



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**TÍTULO
IMAGINARIO Y PINTURA ACADÉMICA DE PAISAJE.
UN CASO, LA CIUDAD DE MÉXICO, 1855-1947.**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES
(PINTURA)**

**PRESENTA
IGNACIO ULLOA DEL RÍO
DIRECTORA DE TESIS
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS**

CIUDAD DE MÉXICO MARZO 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CONTENIDO:

INTRODUCCIÓN

La pintura académica de paisaje y el imaginario político-social en la ciudad de México	5
--	---

ANTECEDENTES

Modernidad y pintura de paisaje

El progreso occidental	9
Una modernidad con plusvalía	10

CAPÍTULO 1

Conversión de la Academia de San Carlos en Escuela Nacional de Bellas Artes (1843-1863)

1.1 Transformaciones académicas en la pintura de paisaje (1843-1854)	15
1.2 Arribo de Eugenio Landesio (1855)	20
1.3 Pintando haciendas (1856)	21
1.4 Las aulas de paisaje (1858)	22
1.5 Las clases de paisaje (1859)	25
1.6 Viajes de práctica (1859)	27
1.7 Primera y segunda versión pictórica de las transformaciones urbanas (1860)	28
1.8 Beneplácito por los resultados	36

CAPÍTULO 2

La pintura de paisaje durante el Segundo Imperio (1864-1867)

2.1 Apuntes de la Ciudad Imperial de México (1864)	37
2.2 Una plaza para la Escuela Imperial de Bellas Artes (1865)	39
2.3 Pintando el proyecto urbano del emperador (1866)	40
2.4 El “buen salvaje” de los suburbios	44
2.5 Paisajes y tradiciones populares (1865)	46
2.6 Fábricas y vías férreas (1865)	53

CAPÍTULO 3

La pintura de paisaje durante y después de la República Restaurada y el Porfiriato (1868-1910)

3.1 Reacomodos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1868-1877)	61
3.2 Pintando la calzada de la Exposición (1877)	62
3.3 Paisajes con paseos públicos (1877-1880)	65
3.4 Tranvías y canales de agua (1880)	67
3.5 Paisajes de Chapultepec (1890)	70
3.6 Paisajes monumentales e históricos (1890)	74
3.7 Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel	78
3.8 Un encargo patriótico para la Escuela Nacional de Bellas Artes (1895)	80

CAPÍTULO 4

La pintura de paisaje como herramienta homogeneizante (1910-1947)

4.1 Cambios sociopolíticos y urbanos (1910)	83
4.2 La ingeniería cultural de la Revolución	88
4.3 Los obreros de las artes. El caso de Alfredo Ramos Martínez (1911-1913)	92
4.4 El paisaje en las Escuelas al Aire Libre (1914-1920)	94
4.5 La pintura de paisaje como herramienta para la homogeneización social (1921-1935)	95
4.6 Desaparecen las Escuelas al Aire Libre y surge La Esmeralda (1935-1938)	100
4.7 Del salón prestado a la pintura en la calle	104
4.8 Las prostitutas, nuevo tema del paisajista urbano	106

CAPÍTULO 5

La pintura de paisaje como mediador ideológico para reconciliar la “lucha de clases” (1947)

5.1 Repunte de la élite neo-porfiriana y la pintura de paisaje	109
5.2 Los salones de paisaje en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes	113
5.3 Réquiem por la pintura académica de paisaje urbano	115

Conclusiones	119
Fuentes de consulta	123
Apéndice 1, Eugenio Landesio	129
Apéndice 2, “El Dr. Atl” y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa	137

INTRODUCCIÓN

LA PINTURA ACADÉMICA DE PAISAJE Y EL IMAGINARIO POLÍTICO SOCIAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En México, desde hace años, el arte ha cumplido para la clase hegemónica una función similar y subordinada a la que cumplen sus programas educativos respecto al sistema ideológico, dado que la cultura mexicana ha sido por antonomasia – escribe Monsiváis – un fenómeno ligado al desarrollo del poder.”¹ Durante la Independencia y la Reforma los artistas vieron la oportunidad de participar en la construcción del país, no sólo como empresa política y cultural, sino también como fundamento educativo.

El gobierno liberal reorganizó la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) a partir de una reestructuración administrativa, técnica y estilística adecuada a encauzar las potencialidades creadoras emanadas del triunfante liberalismo capitalista. De esta manera, aumentó considerablemente el control del grupo en el poder sobre la producción artística, sin olvidar su distribución, exhibición y promoción de nuevas generaciones de productores como en el caso de los alumnos de la carrera de Pintura General o de Paisaje que se incorporó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1855, bajo la dirección del paisajista italo-germano, Eugenio Landesio Sandler.

La fe obstinada en la enseñanza liberal llevó a los artistas de la República Restaurada a agregar una obsesión más: el credo nacionalista que dio forma significativa a los programas pedagógicos. Posteriormente, durante el periodo gubernamental en que el poder fue ejercido por Porfirio Díaz (1876-1911), conocido como el Porfiriato, se desmantela esta efervescencia educativa y enfoca sus esfuerzos en modernizar las Bellas Artes, como una hermana “pequeña” de la modernización tecnológica de la arquitectura el paragón de la ciudad de México y del país entero. De acuerdo con lo que se llamó “voluntad de cambio” el régimen porfiriano se ostentó como producto decisivo de las nuevas artes mexicanas, orientadas a plasmar el repunte económico, político e industrial, sin olvidar que así se patentizaba ante el mundo desarrollado su éxito en la acumulación del capital y en la retórica cultural de una sociedad civilizada.

Al término del Porfiriato la fusión de la acción intelectual educativa con la voluntad política fue en parte recuperada por José Vasconcelos durante su gestión, primero como rector de la Universidad Nacional y luego como secretario de

¹ Carlos Monsiváis, “La dependencia y la cultura mexicana de los sesenta” en: *Revista Cambio*, núm. 4, México, 1976, p. 47.

Educación Pública. Tiempo después, al “Maximato” le interesó imponer la división del trabajo de conducción del destino nacional sin olvidar la incorporación de los artistas e intelectuales a sólo ciertas tareas decorativas. El gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), y especialmente el de Ávila Camacho (1940-1946), se declararon ejes culturales de un arte revolucionario con visión izquierdista, fortalecido con los recursos verbales de la tradición socialista, tal y como sucedió característicamente con el muralismo.

Por su parte, la pintura de paisaje desaparece del plano académico dejando de ser disciplina integrada al plan de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Solamente continuó como género pictórico en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, como práctica de campo ligada a las visiones fantásticas, irreales, intangibles e irracionales que imitativamente se relacionaron con el surrealismo surgido desde 1924, cuando se publicó el Primer Manifiesto Surrealista escrito por André Bretón.²

Durante el gobierno de Ávila Camacho, y siendo Javier Rojo Gómez, jefe del Departamento del Distrito Federal, repuntaron social y políticamente las acaudaladas familias de origen porfiriano interesadas en participar en la acumulación de capital. Después de establecer su hegemonía en la banca estatal, dichas familias semi-tecnócratas con apellidos de abolengo, buscaron posicionarse en el ejercicio de la dominación económica aprovechando el desgaste en los mecanismos político-sociales de acumulación y respecto de la riqueza nacional utilizados por los gobiernos emanados de la Revolución, especialmente durante el sexenio cardenista.

Los funcionarios-empresarios del régimen presidencial incorporaron a dichas acaudaladas familias al ejercicio de dominación social, debido al temor de perder los mercados de ultramar y de enfrentarse a una primera dosis de dura competencia interna por no haber actualizado los mercados expandidos por el imperialismo estadounidense. La solución más eficaz para atender esta demanda mercantil dependiente del imperialismo estadounidense fue la presidencia de Miguel Alemán, quien radicalizó aún más, las medidas tomadas por su predecesor en la política de proteccionismo económico y de incorporación al cabildo gubernamental a diversos grupos de la burguesía interna, los cuales, se encontraban enfrascados en pugnas inter-burguesas resultado de la búsqueda de mayores beneficios monopólicos.³

El gobierno alemanista favoreció dicha incorporación disfrazándola de modernización tecnocrática, no sin dejar públicamente de señalar que el progreso alcanzado en su régimen se pudo lograr combatiendo a los tradicionales y anquilosados procedimientos de los “gobiernos del pasado,” aunque este pasado fuera su propio nido de incubación.

² Leonor Morales, *Wolfgang Paalen, introductor de la pintura surrealista en México*, México, UNAM, 1984, p. 7.

³ Raymond Vernon, *El dilema del desarrollo económico en México*, México, Editorial Diana, 1980, p. 20.

Esta apertura presidencial conformó un mar de explicaciones para que pudieran repuntar hegemónicamente, ciertos apellidos con reconocimiento de antaño, los cuales, desde la segunda mitad del siglo XIX, ya dominaban la intelectualidad, cultura oficial y los puestos públicos. Entre los mecanismos oficiales que facilitarían esta reincorporación estuvo el hecho de permitir o solapar una interpretación seudo-histórica del Porfiriato que mitificara su devenir político-social, vislumbrado legendario, con sentido épico, muy alejado de las contradicciones sociales que marcaron el gobierno del presidente Porfirio Díaz.

La interpretación manipulada de las artes plásticas inscritas en el porfirismo, en especial de la pintura de paisaje urbano, resultó un medio ideal para mitificar la actuación política, social y cultural de los antepasados de estos grupos neo-porfirianos que comenzaron a participar en el ejercicio de dominación hegemónica. En este tenor, es posible que las pinturas de paisaje fueran usadas como esos musgos cuyos ácidos biológicos transforman la roca dura en blandos guijarros, es decir, como medio para ablandar el sistemático rechazo que los gobiernos emanados de la Revolución tenían por los grupos oligárquicos que llegaron a controlar al país entero, recuperando sus fueros.

Y como las imágenes pictóricas transaron con la mentira para alterar la realidad social en beneficio de una fantasiosa visión hegemónica donde la ciudad era más culta, bella, moderna y ordenada, sin duda inclinarían la balanza del juicio social en favor de la élite y de su añorada redención, dignificando la participación activa de los grupos neo-porfirianos en los gobiernos post-revolucionarios, en especial de la ciudad de México.

Fue por esta razón que los paisajes de la ciudad decimonónica se usaron como cartas de presentación que facilitarían hacer las paces con élites revolucionarias; como mediadores para superar antagonismos y los poderosos centros de resistencia que negaban esa reconciliación social que en el fondo buscaba allanar el regreso al ejercicio de dominación, según dice Roger Bartra.⁴ Por lo tanto, no resulta extraño encontrar como timón de los espectáculos oratorios emanados de algunos funcionarios-empresarios alemanistas, la idea de que los paisajes capitalinos del porfirismo no eran ficticias apariencias, sino más bien verdaderos testimonios de progreso, refinamiento y de una coexistencia social pacífica, y que por esta razón el gobierno de Miguel Alemán reconocía y aprovechaba la experiencia de quienes sentaron las bases del supuesto progreso urbano.

Por lo antes señalado, el resurgimiento museográfico de la pintura decimonónica de paisaje y su consecuente revaloración ideológica auspiciada por el presidente Alemán, no puede vislumbrarse tan sólo como una simple celebración de la habilidad artística, ni de la voluntad liberal de algunos funcionarios-empresarios, supuestamente

⁴ Roger Bartra, *El poder despótico burgués*, Barcelona, Editorial Península, 1977, p. 119.

interesados en la apertura democrática; su revaloración y nueva vigencia fue una táctica política producto de la ingeniería política y cultural del régimen postrevolucionario y de una élite neoliberal con orígenes porfirianos que se propuso retomar el ejercicio de dominación político-social y, en última instancia, apoyar la incorporación del gobierno mexicano a la acumulación mundial del capital financiero con su centro dominante en los Estados Unidos de América.⁵ De acuerdo con lo antes expuesto, esta investigación privilegia el análisis ideológico de la pintura académica de paisaje, en vez de entrar a discernir sus valores artísticos y estéticos estrictamente hablando. Es decir, aquí se atiende lo que tiene en común la pintura de paisaje con la formación de una mentalidad hegemónica. Por lo que se puede decir que se trata de una investigación ideológica más que plástica, pero fundada en ejemplos plásticos.

Si bien un enfoque no es independiente del otro, ya que entre los principales cuestionamientos de la estética marxista está el de preguntarse sobre la autonomía relativa que de lo ideológico tiene cada obra artística. Lo que esta tesis pretende verificar, es que la autonomía relativa de la pintura de paisaje es mínima, por no decir nula en el periodo histórico acotado. Así, específicamente, la presente investigación busca exponer la utilización ideológica de la pintura académica de paisaje urbano de la ciudad de México, sus condiciones de producción iconográfica durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX y su funcionamiento como mediador cultural, así como sus características narrativas que fueron revaloradas en los años cuarenta por la museografía presidencial. Esta vertiente histórica no hizo sino convertir a dicho género pictórico en un aparato ideológico con la función mitificadora y fetichizadora de la cosmovisión de las élites locales neo-porfirianas, además de lograr que dicha cosmovisión fuera aceptada por las colectividades dominadas. Esto implica aceptar que la pintura académica de paisaje tiene un marco histórico, que comienza en un momento preciso: 1855, es decir, con la modernización de la Escuela Nacional de Bellas Artes; una modernización que fue resultado de diversas condiciones sociales, más allá de las capacidades creativas de los artistas, para luego terminar hacia 1947, con el encumbramiento nacional de la pintura de paisaje a partir de cambios políticos y económicos acaecidos durante la presidencia de Miguel Alemán.

⁵ Sergio de la Peña, "Lucha de clases en México", en: *Historia y sociedad.*, núm. 10, México, 1976, UNAM, p. 39.

ANTECEDENTES

MODERNIDAD Y PINTURA DE PAISAJE

El progreso occidental

A mediados del siglo XIX, el Progreso Occidental fue para la ciudad de México contundente epidemia que vino a contagiarlo todo, convirtiéndose en sombra del acontecimiento social, de la coyuntura política y de toda adecuación urbana y obra arquitectónica. Merced a este progreso figuró una visión liberal convertida en ideología dominante del gobierno nacional y un movimiento social que, como elemento químico en estado puro, no quiso mezclar en su fórmula iniciativas confrontadoras a su particular visión.

Sus personajes principales, como nigromantes o brujos, se dieron a la tarea de conquistar el progreso proveniente de la inteligencia blanca, laica y desacralizada, la cual debía asimilarse con plena apertura mientras se pulverizaban las formas de vida populares supuestamente anquilosadas desde el virreinato.

La modernidad fomentó la educación pública para formar ciudadanos que generaran hábitos liberales, republicanos y capitalistas, sin olvidar la enseñanza para leer y escribir, y no menos importante la de la historia patria y del ritual festivo en días cívicos para adquirir conciencia de un pasado común, fundado en leyendas plagadas de héroes y batallas legendarias con que el país se libraba de aquellas entidades extranjeras que lo esclavizaban. Y es que dicho pasado debía apoyar la identidad territorial y cultural a favor de la cosmovisión hegemónica, respuesta ahora hacia lo interno.

A la par con este proyecto sociocultural, un voraz capitalismo terminó por apresar a la emergente élite industrial que añoraba legitimarse de manera internacional con hazañas en las finanzas, en la extensión del comercio y en la propiedad privada; es más, la clase media de la cultura y la burguesía del intelectualismo estaban convencidas de poder aplicar los supremos recursos del progreso occidental surgido del dinero, para incorporar al país entero y, en especial a la ciudad de México, en la lista de urbes que imponían su supremacía e influencia económica como verdadera conquista de la inteligencia.

El liberalismo capitalista acentuó el individualismo que defendía la riqueza personal, consolidando su dominio a través de la educación pública, tecnológica y artística entre otros campos sociales, sin olvidar enmascarar la explotación colectiva con libertades individuales y con la defensa de la propiedad privada. No menos importante fue adoctrinar las

mentalidades influyendo en las modas, las ideas, representaciones y valores que las colectividades dominadas no sólo debían imitar, sino ser sancionadas si no las ponían en práctica.

En este sentido, el progreso nacional capitalista buscó imponer estereotipos y conductas sociales extranjerizantes con sus diseños internacionales; con sus lugares urbanos obsesionados por verse tan distinguidos y meritorios como en Occidente, y con sus manifestaciones artísticas orientadas a materializar un imaginario hegemónico xenofílico, el cual, si bien la burguesía local no podía atribuirse a mérito propio, sí servía para construir una ficción de progreso y refinamiento con provecho mercantil.

Una modernidad con plusvalía

La modernidad liberal y capitalista de importación que en el país prendió con arraigo, estrechó la relación entre el puesto público y el negocio personal en la emergente ciudad de México. Por regla general, el gobernador capitalino y el ministro de Gobernación, estaban muy familiarizados con la explotación de recursos naturales y con el manejo de cifras; es más, como el gobernador capitalino era directamente impuesto desde el despacho de Gobernación, la prensa llegó a considerarlo marioneta de los negocios del poderoso secretario: "...subalterno del ministro, sultán sin ley ni reglamento que se acomoda a secundar todos los caprichos de un funcionario superior con mengua del interés público, y con escandalosa violación de las leyes esenciales que norman la conducta del gobernador del Distrito Federal."⁶

Para la prensa de entonces, resultaba un hecho innegable que el poderoso ministro también influía en la distribución de cargos públicos en los ayuntamientos del Distrito Federal, buscando que quedaran en manos de amigos, socios y funcionarios-empresarios, los cuales veían la modernidad como un ámbito de lucro tan fácil como encontrar piedras y abrojos. Asimismo los allegados especuladores y comerciantes también se fiaban de poder acrecentar capitales personales o familiares a la hora de repartirse los monopolios de la explotación de recursos humanos y materiales.

Cerrando este círculo de complicidades llenas de codicia, estaban los funcionarios-empresarios de rango menor que acrecentaron negocios y riquezas tras explotar monopolios fabriles y por la construcción de equipamiento urbano, que con rigor había asignado el gobernador del Distrito Federal; por lo antes señalado, no fueron pocas las juntas departamentales, los prefectos, subprefectos, alcaldes y jueces de paz que vislumbraron la modernización de la capital y su periferia como arcón de oro y perlas, como un acervo frío y escueto de utilidades y estimaciones monetarias,

⁶ *La Gaceta de Policía*, año II, números 21 y 29, México, 1869.

aprovechando que las Leyes de Reforma dieron facilidades para trasladar la riqueza inmobiliaria de “manos muertas” a “manos vivas,” sin olvidar detonar la ocupación y explotación de toda superficie que al parecer estuviera ociosa. Basta recordar aquella suspensión de impuestos de importación en relación con materiales para la construcción destinados a la nueva arquitectura propia del progreso occidental.⁷ A la lista de funcionarios-empresarios se sumaron diputados y senadores federales aprovechando su larga permanencia en los puestos públicos, como resultado de gozar de la preferencia del presidente de la República en turno al ser sus allegados y confidentes directos.

Con el tiempo, los funcionarios-empresarios conformaron una singular estructura cerrada de gobierno en la capital y en los ayuntamientos pertenecientes al Distrito Federal, los cuales fueron vislumbrados con gran codicia por la ganancia, como si fueran antiguos galeones hundidos de los que se podía sacar oro a raudales. Diecisiete años pasó José Yves Limantour como ministro de Hacienda (1893-1910) sin contar su paso como regidor del ayuntamiento (1881) y diputado federal (1888-1892); todas estas actividades políticas desarrolladas a la par con los negocios bancarios e inmobiliarios realizados con Guillermo Landa y Escandón, quien fungió ocho años como gobernador del Distrito Federal (1903-1911), sin olvidar al empresario urbanizador Fernando Pimentel y Fagoaga, cuatro veces presidente del Ayuntamiento capitalino (1898-1899) y a Miguel Macedo, encargado del despacho de Gobernación y presidente del Ayuntamiento ciudadano (1898-1899) desde el cual realizó innumerables negocios inmobiliarios.⁸

Esta cerrada estructura de gobierno con base en posiciones personales inamovibles, se orientó a acaparar puestos públicos que facilitarían el poder lucrar con la modernización y el crecimiento urbano, además de obstaculizar la movilidad política de amplios sectores sociales, sobre todo, en la medida en que se fueron anquilosando al compás de su perpetuación en el poder político. Cabe señalar al llamado “Grupo de los Científicos,” cuerpo ejecutor de un ambicioso proyecto modernizador para festejar el Centenario de la Independencia de México que encabezaba el ministro Limantour, quien estaba muy interesado en acumular fortuna mientras imponía un deliberado estrechamiento de oportunidades para compartir el ejercicio de dominación y fomentaba la discordia lanzando fieros dardos de calumnia y dicterios crueles a sus más peligrosos enemigos políticos.

⁷ Para que a todos los interesados les tocara parte del botín, el 5 de marzo de 1862, el Congreso de la Unión ensanchó la superficie del Distrito Federal para así poder explotar aquellos recursos naturales que originalmente no se encontraban al alcance de otros miembros de la élite capitalista. Ver: Jorge Jiménez Muñoz, *La Traza del Poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal de sus orígenes a la desaparición del Ayuntamiento (1824-1928)*, México, Dédalo, 1990, pp. 62-65.

⁸ *Idem.*

Los funcionarios-empresarios y sus socios en la especulación inmobiliaria apresaron a la periferia urbana con máquinas de vapor y electricidad; así como con fortalezas industriales que comenzaron a celebrar con deleite su triunfo a través de imponer nuevos sistemas para la excavación de diques, la perforación de pozos y para abreviar los trabajos agrícolas. La fuerza modernizadora se expandió por doquier, hasta en esas zonas de cultivo donde humildes campesinos, sin más vestido que un blanco ropón, aún preservaban las técnicas prehispánicas mientras sus mujeres ataviadas con camisoleta, quesquémil, enagua y refajo sostenido por un ceñidor se ocupaban en trabajar artesanías.

Voraces portafolieros nacionales y extranjeros apoyaron el surgimiento de una capital que ganaría su lugar en el mapa de las urbes convertidas en emporio comercial, tan sólido como roca de silueta incorruptible. Estos *carpet bagger* eran prestamistas, deslindadores, ingenieros, litigantes, cirqueros, ferrocarrileros, vendedores de armas, banqueros o arquitectos ansiosos de hacer vasta fortuna ubicándose siempre entre gente con poder político y económico, específicamente entre los funcionarios-empresarios, para proponer de manera oficial todo tipo de proyectos inmobiliarios.

No pocos portafolieros se transformaron en autodidactas ingenieros capacitados en demolición de inmuebles; tamaño y costo de los sistemas de agua potable; trazado de calles y ornamentación urbana; excavación de zanjas para aguas negras; arreglo de desagües de nula corriente y mal dispuestos; pavimentación petrolizada; compra e importación de maquinaria para desazolve y rellenos con que elevar el nivel de los suelos hundidos y malos embanquetados.⁹

En este tenor, las obras de urbanización de la ciudad capital y de toda municipalidad del Distrito Federal, quedaron en manos de empresarios-funcionarios y sus socios portafolieros interesados en la descompensación del agro y en la proletarización del campesinado.

Estos mismos funcionarios-empresarios y sus allegados, también motivaron el surgimiento de personajes sociales que antes no existían. Como chorro de agua fría derramado en un brasero así fue la transformación de muchos campesinos y artesanos en porteros de poderosos bancos o en maleteros de afrancesados hoteles o bien, en escuadrones de peones

⁹ Los nuevos drenajes subterráneos del centro de la ciudad llevarían las excrecencias corporales a un gran “colector principal” que atravesaba subterráneamente a la Alameda Central. Con este colector se buscaba dar definitiva despedida a esas antiguas epidemias de espanto con sus procesiones de afligidos creyentes formando espontáneos grupos de religiosos penitentes que, medio desnudos y azotados con cuerdas o varas, recorrían la vieja ciudad virreinal esperando que su martirio librara a la población citadina de esas fiebres que traían la muerte. Numerosos mercados se construyeron a partir de modernas estructuras arquitectónicas de fierro, ladrillo y cemento para dar satisfacción a los barrios populares de la Merced (1863-1880), San Juan (1879), San Cosme (1888), Tacubaya (1895), San Lucas (1895), Mixcoac (1900) y Santa Ana (1904) entre otros, los cuales serían electrificados y dotados con drenaje y agua potable entubada. Jiménez Muñoz, *op. cit.*, pp. 63-64.

lanzados al mercado de trabajo en calidad de proletarios libres para ingresar a las nuevas tiendas comerciales como cocineros o vendedores adiestrados.

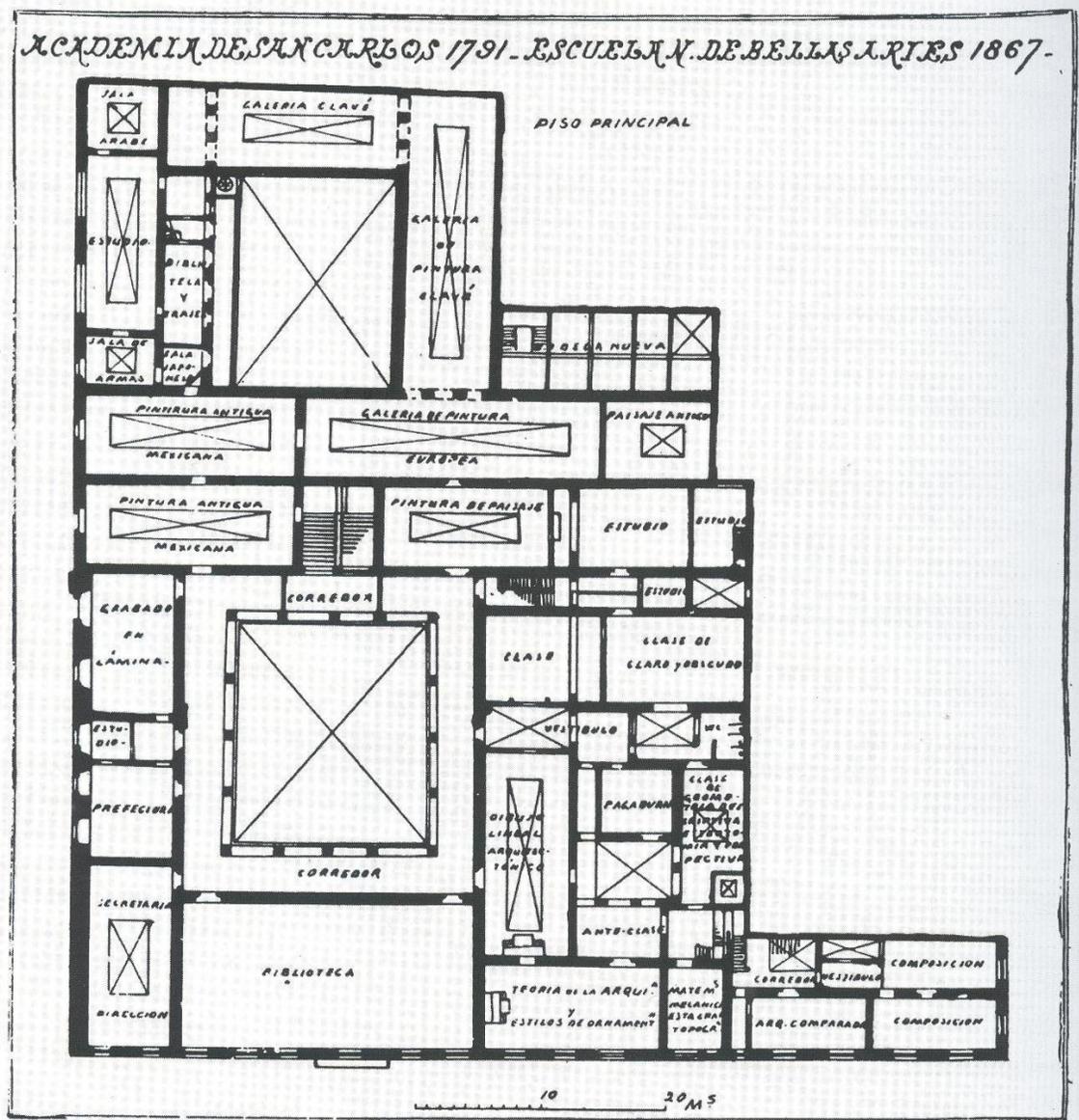
La voracidad capitalista tenazmente agarrada a los explotadores interesados en la concentración de la riqueza tal y como están sujetos los moluscos a las rocas, transformó poblaciones enteras de la periferia agrícola convirtiendo a sus habitantes en obreros nómadas que debían trasladarse a las nuevas fabricas diseñadas con pasillos centrales destinados a los ejercicios mentales plagados de formulismos religiosos, los cuales eran realizados antes de iniciar la jornada para enarbolar la obediencia laboral, el respeto hacia los ricos y la conducta del buen trabajador católico.

El voraz liberalismo capitalista no tuvo miramientos en conformar una “iglesia sincrética” teniendo de base la religión universal católica; una “religión de lo estable,” retomando al historiador Royer Chartie.¹⁰ Bien sabían los voraces funcionarios-empresarios que, ante el desmoronamiento social del “peón-indígena” convertido en trabajador asalariado desarraigado de sus costumbres y tradiciones comunitarias, la fe católica ofrecería algo de la identidad e integración social perdida.¹¹

Por todo esto se puede concluir que los personajes adinerados, los socios del progreso urbano, los políticos-empresarios y sus allegados capitalistas portafolieros de todas partes, al igual que pastosa masa con diversos ingredientes químicos, coagularon con facilidad ante la acción catalizadora del lucro personal aprovechando la modernidad en la capital.

¹⁰ Ver: Royer Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes de la Revolución francesa*, México, Gedisa, 1995, pp. 108-111.

¹¹ Enrique Semo, *Modelos de producción en América Latina*, México, Ediciones Cultura Popular, 1978, p. 147.



Manuel Francisco Álvarez.
 Plano de la Academia de San
 Carlos en 1867.
 Elizabeth Fuentes Rojas. *Historia
 Gráfica. Fotografías de la Academia de
 San Carlos. 1897-1940*, México,
 UNAM.2007.

CAPÍTULO I

CONVERSIÓN DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES (1843-1863)

1.1 Transformaciones académicas en la pintura de paisaje (1843-1854)

Por principio de cuentas, los funcionarios-empresarios y los primeros grupos de industriales adinerados cuya reciente aparición era resultado del proceso de modernización urbano y del desarrollo fabril, consideraron oportuno embarcar a la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) en una modernización acorde con el progreso añorado.¹²

Esta modernización que atendía pensamientos políticos prácticos,¹³ buscaba imponer las llamadas artes cultas sin olvidar transformar los planes de estudios renovando las anquilosadas instalaciones escolares levantadas sobre los antiguos cimientos del desaparecido Hospital del Amor de Dios fundado por fray Juan de Zumárraga.

Su directiva estaba conformada por destacados intelectuales, militares elitizados y acaudalados personajes de las actividades políticas y la vida empresarial, entre éstos, los voraces prestamistas Diez de Bonilla, Joaquín Velázquez de León y Francisco Javier Echeverría, quienes viajaron a Europa fijando sus residencias en París, Madrid o Roma, para conocer el desarrollo artístico del viejo mundo y para recorrer sus academias y museos con el propósito de desarrollar en México una ideología internacional, capitalista, elitista y vanguardista a partir del arte occidental. Entre los adinerados mecenas de la escuela de arte que influían de manera directa en el devenir escolar, sin duda destacaba Joaquín Flores Casillas,¹⁴ quien era voraz terrateniente urbano propietario de tres vastas haciendas colindantes con la mancha urbana: Santa Catarina del Arenal; la Condesa con sus ranchos anexos: Ahuehuete, Potrero de en Medio y Niño Perdido, y la hacienda La Teja con sus ranchos Santa María en la Ribera de San Cosme y San Miguel Chapultepec.¹⁵

¹² Justino Fernández, *La vida y la cultura en México al triunfo de la República*. México, INBA, 1967, p. 37.

¹³ Luis Molina Piñero, *Estructuras del poder y reglas del juego político en México*, México, UNAM, 1988, p. 24.

¹⁴ Mocerrat Gali, “Crisis y liquidación de la lotería de la Academia Nacional de San Carlos”, en: *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos, 1841-1863*, México, INBA, 1987, p. 82.

¹⁵ Jorge Jiménez Muñoz, *op.cit.*, p. 276.

Los acaudalados miembros de la directiva escolar, interesados estaban en ver a la Academia instalada en la vanguardia artística digna de respeto internacional, y acorde con un país que añoraba el reconocimiento entre las naciones cultas, amantes de las Bellas Artes y del progreso ligado a la Ilustración y al arte grecolatino.

En este tenor, para el destacado sociólogo del arte Juan Acha, entre las capas superpuestas de mitos y fetichizaciones que cubren a las artes cultas desde el siglo XVI, se encuentra su poder de simbolizar "...cultura y prestigios profanos tanto nacionales como económicos y políticos." Las artes cultas siempre se han colgado de los instrumentos ideológicos "...euro-centristas de dominación interna y dependencia externa."¹⁶

Cabe señalar que, en tiempos del presidente Santa Anna, Bernardo Couto y Francisco Javier Echeverría intentaron, sin mucho éxito, implementar un programa de renovación artística a partir del decreto presidencial del 2 de octubre de 1843. El decreto pretendía sacar del atraso y del abandono a la academia de arte inmersa en la resaca de la guerra de Independencia y en las pugnas políticas ligadas a logias masónicas y a la ambición de militares elitizados y a los personajes del dinero.

En 1855 se inició la contratación de talentosos directores que se harían cargo de las diversas disciplinas artísticas que impartiría la renovada Academia. Estos artistas no sólo iniciarían un proceso de desarticulación y reestructuración de las bellas artes en San Carlos con el propósito de acomodarse a los intereses hegemónicos de la emergente burguesía local, también buscarían modelar y reestructurar viejos consumos artísticos con material importado.

Por principio de cuentas fue contratado el arquitecto italiano Javier Cavallari, quien con gran prontitud reestructuró una anquilosada escuela de arquitectura, muy necesaria para diseñar las nuevas estructuras arquitectónicas características del despegue del capitalismo. La carrera de arquitectura que ocupaba las ventanas próximas a la calle de Academia, fue actualizada para verla libre de materiales



1. Vista fotográfica de la ciudad de México, 1844.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

¹⁶ Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984, p. 18.

didácticos atrofiados, y así poder adoptar el eclecticismo arquitectónico, monárquico y arqueológico imperante en la cosmovisión hegemónica europea.

Por su parte, los salones de pintura de figura, escultura y grabado fueron también reorganizados, ya que se encontraban subdivididos debido a las necesidades de expansión. También se contrataron directores creativos y simpatizantes del llamado purismo, que en Europa abanderó el nacionalismo-católico, en especial en aquellos países donde estaba convertido en antesala del imaginario patriótico y en escudo cultural ante las constantes amenazas de grupos antagónicos separatistas y de los imperialismos bélicos.

En México, la academia de Bellas Artes tenía por encargo construir la imagen artística nacional del triunfante liberalismo capitalista, a poco más de cuatro décadas de vida autónoma después de la consumación de la Independencia. Y como esta identidad no podía estar fundada en el virreinato por ser un periodo odiado, la solución fue fusionar las artes cultas grecolatinas que nadie podía negar, y las cuales era vislumbradas como soberbio motivo de inspiración y un campo temático supuestamente limpio y sublime que colocaría al país en el mismo plano histórico y universal de los europeos civilizados.

Para contratar a estos directores de las renovadas carreras de San Carlos, la acaudalada directiva escolar recurrió a José Montoya, ministro ante los Estados Pontificios, un millonario personaje acostumbrado a viajes lejanos, a soportar las voluptuosidades del movimiento en barco de vapor con tal de ver de cerca lo que leyó en libros sobre Europa. Ya en Roma, por ser amigo y conocedor de la directiva de la Academia de San Lucas, supo contratar con buen éxito a los artistas que cumplieran con las expectativas culturales que la burguesía capitalista mexicana esperaba con anhelo, con el hecho de ser artistas grecolatinos y a la vez católicos para poder producir obra con temas bíblicos.¹⁷

¹⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, 1985, p. 49.



2. Pedro Gualdi, *Vista de la ciudad de México*, 1844.

Viajeros europeos del siglo XIX en México, México, BANAMEX, 1994.



3. Vista fotográfica de la ciudad de México, 1844.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

Por recomendación del “Gran Minardí,” y del pintor nazareno Cornelius en *Dusseldorf*, Montoya contrató los servicios del pintor catalán Pelegrín Clavé y del escultor español Manuel Vilar, ambos artistas influenciados por Overbek;¹⁸ prestigiado creador alemán que acostumbraba tomar café rodeado de un apretado círculo de oyentes y admiradores que sonreían ante sus ademanes enérgicos. Convencido estaba Overbek de poder pulverizar el “decorativismo barroco,” sin olvidar trabajar temáticas que exaltaran la moralidad católica, el progreso industrial y los romanticismos nacionalistas plasmados como si fueran escenas bíblicas, teniendo como fondos agrestes montañas cubiertas de pinos y luminosos valles con columnas de humo.¹⁹

El paisajista italiano Eugenio Landesio Sandler también fue contratado por su notorio talento y prestigio social fundado en sus estudios realizados con los mejores artistas del género y por haber trabajado para todo tipo de nobles y potentados tan exigentes que tenían por costumbre amenazar con cancelar los encargos, sin dejar de asegurar que, si fuera por ellos, darían cadena perpetua al artista que ofreciera patéticos espectáculos con su trabajo; (ver apéndice 1).

Ya en México, este paisajista que nació en *Altezano* provincia de Turín, se encargó de dirigir la renovada carrera de pintura general o de paisaje, la cual debía sacudirse de conceptos anquilosados y de las polillas del estancamiento más endurecido que tiempo atrás habían dejado pintores viajeros como, Pedro Gualdi, Edouard Pingret y Hubert Sattler entre muchos otros; (1-6).

Bajo la tutela de Landesio la pintura académica de paisaje debía convertirse en el arte del gran paraje académico con noble apariencia y una dulzura que recordara la tradición paisajista italiana encumbrada por Claude Lorrain, sin olvidar mezclar el



4. Pedro Gualdi, *Vista de la ciudad de México*, 1844.

Viajeros europeos del siglo XIX en México, México, Ed. BANAMEX, 1994.



5. Pingret, *Valle de México visto desde Chapultepec*, 1845.

Viajeros europeos del siglo XIX en México, México, Ed. BANAMEX, 1994.

¹⁸ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM, 1966, p. 11.

¹⁹ Parte de la modernización académica consistió en poner en funcionamiento un nuevo y provechoso mecanismo financiero apoyado en el juego de la Lotería, así como la compra y el costo de las mejoras materiales que requería el viejo edificio escolar. Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano*, tomo I, México, Hermes, 1964, p. 37.

