroquianos que vociferaban: “¡Viva la religión y muera la tolerancia!” “¡Que muera Comonfort y la Constitución!”

Para tranquilizar a la población, el gobernador del Distrito publicó ese mismo día una proclama en la que daba a conocer el agravio que el venerable cabildo metropolitano había infligido a la potestad civil:

No parece sino que hay un vivo deseo de provocar sediciones y levantamientos, tal vez para hacer víctimas en el pueblo y para que su sangre haga fermentar

¹⁵ Véase Anselmo de la Portilla, *op. cit.*, p. 197- 210 y José María Vigil. *México a través de los siglos. La Reforma*, p. 234. Victoriano Salado Álvarez en *Episodios históricos nacionales. La Reforma*, también reseña estos hechos.

esos odios tan profundos y tan ruines como ajenos de la religión del Salvador del mundo, cuya muerte recuerda la cristiandad en estos días santos.

Pero el gobierno que no es víctima de este delirio de sangre, y que sabe respetar los preceptos de la religión que tan hipócritamente se invoca para poner frente a frente la autoridad eclesiástica con los poderes civiles, cree de su deber protestar a los habitantes del Distrito, que la tranquilidad pública se conservará a todo trance; que las vidas y propiedades tienen todas las garantías de seguridad; y que la fuerza y la energía se desplegarán solamente en contra de los trastornadores del orden, sean quienes fueren, y sea también cual fuere su clase y categoría.

Conciudadanos: estad tranquilos y descansad en los esfuerzos y en la palabra de vuestro amigo.¹⁶

Estos sucesos escandalosos verificados el Jueves Santo, 9 de abril de 1857, fueron llamados por el pueblo como *la batalla del Jueves Santo*. Sin antecedentes en los anales de la historia mexicana, este incidente alteró en forma significativa el ambiente en el que se celebraron las fiestas de la que, por entonces, era reputada como la máxima festividad religiosa de la Iglesia Católica: la Semana Santa. Todo ello como resultado de las pugnas entre el poder civil y religioso que había desencadenado la promulgación de la Carta Magna, considerada por el clero y el pueblo, que bajo su dominio estaba, como impía, sacrílega, herética, “obra de Satanás”; sin embargo, pese a esta evidencia, es importante hacer notar que a tales desórdenes contribuyó no poco la personalidad conflictiva del gobernador y el celo con el que ejercía su papel como defensor del gobierno liberal.

En sus memorias, Concepción Lombardo de Miramón, describía a Juan José Baz como un “furioso *sans-culotte*, por consecuencia irreligioso, hombre desalmado, amante del vino y afiliado en la compañía de los hermanos *trois points*”; declaraba también que su odio “no se limitaba sólo a los miembros del ejército y a los hombres del partido conservador, sino que detestaba al clero y a todos aquellos que llevaban un hábito

¹⁶ AHDF. Fondo Gobierno del Distrito Federal. Sección Bandos. Caja 28, expediente 102.

religioso”.¹⁷ Con toda la carga emocional y la parcialidad de que puedan estar revestidas las opiniones de Lombardo sobre Baz, enemigo político y encarcelador de su marido Miguel Miramón, se debe anotar las disposiciones que ejecutó como gobernador de la Ciudad de México tales como la apertura de la calle Independencia, que abrió para dividir el convento de San Francisco, la prisión de los canónigos catedralicios y de los civiles simpatizantes del partido conservador, hechos que causaron el asombro y el repudio de los habitantes “decentes” de la ciudad, además de su inigualable olfato para descubrir los complots en contra del gobierno de Comonfort. Por otra parte, otros autores como Guillermo Prieto, resaltaron también su “exaltado” temperamento.¹⁸

Ignacio Aguilar y Marocho, respetado literato y uno de los miembros más prominentes del partido conservador, dio a la luz en el diario *El Estandarte Nacional* unos versos ingeniosos con el título de “La Batalla del Jueves Santo”, que según Antonio García Cubas fueron muy bien acogidos por el público, e incluso por el mismo Baz, quien felicitó a su autor por ellos.¹⁹ Desde su visión conservadora, don Ignacio reseñó con notable sentido del humor los acontecimientos de ese memorable día en los que señalaba la protección que Comonfort prodigaba al gobernador, así como las características físicas de Baz, como sus grandes orejas, y su conocida afición a la bebida:

*Bajo este sistema ruín
en que no importa la ley,
¿qué es Comonfort? Es el Rey.
¿Y Juan Baz? Es el delfín.*

[...]

¹⁷ Concepción Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, México, Editorial Porrúa, 1989, pp. 85-87. La autora también narra los acontecimientos del Jueves Santo.

¹⁸ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Editorial Patria, 1976, pp. 389-390.

¹⁹ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, 1978, pp. 453-458.

*¿Amenaza riesgo grave
a la dinastía imperial?
al punto el príncipe real
correr al peligro sabe,
por eso cuando la llave
negaron del Camarín,
montado en tordo rocín,
en medio al pueblo gritó:
¡Vasallos! ¿Quién cómo yo?
¿Quién otro como el Delfín?*

[...]

*Fija cual buen General
su primera paralela
en medio de la plazuela
para sitiarse Catedral.
él en un punto central
dirige al coro visuales,
para que de los ciriales
los fuegos bien combinados
queden al punto apagados
por sus fuegos transversales.*

[...]

*Así dispuesto el ataque,
a su trotón arremete,
y sin que nadie le aplaque,
a la Sacristía se mete.
No halla gentes de bonete,
que son para él los titanes;
no obstante, sigue sus planes,
y antes que débil rendirse,
fiero se le ve batirse
con inermes sacristanes.*

[...]

*En tanto a hincarse de hinojos
fue ante el Augusto Monarca;
Nacho en sus brazos le abarca.
El llanto asoma a sus ojos,
- He aquí, Señor, los despojos
De vuestro real consanguín,
- “Alza bello querubín,
“de mi tronco hermosa rama,
“con razón hoy te proclama
“todo el reino su Delfín.*

[...]

“Látigo a esa gente necia
 “hija del obscurantismo,
 “que conserva el fanatismo
 “de respetar a la Iglesia.
 “De hierro con mano recia,
 “sin andar con garantías
 “que sólo son tonterías
 “zurra a todo monigote
 “para que a fuer de chicote
 “acaten mis regalías.

[...]

“Mas volviendo a tus hazañas,
 “¡oh democrático Apolo!
 “ellas muestran que tú solo
 “tienes mis mismas entrañas.
 “Tus travesuras y mañas
 “hijas de tu genio alcohólico,
 “han causado más de un cólico
 “en este solemne día
 “a toda la gente pía,
 “a todo el bando católico.

[...]

Comonfort con mansedumbre
 a Baz tomó de una oreja
 y asomándole a la reja,
 así habló desde la cumbre
 a la absorta muchedumbre:
 “Aquí tienes, pueblo amado,
 “del reino, al ADELANTADO:
 “venid, contemplad un tanto
 “AL DUQUE DEL JUEVES SANTO
 “¿Con él seréis desgraciado?” [...].²⁰

El escenario político al año siguiente fue muy distinto. Luego del golpe de estado de Ignacio Comonfort y de la proclamación del Plan de Tacubaya que desconocía la

²⁰ Ya en plena República Restaurada, en su “Crónica Charlamentaria” del 28 de marzo de 1869, Guillermo Prieto escribía a sus lectores que se habían vendido con profusión los célebres versos, hasta entonces inéditos, que circularon contra Juan José Baz en 1857 y que, se decía, el mismo Baz había ayudado para su impresión. Prieto consideró que los versos eran fáciles, algunos de ellos de positivo mérito. Para entonces los habitantes de la Ciudad de México ya podían disfrutar, sin conflicto, del humor de los versos. Artículo recogido en Guillermo Prieto, *Obras completas XIX. Actualidades de la semana 1*, México, CONACULTA, 1996, pp. 458-459.

Constitución en diciembre de 1857, el ala conservadora al mando de Félix Zuloaga se había apoderado del centro de México restituyendo a la Iglesia y a sus seguidores los antiguos privilegios que el partido liberal lesionara: restableció en sus empleos a los servidores públicos y militares que se habían negado a jurar la Constitución, anuló las disposiciones relativas a la enajenación de los bienes raíces eclesiásticos, suprimió la ley sobre las obvenciones parroquiales, restableció los fueros eclesiástico y militar, tomó medidas para reabrir la Universidad Nacional y Pontificia de México y derogó la Ley Orgánica del Estado Civil.²¹ No sólo eso, Miguel María Azcárate, sucesor de Baz, dispuso cancelar toda actividad laboral y comercial para el “mejor lucimiento de las festividades religiosas”²² De golpe se destruía el orden constitucional y se echaban por tierra los avances de la Reforma.²³

De esta manera, la población de la Ciudad de México y sus alrededores pudo volver a celebrar en 1858, como en sus mejores tiempos, la Semana Santa. Eufóricos con su triunfo, los conservadores pronosticaban: “Ya verás qué semana Santa la próxima; ya verás qué oficios; ya verás qué monumentos, ya verás qué esplendores de culto. Ahora vamos a desagraviar a Dios de todos los horrores de la última Semana Mayor, en que tanto probó al cielo el maldecido Baz”²⁴

²¹ AHDF. Fondo Gobierno del Distrito Federal. Sección: Bandos. Caja 29, expedientes 81, 82, 83 y 85 y caja 30, expedientes 2 y 8.

²² AHDF. Fondo Gobierno del Distrito Federal. Sección: Bandos. Caja 29, expediente 87.

²³ En los principales diarios de la capital eran frecuentes las noticias sobre “los retractados”, la devolución de fincas a la iglesia y los “votos de gracias” a Zuloaga, por grupos de jóvenes o de señoras por haber derogado “las leyes que menoscabando los derechos de la Iglesia, atacaban la fe nacional y las creencias de un pueblo eminentemente católico”. Véanse las notas de gacetilla de *El Siglo XIX* en los días 1, 7, 14 y 21 de marzo de 1858.

²⁴ Victoriano Salado Álvarez, *Episodios nacionales mexicanos II. De Santa Anna a la Reforma. Memorias de un veterano*. México, FCE – INBA – Instituto Cultural Cabañas, 1984, p. 374.

En este sentido, resulta de lo más reveladora la descripción de José María Vigil sobre los inicios del gobierno de Zuloaga en su relación con las prácticas sociales de la religiosidad que bien podían calificarse de ultramontanas:

El carácter dominante de aquel gobierno fue un exagerado alarde de sentimientos religiosos: los soldados y jefes conservadores ostentaban en el pecho cruces, rosarios y estampas de santos; las proclamas de las funciones militares y civiles respiraban un fervor católico realzado por los anatemas y maldiciones a los liberales; y en cada ciudad ocupada por la reacción se repetían las mismas escenas que se habían visto en México, es decir, cordiales felicitaciones del clero y de las señoras; funciones religiosas y procesiones de las imágenes más notables del lugar. Entre estas piadosas manifestaciones llamaron especialmente la atención las festividades de Semana Santa, en que el gobierno tomó una parte muy principal.²⁵

Mariano Galván Rivera en su *Colección de efemérides* de 1858, consignaba los sucesos del año anterior para compararlos con el actual:

Abril 1º.- Fue Jueves Santo. El contraste que presentó este día respecto al año pasado fue singular. En aquél fue ultrajado el Señor en su propia casa y el escándalo del pueblo llegó a su colmo. En este día el Presidente y sus Ministros y otros muchos individuos de las autoridades y oficinas comulgaron en la Catedral de manos del señor Arzobispo. Desde el tiempo del Presidente Herrera ningún otro magistrado había concurrido al templo en esta solemnidad. Hoy se repitió el acto edificante que nuestros padres veían anualmente.²⁶

Fue en este turbulento escenario y en este año, 1858, cuando Primitivo Miranda pintó, firmó y fechó *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma en una venta*, obras que por la similitud de sus características formales, la coincidencia de sus dimensiones y la paridad cronológica de su hechura, nos permiten considerar que fueron concebidas como *pendants*. Mi propuesta es que Miranda representó en ellas las respuestas antagónicas del pueblo, como el anverso y el reverso de una misma moneda, frente a los acontecimientos de la guerra civil que desató el sustrato ideológico de la Constitución de

²⁵ José María Vigil, *op. cit.*, pp. 304-305.

²⁶ Mariano Galván Rivera, *Colección de las efemérides publicadas en el Calendario del más antiguo Galván. Desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950*. México, Antigua Librería de Murguía, 1950, p. 54.

1857. El momento político en que fueron pintadas, las estrategias plásticas elegidas por Miranda y su contenido las revisten de una potencialidad ideológica como construcciones culturales que develan, detrás de su visualidad, la “mirada roja” de la ideología liberal.

El cuerpo político del pueblo

*El fanatismo es una faz de la barbarie...
Pero la impiedad es otra de sus faces horribles...*

Guillermo Prieto

Fuera de México, todo es Cuautitlán. Como bien explicaba Artemio de Valle Arizpe en su monografía sobre la Güera Rodríguez, con esta frase, atribuida a este controvertido personaje femenino, “se quería significar que después de la capital no hay lugar en toda la República que valga algo o que se destaque en alguna cosa importante, no son sus poblaciones sino tristes pueblos en los que no se encuentra nada digno de ver, como en ese quieto y terroso lugarón”.²⁷ En su obra periodística Ignacio Manuel Altamirano se refería con frecuencia a esta población para denotar precisamente a estos pueblos desolados en los que reinaba la ignorancia y el fanatismo; por ejemplo, en su artículo “Tetzco y Tetzcotzingo. Notas e impresiones”, anotaba:

Con excepción de la calle Real, de la plaza y de algunos edificios religiosos que pertenecen al tiempo de la Conquista, las demás calles, las casas, las plazuelas, las chozas de los suburbios, todo tiene el aspecto ordinario, monótono y triste que caracteriza a los pueblos mestizos del estado de México, en la zona fría, como Chalco, como Ixtlahuaca, como Tenengo, Tlalnepantla, Zumpango y Cuautitlán por los cuales [...] se ha inventado el proverbio esencialmente mexicano, que dice que *quien vio a un indio y un pueblo, ya los vio todos*, y cuya uniformidad inspiró seguramente a la ingeniosa hñera [sic] Rodríguez su famoso proloquio: *Fuera de México, todo es Cuautitlán.*²⁸

²⁷ Artemio de Valle Arizpe, *La Güera Rodríguez*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1960, pp. 33-34.

²⁸ Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas v. Textos costumbristas*. México, SEP, 1986, p. 289. Se pueden encontrar también otras referencias, en este sentido, en *Obras completas x. Crónicas teatrales*, tomo 1, México, SEP, 1988, p. 203 y en *Obras completas xiv. Escritos de literatura y arte*, tomo 3, México, CONACULTA, pp. 162 y 230.



Primitivo Miranda, *Soldados de la Reforma en una venta*, 1858, Museo Nacional de las Intervenciones, INAH.



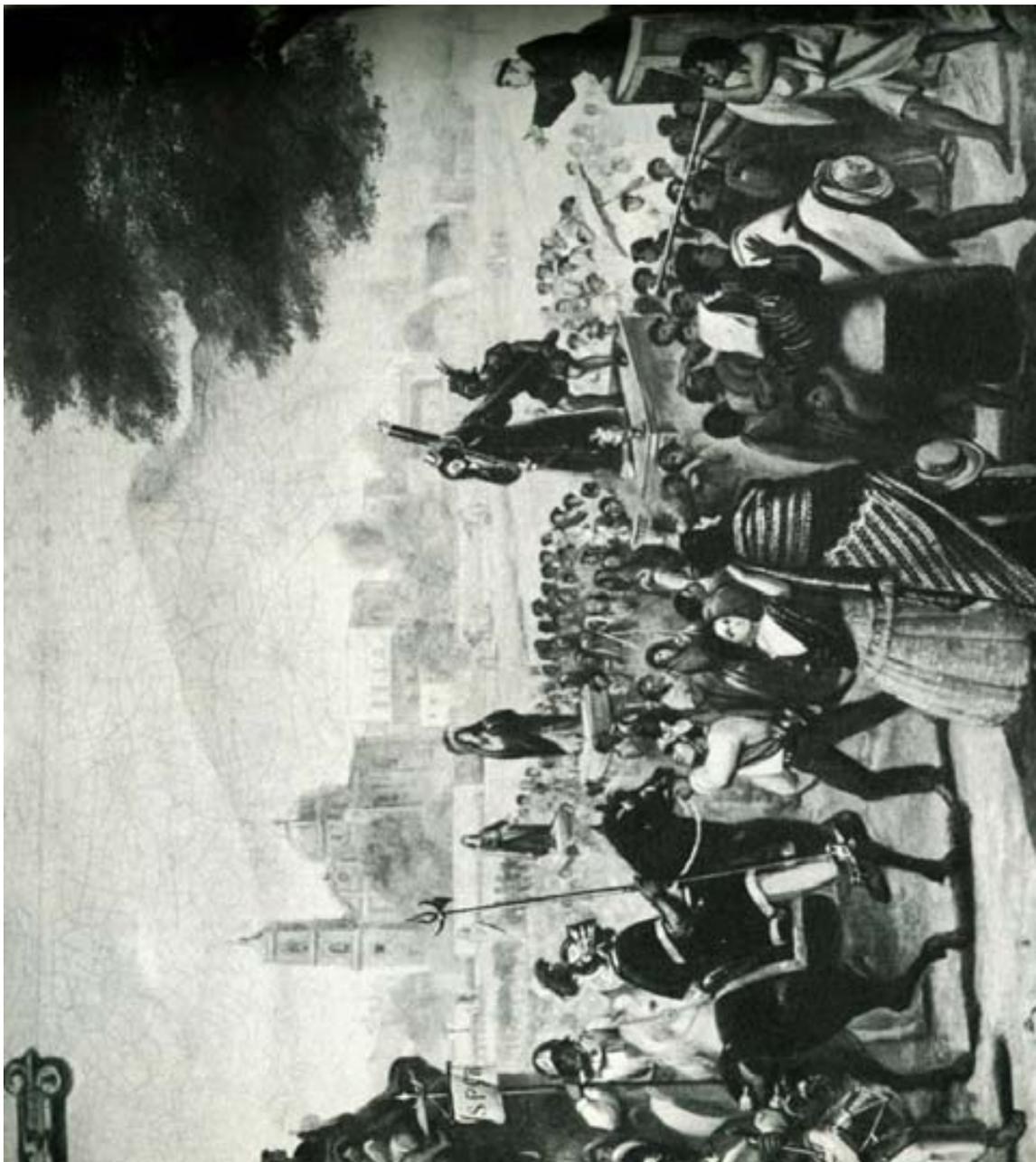
Fachada del ex convento de Cuautitlán, Estado de México.