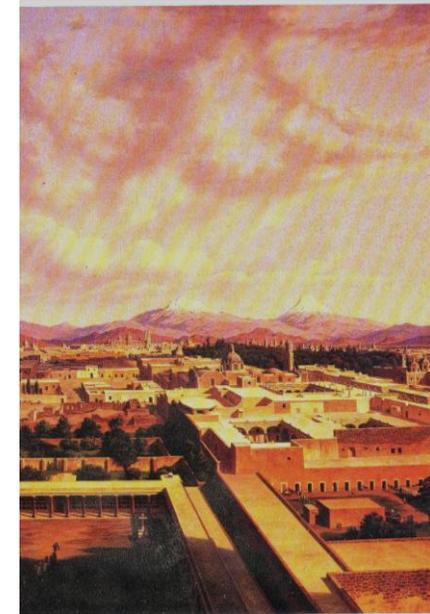
naturismo con el tecnicismo, es decir una naturaleza idealizada con el estatus que daba el avance tecnológico, agrícola, industrial y ferroviario.²⁰

Landesio tuvo, como supremo encargo plasmar la magnificencia geográfica y botánica del país entero envuelto en mil aciertos industriales, arquitectónicos y urbanos, aunque éstos fueran exagerados o, de plano, inventados, pues el país del lienzo debía brillar con lustre y merecimiento para ganar el aplauso internacional.²¹

En este tenor, se formarían jóvenes paisajistas sin importar su origen social considerando las heterogéneas y amorfas capas urbanas que incluían desde ex-campesinos, artesanos, peones, obreros asalariados y subempleados cuya miseria había pintado en sus vidas los más feos rasgos, hasta jóvenes procedentes de familias ubicadas entre los medianos y pequeños propietarios poseedores de capital monetario, y que por añadidura, buscaban participar lucrativamente de la modernidad capitalina impulsada por los funcionarios-empresarios.

Landesio debía formar artistas convencidos que la pintura de paisaje no era una fotografía que copiaba "...con toda fidelidad, aunque pedantescamente, lo que abarca el objetivo," sino más bien, una visión creadora de la patria, aliada del progreso capitalista, y cuyo refinamiento cultural y visible riqueza inspiraran admiración y respeto en el viejo mundo.²²

En fin, la carrera de pintura general o de paisaje fue encargada de dar prestigio político y social a la clase dominante, a la burguesía intelectual y a los funcionarios-empresarios con poderosos militares y policías a su servicio. No menos interesados los voraces terratenientes que podían influenciar la asignación de cargos públicos en el ayuntamiento capitalino, y los capitanes de la plusvalía urbana, del cohecho mercantil y de la opulenta vida social. Todos ellos deseosos de imponer sus intereses particulares



6. Hubert Sattler, *Vista de la ciudad de México desde el campanario de San Fernando*, 1854.

Testimonios artísticos de un episodio fugaz, México, MUNAL, 1996.

²⁰ Acha, *op.cit.*, p. 80.

²¹ *Las academias de arte*, México, UNAM, 1985, p. 115.

²² María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco, horizontes de luz, paisajes de modernidad*, México, Equilibristas, 2004, p. 63.

aunque no coincidieran con el bienestar de las colectividades y atropellaran tradiciones y costumbres populares.²³

1.2 Arribo de Eugenio Landesio (1855)

En la ciudad de México, Landesio rentó varios cuartos en casa de las señoritas Villa donde también rentaba el escultor Manuel Vilar, director de la carrera de escultura en San Carlos. En esta vivienda, ubicada en el número 9 de San José del Real (hoy Isabel la Católica), Landesio ordenó su colección de dibujos y estampas con vistas de palaciegas villas romanas. También guardó sus grabados y litografías donde rompió la coraza de la realidad para transformar jardines y arquitectura en visiones idílicas al estilo del paisajista Claude Lorrain, quien perforó la realidad alterándola con un proceder pictórico lento y paciente, ya que no era un artista que producía por explosión.²⁴

En la residencia Villa, Landesio abrió sus cajas recién llegadas del puerto de Veracruz encontrando sus cosas con mucho desorden, casi todo revuelto. Los envases con diversos aceites estaban rotos y desparramados; los pigmentos y emulsiones brotaban de envases heridos por el rudo traslado desde el puerto de Veracruz hasta la capital. También rescató sus pequeños paisajes que en la aduana del puerto habían sido revisados sin prestar cuidado en volver a empacar con atención.

Queriendo no convertir su rentado alojamiento en bodega de pinturas, mandó a San Carlos buen número de cajas, sin olvidar poner en orden sus libros técnicos que resultaron insuficientes para la función docente.

Cabe señalar que en la Academia sólo existía una pequeña biblioteca, que por contar con temas ajenos a la pintura de paisaje, no dejaba huella en la preparación del paisajista; los pocos libros del tema se debía al destituido maestro de paisaje Lorenzo Cerezo, quien participó en los trabajos de remodelación de San Carlos, supervisando el arreglo de la sala de juntas, la pequeña biblioteca y el salón de matemáticas; también

²³ Acha, *op.cit.*, p. 163.

²⁴ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 22.



7. Eugenio Landesio, *Hacienda de Colón*, 1857.
José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.



8. Eugenio Landesio, *Vista del Real del Monte*, 1857.
José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.

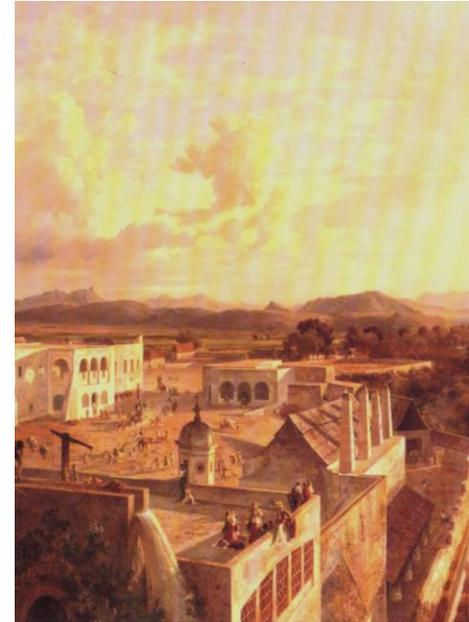
remodeló los talleres de arquitectura, a los cuales puso pisos nuevos y un gran ventanal construido por un señor de apellido Vincent.

1.3 Pintando haciendas (1856)

En aquella época se convirtió en moda del burgués, del terrateniente y del funcionario-empresario decorar sus ostentosas residencias colgando en muros tapizados de seda, imaginarios paisajes con visiones pictóricas de sus vastas haciendas plasmadas como si fueran idílicas villas romanas. En comedores y salones fumadores la costumbre también marcaba colgar señoriales retratos familiares pintados por maestros académicos cuyas obras engalanaban las galerías de la antigua academia de San Carlos.

No pocos conservadores, liberales, pactistas, autónomos y otros acaudalados comerciantes, agricultores y terratenientes urbanos que se arrancaban con los criterios políticos más extravagantes, buscaron ganar respetabilidad y prestigio social solicitando paisajes con visiones de sus propiedades rurales surcadas por las primeras líneas férreas de vía angosta, las cuales fueron trazadas quebrando rocas o saltando con puentes de madera y metal remachado profundas zanjias y cañadas.²⁵

Por encargo de afrancesados burgueses que en los primeros tívolis y quintas de la ciudad se reunían como bandas de pájaros, Landesio pintó rancherías con edificios de diverso calado y arboladura. Las pintó en las primeras horas de la mañana o del atardecer, cuando afluían de todos sus rincones agrícolas muchedumbres que debían hacer recuento de labores, para luego cerrar la noche en paupérrimas viviendas. No olvidó aplicar delicadas veladuras después de borrar los últimos vestigios del trazo a lápiz. Con las veladuras dio color a esos terrenos agrícolas que sólo dejaban ver parte de la verdad, aquella que no incomodaba por ser testimonio de la explotación económica y la marginación social; (7-9).



9. Eugenio Landesio, *Vista de la hacienda de Velasco*, 1857.

José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.

²⁵ Acha, *op.cit.*, p. 79.

Para no romper la visión idílica y de ensueño, el profesor italiano también evitó pintar esos potreros de mala fama donde nadie quería trabajar por estar hechos un basurero, aunque se prestaran las herramientas que hicieran falta. En cuanto a los peones y campesinos, cuando los plasmó en el lienzo, lo hizo de manera unificada, es decir, sólo diferenciados por la actividad desarrollada.²⁶

En poco tiempo, Landesio ganó tal reputación que muchos acaudalados compradores se sumaron a los ya congratulados de que su pincel no fuera un aparato fotográfico con el objetivo siempre abierto, atento a capturar la desagradable realidad social de la colectividad marginada y sometida a los abusos laborales más despiadados.

1.4 Las aulas de paisaje (1858)

La escasez de fondos sólo alcanzó para habilitar ciertas crujías del edificio escolar que ya quedaban muy estrechas para la numerosa matrícula estudiantil. Resultaba tan molesto el amontonamiento de aulas y talleres, que se hicieron insuficientes los trabajos de ampliación realizados por los arquitectos Velásquez y Abraham. Debido a la falta de áreas de trabajo, la escuela de arquitectura recurrió a las galerías, además de estar convertido el estudio del arquitecto italiano Javier Cavallari, director de la carrera de arquitectura, en improvisada bodega.

La falta de espacio en los salones de escultura también tomó caracteres de preocupación al no poderse trabajar ornamentos públicos y esas efigies monumentales que los funcionarios-empresarios encargaron para decorar la capital, en especial los afrancesados jardines con kioscos y fuentes que se trazaron donde antaño habían establos y mataderos y el vecindario popular realizaba sus festejos litúrgicos cargados de religiosidad mestiza e indígena.²⁷

²⁶ *Ibidem.*, p. 78.

²⁷ Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA, Ramo Obras Públicas.



10. Grabado anónimo del kiosco que se ubicaba en el Zócalo, 1855.

Este kiosco fue colocado sobre un basamento de caprichoso y característico diseño, con sus orillas de acanaladas columnatas estilo grecolatino.

Sostenían su metálica techumbre esbeltas columnas de metal forjado y lampadarios de alabastro que funcionaban con gas y que recodaban villas de patricios romanos.

Israel Katzman, *Arquitectura Mexicana*. Tomo I, México, UNAM. 1984.

Así, por ejemplo, el refinamiento francés arribó al Zócalo capitalino con la habilitación de un kiosco que donó el millonario Antonio Escandón.²⁸

La Junta de San Carlos decidió convertir en aulas de escultura las accesorias que la escuela alquilaba sobre la vieja calle del Amor de Dios que muy poco había cambiado con el paso de los años. Con estos añadidos hasta el director Vilar pudo despejar su estudio particular convertido en romántica galería de mármoles ya que en ella los alumnos debían abismarse en la contemplación serena de la belleza clásica. No menos importante cerrar los arcos de la planta baja del patio principal con grandes ventanales para poder ganar espacio de trabajo escultórico.²⁹ Sólo así se pudieron tallar estatuas mitológicas y las efigies de los héroes que en el centro de algún jardín urbano se cubrirían de verdoso moho; (11). En casi todos los corredores se veían luces de gas, y en las galerías de pintura luz natural ofrecida por piramidales tragaluces; solamente quedaron a oscuras –por falta de dinero–, aquellos cuartos míseros, llenos de trastos y muebles desvencijados.

Pretendiéndose salones exclusivos para la carrera de paisaje, Manuel Vilar y Pelegrín Clavé, director de pintura de figura, quien tenía la costumbre de analizar los rostros con una sola mirada, mostraron gran empeño en solicitar su pronta construcción en la parte sureste de la azotea del edificio escolar, precisamente sobre los salones de pintura de figura.³⁰



11. Vista del patio principal de la Academia de San Carlos. Se puede apreciar los arcos cerrados del claustro para ganar espacio escolar, 1865.

José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.

²⁸ Este kiosco dibujado y pintado en numerosas ocasiones por ser réplica del existente en *Boulogne*, fue colocado sobre un basamento originalmente destinado a soportar la columna conmemorativa a la Independencia de México. Años después esta columna terminó siendo ubicada en la cuarta glorieta del Paseo de la Reforma, lejos del agitado devenir de la Plaza Mayor convertida en la gran parada de casi todos los circuitos ferroviarios de la capital. No tuvo una existencia independiente y solitaria, por el contrario fue rodeado de un afrancesado jardín con andadores en forma de estrella engalanados con lámparas coronadas con globos nacarados que hacían brillar los metales de las tropas que salían de su acuartelamiento en el Palacio Nacional. No menos importante los chorros de agua expulsados por los surtidores de cuatro fuentes que forjaban una refinada impresión decorativa; (10).

²⁹ "Apuntes que remiten los directores de pintura y escultura a la Junta Superior de Gobierno", en: *Manuel Vilar, compilador de cartas y diario particular*, México, UNAM, 1979, pp. 27-28.

³⁰ *Idem.*

Estos trabajos de construcción fueron realizados por el arquitecto Manuel Gargollo, siendo supervisados por Vilar, quien estaba convencido que con estos “altos” se daría cabida al creciente número de alumnos inscritos en paisaje, ofreciéndoles cómodo alojamiento, luz inmejorable y la convivencia necesaria para que su maestro Landesio, pudiera con más acuerdo dirigir los estudios y celar el cumplimiento de las obligaciones.

Como dichos “altos” se edificaron sobre el antiguo taller de pintura de figura, se tuvo que reconstruir el techo de este último además de ligarlo estructuralmente a la cubierta de la “Gran Galería,” sin olvidar eliminar cualquier indicio de materia terrosa que impidiera la adherencia del aplanado. Por estos trabajos el arquitecto Manuel Gargollo cobró 5 mil ochocientos cincuenta y dos pesos, utilizando sillares y aparejo de cascajo para levantar los muros, pues buscaba economía sin perder la dureza, facilidad de labrado, granulocidad y adherencia del mortero con que serían recubiertos. No se pasó por alto el relleno con piedras chicas de los huecos que hubieran quedado en los muros, así como vigilar el cuajado del mortero.³¹ El más pequeño de los salones de paisaje fue usado como estudio particular de Landesio, donde pudo guardar parte de sus dibujos, grabados y paisajes, así como colgar un gran espejo veneciano frente el cual se ajustaba la acostumbrada chaqueta. En un rincón destacaba su escritorio tallado y la mesa de trabajo, sólo faltaba un diván, una butaca y lámparas en las esquinas; es más, para que el artista no sintiera repulsión por el aspecto de mazmorra que tenía el salón, se abrieron dos amplios ventanales orientados a la Sierra del Tepeyac y a los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Se cuenta que Landesio, frente a estos ventanales, esperaba el amanecer nebuloso hasta ver brillar las nieves de los volcanes para luego comenzar a pintar con trazos rápidos.³² Los “altos” de paisaje se comunicaban con el patio principal a través de una espigada escalera de caracol que en pocos años dejó su lugar a otra muy estrecha de rama y con descansos que daban acceso a cuartuchos usados para el guardado de trastos viejos, restos de bancos, caballetes y bastidores todos hechos pedazos y cubiertos de polvo. La escalera era ventilada por altos ventanillos.

Como la directiva de la escuela estaba decidida a sufragar todos los caprichos del paisajista, hasta le fue permitido compartir el servicio personal del profesor Clavé, su vecino en el piso inferior; un servicio integrado por mozo de limpieza, cocinera y asistente al que llamó aparte, dándole órdenes y consejos. El salón contiguo al ocupado por Landesio, de mayores dimensiones y con vista poniente, fue asignado a los alumnos de paisaje, donde tendrían caballetes, mesas de trabajo y dos butacas forradas de cuero para poder platicar con el profesor cuando tuvieran la necesidad de pedir consejo o desahogar sus angustias al pintar. También fue construida una bodega para cuadros terminados, armazones y lienzos; para telescopios, cámaras fotográficas y botellas llenas de especímenes botánicos y zoológicos.

³¹ *La Lotería, op.cit.*, p. 164.

³² Altamirano Piolle, *op.cit.*, p. 25.

Abriendo de par en par la puerta de esta bodega que no ostentaba ningún rótulo ni indicación, Landesio podía guardar los rollos de papel que casi siempre cargaba bajo el brazo así como esos ramilletes vegetales que se debían copiar en color, para luego integrarlos a los paisajes con personas de aspecto real.³³

1.5 Las clases de paisaje (1859)

Los alumnos de la carrera general o de paisaje iniciaban los estudios dando importancia a las operaciones manuales llamadas recetarias o imitativas. No en vano copiaban estampas en los corredores superiores del patio principal convertidos en salones de dibujo, y cuyos arcos fueron cerrados con robustos canceles de madera y vidrio.³⁴ Vilar mandó colocar en estos corredores tiras de madera para fijar grabados y litografías, sin olvidar las tablas abatibles que, al convertirse en pequeñas mesitas, permitían la copia de las imágenes colgadas. Como dichas estampas estaban fijas, los alumnos debían cambiar de lugar para dibujarlas en progresivo orden de complejidad, desde los edificios antiguos, parques, jardines, pomares y alamedas, hasta la copia de litografías con bulevares europeos resultado de los cambios que padecían las viejas ciudades al ser sometida al proyecto urbanizador del capitalismo financiero internacional;³⁵ (12).



12. Vista de uno de los corredores de la planta alta del patio principal de la Academia de San Carlos convertido en salón de dibujo de copia de la estampa, 1865.

José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.

³³ Datos obtenidos en la entrevista personal con la Mtra. María Elena Altamirano Piolle (bisnieta de José María Velasco) realizada en las instalaciones de la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda (2000).

³⁴ Acha, *op.cit.*, p. 80.

³⁵ Cabe señalar que todo el edificio escolar fue restaurado con dinero obtenido con las rentas de la Lotería de la Academia. La directiva escolar presidida por Francisco Javier Echeverría, encargó parte de la supervisión de los trabajos al paisajista Lorenzo Cereza quien vigiló la remodelación del taller de pintura de figura, entre otros trabajos, como bajar los yesos de la galería y arreglar los pisos y caños de los patios. Todas estas labores fueron cotizadas en 420 pesos. *La Lotería, op.cit.*, p 48.

Sin recibir recriminaciones ni reproches por parte de la directiva escolar, el titular de copia de la estampa, Miguel Mata, colocó lonas oscuras para controlar la luz natural que entraba por las vidrieras de los arcos; además separó un poco algunas cortinas que dejaban al descubierto los cristales manchados por el sol.³⁶

Los alumnos también practicaron la copia de la estampa botánica en los húmedos salones de la Sociedad de Geografía ubicada en la antigua Casa de Moneda, la cual se veía envuelta por una confusa penumbra apenas comenzaba a languidecer la luz del día. Entre las sombras del grisáceo y frío salón de especímenes practicaron los secretos de la descripción visual de plantas y asociaciones arbóreas, para estar acordes con la interpretación botánica que requería la ideología naturista de la pintura de paisaje.³⁷

Después de tomar este curso por dos o tres años, Mata elogiaba a sus pupilos más aventajados, para luego proferir un repertorio de consejos que los acreditaban para iniciar la copia del yeso dirigida por Clavé y cuyo corrector auxiliar era el atento Juan Urruchi. Este último profesor, acostumbraba revisar con tal detalle los dibujos realizados que parecía un doctor pasando los días al lado del enfermo verificando todas las complicaciones que pudiera tener.

El dibujo del yeso se practicaba en un salón totalmente pintado de negro y con repisas que lucían partes del cuerpo humano hechas de yeso, algunas resguardadas bajo blancas telas arrugadas que ocupaban mucho sitio bajo rectangulares ventanas, las cuales siempre estaban cerradas para controlar la luz solar.

Los estudiantes de paisaje también practicaron el dibujo anatómico en el despacho del doctor Manuel Carpio, al cual se dirigían por las tardes cuando las campanas de las iglesias comenzaban a sonar, todas a la vez, anunciando el oficio vespertino. Bajo la luz de las lámparas de aceite copiaban músculos que daban forma al cuerpo humano, detallando su aspecto en reposo o realizando algún movimiento; otras veces seguían con atención las proporciones musculares tomando al esqueleto como estructura flexible y no rígida, con los miembros en trabajo muscular. Imposible resultaba poder terminar los cursos iniciales sin estudiar el dibujo de figura y de paños tomados del natural en un salón de la escuela de arte bajo la centellante flama de la iluminación por gas.

La modernidad también llegó al Hospital de San Andrés donde el sistema lumínico de gas permitía a los discípulos de Landesio estudiar la anatomía humana en el moderno anfiteatro con que fue equipado dicho lugar y que según las crónicas de la época merecía el aplauso de todos los hombres científicos quienes, al dar su respetable opinión, se

³⁶ Por último, la supervisión de esta práctica estaba a cargo de Miguel Mata, egresado de la misma Academia de San Carlos. Mata era el único instructor de dicha disciplina ya que la Junta quería evitar la alternancia con otro docente evitando así que los discípulos se pasaran por cuenta propia a los cursos siguientes so pretexto que el anterior profesor así lo había dispuesto. Altamirano Piolle, *op.cit.*, pp. 42-43.

³⁷ Acha, *op.cit.*, p. 161.

felicitaban por haber adquirido un bien positivo en pro del adelanto en el estudio de la anatomía patológica. Cabe señalar que el edificio donde se albergó la Academia, era rentaba al hospital de San Andrés, sucesorio legal junto con el Arzobispado del extinto Hospital del Amor de Dios.³⁸

La Escuela Nacional de Bellas Artes era muy afecta a utilizar modelos desnudos en las clases de dibujo de figura. Podían posar apoyados en bastones o sentados sobre bancos hechos de madera barata, sin olvidar tomar una postura como si escudriñaran el fondo de un cajón. No faltó el modelo apoyado en la pared o levantando la pierna sobre bancos cubiertos de tela de lino opaco. También se dibujaron y pintaron de pie junto a una ventana y velados por la sombra. Y qué decir de la copia de modelos recostados y vestidos con amplios paños de mil pliegues para analizar la concordancia entre la postura y la tela. No menos importante el dibujo de animales en movimiento; una práctica que requería esperar y aprovechar la ocasión favorable para dibujarlos con precisión.

Por último, bajo la iluminación de gas que se incorporó al Museo Nacional, los alumnos paisajistas dibujaban por las noches esculturas prehispánicas buscando capturar su aspecto teatral para luego elaborar paisajes con temas históricos del antiguo México,³⁹ incorporando la figura del indio plasmado como griego o romano de bronce. El dibujo de figura, el de animales y el botánico se incorporaban con paisajes cuya composición o sintaxis era rígida, su semántica fuerte y débil la pragmática, aunque los temas tendían a despertar el nacionalismo.⁴⁰

1.6 Viajes de práctica (1859)

Landesio organizó sus cursos de forma metódica para que todo alumno pudiera aprender paso a paso, y no se convirtiera en esa flecha que parte vertiginosa, unas veces tocando en el blanco deseado y otras perdiéndose sin éxito en el vacío; es más, por experiencia directa y para estar acorde con la visión positivista, organizó los estudios en ramos, secciones y géneros, pues quiso demostrar que esta pintura no sólo era empresa artística sino también racional y científica. La primera parte de esta subdivisión abarcaba la pintura de rocas buscando su gesto misterioso y volumétrico. Después, proseguían con los celajes y el agua quieta y en movimiento. Practicaban con pastizales

13. Foto de la plaza Santo Domingo, 1855. Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.



³⁸ Juan Diego Razo Oliva, *De cuando San Carlos ganó la Lotería y hasta casa compró e Informe sobre ciegos*, México, UNAM, 2008, p. 51.

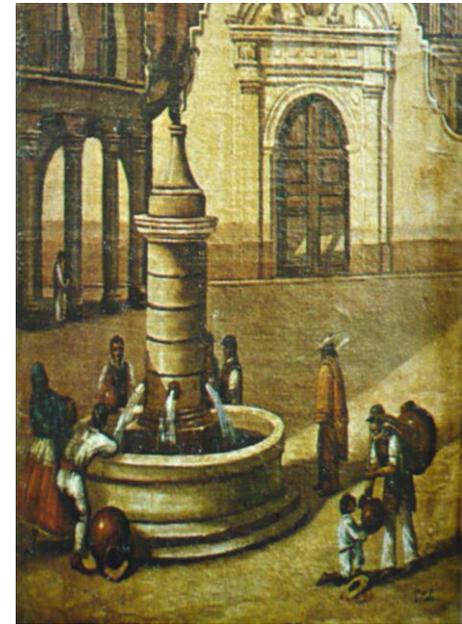
³⁹ Altamirano Piolle, *op.cit.*, pp. 67-77.

⁴⁰ Acha, *op.cit.*, p. 80.

y paisajes complicados idílicos y evocadores como salidos de algún relato plagado de hadas y silfos, sin olvidar los árboles teatralizados a veces con sus raíces creciendo sobre rocas o mostrando su trágica y fatal desnudez a un celaje que anunciaba tormenta. Los alumnos requerían dibujar y pintar la ciudad cuidando no caer en malos tratamientos artísticos ya que una correcta factura daba gran prestigio. Se trasladaron hacia la periferia urbana a partir de la primera hora de la mañana, superando un amanecer neblinoso para tomar los carruajes y los atajos que llevaran a las hileras de árboles y las parcelas alineadas y cuidadas como un jardín. Durante los viajes de prácticas, el paisajista italiano recomendaba a sus discípulos contemplar los grupos arbóreos que semejaban colosales monstruos parduscos tendidos sobre las llanuras. Recomendaba con insistencia no flaquear para poder tomar una resolución definitiva y, despojándose de temores creativos abordar con trazo seguro el encuadre perspectivo, la línea de horizonte y los puntos de fuga. Es más, Landesio llegó a recomendar pasar los días de la semana tratando de plasmar la geografía nacional como reserva de cualidades morales; como fuente de permanente santidad y bondad siempre renovable y renovada. Es decir, una naturaleza idílica, ética y pura habitada por gente humilde inocente, alegre y pacífica, con hermosas y cobrizas carnes y en actividades que supuestamente expresaran el hecho de compartir la esencia ética y moral del paisaje mexicano. Y para el último término nada mejor que el penacho del humo expedido por la caldera de un tren que en lontananza atraviesa colinas cubiertas de espigados troncos con la proporción de un mástil.

1.7 Primera y segunda versión pictórica de las transformaciones urbanas (1860)

Igual que un director marca los sonidos de una orquesta, Landesio comenzó a preparar los documentos teóricos para enseñar a pintar una “primera versión” del natural, para luego en el taller pintar la “segunda versión” encerrada al ritmo de las alteraciones que debían realizarse al aspecto real del paisaje, es decir, modificando



14. Luis Coto, *Plaza de Santo Domingo*, 1855.

En este paisaje se puede apreciar que Coto plasmó algunos de los personajes urbanos.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

sustancialmente los encuadres con el propósito de recrear visiones amables, deleitosas y bellas, tan idílicas y fantásticas como aquellos paisajes con temas bíblicos.

Luis Coto, alumno de la primera generación de Landesio y quien destacaba como brillante orador en la Sociedad Literaria del Estado de México, siguió las indicaciones del italiano para pintar “primeras versiones” del valle de México y de la gran capital cuando el disco solar rompía los nubarrones plomizos que se amontonaban en el cielo, derramando una luz pálida y amarillenta sobre el paisaje. En 1857, Coto pintó en compañía del alumno Dumaine la plaza Santo Domingo, plasmando gente pacífica e inocente, al parecer propensa a no necesitar grandes complicaciones para vivir en paz; (13). Del aspecto real, Coto suprimió los desvencijados carretones de mudanzas, los cuales, fiados en la superioridad numérica, se apoderaban de la plaza a viva fuerza. Eran carretones que transitaban por la ciudad cargados de todo tipo de objetos a una velocidad regulada, continua, siempre igual para evitar forzar a los animales de tiro en el curso del viaje. Diez años atrás, en 1847, Pedro Gualdi también suprimió dichos carretones porque no estaban acordes con la interpretación idílica y romántica esperada.⁴¹ Asimismo, era indeseable representar a aquellos choferes y cargadores que en Santo Domingo acostumbraban olvidar penas amargas alcoholizándose entre gritos de rabia y venganza, sin dejar de rociar palabras obscenas a las familias del vecindario; (14). Coto también pintó un imaginario Paseo de Bucareli sin edificios en el fondo del encuadre ni poste telegráfico necesario para conocer las quiebras bancarias o las cotizaciones con qué calcular las ganancias monetarias. En estos lienzos de pequeño formato los paseantes rodean las fuentes de la calzada formando tertulias de la mayor deleitación sin padecer trance alguno; (15-16).

Por ser Luis Coto uno de los alumnos con mayor experiencia pintando paisajes, Landesio decidió que se volviera monitor en clase, es decir, auxiliar corrector de



15. Luis Coto, *Fuente de Bucareli*, 1858. Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.



16. Luis Coto, *Fuente de Bucareli*, 1858. Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁴¹ Pedro Gualdi llegó a la ciudad de México en 1838 como escenógrafo de una compañía de ópera. Aplicó en el paisaje urbano la impresión litográfica que introdujo en San Carlos el parmesano Claudio Linati; en su álbum *Monumentos de México*, tomado del natural, demostró por qué en 1850 era el maestro de dibujo y perspectiva en San Carlos. Ver: *Litografía y grabado en México del siglo XIX*, tomo I, México, MUNAL-BANAMEX, 1993, p. 171.

trabajos escolares sin dejar de acompañar a los alumnos menos hábiles a pintar edificios ruinosos. De esta manera, dos veces por semana, cuando a las ocho de la mañana el maestro Juan Urruchi atravesaba el portal del taller de dibujo para poner en movimiento las cortinas cuyo ennegrecido color jamás permitía la entrada del sol, Coto y alumnos se plantaban en el patio principal para iniciar la expedición pictórica cargando cajas de pintura y mandiles llenos de manchas polícromas. También cargaban caballetes portátiles que previamente habían destornillando. Después de planearlo y discutirlo un poco, Coto y condiscípulos se dirigían por ejemplo, al Paseo de Bucareli; (17), donde el ánimo justiciero de la modernidad capitalista derribaba todo aquello vislumbrado vetusto y carcomido, tal y como eran los viejos y apolillados acueductos de pesados arcos y de sombrío aspecto que, si bien su construcción fue resultado de grandes esfuerzos, debían desaparecer si se quería ver a la capital como gran metrópoli del mundo moderno. Lo mismo sucedía con respecto a la apariencia y condición de las vecindades lúgubres y descuidadas con caños inmundos, sofocadas por la humedad y el salitre, con olores a casa cerrada, pensión barata y tufo de retrete, antagónicas a una capital que buscaba dominar los mayores atributos artísticos y tecnológicos.⁴²

En este tenor, se demolieron vecindades ubicadas fuera de la línea recta de las calles, las que no guardaban alineación alguna para esparcirse como ejército indisciplinado. Innumerables pocilgas estaban habitadas por buena parte de las cien mil personas que padecían extrema pobreza. Algunas, a veces dormían a campo raso, en el quicio de alguna puerta o en el rincón de un callejón sobre piso de tierra. Es más, fue tal el deseo de borrar el pasado virreinal y las costumbres populares que la antigua nomenclatura de las calles también cambió, al tiempo que van trazándose nuevas vialidades sin plan



17. Fotografía del Paseo de Bucareli, 1855.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.



18. Casimiro Castro, *La alameda central*, 1855.

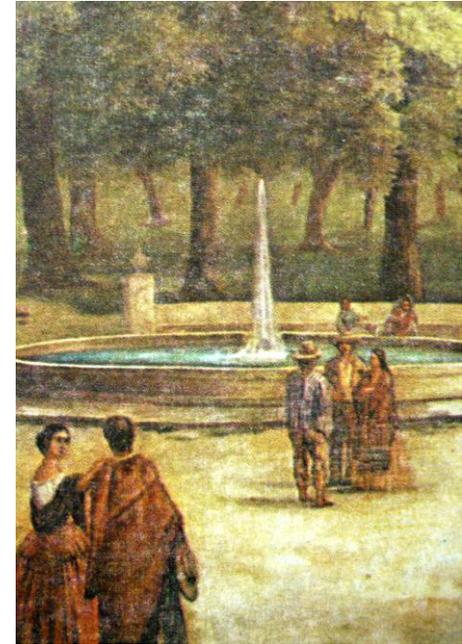
Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁴² También desaparecieron los talleres que tiraban sin miramientos materiales pesados en las antiguas zanjas y cañerías, provocando un proceso de sedimentación de tal magnitud, que conformó una sucesión de diques subterráneos que, por supuesto, obstaculizaban el ya menguado funcionamiento del drenaje. Entre los barrios periféricos a la avenida Juárez se encontraban Tescatitlán, Mazatziutamalco, Tepiquehuya y Santiago Tlaxilpa, parcialidad de San Juan Tenoxtitlán, Tequizcaltitlán o Yopito. Ver: José María Marroqui, *La ciudad de México*, tomo I, México, Jesús Medina Editor, 1969, p. 277.

alguno, abiertas al aire, sin más ley o norma que no fuera derribar aquello considerado antagónico a una ciudad burguesa que añora renombre internacional.

Los alumnos que gustaban pintar paisajes encerrados en el salón escolar, es decir, en los “altos” que se podían divisar desde el patio principal ya que no tenía cúpula, estaban obligados a pintar del natural esas humildes vecindades ubicadas en barrios populares y de aspecto muy peculiar, y que sólo con verlos despertaban el interés por salir a pintarlos. A las doce del día se desplegaban a un lado y otro de plazuelas y callejones para dibujar cuando la gente y los animales de corral vagaban sin rumbo fijo para molestia del regidor del despacho de Paseos Públicos.⁴³ A las cinco de la tarde aplicaban color base, bocetando las luces con albayalde y las sombras con tintes azules y violetas. Cuando el sol comenzaba a ocultarse los paisajistas se retiraban a sus domicilios particulares, quedando a veces tan sólo esa gente que pasaba la noche en la calle o que dormía en mesones e inmundas bodegas pagando tres centavos diarios. Para el historiador Daniel Cosío Villegas el censo de 1900 demostró que algunas vecindades alojaban de 600 a 800 personas. *El Boletín Municipal* restó, de las 92,405 familias que había entonces en la ciudad, las 79,206 viviendas censadas, muchas de las cuales eran calificadas como moradas de trogloditas obteniendo el resultado de que 13,199 quedaban sin hogar determinado.⁴⁴

No pocos alumnos consideraban que pintar la Alameda Central era una práctica con detalles de asombro, y es que a veces la pintaban sobre una tela de gran formato que cubrían del sol bajo una tienda de lona. Según se acostumbraba, pasaban la tarde bajo dichas lonas leyendo algún libro de viajes por ser buen recodo para la pausa y la meditación. Luego, encargaban al mozo de confianza el cuidado de los utensilios pictóricos para así poder visitar alguna amena tertulia nocturna. Cabe recordar el manteado que Velasco habilitó en la cumbre del cerro de Santa Isabel, al norte del



19. Luis Coto, *Alameda Central*, 1857. Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁴³ Entre las costumbres del barrio que debían ser eliminadas destacaban los barberos que recogían sanguijuelas en las zanjas de la Alameda Central para efectuar sangrías que la ley de salud pública prohibía tajantemente por considerarse ligada a la charlatanería y el engaño según la modernizada Escuela de Medicina. Valle Arizpe, *op.cit.*, pp. 298- 307.

⁴⁴ Daniel Cosío Villegas, *Historia moderna de México*, vol. VIII, México, UNAM, 1965, p. 85.

Tepeyac, donde crecían espigados maíces, verdes pastizales y algunos huertos de buen ver junto al pueblo de Santa Isabel Tola. En la cumbre del cerro instaló su improvisado taller con el propósito de pintar un enorme lienzo de la capital y del valle de México. Al respecto escribió Velasco:

“Intenté ensayar hasta qué grado podía hacerse esta clase de cuadros en el campo, pues siempre tuve la idea de que debía ser muy difícil por sus grandes dimensiones poder trasladarlo a los diferentes puntos donde era menester, a fin de tomar los motivos necesarios para que resultara una buena composición.”⁴⁵

En este tenor, según cuentan las crónicas, Casimiro Castro y Luis Coto también pintaron la Alameda bajo la sombra de un manteado, no sin antes organizar a todos los alumnos que deseaban realizar esta práctica de manera conjunta. Esta situación llevó a Coto, el monitor de Landesio, a distribuir pupilos de manera lineal y en derredor del espacio arbolado. A los ojos del vulgo esta era una visión tan cotidiana como los vagos y viciosos de cuya concurrencia supuestamente resultan disturbios pleitos y escándalos. Tampoco era grato observar en una Alameda que se modernizaba y refinaba siguiendo los diseños marcados por la “Ciudad Luz,” a esos peluqueros del colindante barrio de Tepiquehuya –especialistas en recoger sanguijuelas en las zanjas– y aquellos otros que, por no tener local fijo, cortaban el pelo al aire libre colocando en el cuello del cliente un trapo cochambroso que conservaba la huella de haberse doblado repetidas veces.⁴⁶ Los fotografías de la Alameda también se mostraban implacables a la hora de cuidar el encuadre para evitar escenas poco satisfactorias para la época. Y es que dicho

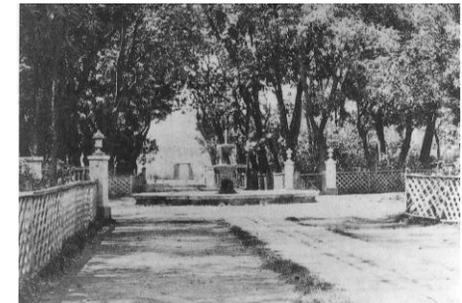
⁴⁵ Altamirano Piolle, *op.cit.*, p. 190.

⁴⁶ En Tlaxilpa, detrás de la iglesia de Corpus Christi sobre la avenida Juárez, los aires renovadores de París fueron inquietud y zozobra para los establos de ordeña y talleres de herrería montados a la antigua y que durante años habían sostenido al vecindario. Entre los espectáculos indeseables en una nueva ciudad se encontraban las pulquerías de Tescatitlán. Marroqui, *op.cit.*, pp. 278-280.



20. Luis Coto, *Alameda Central de México*, 1858.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.



21. Fotografía de la Alameda Central, 1865. Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

espacio arbolado debía aparecer como una visión de París con seductor entorno muy por encima de las miserias mundanas; (18-21).

Si bien las primeras prácticas en la ciudad no presentaban gran complejidad, con el paso del tiempo los estudiantes de paisaje enfrentaron mayores complicaciones pictóricas en aquellos barrios con las más variadas escenas, desde las afrancesadas tiendas de las calles de Plateros que mostraban la más peculiar fauna comestible exhibida en cajas montadas unas sobre otras, hasta el barrio del Chopo propiedad del acaudalado abogado Rafael Martínez de la Torre, mecenas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, protector del Conservatorio de Música. Este voraz funcionario-empresario regidor del Ayuntamiento capitalino era dueño de las primeras residencias opulentas en cuyos interiores rodaban las monedas con tal abundancia, como los garbanzos y las lentejas en los almacenes de ultramarinos.⁴⁷

Por el contrario, el barrio del Salto del Agua era singular nido de ropavejeros y marginados urbanos vislumbrados por los regidores de la capital como una zona vulgar. Entre sus humildes habitantes los migrantes agrarios, los cuales por no poder incorporarse a la sociedad urbana, ni siquiera en forma esporádica, padecían severas privaciones alimentarias y habitacionales. Junto a los ropavejeros y alguna joyería clandestina que vendía sortijas de “señoritos” caídos en desgracia, se encontraban concurridos baños públicos visitados por gente de toda condición social. Cabe recordar que la limpieza y el bienestar que el baño prodigaba, hizo que se calificara como una virtud y placer, cuya finalidad era recuperar las fuerzas perdidas para mejorar la salud; siendo además una costumbre de refinamiento y cultura importada de Francia. A mediados del siglo XIX, el señor Albert erigió en París, cerca del muelle de *Orsay*, un establecimiento de baños turcos y romanos, con tan buen éxito, que su negocio ganó celebridad y gran número de imitadores en la ciudad de México. Los baños más lujosos de la capital incorporaban elegantes cafeterías, restaurantes, cantinas, jardines exóticos, salas de lectura y fumadores, así como habitaciones para el negocio de la prostitución.