Cruz atrial del ex convento de Cuautitlán, Estado de México.

Que Miranda haya recreado en su pintura una procesión de Semana Santa en esta población no era fortuito.

Semana Santa en Cuautitlán representa una procesión de Viernes Santo en un pueblo aledaño a la capital, que según el título que lleva es Cuautitlán, adjudicación hecha por la similitud que guarda la cruz atrial, localizada en el extremo izquierdo de la pintura, con la del ex convento de ese nombre; sobre todo por la semejanza de algunos detalles labrados en ella, tales como la corona de espinas en el cruce de los brazos, los remates en forma de flor de lis y algunos otros símbolos de la Pasión como la escalera. En cuanto a la iglesia los elementos arquitectónicos como el frontón de la fachada, las columnas y la torre del campanario, que se alcanzan a percibir al fondo de la pintura, no se corresponden con los de aquélla. Por lo contrario, en la versión de la colección de Pedro Aspe, la fachada sí coincide con la arquitectura del ex convento de Cuautitlán, lo mismo que la torre que se yergue a la izquierda, como puede apreciarse en una fotografía actual. Pese a que en el cuadro que nos ocupa, la fachada principal de la iglesia está situada hacia el exterior del caserío y ésta sea una disposición del todo inusual en la traza de los poblados virreinales y a que el basamento no coincida en absoluto, ni en su forma ni en su volumen, con el que sustenta la cruz del ex convento, todo parece indicar que se trata, tanto en el caso de la obra del Museo Nacional de Historia como en el de la colección privada, de una evocación de este pueblo de indios; así parece señalarlo también el árbol que cierra la composición en el extremo derecho de la pintura. Por otra parte, considero que los volúmenes monumentales de la construcción religiosa y el perfil arquitectónico del pueblo que sirven de telón a la procesión que se verifica en el plano central de la pintura, parecieran tener la función de



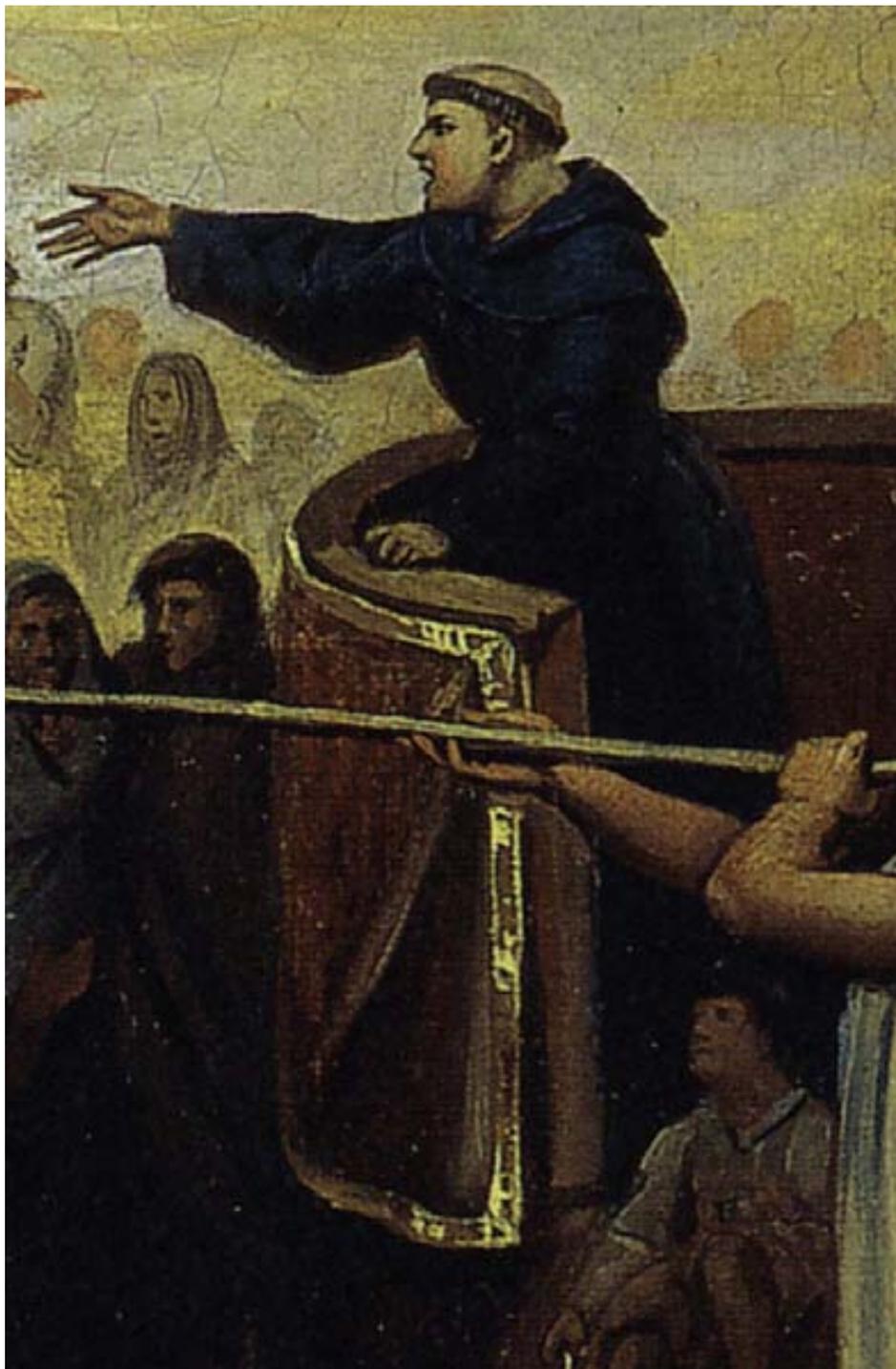
Primitivo Miranda, *Semana Santa en Cuauhtlán*, 1858. Colección Pedro Aspe.

evocar la magnificencia arquitectónica virreinal como símbolo del poder de la Iglesia y de su omnipresencia en la vida cotidiana de los creyentes.²⁹

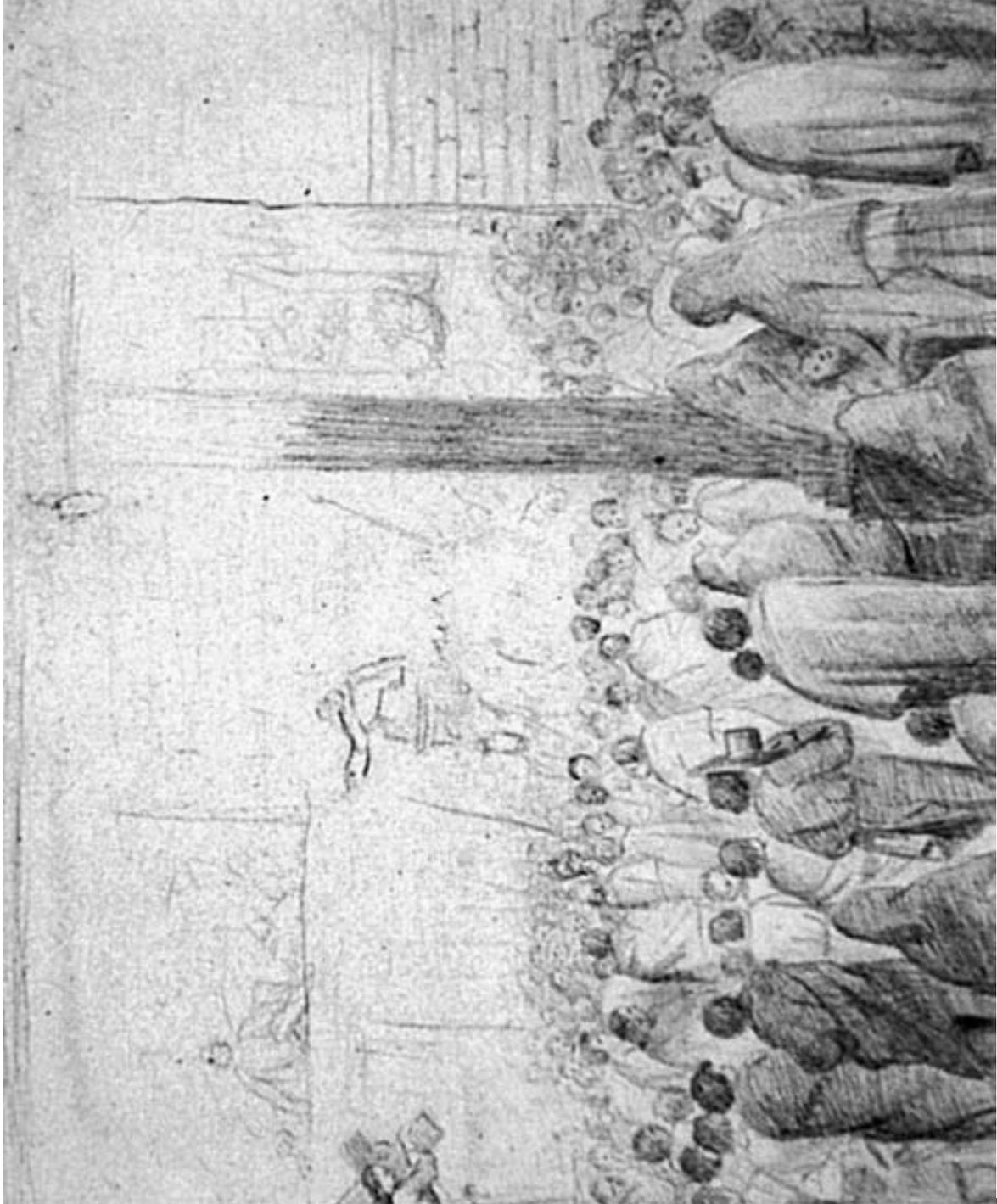
Antonio García Cubas en su *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, en la entrada correspondiente a Cuautitlán, llamaba la atención justamente sobre la cruz y el “corpulento y elevadísimo fresno de simétrica figura, que se encuentra en el cementerio de la parroquia”, es decir, en el atrio en el que se está llevando a cabo la procesión.³⁰ Los dos elementos que García Cubas destaca como los rasgos singulares del convento: la cruz y el fresno, son también de los que se vale Miranda para caracterizar el *locus* y, al mismo tiempo para cerrar la composición; a la izquierda la cruz atrial que sirve de mirador a un grupo de indígenas, quienes desde las alturas gozan de una vista privilegiada de la procesión y, a la derecha, el árbol que da sombra a un púlpito provisional en el que un fraile franciscano se afana pronunciando un sermón para conmover a los fieles. Si bien esta última imagen, la del franciscano en su púlpito pronunciando un sermón al aire libre, debió ser una escena frecuente en las festividades religiosas de los alrededores de la Ciudad de México antes de la Reforma, como lo muestra un apunte del natural de Felipe Santiago Gutiérrez hecho en 1852, es inevitable recordar, por la semejanza compositiva e iconográfica que presenta la imagen, el grabado *La predicación del Evangelio* dado a conocer en 1579 por fray Diego Valadés en su *Rethorica Christiana*, el cual gozó de gran popularidad a lo largo de la época virreinal y fue reproducido en la *Historia de la conquista de México* de William Prescott, en la edición que Ignacio

²⁹ Sobre la valoración de la arquitectura virreinal en el siglo XIX, véase el artículo de Fausto Ramírez “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico”, en Stacie G. Widdifield (coordinadora), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA – CURARE, 2004 y el catálogo de la exposición *El escenario urbano de Pietro Gualdi 1808-1857*, México, INBA, MUNAL, 1997.

³⁰ Antonio García Cubas, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, tomo 2º, México, 1899, p. 396.



Primitivo Miranda, *Semana Santa en Cuautitlán*, 1858, detalle.
Museo Nacional de Historia, INAH.



Felipe S. Gutiérrez, *Escena tradicional de Semana Santa*, 1852, Museo Felipe Santiago Gutiérrez, Toluca, Estado de México.



Fray Pedro Valadés, *Rethorica Cristiana*. *La predicación del Evangelio*.

Cumplido publicara en español en 1844. Vistas en parangón, Miranda no sólo estaría despojando de su sentido original a una de las imágenes fundacionales del cristianismo mexicano, sino que la estaría *interviniendo* de una manera irreverente manifiesta en las gesticulaciones ridículas del franciscano y en su participación en esta mojiganga popular.

Entre la cruz y el fresno, el artista ha esbozado la presencia de una multitud que lleva en andas un carro de luto o de la muerte coronado por una enorme cruz, así como las figuras escultóricas de la Magdalena, San Juan Evangelista, la Virgen y Jesús cargando la cruz, detrás de él va un personaje disfrazado de Simón Cireneo. Se trata de una representación de las famosas procesiones que se realizaban en los pueblos que circundaban la capital como Tacuba, Azcapotzalco o Tacubaya, conocidas como “los pasos de Viernes Santo” y que tanto llamaron la atención de los escritores y pintores extranjeros que visitaron el país.

Miranda plasmó el momento en que la procesión ha hecho un alto para escuchar al centurión pronunciar la sentencia de Poncio Pilatos, que el fraile debía contestar para emocionar y excitar a los fieles. Llama la atención la analogía que guarda la escena pintada por Miranda con la crónica que Guillermo Prieto dio a conocer sobre las fiestas de Semana Santa en sus *Memorias*, en las que con franca ironía escribió:

Pasé la Semana Santa en Tacubaya, pueblo en el que a pesar *de los avances de la impiedad*, se conservaba la tradición y las prácticas de los rancios y verdaderos cristianos.

Desde los primeros días de la Cuaresma el agudo sonido de un pito y el redoble de un tambor convocaban por todos los ángulos del pueblo a los sayones, fariseos, nazarenos, Judas y demás actores que debían representar el drama del Calvario.

En una casa apartada del pueblo verificábanse las juntas de carpinteros, herreros, carretoneros de los molinos, campesinos y gente fervorosa y beata para las fiestas cristianas. En estas juntas, aunque

invisible, estaba competentemente representado el señor cura, sobre todo para la cuestión financiera [...].

Las discusiones sobre cada una de las candidaturas eran escandalosísimas, anunciando victorias y derrotas, semblantes alegres o iracundos, exclamaciones estrepitosas, lluvias de puñetes y picardías: todo con muy cristianos fines [...].

El Centurión convocaba a sus soldados, preparábales equipo y armas, y se dirigía a un tinterillo desalmado que le hiciera la sentencia, libelo incendiario en que campeaban blasfemias de todo género y dislates capaces de escandalizar al mismo Satanás. [...]

Por su parte, el cura con unos monaguillos y sendas charolas, hacía colecta de pingües limosnas para los gastos [...].

El programa para el Viernes Santo era altamente seductor. Rezos del Vía crucis, dentro y fuera de la iglesia, en grupos, dominados por un oficiante que se trasladaba con su cauda inmensa de gente, de uno a otro punto.

La asomada al balcón, las Tres caídas, el Encuentro, la Gran procesión, el Descendimiento, el Pésame, la procesión de la Soledad.

Cruzaban el pueblo en todas direcciones judíos a caballo y judíos infantes, dando alaridos. Cada paso de la Pasión contaba con su sermón tremebundo para los que eran invitados, frailes de renombre, que supieran ponerse a la altura de la situación.

En el sermón de sentencia era indispensable que el Centurión fuera de voz robusta, buen jinete, y que montase un soberbio cuaco, diestro en arremeter, pararse de manos y respingar furioso cuando el caso lo requería.

Proclamábase la sentencia, corriendo el Centurión, de un lado a otro, desaforado, y entre los atropellos y tumulto y retozos de la gente.

La sentencia era generalmente una obra maestra de un fraile, en colaboración del Centurión.

“Esta es la sentencia que *manda hacer* el Rey Poncio Pilatos contra Jesucristo, Rey de los Judíos, por *felónico*, por escandaloso, por *jurtón* de lo ajeno, por de *altiro malo* y sin conciencia”, etc., etc., hasta llegar a desvergüenzas de arte mayor que no me es dado estampar en el papel. El padre del sermón estaba en el púlpito y empeñaba diálogo; los ánimos se irritaban; el caballo del Centurión se alzaba de manos, y entre lloros, golpes de pecho, empellones, cantos de vendimias y riñas tremendas, se entregaba la sentencia, que el padre rompía, estrujaba y regaba por el suelo, en medio del aplauso universal.

En la procesión de Tres Caídas, la imagen de nuestro padre Jesús estaba sobre soberbias andas, que lo soportaban con la cruz a cuestas, y Simón Cirineo [*sic*] de apéndice, quien sin saber cuándo ni cómo, había recobrado su puesto.³¹

³¹ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, pp. 266-271.

Prieto no fue el único cronista interesado en dejar testimonio de estas celebraciones que la Reforma se proponía aniquilar. Sin el espíritu crítico y liberal de Fidel, el historiador y literato español Niceto de Zamacois, quien residió en México por estancias que sumaron 32 años, en su artículo “Los indios”, publicado en Madrid en *El Museo Universal* el 30 de septiembre de 1857, luego de describir sus características físicas, morales e intelectuales, su alimentación y vestimenta, el estado de pobreza e ignorancia en que vivían, afirmaba que eran “fanáticos de las fiestas religiosas” y que, entre éstas, las que más llamaban la atención eran las que tenían lugar durante la Semana Santa en los pueblos de los alrededores de la capital mexicana, a las cuales había asistido en numerosas ocasiones:

A las ceremonias del Jueves, siguen las del Viernes Santo no menos originales y curiosas. En este día colocan los indios, en medio del atrio de la iglesia, el púlpito en el que ha de predicar el cura, al aire libre, el sermón de las *tres caídas*. Desde mucho antes de que llegue la hora de dar principio a éste, se llena aquel punto de multitud de gente de ambos sexos que se rebulle [...]. Allí reunido, todo el pueblo llora y gime, no bien el predicador empieza su sentimental discurso, en tanto que los fariseos, cubiertos sus rostros con horrendas caretas, llevando sus caretas cubiertas con cascotes de hojalata, y en las manos pesadas y largas lanzas, se pasean con arrogante insolencia y haciendo mil viajes ridículos por en medio de las gentes, profiriendo horrendas blasfemias para imitar a los verdaderos judíos. En tanto que tienen lugar estas escenas, aparece por la puerta de la Iglesia, la procesión que va a recorrer las calles. En unas andas sacan a Nuestro Señor con la cruz a cuestas, ayudado por Simón Cirineo, que lo hace un indio que va en mangas de camisa, calzón corto verde que se le queda más arriba de la rodilla, desnuda la pierna y descalzo, pero tan serio como si efectivamente fuera una escultura. Detrás van amarrados, codo con codo, el bueno y el mal ladrón, representados también por los indios que marchaban con la misma prosopopeya que el primero, y que se sienten tan poseídos por el papel que desempeñan, que subirían al Calvario a recibir la muerte antes que hacer traición al carácter de los personajes que imitan. Al salir de la puerta de la iglesia, da el Señor, que es de goznes, la primera caída; y la gente llora al verle caer y al escuchar las tiernas palabras que desde el púlpito pronuncia el predicador. La segunda caída tiene lugar al pasar el dintel del atrio acompañado de nuevas exclamaciones del cura, y del copioso llanto acompañado de gritos de los indios, pero cuando se acerca el momento de la tercera caída, y advierte el predicador que la Santísima Virgen aún no aparece, exclama interrumpiendo su sermón: “¿A qué hora traen a la madre de Dios? Que anden aprisa esos que conducen a la Santísima Virgen, que ya es hora de que se encuentre con su divino hijo”. Al oír estas palabras, los que por otra calle

conducen a la Reina de los Cielos, apresuran el paso, y al encontrarse con Jesucristo, los que cargan las andas hacen que los otros caigan sobre el pecho en señal de tristeza, siguiendo después cada cual su camino, no sin que les acompañe el llanto y los gemidos de todos, excepto los fariseos que se pasean con altanería.

Inmediatamente y cuando aún no acaban de enjugar las lágrimas, se presenta en un caballo blanco, vestido de romano el *pregonero*, ... llevando en mano un papel con la sentencia dada por Pilatos; y acercándose al púlpito se le entrega al cura, el cual, después de leerlo, dice al auditorio que Jesucristo va a morir entre dos ladrones por todos los pecadores. Aquí también, lo mismo que antes, hay un acompañamiento de suspiros, llantos y sollozos. En seguida el sacerdote devuelve el papel al romano, quien abriéndole lee en altavoz: “Esta es la sentencia en que Poncio Pilatos manda a Jesús nazareno se le de muerte de cruz”; a cuya lectura siguen los sollozos y los ayes más lastimosos. Después de esto, y cuando Jesús aparece crucificado sobre el altar mayor, los soldados romanos, cubiertos siempre con sus espantosas caretas, están allí mismo en la iglesia, jugando a la baraja y a los dados la túnica del salvador y con varias botellas y vasos fingiendo que beben, imitando en todo a los que crucifican a Nuestro Señor.³²

Algunos cronistas como Antonio García Cubas apuntaban la diferencia entre las festividades de Semana Santa realizadas en la capital, calificadas como decorosas y excelsas y las cuales formaban un verdadero contraste con los despropósitos irrisorios de los pueblos de indios, “prácticas no autorizadas realmente por la iglesia, sino toleradas por ella a más no poder”:

El viajero que observe en dichos días las ceremonias de la Catedral, del templo de la Profesa y de otros muchos en donde dignamente se representan las escenas de la Pasión, y las compare con las ridículas mojigangas que tienen verificativo en Tacuba, Atzacapotzalco, Ixtacalco y en otros pueblos, particularmente el Viernes Santo, difícilmente podrá comprender que aquellas y estas prácticas corresponden a la misma religión sublime del Crucificado.³³

El mismo autor comenta que tales costumbres se practicaban incluso en la misma capital y que, para acabar con ellas, un “digno” gobernador del Distrito las había prohibido

³² Artículo recogido en Niceto de Zamacois, *Vindicación de México. (Antología)*. Selección, introducción y notas de José Enrique Covarrubias. México, UNAM, 2007 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 144)

³³ Antonio García Cubas, *op. cit.*, p. 426.



Primitivo Miranda, *Semana Santa en Cuautitlán*, 1858, detalle. Museo Nacional de Historia, INAH.

desde 1836, imponiendo una multa de 50 pesos o un mes de cárcel a quien las ejecutase, porque “se prestaban a innumerables desórdenes y se presentaban ridículas escenas de armados, sayones, centuriones, fariseos y espías con que el pueblo cree equivocadamente contribuir a la majestad del culto.”³⁴ Justamente las escenas que presenta la pintura. Sin embargo, cabe hacer notar, las autoridades las toleraron en los pueblos como Tacubaya, Azcapotzalco, Tlalpan y Tacuba, todos ellos considerados como “pueblos de indios”. Las autoridades religiosas condescendían así con esas manifestaciones que hoy se considerarían como parte de la “cultura popular”, con toda la carga social y de clase que ello conlleva.

La obra de Miranda está lejos de ser una representación complaciente e imparcial de un cuadro de costumbres. Por una parte, encontramos en su factura una serie de características formales tales como la pincelada suelta, la sumisión del dibujo al color, el carácter abocetado y caricaturesco de la mayor parte de los personajes y los fuertes contrastes cromáticos que parecen desafiar los preceptos académicos en los que se formó como elementos disolventes y contrapuestos, en su forma y contenido, a la estética nazarena que él mismo practicó y que era la que prevalecía en la Academia de San Carlos en 1858. ¿Acaso este “barbarismo” plástico y abiertamente antiacadémico puede ser considerado como una expresión de su postura política y un rechazo al proyecto estético de los conservadores apostados en San Carlos?

Otro punto que me lleva a leer esta pintura como una construcción desde el liberalismo, es la figura de la china, su presencia es un elemento perturbador. Colocada en el centro de una escena en apariencia religiosa, apoyada sobre el hombro de su chinaco, con la cabeza vuelta hacia nosotros, es el foco de la pintura y el único personaje que nos mira directamente. Así su mirada, coqueta y desafiante, y su cuerpo ostentoso en el primer plano,

³⁴ *Ibidem.*

son el punto de enlace entre la escena y el espectador. Su acompañante, envuelto en un llamativo zarape, se ha descubierto la cabeza y parece escuchar con atención la arenga del fraile; la china se recarga en él y con desenfado, exhibe su toma de partido en la vida más allá de las reglas y los códigos morales establecidos.

Desde la década de 1830 las referencias literarias y visuales sobre la china abundaron en la cultura capitalina y poblana.³⁵ La china se convirtió para los artistas visuales y literatos en el objeto femenino de regodeo erótico por excelencia, así lo revelan las pinturas de Agustín Arrieta y Manuel Serrano y los textos de Manuel Payno, Guillermo Prieto, Marcos Arroniz y otros que se regocijaron con la descripción minuciosa de su cuerpo, su vestimenta y sus costumbres.

Apenas tres años antes de que Miranda pintara a su china como punto central de la procesión, en 1855 en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, José María Rivera publicó uno de los relatos más difundidos de este personaje femenino. Lo primero que rescata el autor es su tipo auténticamente nacional:

La china es la legítima y hermosa hija de México, y un conjunto de tentaciones capaz de hacerme abandonar mis costumbres pacíficas, circunspectas y bonachonas [...]

Apenas cuenta veintitrés años, y ya tiene veintiocho amantes...que la persiguen y la rodean como la chusma de escarabajos a la rica y sabrosa fruta... A tan *conveniente* número de años une Mariquita un par de ojos negros y subversivos, una boca pequeñita dibujada por dos labios frescos y encendidos como el capullo de una rosa, tez morena y aterciopelada, cuerpo redondo y agraciado, cintura delgada, y por remate de todo unos pies capaces de poner en paz a los contendientes de la disputada *Sebastopol*.³⁶

³⁵ Véase el artículo de María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana mejor conocida como china poblana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 77, México, UNAM, IIE, 2000, pp. 123-130.

³⁶ José María Rivera, “La china”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Editorial de Manuel Porrúa, 1974, pp. 89-98.



Primitivo Miranda, *Semana Santa en Cuautitlán*, 1858, detalle. Museo Nacional de Historia, INAH.

Además, prosigue Rivera, la china no usaba corsé ni colorete, jamás padecía enfermedades morales, había nacido a prueba de jaquecas, convulsiones de nervios y desmayos. Si falsificara un patatús, los aficionados que la auxiliaran “aflojándole las ropas”, no se encontrarían con postizos, ¡todo en ella era auténtico! El fuerte de la china era el aseo tanto en su persona como en su casa, la que ella misma mantenía con el producto de su trabajo. Como si esto fuera poco, era también una consumada bailadora:

A veces se bambolea voluptuosa hacia uno y otro lado; a veces se adelanta graciosamente erguida, y parece que el alma toda se le ha fijado en los pies, que son entonces los únicos encargados de sostener el buen nombre de su dueña. La china en el baile es entusiasta, ardiente, vigorosa; traba una verdadera lucha con su compañero de baile: se acerca y lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su derredor y lo provoca, le hace una *mudanza licenciosa* y lo inflama, vuelve a cercársele para *obligarlo*, roza su cuerpo con él para exaltarlo.³⁷

A pesar de las bondades y gracias que, según los literatos, adornaban a la china, no hay que dejar de señalar que este personaje formaba parte de la vida real -Rivera no sólo informaba al lector de su nombre, también daba las señas de su domicilio- y se desenvolvía con desenfado en la esfera pública y en el bajo mundo, se hacía acompañar de hombres que portaban armas blancas que podían sacar a la menor provocación, se embozaban en zarapes, bebían chinguirito y, a veces, podían ser buenos bailarines de jarabes. Por eso, Rivera no puede omitir en su relato la trifulca que se armó en un baile entre el amante de la china y su pretendiente en la que tuvo que intervenir la policía quedando preso el primero. La china entonces se afanó en ponerlo en libertad para luego ser pagada con “puntapiés y una *ristra* de interjecciones estupendas...!” y pese a ello, ella volvía a las andadas. Pero la china, iba desapareciendo del paseo de la Retama y las canoas de Santa Anita:

La legítima CHINA de castor con lentejuela, rebozo ametalado, zapato de seda con mancuerna de oro y *por abajos* blanquísimos como la nieve: esa mujer

³⁷ *Ibidem.*

de *banda con fleco de plata* y camisa mal encubridora, porque entre los mismísimos rosarios, cruces y medallas, deja entrever las tentaciones... ¡ay! La china, esa linda hija del pueblo, de bondadosa índole y corazón excelente, dentro de pocos años será un tipo que pertenecerá a la historia.³⁸

Miranda no escapó al influjo de esta construcción: las connotaciones sexuales que en esa época giraban en torno a ella, manifiestas en la literatura del momento, fueron trasladadas con fidelidad por el pincel del pintor: la reducida cintura, el diminuto pie contenido en el zapato de raso, la falda carmesí bordada de lentejuelas, el rebozo, cómplice de su mudante vida amorosa y la mirada con esos “ojos de ofender a Dios”, como sostenía Rivera. Lo único que nos negó Miranda fue la vista de esa “camisa descotada... como jaula mal segura que impide el vuelo de dos tortolitas”, descrita por Prieto.³⁹ Ya en la República Restaurada, el mismo autor, rememorando las celebraciones de la Semana Santa de antaño, asentaba que las chinas alborotaban las conciencias en los días santos de la Semana Mayor.⁴⁰

Semana Santa en Cuautitlán asume la mirada reprobatoria de los liberales, para quienes estos actos públicos de la religiosidad popular exponían el más deplorable fanatismo entremezclado con las peores costumbres y ajenos a una devoción genuina, pues en general estas festividades arruinaban los bolsillos del pueblo. Al respecto, Melchor Ocampo opinaba:

Bien pueden las iglesias considerarse por la policía como un lazo de estabilidad y un punto de unión para los habitantes de un pueblo [...] pero... el que verdaderamente desea los adelantos de la especie humana, ve con dolor esa multitud de peajes espirituales que esquilman al rebaño sin provecho alguno [...].

¿De qué sirven muchas iglesias en un pueblo que apenas tenga con que mantener el custodio de una? De multiplicar perjudicialmente las festividades,

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*. p. 204.

⁴⁰ Véase María del Carmen Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 138.

pues *cada capilla tiene su fiestecita*; de fomentar la ociosidad, la crápula y otros vicios que habrá visto el curioso lector; y de dar a los pastores un su plus de renta, sin haberla ganado con una cosa verdaderamente útil [...] ¿De qué sirven? De que las gabelas espirituales, impuestas con el nombre de cargos, arruinen o cuando menos atrasen anualmente la pequeña fortuna de los infelices, a quienes sucesivamente se encomiendan; infelices cuya pequeña fortuna se disipa entre el humo de los cirios, del incensario y de los cohetes; y entre el ruido de las campanas, cámaras y violines que venden a veces su libertad y la de sus hijos por desempeñar una obligación que no tienen, ni como ciudadanos ni como fieles.⁴¹

La censura de Ocampo al clero y a las prácticas religiosas populares era heredera, de alguna manera, del pensamiento ilustrado que había atacado durante el siglo XVIII.⁴² Por su parte, Altamirano, desde su postura liberal y como miembro de la generación de la Reforma, impugnaba las contribuciones económicas que las clases bajas derogaban en las fiestas de los santos patronos en los pueblos de indios, reprobaba las obviaciones parroquiales que calificaba de injustas y que contribuían al empobrecimiento de los feligreses⁴³ y ni qué decir sobre la idolatría y el fanatismo, enemigos del progreso y la modernidad. Sus opiniones a este respecto no sólo formaban la materia de sus editoriales en su prolija producción periodística, sino también de sus novelas, en las que no pudo reprimir la expresión de sus ideales políticos, como en *La Navidad en las montañas*, en la que el protagonista pasa las fiestas de diciembre en un pueblo:

Yo me sorprendí mucho de no encontrar en esta iglesia de pueblo, lo que había visto en todas las demás de su especie, y aun en las de las ciudades populosas y cultas, a saber: esa aglomeración de altares de malísimo gusto, sobrecargados de ídolos, casi siempre deformes, que una piedad ignorante adora con el nombre de santos, y cuyo culto no es, en verdad, el menor de los obstáculos para la práctica del verdadero cristianismo.

⁴¹ Melchor Ocampo, *Obras completas*. Prólogo del Dr. Porfirio Parra, tomo III. México, F. Vázquez editor, 1901, pp. 591-593.

⁴² Sobre las críticas de los ilustrados a la religiosidad popular y el fanatismo, véanse los capítulos “El pensamiento religioso: I. La crítica de la Iglesia” y “El pensamiento religioso: II. Hacia nuevas exigencias” en Jean Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE, 1957.