⁴⁷ Jiménez Muñoz, *op.cit.*, p. 284.



22. José María Velasco, *Los Pescaditos*, (versión del natural), 1860.

Corresponde al interior de un baño público conocido como *Los pescaditos* ubicado en el barrio del Salto del Agua.

José María Velasco Homenaje Nacional, MUNAL, 1994.



23. José María Velasco, *Pirul*, (versión del natural), 1862.

Corresponde al interior de un solar perteneciente al barrio del Salto del Agua. *José María Velasco Homenaje Nacional*, MUNAL, 1994.

De pie, junto a una ventana del salón de paisaje, Landesio acostumbraba asignar a sus alumnos algún barrio de la capital para que salieran a su encuentro pictórico, evitando plasmar toda visión nauseabunda y aquellos personajes del vecindario que patentizaran desarreglos mentales por el exceso de vicios y por esa supuesta imbecilidad producida por la degeneración progresiva de la pobreza. De Velasco se conservan el *Baño de los Pescaditos* y *Pirul*, dos obras ejecutadas en el barrio del Salto del Agua. En la primera plasmó el interior de un modesto baño público conocido como *Los Pescaditos*, propiedad de un pariente cercano. El corredor se anima con objetos domésticos que demuestran apego a las acuáticas tradiciones populares. Por su parte, en *Pirul*, un humilde muchacho despreocupado y feliz descansa a la sombra de un viejo árbol rodeado de una agobiadora maleza aferrada a las olvidadas tapias de un lote baldío; (22-23).

En la temática paisajista figuraba el dibujo y pintura de ex-conventos que padecieron la exclaustación de sus moradores debido a las Leyes de Reforma, y que a la postre terminarían dejando su lugar a viviendas populares y luego a los nuevos edificios que requería el capitalismo internacional. Los cementerios de los conventos también entraron en la lista de las demoliciones. Según crónicas en días de lluvia los huesos afloraban de las tumbas deslavadas y los nichos deteriorados por el salitre y la humedad. Estas condiciones dejaban escapar costillas, tibias y parietales, los entierros en cementerios vecinales fueron suspendidos, trasladándose las inhumaciones a los nuevos camposantos ubicados en tierra firme como sucedió en Tacubaya.

Lógicamente, antes de pintar era indispensable realizar detallados bocetos a lápiz o carboncillo donde se estudiaban eran los mejores encuadres y la volumetría del edificio ruinoso. No menos importante pintar cuando el sol pasaba del medio día, es decir, cuando la luz no era nada corriente ni vulgar.

Luis Coto se destacó pintando ruinas de ex-conventos, en especial las de San Francisco a partir de numerosos bocetos que daban buena fe de las muchas horas de trabajo. Era común encontrarlos extendidos sobre el suelo y su mesa de trabajo, presentando notas y acotaciones al lápiz o tinta y con fuertes trazos en color que



24. Luis Coto. *Vista del patio Interior del ex-convento de San Francisco* (versión de taller), 1862.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.



25. Luis Coto. *Patio Interior del ex-convento de San Francisco*, (versión de taller), 1860.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

marcaban las líneas compositivas. No pasó por alto pintar aquellos laberínticos corredores que daban comunicación a todos los locales en que fue subdividida esta estructura debido a la voracidad de los especuladores inmobiliarios: Macedo, Hammeken y Escandón; (24-25). Del paisajista Gregorio Dumaine se conserva una “primera versión” del templo de la Santísima tomada desde la azotea de la escuela de arte y donde siguió los consejos de Landesio y de Luis Coto; (26).

Cabe señalar que no pocos paisajistas también pintaron iglesias y sacristías de ex-conventos como Santa Isabel y la Encarnación con sus techos altos, interiores grandes y sombríos, a veces convertidos en fábricas de tabaco, textiles, imprentas y en hediondos mataderos, la república de los gatos callejeros y de los perros sin fortuna.

En estos talleres habilitados en los antiguos espacios religiosos trabajaban campesinos y artesanos transformados en obreros adiestrados, manipulando máquinas importadas sin olvidar a los mozos destinados al aseo de talleres plasmados como el lado alegre de la vida.

La tendencia paisajística de moda también marcaba plasmar muy iluminadas y en matizaciones otoñales esas viviendas populares que fueron levantadas cien años atrás, y cuyo aspecto real debía ser alterado para demostrar que alojaban vecinos felices, que no padecían el viento de la marginación y la miseria. En este tenor, en las obras de Luis Coto los humildes moradores fueron pintados como gente dulce, mansa, ajena a las maldades y de todo rencor social; como vitalicios habitantes de un refugio sin problemas, coronado con celajes cuyas nubes parecen entreteñerse en hacer y deshacer sus propias figuras.

Por su parte, Gregorio Dumaine plasmó viejos patios despojados de todo ambiente siniestro con aspecto de cobijar gente sin consciencia, pedigüños, alcahuetas y turbios jaques con el alma salpicada de sangre, es decir, como espacios inmaculados, espontáneos, plagados de bondad natural y sin violencia; mundos no contaminados acordes con la ideología de un poder hegemónico que se arrogaba el derecho —como todo régimen autoritario—, a erigirse en su único intérprete. Por lo antes señalado la narrativa paisajista de la vivienda humilde también marchó bajo la tutela de la visión burguesa que buscaba crear una realidad a la medida, lejos de toda objetividad para así conformar visiones invadidas de paz interior y dulce bienestar, ajenas a las desdichas y a los funestos presagios; muy lejos de las contradicciones, de las



26. Gregorio Dumaine. *La iglesia de la Santísima*, 1865.

Este óleo es una “primera versión” de la estructura religiosa vista desde la azotea de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

farsas sociales y del hierro cruel del odio y la desesperación. En fin, mundos felices donde la vida de las colectividades marginadas debía estar acorde con lo que la clase hegemónica vislumbraba como la más adecuada existencia para el pueblo dominado.

1.8 Beneplácito por los resultados

Para los funcionarios-empresarios y las autoridades académicas, el plan de estudios del italiano Landesio no sólo resultaba un acierto acorde con el progreso que se esperaba detonar en México, sino también una aplicación de los novedosos andamiajes artísticos de este género pictórico que se puso de moda en Europa a lo largo del siglo XIX.

En este tenor, las autoridades escolares se reunían para comentar con los directores de todas las carreras, lo acertado del trabajo de Landesio y discípulos, en especial la obra del joven José María Velasco quien desde su juventud dibujaba paisajes que olían a vieja novela costumbrista. Más tarde, Velasco se convertiría en el mejor artista de la élite porfiriana, asombrando con sus novedosos paisajes del Valle de México a nacionales y extranjeros.

Así pues, Landesio es felicitado por crear un puñado de jóvenes paisajistas con madurez en el oficio y cuyas obras eran obedientes a la mentalidad dominante, a las ideas de modernidad y a todas las esquinas del ejercicio del poder ejecutado por una burguesía local que fundamentaba su identificación como grupo hegemónico en la visión xenofílica.⁴⁸

⁴⁸ Acha, *op.cit.*, p. 79.

CAPÍTULO 2

LA PINTURA DE PAISAJE DURANTE EL SEGUNDO IMPERIO (1864-1867)

2.1 Apuntes de la Ciudad Imperial de México (1864)

Con la llegada del Segundo Imperio, voraces funcionarios-empresarios y socios mercantiles a los cuales todo les parecía negocio redituable, no encontraron grave falta ni extravío patriótico, a la hora de apoyar y lucrar con el gran proyecto urbano que el emperador Maximiliano propuso aplicar a la ciudad capital para verla convertida en la suprema urbe de su moderno imperio. No vislumbraron remordimiento alguno, ni ético ni moral, a la hora de aspirar a planear y resolver, en provechosa sociedad con el invasor francés, contratos que ubicaran a la capital en el mapa de las ciudades triunfadoras, emblemas del poder comercial y del refinamiento cultural.

En este tenor, algunos prefectos y subprefectos del Ayuntamiento ciudadano, más que servidores públicos atentos al bienestar social, parecían agentes inmobiliarios del emperador invasor, que compraban y ofrecían propiedades urbanas con el propósito de verlas integradas a los *Apuntes de la Ciudad Imperial de México*; ⁴⁹ un documento que enlistaba lugares de gran importancia social y mercantil que serían rediseñados para verlos concebidos en grande y con su estética puesta en las necesidades del porvenir del imperio.

Entre estos lugares que al emperador le ofrecieron, sin duda destacaban esas casonas virreinales circundantes al Zócalo capitalino, algunas de las cuales habían adquirido con las leyes de exclaustración emitidas por el gobierno juarista. Según el magno proyecto imperial, el Palacio Nacional sería profundamente modernizado, sin olvidar demoler el Sagrario, el Seminario, la antigua Biblioteca y la Casa del Arzobispado, para así, dar más anchura a una nueva plaza rectangular que rodearía a la Catedral Metropolitana; una plaza espectacular cuyas proporciones tocarían la plaza Santo Domingo, que también sería renovada.

Maximiliano también pensó acometer el diseño del Parque Imperial cuando ya se hubiera demolido por completo el viejo barrio de la Merced. El soberbio parque urbano estaría equipado con restaurantes, cafeterías, ferias, pabellones

⁴⁹ Entre estos sitios las calles de Plateros, San Francisco (hoy Madero), Puente de San Francisco, Corpus Christi, Calvario y Patoni (hoy Juárez), convertidas en un gran bulevar ligado a la Calzada del Emperador, hoy Paseo de la Reforma. Ver plano del proyecto urbano del Segundo Imperio publicado, en: *Testimonio, op.cit.*, p. 132.

internacionales, zoológico y un embarcadero limpio de las marañas de los pantanos; dicho embarcadero para buques recreativos que navegarían las riberas del gran lago, estaría conectado al lago de Texcoco, cuyas aguas serían transformadas en lugar de recreo al igual que el Peñón de los Baños, el Cerro de Iztapalapa y los canales de Xochimilco y Chalco.

El millonario y mecenas de la ahora Escuela Imperial de Bellas Artes, Antonio Escandón, vendió al invasor francés sus terrenos frente a la estación del Ferrocarril México-Veracruz, el cual compró a los hermanos Mosso con todo y línea férrea, para luego revenderlo al emperador austriaco interesado en construir con metal y paredes de piedra la nueva Plaza del Ferrocarril Imperial. El acaudalado Rafael Martínez de la Torre también colaboró con el Segundo Imperio para acrecentar su capital; don Rafael era apoderado legal de Antonio Escandón, el cual, según Artemio de Valle Arizpe, adquiriría propiedades urbanas fuera de la ley. Manuel Escandón, quien gustoso invitaba a los alumnos de Landesio a que copiaran los paisajes que tenía en su extensa biblioteca personal, era acaudalado agiotista en la misma línea de la ilegalidad de los voraces especuladores inmobiliarios Gabino Haller y Pablo Martínez del Río. Don Manuel tuvo tan notoria actividad ilícita que se convirtió “...en verdadero personaje de los Bandidos de Río Frío venido a la realidad” según ha investigado el historiador Jorge Jiménez Muñoz.⁵⁰

Por su parte, los acaudalados terratenientes urbanos y mecenas de la Escuela Imperial de Bellas Artes, los Flores Casilla, se echaron en defensa de lo suyo y trataron de vender al emperador y a sus oficiales, vastos terrenos de La Teja donde estaban construyendo residencias palaciegas de muy afrancesado aspecto. Los Flores Casillas hicieron gran fortuna explotando la mano de obra de indígenas mineros, y en la compraventa de tierras agrícolas y urbanas conseguidas durante la exclaustación, cuando en todas las esquinas del país entero los funcionarios-empresarios y socios allegados detonaron una guerra inmobiliaria para adjudicarse todos los bienes religiosos que podían.

Los Flores Casilla fundaron la primera compañía inmobiliaria que comenzó a funcionar en la ciudad de México, con el firme propósito de ganar la batalla en la compraventa de predios que fue desatada sobre las calles de Plateros, San Francisco y la avenida Juárez. Estas calles eran tenidas por sitios estratégicos del mercado urbano, ya que contaban con variados edificios con extensas galerías habitadas por despachos y comercios que en pocos años agrandaron sus interiores y puertas, mejorando los escaparates para así configurar una rutina comercial de lujo que ostentaran con satisfacción.

El portafoliero Lorenzo de la Hidalga, arquitecto consentido de la burguesía citadina, consideró muy viable la propuesta que los Flores Casilla hicieron a Maximiliano para que adquiriera terrenos de La Teja, y es que ahí podría

⁵⁰ Jiménez Muñoz, *op.cit.*, p. 66.

levantar su residencia imperial con todas las comodidades y amplitudes que permitían los vastos llanos. No menos importante era el poder acrecentar la plusvalía de estos llanos con la construcción del Ferrocarril Imperial. Al respecto, señaló de la Hidalga: “Mucho tiempo hace que se ha considerado el rumbo de San Cosme como uno de los de más porvenir que aún debe tomar mayor incremento si se lleva a cabo la explotación del Ferrocarril Imperial de Veracruz.”⁵¹

El acaudalado empresario oaxaqueño Francisco Somera, a quien el trajín burocrático de ser jefe de Obras Públicas del Imperio en nada desagradaba, también apoyó el magno programa urbanizador con labores de ingeniería hidráulica que debían realizar cortes en pastizales y veredas para llevar las aguas de lluvia al lago de Texcoco. Esta empresa la realizó conjuntamente con su apoyo económico a las actividades de la Escuela Imperial. Somera ofreció becas para que los alumnos de arquitectura realizaran en Europa una “*peregrinatio academica*,” visitando connotadas instituciones de arte que les permitieran, ya de regreso, dirigir la construcción de una capital de portento sometida a los caprichos urbanos de Maximiliano.

2.2 Una plaza para la Escuela Imperial de Bellas Artes (1865)

Mientras el presidente Juárez organizaba nuevos focos de guerra contra el invasor francés, Maximiliano pensó en construir la nueva plaza del Correo Mayor, la cual no sería trazada en terreno virgen, sino en el espacio ocupado por la esquina conformada por las calles de Moneda y Academia; esta explanada daría acceso directo a la escuela de arte, al gran Teatro Imperial, a la Biblioteca y al Museo Nacional que estudiaría los descubrimientos botánicos, geológicos y culturales pertenecientes al mundo prehispánico, sin dejar de exhibir los dibujos y pinturas que sobre la geografía nacional realizaban con ingenio y certeza los paisajistas de Landesio.⁵²

⁵¹ Datos obtenidos en: “Hidalga Lorenzo pide que se marque el alineamiento de la esquina del Hospital de Terceros y el predio para edificar en el terreno de su propiedad de la calle Mariscal,” en: Archivo Histórico del Ayuntamiento de la Ciudad de México, ramo Alineamiento de Calles, año 1866, libro 444, exp. núm. 57, foja 673.

⁵² El 4 de diciembre de 1865 se expidió el decreto en el cual se ordenaba la formación del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia bajo la inmediata protección del emperador. El museo quedaría dividido en tres departamentos: el de Historia Natural, el de Arqueología e Historia y la Biblioteca. El 6 de julio de 1866, el Museo fue inaugurado por Maximiliano y Carlota en el local de la Antigua Casa de Moneda que formaba parte del Palacio Nacional. Fue levantada una solemne acta firmada por el emperador, su esposa y los miembros de la academia de ciencias y literatura. *Testimonio, op.cit.*, pp. 138-143.

Si bien dicha plaza no llegó a construirse, la Escuela Imperial de Bellas Artes si fue atendida por ser piedra angular del imaginario nacional que buscaba imponer Maximiliano de Habsburgo. En especial, el austriaco invasor aprobó 586 monárquicos pesos para dar inicio a su renovación.⁵³

2.3 Pintando el proyecto urbano del emperador (1866)

Con gran entusiasmo, el italiano Landesio y algunos de sus pupilos de la carrera de paisaje asumieron el delicado encargo de la directiva escolar y de la Regencia Imperial, de pintar con gran sagacidad todo lugar enlistado en los *Apuntes de la Ciudad Imperial de México*; es decir, pintar esos sitios de importancia mercantil y política que la modernidad llevaría en sus brazos y en los bolsillos, y que tanto detonaron la codicia de los más ambiciosos terratenientes urbanos. De esta manera y retomando a Mirko Lauer, la pintura de paisaje era parte integrante del proyecto productivo capitalista.⁵⁴

Cuentan las crónicas que para habilitar el magno proyecto imperial, se inició un programa de demoliciones que los paisajistas se dedicaron a plasmar en la “primera versión” del natural, utilizando pequeños formatos que, a veces, inducía a extremar el dibujo detallado de piedras y fragmentos verticales de viejos muros rotos por el avance tenaz del ariete metálico.

Luego, en el taller escolar y ante la mirada de Landesio y de algunos maestros invitados que lucían barba blanca y vestían de gris, los alumnos retomaban el paisaje tomado del natural para pintar la “segunda versión”, pero ahora aplicando los arreglos o alteraciones necesarias para darle mayor interés plástico, entre éstas el



27. José María Velasco, *Demolición de la iglesia de San Bernardo*, (versión del natural), 1865.

José María Velasco. *Homenaje Nacional*. México, MUNAL, 1994.

⁵³ Puso en funcionamiento el gasómetro abandonado desde 1853; se habilitó también el alumbrado de gas y se compraron modernas lámparas, ya que aquellas antiguas que iluminaban San Carlos y que Bagally, director de hueco grabado, había diseñado en su taller de la calle de Cerbatana número 4, habían quedado en desuso. Bajo la dirección del arquitecto Manuel Gargollo y del escultor Manuel Vilar, se habilitó la tubería de cobre necesaria para el traslado del gas que haría más cómodas las clases de arte, en especial de la recién instituida carrera de pintura de paisaje. Datos obtenidos, en: *Lotería, op.cit.*, p. 164; *La Gaceta de Policía*, año II, núm. 2, 10 de febrero de 1869, p. 4; “Apuntes que dio Vilar al señor Couto,” en: *Manuel Vilar compilador*, México, UNAM, 1977, p. 95.

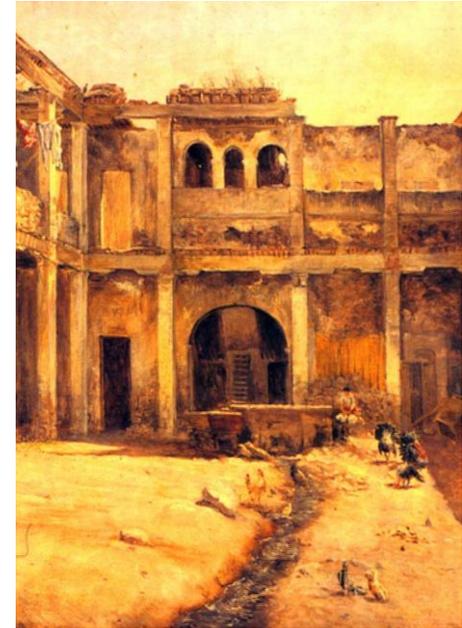
⁵⁴ Mirko Lauer, “Elementos de la nueva teoría del arte en América Latina,” en: *Sociedad y Política*, núm. 9, Lima, julio, 1980, p. 42.

embellecimiento a partir de colores dorados y de largas e inesperadas sombras producidas cuando el sol está por terminar su recorrido en el horizonte.

Los episodios debían apoyar la temática del edificio ruinoso, entre éstos los albañiles y peones que tripulaban los malacates y arietes envueltos en una nube de polvo, sin dejar de acentuar los contrastes de luz y sombra que dramatizaban todo despojo arquitectónico, aclarando aquello ennegrecido y sin forma definida.

En la “segunda versión” mucho se esforzaban por aplicar la poderosa “sección áurea” que Landesio aseguraba muy necesaria para que las obras pudieran medirse entre los buenos trabajos. Y es que el “número de oro” otorgaba al paisaje cierta belleza moral acorde con un lugar donde reinaba la felicidad. Según la tradición grecolatina, esta “belleza moral” alejaba de la mentalidad del observador la indiferencia y la perversidad que hacía flaquear el espíritu,⁵⁵ cargando su intelectualidad con los principios de los genios “...que habían merecido el nombre de clásicos (...) por haber legado al mundo perdurables monumentos reconocidos, analizados y aclamados sin contradicción por privilegiados ingenios de todas las naciones y por haber alzado al hombre, por encima de todas las mezquindades de partido, a las verdaderas teorías que unifican las inteligencias en el histórico y racional concepto de lo bello.”⁵⁶

Es de hacer notar que, si a veces se registraba más de una ingenuidad en la “composición áurea,” es importante no olvidar que los paisajistas contaban con menos de veinte años cuando ejecutaron sus encuadres urbanos.



28. Mateo Saldaña, *Patio de Santo Domingo*, (versión del natural), 1865.
Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

⁵⁵ Según el arquitecto Nicolás Mariscal integrante de la comisión organizadora del Centenario, los grandes maestros de la arquitectura habían cultivado siempre “el verdadero eclecticismo” convirtiéndolo en “...magnas síntesis de las cualidades de todas las escuelas.” No menos importante anteponer el clasicismo al nefasto “...idealismo exclusivista ya que nulifica la materia.” Para Mariscal también eran indeseables “...el simbolismo fantástico que oculta o destruye la idea; tampoco el clasicismo tradicionalista que enerva con sus frías intolerancias; el realismo positivista embrutece ni por el romanticismo caprichoso, si bien deslumbrador por arte de excepción.” Para facilitar esta combinación de los elementos ornamentales fue muy consultada la obra *Biblioteca del Arquitecto* escrita por C. Daly, y la cual fue editada en París en 1870. Según C. Daly una “...de las ventajas que tenía esta publicación, es la de ahorrar tiempo a los arquitectos evitándoles la laboriosa investigación y el estudio directo de dichos elementos, pues ella les proporcionaba el repertorio completo de todos los que fueron aplicados en Francia durante trescientos años.” Datos obtenidos, en: *Cuadernos de Arquitectura*, México, INBA, 2003, pp. 19-23.

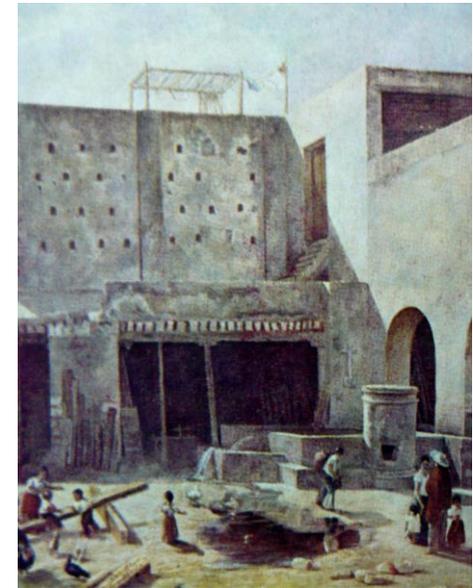
⁵⁶ George Lukás, *Estética*, México, Grijalva, 1967, p. 136.

En el lienzo *Demolición de la Iglesia de San Bernardo* pintado en 1865, Velasco plasmó la demolición de este inmueble de paredes robustas y negruzco abovedado para abrir la llamada Calzada de la Emperatriz (hoy 20 de noviembre). En primer término yacen demolidos los amarillentos sillares ya sin las ventanas ojivales que rasgaban los viejos muros. Esta nueva calzada comunicaría el Palacio Nacional con el Colegio Militar Imperial cuyas espectaculares instalaciones se construirían en el barrio de Tlascuaque; (27).

El paisajista académico Mateo Saldaña, colorista serio y conspicuo a la hora de plasmar cúmulos, estratos y nimbos cuando las había, pintó interiores ruinosos al margen de las contradicciones sociales patentizando el deseo hegemónico de los funcionarios-empresarios de borrar todo conflicto surgido del progreso capitalista; (28). Mismo caso fue Agustín Laroche quien estudió los misteriosos efectos del viento sobre follajes y ramas sin olvidar analizar los despliegues compositivos horizontales y panorámicos. Por lo común llevaba su caja de pinturas con tres patas atornillables para pintar tales escenas. Con el impulso de su habilidoso trazo, pintaba una “primera versión” del contexto arquitectónico, buscando capturar los contrastes y las luces suaves y vaporosas que dieran vida sobrenatural a las ruinas oscuras y dormidas; (29).

En toda “segunda versión,” el edificio ruinoso debía volverse evocador, siendo retocado con la fuerza del número armónico y bajo una luz oblicua propia de la caída de la tarde, sin olvidar las sombras largas como si fueran resultado de moles gigantes. Por regla general en el horizonte debían pintar un celaje con la tersura de un lago en calma. Gente humilde, honesta y hacendosa que hace reír y ríe, debía parecer apacible y feliz, llena de agradables sorpresas muy lejos de las fatalidades sociales.

Se cuenta que el profesor de pintura Santiago Rebull, ya entrado en años y con la conciencia imbuida de todos los lineamientos de la directiva escolar, también pintó interiores religiosos abrazando la decisión de plasmarlos sin que estuvieran politizados. Sus inocentes y espontáneos moradores parecen no saber nada de las desdichas ni de los turbios intereses hegemónicos. Pintó figuras y animales como si fueran miniaturas, pero con tal excelencia de toque, que superan al tamaño; (30).



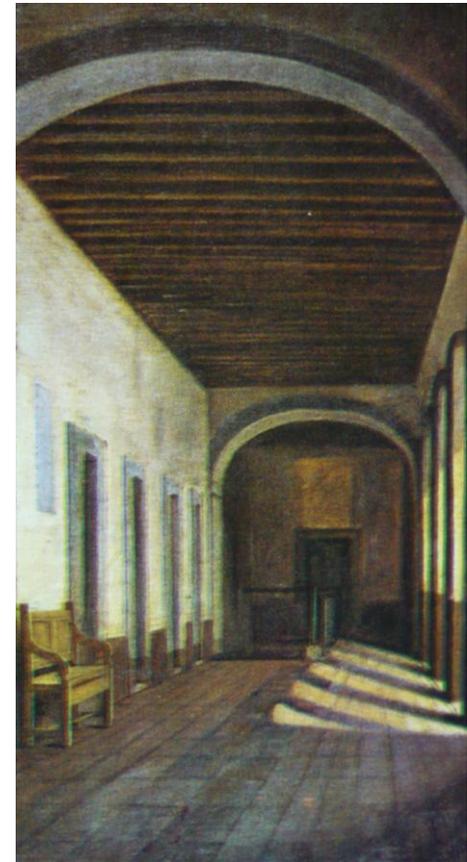
29. Agustín Laroche, *Patio de casa*, (versión de taller), 1865. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

Los paisajes de ruinas que Velasco realizó en el ex-convento de San Agustín, también mostraban firmes propósitos de santidad, ya que las vicisitudes de la lucha de clases no debían contaminar sus idílicos ambientes cerrados por rendijas de balcón, rejas de hierro, estanques de agua y el crepitar de leña encima de algún fogón. No menos dignos de tomarse en cuenta sus episodios domésticos donde las actividades humanas están templadas alrededor de gente humilde y feliz en las más variadas circunstancias cotidianas. Dulces y pacíficas personas que no conocen las lágrimas de las desdichas; gente cadenciosa y tierna no penetrada por desconuelos, más bien, propensos a la risa y que no parecen necesitar nada para alegrarse. Nada más lejos de la verdad. Y para hacer honor a las enseñanzas de Landesio, el joven Velasco plasmó con luz cálida y oblicua los dorados sillares y la blancura de los detalles en granito ajenos a la polución de los esquemas socioeconómicos.

Cabe señalar que los habitantes de estas ruinosas viviendas eran en realidad errabundos campesinos marginados, que si bien nacieron en el mundo de los sembradíos, de las montañas y del agua que caía rodando por los peñas, tuvieron que dejar los instrumentos de labranza para venir a depositarse en algún deteriorado ex-convento o pocilga urbana marcada por el destierro social, y luego tratar de buscar un trabajo que les permitiera llevarse a la boca un mendrugo de pan, y en ocasiones una piltrafa de carne.

Por aquellos años en los rotativos capitalinos ya se publicaban ediciones con anuncios solicitando gente humilde sin importar su origen agrícola, y es que serían transformados en peones asalariados o en criados al servicio de algún establecimiento comercial. No pocos fueron convertidos en cocineros y meseros de los tívolis y casinos de la ciudad muy visitados por profesionistas o empleados de los nuevos bancos equipados con mostradores de caoba, rejas de bronce y cajas de valores, sin olvidar el recién llegado telégrafo que daba noticias sobre cotizaciones bursátiles, créditos, depósitos y monedas.

En fin, el desarrollo del capitalismo dependiente en México llevó a que las élites locales aceleraran la “destrucción-reconstrucción” de aquellos tradicionales actores



30. Santiago Rebull, *Corredor del Colegio de las Vizcaínas*, (versión del natural), 1865.

Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

sociales que no compaginaban con las formas capitalistas de dominación política, económica, de la propiedad y de la fuerza de trabajo;⁵⁷ (31-32).



32. José María Velasco, *Patio de San Agustín*, (versión de taller), 1865.
José María Velasco Homenaje Nacional, MUNAL, 1994.



31. José María Velasco, *Patio de San Agustín* (versión del natural), 1865.
José María Velasco Homenaje Nacional, MUNAL, 1994.

2.4 El “buen- salvaje” de los suburbios

Durante el Segundo Imperio no fueron pocos los paisajes que captaron los llanos suburbanos propiedad de acaudalados funcionarios-empresarios y poseedores del dinero nacionales y extranjeros, quienes comenzaron a habilitar artefactos textiles que aprovechaban la fuerza de los arroyos. Ya para entonces, existían humildes asentamientos con aspecto de campamentos miserables dispersos en los llanos de La Teja y del pueblo La Romita, ubicado junto a los campos de cultivo del acaudalado Pedro Lascuráin Paredes, quien urbanizó las colonias Roma, Condesa y Cuauhtémoc.

⁵⁷ Acha, *op.cit.*, p. 78.

Entre sus propiedades la granja Natividad donde fundó el afrancesado *City Contry Club*.⁵⁸

Los paisajistas pintaron estos llanos con suaves y aterciopelados terrenos agrícolas cultivados por campesinos despreocupados cortando flores sin olvidar cantar canciones que sólo entiende el aire. Humildes agricultores vislumbrados como guardines de las virtudes primitivas de la tierra mexicana, ajenos a la nefasta influencia de la aglomerada capital que intentaba modernizarse. Campesinos inventados que no conocían las penas de la marginación social y la mortífera pobreza, tan sólo esas labores domésticas convertidas en inocentes agasajos de un “buen salvaje,” habitante del “jardín de la infancia,” retomando al sociólogo Ariel Dorfman.⁵⁹

Es más, el “mito pastoril” se hizo presente con pictóricas rancherías cual espacios edénicos, extra-sociales, castos y puros que serían vigilados y preservados por la mentalidad hegemónica. Como ejemplo de lo antes señalado se encuentran los paisajes *El jarabe tapatío en los llanos de La Teja* (1865) y *La Romita* (1858), obras de Gregorio Dumaine y de Luis Coto respectivamente (33-34). Este “bucolismo evangélico” disfrazado de nostalgia por un “paraíso perdido,” también se encuentra en numerosos paisajes del bosque de Chapultepec con su cerro arbolado y coronado por el Castillo convertido en la residencia imperial.

Sobre las alteraciones que del Castillo realizó Velasco, su maestro italiano señaló con orgullo que su discípulo corrigió con acierto los “...colores muy oscuros y enteros que impiden manifestar su estructura, confundiéndose las partes que proyectan con los huecos.” Por esta razón, aseguraba Landesio, Velasco también acertó al modificar “...algunas líneas importantes para ver al edificio sin dificultad armonizando con lo demás”.⁶⁰

Velasco, no dejó de idealizar la frondosidad del paraje recreando un ambiente pastoril, ideal para prolongadas meditaciones, reposos y un poco de “espiritismo



33. Gregorio Dumaine, *El jarabe tapatío en los llanos de La Teja*, (versión de taller), 1865.

Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.



34. Luis Coto. *La Romita*, Ciudad de México, (versión de taller), 1858.

Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

⁵⁸ Jiménez Muñoz, *op.cit.*, p. 280.

⁵⁹ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al pato Donald*, México, Siglo XXI Editores, 1985, p. 41.

⁶⁰ Altamirano Piolle, *op.cit.*, p. 141.

naturalista” muy de moda en la época. A veces incorporó episodios con indígenas marchando con los pies descalzos sobre las charcas que en el bosque abundaban. En otras ocasiones son los humildes jardineros con apariencia de gozar una “primitiva inocencia” quienes por encargo de la Regencia Imperial retiran plantas parásitas de la superficie del agua.

No faltaron los paseantes aburguesados y bien vestidos como duques que veraneaban, y que parecen estar sobrecogidos contemplando la belleza de los arbolados parajes. Con seriedad despreocupada y alma primitiva parecen admirar las quietas aguas de las charcas donde trocitos de fango navegan al azar. Según Landesio otra acertada modificación realizada por sus estimados alumnos fue haber aumentado el atractivo del encuadre del bosque limpiando “... una parte de la ciénega para mostrar la belleza del agua limpia.”⁶¹

A veces, en los paisajes de Chapultepec, oscuros tranvías de tracción animal atraviesan los prados sobre negras vías portando de un lado a otro pasajeros y andamiajes rumbo a las retorcidas y bulliciosas callejuelas de Tacubaya, Mixcoac y San Ángel. El oscuro interior de los tranvías contrasta con la verdosa luminosidad del bosque.

2.5 Paisajes y tradiciones populares (1865)

El afanoso deseo de dominación social que obsesionó a la burguesía y a los funcionarios-empresarios, entró en severo conflicto con algunas tradiciones del barrio popular. Y es que las colectividades marginadas debían aceptar, de manera obligatoria, epidérmicos clichés ligados culturalmente a los extranjeros, formándose así un sentimiento comparable al de marioneta con nuevos hábitos y papeles sociales.

Así, la modernidad lucrativa declaró guerra sorda a toda forma de vida popular considerada ridícula y de mal gusto, vislumbrada cual museo de inutilidades

⁶¹ *Idem.*



35. Fotografía de la garita de La Viga, 1870.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.



36. Javier Álvarez, *Garita de la Viga*, (versión de taller), 1864.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

sentimentales y primitivas, contrarias a los comportamientos y dinámicas esperadas en una ciudad que anhelaba modernizarse desde la perspectiva del refinamiento occidental.⁶²

Tiempo atrás Miguel de Montaigne señaló que “...algunos americanos cultos en su afán de escapar a todo compromiso político con su nacimiento aceptan a ciegas, como único, el cartabón occidental y a partir de ese sitio, supuestamente inaccesible, juzgan a los naturales de sus países y a sí mismos con una mirada vejatoria y despreciativa.”⁶³

En este tenor, los lienzos de paisaje no podían plasmar las “...ofensas a la moral”, ni las escenas banales como los juegos de damas, dados u otros de azar realizados por tahúres de profesión que se daban cita en los paseos públicos mientras era tocada “...música con arpas, vihuelas u otros instrumentos de las vinaterías, bodegones o pulquerías.”⁶⁴

A los lienzos de paisaje nunca llegarían los “velorios” de la vecindad plebeya con canciones cuya picardía repudiaba la moral y la decencia,⁶⁵ ni esos bailables “...indecentes acompañados de coplas, recitaciones, chistes sangrientos y altisonantes gritos” que denigraban el decoro de la gente refinada. Nada de esos disturbios que llegaban a impedir el buen desarrollo de algún festejo público, dificultando la técnica coreográfica del desfile militar al ritmo del clarín y los redobles de tambor. Asimismo, nada de lienzos donde los paseos públicos fueran escenario de esa sátira cáustica y mordaz que incendiaba y dividía los ánimos, dirigida a los paseantes acaudalados, con el propósito de ofender el decoro del cuerpo y la dignidad.⁶⁶ Es más, todo brujo o



37. Jacobo Gálvez, *Paseo por el canal de La Viga*, 1864.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁶² “Memoria de los Ramos Municipales presentada a su M. el Emperador por el alcalde de la Ciudad de México, D. Ignacio Trigueros. Informe del estado actual que guardan los paseos públicos,” México, 1864, pp. 167-169.

⁶³ *Ibidem.*, p. 167.

⁶⁴ “Memoria Municipal, Informe del estado actual que guardan los paseos públicos,” México, 1864, p. 172.

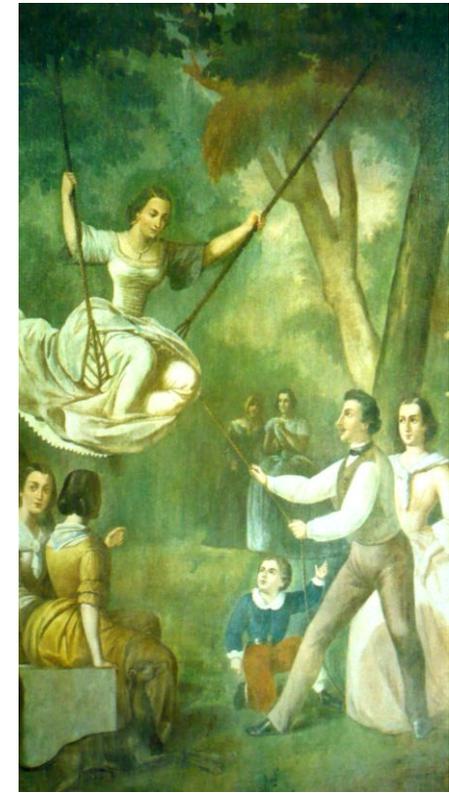
⁶⁵ “Memoria de los Ramos Municipales por D. Ignacio Trigueros. Informe del estado actual que guardan los paseos públicos,” México, 1867, p. 67.