⁴³ Guillermo Prieto, en la crónica que hace de la Semana Mayor en *Memorias de mis tiempos*, citada en este mismo texto, apunta también la intervención de los curas para que el pueblo contribuya económicamente a la realización de las fiestas.

En casi todos los pueblos que había yo recorrido hasta entonces, había tenido el disgusto de encontrar de tal manera arraigada esta idolatría, que había acabado por desalentarme, pensando que la religión de Jesús no era más que la cubierta falaz de este culto, cuyo mantenimiento consume los mejores productos del trabajo de las clases pobres, que impide la llegada de la civilización y que requiere todos los esfuerzos de un gobierno ilustrado, para ser destruido prontamente. La Reforma, me decía yo, debe comenzar también por aquí, y los hombres pensadores que la proclaman y la defienden, no deben descansar hasta no aplicarla a un objeto tan interesante [...].⁴⁴

Además, en general, como apuntaban en sus relatos Prieto, Rivera y otros pensadores liberales y lo confirmaban los registros policíacos, estas fiestas derivaban en huateque con pulque y baile de por medio y luego, con los ánimos ya caldeados, en trifulca, cuchilladas, heridos, a veces muertos y prisión.⁴⁵ Desde los ideales liberales, estas manifestaciones retrataban, tal vez como ninguna, el fanatismo del pueblo y en forma implícita patentizaban el absoluto poder del clero no sólo sobre las conductas de la vida diaria, sino sobre las conciencias.

No cabe duda que este tipo de festividades constituían para el pueblo, conformado por indios y léperos, por mestizos sin propiedades, por artesanos y campesinos, es decir por lo que las elites políticas e intelectuales llamaban *las clases peligrosas*, una especie de catarsis colectiva en la que la comunidad subvertía y transgredía las normas y conductas sancionadas por las clases cultas y educadas; y para ejemplo de ello recordemos las opiniones, ya citadas, de García Cubas, como bien apunta Ana María Prieto:

⁴⁴ Ignacio Manuel Altarimano, *La Navidad en las montañas*, en *Obras completas III. Novelas y cuentos*, tomo 1, México, SEP, 1986, p.124.

⁴⁵ Sobre el tema de la relación entre embriaguez y violencia, véase el estudio de William B. Taylor, *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*, México, FCE, 1987. El autor concluye en su análisis, que comprende el centro de México y la Mixteca Alta, que los patrones de la embriaguez, el homicidio y la rebelión no parecen encontrarse íntimamente relacionados entre sí. El alcohol, pues, no era un ingrediente esencial en muchos de los casos de crímenes, homicidios y rebeliones; sin embargo, los funcionarios coloniales lo declaraban como causa de conductas antisociales y violentas. Esta última opinión es la que prevaleció en muchos escritores al mediar el siglo XIX, como Manuel Payno y Guillermo Prieto.

Las masas populares novohispanas y decimonónicas se servían de la religión para crear espacios de liberación. Vivían las celebraciones como una oportunidad lúdica. Así puede observarse un ordenamiento moral distinto entre la religiosidad de la elite, conceptuosa, moralista, ominosa y mojigata, y la religiosidad popular que, sin dejar de verse influida por aquellos esquemas, tendía con más facilidad a liberar lo mágico, lo festivo, lo sensual y lo comunitario.

[...] En forma paulatina la religiosidad popular formó otra cultura y proyectó un comportamiento distinto, un sujeto que concebía de otra manera el decoro y la piedad, que pernoctaba en las iglesias platicando con el santo, que convivía en los cementerios con los muertos, que jugaba, bebía y gritaba a las puertas de los templos.⁴⁶

⁴⁶ Ana María Prieto Hernández, *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos*, México, CONACULTA, 2001, p. 193.

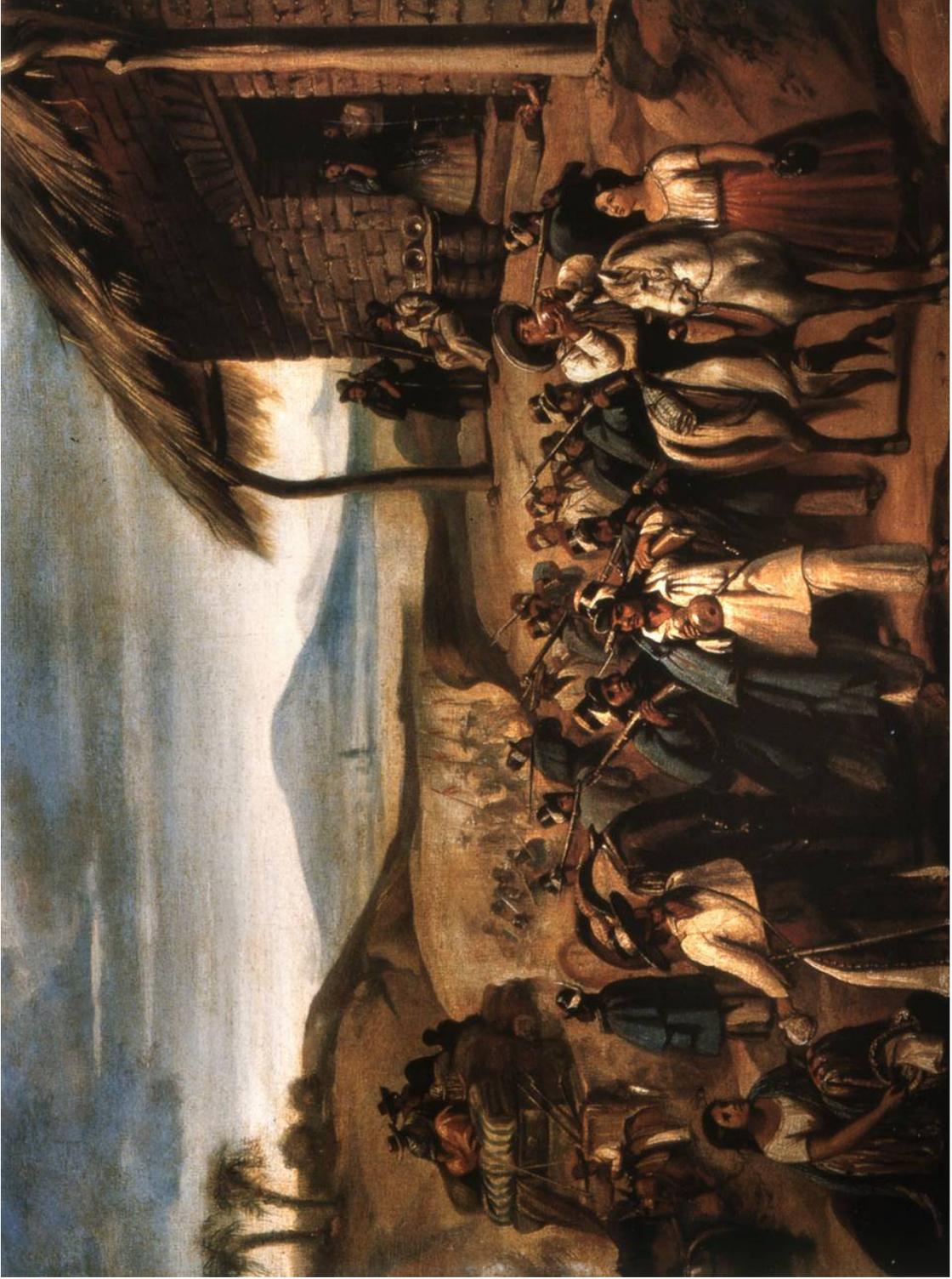
El ejército del partido del diablo: la chinaca

*Al campo, chinaco,
coronas divinas,
preparan las chinas
con gozo a tu sien*

Guillermo Prieto, 1864

Se dice que mil ochocientos veinticinco acciones de guerra se libraron entre batallas, combates, escaramuzas y asaltos de pueblos durante la Guerra de Reforma. El número de muertos fue altísimo, y aún había que sumar el de los caídos durante la Guerra de Intervención. La guerra y la muerte fueron el pan de cada día en la Gran Década Nacional.

A diferencia de la pintura anterior, en la que el pueblo fanático y manipulado se divierte en las fiestas religiosas que acaban en mojiganga, en *Soldados de la Reforma en una venta*, Miranda representó a una tropa integrada por soldados de la más humilde extracción: es la *chinaca*, la que portaba cordones, moños y listones rojos, la que cantaba la canción compuesta a propósito por Fidel: *Los cangrejos*. La componían hombres casi todos analfabetas, mal vestidos, mal comidos y sin más formación militar que sus instintos, audacia y fortaleza física, y los que al grito de *¡Reforma y Libertad!* comandaron los jóvenes caudillos que brotaron en forma espontánea de las clases populares como Porfirio Díaz, Ramón Corona o Jesús González Ortega. Es la representación del ejército constitucionalista, sus características eran las carencias materiales y la falta de entrenamiento y disciplina. Constituía, según un veterano, una masa informe que podía combatir con cualquier arma, desde carabinas inglesas hasta bocamatas de los tiempos



Primitivo Miranda, *Soldados de la Reforma en una venta*, 1858, Museo Nacional de las Intervenciones, INAH.

virreinales, mosquetes y fusiles de chispa de todas las edades, pero que finalmente pudo imponerse a las tropas de los militares de carrera como Miguel Miramón y Leonardo Márquez y más tarde a las francesas y belgas.

En la pintura, un grupo de soldados, fusil en mano, se dispone a continuar su marcha a pie después de haber hecho un alto para saciar el hambre y la sed en una venta. El sitio prominente que la china ocupa en el cuadro anterior, monopolizando la atención del espectador, es en esta pintura ocupado por el joven con pantalones y camisola de manta, calzado con guaraches y cubierto por un capote azul y un quepis, con guaje y fusil al hombro. Su gesto y la actitud decidida de su cuerpo, parecen encarnar la imagen del soldado anónimo que ofreció su vida por la causa liberal. A un costado, en diagonal, sobre el camino, una carreta tirada por caballos lleva la impedimenta de la tropa para el vivaque, seguida, más lejos, de un grupo de lanceros con sus banderillas rojas, distintivo de su filiación liberal.

Cabe señalar también la marcada diferenciación que Miranda realizó al caracterizar las acciones de los personajes femeninos en cada una de las pinturas. La presencia de la china, coqueta y entregada a la diversión en la pintura anterior, forma un notable contraste con la actitud comedida y servicial de las vivanderas que se representan en *Soldados de la Reforma*, quienes en acato a la proverbial tarea nutricia de las mujeres dan de comer y beber a la tropa. Una, ataviada con blusa blanca, falda tricolor y rebozo, ofrece *gorditas* a un chinaco que ha bajado de su caballo y la otra, vestida de blanco y rojo, contempla al soldado que empuja sediento la jícara de barro. En la escena, no puede pasar inadvertida la presencia de los colores patrios en la vestimenta de las mujeres. De esta manera, el pintor la estaría vinculando a la causa liberal.



Primitivo Miranda, *Soldados de la Reforma en una venta*, 1858, detalle.
Museo Nacional de las Intervenciones, INAH.

Frente a la visión de una convivencia pacífica y armónica entre hombres y mujeres que la pintura presenta, en la que cada uno cumple con el papel asignado a su género, ellas dando de beber y comer y ellos arriesgando la vida en la guerra, Altamirano nos ofrece un testimonio desgarrador en la voz de una mujer que formaba parte de la banda de ladrones de *El Zarco*:

Para nosotras, que hemos seguido a nuestros hombres en todas las guerras, y que hemos corrido con ellos la ceca y la meca, ésta vida ya no es pesada, y al contrario nos gusta, porque, en fin, estamos acostumbradas, y las aventuras que nos suceden son divertidas algunas veces, fuera de que tenemos también nuestro reparto en ocasiones y nos tocan buenas cosas. Es cierto que pasamos también buenos sustos, y que hay días en que no comemos, y noches en que no dormimos, y nuestros hombres nos pegan y nos maltratan, pero, ya digo, estamos acostumbradas y nada nos hace.⁴⁷

¿Representa esta pintura una visión idílica de las huestes liberales en la Guerra de Reforma? Si *Semana Santa en Cuautitlán* revela una mirada posicionada desde el liberalismo para censurar cierta clase de manifestaciones religiosas, en el caso de *Soldados de la Reforma en una venta*, el mensaje y el posicionamiento del artista es ambiguo.

El papel que la china juega en la pintura anterior como un elemento perturbador es, en esta imagen, ocupado por un soldado cuya pobreza es evidente: calzado con huaraches y vestido con ropas de manta, no es el retrato de uno de los caudillos de la guerra reconocido por la historia. ¿Se trata de un héroe anónimo o es un bandolero? ¿Su compañero montado en un caballo, bebe agua, mezcal o pulque? ¿Se trata de una partida de humildes campesinos o artesanos que han decidido arriesgar su vida por una causa patriótica o bien, que la pobreza y el hambre los ha lanzado a la guerra en busca de mejores oportunidades?

⁴⁷ Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco*, en *Obras completas IV. Novelas y cuentos*, tomo 2, México, SEP, 1986, p. 203.

La participación del pueblo en las contiendas militares, los pronunciamientos y golpes de estado, fue decisiva en la historia mexicana del siglo XIX, pero siempre fue vista con peligro y desconfianza por las clases dirigentes. Por una parte se encontraba la proverbial escasez del ejército desde la Independencia: los soldados asaltaban tiendas y ranchos para comer y si desertaban, vendían o empeñaban las armas y el equipo que se les había proporcionado. Como en general el grueso de las tropas lo constituían soldados que habían sido reclutados por la leva, faltos de instrucción y con escasísimo ánimo marcial, forzados a servir a jefes y a causas que poco les importaban, a menos que se viera amenazado su núcleo social más inmediato, y por las que no se sentían comprometidos como para arriesgar su vida, la desertión fue de lo más frecuente, ya se tratase de la Invasión Norteamericana, la guerra de castas o de las pugnas entre federalistas y centralistas. Todo parece indicar que “durante la crisis del medio siglo, y hasta el triunfo del Plan de Ayutla, la corrupción de los militares alcanzó sus límites máximos, pero no puede decirse que desapareciera después. Durante las guerras de Reforma y con el Imperio, los negocios rutinarios dejaron su lugar al bandolerismo, porque los recursos había que encontrarlos en el campo y ganarlos muchas veces por las malas”.⁴⁸

Historiadores y novelistas apuntaron el estado de anarquía e inseguridad que reinaba a lo largo del territorio nacional durante la guerra civil y “cada día era más difícil la situación de las gentes pacíficas fuera de las ciudades o pueblos ocupados por las tropas conservadoras; porque además de las fuerzas juaristas, se había llenado el país de partidas

⁴⁸ Véase el capítulo “Ejército y Estado” en Fernando Escalante Gonzalvo, *Ciudadanos imaginarios. Memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la República Mexicana – Tratado de moral pública-*. México, El Colegio de México, 1998, pp. 161-187.



Primitivo Miranda, *Soldados de la Reforma en una venta*, 1858, detalle. Museo Nacional de las Intervenciones, INAH.

de bandidos, mandados por Rojas, Medellín y otros facinerosos, que robaban, asesinaban, violaban, incendiaban, sin distinción de partidos o pueblos”.⁴⁹

Ignacio Manuel Altamirano escribía en 1882 que en los años de la Reforma “el elemento civil se hizo soldado;”⁵⁰ y para muestra ahí estaba su propio caso y el de su amigo Vicente Riva Palacio. Pero en la guerra todo se vale y él mismo denunciaba, con el espíritu crítico que lo caracterizaba, la participación de bandoleros en las filas del ejército liberal en su novela *El Zarco*, la cual, según Francisco Sosa, con sólo descartar los amores entre el plateado y Manuela, el historiador podía utilizarlo como un documento fidedigno:

Obligadas las tropas liberales por un error lamentable y vergonzoso, a aceptar la cooperación de [...] bandidos en la persecución que hacían al faccioso reaccionario Márquez en su travesía por la tierra caliente, algunas de aquellas partidas se presentaron formando cuerpos irregulares, pero numerosos, y uno de ellos estaba mandado por El Zarco. [...]

El general González Ortega, conociendo el grave error que había cometido dando cabida en sus tropas a varias partidas de “plateados” que no hicieron más que asolar las poblaciones que atravesaba el ejército y desprestigiarlo, no tardó en perseguirlas, fusilando a varios de sus jefes.⁵¹

Para la mayoría de la población la decisión de ingresar al ejército por la lucha ideológica que se estaba librando no era evidente. Los jefes de las tropas liberal y conservadora tenían que acudir a toda clase de coacciones y artimañas retóricas para engrosar las filas de sus batallones. Anastasio Parrodi, por citar un ejemplo, pretendía hacerse de nuevos elementos con la siguiente proclama:

A los soldados engañados por la reacción:

Soldados: Si el engaño o la violencia os conducen en las filas de la reacción, el ejército federal os abre los brazos como a hermanos extraviados, que naciendo del pueblo os obligan a dirigir vuestras armas contra el mismo pueblo. Antes que las primeras gotas de sangre que se derrame en esta lucha

⁴⁹ Francisco de Paula Arrangoiz, *México desde 1808 hasta 1867*, México, Editorial Porrúa, 1974, pp. 434.