⁶⁶ “Memoria de los Ramos Municipales presentada a su M. el Emperador por el alcalde de la Ciudad de México D. Ignacio Trigueros. Informe del estado actual que guardan los paseos públicos,” México, 1864, pp. 167-168.

curandero cuya ciencia se detuvo en el mismo lugar donde estaban los pueblos prehispánicos, tampoco podrían coexistir en los bulevares capitalinos ni en los lienzos del paisajista académico, aunque en realidad eran prácticas aceptadas en forma pasiva y normal, con plena legitimación social hasta por las clases acomodadas, pues todas las capas sociales recurrían a brujos y curanderos que empleaban remedios que el cientificismo de la época encontraba repugnantes o estrafalarios.⁶⁷

Entre la nube de temas recurrentes tenemos los paseos recreativos transitando acuáticos canales también se llevaron a la fotografía; (35). Estos canales del oriente capitalino eran muy frecuentados por gente de toda condición social deseosa de pasar el día en lozana algarabía y risas sin par. Entre otros paisajistas que abordaron el tema se suman los de Bullock (1823) y J.M. Rugendas en su lienzo *Viernes de Dolores en el canal de La Viga en la fiesta de Santa Anita* (1832), así como Eugenio Landesio (*La garita de la Viga*, 1856), Luis Coto (*La garita de la Viga*, 1860) y Alfredo Ramos (*Chalupas en Xochimilco*, 1898).⁶⁸

Por los tiempos en que Maximiliano fue proclive a llevar una vida más opulenta, y buena parte de la población capitalina empalmaba unas viruelas endémicas que la tuvieron al borde del sepulcro, Javier Álvarez pintó en 1864 la garita y el canal de La Viga, donde modificó su aspecto real como si se tratara de una ruina romana que se mira de abajo hacia arriba, tal y como se ven los actores en los teatros; posición favorable que aumenta la estatura del edificio y la majestad de su inventado porte. Este encuadre muy usado, ofrecía poderío visual sobre el espectador del paisaje. En el primer plano una trajinera es salón de fiestas; detrás, la garita parece un antiguo teatro con todos sus espacios ocupados. A la derecha pueden apreciarse "...dos tamemes cargados de mercancía que ya en tiempos aztecas conseguían trasportarlas desde enormes distancias y a gran velocidad;" (36).⁶⁹



38. Jacobo Gálvez, *La Alameda*, 1870. Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁶⁷ Luis Molina Piñero, *Estructuras del poder y reglas del juego político en México*, México, UNAM, 1988, p. 150

⁶⁸ Alejandro Tortolero V., *Empresarios y navegación en la cuenca de México. Cuadernos de Historia empresarial*, México, Universidad Metropolitana, 2001, p. 38.

⁶⁹ Torcuato Luca de Tena, *Ciudad de México en tiempos de Maximiliano*, México, Planeta, 1990, p. 91.

Jacobo Gálvez también pintó el Paseo de la Viga con sus paseantes bajo una liviana neblina que sirve de fondo o, mejor dicho, de soporte cromático. En una barcaza se desarrolla amena tertulia bajo resplandores matizados por nubes rasgadas. Los árboles son masas verdes en aras de la inmediatez expresiva; (37).⁷⁰ Cabe recordar que el canal de La Viga era uno de los cinco paseos públicos de la ciudad. De todos ellos era el más frecuentado por la clase baja, por campesinos y peones que no encontraban la manera de salir de pobres y eran dados a celebrar sobre trajineras vistosas fiestas con música y gritos pelados para que todo invitado cobrara confianza.

Gálvez pintó la Alameda Central con fines documentales; un episodio de alegría gozan pacíficos e inocentes ciudadanos propensos a la risa y disfrutando un ambiente dulcificado cuando en realidad la Alameda lejos estaba de ser una alegoría de la “dorada arcadia.” Si bien era lugar destinado a las diversiones públicas, estaba convertida en un bosque con aspecto rústico; (38).

No había pinturas o litografías de la Alameda hechas por Luis Coto y Casimiro Castro, que no buscaran mejorar su aspecto real plasmando andadores con filas de árboles y setos formando líneas decorativas tal y como marcaban los catálogos de jardinería francesa, es decir, acentuando su aspecto Versallesco, como si fuera un pedazo del “Rey Sol.” En este tenor, el filósofo inglés Joseph Rykwert señaló al respecto: “Desde la restauración de Carlos II, Inglaterra y el mundo entero se convirtieron en una provincia de Francia en el campo de la jardinería.”⁷¹ El mundo occidental simbólicamente ligaba la geometrización de los jardines públicos al dominio y poder del absolutismo monárquico francés.⁷²



39. Foto de la calzada que corría por el lado norte de la Alameda Central en 1855.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁷⁰ En 1900, el canal de la Viga distaba de ser un paraje idílico debido a los aromas tóxicos emanados por la fábrica de licores Gran Unión; tóxicos que se esparcían por las fincas campestres con sus establos y corrales para la cría de aves diversas, entre ellas, centenares de patos que nadaban en las aguas grises de los canales secundarios

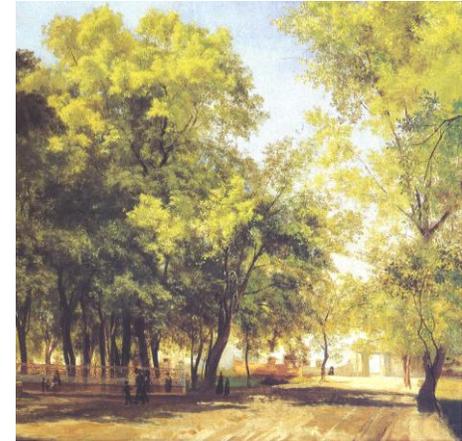
⁷¹ Joseph Rykwert, *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 181.

⁷² Javier Madervela, *William Gilpin, tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada Editores, 2004, p. 21.

En 1864, Velasco pintó una “primera versión” del natural de la Alameda Central ya para entonces muchas veces fotografiada; (39). Luego, ya en los “altos,” y a partir de la “primera versión;” (40), elaboró la “segunda versión” o de taller destacando los nuevos trabajos ornamentales de empresa práctica y utilidad casi inmediata que mandó realizar la emperatriz Carlota Amalia, quien amaba la floricultura. Eran trabajos para gozo de los caballeros de levita y de las elegantes damas que cubrían su cara con mantilla que acrecentaban el misterio de los ojos.

La emperatriz Carlota es el principal elemento protagonista de la narración pictórica, por esta razón fue plasmada en primer plano ingresando al arbolado espacio despojada de las ricas alhajas que por costumbre la hermozeaban, y bajo un arco de verde follaje sin nubecillas que mancharan su pureza. Este acomodo de ramas y follajes recuerda aquellos arcos triunfales de yeso y madera que los funcionarios-empresarios, simpatizantes de Maximiliano, mandaron construir cuando la pareja imperial arribó a la ciudad de México entrando por las actuales calles de Madero y Juárez, entre un ir y venir de nutridos simpatizantes, que disparaban vítores y exclamaciones de sorpresa y júbilo.⁷³

A la derecha de Carlota aparece doña Josefa Varela, descendiente de Nezahualcóyotl; detrás cabalga Maximiliano vistiendo el llamado “traje nacional” con sus calzoneras y chaqueta de fina gamuza, bordadas de oro y plata con botones decorados con las águilas mexicana y francesa.⁷⁴



40. José María Velasco, *Un Paseo por la Alameda*, (1866).

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁷³ Los arcos fueron diseñados por el pintor de San Carlos, Ignacio Serrano. En la parte superior de uno de estos arcos el poeta Sebastián Segura dedicó un poema a la emperatriz: “De México, oh Carlota, los vegetales os brindan palmeras, rosas y laureles. Como el iris que brilla en la tormenta de México, Carlota se presenta.” Torcuato Luca de Tena, *Ciudad de México en tiempos de Maximiliano*, México, Planeta, 1990, p. 55.

⁷⁴ El “traje nacional” vestido por el emperador, y en algunas ocasiones por el general Forey, era manufacturado en la ciudad de México por el señor Godard. El paisajista Jean Adolphe Beaucé, quien llegó a ser retratista de la corte a fuerza de estudio y reflexión, ya había plasmado a Maximiliano luciendo elementos del “traje nacional” y montado a caballo, con virtuosa actitud ante indígenas mexicanos que arrodillados festejan su presencia. Era costumbre plasmar a los vencidos en actitud sumisa, incorporando imágenes de la geografía y de la historia del país donde se logró la triunfal campaña militar. Beaucé, quien llegó a México con el cuerpo de expedicionarios comisionado por el Museo Histórico de Versalles para reproducir los principales episodios de la campaña militar francesa, regresó a París llevando consigo multitud de cuadros y bosquejos de las acciones militares, sitios, trabajos bélicos, costumbres mexicanas y retratos de los protagonistas. *Testimonio, op.cit.*, p. 74.

La pareja imperial recibe el afecto de campesinos vestidos con jorongos entre arbustos de escasamente un metro de altura y mozas con trenzas entrelazadas; en primer plano, indígenas convertidos en jardineros vestidos con calzones arremangados gritan “vivas” mientras limpian flores enormes y retiran las ramas secas de los canales de desagüe. La estructura arquitectónica del ex-convento de San Diego, las casas aledañas con un mar de tejados y la barda de la Alameda, donde los duelistas se batían con pistolas, fueron elementos retirados para plasmar a lo lejos, en un gran claro de los llanos de La Teja, el bosque de Chapultepec coronado por el Castillo rodeado de una ancha faja carmesí que parece reflejar las llamas de un colosal incendio. Se aprecia el surgimiento del terraplén de la Calzada del Emperador (hoy Paseo de la Reforma) que estaban construyendo los artistas Carl Gangolf Kaiser, Grube y Hoffmann; (41).

La construcción de la calzada fue dirigida por los funcionarios-empresarios del ministerio de Fomento, asiduos coleccionistas de arte y mecenas de la ahora Escuela Imperial de Bellas Artes, y por el inspector de Calzadas del Centro, Benito León Acosta; además, la construcción contó con el apoyo de los acaudalados agiotistas y portafolieros: Jorge Hammecken, Cayetano Rubio, Martínez del Río, Luis Orozco y Luis G. Barreiro; este último era prefecto de la Regencia Imperial, siendo recompensado por Maximiliano con el lucrativo monopolio de poder construir todo futuro canal de agua que comunicara la población de Chalco con la ciudad de México, y de paso convertir a dicho poblado en bodega de productos agrícolas recibidos desde la Huasteca y el puerto de Veracruz.⁷⁵

La Calzada del Emperador sería parte importante de un gran bulevar imperial conformado por las antiguas calles de Plateros, San Francisco, Puente de San Francisco, Corpus Christi, Calvario. El gran bulevar con escala monumental sería plagado de méritos ornamentales y extravagancias arquitectónicas, tal y como sucedía en el Ring de Viena, en el Plan Cerda de Barcelona, en el Loop de Chicago y en los arbolados esplendores de los Campos Elíseos de Haussmann. La calzada del Emperador y el



41. José María Velasco, *Un paseo por la Alameda de México*, 1866. Este lienzo es la “segunda versión” de taller donde el pintor incorporó figuras humanas tomadas en diversos apuntes sueltos.

José María Velasco. *Homenaje Nacional*. México, MUNAL, 1994.

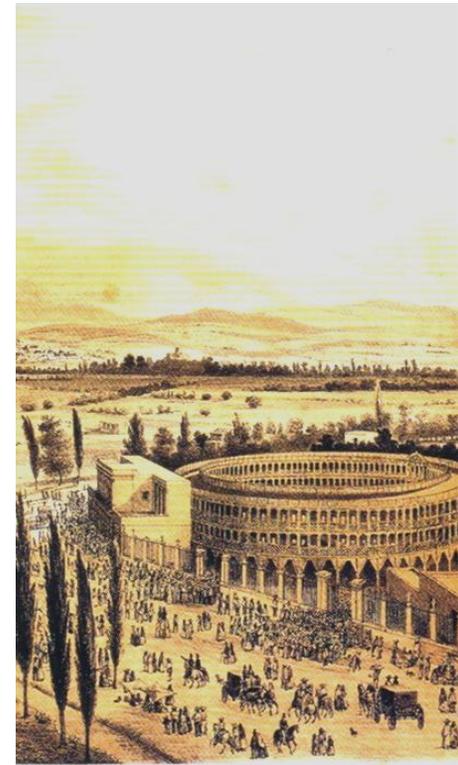
⁷⁵ Alejandro Tortolero V., *op.cit.*, pp. 39-40.

Paseo de Bucareli serían ligados por amplias vialidades con sus respectivas glorietas conforme a las ideas de Haussmann, el cual aseguraba que una moderna ciudad debía tener bulevares arbolados para el festejo y la exhibición social.

Casimiro Castro –discípulo de Linati–, plasmó al Paseo de Bucareli muy aseado y ordenado. Dibujó su tradicional y muy burgués desfile de carruajes que transitaban sin miedo a tropezar con la muchedumbre que se reunía hasta muy entrada la tradicional “noche de luna.” Este desfile era supuesto testimonio de categoría social, de refinamiento y civilidad cultural. Según Mathieu de Fossey para el burgués capitalino conducir berlinetas azules de ruedas doradas e interiores forrados de seda gris perla, era una tentación irresistible, un deseo individualista sin freno. Es más, no pocas familias adineradas buscaban a toda costa transitar en carruajes de la manera más lúcida y extravagante, como si formaran parte de un espectáculo teatral, de un escaparate de cristal.

A estos carruajes les enganchaban briosos caballos de raza y les ponían lujosos servicios de cocheros y lacayos que tocaban de tiempo en tiempo una trompeta de voz aguda. Para el común de los mortales estaban las calandrias, los cardenales y los de bandera azul.⁷⁶

Numerosos carruajes también aparecen en una litografía de la Plaza de Toros Paseo (obra de Casimiro Castro). Este coliseo de madera, propiedad del portafoliero Vicente Pozo, se ve rodeado de aromáticos jardines y quintas de salud que fomentaban los ejercicios gimnásticos; las abluciones y nataciones que mantenían la limpieza higiénica de la piel. Con el tiempo este coliseo fue demolido dejando su lugar al palacio del acaudalado funcionario-empresario, Ignacio de la Torre y Mier, yerno de Porfirio Díaz y antiguo regidor del Ayuntamiento capitalino, accionista de la Compañía Mexicana de Cal Hidráulica, Cemento y Materiales de Construcción y del Banco de Londres y México; (42).⁷⁷



42. Casimiro Castro, *Plaza de toros el Paseo*, 1855.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁷⁶ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, tomo I, México, Editorial del Valle de México, 1969, p. 85.

⁷⁷ Jiménez Muñoz, *op.cit.*, p. 273.

Contando con el apoyo de Fernando Pimentel y Fagoaga, propietario del Banco Americano, Rafael Martínez de la Torre e Ignacio de la Torre y Mier invirtieron en dos años 760 mil pesos para construir más de 600 residencias ofrecidas en venta a comerciantes, banqueros y portafolieros nacionales y extranjeros; en una palabra, hombres que contaban su dinero en millones y que, después de esforzarse en conseguir fortuna, creían llegado el momento de habitar un afrancesado palacete digno del pincel de algún talentoso paisajista.⁷⁸

2.6 Fábricas y vías férreas (1865)

Para el régimen capitalista y liberal, las fábricas salían al encuentro de su legitimación social y, por lo tanto, una manera de patentizar que el grupo en el poder era la única clase capaz de lograr el surgimiento industrial de nuestro país que anhelaba ponerse a la altura del mundo occidental, progresista, industrioso y tecnificado.

Por lo antes señalado, no resulta extraño que no pocos paisajistas hayan plasmado las estructuras fabriles con todo tipo de correcciones visuales sin olvidar integrar horizontes hermosos y dilatados. Es más, aunque la “segunda versión” resultaba muy trabajosa, en ella se debían alterar las instalaciones hidráulicas para que no tuvieran aspecto pueril o frágil.

Entre los lances pictóricos realizados antes de que el paisaje conociera la luz pública, venía el retiro de las partes ennegrecidas por el uso fabril y todo objeto velado por los años bajo una opaca pátina oscura.



43. José María Velasco, *Fábrica de la Hormiga*, (versión del natural), 1865.
José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.

⁷⁸ Haciendo gala de su influencia entre los funcionario-empresarios del gobierno de la ciudad, don Ignacio consiguió que la Compañía de Tranvías del Distrito Federal trazara una extensión de la vía férrea que circulaba sobre la avenida Juárez, para introducirla al patio de su ostentosa casa donde abordaba un vagón especial que lo llevaba a su trabajo todos los días de la semana. De la Torre y Mier también participó en la habilitación del primer tranvía electrificado con ruta Plaza Mayor-Villa de Guadalupe. El *trolley* fue introducido por acaudalados empresarios y portafolieros que gozaban de los monopolios ofrecidos por el presidente Porfirio Díaz, interesado en que la ciudad fuera la envidia de otras urbes del mundo por su riqueza y nuevo rango de modernidad. *Idem*.

Lanzados por el encargo capitalista de pintar la modernidad fabril, los paisajistas Vicente Ibar, Celso Zavala, José Calderón, Antonio Castañeda y José Cabrera y Campos realizaron largos paseos por los rumbos de Iztacalco, Xochimilco y La Viga pintando parajes fabriles sin dejar de suprimir todo aquello que restara ensoñación al encuadre. Velasco se trasladó al pueblo de San Ángel para pintar, por encargo de los dueños de la fábrica de textiles *La Hormiga*, una primera versión de la estructura arquitectónica y las instalaciones hidráulicas que movían sus telares; (43). En la “segunda versión,” al aspecto de la fábrica le añadió tal cantidad de tubos y una muy activa chimenea, que tomó la apariencia de barco mercante organizado para lograr la mayor cantidad de producción. En primer término inventó una cristalina caída de agua que sobresale de la oscura cañada cruzada por un arco iris. En la orilla un pastor con candidez infantil recuerda las tradicionales actividades comerciales de estas regiones del Distrito Federal; (44). Cleofás Almanza que acostumbraba lanzarse con furia a plasmar sugestivos efectos atmosféricos, abordó el paisaje de Tacubaya con sus conjuntos mineros; (45). Velasco hizo lo mismo; (46).

Por su parte, Casimiro Castro plasmó –con “vista de pájaro” –, un paisaje del rancho La Horca propiedad del funcionario público y terrateniente urbano Francisco Somera; rancho que estaba surcado por el circuito ferroviario *Los Baños* con su peculiar locomotora cuya marcha era igual “...al paso rodado de los carruajes ordinarios atravesando la ciudad mientras era seguida por un denso penacho de humo que ensuciaba el azul cristalino del cielo.”⁷⁹ Este circuito ferroviario pintado en el lienzo en numerosas ocasiones, fue construido por el empresario Salvador Malo desde el Zócalo capitalino hasta la afrancesada *Alberca Pane*, en la Glorieta Colón del Paseo de la Reforma.⁸⁰



44. José María Velasco, *Fábrica de la Hormiga*, (versión del taller), 1865.
José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.



45. Cleofás Almanza, *Instalación minera en Tacubaya*, (versión del natural), 1865. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

⁷⁹ “La modernidad en el tranvía”, en: *El Boletín Municipal*, año II, núm. 24, México, 3 de mayo de 1870, p. 3.

⁸⁰ Salvador Malo compró La Teja cruzada por el Paseo de la Reforma, intentando sacar provecho inmobiliario en sociedad con la compañía estadounidense *The Mexico City Improvement Company*. El 7 de marzo de 1882 obtiene de Carlos Pacheco, ministro de Fomento, la concesión para fundar la colonia La Teja con sus respectivas compensaciones en tierras y excepción del impuesto predial para los colonos por un lapso de diez años. *El Universal*, México, tomo XVII, 3 época, núm. 85, 15 de abril de 1899, p. 1.

Propiedad de don Romualdo Zamora, duque de Heredia, dicha alberca fue modernizada con un “...nuevo departamento para baños turcos, romanos, rusos e hidroterapia para señoras, a cuyo efecto se han montado con tal elegancia y comodidad, siendo de notar la estufa pompeyana que sirve para los baños turco-romanos;”⁸¹ además, se construyeron tres piscinas aprovechando la dotación de agua subterránea que consiguieron Agustín Molteni y Salvador Malo; (47).⁸² Este último empresario, asiduo coleccionista de obras de arte, consiguió del gobierno federal la explotación monopólica de los pozos artesianos que se perforaran en el Distrito Federal.

Cubiertos de polvo, transitaban hacia el norte de la ciudad los carros del *Ferrocarril México-Veracruz* propiedad de Antonio Escandón, hasta perderse a lo lejos en los llanos de la hacienda de Aragón, más allá del río del Consulado. Media hora después de recorrer la vía, llegaban a su primera estación en la Villa de Guadalupe, construida para lograr la conquista comercial del puerto de Veracruz, el cual detonó la codicia mercantil de la burguesía nacional que vislumbraba dicho puerto de gran importancia interoceánica por ser ruta marítima hacia Europa.

Luis Coto incorporó en la “segunda versión” de su paisaje *Villa de Guadalupe* de 1857 a los vecinos del Tepeyac rodeando la locomotora como si fuera testimonio de aventuras a lo largo de su trayecto hacia el puerto de Veracruz. Y como el espectáculo fue mayúsculo, un pacífico, dulcificado y ameno ambiente humano sale al encuentro de la máquina símbolo de la rapidez en el traslado de los comestibles que requerían refrigeración. Cabe recordar que la invención y perfeccionamiento de la cámara frigorífica, aún tardaría tiempo en aparecer para revolucionar el transporte de alimentos.

Coto pintó la locomotora en un imaginario recodo de la vía ya que, según las crónicas, donde la locomotora hace parada en la pintura, en realidad había montones de carbón y vagones fuera de uso, sin enganchar, solitarios que se agolpaban por docenas entre escuálida maleza y tierra seca. Se conserva una de las varias “primeras versiones”

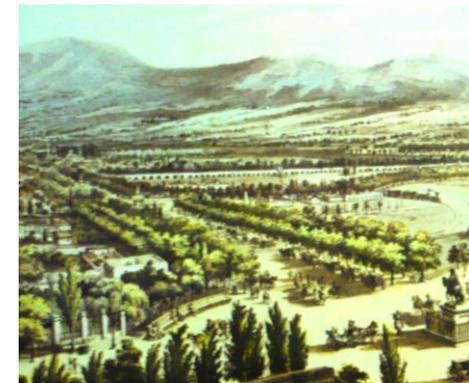
⁸¹ “Alberca Pane”, en: *El Siglo XIX*. México, tomo 98, núm. 15823, año 50, novena época, 22 de octubre de 1890, p. 3.

⁸² *Idem*.



46. José María Velasco, *Instalación fabril en Tacubaya*, (versión del natural), 1865.

José María Velasco, Homenaje Nacional, México, MUNAL, 1994.



47. Casimiro Castro. *Circuito los baños*, 1855.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

que Coto hizo del tema; (48), entre estas las que pintó por encargo de la familia Escandón destinada a engalanar su residencia particular ubicada en la plazuela Guardiola hoy Eje Central Lázaro Cárdenas y calle Francisco I. Madero.

La residencia Escandón fue construida aprovechando la vieja estructura arquitectónica del que fuera palacio del segundo marqués de Santa Fe de Guardiola, Juan Ildefonso de Padilla. Esta casona llegó a fungir como las oficinas del *Ferrocarril México-Veracruz* y cuya principal estación se ubicaba en terrenos que compró a los acaudalados empresarios y terratenientes urbanos Rafael Martínez de la Torre e Ignacio Cortina.

Junto a la residencia Escandón se encontraba la antigua casa del conde de Orizaba (hoy Casa de los Azulejos), la cual tiempo después daría alojamiento al *Jockey Club* fundado por el propio Escandón y por los acaudalados funcionarios-empresarios: Francisco Iturbe, Francisco Somera y Rafael Martínez de la Torre entre otros voraces terratenientes urbanos aficionados a las carreras de caballos y a los palcos del Teatro Nacional convertidos en dorados canastillos donde brillaban montones de joyas sobre rizadas cabezas y hombros de nítida blancura.⁸³

Hasta el *Jockey Club* donde casi toda la capital elegante se reunía, llegaban los alumnos de la Escuela de Artes deseosos de copiar algún famoso lienzo tal y como lo hacían en las galerías escolares y en las colecciones privadas propiedad de funcionarios-empresarios cuya acaudalada fortuna les permitió conformar una importante colección pictórica europea. Entre los vistosos trajes militares y los alegres vestidos de las señoras



48. Luis Coto, *Villa de Guadalupe* (versión de natural), 1857. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.



49. Casimiro Castro, *Plaza Guardiola*, 1865. *Historia del Paseo de la Reforma*, México, Democracia, 1994.

⁸³ Cuentan las crónicas que paisajes de artistas europeos engalanaban la sala de armas donde los síndicos del Ayuntamiento se reunían en torno a mesas cubiertas con tapiz rojo. También habían pinturas en los "...gabinets de fumar y dormir la siesta; en el boliche y los comedores; en el salón de lectura y de conversación." No estaban menos decorados los salones de bacará, whist, póker y el billar, aunque atendidos por indígenas aseados y convertidos en atentos meseros impecablemente vestidos.

El *Jockey Club* ofrecía nuevas comodidades para una burguesía capitalina de primera división y aquella otra conformada por empresarios de menor fortuna económica y, por lo tanto, condenados a lucrar con lugares citadinos de menor plusvalía. A veces, ni siquiera les valía pertenecer al catálogo de aristocráticos apellidos de la élite capitalina al mundo social, si no contaban con un buen capital monetario o con el apoyo de algún poderoso funcionario-empresario con dinámica actividad como comerciante y especulador inmobiliario. Ver: *México y sus alrededores, facsímil de la primera edición publicada en 1864 por J. Decaen*, México, Inversora Bursátil, 1984.

que contrastaban con la sombría monotonía del frac negro, los alumnos armaban su caballete portátil para copiar durante varios días estos célebres paisajes encerrados en marcos dorados adosados a paredes tapizadas de seda. El historiador Artemio de Valle Arizpe menciona la extensa galería del acaudalado arquitecto Guillermo de Heredia, regidor del Ayuntamiento y futuro miembro de la Comisión de Embellecimiento de la Ciudad de México durante el Centenario. En el salón principal de su residencia ubicada en la esquina de las actuales calles de República de Guatemala y Argentina, dominaba un soberbio piano de grandes dimensiones cuya pulida superficie y teclado siempre abierto demostraba a las claras que se hallaba bajo el dominio de algún talentoso miembro de la familia; (49-51).

Con orgullo mostraba sus colecciones de paisajes europeos, arte virreinal y prehispánico que engalanaban una extensa biblioteca con libreros tallados que guardaban libros de grueso encuadernado. Sobre repisas de madera había retratos de familiares pintados por artistas surgidos de las clases de Pelegrín Clavé, director de la carrera de pintor de figura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua academia de San Carlos.⁸⁴

La amistad surgida entre paisajistas y algunos célebres coleccionistas como eran los señores de la Granja, Limantour, Braniff y De la Hidalga, llevó a no pocos artistas a recibir el encargo de plasmar sus residencias palaciegas rodeadas de jardines que debían pintarse con árboles y plantas cual personajes que viven en el tiempo sensibilizados por las indicaciones del viento y de la luz solar del atardecer.

Luis Coto y Javier Álvarez trabajaron jardines y fuentes con espigados surtidores cuyo líquido chorro brilla con azuladas fosforescencias. A veces, las voces graves del acuático chorro desplomándose sobre la taza de la fuente parecen unirse a los gorgojéos de los pájaros en la espesura. Destaca la gran capacidad técnica; convence su delicadeza en el modelado que despega del celaje a las estructuras arquitectónicas.



50. Casimiro Castro, *Plaza Guardiola*, 1865.

Cuando se examinan las litografías urbanas realizadas por Casimiro Castro para *México y sus alrededores* (1855-1856); las de Luis Garcés para *México Pintoresco, artístico y monumental*, de Rivera Cambas (1880-1883), y las litografías de A. Gallice que ilustraron el *Álbum mexicano* (1885), sin duda destaca la palaciega residencia del adinerado Antonio Escandón.

Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Javier Clavijero. Archivo Manuel Arango, *Álbum La capital de México*, (1876-1910).

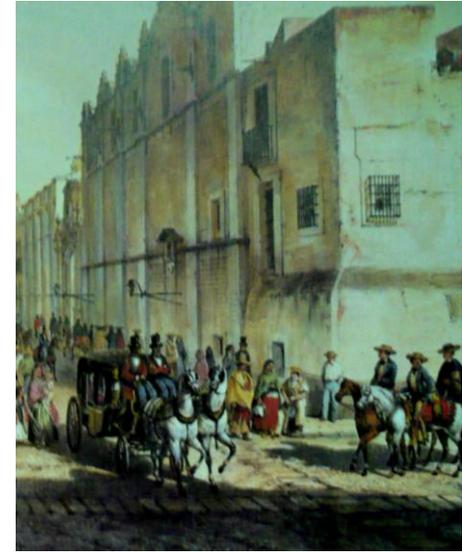
⁸⁴ Valle Arizpe, *op.cit.*, p. 250.

En tiempos de la cuarta reelección del presidente Porfirio Díaz, el “Grupo de los Científicos” se inclinó por desdeñar el escuálido ambiente democrático para no sólo sostener férreamente la dictadura del vitalicio caudillo, sino también sus monopolios y privilegios financieros que trataban de imponer en toda mercancía y oficio.

La gran opulencia obtenida bajo la sombra del presidente de la República quedó patente en los retratos de familias con paisajes trabajados como anecdóticos más o menos triviales de la vida burguesa cómoda y placentera que ya había encontrado su consolidación política definitiva, pudiendo financiar un arte que le devolvía su propia imagen. Bien encajaban estos retratos con las aspiraciones estéticas de una burguesía mexicana que pasaba, en la segunda década del siglo XX, por su momento histórico más esplendoroso hasta entonces.⁸⁵

La costumbre pictórica señalaba poner de fondo la gran residencia de corte clasicista por ser testimonio del refinamiento cultural y dignidad de sus moradores, es decir, de esa alta burguesía que supuestamente formaba parte de la “edad de oro mexicana” surgida de los esfuerzos de una nación pacífica, floreciente, progresista y ordenada bajo la tutela del “artífice de la paz”, el presidente de la República Porfirio Díaz. Es más, sus acaudalados moradores fueron retratados como una cosecha de “nuevos mexicanos” educados en el mundo clasicista europeo, supuestamente el único con validez universal por haber tenido la voluntad y el poder de elaborar una vida cultural de trascendencia.

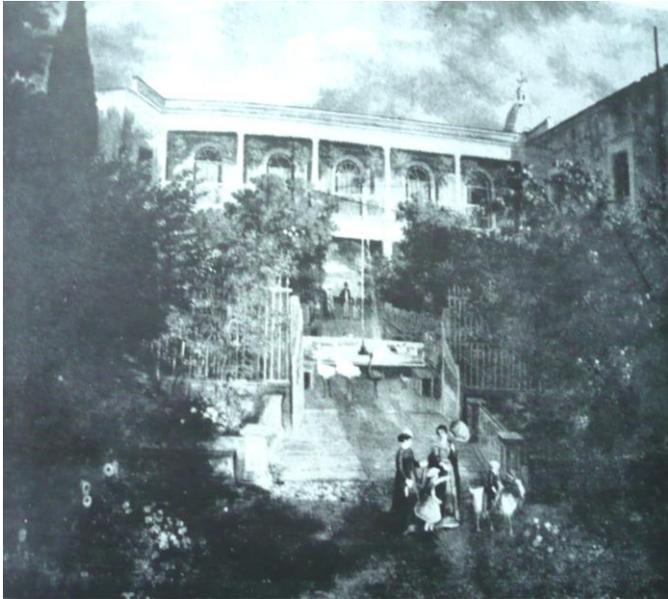
Detrás de las figuras se vislumbran sus residencias rodeadas de frondosos jardines animados con arreglos vegetales y balaustradas propias de tarjeta postal. No faltan los cedros retorcidos que tienen varios siglos de existencia, queriendo simbolizar el linaje y la alcurnia de los moradores; (52 a 54).



51. Casimiro Castro, *Plaza Guardiola*, 1865.

Historia del Paseo de la Reforma, México, Democracia, 1994.

⁸⁵ Sus acaudalados moradores fueron retratados por Daniel Dávila, Tiburcio Sánchez y Andrés Ríos, entre muchos otros.



52. Luis Coto. *Patio interior de la residencia Martínez de la Torre*. 1865. En la pintura se aprecia la vida doméstica de sus opulentos propietarios. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.



53. Luis Coto. *Residencia Escandón*, 1865. Fachada posterior de la residencia Escandón en Tacubaya. Ciudad de México. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.



54. Javier Álvarez. *Residencia de La Hidalga en Tacubaya*, 1865. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

CAPÍTULO 3

LA PINTURA DE PAISAJE DURANTE Y DESPUÉS DE LA REPÚBLICA RESTAURADA Y EL PORIFIATO (1868-1910)

3.1 Reacomodos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1868-1877)

Cuentan las crónicas que, por orden del gobierno de la República Restaurada, la directiva escolar anunció como novedad académica que Landesio dejaba de impartir la clase de perspectiva para únicamente conservar la de paisaje.⁸⁶ Esta era una novedad nada extraña ya que, tiempo atrás, el italiano se negó a firmar un documento oficial donde protestaban contra la inminente invasión francesa. José María Velasco se encarga de enseñar el trazo perspectivo debutando oficialmente como profesor de la Academia sin que hubiera celebración o comida de gala. Tiempo después, Landesio se retira completamente de la docencia presionado por quienes le achacaban que, cuando la Regencia del invasor solicitó apoyo económico, el paisajista contribuyó con dinero de su bolsillo.

Si bien Landesio quiso dejar la cátedra de paisaje a su ex-alumno Velasco, la Junta de Gobierno escolar decidió otorgar el puesto a Salvador Murillo; un artista de talento, protegido del escritor Ignacio Manuel Altamirano. Esta decisión detonó fuertes disputas entre Landesio y Altamirano, siendo tan acaloradamente ventilada a través de artículos periodísticos, que el Consulado General de Italia en México, establecido desde 1861, intervino para calmar los ánimos. Como resultado de este altercado, Murillo se quedó a mitad del camino ya que no impartió por mucho tiempo la clase de paisaje, quedando por fin en manos de Velasco, desde 1877 hasta un año antes de su muerte en 1911.

Landesio regresa a Europa en 1877. Dirigiéndose a Roma, visita Barcelona para reunirse con Clavé, quien desde 1869 había regresado a España. Juntos visitaron Martorell, Montserrat, Madrid, Toledo, Córdoba, Granada, Sevilla y Valencia. Al finalizar su recorrido quedaron de volverse a encontrar en la Exposición Universal de París de 1878, donde con gran orgullo pudieron apreciar el buen éxito internacional de su estimado alumno José María Velasco. Pocos días después de haber visitado la Exposición Universal francesa y en compañía de Clavé, salen a pintar la campiña circundante a París, eligiendo un lugar, que si bien tenía una espectacular vista de la “Ciudad Luz,” era de ambiente tan insalubre que Eugenio contrajo una grave enfermedad palúdica. Regresa a Roma para radicar en la casa de su sobrino

⁸⁶ Altamirano Piolle, *op.cit.*, p. 141.

Giovanni, localizada en la calle de Pelegrino número 16. Landesio cae en cama con tales fiebres que lo dejaron flaco y consumido. Y aunque buscó recobrase quedándose por semanas con su sobrino Giovanni y no haciendo otra cosa que comer y dormir para descansar; muere el 29 de enero de 1879 debido a complicaciones pulmonares y cardiacas; fecha en que cumplía setenta años de edad.⁸⁷ Si bien Velasco continuará el método de Landesio poco a poco ganará distancia del italiano ya que, según Juan Acha, en su obra comenzó a predominar el “realismo científicista.”⁸⁸ Durante casi todo el porfiriato, Velasco constituyó, sin duda, un valor oficial de la clase hegemónica que enseñó a numerosas generaciones de paisajistas sus aportaciones pre-modernas, es decir, dentro de los cambios posibles antes del impresionismo que fue conocido en México al comienzo del siglo XX. Velasco enseñó a pintar sin intentar subvertir, por ejemplo, el positivismo imperante, entonces contemplado de avanzada así como la manipulación que la clase hegemónica hacía de la pintura de paisaje en beneficio de su ejercicio de dominación.

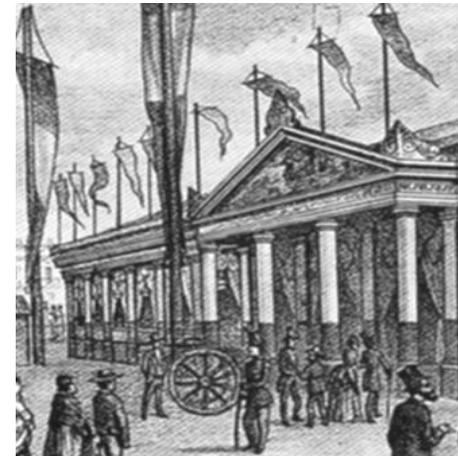
3.2 Pintando la calzada de la Exposición (1877)

Tiempo después de haberse incorporado como responsable de la cátedra general o de paisaje, Velasco, y otros paisajistas contemporáneos tuvieron como motivo pictórico plasmar las instalaciones de la proyectada Exposición Universal que patentizara el esfuerzo del país entero por sumarse al ferrocarril de la modernidad tecnológica y cultural de occidente; (55).

El fusilamiento de Maximiliano en el Cerro de las Campanas desató, por años, críticas severas contra el gobierno de Juárez, por lo que la burguesía mexicana temió que el financiamiento extranjero que tanto se necesitaba para modernizar la nación, se alejara para siempre. Sobre todo cuando la prensa francesa declaró que las luces de progreso, paz social y justicia, emanadas del difunto austriaco, se habían apagado irremediablemente pronosticando el regreso a la fatídica y sangrienta disputa ideológica. De ahí que a Juárez se le culpaba de haber convertido los más oscuros atrasos de México en un lamentable espectáculo internacional.

⁸⁷ *Ibidem.*, p 213.

⁸⁸ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1993, p. 111.



55. Fachada principal de la proyectada Exposición Universal Mexicana (1873). En la carátula del vals compuesto por Luis Malanco para la Exposición Universal Mexicana, se puede apreciar una perspectiva de sus estructuras arquitectónicas (1880).

Clementina Díaz y de Ovando, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio (La Exposición Internacional Mexicana, 1880) y otras utopías*, tomo I, México, UNAM, 2002.

El ministro Riva Palacio, dinámico empresario del capitalino Teatro Principal, estaba convencido de la necesidad de convocar a una Exposición Universal Mexicana para demostrar que el país entero era adicto a la civilidad, a la cultura y al refinamiento social, y que a la vez estaba capacitado para captar cascadas de inversión financiera y explotar a nivel internacional sus recursos naturales y mano de obra barata.

Comerciantes y empresarios nacionales y extranjeros consideraron justo y necesario apoyar la celebración de la Exposición para incrementar esa imagen de progreso y civilidad que ganaría respeto internacional; concretar este proyecto era asunto de tan supremo interés económico que debían olvidarse venganzas y revanchas sociales.

Como flores marchitas tenían que caer los odios y rencores emanados de la confrontación política y económica;⁸⁹ ante la trascendencia del certamen, ningún antagonismo podría durar largo tiempo.⁹⁰

Transcurrido más de un año, el funcionario-empresario y general Irineo Paz, responsable de prensa de la Exposición Universal y editor en jefe del periódico *La Patria*, públicamente anunció la compra de un terreno triangular para construir la exposición; este terreno estaba delimitado por la fallida calzada del Emperador, hoy Reforma, por la primera de Ramón Guzmán (hoy Insurgentes) y por la calle Ejido o Patoni, hoy de la República donde se ubicaba la estatua ecuestre de Carlos IV; (56).⁹¹



56. Vista fotográfica de la Estatua de Carlos IV en 1880.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

⁸⁹ Clementina Díaz y de Ovando, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio (La Exposición Internacional Mexicana, 1880) y otras utopías*, tomo I, México, UNAM, 2002, p. 45.

⁹⁰ *Las Academias de Arte, op.cit.*, p. 98.

⁹¹ En 1869, el ministro de Fomento hizo entrega de la antigua calzada del Emperador al ayuntamiento capitalino, no sin antes cambiarle de nombre por el de Calzada Degollado; un nombre más acorde con los vientos liberales y republicanos. Pero también, en contraste con la primacía del Emperador, la nueva avenida fue declarada paseo público a través de un decreto fechado el 17 de febrero de 1872: "Por orden del C. Presidente queda a disposición del Ayuntamiento de esta capital la Calzada Degollado que va a destinarse a paseo público, en la parte comprendida de la estatua de Carlos IV a la garita establecida antes de llegar a Chapultepec." El Ayuntamiento reconocía el efecto positivo que en los ánimos de los visitantes ejercía la Calzada Degollado cuando fueran arbolados sus camellones para convertirlos en suprema distracción orientada a dulcificar "...los hábitos sociales, ejecutando a la vez una influencia benéfica sobre la ciudad." Según la comisión, con una calzada bien arbolada y estéticamente agradable desaparecerían "...esas enfermedades nerviosas que hoy aquejan, y la comunicación de unas familias con otras (...) mantendrán y fomentarán los vínculos sociales." En 1872, el gobierno lerdistas abrazó la idea de cambiar el nombre de la Calzada

Velasco pintó de primera intención, sin repintes y retoques el primer acceso de la Exposición poniendo en relieve la significancia urbana de la estatua ecuestre de Carlos IV; (57). Se aprecia uno de los pedestales que se estaban construyendo en los camellones para engalanar a esta calzada con estatuas de la mitología clásica. Por muchos años estos pedestales quedaron sin esculturas, hasta 1887 cuando se utilizaron para encumbrar las efigies de insurgentes y reformadores nacionales que propusiera el proyecto del escritor Francisco Sosa; (58).⁹² Velasco también dejó apuntes de los llanos donde serían construidas las instalaciones de la exposición; (59), así como del monumento a Cristóbal Colón erigido para rendir homenaje "...a los hermanos antiguos padres españoles."⁹³ Este monumento se ubicó en la primera glorieta del Paseo de la Reforma, trazada sobre los 5810.50 metros cuadrados de terreno que el funcionario-empresario Francisco Somera, flamante inspector general de Obras de la Exposición, vendió al ministro de Fomento.⁹⁴

Degollado por el de Calzada de la Reforma, buscando así enaltecer a la Exposición Universal y el honor de la patria ganado en la Guerra de Intervención, así como exaltar la trascendencia histórica y política del ya fallecido Benito Juárez. El general Vicente Riva Palacio propuso celebrar sobre el Paseo de la Reforma, la Exposición Universal Mexicana, la cual contaría con tres accesos ligados a igual número de glorietas con sus respectivos monumentos que patentizarían esa imagen de país culto, civilizado. Datos obtenidos en: "La Calzada Degollado, antigua Calzada del Emperador," cambiaría de nombre, decisión que se hizo pública en un decreto del año de 1872, el cual declaraba que: "...la calzada que conduce desde la estatua ecuestre de Carlos IV hasta Chapultepec se denomina en lo sucesivo Paseo de la Reforma." Datos obtenidos en: "Convocatoria para comprar 5000 sauces para el Paseo de la Reforma, un pozo artesiano y dos fuentes monumentales," Archivo Histórico de la Ciudad de México, ramo Paseo de la Reforma, libro 3583, legajo 1, exp. núm. 4, año 1872; *La Gaceta de Policía*, año II, núm. 17, domingo 28 de febrero de 1869, p. 2; Rivera Cambas, *op.cit.*, p. 340; "Proyecto de la Comisión para reponer el Paseo de la Reforma." Archivo Municipal de la Ciudad de México, ramo Paseo de la Reforma, volumen I, legajo I, año 1873, núm. exp.11, fojas 5 y 6; "Secretaría del Ayuntamiento Constitucional de México, convoca a la compra de 5000 sauces para la Reforma, un pozo artesiano y dos fuentes monumentales (Democracia y Reforma)." Archivo Municipal de la Ciudad de México, ramo Paseo de la Reforma, legajo 1, año 1872, exp. núm. 4, tomo I; "El ministro de Fomento pide copia de la constancia de pago hecha al Sr. Somera por 5810.50 metros que se le compraron para el trazo de la primera glorieta y terreno para fabricar la Casa del Guarda en la Calzada de la Reforma," Archivo Municipal de la Ciudad de México, ramo Paseo de la Reforma, libro 3583, volumen I, legajo I, año 1889, exp. núm. 11, Foja 1; "El Paseo de la Reforma, historia de los terrenos," en *El Mundo Ilustrado*, tomo I, núm. 1, pp. 10 y 11; "El Paseo de la Reforma," en *El Mundo Ilustrado*, tomo I, núm. 3, 18 de noviembre de 1894, p. 5; "El Paseo de la Reforma, historia de los terrenos," en *El Mundo Ilustrado*, México, tomo I, núm. 1, 1894, pp. 5-6.

⁹² *El Arte y la Ciencia*, México, vol. III, núm. 5, agosto de 1901, p. 69; *El Arte y la Ciencia*, México, vol. III, núm. 5, agosto de 1901, pág. 69; "Boletín Oficial del Consejo Superior de Gobierno del Distrito Federal, México, tomo I, núm. 45, 4 de diciembre de 1903, p. 708; *Diario del Hogar*, México, 25 de abril de 1907, p. 1.

⁹³ Ovando Clementina, *op.cit.*, p. 45.

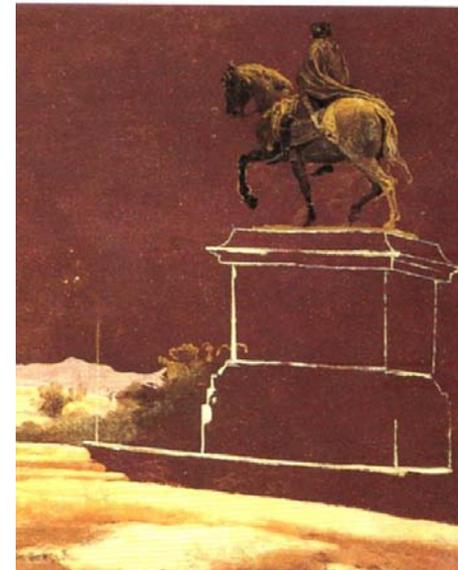
⁹⁴ "El ministro de Fomento pide copia de la constancia de pago hecha al Sr. Somera por 5810.50 metros que se le compraron para el trazo de la primera glorieta y terreno para fabricar la Casa del Guarda en la calzada de la Reforma", Archivo Municipal de la Ciudad de México, ramo Paseo

El mismo Somera y el empresario Jorge Hammecken y Mejía, responsable de la Comisión de Reglamentos del certamen, supervisaron la colocación del monumento encargada al ingeniero Eleuterio Méndez, sin tomar en cuenta el disgusto de Antonio Escandón quien patrocinó la construcción del monumento, pensando ubicarlo en la nueva glorieta del Ferrocarril Mexicano.⁹⁵ Luego, en 1887, los integrantes de la Subcomisión de Bellas Artes de la Exposición Universal Mexicana, encabezada por el historiador Alfredo Chavero, el pintor Santiago Rebull y el escultor Miguel Noreña, encargaron al ingeniero Francisco Jiménez la construcción de un monumento a Cuauhtémoc en la segunda glorieta de Reforma.

3.3 Paisajes con paseos públicos (1877-1880)

Cabe señalar que tiempo atrás, en 1869, persistió la idea de que los paseos públicos tenían la supuesta capacidad para recargar en los humanos la provisión de jugos vitales con qué recobrar las fuerzas que alejaban dolencias y las "...penalidades que afligen." No menos importante su función como lugares de "...moralidad y civilidad"; receptáculos con poder purificador, capaz de desvanecer el ardor de la epidermis social, saturada de agitaciones y malestares.⁹⁶

Conforme a la ley de la decoración urbana en Europa, en 1880 los paseos capitalinos fueron equipados con las comodidades de una ciudad civilizada, de esta manera se vieron flanqueados por árboles y balaustradas con pilastras de cantera y remates de yeso con formas escultóricas sin olvidar los basamentos cual restos ciclópeos que hablaban de la civilización grecolatina. El impulso romántico multiplicó kioscos de música para las bandas militares y para los trovadores populares y cantantes con los dedos llenos de sortijas. Un sinnúmero de cercas de madera alquitranada y pintada con



57. José María Velasco pintó el inicio de las obras en la entrada al Paseo de la Reforma, 1880.

José María Velasco, Homenaje Nacional, México, MUNAL, 1994.

de la Reforma, volumen I, legajo I, año 1889, foja 1.

⁹⁵ En esta glorieta habitaban María Escandón de Buch, Carlota Escandón de Falco y Guadalupe Escandón y Escandón, en los números 3 1/4, 2 1/2 y 14 1/2 respectivamente. *El Boletín Municipal*, México, tomo I, núm. 13, 13 de febrero de 1900, p. 3.

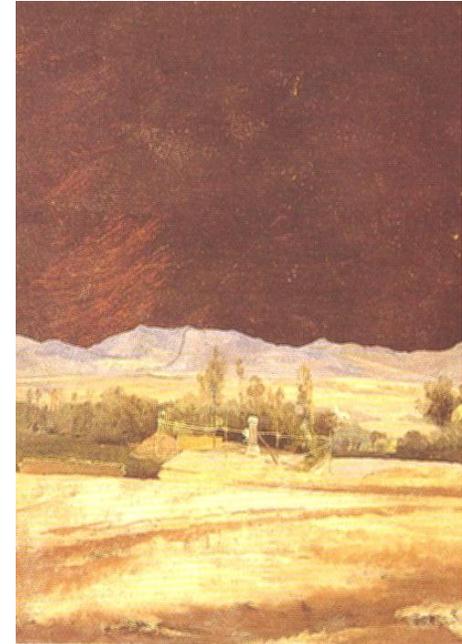
⁹⁶ *La Gaceta de Policía*, año II, núm. 17, domingo 28 de febrero de 1869, p. 2.

óleo rojo impedían pisar las plantas ornamentales. Entre las novelescas visiones los pabellones-retrete de aspecto oriental que fueron importados con el fin de quitar del ambiente la hedionda densidad de los lugares que indistintamente eran utilizados como sanitarios.

Se construyeron terrazas como plataformas de un barco mercante para tertulias cafeteras que pugnarían cada día más a favor del gusto y las costumbres afrancesadas, entre éstas, una algarabía que causaba vértigo y mareo. Se escucharía música europea, romántica y sentimental, o mexicana, si era noche de conmemoración patriótica; además, para gozar de una vagancia sedentaria serían colocadas farolas de gas que evitarían esos crímenes cometidos por el “...abandono y las sombras,”⁹⁷ así como el alcantarillado que recogería “...las aguas inmundas, pestilentes, que antes contenían las acequias” sin entubar.⁹⁸

Según el Ateneo Artístico Mexicano, resultaba ideal ennoblecer y purificar el espíritu y los afectos de la gente de “pocos alcances”, marcada con el siniestro de la “torpeza y la ineptitud,” dando aspecto clasicista a los paseos públicos. Convencidos estaban los empresarios-funcionarios del Ayuntamiento que lograrían purificar y “...restablecer en el alma la templanza, la serenidad –la *sophrosyne* que decían los griegos – con el toque de arte grecolatino decorando el mobiliario urbano ornamental.”⁹⁹

Para los “Científicos” --encabezado por el funcionario-empresario José Yves Limantour–, la estética clasicista daría “...forma y dirección espiritual” al nuevo mexicano;¹⁰⁰ a esa gente “...abandonada a los hábitos e instintos vulgares.¹⁰¹ Este nuevo mexicano, al asumir el gran modelo clasicista, desarrollaría su nobleza y el sentido de justicia; las facultades intelectuales y los imperativos morales. Y es que el



58. José María Velasco pintó uno de los primeros pedestales que serían coronados con estatuas de la mitología clásica para engalanar el Paseo de la Reforma convertida en la calzada de acceso de la fallida Exposición Universal Mexicana, 1880. José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.

⁹⁷ José María Marroqui, *La ciudad de México*, México, Jesús Medina Editores, 1969, p. 268.

⁹⁸ *La Gaceta de Policía*, op.cit., p. 3.

⁹⁹ Archivo Obregón Santacilia, Dirección de Arquitectura y Conservación del patrimonio artístico inmueble del INBA.

¹⁰⁰ Charles Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, México, Vuelta, 1983, pp. 370-372.

¹⁰¹ *Cuadernos de Arquitectura*, op.cit., p. 33.

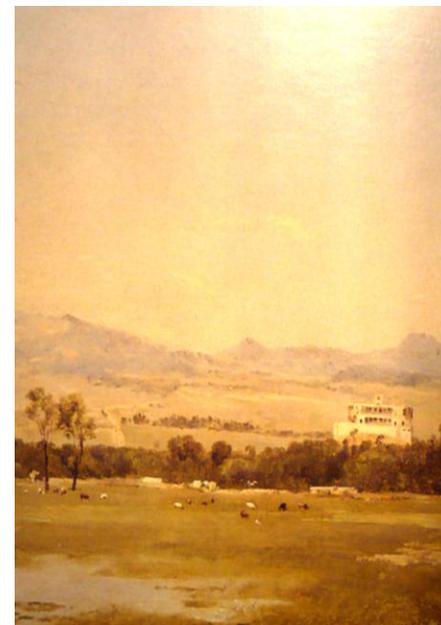
progreso espiritual era tan importante como saber sobre la evolución de las especies que había postulado Darwin.¹⁰² En este tenor, el filósofo poblano Gabino Barrera, convencido estaba que la educación popular apoyada en el clasicismo y en el darwinismo social orientaría el desarrollo de las colectividades.¹⁰³

Los paisajistas de la Escuela de Artes tuvieron un festín visual cuando la Comisión de Paseos emprendió la tarea de engalanar con plantas y ornato clasicista la plazuela del Colegio de Niñas, ahora Jardín Cinco de Mayo. Jardines con árboles de espeso follaje también se crearon en los barrios de Betlem y Loreto: en las plazuelas de Santa María Villamil, Concepción, Resurrección, Morelos y Santo Domingo que cambió de nombre por Jardín de los Mártires.¹⁰⁴

3.4 Tranvías y canales de agua (1880)

Donde finalizaba el barrio de la Merced habitado por familias comerciantes de la más diversa índole y origen, se podían divisar los acuáticos canales que comunicaban a la gran ciudad con el lago de Texcoco. Eran canales de color plata convertidos en verdaderos caminos de agua por “barqueros indios” dedicados al traslado de mercancías comestibles y artesanales, así como de numerosos peones que asomaban sus tostadas cabezas entre los toldos de las barcasas o sonrientes se sentaban sobre la borda con los pies en el agua.

Estos canales construidos por empresarios que arriesgaron capitales y competencias en la formación de nuevas sociedades y oportunidades explotando el lago de Texcoco,



59. José María Velasco, *Paseo de la Reforma* visto desde los llanos de La Teja donde sería construida la Exposición Universal Mexicana, 1880. José María Velasco, *Homenaje Nacional*, México, MUNAL, 1994.

¹⁰² Hale, *op.cit.*, pp. 336-337.

¹⁰³ Justino Fernández, *op.cit.*, pp. 102-103.

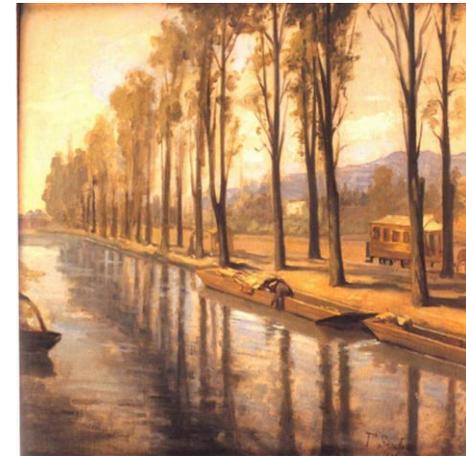
¹⁰⁴ Archivo Municipal de la Ciudad de México, ramo Paseos y Jardines, libros 3586- 3587- 3588, años de 1870 a 1885; “El Ayuntamiento de Guadalupe,” en *El Distrito Federal*, México, tomo II, núm. 287, 17 de octubre de 1872, p. 3; “El ahuehuete de Popotla,” en: *El Distrito Federal*. México, tomo II, núm. 90, 2 de marzo de 1872, p. 4; “El árbol de Popotla,” en: *El Distrito Federal*. México, tomo II, núm. 92, 7 de marzo de 1872, p. 4; Memoria que el Ayuntamiento popular de 1868 presenta a sus comitentes y corresponde al semestre corrido desde el 1º de enero al 30 de junio. México. Imprenta de Ignacio Cumplido, 1868, p. 11; *Gaceta de Policía*, año II, núm. 17, domingo 28 de febrero de 1869, p. 3; *El Boletín Municipal*. año I, núm. 4, martes 14 de diciembre de 1869, p. 3.

eran especialmente responsables del transporte de cereales y del abasto de productos procedentes de las haciendas y rancherías periféricas a la gran cuenca, así como también del pueblo lacustre de Chalco convertido en bodega de los productos provenientes de las extensas llanuras de “tierra caliente,” tal y como eran el henequén, la caña dulce y las pieles de jaguar, sin olvidar los productos provenientes de las configuraciones volcánica de la Huasteca, revestidas de frutos y habitadas por un sinnúmero de animales comestibles. Desde Chalco no tardaron en levar anclas las barcazas de vela que aún se dirigían a los canales de Xochimilco y la laguna de Zumpango con sus riberas de arena ocre y espesas malezas donde anidaban verdes reptiles.

Entre los funcionarios-empresarios y personajes adinerados que buscaron con tesón monopolizar la explotación de canales, sin duda destacaron Mariano Ayllón y el portafoliero español Iñigo Noriega quienes acapararon la explotación comercial de casi todos los canales, buscando además mejorar sus condiciones acuáticas para poder introducir rentables barcazas de vapor necesarias en el traslado de productos y para la recreación del burgués interesado en huir del enojo que le causaba la vida en la ya para entonces hacinada capital. Estos barcos de vapor fueron lujosamente ataviados con cortinas y cojines de seda, con detalles en bronce en ambos costados de la barcaza y con “indios-remeros” vestidos de gala que tenían prohibido lanzar gritos o descansar con los pies en el agua.

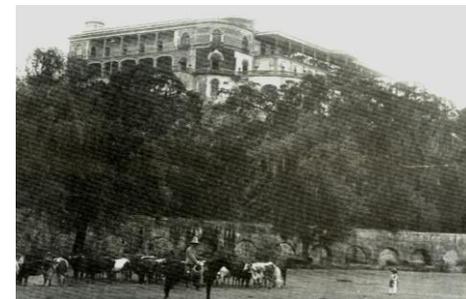
Tiempo después, con la construcción de líneas férreas trazadas paralelamente a los canales de agua, los funcionarios-empresarios buscaron explotar mejor los productos de “tierra caliente,” y así controlar el abasto de la capital, y por qué no, buena parte de la economía nacional según dejó escrito el historiador A. Molina Enríquez.¹⁰⁵ Contando con el apoyo del régimen porfiriano, Ayllón y Noriega iniciaron la construcción de líneas férreas a lo largo de dichos canales para acrecentar las ganancias obtenidas en el traslado de productos; también impulsaron la desecación del lago de Texcoco para así

¹⁰⁵Alejandro Tortolero V., *op.cit.*, pp. 25-33.



60. Tiburcio Sánchez. *Canal de Cuemanco*, 1896.

Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México. México, MUNAL, 1995.



61. Vistas fotográfica del Castillo de Chapultepec, 1880.

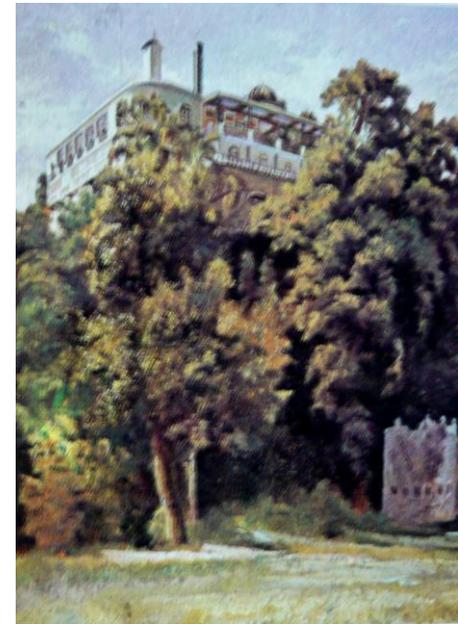
Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

pulverizar la agricultura de chinampas y toda competencia comercial de los pueblos acuáticos y de los pequeños comerciantes que serían reciclados como obreros asalariados en las numerosas compañías salineras que algunos funcionarios-empresarios establecieron sobre caliche y tequezquite. Uno de estos adinerados personajes, Porfirio Díaz Jr., hijo del presidente de la República.

Buscando plasmar estos cambios que la modernidad capitalista estaba infringiendo al antiguo sistema de canales, Tiburcio Sánchez pintó un solitario canal de Cuemanco sin peatones ni guardia caminera sobre los arenosos taludes; sin “criados indios” que movían los remos con lentitud desesperante, y sin ese cortejo de servidores de tez bronceada que cargaban la pesada mercancía de acaudalados comerciantes. Este canal y su línea férrea que cruzaba desde verdes bosques hasta horizontes blanquecinos y calcinados por el sol, eran explotados por los empresarios Ayllón y Noriega, para detonar la liga comercial de productos y sub-productos que interconectaban la ciudad capital y los pueblos de la región de Chalco y Xochimilco. Cabe señalar que estos pueblos también fueron románticamente plasmados por la pintura de paisaje, siendo sus moradores pintados como en aquellas descripciones literarias de Ignacio Manuel Altamirano, donde resplandecen con vestiduras indígenas semejantes a tunicelas de la antigua Grecia, es decir, como figuras de un friso del *Parthenón*.

En su paisaje del canal de Cuemanco, el paisajista buscó contraponer dos tiempos históricos incorporando una de las trajineras que transportaban mercancías y un carro del tranvía jalado por mulas. Este último transita una solitaria calzada cuyo escorzo perspectivo no parece acabar nunca. La calzada de tierra apisonada no presenta el despacioso ir y venir de aquellos indios vestidos con ropas de manta como si fueran ensabanados fantasmas; (60). En 1898 la tracción animal con sus pintorescos conductores que se cubrían del sol con singulares abanicos de palma, comenzó a ser reemplazada por la de vapor ante la resistencia de las costumbres que preferían la mula a la máquina y el abono animal a los fertilizantes importados.¹⁰⁶

¹⁰⁶ *Idem.*



62. Cleofás Almanza, *Castillo de Chapultepec*, (versión del natural), 1880.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

3.5 Paisajes de Chapultepec (1890)

El Bosque de Chapultepec con sus añosos árboles y sobresalientes peñascos fue tema fundamental de los paisajistas académicos, en especial desde 1890, cuando el ministro de Hacienda, José Yves Limantour se propuso rediseñar el aspecto del boque para tenerlo listo para las fiestas del Centenario. Este vitalicio ministro mandó intervenir sus viejos árboles y verdes enramadas esperando forjar impresiones de novela, de ensueño, como el umbral del Paraíso. Y para que los paseantes nocturnos no tuvieran resquemor en llegar a este boscoso lugar, se ubicaron farolas de luz de gas. Ya metida la noche, bajo la cálida luz artificial que a trechos disiparía las tinieblas pobladas de moscas de luz, lucirían las estatuas clasicistas y las efigies de los héroes cual pedazos de la historia nacional que debía saborearse, sin olvidar los arreglos vegetales de tarjeta postal con sus rosas abrileñas engalanado viejos troncos como aquellos pintados por los célebres paisajistas Nicolás Poussin, Gaspar Dughet, Salvatore Rosa y Claudio Lorrain. En las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, estos destacados paisajistas eran muy estudiados por los alumnos del José María Velasco, quien no dejaba de recomendar su atenta contemplación por ser una manera de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el paisajista goza de la belleza natural.

Cabe señalar que la renovación de Chapultepec también tuvo de fondo el lucro mercantil, y es que Limantour y sus socios funcionarios-empresarios, en su anhelo de ir siempre adelante en el negocio inmobiliario aprovechando el puesto público, buscaron convertir al milenario espacio arbolado en un lucrativo lugar de recreación burguesa, llegando a levantar afrancesados y modernos locales de recreo, un amplio zoológico y un lago artificial aprovechando los numerosos médanos pantanosos cercados de charcos parduscos donde se reflejaba la luna. Además se trazarían andadores peatonales a un costado de viejos árboles cuya raigambre a flor de tierra abarcaba un espacio tan extenso como sus copas; (61).¹⁰⁷



63. Cleofás Almanza, *Castillo de Chapultepec en otoño*, 1880.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.



64. Cleofás Almanza, *Calzada de la hacienda de la Condesa en Chapultepec*, 1880.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

¹⁰⁷ "Obras en el Bosque de Chapultepec," en: *El Universal*, México, tomo XVII, 3^o época, núm.85, 15 de abril de 1899, p. 1.

A este plan se agregaría "...un elegantísimo y muy vasto pabellón de hierro, mármol y mosaico" edificado a la entrada del parque, el cual era atendido por un cocinero francés experto en servir refrescos de primer orden así como excelentes comidas. Además, en una cueva de esta subterránea acrópolis mexicana, fue colocado un elevador de vapor que atravesó el corazón del mítico "cerro del chapulín" para comunicar la entrada del bosque con el patio principal del Castillo convertido en residencia presidencial.¹⁰⁸ Al respecto señaló el rotativo *El Monitor Republicano*:

"La junta directiva de las obras del Bosque de Chapultepec, va a nombrar un ingeniero que haga los trabajos necesarios para llevar a cabo el proyecto del Sr. Limantour, secretario de Hacienda, y cuyo proyecto ha sido aprobado por el Sr. Presidente y el ministro de Comunicaciones, con el objeto de establecer en el bosque boliches, billares, cantina y restaurante, etc. Tan luego estén hechos los trazos se darán principio a los trabajos que activados por la junta directiva de obras de mejoramiento del bosque quedarán en breve terminados."¹⁰⁹

Entre los socios del ministro Limantour estaban los miembros del "Grupo de los Científicos," sin olvidar a Eduardo Cañas, pariente político de Limantour y cercano allegado al presidente de la República, Porfirio Díaz. Cabe señalar que Limantour y Cañas formaban parte de la comisión de rescate del Bosque de Chapultepec. A diferencia de la "jardinería ornamental" de origen francés aplicada en la Alameda Central, los jardineros trabajaron en Chapultepec la "jardinería paisajista" desarrollada en Inglaterra, la cual se animaba con serpenteantes andadores de pavimento musgoso rematados por escondidas glorietas con anchas escalinatas entre verdes ramajes envueltos a intervalos en la más misteriosa oscuridad.

¹⁰⁸ *El Tiempo*, México, año XIV, núm. 4098, 4 de mayo de 1897, p. 3.

¹⁰⁹ "Los ahuehuetes del Bosque de Chapultepec," en: *El Monitor Republicano*, México, 29 de noviembre de 1895, p. 3.



65. José María Velasco. *Calzada de la hacienda de la Condesa en Chapultepec*, 1890.

José María Velasco, homenaje nacional, México, MUNAL, 1994

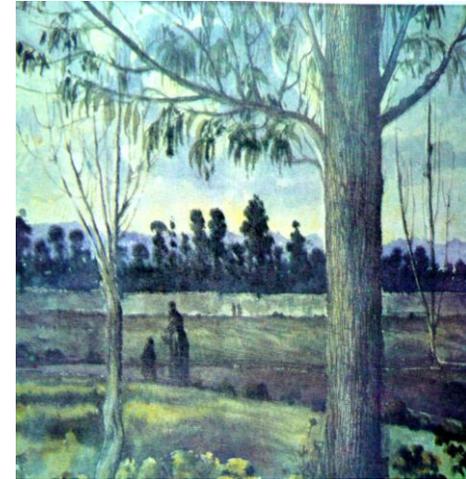


66. José María Velasco. *Molino del Rey*, (fragmento), 1894.

José María Velasco, homenaje nacional, México, MUNAL, 1994.

Estas glorietas se abrían ante los ojos del paseante como si fueran puertas de luz y belleza clasicista resultado de un mobiliario ornamental compuesto de pérgolas, estatuas, bancas y gruesos muros ruinosos como simbólicos heraldos de otros tiempos, dando la idea de que, en donde ahora crecía la hierba trepadora antaño descansaron las lanzas y se agitaron los pendones de los héroes patrios. A estos elementos se sumaron molinos, aldeas y animales pastando por simbolizar los valores de inocencia y moralidad que la Ilustración encontraba en la naturaleza. Según el filósofo inglés Ephraim Gotthold muy necesario resultaba el auxilio de la luz de gas emitida por globos nacarados para apoyar el trazo orgánico de glorietas y andadores que se libraron de la servidumbre impuesta por la arquitectura, y más concretamente de los trazos geométricos, de los ejes de simetría y puntos de fuga que caracterizaban al jardín formalista francés. Se debían exaltar las configuraciones de la propia naturaleza sin olvidar los encuadres de la pintura de paisaje como modelo de un nuevo arte en la jardinería europea.¹¹⁰

En Chapultepec las glorietas tendrían templete cuya simbólica arquitectura supuestamente promovería la reflexión sobre la Ilustración y sus valores: libertad, honor, ética, sabiduría, templanza, nobleza, etc. Siguiendo el modelo inglés estarían articuladas por una red de caminos serpenteantes que el visitante culto podría transitar escogiendo con imaginación y de manera lúdica aquellos trayectos que desembocaran en determinadas glorietas cuyos simbolismos y contenidos intelectuales se buscaba relacionar. En este tenor, un mobiliario ornamental cargado de simbolismos propiciaría el surgimiento de una trama argumental, personal; específicamente, una reflexión sobre los valores del liberalismo y la Ilustración buscando explorar con toda libertad nuevas conexiones e interrelaciones intelectuales sobre dichos temas. Al respecto señaló Adrian von Buttlar: "...allí donde la libertad se funda en el derecho natural, la naturaleza misma puede convertirse, a su vez, en símbolo de libertad."¹¹¹



67. Félix Parra. *Molino del Rey*, 1890.
Archivo Histórico de la Dirección de
Arquitectura y Conservación del Patrimonio
Artístico Inmueble del INBA.

¹¹⁰ Ephraim Gotthold Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Orbis, 1986, p. 72.

¹¹¹ Adrian von Buttlar, *Jardines del clasicismo y romanticismo. El jardín paisajista*, Madrid, Nerea, 1993, p.13.

En fin, el vitalicio ministro de Hacienda quiso ver en Chapultepec una “jardinería paisajista” inspirada en el liberalismo ilustrado y capitalista inglés antagónico a la tiranía y a las jerarquías barrocas monárquicas y absolutistas; quiso ver al “jardín del Centenario” como cabal testimonio de que en México, y bajo la tutela del régimen porfiriano, la democracia y libertad social habían por fin echado raíces. Por lo antes señalado, no resulta extraño encontrar en los paisajes pintados de Chapultepec por Cleofás Almanza; (61-64), un bosque que parece surgido de la contemplación idílica relacionada con la imaginación Ilustrada y la sensibilidad intelectual clasicista. Sin embargo, como los paisajistas mexicanos encontraron que Chapultepec carecía de ese repertorio de estructuras arquitectónicas y escultóricas decorativas que marcaban los catálogos ingleses, es decir, la gramática o semántica del “jardín paisajista,” se vieron obligados a repetir hasta el cansancio los mismos encuadres donde tan sólo destacaban los estanques naturales “cual pequeño mar interior con varios islotes,” así como los viejos ahuehuetes, a veces teniendo de fondo al Castillo que se estaba modernizando con un elevador que llegó al patio principal y más alto del edificio.¹¹²

Tiempo después, a los paisajes pintados de Chapultepec llegaron las ruinas de sus dos acueductos, cuyos despojos aún patentizaban audacias constructivas. No menos recurrente, el llamado Molino del Rey que compró el emperador Maximiliano para convertirlo en una cuña verde metida entre el Castillo y el pueblo de Tacubaya. Con esta adquisición el austriaco buscaba ampliar el bosque que tenía pensado sembrar al poniente del Castillo para formar jardines y andadores que se prolongaran hasta los lomeríos inmediatos. Del Molino del Rey se conservan paisajes de Velasco y Félix Parra, entre muchos otros artistas; (65-67).

En casi todos los paisajes pintados de Chapultepec, el último plano pictórico está configurado por una orquesta de formas montañosas y de conos volcánicos, entre ellos el Ajusco, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. Detrás del arbolado verdor de Chapultepec y sobre la amarillenta superficie del valle, los paisajistas casi siempre pintaron la mancha urbana con el relumbrar de las cúpulas y de los campanarios de la Catedral sobresaliendo como puntos de referencia en una carta de navegación. Por su parte, Fernando de Padua plasmó al pueblo de San Miguel Chapultepec suprimiendo las mutilaciones que padecía debido a la construcción de un jardín público que los funcionarios-empresarios del Ayuntamiento idearon para aumentar la plusvalía del suelo urbano. Las crónicas recuerdan que, eran potentes las explosiones –por haber usado dinamita para su completa demolición–, que polvo y escombros quedaron por todos

¹¹² Este elevador fue instalado en el fondo de la cueva, y allí, por medio de una vía férrea hasta la boca de la expresada cueva. *El Tiempo*, México, año XIV, núm. 4098, 4 de mayo de 1897, p. 4.

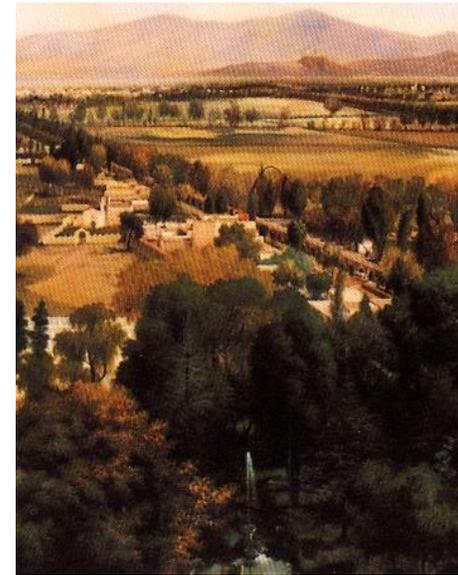
lados esparcidos, convirtiéndose en montones de cascajo algunos arcos del acueducto, ciertas bardas, casas y callejones; sólo quedó en pie la fuente virreinal de rica y variada ornamentación.¹¹³

Con los escombros se levantó el nivel del terreno conformándose lomeríos con andadores que serían cubiertos con tierra vegetal para poder plantar, sobre estos mismos, árboles de ornato. Con el paso implacable de las máquinas de vapor empujando pesados rodillos de metal se consolidaban las capas de cascajo y tierra, mientras numerosas cuadrillas de trabajadores daban forma a los senderos y montículos ornamentales.¹¹⁴ Entre las visiones paisajistas que no plasmó don Fernando de Padua estaban los colindantes llanos de cultivo salpicados de residencias burguesas que construía *The Villa Construction Company*; nuevas casas con aspecto elegante “estilo americano” que ocuparon el lugar de amplios pastizales y del derrumbado caserío edificado mucho tiempo atrás sobre un suelo lodoso, a veces oculto entre las apretadas viviendas; (68).

3.6 Paisajes monumentales e históricos (1890)

En 1895 la exaltación sin tregua ni desánimo de la naturaleza nacional fue presentada en el Congreso de Americanistas efectuado en la ciudad de México, donde el director de la sección de Historia Natural del Instituto Médico Nacional, José Ramírez, insistió en que el reino vegetal de México había alcanzado un desarrollo singular y perfecto con especies botánicas únicas en el mundo por sus características biológicas y belleza.¹¹⁵

Cabe señalar que el pensamiento porfiriano se escindió entre el idealismo y el positivismo, lo cual determinó que el concepto de naturaleza se polarizara en ciencias humanas y naturales; las primeras usadas por el idealismo romántico; las segundas dentro del prisma del positivismo que estudió el entorno natural como hecho objetivable apoyado en el



68. Fernando de Padua, *Valle de México desde Chapultepec*, (fragmento), 1890. *Historia del Paseo de la Reforma*, México, Democracia, 1994.

¹¹³ “Nuevo jardín en Chapultepec,” en: *El Monitor Republicano*, año XLVI, núm. 281, 20 de noviembre de 1896, p. 2.

¹¹⁴ “Obras en el bosque de Chapultepec,” en: *El Universal*, tomo XVII, 3° época, núm. 85, 15 de abril de 1899, p. 1.

¹¹⁵ Roberto Moreno, *La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX*, México, UNAM, 1989, p. 39.

empirismo científico. Según esto, los humanistas tomaron la naturaleza como objeto subjetivo para proyectar actitudes psicológicas, individualistas, colectivas o ideas patrióticas expresadas mediante un supuesto paisaje nacional.

En el “Viejo Mundo” el romanticismo trastocó los aspectos iconográficos e ideológicos del arte tradicional, por lo que la naturaleza dejó de ser proyección del hombre y su medio para configurar una visión patriótica expresada a través de un idealismo subjetivo, el cual, incorporó todo aquello que era próximo a las personas, desde los rincones cotidianos hasta los ámbitos naturales con los cuales se identificaba la vida diaria.¹¹⁶ Aquel paisaje intimista europeo, supuestamente proyección del “yo,” fue, casi al instante, proyección también de una presumible conciencia nacional. Es más, el paisaje intimista pretendió significar, –en la intencionada selección de lugares y composiciones–, la verdadera personalidad de un país que se miraba en ellos como en un espejo.¹¹⁷ Por lo antes señalado, no resulta extraño encontrar que la intelectualidad porfiriana hubiera vislumbrando en el paisaje mexicano la proyección patriótica del imaginario nacional que se buscaba conformar un objeto de experimentación y catalogación científica.

Para dar forma a este concepto botánico, los pintores paisajistas estudiaron con visión artística los contornos de las plantas, los claros de la bravía vegetación nativa, las laderas de las montañas y las selvas umbrías plagadas de flores misteriosas y extrañas. En la Academia se organizaron excursiones “artístico-científicas,” a veces acompañadas por una buena guardia de escopeteros ya que en algunos caminos señoreaban las cuadrillas de bandoleros con pistolas y machete al cinto. Es más, los artistas debían retomar esa “...maravillosa propiedad del país de producir flores en estío y en invierno.”¹¹⁸ Ya en 1865, el pintor don Santiago Rebull, convencido estaba de retomar “...la flora, los frutos y las producciones del país aplicadas en los estilos que correspondan en su pureza.”¹¹⁹ Luego, en tiempos de Maximiliano, la Junta de Gobierno del Segundo Imperio decidió que la flora nacional se debía aplicar al estilo artístico nacional. De esta manera la imaginación exaltada retomaría como motivo de gran inspiración la naturaleza lujuriosa y salvaje; el color de los frutos nacionales creciendo en la vastedad del antiguo Imperio Azteca; las flores del amanecer tropical



69. Vista fotográfica del Paseo de la Reforma en 1880.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

¹¹⁶ I. Bialostocky, *Estilo e iconografía*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 262-297.

¹¹⁷ María del Carmen Peña, *Pintura de paisaje e ideología*, Madrid, Taurus, 1984, p.70.