⁵⁰ Ignacio Manuel Altamirano, “Revista histórica y política”, en *Obras completas. Obras históricas*. México, SEP, 1986, p. 54.

⁵¹ Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco*, p. 134.

fratricida vengan a trazar una línea que nos divida, el ejército federal os ofrece un lugar entre sus filas. Aquí combatiréis por la legalidad, allí por la usurpación; aquí por la ilustración y el progreso, allí por el oscurantismo y el retroceso; aquí por los intereses sagrados de la nación, allí por los de España, nuestra antigua dominadora. Aquí, si queréis, dejaréis las armas el día que concluya la contienda, porque el ejército federal está compuesto de hombres libres; allí jamás volveréis al hogar doméstico, porque los que os conducen sólo pueden sostenerse reduciéndoos a la clase de esclavos.

Reflexionad, pues, en este paralelo detenidamente, y contad en cualquiera circunstancia y en todo tiempo con que tendréis un lugar en las filas del ejército que combate por las libertades de la patria y por el engrandecimiento de la Nación.⁵²

Por su parte, Marcelino Cobos, un general del partido conservador, también prometía el seguro regreso al hogar una vez concluida la guerra y trataba de alentar a los michoacanos para que se le unieran invocando la memoria de Iturbide:

¡Dignos hijos de la patriota y culta Maravatío! ¡Antiguos y leales convecinos del Gran Libertador Iturbide! Manifestad ahora que comprendéis bien vuestro noble destino; haced un esfuerzo en honor de la cara memoria de aquel héroe singular; ayudad a hacer efectivo el triple vínculo de las garantías, que es el emblema sagrado de su nombre ¡Viva la religión! ¡Viva la Independencia! ¡Viva la unión! ¡Viva el supremo gobierno!⁵³

Sin embargo, parece que la incitación a la lucha que más éxito tuvo fue la de los sacerdotes, quienes exhortaron a sus feligreses a luchar contra los impíos y demagogos por la defensa de un asunto que sí les afectaba: los “santos preceptos de la religión católica”.

Una de las cuestiones más debatidas por los hombres que se ocuparon en legislar los sistemas de gobierno fue la de la representación de la soberanía popular y la participación de las masas en las cuestiones públicas. Los congresistas del 56 se entregaron a su tarea legislativa convencidos de ser los verdaderos representantes de “el pueblo” y de la “soberana voluntad del país”. Sin embargo, como señala Erika Pani, el vínculo imaginario

⁵² Publicado en *El Siglo XIX* el 12 de marzo de 1858, p. 3.

⁵³ *Ibidem*

que unía a representantes y representados era ambiguo y problemático: al imaginar “pueblo” muchos conjuraban a la vez imágenes incoherentes de apatía paralizante y de violencia destructiva; mecánicamente se asociaba al “soberano” con la ignorancia, el fanatismo, la pobreza, la desidia y el resentimiento social. Algunos no veían en “el pueblo” más que “la canalla”, la peligrosa leperada siempre dispuesta a subvertir el orden y la propiedad. El “pueblo” era también, a veces, ese mundo de sacristanes, viejas mojigatas y hombres débiles y asustadizos; entonces tomaba el nombre de “vulgo”.⁵⁴ En este sentido, es capital señalar los acalorados debates del Constituyente para dirimir la espinosa cuestión de otorgar o restringir los derechos políticos al conjunto masculino de la población:

El pueblo mugroso, analfabeta, borracho y naturalmente predispuesto al crimen; el pueblo de los milagritos, las procesiones de sangre y la imbécil sumisión al señor cura párroco; el pueblo virtuoso y trabajador, dispuesto a morir y matar en defensa de su libertad y soberanía... Éstos fueron los fantasmas que rondaban el foro donde tenían lugar las discusiones que debían constituir al país de una vez por todas. Encumbrados en la curul de diputado por un movimiento que tenía como origen explícito la voluntad del “mexicano, tan celoso de su soberanía”, convencidos de que “las instituciones republicanas [eran] las únicas que [convenían] al país, con la exclusión absoluta de cualquier otro sistema de gobierno”, los hombres del 56 difícilmente podían voltear la cara al pueblo, a pesar de los temores que les inspiraba.⁵⁵

Pareciera que esta posición ambigua de las clases dirigentes sobre el pueblo como actor en la batalla, ideológica y militar, que desencadenó la promulgación de la Carta de 1857 y de las Leyes de Reforma y del papel que éste podía jugar en dicha batalla, es la que Miranda también expresó de forma subrepticia en la pintura, pues no debe perderse de vista que nosotros conocemos el final de la historia, quiénes fueron los vencedores. Pero para el momento en el que el artista pintó *Soldados de la Reforma*, la Guerra de Tres Años apenas

⁵⁴ Erika Pani, *Para mexicanizar al Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*, México, El Colegio de México – Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001, pp. 127-128.

⁵⁵ *Ibidem*.

iniciaba, el escenario era incierto y sus actores desconocían el desenlace y los resultados que tendría la colaboración -en ambos bandos- de las *clases peligrosas* en la contienda. Francisco de Paula Arrangoiz manifestaba, sin ocultar sus prejuicios clasistas y raciales, la repulsión que le causó la vista del ejército sureño en 1855:

Con el triunfo de la revolución presenciaron los habitantes de la capital la entrada de los *pintos*, gentes desconocidas fuera de su estado hasta entonces, de asqueroso aspecto, muchos de ellos con más figura que de seres racionales, de monos; sucios generalmente, con oficiales de su misma raza; pueblo salvaje, muy poco numeroso felizmente, y era, sin embargo, uno de los elementos principales *para dar libertad a México*.⁵⁶

En este sentido, resulta interesante cuánto se apega a la circunstancia mexicana una de las caracterizaciones que el historiador Eric Hobsbawn hace del bandolerismo como reflejo de un colapso social que es sintomático del próximo final de un ciclo histórico relativamente largo y predecesor de la caída de un sistema social y político que será sustituido por otro. Los bandoleros son aquellos que rehúsan someterse, que se niegan a asumir el papel manso y pasivo del campesino sometido, son hombres generalmente jóvenes, pero también, soldados desertores y ex militares.⁵⁷

Es muy probable que esta indeterminación política sobre la participación de las clases bajas, que las clases dirigentes, liberales y conservadoras, veían con tanto recelo, sea la explicación de la opacidad simbólica de la pintura, en un momento de incertidumbre política como lo fue el año de 1858, a diferencia de la aparente transparencia con la que Miranda construyó el punto de vista liberal sobre las prácticas populares religiosas en *Semana Santa en Cuautitlán*. Desde esta perspectiva, resultan de lo más revelador los versos laudatorios que Prieto escribiera glorificando la participación de los chinacos en la

⁵⁶ Francisco de Paula Arrangoiz, *op. cit.*, p. 426.

⁵⁷ Eric Hobsbawn, *Bandidos*, Barcelona, Editorial Ariel, 1976.

lucha contra los ejércitos invasores en 1864, luego del triunfo del ejército liberal en 1861 y probada ya la eficaz colaboración de las *clases peligrosas* en las contiendas militares.⁵⁸

Soldados de la Reforma en una venta presenta igualmente los mismos rasgos estilísticos que *Semana santa en Cuautitlán*: una composición abigarrada, sin la subordinación de un grupo sobre otro; figuras abocetadas, como las de los lanceros que apenas se pueden percibir envueltos en el polvo que va dejando tras de sí la carreta; un colorido terroso, sucio, que oculta los trazos del dibujo, totalmente opuesto a la nitidez cromática de la escuela de Clavé. ¿Cómo explicar el premeditado “barbarismo” de Miranda en estas obras, luego de una larga estancia de estudios en Roma, la meca del arte occidental?

⁵⁸ Guillermo Prieto, *Obras completas XXIII. Periodismo político y social 2*. México, CONACULTA, 1997.

Primitivo Miranda, de Roma al Paseo de la Reforma

*El distintivo de su carácter es la moderación y la modestia.
Ama el arte y está exento de toda emulación innoble.*

Francisco Zarco, 1851

Hijo de José Miranda y Guadalupe Ballesteros, Primitivo Trinidad vino al mundo en Tula (hoy Estado de Hidalgo) y fue bautizado en la parroquia de San José en la misma población, el 16 de junio de 1822.⁵⁹ Recién nacido, su familia se trasladó al Mineral del Monte (tal vez para trabajar en la recién reactivada industria minera), en donde recibió la educación elemental. En 1834, los Miranda emigraron a la Ciudad de México⁶⁰ y un año después, cuando Primitivo contaba con trece años de edad, solicitó su ingreso a los cursos de dibujo de la Academia de San Carlos⁶¹ para seguir los pasos de su hermano José María, quien asistía a las clases de escultura con Manuel Terrazas. Francisco Zarco señala que para 1837, el joven había hecho tales progresos que vendía copias de Rafael y pequeñas obras de escultura y que en ese mismo año, entró como aprendiz en el taller del escultor español Piquer, en el que trabajó dos años. Para 1839 abrió, junto con su hermano, un “obrador” de escultura en la calle de Cordovanes; juntos realizaron importantes encargos, entre ellos dos esculturas para el oratorio de San Felipe Neri y todas las esculturas de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo.⁶² Sobra decir que se trataba de piezas en madera policromada, por lo que cabe preguntarse ¿cuál sería la tradición artística que los Miranda

⁵⁹ Información proporcionada por el Dr. Javier Sanchiz, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

⁶⁰ Francisco Zarco, “Don Primitivo Miranda”, en *La Ilustración Mexicana*, tomo II, México, 1851.

⁶¹ Véase Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1801-1843*. México, UNAM, IIE, 1972, p. 134.

⁶² Francisco Zarco, *op. cit.*

asimilaron en la Academia de San Carlos, bajo la dirección de Terrazas?, y ¿bajo qué lineamientos estilísticos se desempeñó Primitivo como aprendiz en el taller de Piquer?

Cuando el artista se encontraba por terminar la estatuaria de la capilla del Rosario, Honorato Riaño -relojero español “del que se contaban mil curiosas anécdotas y persona tenida en mucho por los pintores de la época”-,⁶³ lo estimuló para que se dedicara a la pintura y durante algunos meses lo hizo ir a su propia casa a estudiar diariamente. Satisfecho con los resultados, Riaño ideó enviar al joven artista para que continuara sus estudios en Roma. Con tal propósito, promovió una suscripción a la que, según Riaño, respondieron 150 personas “amantes del arte”, entre las que se encontraban algunos artistas como Miguel Mata, Jesús Corral y Terrazas, además de otras figuras sociales y culturales como el conde de la Cortina. Fue así como Miranda partió a Europa en 1841, cuando contaba con diecinueve años de edad.

Posteriormente, aprovechando el cambio de escenario que el decreto de reorganización de octubre de 1843 y la cesión de la administración de las rentas de la Lotería en diciembre del mismo año, dieron a la Academia de San Carlos, Riaño propuso a la junta de gobierno de esta institución en 1844, otorgar una pensión extraordinaria de 100 pesos mensuales al artista y, para apoyar su solicitud, hacía una pormenorizada relación de la trayectoria de su protegido: el paso por San Carlos bajo la dirección de Terrazas -director del ramo de escultura antes de la llegada de Manuel Vilar en 1846-; los adelantos en el taller de Piquer; y las obras “muy pasaderas” que había realizado en escultura y en pintura como retratos y copias; pero principalmente, afirmaba Riaño, su talento radicaba en la facilidad que tenía para inventar y hacer composiciones.⁶⁴ Respecto a su desempeño en

⁶³ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 363.

⁶⁴ AAASC, expediente 4706.



Primitivo Miranda, *Madonna*, Museo Nacional de Arte, INBA.

Roma, su protector resaltaba su docilidad para volverse a enfrentar a los cursos de dibujo desde la sala de principios (copió quince veces el *Gladiador moribundo*).⁶⁵ Su esfuerzo fue recompensado, pues en 1842, entre 52 concursantes, ganó por oposición el cuarto lugar y dos medallas de plata y al año siguiente ganó el primer premio de pintura, todos otorgados por la Academia de San Lucas. Además, argumentaba Riaño, Miranda había tomado tres cursos de perspectiva y otros tantos de anatomía y tenía conocimientos de óptica, geometría e historia, cosa que jamás habría logrado de haber permanecido en México. La propuesta de Riaño fue aceptada y Miranda disfrutó de la pensión por un cuatrienio; a cambio, debía enviar a la Academia alguno de sus trabajos cada año.⁶⁶

En Roma, Miranda entró en contacto con el pintor español Carlos Paris, quien había residido en México durante algún tiempo, y con otros notables personajes de la política en México, como con el monarquista exiliado José Gutiérrez de Estrada, quien se convirtió en otro de sus protectores. En la Academia de San Lucas reafirmó las bases del dibujo, la anatomía, la geometría y la perspectiva, y “se desprendió del mal gusto que había adquirido”, según él mismo había declarado. Este era el programa usual en las academias de arte europeas para que los alumnos adquirieran las bases teóricas del arte, pero la formación práctica y técnica de la pintura se llevaba a cabo en el taller de un reputado maestro. Miranda se puso bajo la tutela del prestigiado Giovanni Silvagni, aunque también se relacionó con Francesco Coghetti, pues ambos certificaron por carta a José María Montoya, ministro plenipotenciario de México en Roma y encargado de *vigilar* a los estudiantes mexicanos becados en esa ciudad, que Primitivo tenía las mejores disposiciones

⁶⁵ Al respecto, el ministro plenipotenciario de México en Roma, José María Montoya, en una carta dirigida al ministro de Relaciones apuntaba que el “joven Miranda, que [en México] pasaba por uno de los mejores ha tenido que comenzar aprendiendo los principios de la Perspectiva y de la Anatomía, y según el mismo Miranda me ha dicho tiene ahora que desprenderse del mal gusto que había adquirido”. AHSRE, L-E 2269 I, f. 141.

⁶⁶ *Ibidem*.

para la pintura lo que se podía juzgar por los cuadros que había realizado en Roma: *La muerte de Abel* y *La desesperación de Caín*, mismos que remitió a la Academia de San Carlos como parte de las obras que debía entregar por su pensión.⁶⁷

Parece que Miranda no completó los seis años que la Academia de San Carlos había estipulado para su estancia en Roma, pues regresó a México hacia finales de 1848. Francisco Zarco se lamentaba de la brevedad de su estadía en Italia, insuficiente para completar su educación y responsabilizaba de ello a los directivos de la Academia:

Cuatro años no más llevaba de estar en Roma; era ya generalmente apreciado por los profesores, y algún tiempo más le hubiera bastado para hacer prodigiosos adelantos en aquella corte, cuando las personas que desde esta capital lo habían protegido le previnieron que hiciera un viaje artístico fijándole una especie de itinerario y aun el tiempo que en cada ciudad debía estar. Las galerías de Nápoles, de Florencia, de Bolonia, de Venecia y de Milán, fueron visitadas por el artista en un año, tiempo demasiado escaso para poder hacer estudios importantes. [...]

En todas las galerías que visitó, sacó copias y apuntes de los mejores cuadros, y al cabo de cinco años salió de Italia con pesar y sentimiento, porque conocía que aún necesitaba estudiar con más detención sus grandes modelos, y se dirigió a París, donde pasó dos años [...].⁶⁸

Durante su travesía por Italia, Miranda realizó en Florencia dos medias figuras originales: *Santa Catarina de Sena* y *San Francisco de Paula*, cuadros que le solicitaron desde México; en Venecia pintó varias copias de Ticiano, de El Veronés y de Tintoretto y los originales *La Virgen con el niño* y *San José*. En París, estudio y ejecutó numerosas copias de la obra de Esteban Murillo y de Rafael que presentó, a su vuelta a México, en la segunda exposición de la Academia celebrada en el paso de 1849 a 1850.⁶⁹

A su regreso al país, pasó un año al lado de Riaño dando cumplimiento a diferentes encargos. A diferencia del resto de los becarios de pintura en Europa, la Academia no le

⁶⁷ AAASC, expedientes 4706 y 4961.

⁶⁸ Francisco Zarco, *op. cit.*

⁶⁹ Véase Manuel Romero de Terreros (editor), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México 1850-1898*, México, UNAM, IIE, 1963, p. 58.

ofreció incorporarse a la planta docente de la escuela; sin embargo, participó en las exposiciones de 1849, 1850 y 1851. En la muestra de 1849 presentó cinco obras originales (tres de tema religioso y dos retratos) y seis copias de tema religioso. La Academia compró el original *La Virgen con el niño Jesús* para sortearla entre los suscriptores.⁷⁰ En la de 1850 volvió a exponer cinco obras originales (dos de tema religioso y tres retratos) y dos copias de Murillo, también de corte religioso.⁷¹ La Academia adquirió los cuatro cuadros de tema religioso.⁷² En la de 1851 sólo acudió con dos retratos, uno de ellos de tamaño natural que representaba a Agustín de Iturbide en el momento de señalar, sobre una mesa, el acta de Independencia y el Plan de Iguala.⁷³ En opinión de Zarco este retrato, comprado por Mariano Arista en 500 pesos, merecía ser considerado como una de sus obras de más mérito.⁷⁴ Miranda no volvió a presentar trabajo alguno en las exposiciones de la Academia hasta la restauración de la República en 1873.