¹¹⁸ Archivo General de la Nación, ramo Instrucción Pública y Bellas Artes, exp. núm. 522, legajo 11, fojas 43-49.

¹¹⁹ *Testimonio, op.cit.*, p. 138.

envueltas en el rosado vapor de la claridad del alba; las plantas de selvas vírgenes pobladas de pájaros de brillante plumaje y peces que dejaban tras de sí una acuática estela de fosforescencias esmeraldas. Sobre este mismo tema, el arquitecto Ramón Rodríguez Arangoity, preferido de Maximiliano de Habsburgo, propuso aplicar en la arquitectura mexicana la flora nacional y el estilo de la villa mediterránea por las similitudes geográficas, climáticas y el deseo de conformar en México una imagen de cultura y civilidad occidental. Según Rodríguez Arangoity:

“El origen de lo bello y lo útil tuvo su génesis en Grecia. Su clima, materiales y costumbres tienen relación con nuestro país (...) necesitamos ir a la fuente, el renacimiento italiano pereció por haberse aislado de las leyes de los antiguos. No teniendo modelo donde comparar y estudiar en nuestro país necesitamos ir a la fuente para aplicar con mucha moderación la flora y los productos del país formando así al menos un estilo original y reuniendo lo verdadero, lo bello y lo útil.”¹²⁰

A principios de abril de 1890, en el ámbito arquitectónico, Nicolás Mariscal y Piña¹²¹ miembro de la comisión supervisora del Centenario, destacó su incuestionable lealtad a la idea de que el arte nacional surgía de una clara “esencia fisonómica” inspirada en el mundo botánico y geológico de México, y el cual era vislumbrado como rico tesoro nacional por el escritor y diputado don Gustavo Baz.¹²² No menos importante resultaba



70. Vista fotográfica del acueducto de Chapultepec ubicado en el extremo sur del Paseo de la Reforma. 1880.

Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

¹²⁰ *Idem.*

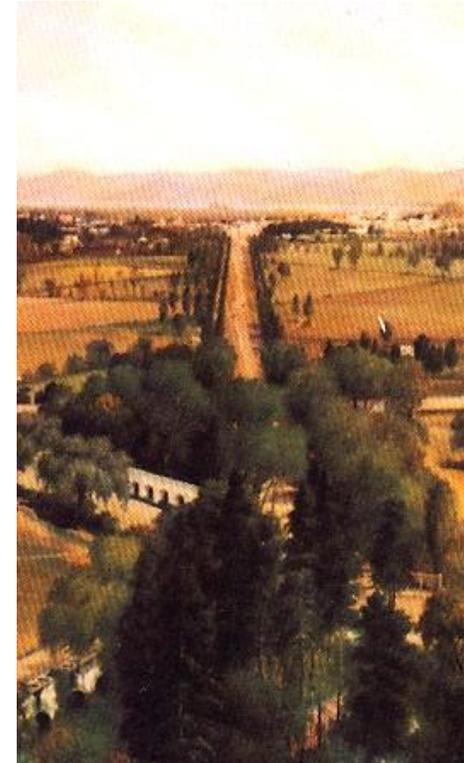
¹²¹ En 1899 el arquitecto Nicolás Mariscal y Piña fundó la revista *El Arte y la Ciencia*. Se desempeñó como regidor del Ayuntamiento de la ciudad de México entre 1901 y 1903. Tuvo a su cargo la inspección de ferrocarriles urbanos y los proyectos de mejora de la capital del país y el establecimiento de parques. Como regidor estuvo a cargo del embellecimiento de la ciudad de México. En 1903 ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes como profesor de Teoría de la Arquitectura. Entre sus más conocidos proyectos están: la Tribuna Monumental de Chapultepec (1905) y el edificio de Relaciones Exteriores en la avenida Juárez de la ciudad de México (1903-1907). Ver Israel Katzman. *Historia de la arquitectura mexicana*, tomo I, México, UNAM, 1973, p. 286.

¹²² Gustavo Baz y Gallo; *Historia del Ferrocarril Mexicano*, México, Edición Facsimilar, 1980, pp. 148-149.

la obligación de pintar paisajes que enaltecieran “...todos los vestigios anteriores a la conquista de la América ya que la sabiduría nacional debe levantare sobre base indígena.” El general Riva Palacio, al igual que antes lo hiciera don Carlos María Bustamante, vislumbró al patriotismo criollo como un exaltado nacionalismo, equiparando la heroicidad de Hidalgo, Morelos y Allende con la de Cuauhtémoc y la de los mexicas frente a los conquistadores.

Por su parte, el célebre escritor José Joaquín Fernández de Lizardi ya había destacado la importancia de estudiar las culturas prehispánicas por ser de gran utilidad para alcanzar la: “...meta última que vislumbran los ideólogos liberales: el triunfo de la República Federal.”¹²³ Cabe recordar que el pensamiento culto e ilustrado liberal recuperó en la teoría y en la investigación arqueológica, un casi intuitivo “glorioso pasado azteca,”¹²⁴ el cual, si bien por consanguinidad no asumían como propio, sirvió culturalmente para configurar ese imaginario nacional que el Porfiriato se empeñaba en construir.¹²⁵ No menos importante fue elaborar un “glorioso paisaje histórico” a partir de la teoría y en la investigación arqueológica para configurar el tan necesario imaginario nacional que la República se había empeñado en construir.

Por lo antes señalado, bajo el prolongado gobierno del presidente Porfirio Díaz, aquél viejo combatiente en las luchas de Reforma y la intervención francesa, el fotogénico bosque de Chapultepec y el Paseo de la Reforma; (69-71), así como los pueblos de Texcoco, Xochimilco, Popotla, y en general el valle de México, fueron vislumbrados como lugares de trascendencia botánica e histórica, donde los ilustres personajes de la nación con el pecho cubierto de medallas pudieran respirar tranquilamente tras los espasmos oratorios promulgados en la capital. Y es que dichos paisajes pasaron a recrear en la escena nacional la mítica visión de un pasado indígena equiparable en importancia con los descubrimientos arqueológicos, por lo que en sus



71. El paisajista Francisco de Padua pintó al *Valle de México visto desde Chapultepec*. A la derecha la garita de Chapultepec y el pueblo de San Miguel, 1880.

Historia del Paseo de la Reforma, México, Democracia, 1994

¹²³ *Monitor Republicano*, año XLIV, núm. 200, 22 de agosto de 1894, p. 3.

¹²⁴ *Monitor Republicano*, año XLIII, núm. 218, 12 de septiembre de 1893, p. 3.

¹²⁵ *Monitor Republicano*, año XLIII, núm. 211, 3 de septiembre de 1893, p. 3; Archivo de la antigua Academia de San Carlos de México, exp. núm. 9185; Rivera Cambas, *op.cit.*, p. 264.

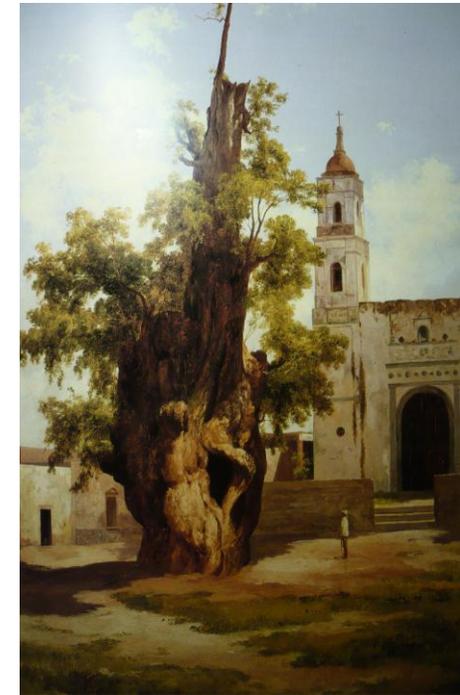
barrios se rindió homenaje a los héroes nativos cuyas hazañas cuando la Conquista española, cuando la invasión estadounidense o cuando el Segundo Imperio, eran comparables con las realizadas por los héroes del mundo clásico.

No pocos paisajistas terminaron por plasmar paisajes con tales imágenes nacionalistas en un afán de modernidad y para continuar esa noble labor que según Gabino Barreda abriría un porvenir a las bellas artes de corte nacional; (72).

3.7 Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel

Trepando por una serpenteante vereda plagada de guijarros sueltos y arbustos espinosos que hacían difícil el ascenso, Velasco llegó a la cima del cerro de Santa Isabel, al norte del Tepeyac, para trabajar el paisaje monumental del valle de México, tratando de incorporar esa fisonomía botánica nacional y la historia patria plena de imágenes metafóricas referentes, por ejemplo, a la fundación de Tenochtitlán que el nacionalismo de la época exaltaba como un pasado del Porfiriato triunfante.

Temáticamente, en este paisaje tomado desde Santa Isabel entre peñascos que parecían próximos a desplomarse, la perspectiva de la capital con los campanarios de sus iglesias descollando de la mancha urbana y su relación compositiva con un águila que sobrevuela los pórfidos del primer plano, no sólo simboliza la fundación de la capital azteca, sino también el hecho de que el país entero era tierra de notable belleza geográfica y muy rica en historia brillante y triunfal. Artísticamente, en su improvisado taller en la cima de Santa Isabel, Velasco pintó un valle como océano de verdor sin otra escala que la Villa de Guadalupe, de cuyas casas sube un humo tenue y blanco que se disipa en la claridad atmosférica. Se aprecia la ciudad de México, con sus calzadas y líneas férreas signos del progreso material.¹²⁶ Lógicamente, como señalaba el método paisajístico que Landesio enseñó y luego continuó Velasco, del lienzo retiró las visiones



72. José María Velasco. *Árbol de la Noche Triste en Popotla*, 1880.

José María Velasco, homenaje nacional, México, MUNAL, 1994

¹²⁶ Fausto Ramírez, "El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico e México," en: *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, México, MUNAL, 1995, p. 42.

indeseables como eran los numerosos jacalones que como remotas aldeas abandonadas rodeaban a la Villa de Guadalupe en detrimento de la belleza del paisaje; (73).

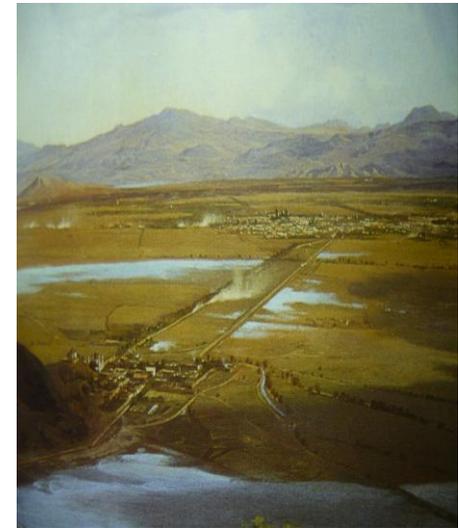
No pocos funcionarios-empresarios y personas adinerados solicitaron de este paisaje numerosas copias en diverso formato que integrarían a la colección particular de paisajes y retratos que a veces ostentaban larga leyenda al pie. Entre los compradores había empresarios, terratenientes urbanos, portafolieros extranjeros y militares con espada al cinto y el pecho cruzado de bandas cubiertas de condecoraciones. También se encontraban políticos con el encargo de formar ministerio y en cuyos discursos hablaban al pueblo de la necesidad de encaminar al país por nuevos derroteros nacionales.

El Museo Nacional que compró una copia de este célebre paisaje para decorar una de sus salas, apoyaría la consolidación de la identidad cívica, recordando que el devenir de la patria era una constante lucha para afirmar lo propio, para dar acabado perfil a un pueblo que históricamente siempre había sido asediado.¹²⁷

Ya que el nacionalismo formaba una de las caras del imaginario nacional, el Museo Nacional recordaría que una vez negada la Colonia y admitida la necesidad de fundar un país independiente, la inserción de la nación mexicana en el mundo se efectuó en medio del doble riesgo de disolución por disensiones internas y por continuas agresiones provenientes del exterior, como una guerra de invasión que despojó al país de más de la mitad de su territorio, en tanto que las diferencias políticas y los conflictos entre facciones impedían el fortalecimiento de un gobierno verdaderamente nacional.

El Museo también enarbolaría la figura presidencial como reconstructora de ruinas y guardián de todo vestigio prehispánico considerado insignia del Estado Nacional. No menos importante fue poder patentizar que con el régimen había llegado una supuesta “edad de oro mexicana,” la cual curó las heridas de ese México bronco, entregado durante el primer medio siglo de vida independiente al caos de las guerras civiles y al embate de las invasiones extranjeras.

¹²⁷ *Monitor Republicano*, 10 de junio de 1896, p. 3.



73. José María Velasco, *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel*, 1877.

Cabe señalar que la concepción artística de este paisaje no corresponde a la tradición pictórica de Landesio: los volcanes, a pesar de ser los objetos más distantes, resplandecían de colorido y luz, mientras los lugares cercanos se encontraban ahogados por las sombras sin detrimento de la sensación de profundidad. Velasco llegó a la conclusión de que el agrisamiento del color no era determinante para los efectos de profundidad, más bien era el trazo perspectivo y la copia exacta de las tintas del horizonte asunto necesario para recrear profundidad sin dejar de plasmar el gran colorido de los sitios más distantes. José María Velasco, *homenaje nacional*, México, MUNAL, 1994

En los salones del Museo Nacional que rodeaban un patio central plasmado en un cuadro por Cleofás Almanza; (74), también fueron colgados lienzos de la fundación de Tenochtitlán, de José Jara y Leandro Izaguirre; (75-76), y donde se mostraba al mundo civilizado que México tenía hombres capaces de competir en gloria con los héroes del mundo clásico. De esta manera, al igual que un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; y un Cid, Valencia, México tuvo en el mundo mexica a sus afamados reyes, hombres superiores que murieron trágicamente al defender la libertad de su patria, y cuya lección por sus valerosos hechos podría enseñar, deleitar y admirar todo aquel que leyera sus hazañas.¹²⁸



74. Cleofás Almanza, *El Museo Nacional de Historia*, 1880. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.



75. Leandro Izaguirre, *Arribo de los mexicas al valle de México*, 1880. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.



76. José Jara, *La fundación de Tenochtitlán*, 1880. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

¹²⁸ Tiempo atrás, Carlos Sigüenza y Góngora también equiparó a los aztecas con la aristocracia hebrea, romana y griega; además de relacionar a Quetzalcóatl con el mismo Santo Tomás. Clavijero llegó a considerar el politeísmo azteca superior al de los romanos y griegos, mientras que Fray Servando Teresa de Mier, declaró sobresalientes los conceptos mexicas de igualdad y por encima de los emanados del mundo clásico. También se apoyaría con paisajes pintados esa visión liberal interesada en ligar al pueblo militante con el antiguo mundo indígena, con Miguel Hidalgo y con la insurgencia. Una liga de ficción convertida en fundamento de la nación imaginaria que trabajosamente la élite hegemónica venía fabricando. No menos importante fue enaltecer con el monumento a Cuauhtémoc en la segunda glorieta del Paseo de la Reforma, a las clases populares que tuvieron participación dentro de las tropas republicanas, especialmente en el ejército de Tuxtepec conformado por indígenas de Puebla, Morelos, Estado de México y Oaxaca. Ignacio Ramírez, *Antigüedades mexicanas*, México, Enciclopedia Popular SEP, 1944.

3.8 Un encargo patriótico para la Escuela Nacional de Bellas Artes (1895)

La Junta Patriótica con sus funcionarios-empresarios y personajes de la cultura, el comercio y la política, tuvo el encargo oficial de organizar en el Museo Nacional una exposición con los artículos personales de los caudillos y reformadores. La Junta obligaba a recoger dichos artículos y a devolverlos a sus dueños, entre los que figuraban algunos miembros de misma Junta. Esta cuestión era fundamental ya que apoyaba la mitificación del caudillo, destacando su fuerza y valor como notable manifestación de genio individual, cuya actuación en el campo de batalla y en la tribuna pública lo hacían digno motivo de culto. De ahí que sus pertenencias se consideraran reliquias no sólo daban carácter ejemplar al festejo oficial, sino también fomentaban el patriotismo exacerbado.

Prestar objetos testimoniales y organizar su oportuna exhibición resultaba un claro mensaje de adherencia al liberalismo triunfante, lo que en especial convenía a aquellos opositores sometidos a severo cuestionamiento por su postura antagonica. Por si fuera poco, tener en propiedad pertenencias de los héroes de la patria otorgaba un alto status social, de modo que para conseguirlos se intentaba convencer a los familiares del personaje de venderlas a un ínfimo costo, presionados por la precaria situación económica; en otras ocasiones, los objetos eran vendidos por personas que los hurtaban aprovechando el descuido de familiares, compañeros de batalla o del mismo sujeto.

Desde 1895 se había constituido una comisión que dictaminó la autenticidad de las reliquias patrióticas y todo tipo de trofeos de guerra, la que encabezó el general Felipe Berriozabal. Trajes, espadas, condecoraciones, muebles y artículos personales eran jugosa adquisición y más aún si fueron usados en la contienda bélica aunque corrieran el peligro de caerse en pedazos por el rudo empleo a que fueron sometidos.

La Escuela Nacional de Bellas Artes tenía como honorable encargo restaurar su aspecto original: eliminar raspones, golpes y deformaciones, así como reproducir las piezas faltantes en el caso de objetos mutilados.

Por esos años, María Gargollo de Morán, la hija del arquitecto Manuel Gargollo, quien llegó a ser miembro de la subcomisión de Bellas Artes de la Exposición Universal, solicitó se le devolviera el sillón del difunto presidente Benito Juárez y que su padre había prestado para la celebración del Centenario. Piezas importantes del Museo eran los lienzos con alegorías de la Independencia en el Zócalo capitalino; del Cura Hidalgo en el Palacio Nacional y la entrada de Agustín de Iturbide y del Ejército Trigarante por la garita de Chapultepec. Entre las reliquias históricas exhibidas entusiasmaron la pistola de Nicolás Bravo; la bandera quitada a los "gringos" en la batalla de Angostura; el sable del general español Don Félix M. Calleja; el cañón "Niño" con el que se forzó el sitio de Cuautla rompiendo las líneas de los españoles. No fue menos importante el estandarte guadalupano que el cura Miguel Hidalgo agitó el día 15 de septiembre

de 1810. Lógicamente, dicho estandarte que ondeó el cura Hidalgo, engalanaría también los textos, fotografías y armas de guerra de Porfirio Díaz. Entre los lienzos que serían exhibidos se encontraban obras de Antonio Cortés.¹²⁹ Cabe señalar que el bosque de Chapultepec también fue parte de las alegorías nacionalistas impuestas por la ingeniería cultural del régimen porfiriano. A veces el cerro de Chapultepec aparece amurallado como una ciudadela; en otras ocasiones fue plasmado altivo o sombrío, lleno de susurros y de aromas producto de los hechos heroicos acaecidos en defensa de la Patria. En no pocas ocasiones los primeros planos se ven poblados de heroicas sepulturas que se juntan tan estrechamente como las ramas de los árboles, dejando tan sólo pequeños espacios donde se puede apreciar triunfante el Castillo de Chapultepec. El último término pictórico se anima con humo de cañones que ahogan las cumbres azuladas de los montes bajo un sol dorado y triunfal. Tal y como se aprecia en las ilustraciones realizadas por Manuel Cantón para la publicación *México a través de los siglos*, las armas y los epitafios que recordaban las hazañas heroicas son también imágenes muy recurrentes en los paisajes con tema histórico orientados al florecimiento de la epopeya mexicana; (77).



77. Manuel Cantón, *Alegorías de la Independencia de México*, 1880.

En estas imágenes se puede apreciar al bosque de Chapultepec como sitio geográfico escenario para la construcción de la identidad nacional.

Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

¹²⁹ Por esos días el prefecto de Guadalupe Hidalgo, de apellido Velásquez, hizo la investigación para saber si el lienzo con la imagen de la Virgen de Guadalupe que se encontraba en la parroquia vieja de la Villa, en el Altar Mayor, era el que usó Hidalgo en Atotonilco. La Secretaría de Guerra y Marina y la Junta Patriótica nombraron al prefecto de la Villa para que también averiguara el paradero de las banderas quitadas a Barradas en Tampico y de aquellas que se encontraban en la Colegiata de Guadalupe y que adornaban el interior del templo. Al fondo de la Colegiata, incrustada en un muro grueso se encontraba una caja de fierro con objetos valiosísimos por su valor histórico y artístico, guardados por el cabildo de la Colegiata, como eran el bastón y el espadín de Iturbide. El rotativo *Monitor Republicano* se preguntó: “¿En poder de quién paran esos objetos valiosísimos? El prefecto Sr. Velásquez ha examinado cuidadosamente la imagen de la Virgen y ha encontrado en ella indicios que revelan la exactitud de las declaraciones de los testigos, quienes vieron 40 años atrás cómo llevarla el 12 de diciembre por Santa Anna a la Colegiata en solemne ceremonia. Además, sometió el lienzo al examen del notable paisajista Sr. Velasco, profesor de la Academia, y éste dictaminó que si no podía resolver sobre la autenticidad porque carecía de datos para ello, sí podía asegurar que la pintura es antigua.”

“El estandarte del Cura Hidalgo,” en: *Monitor Republicano*, año XLV, núm. 301, 17 de diciembre de 1895, p. 2.

CAPÍTULO 4

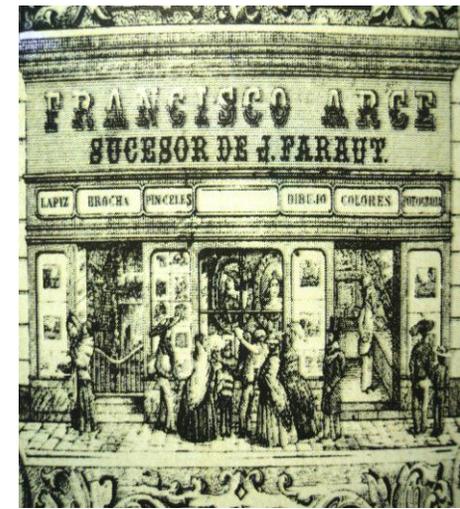
LA PINTURA DE PAISAJE COMO HERRAMIENTA HOMOGENEIZANTE (1910-1947)

4.1 Cambios sociopolíticos y urbanos (1910)

El año de 1910, señaló el término de un ciclo y el comienzo de otro en la historia del México moderno. Durante treinta años, los destinos del país fueron regidos por el presidente Porfirio Díaz cuyo encumbramiento político-social fue fijado por las míticas dignidades construidas durante su “dictadura paternal,” favorecida con la prosperidad económica alcanzada con las maniobras mercantiles de su íntimo allegado, el ministro de Hacienda José Yves Limantour, el cual alcanzó tan desmedida altura bajo la protección del presidente, que tenía voz de mando en casi todos los asuntos nacionales.

Si bien, Limantour dirigió las estrategias necesarias para que la política interna del país fuera vista en el “Viejo Mundo” como un planeta cuya ley de movimiento se apoyaba en la democracia, en el fondo detonaban peligrosos aplazamientos de la integración político-social sobre bases institucionales, sin olvidar que los “Científicos” o “Positivistas” intentaron sustituir la dictadura del presidente Díaz por una cúpula de privilegiados considerados como los más aptos para dirigir a la nación.¹³⁰

La industria y el comercio eran extranjeros ligados al capital internacional que explotó los recursos naturales a partir de concesiones y singulares privilegios monopólicos. En este tenor, sobre el dormido cristal esmeralda de las costas nacionales, barcos industriales comenzaron a dejar estelas de bullentes rizos. Las vías férreas habilitadas por funcionarios-empresarios y sus socios adinerados empezaron a surcar los bosques de Campeche, los campos agrícolas de Yucatán y los rojizos cafetales de



78. *Importaciones Francisco Arce*, 1910. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Archivo Manuel Arango, Álbum La capital de México, (1876-1910).

¹³⁰ Armando Castellanos, Monique Lafontant, Mirella Lluhi, Alma Lilia Roura, “El Dr. Atl y la Academia,” en: *El Dr. Atl, conciencia y paisaje*, México, UNAM, 1985, p. 29.

Veracruz entre muchos otros lugares. Con el ferrocarril renacieron las fábricas, y en general el ensanchamiento comercial.

La propiedad rural cuyos vastos paisajes parecían colosales tableros de ajedrez, estaba en manos de familias terratenientes, a veces, imposibilitadas de acrecentar los rendimientos de producción. El quehacer agrícola se realizaba sobre grandes extensiones terraplenadas, a veces padeciendo plantas silvestres cuyas verdes cabelleras eran retiradas por miles de peones sufriendo salarios de hambre, sin arraigo en lo presente ni esperanza para el porvenir. De tiempo en tiempo, los pueblos agrícolas perdidos entre bosques y ruinas virreinales, con velocidad se despoblaban para engrosar sus habitantes los tugurios marginados de la capital plagados de indios ensabanados como fantasmas, humildes y silenciosos.

Por su parte los funcionarios-empresarios y los hombres ricos, nacionales y extranjeros, consideraron adecuado imponer en la ciudad de México la receta urbana de la modernidad capitalista que recomendaba, entre otras cosas, zonificar la ciudad por áreas específicas, es decir, formando calles enteras especializadas en funciones financieras, recreativas, hospitalarias o gubernativas, patentizando así que la clase hegemónica capitalina tenía sus propios marcos de interpretación y de manipulación del espacio urbano ya existente, pues interesada estaba en darle un sentido ideológico propio retomando al historiador Michel De Certau.¹³¹

En particular, las calles de Plateros y San Francisco, hoy Madero, así como en las de Puente de San Francisco, Corpus Christi y el Calvario (que conformaban la actual avenida Juárez), comenzaron a vestirse con estructuras arquitectónicas comerciales de importación que gozaron de la modernidad telegráfica que hacía volar las palabras por hilos conductores que atravesaban los edificios cual serpientes de cobre y metal, para ya no tener que correr de un lugar a otro con los archivos bajo el brazo y la cabeza saturada de mensajes y recados.



79. *La ciudad de París*, 1910. Universidad Iberoamericana. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Archivo Manuel Arango, Álbum La capital de México (1876-1910).



80. *Fénix parisiense*, 1910. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Archivo Manuel Arango, Álbum La capital de México, (1876-1910).

¹³¹ Michel de Certau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, París, Editions Gallimard, 1980, p. 56.

Cabe señalar que ofrecer esa información a distancia no sólo agilizaba todo acuerdo mercantil que figuraba en la alta estimación de los inversionistas, sino que también aumentaba el valor de la plusvalía urbana, de modo que se pudiera ofrecer al mejor postor nacional o extranjero.

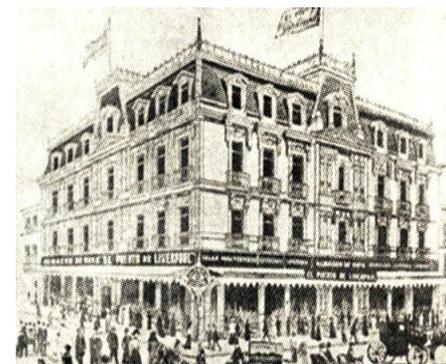
No menos importantes las primeras oficinas de consejeros mercantiles graduados en universidades europeas y estadounidenses, conocedores de los mecanismos del comercio internacional, del perfeccionamiento de los procedimientos lucrativos y del monopolio de la propiedad privada de la tierra y de los bienes capitales.

Con las nuevas tiendas comerciales, muchas de las cuales eran viviendas al mismo tiempo, llegó una nueva fauna laboral, los gerentes y superintendentes de grandes compañías organizadas bajo un enfoque jerárquico, tomando en cuenta rangos y distinciones, como recompensa al mérito laboral y al hecho de proyectar imaginando el modo de vender y vender aún más, siempre lucrando; (78-84). También destacaron los despachos de sociedades financieras que buscaron compartir el creativo timón urbanizador, y que añoraban construir una ciudad de portento, aunque fuera asimilada como reflejo, de segunda mano, como eco de los países ya instalados en el desarrollo occidental.¹³²

Con el paso del tiempo, estas sociedades financieras y los agiotistas más voraces detonarían una feroz guerra inmobiliaria que trastocó las regiones del proceder ilegal y las posturas políticas, ya que si bien la intelectualidad mexicana se encontraba en formación y dividida en grupos antagónicos, todos tenían en común el perseguir la prosperidad nacional a través de la tutoría capitalista de Europa.¹³³



81. *Sorpresa primavera unidas*, 1910. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Archivo Manuel Arango, Álbum La capital de México (1876-1910).



82. *Al Puerto de Liverpool*, 1910. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Archivo Manuel Arango, Álbum La capital de México (1876-1910).

¹³² Entre estas sociedades se encontraba la *Société Financière pour l'Industrie au Mexique* dirigida por acaudalados portafolieros extranjeros: Thomas Braniff, Ernesto Pugibet y Enrique Tron. Jiménez Muñoz, *op.cit.*, p. 294.

¹³³ Artemio de Valle Arizpe, *Calle vieja y calle nueva*, México, Compañía General de Ediciones, 1962, p. 91.



83. *Nevería y pastelería Omarini*, 1910. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Archivo Manuel Arango, Álbum La capital de México (1876-1910).

84. *El Importador*, 1910. Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. Archivo Manuel Arango, Álbum La capital de México (1876-1910).



Si bien la creciente mancha urbana comenzó a ser dotada de servicios públicos, lo cierto fue que dichas obras fueron realizadas de manera irregular y sin visión integradora, pues las fricciones en el seno del Ayuntamiento capitalino entre grupos políticos antagónicos distraían en gran medida el objetivo de los regidores. Esta situación duró tanto tiempo, que terminó por agravar los problemas de la capital, sobre todo al no contar con el respaldo de un futuro plan que los solucionara.¹³⁴ La distracción política fue tal entre los miembros del Ayuntamiento, que en las reuniones de Cabildo sólo trataban de contribuciones, anuncios, permisos, impuestos, sesión de locales para uso público, adquisiciones, nomenclatura, finanzas y elecciones políticas. Así, el Ayuntamiento capitalino estaba tan preocupado por la lucha ideológica que olvidó diseñar planes a futuro para dar solución al suministro de energía eléctrica o a la pobreza en colonias populares, cuya población crecían exponencialmente con el arribo de campesinos que huían de los campos desolados.

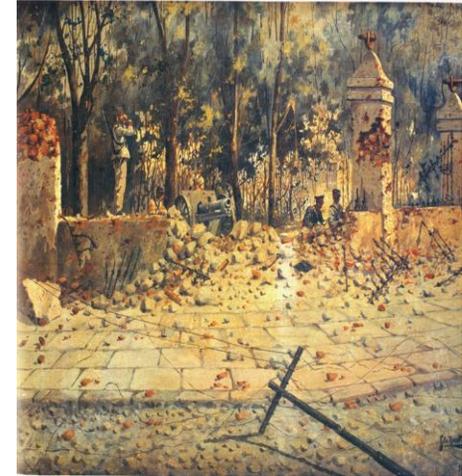
No menos importante la construcción de edificios educativos que reflejaran la dinámica de los fortalecidos ministerios. Muchas escuelas públicas funcionaban en viejos inmuebles rentados y cuyo costoso alquiler no respondía ni al precio de

¹³⁴ Por ejemplo, en el informe de labores de 1939, el Departamento del Distrito Federal todavía lamentaba que las divisiones políticas impidieron satisfacer las necesidades más elementales. El drenaje no llega tampoco hasta los barrios más apartados y la eliminación de las aguas negras se convierte en un grave problema, dando lugar a la formación de depósitos de inmundicias y a focos de infección dentro del conglomerado urbano". Datos obtenidos, en: Departamento del Distrito Federal, Informe de labores, México, 1939.

los inmuebles ni a su estado físico, ya que predominaban locales mal ventilados e iluminados, fríos y oscuros, sin instalaciones higiénicas ni espacios para talleres y bibliotecas.¹³⁵

Fuera de los grupos privilegiados, la situación de las clases media y baja era tan precaria, cuando no miserable. La declinación del bienestar social de las colectividades marginadas, la enormidad y el número de faltas que se le atribuían al dictador, desató tan rebelde inquietud social que el presidente Díaz tuvo que renunciar (25 de mayo de 1911) con su posterior exilio a Europa (31 de mayo de 1911). Luego, los graves acontecimientos que comenzaron a sucederse en el país entero vaciaron los arsenales de los ejércitos levantados mientras sus caudillos revolucionarios se convirtieron en generales, capitanes y sargentos mayores que se hacían temer y respetar por severos.

En la ciudad de México, cuando la lucha armada comenzó a manchar de sangre los uniformes de los combatientes y los ejércitos rebeldes conformados por indígenas convertidos en guerreros al calor de las armas atacaron diversos puntos urbanos, un puñado de docentes y alumnos paisajistas plasmaron aquellos momentos angustiosos cuando la turba se arremolinaba estrechamente en las calles del vecindario, casi siempre para reconocer a los muertos y heridos. Si bien al principio fueron unos cuantos artistas los que plasmaron la violencia en las calles, con el paso del tiempo el grupo creció un poco más. Entre audaces paisajistas se encontraban Alfredo Best Pontones y Cleofás Almanza; (85-86).



85. Alfredo Best Pontones, *La Decena Trágica*, 1913.

Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL, 1995.

¹³⁵ El secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, implementó un programa masivo para la construcción de funcionales e higiénicas escuelas públicas. Al respecto señaló el destacado ministro: "Construiremos escuelas, y al construirlas, no olvidaremos jamás que el verdadero lujo de un plantel escolar no son los mármoles y los bronces, sino la utilidad combinada de todas sus dependencias, las articulaciones de sus partes, el ejercicio congruente de sus funciones. El sentido puramente suntuario no prevalecerá sobre el entendimiento de las necesidades que aquel ejercicio señala en primer lugar." Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*. México, Grijalbo, 1977, p. 52; Jaime Torres Bodet, *Educación mexicana, discursos, entrevistas y mensajes*. México, Secretaría de Educación Pública, 1944, pp. 166-167.

4.2 La ingeniería cultural de Revolución

La triunfante Revolución puso la mira en la reconstrucción y transformación del país entero, enfocando los tiempos de esplendor y de mayor progreso que la colocaran en la modernidad que otras naciones ostentaban.¹³⁶ Entre los aspectos que la Revolución retomó del Porfiriato destacó la educación laica, conquista liberal en tiempos decimonónicos que fundamentó la unidad nacional revolucionaria tal y como lo habían vislumbrado los liberales en tiempos de Juárez. La Revolución agregó una nueva conquista: los derechos sociales que reconocían constitucionalmente los derechos del trabajador frente al capital. No menos importante el surgimiento de nuevos grupos políticos reunidos en facciones antagónicas dispuestas tanto a dar su apoyo electoral a los caudillos que intentaran tomar la Presidencia de la República, como a controlar el Municipio Libre de México.¹³⁷

Los gobiernos revolucionarios buscaron ejercer desde el Palacio Nacional y el Castillo de Chapultepec, el máximo dominio sobre el territorio nacional, no sólo con el objeto de hacer de un país dividido un país cabalmente integrado, sino también, para reforzar el concepto de identidad patria y la anhelada pacificación después de medio siglo de pronunciamientos y guerras. La identidad patria fue fortalecida con una ingeniería cultural de unificación que resultaba parte fundamental de la construcción del Estado Revolucionario.

Cabe aquí recordar el concepto de “fabricación del Estado” utilizado por Peter Burke para describir la construcción de un imaginario social en favor de la figura de los monarcas franceses. Una construcción imaginaria que buscaba apoyar el poder absoluto a partir de los prestigios del mito, la autoridad ritual, la legitimidad de la historia y los esplendores del



86. Cleofás Almanza, *Entrada de Zapata y Villa en el Zócalo de la ciudad de México por la calle de San Francisco*, 1913.

Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL, 1995.

¹³⁶ Entre los partidos políticos surgidos de la Revolución podemos señalar los siguientes: Partido Civilista, Partido Nacional Cooperativista (7 de agosto de 1917) y el Partido Antimilitarista que en conjunto conformaron la Confederación de Partidos (1929). Por su parte el Partido Liberal Constitucionalista (1920) y el Partido Laborista Mexicano (1920-1924) se integraron a la Confederación Regional Obrero Mexicana fundada en 1918. Jiménez, *op.cit.*, p. 260.

¹³⁷ Amalia Vargas Hernández, “Plutarco Elías Calles (1924-1928),” en: *Manual de Historia del México Contemporáneo (1917-1940)*, UNAM, México, 1988, p. 188.

arte. Se trataba de una construcción con representatividad real, a través de obras culturales con capacidad para connotar variadas expresiones institucionales a favor de la monarquía. Según Burke, dichas obras con vocación monumental, temática clasicista, pretendida nobleza y empaque retórico en su composición decorativa, eran capaces de simbolizar la concentración de los valores de autoridad y de poder requeridos por el rey para manipular la conducción social y los asuntos públicos de las colectividades.¹³⁸

En el ámbito cultural, la Revolución buscó crear una conciencia nacional articulada por quienes tenían mejor educación y mayor preparación histórica. Los intelectuales de la Revolución como eran Leopoldo Batres, José Márquez y Alfredo Chavero entre otros, crearon un clima propicio para la investigación sociocultural y antropológica. Se debatieron los conceptos de indigenismo e hispanidad sin olvidar la inquietud por "...renovar el concepto de raza para anular las nociones de superioridad e inferioridad dando paso al relativismo cultural."¹³⁹

Por su parte, la Escuela Nacional de Bellas Artes padeció severas críticas por la obsolescencia temática y artística de los viejos maestros académicos, sin olvidar su casi vitalicia penuria económica que convirtió aulas y talleres en lugares inadecuados para el trabajo creativo. Específicamente, algunos jóvenes artistas cuya voluntad de cambio no se resignada, vislumbraron la visión artística porfiriana totalmente anquilosada, hilada por conceptos arcaicos acompasados por la monotonía. Aún a riesgo de no recibir apoyo económico debido a su antagónica postura ante el gobierno porfiriano, no pocos alumnos decidieron tomar el camino de la crítica más punzante esperando encontrar los brotes nuevos en las bellas artes. Entre los alumnos inconformes estaban: Jorge Enciso, Francisco de la Torre, Diego Rivera, Germán Gedovius, Saturnino Herrán, Francisco Encino, Francisco Romano Guillemín, José Clemente Orozco y Gustavo Argüelles Bringas.

En los talleres y aulas cercanas al portón escolar por donde a cada momento entraban noticias sobre los cambios artísticos que detonaron en el "Viejo Mundo," los alumnos inconformes exigieron, por ejemplo, el fin de la copia de paisajes de la galería escolar para mejor propiciar la capacidad creativa, evitando así que alumnos talentosos no se vistieran de desilusión e impotencia, enfundándose en envidias que desazonaban y llevaban al resentimiento hacia los compañeros de mayor habilidad para copiar miméticamente. Los paisajes de Eugenio Landesio, José María Velasco, Gregorio Dumaine y Luis Coto entre otros destacados artistas, fueron relegados y vistos como insectos disecados en una vitrina de entomólogo.

¹³⁸ *Los pinceles de la historia: la fabricación del estado, 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, 2003, p. 18.

¹³⁹ José de Santiago Silva, "Arte popular mexicano: orígenes y valoración en las dos primeras décadas del siglo XX," en: *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*, México, UNAM, 1989, p. 138.