Precisamente en 1851 -año de la última participación de Miranda en los salones de San Carlos en tiempos de Clavé y del predominio conservador- Francisco Zarco, figura destacada del liberalismo y futuro miembro del Constituyente de 1856, publicó en *La Ilustración Mexicana* las biografías de Juan Cordero y Primitivo Miranda. Los textos son una valiosa fuente de información de primera mano que revela la cercanía del autor con los artistas y su familia: ofrecen un pormenorizado recuento de la vida de los pintores, sazonado con anécdotas personales; trazan su trayectoria artística; y describen y comentan su producción. Sin embargo, esto no es lo más interesante. Pareciera que Zarco se hubiera

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 76.

⁷² Miranda recibió 200 pesos por la *Virgen de la Faja* y la *Virgen de Sevilla*, ambas copias de Murillo y por sus originales el *Divino Salvador* y *Oración en el huerto*. Véase Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México, UNAM, IIE, 2003, p. 97.

⁷³ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁴ Francisco Zarco, *op. cit.*

propuesto, con la escritura de estas biografías, llevar agua a su molino y usarlas como un instrumento en el debate ideológico del momento, pues entre dato y dato, no perdía la oportunidad de asentar ligeras zancadillas a la administración de la Academia, regida entonces por la elite intelectual de los conservadores, como cuando le reprocha el regreso precipitado y presuntamente injustificado de Miranda a México y la “mala colocación y efecto de luz” de las pinturas de Cordero y Miranda en las exposiciones; o, de plano, la recriminación directa: “Será o no casual; pero parece que ha habido algún empeño en deslucir las obras de estos dos artistas”.⁷⁵ Cordero aún no regresaba de Europa, pero el escenario de confrontación política (que no artística) que se desató a su arribo ya estaba trazado, el pintor sólo llegaría a ocupar el lugar que Zarco -junto con otros descontentos como Miguel Mata y, muy posiblemente, Miranda- le tenían preparado. Estas circunstancias parecen explicar el alejamiento de Miranda de la Academia, quien completamente ignorado desde su regreso al país y desprotegido de la institución que en otro tiempo le había apoyado, conforme a la opinión de Zarco:

[...] Tiene que consagrarse a trabajos de segundo orden. Sin poder concluir los trabajos que ha comenzado, ni dedicar su tiempo a nuevas e importantes creaciones. Retratos y santos de pacotilla que sean *baratos* son los pedidos que aquí se hacen al distinguido artista. No faltan en México personas acaudaladas capaces de comprar cuadros; lo que falta es gusto por las artes, y así, un rico apenas suele comprar una *Dolorosa* el viernes de Dolores, y absolutamente no hay quien piense en adquirir una pintura histórica o de difícil composición.⁷⁶

En este mismo sentido, resulta significativa la reseña de Tomás Zuleta de Chico, quien en febrero de 1857, señalaba la ausencia de Miranda, Cordero y Mata -éste último hermano del congresista José María Mata:

⁷⁵ Francisco Zarco, *op. cit.*

⁷⁶ *Ibidem*

Nada hemos tenido el gusto de ver de los acreditados maestros Cordero, Mata y Miranda. Sentimos positivamente que motivos de suma delicadeza les hayan hecho observar una conducta igual en todo a la del año anterior, pues no se nos oculta que con la falta de sus bellas obras, el público, y muy particularmente la Academia de Bellas Artes de San Carlos, son los que se resienten de un modo extraordinario. Preciso es, pues, convenir, por más que muy marcadas personas se empeñen inútilmente en desacreditarlos, que estos tres señores son artistas de verdadero mérito, que ciertamente dan honor a la República Mexicana. Bien pronto se les podrá juzgar, cuando se abran las puertas de la Capilla del Señor de Santa Teresa, cuya bóveda han pintado.⁷⁷

Al año siguiente en el mismo diario, *El Siglo XIX*, otro crítico lamentaba igualmente la renuencia de José María Miranda, hermano de Primitivo, a participar en las exposiciones de la Academia:

El recomendable artista don José María Miranda, continúa en su firme propósito de no presentar ninguno de sus trabajos en las exposiciones que tiene lugar año por año en la hermosa Academia de San Carlos de esta capital. Conocemos perfectamente los motivos que a ello lo obligan, porque nos une a él una amistad estrecha y desinteresada, y aunque lo sentimos íntimamente y palpamos la falta que hacen sus obras, no por eso dejamos de aplaudir su invariable resolución, porque se funda en consideraciones justas y nobles, que en todo tiempo deben hacerle honor.⁷⁸

En realidad, cuando Miranda regresó al país en 1848, la Academia no era ya la institución que el pintor conoció como discípulo entre 1835 y 1839. Su antiguo profesor Terrazas había muerto y sus relaciones con los profesores y directivos eran limitadas. No había sido discípulo de Clavé, quien llegó a ocuparse de la dirección del ramo de pintura en 1846 cuando él estaba en Europa; sólo le quedaba Honorato Riaño, su ferviente protector, que murió en 1857. De su época de estudiante sólo se encontraba Miguel Mata, quien desde el arribo de Clavé mantuvo un claro distanciamiento de los asuntos de la escuela y una gran animadversión por el español, aunque continuó a cargo de una de las clases de dibujo.

⁷⁷ Tomás Zuleta de Chico, "Novena exposición de la Academia Nacional de San Carlos en México", en *El Siglo XIX*, México, 12 de febrero de 1857, p. 2.

⁷⁸ "Décima exposición de bellas artes en la Academia Nacional de San Carlos de México", en *El Siglo XIX*, México, 18 de febrero de 1858, p. 2.

La única noticia con la que se cuenta de Miranda entre su última participación en San Carlos y 1858, es la que Revilla da sobre su colaboración en una obra de Cordero. En 1855, luego del frustrado intento de éste por dirigir la enseñanza de la pintura en la academia capitalina y de la caída de Santa Anna, su fallido protector, el artista se dedicó a trabajar en un proyecto que le había sido solicitado con antelación: la decoración de la cúpula de la capilla del Cristo de Santa Teresa, recién reedificada por Lorenzo de la Hidalga, luego de que un temblor la derribara en 1845. Miranda colaboró con su antiguo compañero en Roma en esta empresa iniciada en 1855 y concluida en el turbulento 1857.⁷⁹

Hasta aquí se podría inferir que la asociación de Miranda con Mata y Cordero se basaba en el enfado personal que compartían en contra de la institución, que ignoraba su valía como creadores y los excluía del circuito oficial de la producción artística en la década de 1850, e incluso podría pensarse que estas mismas razones fueran las que los llevaron a cobijarse bajo la pluma y la bandera liberal de Zarco; pero de ninguna manera podría afirmarse que su marginación (o automarginación) de la Academia obedeciera a una contrapropuesta estilística o estética diferente de la que ofrecía San Carlos. Por el contrario, considero que para 1858 *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma*, constituyen un quiebre decisivo en el desarrollo artístico de Miranda que revela la toma de conciencia de una autonomía estética y, también, de una posición política. Desde esta perspectiva, se debe llamar la atención tanto sobre las propiedades formales y el contenido social y político de las obras como por el particular contexto en el que fueron realizadas. Ambas imágenes delatan, en su factura y su tema, un rechazo absoluto al nazarenismo en el que Miranda se formó en Roma bajo la tutela de Silvagni, una negación del sentido lineal que tan bien aprendió copiando las obras de Rafael y el manejo de un lenguaje plástico

⁷⁹ Manuel G. Revilla, "Juan Cordero", *op. cit.*



Primitivo Miranda, *La muerte de Abel*, 1845, Museo Regional de Querétaro, INAH.



Primitivo Miranda, *La desesperación de Caín*, 1845, Colegio Preparatorio de Jalapa, Veracruz.

radicalmente opuesto al que hasta entonces se le conocía. Si bien, es posible rastrear desde su producción europea algo que podría calificarse de “arrebatos antiacadémicos”, pues si en *La muerte de Abel*, pueden observarse las características formales e iconográficas de la estética nazarena como el correcto y clásico dibujo del desnudo masculino, el uso contenido del color y el tratamiento de un tema sereno y consagrado; no sucede lo mismo con la obra que le hace contraparte: *La desesperación de Caín*. En ésta, el dramático claroscuro, la fuerza casi titánica del personaje, su hercúlea musculatura, el movimiento violento del cuerpo, el tono oscuro de la piel y la expresión de horror y maldad en las facciones del rostro luego del crimen, revelaban ya una cierta fascinación por una estética de lo exagerado. Como bien había analizado Zarco en 1851, *Caín* era una

creación terrible, imponente, que se hace difícil que haya sido trazada por el mismo pincel que produjo la figura apacible de Abel. El cielo está ennegrecido; el paisaje es agreste, la hierba, las rocas, la luz, todo tiene un aire siniestro y salvaje: Caín va cubierto con una piel tosca, y vaga entre precipicios con paso incierto. Su fisonomía es espantosa, su cuerpo todo está maltratado, su mirada es torva, sus ojos brillan de una manera que aterra que infunde pavor. Pero en medio de este horror el semblante del fratricida causa lástima y compasión. ¿No siente remordimientos? ¿No expía con ellos su crimen? Miranda ha sabido explicar con maestría en su *Caín* lo que es el torcedor de la conciencia manchada, ha expresado que los remordimientos son un martirio inaudito, que como dice el Manfredo de Byron, no los calma ni el perdón, ni la misericordia. El colorido es tan perfecto, los contornos tan acabados, y la figura desprende tan bien que al contemplar el cuadro parece que Caín sigue su carrera, que va a salir del lienzo para vagar como insensato, devorado de la memoria de su crimen. Su mirada es tan cruel y tan desconsoladora, que creemos que nos sigue a todas partes y aun después cerramos los ojos para no encontrarnos con los ojos del maldecido del Señor.⁸⁰

En esta misma línea debe apuntarse la afición de Miranda por los “grandes maestros” venecianos como Tiziano, Tintoretto y El Veronés, de quienes, como ya se mencionó, ejecutó numerosas copias y apuntes de sus obras durante su estancia en Europa,

⁸⁰ Francisco Zarco, *op. cit.*

ya que, según Zarco, prefirió esta escuela por sobre todas las demás, lo cual puede explicar su propensión a potenciar lo pictórico sobre lo lineal como lo hizo en *Semana Santa* y *Soldados de la Reforma*.

Por otra parte, es claro que los temas y el estilo de *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma* se encontraban más cerca de los esquemas gremiales de tradición novohispana y eran del todo contrarios a los preceptos estéticos dominantes en la Academia, no sólo de los directores de los ramos de pintura y escultura, Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, responsables directos de la formación de los alumnos, sino también de los integrantes de la junta de gobierno que regían el destino de la institución como Bernardo Couto, José Joaquín Pesado y Manuel Carpio. Es conocida la aversión de éste último, poeta, médico y profesor de anatomía en San Carlos, por los temas de género, como asentó su biógrafo, Couto, quien muy probablemente también compartió esta postura con su colega y amigo:

El papel de Carpio en la Academia [de Letrán], era siempre el de mantenedor de los principios severos del gusto clásico; en el tribunal de su juicio no alcanzaba indulgencia lo que no se ajustaba estrictamente a esos principios.

Lo mismo que en la poesía, le pasaba en las bellas artes, de las que también era aficionado. Ninguna pintura, ninguna estatua le llamó jamás la atención *si el asunto no era noble y si no estaba desempeñado con grandiosidad y pureza de estilo*.⁸¹ Los cuadros que llaman de género o de costumbres, casi lo estomagaban; y si hubiera sido dueño de Versalles, habría dicho como Luis XIV cuando vio allí las donosas obritas de Teniers: *Retiren esos mamarrachos*.⁸²

Es obvio que para los intelectuales que dirigían la Academia, las pinturas de Miranda se encontraban lejos del ideal clásico y purista del género histórico que tanto apreciaban. En los apuntes que se conservan de Clavé, director del ramo de pintura en la Academia entre 1846 y 1868, dirigidos a sus alumnos, entre las muchas indicaciones que

⁸¹ El subrayado es mío.

⁸² Manuel Carpio, *Poesías*. Veracruz – Puebla, Librerías La Ilustración y París, 1883.

sobre el arte de la pintura les daba, manifestaba su desprecio también por las obras de Teniers, totalmente alejadas, por los temas y el estilo, de la nobleza a la que el arte debía tender, y en lo que toca a la composición y representación de multitudes como la de *Semana Santa*, el maestro catalán señalaba a sus discípulos:

Cuando se debe presentar un solo asunto, cuando se debe quitar todo absolutamente, que no contribuya a la expresión del asunto, es cuando hace el oficio de la Tragedia, presentando un solo hecho para herir el corazón o la imaginación del espectador; entonces se debe hacer con las menos figuras posibles porque queda más concentrado el interés, [...] aún en cuadros que deben entrar gran cantidad de pueblo [sic]⁸³

En este punto, Clavé no hacía sino dar eco a un conocido concepto que tenía su origen en la Antigüedad y que fue retomado por algunos teóricos del Renacimiento como Leone Battista Alberti, quien en su tratado *De la pintura*, aconsejaba a los pintores:

El artista que por encima de todo busca dignidad en una *istoria* quizá debería incluir sólo unas pocas figuras. Se dice que al igual que la majestad de un príncipe radica en la escasez de palabras con las que transmite sus deseos, la presencia de sólo el número necesario de cuerpos confiere dignidad a la pintura. *Me disgusta que una pintura luzca virtualmente vacía, pero no acepto una abundancia que carece de dignidad. [...] En mi opinión no habrá una istoria tan rica en variedad de cosas que nueve o diez hombres no puedan representarla.*⁸⁴

Esta reducción de personajes en una representación visual de carácter histórico-narrativo, formaba parte del conjunto de normas y preceptos que constituyeron el canon de la pintura occidental, gestado desde el siglo XV y difundido en las academias hasta el último cuarto del siglo XIX. Si bien, desde finales del siglo XVIII cuando “las masas” comenzaron a tener un lugar cada vez más significativo en el desarrollo de los procesos sociales, este precepto de “economía” figural empezó a ser crecidamente infringido, incluso en los

⁸³ Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, México, UNAM, IIE, 1990, p. 84.

⁸⁴ Leone Battista Alberti, *De la pintura*, México, UNAM – Facultad de Ciencias – DGAPA, 1996, p. 120.

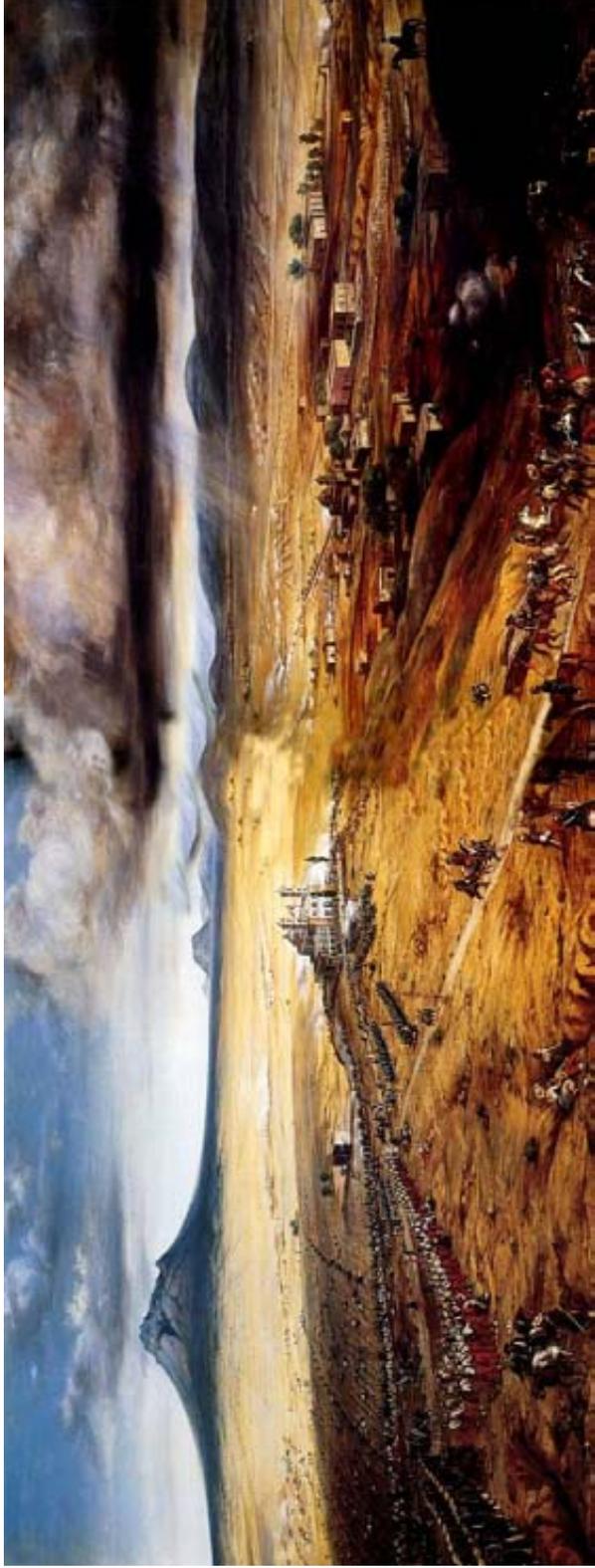
círculos académicos o cortesanos, como puede observarse en algunas de las obras de David, Goya o Delacroix. Así, los postulados de sobriedad reductiva que Clavé trataba de inculcar a sus alumnos podrían interpretarse como un intento de volver a las fuentes clásicas, cada vez más impugnadas tanto por los artistas “cultos” como por los artistas formados en talleres. Para el caso de la producción visual en México, la representación de multitudes congregadas por hechos históricos o religiosos abunda en la pintura desde el siglo XVII en biombos y escenas procesionales y de traslados.⁸⁵ Para el siglo XIX, pueden figurar como antecedentes las vistas de la plaza mayor de México, pero sobre todo, los cuadros conmemorativos, anónimos y firmados, de la consumación de la Independencia y las escenas militares como *La batalla de Tampico* de Carlos Paris,⁸⁶ a quien, como ya se mencionó, Miranda trató en Roma.