En este tenor, ya no debían realizarse paisajes miméticos o alterados con románticos devaneos alejados de la realidad social. Ahora el nuevo enfoque era abrazar con brío el paisaje rural con vestigios prehispánicos y el redescubrimiento del llamado “arte tribal,” tal y como eran los objetos vernáculos que se exhibían en los salones del Museo Nacional. También se pintarían lugares urbanos populares plasmando figuras humanas vistas de perfil para enfatizar su valor narrativo.

En breve, en el seno caldeado de la Academia surgieron nuevos estilos de pintar que engendraron paisajes impresionistas y otros émulos del post-impresionismo. Al realismo pictórico de intención cívico-nacionalista, le sucedería un eclecticismo que bebía del simbolismo; es más, hasta el paisaje histórico que había proliferado décadas atrás, ahora fue relegado. La modernidad que venía por el cambio se interesaba en los efectos cromáticos y lumínicos, en la necesidad de sumergirse en las ideas del escritor, teórico y poeta francés Gustave Kahn, quien sostenía que, la finalidad esencial del paisaje era exteriorizar las sensaciones y estados de ánimo, es decir, el temperamento guiando el pincel para convertir la realidad natural en símbolos de muy diversa índole; para producir visiones emotivas y sentimentales que no necesariamente debían capturar en detalle el aspecto de las cosas urbanas y rurales.

La llamada “espiritualidad de México” también fue plasmada con sus patios y jardines señoriales plagados de mirtos seculares, cedros y laureles, así como claustros de enormes rejas y techos de bovedilla, paredes encaladas y un zócalo de azulejos. Los ámbitos rurales de Coyoacán, Tlalpan y Santa Anita fueron plasmados a la manera de Coubert o Millet, aplicando celajes plagados de cúmulos y nimbos coronando pueblos e iglesias arruinadas por estar convertidas en un almacén. Paisajes no menos “espirituales” fueron pintados en los pueblos de Ixtacalco, Xochimilco, el Canal de la Viga, Chimalistac y San Ángel, patentizando así que en la Escuela Nacional de Bellas Artes se había establecido un franco interés por los suburbios capitalinos de vernáculo aspecto. Así por ejemplo, el paisajista urbano Antonio Ruíz Vázquez (1892-1964) pintó La Villa de Guadalupe en cuadros de pequeño formato que parecían exvotos populares o miniaturas hechas en Flandes. Recorrió la Villa y pueblos cercanos para observar y arrancar fragmentos de la realidad destacando los sentimientos, ideas y aspiraciones del pordiosero, de los músicos en serenata y del lechero y sus amores con las empleadas domésticas. Plasmó escenas populares que consideraba fundamento de la idiosincrasia del mexicano y que le dolía ver desaparecer.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Según don Arturo Estrada, uno de los célebres “fridos,” Antonio Ruiz apodado el “El Cozo,” decidió, en 1929, vivir en las afueras de la Villa de Guadalupe, específicamente en la calle de Morelos número 36 y 42, donde estableció un pequeño taller animado con un gran ventanal decorado con pequeñas macetas donde cultivaba con esmero plantas exóticas de México. Datos obtenidos en la entrevista personal con el pintor Arturo Estrada. Ciudad de México, 2008.

Pero también, los paisajistas del cambio podían pintar los llamados “arreglos” urbanos, es decir, los diseños vegetales muy geométricos y escrupulosamente orientados para integrar estructuras arquitectónicas, mobiliario ornamental y arreglos florales sin desatender los remates visuales hábilmente trabajados para agrandar las proporciones de los edificios y especialmente la amplitud de los jardines. Desde París, el arquitecto mexicano Carlos Lazo (1914-1955), integrante del Ayuntamiento capitalino, describió con asombro el trazado de plazas públicas plagadas de artísticos “arreglos” que hacían levantar la cabeza. Además, consideró oportuno que la capital del Centenario fuera sometida a la inteligente dirección de dichos “arreglos” tal y como los antiguos geomantes romanos dirigían la colocación de bellos sillares labrados en los grandes palacios durante esos días señalados por los astros.¹⁴¹ Al respecto don Carlos dejó escrito:

“A primera vista parece que las incontables obras de arte que se encuentran a cada momento en París, han sido diseñadas al acaso; pero fijando un poco la atención se comprende que para asignarles la situación que se les ha dado todas las circunstancias se han tenido en cuenta: altura de los edificios cercanos, amplitud de calles, convergencia de avenidas, etc. La impresión que produce por si sola cada una de aquellas grandes obras como *Notre Dame*, el *Louvre*, el *Trocadero* y tantas otras admirables construcciones es muy grande, pero indudablemente el efecto es mayor debido a la buena elección del

¹⁴¹ Como testimonio evidente de la estética pública en la antigüedad lo fue la Roma Imperial. Las preocupaciones estéticas tuvieron su antecedente en las deliberaciones de artistas y geomantes destacados al servicio del César, preocupados por el aspecto ruinoso y la fealdad de la capital del imperio, consecuencia de incendios pasados y de ruinas. Severo Alejandro, en el año 222, prohibió destruir los inmuebles con fines de lucro y sacar de ellos los mármoles y agregaba: “por excepción, se ha permitido transportar determinados objetos de una casa a otra, pero de tal suerte que el aspecto exterior no quede afectado.” Otros destacados pensadores aportaron sus ideas al problema estético de Roma. Ulpiano escribió: “si alguien ha edificado sobre un terreno público sin que nadie se lo haya impedido, no debe obligarse a la demolición de lo construido, a fin de que la ciudad no se vea afectada por las ruinas.” De todos los textos conocidos sobre el asunto de la estética pública, se destaca el edicto del emperador Graciano, en el año 383, quien preocupado por la fealdad de Roma, mandó destruir “todo cuanto en la ciudad, ya en el Foro o en cualquier otro lugar, se haya edificado manifiestamente contra el ornamento, el beneficio y el decoroso aspecto de la ciudad,” disposición que se extendía a todas las ciudades del imperio. Entre los elementos empleados para hermoear la ciudad de Roma se encontraban los naturales, es decir, árboles y agua, y los artificiales, como la arquitectura y los elementos escultóricos. En el caso de la arquitectura, los arcos de triunfo, los pórticos y los propileos y columnatas conmemorativas fueron elementos muy empleados. En el texto llamado el *Tabularium* del año 78 a de C. primer escrito conocido donde se diserta sobre el mejoramiento de los edificios públicos de la antigua Roma, se pone atención en las posibles combinaciones de elementos escultóricos y estilos decorativos en el espacio público. B. Gallion y S. Eisner, *Urbanismo y Planificación*, México, Compañía Editorial Continental, 1980, pp. 37-40.

punto en que se encuentran colocados. Para eso los franceses no tienen rival, son verdaderos maestros; han aprovechado hábilmente el trazo irregular de calles multiplicando las hermosas perspectivas.”¹⁴²

4.3 Los obreros de las artes. El caso de Alfredo Ramos Martínez (1911-1913)

En 1911, algunos docentes y estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, motivados por la dinámica de los cambios político-sociales detonados por la Revolución, iniciaron una decidida lucha por el cambio artístico en aulas y talleres teniendo como simiente las demandas artísticas que no encontraron eco en la dirección de la Academia. Por tal motivo la comunidad académica decide ir a la huelga del 28 de julio de 1911, exigiendo, entre otras cosas, que fuera separada la escuela de arquitectura de las escuelas de pintura, escultura y grabado. Además, los alumnos y docentes inconformes proponen como nuevo director a Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). De esta manera, y siendo presidente de la República el general Victoriano Huerta, don Alfredo inició su gestión como director concluida la huelga en 1913.

Con el afán de convertir a los artistas en instrumentos para la propagación de los ideales revolucionarios, Ramos Martínez mojó la pluma en el tintero oficial para escribir sendas cartas pidiendo auxilio a docentes y alumnos interesados en transformar, por ejemplo, las tradicionales pruebas escolares en ejecuciones libres y muy creativas, y cuyas vibraciones pensantes se comunicaran con los simbolismos y las concreciones de la tea revolucionaria cuyos resplandores buscaban iluminar el ámbito social. Convencido de que hacía un gran papel social, Ramos Martínez redactó no pocas cartas solicitando a la comunidad escolar que fuera pulverizada la trivialidad imperante en las artes burguesas, para mejor plasmar ideales revolucionarios del constitucionalismo. Además, cuestionó al artista productor de objetos de consumo en favor de la burguesía y de los funcionarios-empresarios.

¹⁴² Cabe señalar que en la “Ciudad Luz” no existía una plaza medianamente ancha, ni un bulevar regularmente espacioso que dejara de tener el ornamento de una o más figuras de bronce o mármol. París tenía todo tipo de estatuas, desde la del célebre Dante hasta el mismo Napoleón el Grande y sus principales mariscales que en bronce perpetuarían el glorioso tesón con que combatieron por semanas aislados, sin esperanza de auxilio. Muchos otros ilustres franceses y celebridades extranjeras también perpetuaron en bronce su memoria, desde el monarca Luis XIV hasta el patriota Ledruc Rollin. Cuentan las crónicas que, en la ciudad de *Chicago*, cuna de los rascacielos metálicos, surge el concepto de “Ciudad Hermosa” derivado de aquel “Gran Plan Maestro” que, a principios del siglo XIX, aplicó en la “Ciudad Luz” la Escuela de Bellas Artes de París a través del prefecto del Sena, Georges Eugene barón de Haussmann, arquitecto urbanista de José Napoleón Bonaparte III. Haussmann diseñó para la “Ciudad Luz” “artísticos arreglos” sobre amplias calzadas de tan grandes dimensiones que los días de viento representaban un peligro para la solidez de los toldos comerciales bajo los cuales el peatón buscaba asiento junto a los que comían. En sus “arreglos” incorporó tal cantidad de estatuas que parecía rayar en la manía. *El Arte y la Ciencia*, vol. II, Núm. 1. febrero de 1902, p. 163

En julio de 1914, derrocado Victoriano Huerta, se abre paso a una segunda etapa del conflicto revolucionario donde los diferentes grupos militares desfilaron por las primeras calles de la capital, casi sin formación, ni concierto. Sus principales generales y caudillos iban a la cabeza de los ejércitos buscando fraternizar al punto con sus principios ideológicos sin detrimento de sus intereses particulares. “Juntos pero no revueltos” los villistas, zapatistas y carrancistas que combatieron al “usurpador” se apoderaron de la ciudad de México mientras un puñado de artistas académicos, entre estos los pintores de paisaje, tomaron partido por alguna de dichas facciones. Así por ejemplo, Francisco Romano Guillemín (1883-1950), se sumó a las huestes de Álvaro Obregón, mientras que, Francisco Goitia (1882-1960) se integró al popular villismo de sables y pistolas.

Meses después, Venustiano Carranza, jefe del Ejército Constitucionalista, dicta el restablecimiento de la Secretaría de Instrucción Pública. Félix Palavicini es el oficial mayor encargado del despacho de Cultura y Gerardo Murillo (1875-1960) interventor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde todas las esquinas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Murillo apoyó la formación de artistas “asalariados” impulsando la idea de fundar talleres artísticos como “centros creativos de los obreros de las artes.” Aseguró que, allí donde los paisajistas porfirianos vislumbraron miseria urbana, decrepitud y la sombra pecadora de los tugurios y arrabales citadinos, por el contrario, los paisajistas revolucionarios descubrían temas de gran interés social y enlaces artísticos de una armonía oculta.¹⁴³ En este tenor, la Academia se impuso como edicto militar, como gran desafío, pintar paisajes mexicanos enalteciendo la cultura agraria, los mercados y a los campesinos convertidos en héroes marciales de la Revolución, garantía de integridad y regeneración social, testimonio original y auténtico de lo mexicano.¹⁴⁴ Entre los paisajistas que no permanecieron indiferentes destacaron Francisco Romano Guillemín, Pedro Galarza, José Jiménez, José Arpa, Fermín Revueltas, Mateo Herrera y el propio Diego Rivera; (87-104).

Aprovechando el cargo oficial, Murillo no sólo atacó a los profesores más viejos y a todo aquello que artísticamente vislumbraba “...mezquino, pretencioso, falso, lamido, abigarrado, dulzón e infinitamente cursi,” también hizo desocupar las galerías de Clavé, el gran salón de pintura europea académica y la sala de paisajes urbanos y rurales. Los salones de paisaje también fueron desmantelados, siendo retirado aquel toldo rayado de azul y blanco que daba sombra al ventanal poniente del taller de alumnos.¹⁴⁵

¹⁴³ Fausto Ramírez, “El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico en México,” en: *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, p. 41.

¹⁴⁴ Gabino Barreda, *Estudios*, Selección y prólogo de José Fuentes Mares, México, UNAM, 1973, p. 110.

¹⁴⁵ *El Dr. Alt, conciencia y paisaje, op.cit.*, p. 31.

4.4 El paisaje en las Escuelas al Aire Libre (1914-1920)

Por decreto del 3 de septiembre de 1919, el pintor Alfredo Ramos Martínez, apoyado por los regidores del Ayuntamiento Luis Coyula y Jorge Prieto Laurens, fundó la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, como alternativa al anquilosamiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes.¹⁴⁶ Su objetivo primordial fue desarrollar las capacidades expresivas de las colectividades populares a través de "...obras llenas de sencillez y naturalidad, saludables como el espíritu mismo de quienes las hicieron", según quedó escrito en la revista *Forma* publicada en 1926.¹⁴⁷ Cabe señalar que su funcionamiento erogaba una mínima cantidad de recursos al funcionar sin muros y sin más abrigo que toldos de lona teniendo a los árboles como cortinas contra el viento.¹⁴⁸

Años después, cuando José Vasconcelos tomó posesión de la Secretaría de Educación el 25 de junio de 1921, el artista Roberto Montenegro (1887-1968), dirige el Departamento de Bellas Artes teniendo por encargo especial construir la nueva sede de la Secretaría de Educación, así como organizar las artes en función de los idearios de la Revolución Mexicana y de sus héroes históricos evocados en el discurso oficial.¹⁴⁹ Cabe señalar que el nuevo edificio fue levantado en un predio de

¹⁴⁶ Esta escuela que terminó en el ex-convento de Churubusco fue conocida como "La Casa del Pintor," siendo equipada con dormitorios y salones de estudio convenientemente acondicionados. Sobre los trabajos escolares dirigidos por el pintor Alfredo Ramos Martínez, don Francisco Díaz de León comentó con entusiasmo: "Ramos Martínez fue un extraordinario animador, poseía un gran poder de convencimiento para hacernos ver la sencillez de medios técnicos, la inconformidad de soluciones pintorescas, y la rendida observación de la naturaleza eran los medios para que lográsemos expresar con sinceridad nuestros pensamientos artísticos. Archivo Histórico del Ayuntamiento del Distrito Federal, Ramo Instrucción Pública. Libro 2465. exp. núm. 742, año 1920, foja 1.

¹⁴⁷ El 11 de julio de 1925, fue inaugurada en el barrio de Atlampa la Escuela de Pintura al Aire Libre Álvaro Obregón con los cursos de paisaje urbano y rural. Otra escuela del mismo tipo se fundó en Cholula, Puebla; en ella impartía cátedra Fermín Revueltas quien hacía hincapié en la práctica del paisaje con temas nacionales. En el pueblo de Ixtacalco, Joaquín Clausell fundó una más, encargándose de los cursos de paisaje a lápiz y en color. "La Casa del Pintor," en *Revista de Revistas*. México, núm. 326, año VII, 30 de julio de 1916, p. 2; *Catálogo de las Escuelas al Aire Libre*. México, INBA, 1965; Gerardo Sánchez Ruiz, *Planificación y Urbanismo de la Revolución Mexicana*. México, Universidad Metropolitana, 2002, p. 97.

¹⁴⁸ Según la crónica periodística del *Excelsior*, dichas escuelas seguían un modelo de Estados Unidos, específicamente de California. *Excelsior*, México, 31 de mayo de 1926, p. 3.

¹⁴⁹ En estos murales la mujer tuvo un papel predominante ya que fue pintada de varias maneras, en especial como maestra de escuela que derriba esa tradición del magisterio masculino herencia de los liberales Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Justo Sierra. José Vasconcelos, al tomar como modelo de la maestra mexicana a la chilena Gabriela Mistral, cambió la imagen de amabas. A partir de entonces la imagen del magisterio mexicano ha sido la de una mujer, *mater admirabilis*. Los muralistas se ponen a tono con el nuevo papel de la mujer mexicana en la construcción de una sociedad dirigida por los ideales revolucionarios, de manera que ya no es representada desde la "tradición

la parte más antigua de la capital, específicamente donde se encontraban la Escuela Normal que quedó en ruinas producto de un fatal sismo acaecido en 1911, y el cual obligó a la suspensión completa de los trabajos oficiales. Trabajo especial fue quitarle al edificio ese aspecto virreinal que aún conservaba y que remontaba su origen a los años cuando el inmueble funcionó como el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. Según Vasconcelos, en 1921 era posible caminar y caminar en el predio entre las ruinas de la Escuela Normal sin ver otra cosa que una montaña de escombros frente a lo que quedó en pie el gran patio principal y su respectivo claustro “...sin salida decorosa para la calle, oculto entre el hacinamiento de los muros derruidos y de la obra sin comenzar.”¹⁵⁰

4.5 La pintura de paisaje como herramienta para la homogenización social (1921-1935)

Con el propósito de crear una nueva visión urbana y rural convirtiéndose en herramienta para la “homogenización” de las diferencias sociales, el régimen revolucionario de Álvaro Obregón fundó talleres populares de artes plásticas al servicio de obreros y de la población general. El quehacer de estos talleres debía detonar las capacidades expresivas de las colectividades marginadas buscándose fetichizar los episodios de la lucha armada y los temas de la tierra y del pueblo campesino vislumbrados como herramienta para la homogenización de las diferencias sociales.¹⁵¹ Con estos esfuerzos la “creatividad del pueblo mexicano” tendría la supuesta posibilidad de conformar un arte nacional emanado de la Revolución con sus propios temas y valores estéticos y artísticos. No menos importante crear fuentes de trabajo para los

clásica grecolatina” que tenía a sus espaldas el Renacimiento, la Ilustración, el Romanticismo o el Positivismo, y la cual recreó la semántica cultural del republicanismo democrático y de los imperialismos colonialistas que sólo se complacieron en la exhibición y la contemplación voluptuosa de la mujer representándola en alegorías de una abstracción cívica, moral o artística; de un ideal político o de la Nación.

¹⁵⁰ El sismo de 1911 descubrió antiguos murales con tema religioso los cuales fueron destruidos o tapados con las subdivisiones y remiendos hechos al edificio. Cuentan las crónicas que la iglesia barroca del extinto convento apenas pudo sobrevivir al mortal temblor ya que su estructura fue reforzada por su acaudalado patrono don Álvaro de Lorenzana. Los primeros trabajos conocidos de reconstrucción se debieron al padre Luis P. Benítez de la Compañía de Jesús, encargado de la edificación de su nave, cúpula y campanario. En 1918, fue clausurada al culto católico y retiradas sus figuras religiosas y notables retablos. En 1921, mientras sus obras de arte litúrgico eran exhibidas en el Museo Nacional de Historia, la iglesia se convirtió en la Biblioteca y Sala de Banderas Hispanoamericanas mejor conocida como Biblioteca Iberoamericana. Dicha biblioteca fue engalanada con el mural *La unión de los pueblos* obra del muralista Roberto Montenegro quien tuvo que regularizar la superficie de un muro desigual. Datos obtenidos en: Carlos Salas Contreras, *Arqueología del ex-convento de la Encarnación en la ciudad de México*, México, INAH, 2006, pp. 31-41.

¹⁵¹ Víctor Muñoz; “Alegoría y proximidad en la obra de Saturnino Herrán,” en: *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*, México, UNAM, 1989, p. 181.

artistas mexicanos “...víctimas de un proceso creciente de desocupación y de una falta de remuneración adecuada de su trabajo profesional.”¹⁵²

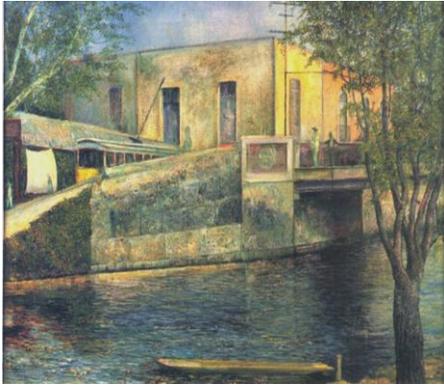
Las escuelas de iniciación artística que bajo distintas denominaciones --escuelas nocturnas de arte, por ejemplo-- fueron establecidas a través de los organismos que antecedieron en funciones al INBA, brindaron un respiro al gobierno revolucionario, puesto que con un mínimo de recursos ofrecieron espacios para recibir a numerosos jóvenes. Cabe recordar a la pintora Fanny Rabel en los cursos de la Escuela Nocturna de Arte que operaba en la calle de Academia número 12, y donde utilizaba como improvisadas aulas viejas crujías de una casona que no reunía las más elementales condiciones de higiene y comodidad. En esta escuela los alumnos podían escoger cerámica, vitral, herrería, ebanistería, cartelería, orfebrería, tejidos, dibujo del natural, dibujo constructivo, pintura, modelado, grabado y pintura de paisaje rural y urbano el cual era enseñado con gran influencia impresionista y donde la composición de masas de color y el movimiento de los personajes populares se mantenía en el terreno del relato idealizado, de la narración novelesca.¹⁵³

También se fundaron Centros Populares de Enseñanza Artística ubicados en barrios marginados, el primero en el callejón del Hormiguero, en el barrio de San Pablo; de ahí se trasladó el callejón de San Antonio Abad. En la colonia Guerrero, específicamente en el barrio ferroviario de Nonoalco, existió de 1926 a 1933 un Centro Popular de Enseñanza Artística Urbana donde los alumnos abordaban el paisaje urbano con máquinas, locomotoras, chimeneas, bodegas y vagones.

Este Centro Popular dirigido por Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), que también llegó a conocerse como Centro Popular de Pintura Santiago Rebull, sustentaba una supuesta pedagogía antiacadémica a favor de la libre creatividad del proletariado ciudadano.

¹⁵² En 1920, en las escuelas primarias del Distrito Federal solamente se impartían, como enseñanza artística, canto coral y dibujo; es más, dichas prácticas sólo habían podido impartirse en un 60% de esas escuelas. Luego, en 1926, se inauguran las escuelas Narciso Mendoza, en la antigua colonia de la Bolsa; El Pípila, frente al Rancho de la Hormiga, a unos metros del Bosque de Chapultepec; y La Cuauhtémoc, en la colonia Santa Julia conformada por ocho improvisados salones, un área libre dedicada a la siembra; talleres de alfarería y carpintería, un departamento para la enseñanza de labores domésticas, manuales y una fuente decorativa. Esta última escuela fue inaugurada por el Dr. José Manuel Puig Casauranc, secretario de Educación Pública. Datos en *Excélsior*, México, 11 de julio de 1925, p. 3.

¹⁵³ Las otras tres escuelas donde también se practicaba el paisaje eran la número 2 en la calle de Allende 126; la número 3 en Constantino 35, Peralvillo; y la número 4 en Marina Nacional 122. Archivo Histórico de la antigua Academia de San Carlos, exp. núm. 1104, año 1928.



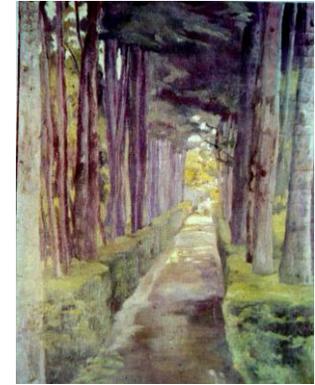
87. Joaquín Clausell, *Camino a Iztacalco*, 1915. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



88. Pedro Galarza Durán, *Portada de la iglesia de San Felipe*, Ciudad de México, 1922. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



89. José Jiménez, *Patio interior de San Francisco*, 1920. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



90. Diego Rivera, *Jardín de Churubusco*, 1920. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



91. Mateo Herrera, *Entrada al convento del Carmen en San Ángel*, 1920. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



92. Pedro Galarza Durán, *Patio de vecindad en la ciudad de México*, 1922. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



93. Pedro Galarza Durán, *Patio de vecindad en la ciudad de México*, 1922. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



94. Pedro Galarza Durán, *Patio de mercado*, 1920. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



97. Alfredo Ramos Martínez, *Casa de Coyoacán*, 1920.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



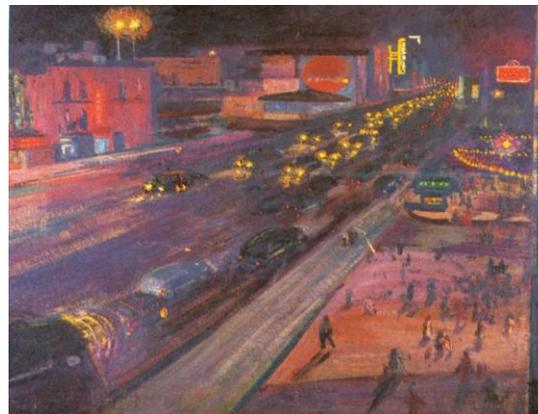
95. Pedro Galarza Durán, *Patio de vecindad*, 1922.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



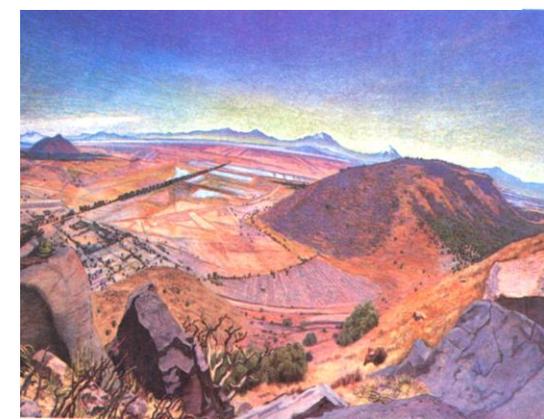
96. Alfredo Ramos Martínez, *Casa de Coyoacán*, 1922.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



98. Pedro Galarza Durán, *Mercado*, 1920.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



99. Gerardo Murillo, *San Juan de Letrán*, 1920.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



100. Gerardo Murillo, *Valle de México desde el cerro de Tenayo*, 1935.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



101. Fernando Best Pontones, *Ciudad de México desde el Castillo de Chapultepec*, 1922.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



102. J. Arpa, *Lavanderas en un patio de vecindad*. 1923.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



103. Fermín Revuelta. *Estación Indianilla*, 1921.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



104. Armando García Núñez, *Paisaje cubista de Chapultepec*. 1925.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, México, MUNAL ,1995.



105. Raúl Anguiano, *Villa de Guadalupe*, 1936. El paisaje urbano de este lienzo corresponde al de la Villa de Guadalupe.
Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

4.6 Desaparecen las Escuelas al Aire Libre y surge La Esmeralda (1935-1938)

Cuentan las crónicas que, si bien la pintura de paisaje desarrollada en las Escuelas al Aire Libre, comenzó a ser caracterizada por un “pintoresquismo trivial”, lo cierto fue que también surgió un paisajismo que buscaba plasmar a la ciudad desde una postura crítica, antagónica al endiosamiento que esperaba el régimen revolucionario.¹⁵⁴

Para algunos pintores se debían superar esos paisajes con campesinos idealizados labrando la tierra, así como los temas urbanos con maestros y obreros trabajando en fábricas o estudiando; dejar de plasmar héroes revolucionarios como entes emparentados con las mayores hazañas y noblezas; como una contraparte de los representantes del capital, la religión, la depravación y la maldad.

En este tenor un puñado de artistas estuvieron dispuestos a batirse en defensa de una pintura que evidenciara las contradicciones sociales que comenzaron a emerger como resultado del ejercicio de dominación de los gobiernos emanados de la Revolución. Cabe señalar que, en el ámbito literario, obras como *A la sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán (1887-1976), realizaron severas críticas al pequeño grupo de empresarios funcionarios y caudillos políticos que se disputaron el poder haciendo gala de una gran corrupción y teniendo como escenario la frustración de las colectividades marginadas que vislumbraron traicionada a la Revolución.¹⁵⁵

Sin fiar el mando de su postura crítica, pintaron, por ejemplo, el incontrolado crecimiento urbano por estar supeditado a los intereses privados de funcionarios empresarios de origen porfiriano y revolucionario, sin olvidar la inoperatividad de la legislación urbana. A su causa se sumaron paisajistas que abordaron el repunte del hacinamiento en las vecindades urbanas más humildes debido al incumplimiento social de los funcionarios-empresarios, quienes faltaron al compromiso social de garantizar vivienda popular.



106. Raúl Anguiano, *Villa de Guadalupe desde el cerro de Atzacualco*, 1942.

Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

¹⁵⁴ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1967, pp. 235-236

¹⁵⁵ Luis Fernando Veas Mercado, *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo*, México, UNAM, pp. 16-17.

En el ámbito político el gobierno post-revolucionario del presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928), buscó controlar las protestas populares integrando a los grupos urbanos más exigentes en los nuevos sindicatos de obreros y campesinos. Además, fueron suprimidos los municipios capitalinos, aspecto que significó la desaparición de un poder constitucional con posibilidades de ser utilizado por los ciudadanos, y en lo particular, por las organizaciones ciudadanas que exponencialmente se conformaron para resolver directamente los problemas urbanos. No menos importante la fundación de Centros Cívicos, los cuales, si bien buscaban llevar cultura a los barrios marginados, en el fondo realizaron una labor de espionaje para detectar a los posibles grupos vecinales que iniciaran acciones violentas, marchas y huelgas contra el régimen revolucionario¹⁵⁶.

Siendo jefe de gobierno del Distrito Federal Ramón Ross (1924-1926), fue formado el Centro Cívico San Fernando con la construcción de la Escuela Primaria Belisario Domínguez (1924); ¹⁵⁷ con la edificación de la Biblioteca Miguel de Cervantes Saavedra (1927) y con la fundación de la Escuela de Artes Plásticas Número 1 (1936), es decir, La Esmeralda. El propósito de esta última fue manipular las artes plásticas en favor de la fetichización de los ideales revolucionarios lejos de las contradicciones sociales, de las oscuras fatalidades, confrontaciones e incertidumbres surgidas de los gobiernos post-revolucionarios. Cabe recordar que, en 1924, el terreno asignado al Centro Cívico San Fernando formaba parte de un gran predio baldío de 3 mil 488 metros cuadrados. También se utilizaron terrenos del antiguo jardín del ex-hospital de

¹⁵⁶ Entre los Centros Cívicos el del Palacio de Bellas Artes convertido en sede del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), consagrado a resolver el atraso en las bellas artes, tanto en su aspecto económico como en el cultural o educativo. El Ing. Pani ordenó sustituir su antiguo nombre de Teatro Nacional, por el de Palacio de Bellas Artes sin olvidar "...incluir en él los museos y dependencias (...) para que, al coronar la obra con la creación de dicho organismo (...) se contara con un instrumento perfectamente adaptado a la realización de sus fines." El Ing. Pani, utilizando datos, observaciones y sugerencias de los señores Lic. Ezequiel A. Chávez y José Gorostiza, también concretó la idea de dar debido cumplimiento a los fines del Instituto Nacional de Bellas Artes, obteniendo del Gobierno Federal la donación del Palacio de Bellas Artes y de la pérgola situada en el costado oriente de la Alameda Central que sería convertida en el Mercado de Flores y Frutas. Este mercado vino a sumarse a otros acontecimientos culturales como la fundación del Comité Nacional de las Artes Populares que el mismo pintor presidía, así como a la organización de cooperativas de producción artesanal y su promisión en el extranjero. Datos obtenidos, en: "Informe que presenta el Sr. Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Hacienda y Crédito Público, los directores de la obra Sres. Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal." México, 31 de Mayo de 1934. pp. 99.

¹⁵⁷ La Escuela Primaria Belisario Domínguez resultó ser la octava en la capital. Las otras fueron las José María Morelos y Benito Juárez en la colonia Roma; Gabriela Mistral y Rural Mixta en el pueblo de Santa Anita; Industrial Francisco I. Madero en la colonia Morelos, Rafael Baranda en Vallejo y Carrillo Puerto en la colonia Valle Gómez.

hombres dementes de San Hipólito¹⁵⁸ y del general Martín González quien lo compró el 20 de febrero de 1890; del comerciante Eustaquio Escandón, dueño de los *Baños del Prior*; de la familia Orrin Portilla, de don Arturo López y de Adela Carvajal dueños de terrenos detrás de San Fernando que compraron a la familia Limantour. En 1938, el ex-hospital de San Hipólito era propiedad de la “*Compañía de Edificios Urbanos*” que dirigía el hijo político de Antonio Escandón, don Francisco Suinaga y Tornel. El señor Suinaga rentó el ex-hospital para comercios de la más diversa índole como eran los talleres artesanales y los cabarets.¹⁵⁹

A la par con la fundación de La Esmeralda, terminaron por desaparecer todas las Escuelas al Aire Libre donde sus artistas llamaban a socializar las artes, destruir el individualismo burgués y repudiar la pintura de caballete y los productos del intelectualismo aristocratizante. Es más, muchos de sus estudiantes llegaron a ser tachados de comunistas que enardecían al populacho, y más aún desde que compartieron aguerridas actividades políticas con el Sindicato de Pintores y Escultores cuya postura ideológica fue calificada de marxista-leninista, sin olvidar el apoyo recibido por el emergente Partido Comunista Mexicano, el cual convocó a los inquilinos de las colonias urbanas con mayor marginación y pobreza para que colgaran una bandera roja iniciando la huelga general en el pago de alquileres como forma de protesta contra el desinterés gubernamental por resolver la despiadada alza de rentas patrocinada por la Liga de Propietarios, la cual era integrada por antiguos funcionarios-empresarios de origen porfiriano.¹⁶⁰ Según el historiador Víctor Jiménez

¹⁵⁸ Cuentan las crónicas que el “pradito” se extendía desde San Hipólito hasta la calle de Mina, colindando con las 22 mil 523 varas cuadradas de una finca propiedad del secretario del ayuntamiento capitalino don José María Guridi y Alcocer. Los cronistas más enterados afirmaban que en 1860, Guridi y Alcocer construyó esta finca que nombró Santa Clarita, entonces rodeada de casuchas y pocilgas habitadas por artesanos que usaban una faja para ocultar el cuchillo con el cual podían lograr sonados asaltos y las mayores venganzas. En días tormentosos, cuando la naturaleza parecía querer liquidar cuentas, arrancando de cuajo viviendas y empalizadas, los torrentes de lluvia bramando como fiera abandonaban las zanjas de la finca para luego no sólo anegar los árboles, sino también un viejo establo y tres desvencijadas casonas: “La Chinampa” y “El Molinillo,” hoy en día Plaza del periodista Francisco Zarco. Si bien el gobierno capitalino compró la finca en 3 mil 850 pesos para construir un jardín recreativo para los locos del hospital, el ayuntamiento termina rentándola al francés Sebastián Riboulet, hasta que el acaudalado millonario don Francisco Fagoaga dona 10 mil pesos para que la Comisión de Hospitales, a través del arquitecto Enrique Griffon, por fin construyera el añorado jardín aprovechando la vegetación ya existente en la finca,

¹⁵⁹ Los inquilinos del ex-hospital protestaron ante la Oficina de Monumentos Coloniales de la República de la SEP, argumentando la necesidad de cerrar evitar la inauguración del Cabaret Bremen por ser lugar de “...gente maleante.” En 1968 la dueña del ex-hospital era María Josefa Usubiaga. INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico, casa núms. 105-107-109-111, avenida Hidalgo, antes ex-hospital de San Hipólito, col. Centro, años 1915-1999, foja 26.

¹⁶⁰ Jiménez, *op.cit.*, p. 177.

Muñoz para un gobierno que debatía en ese momento su propia legitimidad ante las insurrecciones sociales, la huelga inquilinaria vino a detonar otros graves malestares sociales que el gobierno revolucionario no había atendido.

Cuando en 1935 se funda la Escuela Nacional de Arquitectura y la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa dirigida por el escultor Guillermo Ruiz Reyes,¹⁶¹ habilitaba sus instalaciones en el lote baldío asignado a espaldas de San Hipólito¹⁶² (ver apéndice II). Esta ubicación se debía a la intervención de los artistas Alberto Garduño, Arnulfo Domínguez Bello, José Clemente Orozco y los arquitectos José Villagrán García y Carlos Obregón Santacilia, miembros del Consejo Consultivo de la Dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

De La Esmeralda se esperaban artistas lejos del “tradicionalismo académico” tan duramente combatido, para poner de manifiesto la relevancia del movimiento revolucionario. Sus talleres debían construir vínculos solidarios entre los productores a la manera gremial, buscando lograr un arte democrático inspirado en la tradición prehispánica con un sentido moderno de corte universal, y sin olvidar el realismo social con fuerte contenido literario; sacando sus temáticas populares y colores de las leyendas urbanas; de las fábulas y los mitos emanados de la lucha armada.

En 1942, el ahora director de La Esmeralda, el paisajista Antonio Ruiz Vázquez también apodado “El solitario de la Villa,” construyó varios talleres y salones: unos al fondo del predio recargados en los muros del ex-hospital de San Hipólito. También construyó salones a lo largo de la calle Esmeralda o Callejón de los Héroes, donde levantó talleres y una pequeña dirección que hicieron la fachada de la escuela por dicha calle (hoy San Fernando número 14).

La fachada de los salones fue partida con altas ventanas de trazo horizontal y jambas de cantera; sobre la balaustrada que la remataba se colocaron, como cuervos en un alero, las esculturas de un perro, una ardilla, un coyote, un pato y un conejo. El dinero alcanzó para un nuevo portón de acceso tallado en madera por los alumnos de la escuela; portón que vino a ocupar el lugar de la vieja reja metálica, y que fue coronado con una cartela en relieve engalanada con una figura alada tallada por el escultor y maestro de la escuela, Juan Cruz. Debido a dicho estilo la escuela ganó el apodo de “la

¹⁶¹ Cabe señalar que desde 1916, Ruiz Reyes impartía clases de dibujo artístico y modelado en algunas escuelas primarias de la capital. En 1924 viajó a Europa estableciéndose en París donde realiza profundos estudios artísticos que definirían su vocación docente y profesional. Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes fue discípulo predilecto de Fernández Urbina así como entrañable amigo de Rufino Tamayo, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot. En 1938, Guillermo Ruiz, Francisco Zúñiga y los escultores Juan Cruz, Fidias Elizondo y Rómulo Rosso fundan la “Sociedad Mexicana de Escultores.”

¹⁶² Datos obtenidos en: Departamento de Monumentos Coloniales. Archivo Geográfico. San Hipólito, templo y ex-convento ubicado en avenida Hidalgo núms. 105-111. col. Centro, año 1935, fojas 56-68.

haciendita,” sin embargo terminó por prevalecer el sobrenombre de La Esmeralda, que se incorporó al nombre oficial de la escuela en 1964. Finalizados estos primeros trabajos arquitectónicos la escuela cambio de nombre, dejando de ser la Escuela de Artes Plásticas Número 1, para convertirse en la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública.