Es, pues, evidente el cambio de dirección que *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma* marcan en el desarrollo artístico de Miranda. De aquí en adelante la mayor parte de su trabajo estará vinculado con los proyectos culturales del liberalismo, de la misma manera que su filiación política se hará explícita. No es casual así, que en 1861, con el triunfo militar del partido liberal y durante el breve período que éste ejerció el poder en la capital, Miranda fuera comisionado, junto con Cordero y Mata, para elaborar un proyecto de reglamento para la Academia Nacional de San Carlos.⁸⁷ Más tarde, en 1863, Juan Antonio de la Fuente, en su calidad de ministro de Relaciones Exteriores y

⁸⁵ Las obras más notables en este sentido se hallan reproducidas en los catálogos de las exposiciones *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. México, CONACULTA – INBA – MUNAL/UNAM – IIE/ Banamex, junio-octubre 1999 y *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*. , México, CONACULTA – INBA – MUNAL/UNAM – IIE/ Banamex, noviembre-marzo 2001.

⁸⁶ Véase, igualmente, el catálogo de la exposición *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*.

⁸⁷ Véase Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*. México, UNAM, IIE, 1996, p. 3.



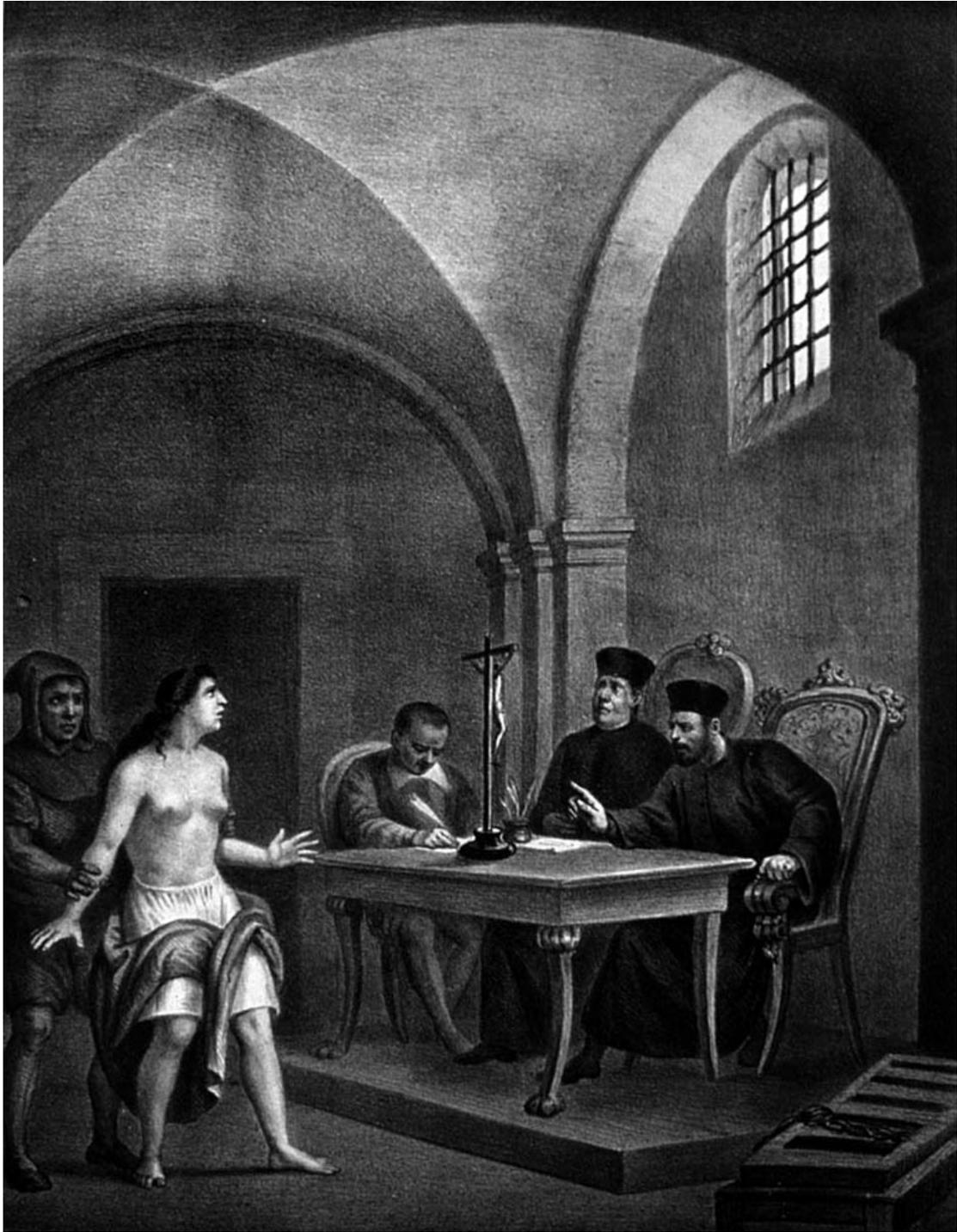
Primitivo Miranda, *Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla*, 1868, Palacio Nacional, Presidencia de la República.

Gobernación, le comisionó para ejecutar una pintura monumental con el tema de la Batalla del 5 de Mayo, que hoy se encuentra en Palacio Nacional.⁸⁸ Como tantas otras propuestas de estos inciertos años, ésta quedó postergada y la pintura fue concluida hasta 1868 y expuesta en 1873 en la decimosexta exposición de la Academia de San Carlos, a la que Miranda volvió glorioso después de veintidós años de ausencia, cuando ésta se encontraba ya administrada por el gobierno de la República Restaurada. Además, en reconocimiento a sus méritos, fue invitado a participar en los jurados de pintura, escultura, grabado en lámina y grabado en hueco.⁸⁹

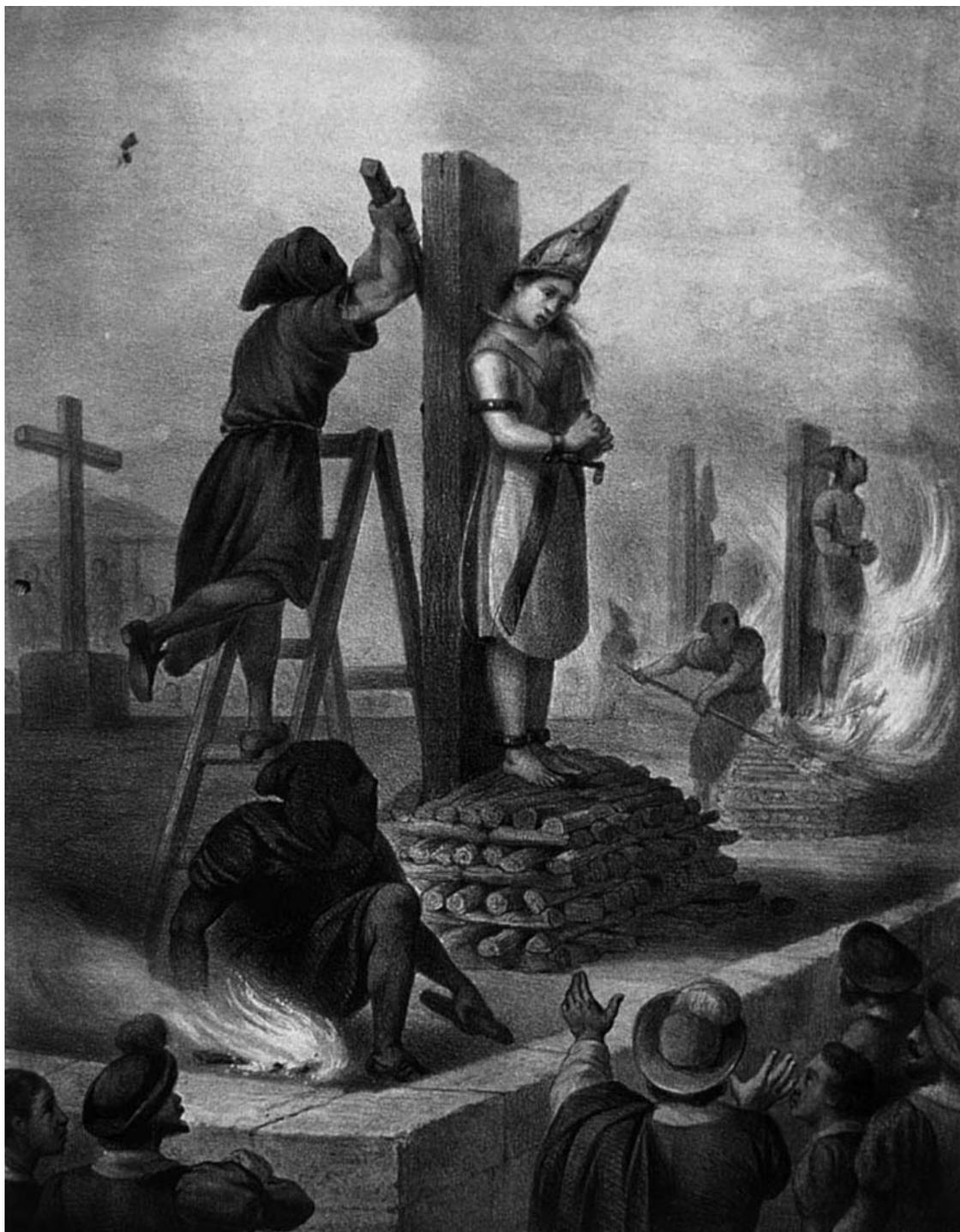
Igualmente significativa fue su participación en otras empresas artísticas de prosapia liberal, algunas con el claro objetivo de atacar frontalmente las ideas y las instituciones del viejo orden colonial. Uno de ellos fue *El libro rojo 1520-1867. Hogueras, horcas, patíbulos, martirios, suicidios y sucesos lúgubres y extraños acaecidos en México durante sus guerras civiles y extranjeras* escrito por Vicente Riva Palacio y Manuel Payno con las colaboraciones de Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, e ilustrado con treinta y tres litografías hechas a partir de los dibujos de Miranda. *El Libro Rojo* relata, entre otros “martirios” laicos, los que se verificaron durante la época colonial y en los que intervino el Santo Tribunal de la Inquisición. Luego de la total polarización de las posturas políticas después de la sangrienta guerra civil y de los asesinatos de Melchor Ocampo, Santos Degollado y Leandro Valle, la *familia enferma* decidió arremeter con todo para desacreditar y destruir, desde sus cimientos, el poder del clero. Así, luego de la extinción física de los conventos que tanta consternación causara a los capitalinos, en marzo de 1861 Benito Juárez ordenó a Riva Palacio que “recoja del arzobispado el archivo de la Inquisición” y

⁸⁸ Véase Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985, pp. 76-77.

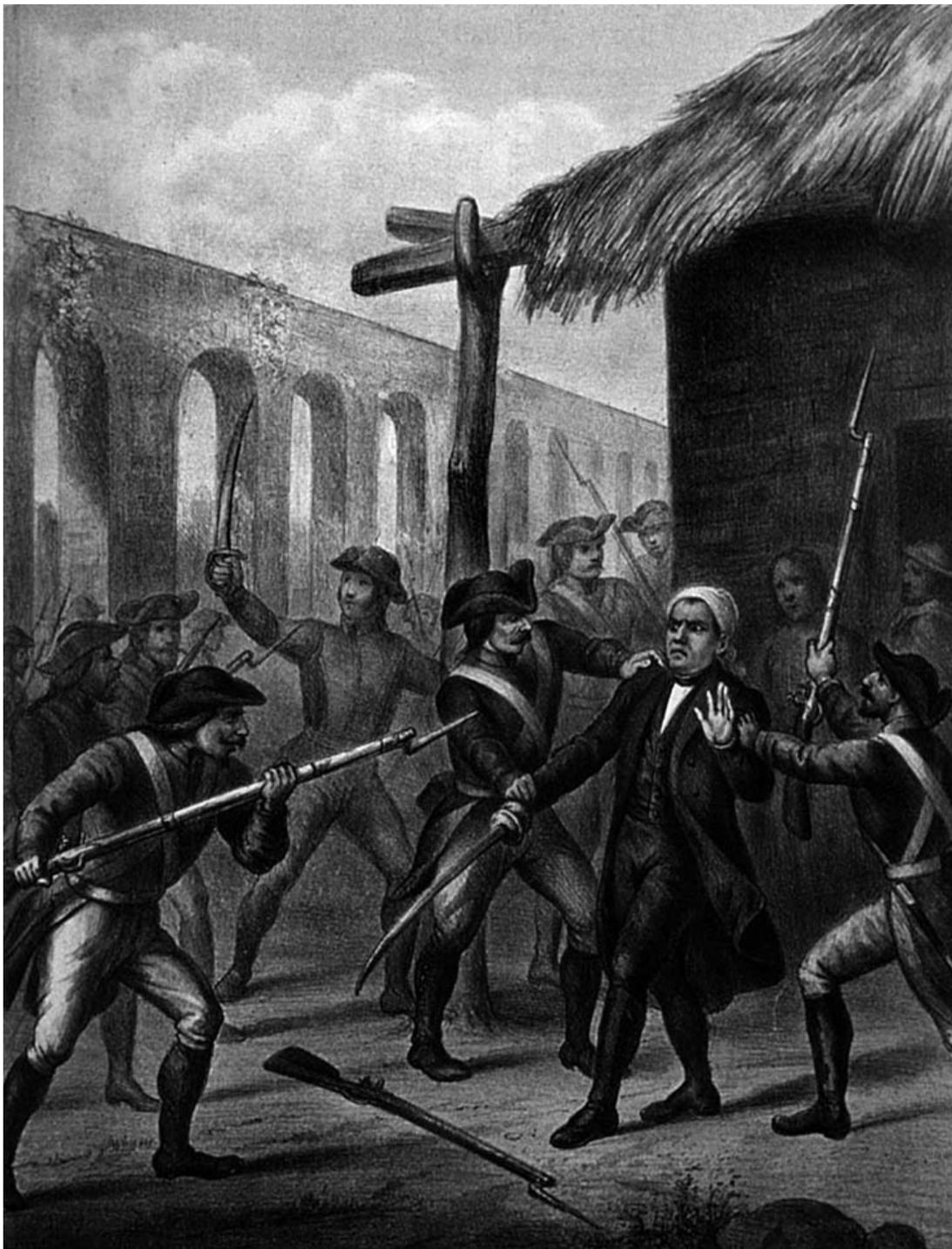
⁸⁹ Véase Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 451, 452 y 457.



Primitivo Miranda, *El libro rojo, Doña Isabel de Carvajal*, 1870-1871.



Primitivo Miranda, *El libro rojo, Doña Mariana de Carvajal*, 1870-1871.



Primitivo Miranda, *El libro rojo*, Morelos, 1870-1871.

dos semanas después “que se publiquen las causas célebres de la Inquisición”. Como señala José Ortiz Monasterio la idea era utilizarlos como un arma más de desprestigio en la lucha contra la Iglesia, pese a que los autores del proyecto, Riva Palacio y Pantaleón Tovar, declararan con fingida candidez en una nota periodística que la moción de dar a conocer las causas inquisitoriales “no tenía un interés de partido político”.⁹⁰ El proyecto solicitado por Juárez se vio interrumpido por la Guerra de Intervención que mantuvo a sus autores ocupados en las filas del ejército, pero dio a Riva Palacio, su poseedor, material de sobra para la escritura de algunas de sus novelas y otras historias, entre ellas la de la familia Carvajal, la cual incorporó tanto en un episodio de la novela *Martín Garatuza* como en un largo trozo de *El libro rojo*. Miranda, como ya se dijo, es el autor de las ilustraciones que acompañaron este curioso libro, publicado entre 1870 y 1871. En él se encuentran también las imágenes de los asesinatos de algunos de los héroes más destacados del panteón liberal: Xicotécatl, Cuauhtémoc, Francisco Primo de Verdad, Hidalgo, Allende, Morelos, Guerrero, Leandro Valle, Santos Degollado y Ocampo, de quienes nuestro artista haría más tarde algunas sus efigies escultóricas.

En efecto, Miranda realizó una estatua de Ocampo para Morelia; en 1889 las esculturas de Ignacio Ramírez y Leandro Valle, patrocinadas por el Distrito Federal, para el proyecto de Francisco Sosa en el Paseo de la Reforma y en 1892 la escultura de Morelos para Cuautla.

Las relaciones de Miranda con los tuxtepecanos debieron de haber sido estrechas, pues en 1876, apenas triunfante la revolución, el general segundo en jefe del Ejército Nacional Constitucionalista, encargado provisionalmente del poder ejecutivo, lo nombró

⁹⁰ José Ortiz Monasterio, “Patria”, *tu ronca voz me repetía... Vicente Riva Palacio y Guerrero*. México, UNAM – Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999, p. 47.



Primitivo Miranda, *Leandro Valle*, 1889, Paseo de la Reforma, Ciudad de México.



Primitivo Miranda, *Ignacio Ramírez, El Nigromante*, 1889, Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

profesor interino de Historia de las Bellas Artes con un sueldo anual de 1.000 pesos. Luego de pensarlo durante dos meses, el artista declinó la oferta, pues debía emplear mucho tiempo en la preparación de las clases y no convenía a su profesión.⁹¹

Los vínculos que Miranda sostuvo con Zarco, Riva Palacio, Juan Antonio de la Fuente y otros destacados liberales como Vicente Villada,⁹² su aportación a la glorificación del panteón liberal a través de los monumentos escultóricos que ejecutó ya durante el Porfiriato y la realización de las pinturas *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma en una venta*, vista más como una alternativa artística que como una ruptura sin continuidad frente a la propuesta estética de la Academia de San Carlos, revelan el compromiso que el pintor/escultor tuvo con los discursos ideológicos del liberalismo.

⁹¹ Flora Elena Sánchez Arreola, *op. cit.*, p. 28.

⁹² Manuel Gutiérrez Nájera comenta que conoció a Miranda en la casa de Vicente Villada. Véase Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, IIE, 1997, tomo III, p. 358.

Conclusiones e incertidumbres

*Y tal parece que a Miranda le cupo la suerte de
Abel, porque somos sus paisanos muy Caínes*

El Duque Job, 1892

Una de las características que más llama la atención cuando se analiza la trayectoria artística de Miranda, es la variedad de facetas temáticas y estilísticas, los múltiples géneros en los que se desarrolló y la diversidad de su clientela y comitentes: las esculturas policromadas de asuntos religiosos para la devoción pública y privada que realizó en sus primeros años; las esculturas públicas de los “grandes hombres” de la Independencia y la Reforma que ejecutó, en piedra y bronce, para proyectos estatales; las numerosísimas pinturas, originales y copias, de asuntos religiosos para los fieles católicos; las pinturas de tema histórico-literario; la pintura de historia nacional de encargo oficial; los retratos de burgueses; los retratos de héroes para el Estado; las pinturas de tema costumbrista, objeto de este estudio; y los dibujos para las litografías de *El libro rojo* para un proyecto cultural del liberalismo. Pese a esta diversidad, considero haber demostrado que a partir de 1858, con la factura de *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma*, Miranda tomó una nueva ruta que lo convirtió en uno de los principales productores visuales de la ideología liberal.

Por el contrario, un punto fundamental de la investigación quedó en el aire: el patrocinio de *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma*: ¿Fueron pintadas de *motu proprio* o encargadas por algún comitente de ideas liberales? Carezco de todo fundamento para hacerlo, pero no quisiera dejar de formular una hipótesis que, aun sin aval

documental alguno, el estudio de las obras y del contexto político, artístico y literario en el que se realizaron, me permite presentar, por lo menos como una sugerencia: la posibilidad de que Francisco Zarco o Guillermo Prieto hayan podido estar detrás de la fabricación de las obras, como autores intelectuales. El primero, por el estrecho vínculo que mantuvo con el pintor desde su juventud como su biógrafo y defensor y porque su posición política como constituyente del 56 podría estar representada, sin problema alguno, en ambas obras. El segundo, por el interés que tenía en describir las costumbres y los comportamientos sociales del pueblo desde sus aspectos más “pintorescos” hasta los más oscuros y siniestros; por sus prolijas reseñas sobre las festividades de Semana Santa tanto en la ciudad de México como en las de los pueblos aledaños a ella, incluso cuando éstas ya habían decaído después de la Reforma y las recordaba con la nostalgia de los tiempos idos; y por último, por la fascinación que las chinas, esas coquetas mujeres del pueblo, despertaron en él y que reiteradamente trató en su producción literaria; las pinturas de Miranda podrían ser el correlato visual de muchos de sus textos.

Otro personaje que podría también figurar en este simulacro es Manuel Payno, menos probable porque se ignora si tuvo algún vínculo con el pintor y porque su postura política fue mucho menos radical que la de los anteriores en los años de 1857 y 1858, pero que, al igual que Prieto, fue uno de los escritores que con mayor insistencia y gozo se ocupó de la china. Sin embargo, a diferencia de Zarco y de Prieto, de quienes no se tiene noticia de que se hayan interesado por la compra de pinturas, Payno fue reconocido como un asiduo comitente y coleccionista de obras de arte. Queda así pendiente, por ahora, probar la viabilidad de alguna de estas posibilidades o, por lo contrario, demostrar que se trató de una elaboración personal del artista, tareas que no menoscaban el potencial simbólico de las obras, como imágenes inaugurales de un discurso nacionalista desde el

costumbrismo que no tuvo, como la literatura, posibilidades de continuación sino hasta el siglo XX.

Fuentes consultadas

Archivos

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos

Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores “Genaro Estrada”

Archivo Histórico del Distrito Federal

Periódicos y revistas

La Ilustración Mexicana

El Monitor Republicano

El Siglo XIX

El Tiempo

Libros y artículos

Fuentes Primarias

Historia del arte

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

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

_____. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*. México, UNAM-IIE, 1993, II vols.

CLAVÉ, Pelegrín. *Lecciones estéticas*. México UNAM, IIE, 1990.

- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos*. México, UNAM-IIE, 1964, 3 vols. (Segunda edición aumentada: 1997)
- ROMERO DE TERREROS, Manuel (editor), *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. México, UNAM-IIE, 1963.
- SÁNCHEZ ARREOLA, Flora Elena. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*. México, UNAM-IIE, 1996.
- VILAR, Manuel, *Copiador de cartas y diario particular*, México, UNAM, IIE, 1979.

Historia

- ARRANGOIZ, Francisco de Paula, *México desde 1808 hasta 1867*. México, Editorial Porrúa, 1974.
- Colección de las efemérides publicadas en el calendario del más antiguo Galván. Desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950*. México, Antigua Librería de Murguía, 1950.
- GALINDO y GALINDO, Miguel, *La gran década nacional o relación histórica de la Guerra de Reforma, intervención extranjera y gobierno del archiduque Maximiliano. 1857-1867*, edición facsimilar, México, Instituto Cultural Helénico – FCE, 1987. 5 tomos.
- GARCÍA CUBAS, Antonio, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, tomo 2º, México, 1899.
- OCAMPO, Melchor, *Obras completas*. Prólogo del Dr. Porfirio Parra. Tomo III. México, F. Vázquez editor, 1901.
- PRESCOTT, William, *Historia de la conquista de México*. México, Impreso por Ignacio cumplido, 1844.
- LOMBARDO DE MIRAMÓN, Concepción. *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*. Preliminar y algunas notas de Felipe Teixidor. México, Editorial Porrúa, 1989 (Biblioteca Porrúa, 74)
- PORTILLA, Anselmo de la, *México en 1856 y 1857. Gobierno del General Comonfort*, edición facsimilar de la de 1858. México, INEHRM, 1987.
- RAMÍREZ APARICIO, Manuel, *Los conventos suprimidos de México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos*. Edición facsimilar, México, Miguel Ángel Porrúa, 1982.
- RIVA PALACIO, Vicente, Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, *El Libro Rojo. Hogueras, horcas, patíbulos, martirios, suicidios y sucesos lúgubres y extraños*

acaecidos en México durante sus guerras civiles y extranjeras 1520-1867, México, Díaz de León y White editores, 1870, 33 il.

RIVERA CAMBAS, Manuel. *Historia de la Intervención Europea y Norteamericana en México y del Imperio de Maximiliano de Habsburgo*. Edición facsimilar, tomo I. México, INEHRM, 1987 (República Liberal. Obras fundamentales).

VIGIL, José María. *México a través de los siglos. La Reforma*, tomos IX y X. México, Editorial Cumbre, 1962.

ZARCO, Francisco, *Crónica del Congreso Constituyente (1856-1857)*. Estudio preliminar, texto y notas de Catalina Sierra Casasús. México, INEHRM, 1987.

Literatura

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas III. Novelas y cuentos*. Tomo 1, Edición y prólogo de José Luis Martínez. México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

____ *Obras completas IV. Novelas y cuentos*. Tomo 2. Edición y prólogo de José Luis Martínez. México, SEP, 1986.

____ *Obras completas V. Textos costumbristas*. Edición y prólogo de José Joaquín Blanco. México, SEP, 1986.

____ *Obras completas VII. Crónicas*, tomo 1. Edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis. México, SEP, 1987.

____ *Obras completas VIII. Crónicas*, tomo 2. Edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis. México, SEP, 1987.

____ *Obras completas X. Crónicas teatrales*, tomo 1. Edición, prólogo y notas de Héctor Azar, México, SEP, 1988.

____ *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte*, tomo 3. Selección y notas de José Luis Martínez. México, CONACULTA, 1989.

____ *Obras completas XXIV. Índice y cronología*. Compilación: Melchor García Reynoso y Nicole Giron. México, CONACULTA, 2005.

CALDERÓN DE LA BARCA, Francisca Erskine Inglis de, *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*. México, Editorial Porrúa, 1976 (Biblioteca Porrúa, 14)

FRÍAS, Heriberto. *Biblioteca del niño mexicano. 1899-1902*. México, Miguel Ángel Porrúa, 1988.

GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, 1978.

PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Editorial Patria, 1976.

____ *Obras completas III. Cuadros de costumbres 2*. México, CONACULTA, 1993.

____ *Obras completas XIX. Actualidades de la semana 1*. México, CONACULTA, 1996.

- _____. *Obras completas xxiii. Periodismo político y social 2.* México, CONACULTA, 1997.
- RABASA, Emilio. *La Guerra de Tres Años*, México, Editorial Cultura, 1931.
- RIVA PALACIO, Vicente, *Martín Garatuza. Memorias de la Inquisición*. México, Grupo Editorial Tomo, 2005.
- _____. *Monja y casada, viuda y mártir: historia de los tiempos de la Inquisición*. México, Editorial Porrúa, 1945.
- RIVERA, José María *et. al.* , *Los mexicanos pintados por sí mismos*, edición facsimilar, México, Librería de Manuel Porrúa, 1974.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *Episodios nacionales mexicanos. De Santa Anna a la Reforma. Memorias de un veterano*, Tomo II, México, FCE – INBA – Instituto Cultural Cabañas, 1984.
- ZAMACOIS, Niceto de, *Vindicación de México (Antología)*. Selección, introducción y notas de José Enrique Covarrubias. México, UNAM, 2007 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

Fuentes secundarias.

Historia del arte, historia y literatura

- ARRIAGA OCHOA, Antonio, *Pintura popular: escenas mexicanas del siglo XIX.* Colección del Museo Nacional de Historia. México, Edamex, 1987.
- BÁEZ, Eduardo. *La pintura militar de México en el siglo XIX*. México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992.
- CANUDAS SANDOVAL, Enrique G., *Viaje a la República de las letras*, México, CONACULTA - Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2000.
- CIANCAS, María Esther, *La pintura mexicana del siglo XIX*. Tesis de maestría en historia de las artes plásticas. México, UNAM, 1959.
- CONNAUGHTON, Brian, “1856-1857: Conciencia religiosa y controversia ciudadana. La conciencia como poder político en “un pueblo eminentemente católico”, en *Prácticas populares, cultura política y poder en México, siglo XIX*. México, Casa Juan Pablos – UAM Unidad Iztapalapa, 2008, pp. 395-464.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel. *La Constitución de 1857 y sus críticos*. México, El Colegio Nacional – Clío, 1997.
- COVO, Jacqueline, *Las ideas de la Reforma en México (1855-1861)*. México, UNAM, 1983.

- CUADRIELLO, Jaime *et al.*, Catálogo de la exposición *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*, México, CONACULTA – INBA – MUNAL/UNAM – IIE/ Banamex, junio-octubre 1999.
- ____ Catálogo de la exposición *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, México, CONACULTA – INBA – MUNAL/UNAM – IIE/ Banamex, noviembre-marzo 2001.
- ESCALANTE GONZALVO, Fernando, *Ciudadanos imaginarios. Memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la República Mexicana – Tratado de moral pública-*. México, El Colegio de México, 1998.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo en México. El arte del siglo XIX*, Tomo I, México, UNAM-IIE, 1967 (cuarta edición: 1993).
- ____ *Historia de la pintura en México III. Pintura académica del siglo XIX*. México, Departamento del Distrito Federal, Galería de Artes Plásticas de la ciudad de México, Pérgolas de la Alameda, marzo 1964.
- HELLER, Àgnes, *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Ediciones Península, 1994.
- HOBBSAWN, Eric J., *Bandidos*. Barcelona, Editorial Ariel, 1976.
- KNOWLTON, Robert J., *Los bienes del clero y la Reforma mexicana, 1856-1910*, México, FCE, 1985.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*. México, Debate, 2006.
- MOXEY, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004 (Colección Cultura Artística, 26).
- MOYSSÉN, Xavier, “Pintura popular y costumbrista del siglo XIX”, en *Artes de México*, núm. 61, México, 1965.
- ORTIZ MONASTERIO, José, *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. México, Universidad Iberoamericana – Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1993.
- ____ “Patria”, *tu ronca voz me repetía... Vicente Riva Palacio y Guerrero*, México, UNAM – Instituto de Investigaciones DR. José María Luis Mora, 1999.
- ____ *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora – FCE, 2004.
- PANI, Erika, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*. México, El Colegio de México – Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.

- PÉREZ DE SALAZAR, Javier (editor), *La pintura mexicana. Siglo XIX. Colecciones particulares*, México, Edición de Javier Pérez de Salazar, 1968.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, SEP, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994 (Colección Miguel Othón de Mendizábal)
- POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon. Feminism, Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York, Routledge, 1999.
- _____. *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*. Australia, G+B Arts International, 2001.
- PRIETO HERNÁNDEZ, Ana Ma., *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos*. México, CONACULTA, 2001.
- RAMÍREZ, Fausto *La plástica del siglo de la Independencia*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985.
- _____. “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico”, en Stacie G. Widdifield (coordinadora), *Hacia otra Historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México, CONACULTA – Curare, 2004.
- _____. “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM, IIE, 2008.
- REVILLA, Manuel G., *Obras. Biografías*. México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1908.
- REYES HEROLEZ, Jesús, *El liberalismo mexicano*. México, FCE, 1985.
- RIVERA, Agustín, *Anales Mexicanos. La Reforma y el Segundo Imperio*, México, Comisión Nacional para la Conmemoración Cívica de 1963, 1963.
- RUEDA SMITHERS, Salvador. *El diablo de Semana Santa. El discurso político y el orden social en la ciudad de México en 1850*. México, INAH, 1991.
- SARRAILH, Jean, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE, 1957.
- SOSA, Francisco, *El Episcopado Mexicano. Biografía de los Ilmos. Señores Arzobispos de México. Desde la época Colonial hasta nuestros días*, Tomo II, México, Editorial Jus, 1962.
- TAYLOR, William B., *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*. México, FCE, 1987.
- URIBE, Eloisa (coordinadora) et al. *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica en la ciudad de México 1761-1910*. México, INAH, 1987.
- VALLE ARIZPE, Artemio de, *La Güera Rodríguez*. México, Librería de Manuel porrúa, 1960 (Biblioteca Mexicana, 2)

- VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 77, México, UNAM, IIE, 2000, pp.123-150.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en el catálogo de la exposición *Pintura y vida cotidiana en México ca. 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C. – CONACULTA, 1999.
- _____ (coordinadora), *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo. Siglo XIX*. México, Fomento Cultural Banamex A. C., 2004.
- VILLEGAS REVUELTAS, Silvestre, *El liberalismo moderado en México 1852-1864*. México, UNAM, IIH, 1997.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987.

Siglas

AAASC	Archivo de la Antigua Academia de San Carlos
AHDF	Archivo Histórico del Distrito Federal
AHSRE	Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores Genaro Estrada
BANAMEX	Banco Nacional de México
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CURARE	Espacio Crítico para las Artes
DGAPA	Dirección General de Apoyo al Personal Académico
FCE	Fondo de Cultura Económica
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
INEHRM	Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana
MUNAL	Museo Nacional de Arte
SEP	Secretaría de Educación Pública
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México