4.7 Del salón prestado a la pintura en la calle (1942)

El padre Rosendo Olleta, director de la colindante Escuela de Sordomudos ubicada en la antigua sacristía de San Hipólito, prestó a La Esmeralda uno de sus amplios recintos de la planta baja con sus gruesos muros de piedra y con una trabazón de argamasa. Desde 1905, la Escuela de Sordomudos adiestraba jóvenes con incapacidad física bajo la dirección del padre Camilo Torrente; luego, en 1929, cuando, terminada la persecución religiosa, el padre Rosendo Olleta reinició labores con talleres de sastrería, carpintería, grabado, dibujo, pintura, bordado, mecanografía y corte de pelo.

Para que la Escuela de Sordomudos no se entrometiera en la intimidad escolar de La Esmeralda, fue cerrada toda comunicación del local prestado con el interior de la sacristía. Este local se usó como salón para pintar paisajes de gran formato, así como sala de actos y para las clases teóricas que se incorporaron en el plan de estudios; también se impartió perspectiva teórica y filosofía del arte a cargo de Milagros Miró, familiar del gran pintor Joan Miró. En este local el poeta surrealista Benjamín Péret enseñó francés y Enrique Azar Lara, dibujo artístico.¹⁶³ Cabe señalar que don Enrique era de origen libanés y decía haber sido discípulo de Salvador Dalí. En el salón prestado también enseñó Frida Kahlo y Federico Cantú encargado del curso de dibujo del natural que impartía los lunes y viernes de las 3 a las 5 de la tarde con un suelo de 358 pesos mensuales.¹⁶⁴



107. Antonio Ruiz Vázquez, *El organillero*, 1925.

El paisaje urbano de este lienzo corresponde al de la Villa de Guadalupe.

Reproducción fotográfica consultada en la Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

¹⁶³ Datos obtenidos por el autor de esta investigación durante la entrevista realizada a don Arturo Estrada en su domicilio particular. Mayo del 2009.

¹⁶⁴ A las ceremonias de fin de cursos realizadas en el salón prestado llegaban el historiador Justino Fernández; el poeta y museógrafo Carlos Pellicer entonces director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, los escritores José Revueltas y Alfredo Cardona

La amplitud del prestado local permitió que, en 1942, Frida impartiera su clase de pintura manera simultánea junto al artista y poeta surrealista Agustín Lazo. A veces Frida interrumpía su clase y ordenaba guardar los útiles de trabajo para salir con rapidez a pintar lugares cercanos a su casa en Coyoacán. Así por ejemplo los llevó a capturar en el lienzo barrios típicos del sur capitalino, así como pulquerías, lavaderos y el salón de fiestas del *Hotel Posada del Sol*. No menos importante plasmar fábricas y a sus obreros. Según Guillermo Monroy la maestra practicaba una pintura de paisaje que se alejaba “...de las estrictas clases formales para buscar plasmar muy de cerca la vida real de la ciudad.”¹⁶⁵

Antonio Ruiz organizó salidas a la calle; no faltó quien se trepaba en robustas ramas como esos hábiles changos que se crían entre árboles para dibujar una perspectiva aérea buscando elevar la línea del horizonte visual y así capturar mejor el carácter de un lugar;¹⁶⁶ (105 a la 108). Aconsejaba que, antes de pintar un paisaje se debía conocer el llamado “concepto

Peña, el astrónomo Guillermo Haro, la actriz Dolores del Río amiga personal de don Antonio, la arqueóloga Eulalia Guzmán, el muralista Miguel Covarrubias sin olvidar a don Manuel Rodríguez Lozano muy dado a comentar las veces que pintó a Pita Amor, ingresando así a esa lista de artistas que la plasmaron desnuda; entre estos Diego Rivera, Enrique Asúnsolo, Juan Soriano (maestro de La Esmeralda de 1939 a 1941), y Raúl Anguiano pionero de la colonia Industrial, cerca de la Villa de Guadalupe, donde rentaba un departamento de cuatro recámaras habitado por sus hermanos, padres, la abuela y la tía. En esas ceremonias reseñadas en notas periodísticas también se presentaba Alfredo Zalce. Cuando los invitados estaban en la plenitud de la tertulia don Antonio recomendaba nunca mezclar temas nuevos con antiguos y abordar mitos con objetos casados en acciones humanas, con espacios y tiempos para darle valor lingüístico. No menos importante retomar las temáticas sobre el racismo y el nacionalismo, el machismo y los prejuicios morales por estar casi siempre, según decía, estaban en contra de los intereses populares.

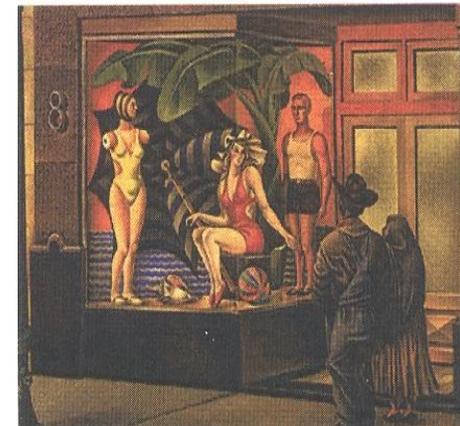
¹⁶⁵ También dibujaron las esculturas prehispánicas con temas zoomorfos que exhibía el Museo Nacional de Historia. Datos obtenidos en: “Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes.” México, Diario Oficial de la Federación, 31 de diciembre de 1946; Archivo Histórico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA; Archivo Histórico de la Oficialía Mayor; Dirección General de Recursos Materiales y Servicios. Dirección de Edificios. Secretaría de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, oficio 222, exp. núm. 51-500552, 10 de abril de 1947.

¹⁶⁶ El propio director de La Esmeralda, Antonio Ruiz reforzaba la dramaticidad de sus paisajes urbanos con símbolos sociales, a veces cómicos o irónicos, especialmente plasmando personajes populares inspirados en los modos del surrealismo imperante. Antonio Ruiz plasmó dolencias y desesperaciones sociales casi siempre sorprendentes y reveladoras. Sus escenas populares a veces las trabajaba burlonas y llenas de humor pues las consideraba más eficaces que una crítica social, sin olvidar rechazar esa modernidad que no quería acoger a la pintura de la escuela mexicana. En este tenor, pintar el hacinamiento, la marginación y la prostitución entre otras patologías no resultaba apropiado para la visión oficial. No menos importante determinar qué parte de la sensibilidad cultural se ligaría a la razón, a la conciencia y a los pormenores del inconsciente; al empuje de las corazonadas y a las premoniciones; a la coyuntura histórica con sus costumbres y tradiciones de clase social. Luego se procedía a determinar qué operaciones manuales serían las más adecuadas para plasmar el tema elegido, analizando las fortalezas y debilidades de los procedimientos y materiales; conversando con las herramientas que los grandes artistas aplicaron en temáticas parecidas para expresar conceptos visuales, sensibles y su fantasía creativa. Datos obtenidos en entrevista personal con el pintor Arturo Estrada, Ciudad de México, 2008.

filosófico” que resultaba ser las tijeras de un jardinero que poda lo innecesario a la vez que atesora lo relevante de la imagen urbana; un filoso escalpelo para escudriñar el trasfondo social y cultural del vecindario, es decir, las sombras de tras de las cosas, sin olvidar retirar las redundancias visuales, tal y como la maleza se vuelve parásita de los muros. Había que limpiar los paisajes de esos trazos con intrascendencias para evitar verlos como varillas de alambre de las que cuelgan toda suerte de adornos y florituras. En este tenor, pintar la calle no era empresa fácil, ya que los accesorios decorativos, intrascendentes y hedonistas restaban nitidez conceptual a los dibujos. Un paisaje bien concebido debía verse con las más precisas referencias simbólicas y la más adecuada técnica. Sólo así se lograban obras que arrojaran por la borda todo aquello que no fuera necesario; que no distrajera de lo importante y central. Teniendo claro el concepto filosófico, los alumnos quedarían libres de una ejecución que los hacía iniciar, crecer y terminar vestidos de imágenes redundantes y agobiadoras, que bien meditadas resultaban intrascendentes.

4.8 Las prostitutas, nuevo tema del paisajista urbano

En los paisajes urbanos no tardó en aparecer como tema recurrente las prostitutas ya que con ellas los artistas buscaban reflexionar sobre el valor estético de la fealdad y la injusticia social, analizando la estética de la trivialidad tal y como lo hacía el gran Caravaggio, quien pintó a la Virgen con las huellas de la ruda vida campesina. Cabe recordar que el realismo de Caravaggio era distinto al naturalismo de embellecimiento ideal con un alto grado de fidelidad visual, es decir, de “iconicidad” o “hiperfiguración” como la de un espejo. Para el artista renacentista, si lo bello era excepción de una realidad, lo vulgar era mayoritario y, con mayor razón, representaba la realidad. Al igual que Caravaggio, los alumnos de La Esmeralda dibujaron callejeras sin idealizar su aspecto, tal y como el italiano dibujó a la Virgen como ejemplo de realidad diaria de su entorno social.¹⁶⁷



108. Antonio Ruiz Vázquez,
El verano, 1937.

El escaparate comercial pintado fue tomado de una tienda de la avenida Juárez.

Reproducción fotográfica consultada en la Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

¹⁶⁷ Datos obtenidos en la entrevista personal con el pintor Arturo Estrada. Ciudad de México, 2008.

En 1943, el maestro de dibujo al desnudo, Jesús Guerrero Galván, utilizaba como improvisadas modelos a varias callejeras de San Fernando, las cuales, por no tener oficio de modelos, no dejaban de moverse sobre la colchoneta como si algunos malos pensamientos se les fueran mientras otros llegaban. Algunos alumnos que no tenían un honesto y resignado conformar, en vista de que no podían optar por modelos callejeras más bonitas, tuvieron la peregrina idea de ir a reclutar más allá de la barda escolar convencidos de así poder estrenar buenos dibujos. No importaba que las súbitas modelos no pudieran permanecer quietas sobre la tarima, o que sus poses no pasaran de inclinar la cabeza y tener los brazos rígidos como una desmantelada muñeca. En el salón prestado a La Esmeralda algunas prostitutas se dibujaban como modelos para explorar el valor estético de lo dramático que se hacía evidente en los rasguños y moretones recibidos por su padrote o por los clientes violentos, desde los licenciados con ahorritos, hasta los obreros mal encarados. Para ganarse unos cuantos pesos, algunas callejeras de San Fernando posaban sin regla alguna, sin otra disciplina que la pose asignada por el profesor. Unas veces posaban abriendo los brazos con gesto hostil, otras se recostaban sobre la espalda echando los pies en alto mientras lloraban con el rostro destemplado, abrumadas por llevar una vida llena de vejaciones y maltratos. Según recuerda don Arturo Estrada, destacado pintor y director de La Esmeralda (1983-1985), a veces las modelos empleadas eran prostitutas de los mugrosos despachadores de los camiones “chaparros,” cuyos techos poco altos obligaban al pasajero a agachar la cabeza mientras los clavos de los asientos desgarraban la ropa por todas partes.

El reclutamiento de callejeras como modelos también se hacía en la barda misma de la escuela donde estaban recargadas junto a pordioseros condenados a tener caras ennegrecidas y pies descalzos, entregados al alcohol como si fuera su única aspiración de vida. Es más, su pegajosa presencia fue la primera impresión que don Arturo Estrada recibió cuando, en 1942, visitó La Esmeralda en compañía de su padre don Dámaso, para inscribirse en sus cursos mientras llegaban los esperados días de inscripción en la Academia de San Carlos.

No faltaron las callejeras del *Centro Nocturno Bremen*, que desde 1935 ocupaba la planta baja del ex-hospital de San Hipólito, y el cual tenía una decoración náutica, pues su nombre hacía alusión al famoso barco de pasajeros alemán *Bremen*, cuyos salones de fiesta fueron célebres por su lujo y ostentación acorde con los bailarines y cantantes que presentaban su espectáculo.¹⁶⁸ Cabe señalar que, si bien el *Bremen* pudo establecerse cuando doña Josefa Usubiaga

¹⁶⁸ Según cuentan las crónicas en el *Cabaret Bremen* ubicado en el 107 y 113 de la avenida Hidalgo se presentaban las *Hermanas Herrera* parte importante del *show* nocturno organizado por el productor José Neri “junior.” También se presentaban cantantes de prestigio como Flor Silvestre y Esteban Ruiz, reconocido tenor de la XEQ, sin olvidar mencionar a las orquestas “*Bremen*,” “*Son Playa de Plata*” y “*Delfino y sus muchachos del Swing*.” Datos obtenidos, en: *Claridades Semanario*, Núm. 262, domingo 3 de diciembre de 1944, pág. 20; INAH. Coordinación Nacional de

permite su arribo en 1935 al ex-hospital de San Hipólito, lo cierto fue que dicho cabaret detonó tal malestar entre los inquilinos del antiguo nosocomio, que no tardaron las cartas de protesta dirigidas a la Oficina de Monumentos Coloniales de la República de la Secretaría de Educación Pública, donde se argumentaba el poco interés del licenciado Cosme Hinojosa, jefe del Departamento del Distrito Federal (1935-1938), para clausurar de manera definitiva al citado cabaret y a su "...gente maleante."¹⁶⁹

Monumentos Históricos. Archivo Geográfico, casas núms. 105-107-109-111, avenida Hidalgo, antes ex-hospital de San Hipólito, col. Centro, años 1915-1999, foja 26.

¹⁶⁹ INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico, casas núms. 105-107-109-111, avenida Hidalgo, antes ex-hospital de San Hipólito, col. Centro, años 1915-1999, foja 26.

CAPÍTULO 5

LA PINTURA DE PAISAJE COMO MEDIADOR IDEOLÓGICO PARA RECONCILIAR LA “LUCHA DE CLASES” (1947)

5.1 Repunte de la élite neo-porfiriana y la pintura de paisaje

Si bien los gobiernos revolucionarios se atrincheraron ante los peligrosos resabios del Porfiriato, la bancarrota que padecían producto de la lucha armada y la fuga de capitales, los llevó a buscar la magnificencia monetaria de antiguos agiotistas criollos y de fuera y funcionarios-empresarios que seguían lucrando con la capital y el país entero a través de “presta-nombres” nacionales y extranjeros de su más entera confianza.

La bancarrota de los gobiernos revolucionarios se hizo pública pero no los acuerdos efectuados entre poderosos caudillos de la lucha armada y aquellos apellidos de abolengo con mayor riqueza e influencia internacional. El propósito de los nuevos generales en el poder era conseguir capital, sin olvidar convertir a no pocos personajes de la vida pública de antaño en ángeles tutelares con la misión de restablecer la confianza del crédito bancario internacional, ya que los países industrializados, al ver violentada la hegemonía, temieron que la pesadumbre de la lucha armada afectara sus intereses financieros. Cabe recordar que durante el gobierno de Porfirio Díaz, la administración hegemónica actuó como garante de los intereses financieros internacionales que para entonces ya tenían expertos en casi todos los idiomas del mundo; es más, la oligarquía local creada en torno a dichos intereses se abrió gustosa al progreso abanderado por la nación más poderosa del hemisferio occidental: los Estados Unidos de América. La política porfirista buscó que la inversión estadounidense penetrara libremente en el mercado nacional aprovechando un supuesto clima de estabilidad y paz social. Además, las relaciones diplomáticas del todo cordiales aseguraban la protección a los bienes extranjeros.

Según Alicia Meyer, los gobiernos revolucionarios estrecharon la mano a los capitales porfirianos que habían emigrado, así como al dinero estadounidense “...con tal de mantener las condiciones capitalistas establecidas por el Porfiriato.”¹⁷⁰ Es decir, lograron conseguir el anhelado apoyo monetario a costa de fortalecer el capitalismo nacional por encima de no pocas anheladas demandas sociales enarboladas por la lucha armada. Para Arnaldo Córdoba, al iniciarse la

¹⁷⁰ Alicia Meyer, “La política del gobierno de los Estados Unidos hacia México (noviembre de 1911 a febrero de 1913),” en: *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, Núm. 13, UNAM, México, 1990, p. 207.

reedificación del país, se gestó un estado revolucionario, el cual, sin dejar de ser capitalista, no sólo trató de cristalizar las pretensiones burguesas interesadas en la voraz explotación, sino también las aspiraciones de obreros y campesinos quienes buscaban hacer valer los beneficios de la Revolución.¹⁷¹

El Ayuntamiento capitalino tuvo que otorgar importantes puestos públicos dentro del gobierno local a reconocidos “presta-nombres” al servicio de antiguos funcionarios-empresarios del Porfiriato que trataban de seguir lucrando con la modernidad citadina. Esta obligada apertura llenó de beneplácito a ex-funcionarios y empresarios del derrocado régimen porfiriano como eran los Escandón, Romero Rubio, Sherer, Pimentel y Fagoaga, Noriega, Barrón, Zimbrón, Torres Adalid, Teruel, Signoret, Serrano, Bermejillo, Lazo, Macedo, Creel, Castellot, Casasús y Braniff Ricard. Esta última familia estaba interesada en seguir imponiendo funcionarios públicos en beneficio de sus intereses financieros, en especial para poder lucrar con los 70 mil metros cuadrados que tenía a lo largo de un Paseo de la Reforma que ganaban plusvalía.¹⁷²

Asimismo, para estos personajes enriquecidos a la sombra del caudillo oaxaqueño, resultaba muy importante contar con socios, familiares y amigos dentro de la Asociación Nacional de Planificación de la República Mexicana y del revolucionario Comité del Plan Regional de México y sus Alrededores; dos instancias oficiales que marcaron línea en los proyectos urbanos de la post-revolución. Entre los miembros del comité se encontraban personajes del Ayuntamiento porfiriano como el ex-gobernador del Distrito Federal Primo Villa Michel y el ingeniero Roberto Gayol, representante legal del voraz especulador asturiano Iñigo Noriega Lazo. Es más, un célebre asesor de Villa Michel, el terrateniente urbano Jacques H. Lambert, se sumó al mencionado Comité buscando hacer fortuna, en especial dentro de la emergente dinámica hotelera del bulevar Juárez-Reforma.

Entre los más files servidores del presidente Díaz, se encontraba Carlos Trejo Lerdo de Tejada, quien aparece infiltrado en el gobierno revolucionario de la capital con funciones de asesor legal, sin dejar de desempeñarse como operador financiero de adinerados especuladores inmobiliarios de origen porfiriano que se mantenían en el anonimato.¹⁷³ En este tenor, los acaudalados consultores del Departamento del Distrito Federal y urbanizadores de las colonias Condesa

¹⁷¹ Arnaldo Córdoba, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Era, 1982, p. 15.

¹⁷² Dos miembros de la familia Braniff “...Alberto y Arturo resistieron el embate de los revolucionarios.” Jorge y Lorenza se declararon estadounidenses para poder vigilar sus negocios en México. Oscar Braniff se encontraba conspirando en San Antonio Texas con un grupo de exiliados a quienes unía su pasado urbanizador por la ciudad. Estos eran Manuel Calero, Pedro Lascrain, Ramón Prida, Roque González Garza, Emilio Rabasa y Jesús Flores Mondragón. Alberto formaría la colonia Agrícola de la Hacienda de Guadalupe y Arturo, en 1921, la colonia Hidalgo. María del Carmen Collado, *La burguesía mexicana: el emporio Braniff y su participación en la política. 1865-1920*, México, Siglo XXI, 1987, p. 74.

¹⁷³ Jiménez Muñoz, *op.cit.*, p. 180.

y Roma: José de la Lama y Raúl Basurto, continuaron como “presta-nombres” de la millonaria familia Escandón interesada en seguir aumentando su reino inmobiliario.¹⁷⁴

Tiempo después, en 1942, el presidente Manuel Ávila Camacho, el jefe del Departamento capitalino Javier Rojo Gómez (1940-1946), y no pocos grupos neo-porfirianos ya habían establecido su hegemonía en el gobierno de la ciudad y en su banca comercial. Pero también dichas familias semi-tecnócratas con apellidos de alcurnia, se posicionaron en el ejercicio de dominación económica nacional aprovechando el desgaste en los mecanismos habituales de acumulación de capital utilizados por los gobiernos emanados de la Revolución. Los funcionarios-empresarios del régimen camachista incorporaron a estas acaudaladas familias porfirianas al ejercicio de dominación debido al temor de perder los mercados de ultramar y de enfrentarse a una primera dosis de competencia externa por no haber actualizado la acumulación de capital en los mercados que le interesaban al imperialismo estadounidense. La solución para enfrentar esta competencia del imperialismo yanqui fue encabezada por el presidente Miguel Alemán (1946-1952), quien radicalizó aún más las medidas tomadas por su predecesor en la política de protección económica y de incorporación gubernamental de los diversos grupos burgueses que se encontraban enfrascados en un enfrentamiento inter-burgués, resultado de la búsqueda de mayores beneficios monopólicos.¹⁷⁵

Esta aparente apertura democrática con trasfondo financiero fue acompañada de la positiva revaloración de las artes porfirianas que se comenzaron a mirar con curiosidad y asombro, tal y como se repasan hojas hace tiempo dobladas en un libro que se leyó. El paisaje académico, con el cual el gobierno del presidente Díaz conquistó reconocimiento internacional, fue oficialmente encumbrado y mostrado, exaltándose sus valores artísticos: cromáticos, formales o compositivos, así como sus temáticas vislumbradas como dignas de respeto por ser supuesto testimonio del progreso

¹⁷⁴ Por su parte, el acaudalado arquitecto del Porfiriato, Carlos Contreras, editor de la revista *Planificación*, órgano de la Asociación Nacional de Planificación de la República Mexicana, fue consultor del Comité del Plan Regional de la Ciudad de México y sus Alrededores. Siendo jefe de las comisiones de los programas post-revolucionarios de la SCOP y de planificación del Distrito Federal, aprovechó su puesto para entrometerse en los planes de urbanización buscando beneficio para él y sus socios; siendo hijo del escultor y empresario millonario Jesús F. Contreras, continuó el negocio inmobiliario de su progenitor quien compró durante el Porfiriato los terrenos de la Teja sobre el Paseo de la Reforma. El arquitecto Contreras tenía especial interés en abordar la ordenación funcional y estética del bulevar Juárez-Reforma ya que su familia tenía propiedades cercanas a esta vialidad, y su padre el famoso escultor Jesús F. Contreras lo había engalanado con notables esculturas de talla universal como eran *Malgré tout* y *Desespoir* ubicadas en la Alameda Central, así como sus cuatro efigies para el Paseo de la Reforma: Galeana, Primo Verdad, De la Fuente y López Cotilla. Ver: Héctor Manuel Romero, *Patrimonio Turístico Ciudad de México. Centro Histórico*, tomo I, México, Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, 1994, pp. 61-63.

¹⁷⁵ Raymond Vernon, *El dilema del desarrollo económico en México*, México, Diana, 1982, p. 87.

alcanzado por el porfirismo. Carlos Monsiváis comentó al respecto: “Los valores simbólicos expresados en el arte contribuyen a dar fe de la perspectiva universal brindada por el estado mexicano que concibe el progreso como justificación y sentido último de México. Este progreso adquiere una presencia en el hacer cultural con políticas variables y contradictorias, en último término es continuador de la ideología del porfirismo.”¹⁷⁶

Con esta revaloración del paisaje pintado, el gobierno del presidente Alemán buscó atenuar el rechazo y la obstinación negativa que tenían las élites revolucionarias y amplios sectores de la población socialmente subordinada ante la ingeniería cultural creada durante el Porfiriato. Con su revaloración oficial también se buscaba apoyar una supuesta tradición de mando que ciertas familias de origen porfiriano se empeñaban en construir para poder declarar que su experiencia gobernando la Ciudad podía resultar valiosa colaboración en la conducción de los destinos políticos, económicos y culturales de la capital. En este tenor, y dado que sus antepasados pusieron supuestamente las bases de la modernidad industrial citadina, los tecnócratas neo-porfirianos aseguraron gozar una especie de linaje de mando que les daba legítimo derecho a continuar participando –como antaño lo hicieron sus bisabuelos-funcionarios–, en la determinación de lo que a la ciudad le convenía.¹⁷⁷ Al respecto señala Hobsbawm que hay usos en que:

“...la invención de las tradiciones es realizada por el grupo que mantiene una hegemonía sobre el resto de la sociedad. Estas tradiciones se apropian del imaginario popular y del folklor, para silenciar otras voces. Una realidad que es monopolizada desde el presente por una sola voz, la voz del vencedor. Esto lleva a

¹⁷⁶ Carlos Monsiváis, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en: *Nexos*, núm. 109, enero, 1987, p. 13.

¹⁷⁷ En este tenor, el cine mexicano realizó películas neo-porfirianas como *En tiempos de don Porfirio*, evocación nostálgica que aspiraba a refugiar al cine nacional y a su público en el limbo prerrevolucionario. Este cine fue apoyado por esa fracción de la acaudalada burguesía de origen porfiriana que buscaba su dignificación social y, en última instancia, poder reaparecer en la escena social y ejerciendo la dominación económica. Emilio García Rivera, “Cuando el cine mexicano se hizo industria”, en: *Hojas de cine*, vol. II, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 14. El teatro también participó del repunte de la temática porfiriana con producciones que endiosaban los tiempos del viejo dictador, y cuya aceptación social desconcertó a cierta parte de la crítica especializada: “¿Qué significan esas espontáneas y rotundas ovaciones que le tributan los espectadores al autor que en el teatro de la calle de Cuba (perdón, digo Medinas) incorpora al dictador en Don Porfirio ante la historia? ¿Qué el pueblo (el redimido) está bramando por otro don Porfirio? Como si se dieran en maceta”. Jaime Luna, “Pepinillo en vinagre,” en: *El Esto*, México, diciembre 1941, p. 4. Otra manera que la burguesía de origen porfiriano utilizó para afianzar su repunte hegemónico fue la liga matrimonial entre señoritas de la *high society* porfiriana y los líderes urbanos, regidores y legisladores posrevolucionarios. Dicha unión trajo consigo buen número de vástagos, los cuales, si bien no obtuvieron de inmediato el tradicional cargo público, al paso de dos generaciones dieron lugar al más rancio abolengo que en nuestros días brilla en el ejercicio de dominación, especialmente en el ámbito cultural. Carlos Gamio González, “Los trescientos y algunos más,” en: *El Universal*, Sección Cultural, México, 28 de diciembre de 1991, p. 3.

que la identidad social se vaya construyendo con la cosmovisión de los grupos dominantes; cosmovisión a la cual todos deben ajustarse o someterse. Desde el presente se construye el pasado y el futuro.¹⁷⁸

5.2 Los salones de paisaje en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes

La mitificación del paisaje académico porfiriano fue apoyada con la creación en 1947, de la Sala Landesio y la Sala José María Velasco en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes. Con estos salones de paisaje, retomando a Bronislaw, se buscaba ocultar o limpiar, ante la opinión pública, los abusos sociales y delitos cometidos por la dictadura del caudillo oaxaqueño, de esta manera las élites de origen porfiriano podrían insertarse y compartir sin tanto rechazo el ejercicio de dominación.¹⁷⁹ Esperaban poder navegar de nueva cuenta con provecho y con cierta aceptación social en la banca nacional y en los puestos públicos de la capital.

En fin, la apertura cultural y modernizante patrocinada por el gobierno alemanista que se hizo presente en el Palacio de Bellas Artes, “el teatro del pueblo,” intentó aliviar la fuerte presión de una acaudalada fracción de la burguesía de origen porfiriano que buscaba participar en el ejercicio de explotación social, especialmente, en la acumulación de capital.

El alemanismo pudo asimilar a los antiguos enemigos de la Revolución, porque compartían la idea de un ejercicio de dominación estatal caracterizado por férreos y represivos controles contra campesinos y trabajadores, y contra aquellos que pretendían organizarse independientemente de las centrales y los sindicatos manipulados por líderes “charros,” es decir, comprados por el régimen. Pero también, esta asimilación se disfrazó como una crucial necesidad tecnocrática; como la única opción posible para dar velocidad a la modernización tecnológica e industrial.

En este tenor, la pintura académica de paisaje realizada durante el siglo XIX, fue convertida en un eficaz mediador para poder dignificar el pasado porfiriano ante la población y los grupos hegemónicos de corte socialista-revolucionario; es más, el paisaje rural y el urbano fueron dignificados en un Museo Nacional como testimonio de apertura democrática, tolerancia ideológica y reconciliación con el pasado. Con la pintura de paisaje y con el mismo rescate del Palacio de Bellas Artes que levantó el Porfiriato durante el Centenario, el alemanismo apoyó el endiosamiento del neo-porfirismo buscando facilitar su aceptación popular en asuntos de gobierno.

El 18 de septiembre de 1947, el maestro Carlos Chávez, director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, inaugura el Museo Nacional de Artes Plásticas – hoy Museo del Palacio de las Bellas Artes –, contando con la presencia

¹⁷⁸ Eric Hobsbawm, *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002, p. 21.

¹⁷⁹ Baczkó Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, p. 159.

de Miguel Alemán Valdés, presidente de la República, y del licenciado Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública.

A la opinión pública se le dijo que el Museo buscaba solucionar añejos problemas como el descuidado estado de las galerías de San Carlos, el bochornoso abandono de las colecciones nacionales de pintura del Palacio de Bellas Artes, el deterioro y la falta de conservación de la pintura mural antigua y moderna y el profundo desinterés hacia el patrimonio pictórico que fue dispersado. Cabe recordar que dicho Museo tenía como antecedente inmediato la administración del Presidente Abelardo Rodríguez, quien al inaugurar el Palacio de Bellas Artes en 1934, quiso que éste fuera equipado con un espectacular Museo Nacional de Artes Plásticas.¹⁸⁰

En 1947, siendo jefe del Departamento del Distrito Federal el licenciado Fernando Casas Alemán, el Museo ya se alojaba en todos los salones principales del Palacio de Bellas Artes que tenían acceso desde el gran vestíbulo. El arquitecto Enrique Yáñez diseñó tres espléndidas salas de exhibición quedando la planeación museográfica a cargo de los jefes técnicos del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes: Julio Castellanos y Fernando Gamboa, director del naciente Museo, los cuales fueron asistidos y apoyados por el artista Julio Prieto, subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Varias fueron las salas que configuraron el Museo: la Galería Bellas Artes dedicada a la pintura virreinal y a la escultura precortesiana; la Galería Artes Plásticas destinada a la pintura popular; y el Salón de Arte Popular ubicado en una galería baja del lado oriente.

En el *Foyer* fueron exhibidas obras maestras del arte mexicano, mientras que, en la Sala Nacional se presentaron autorretratos de artistas mexicanos de los siglos XVIII al XX. En los corredores del tercer piso se exhibió la obra de Rivera, Orozco y Siqueiros. El llamado Salón Oriente quedó reservado para la Colección Posada y la Galería Exterior del 5º piso para la Pintura Moderna Contemporánea. Por su parte, en el Salón de la Pintura Mexicana del siglo XIX se exhibió la obra de Pelegrin Clavé y del paisajista italiano Eugenio Landesio. Por último en el Salón Poniente del tercer piso fue ubicada la Colección Velasco,¹⁸¹ la cual fue conformada con obras pertenecientes a coleccionistas particulares, en especial de la

¹⁸⁰ *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*, México, SEP-INBA, 1947, p. 25.

¹⁸¹ Poco tiempo después de su inauguración, niños de diversos planteles escolares realizaron visitas donde atentas profesoras como Celia Terrés, encargada de conducir grupos escolares, explicó el fresco de Diego Rivera titulado *El hombre en el crucero de la vida* (1934), pintado en uno de los costados de la Gran Galería Exterior del tercer piso del Museo Nacional de Artes Plásticas. No menos interesantes los comentarios de Carmen Pérez Valencia, quien destacó la influencia del arte popular mexicano en la pintura de Rufino Tamayo. Estas salas museográficas estaban equipadas con estrado para premiaciones, sillas para invitados como exigía la comodidad de una conferencia magistral y micrófonos para

familia de este pintor mexiquense. Cabe señalar que, si bien estos coleccionistas sólo habían prestado los lienzos para la inauguración del Museo, lo cierto fue que el Instituto Nacional de Bellas Artes decidió arbitrariamente ya no devolverlos y sin la compra respectiva. Simplemente se quedó con ellos.¹⁸²

5.3 Réquiem por la pintura académica de paisaje urbano

En el ámbito académico, en 1947 el paisajismo ya había sucumbido en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Bellas Artes, solamente en La Esmeralda se mantenía vigente por iniciativa de su director Antonio Ruiz Vásquez, quien concebía al pintor paisajista como un intelectual comprometido con la reflexión social. Luego, en 1955, la llamada “ruptura artística” —con el consecuente menosprecio de la Escuela Mexicana en beneficio de las vanguardias internacionales acrílicas—, terminó por enterrar a la pintura de paisaje, en especial a aquella que buscaba hacer una severa crítica a la realidad social. En las galerías escolares de La Esmeralda se comenzaron a colgar pinturas con influencia internacional, sin faltar los abstraccionismos e informalismos, cuyos recursos estéticos buscaban pulverizar un arte que invitaba a la reflexión social. No faltó, entre los que criticaban esta extranjerización, aquellos que vislumbraban a los pintores casados con la vanguardia internacional como grandes traidores alejados de la obligación creativa ante las mayorías populares, como un disparo de cañón al linaje artístico del paisaje en tanto arte crítico de la realidad social. La pintora Rina Lazo, quien ingresó a La Esmeralda en 1946, llegando a ser discípula y luego asistente de Diego Rivera, lamentó que artistas de nuevo cuño, en especial becados en Estados Unidos, atacaran a la Escuela Mexicana por sus ideas sociales y activismo político. Según la famosa pintora:

“...esto hizo que surgieran pintores mexicanos totalmente de otra línea, no nacionalista, ni querían saber nada de México; ni querían saber nada de los indígenas ni de lo que somos, de nuestra tierra, de nada. Eran completamente malinchistas, gente que se encandiló viendo lo que pasaba en Nueva York o en las

amplificar las disertaciones sobre los valores artísticos que supuestamente se convirtieron en máxima cultural de la Revolución y que daban a los artistas trascendencia nacional. *Idem*.

¹⁸² Datos obtenidos en la entrevista personal con el señor Manuel Bustamante Velasco —nieto del pintor—, realizada durante la exposición *José María Velasco, Homenaje Nacional*, realizada en el MUNAL, 1993.

grandes metrópolis. Todo esto llevó a un cambio en el arte mexicano, no para bien de los mexicanos ni para los latinoamericanos, porque se empezó en México a hacer una pintura que no es trascendente.”¹⁸³

Entre las razones que algunos ofrecían para explicar que muchos pintores leyeran y pintaran lo extranjero más que lo nacional, se encontraba el enmohecimiento de la Escuela Mexicana y la pereza intelectual que embotaba a los creadores sin olvidar las carencias de intereses o compromisos sociales a favor del porvenir de la patria y el suyo propio. Además, como nadie teorizaba sobre el devenir sociocultural del arte nacional, la Escuela Mexicana cayó en patética modorra creativa que se abrió a los manjares artísticos de fuera. Este aplanamiento creativo y moral se hizo incontenible cuando las obras de corte nacionalista fueron definitivamente retiradas de la atención gubernamental.

Si bien no se trataba de cerrar las fronteras al movimiento internacional, poniendo puertas a las ideas de afuera, sino que el problema radicaba en que la visión internacional nulificó toda reflexión sobre los problemas nacionales, siendo incapaz de sondear con imaginación y conocimiento teórico las profundidades de nuestra tradición artística, aquellos mares de la estética local con el propósito de reforzar los lazos solidarios, el compromiso social y el amor a la patria. En fin, la visión extranjerizada, con su nueva dinámica de gran vitalidad, terminó por imponer en la pintura de paisaje una interpretación de segunda mano de las vanguardias internacionales de moda en los países imperialistas.

Finalmente, la pintura de paisaje no se orientó a abordar el influjo sociocultural y el cautiverio ideológico que pone al descubierto las relaciones de poder con su ejercicio de dominación social, o la naturaleza esencialmente económica y hasta pecunaria de los afectos y las pasiones. Por el contrario los paisajes abordaron temáticas sentimentales, plenas de referentes a la soledad existencial y a las trivialidades de la vida mundana salpicadas de supuestos influjos del dolor y del placer personal, de ensueños indescifrables y de un sentimentalismo enredoso, cuyos aspectos intimistas fueron declarados como lo más importante para poder justificar que, en la producción plástica, debía sólo dominar las reflexiones individualistas, sobre todo burguesas.¹⁸⁴

¹⁸³ “Juan Lemus entrevista a la pintora Rina Lazo,” en: *Prensa Libre*, México, 2 de noviembre del 2003.

¹⁸⁴ Como don Arturo buscó que las prácticas en la calle fueran de mayor provecho, narró aquello que antaño aconsejaba el antiguo director y fundador de La Esmeralda, don Antonio Ruiz. Para ese destacado pintor, la calle no sólo estaba hecha para ser caminada o para ir de un lugar a otro, ya que la experiencia le había enseñado que mover los pies tenía de fondo, verlo todo sin ser vistos, para ejecutar el quehacer de la crítica, de la reflexión y el análisis del contexto urbano. Con la libreta de apuntes y dibujos, el artista pensante podría analizar a mansalva toda actitud individual en el público, y no encontrar freno ni obstáculo en la fisgona observación de la conducta actuada. Ante una visión crítica no había

En 1983, don Arturo Estrada propuso que La Esmeralda recuperara la pintura de paisaje como disciplina fundamental orientada a configurar artistas trabajando con tanta imaginación como ciencia, dispuestos y capacitados para llevar a cabo todo género de provocadoras propuestas y combinaciones, aún las más extrañas e imprevistas, sin dejar de comprender las contradicciones de la realidad afirmando de paso la conciencia social, la identidad cultural y los lazos de solidaridad. Al respecto, don Arturo señaló: “Los artistas de La Esmeralda deben cultivar la pintura de paisaje como un nuevo quehacer creativo con responsabilidad social, para así encontrar su puesto en nuestros complicados tiempos más que aquellas posturas individualistas y egocéntricas, alimentadas de vanidades y del vedetismo de las genialidades insólitas, de las excentricidades, desatinos e irresponsabilidades reconocidas y alabadas públicamente por comerciantes del arte para convertirse en espectáculo de la sociedad burguesa orgullosa y escandalosa.” Su inquebrantable adhesión a la realización de una expresión con significativa trascendencia social, lo llevó a recorrer los talleres escolares invitando personalmente a crear paisajes urbanos que motivaran la reflexión sobre el devenir social, sobre la economía y la política, sobre el trabajo, el ocio, la ciencia, la realidad y la utopía.

En fin, un quehacer artístico que para su estimada maestra Frida Kahlo reforzaba los lazos de identidad cultural de las mayorías y enarbolaba esa cultura estética que late entre nosotros desde la infancia, que nos embelesa de admiración y refuerza el amor inmenso que a nuestra patria le profesamos.

puerta cerrada ni pared que cortara el paso para un dibujo socialmente reflexivo. Datos obtenidos en la entrevista personal con Arturo Estrada, México, 2008.

Biblioteca Miguel de Cervantes Saavedra.

Lote baldío detrás de San Hipólito asignado a la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, antecedente de La Esmeralda. Datos obtenidos en el archivo histórico de Aerofoto S.A.

Sacristía de San Hipólito convertida en la Escuela de Sordos.

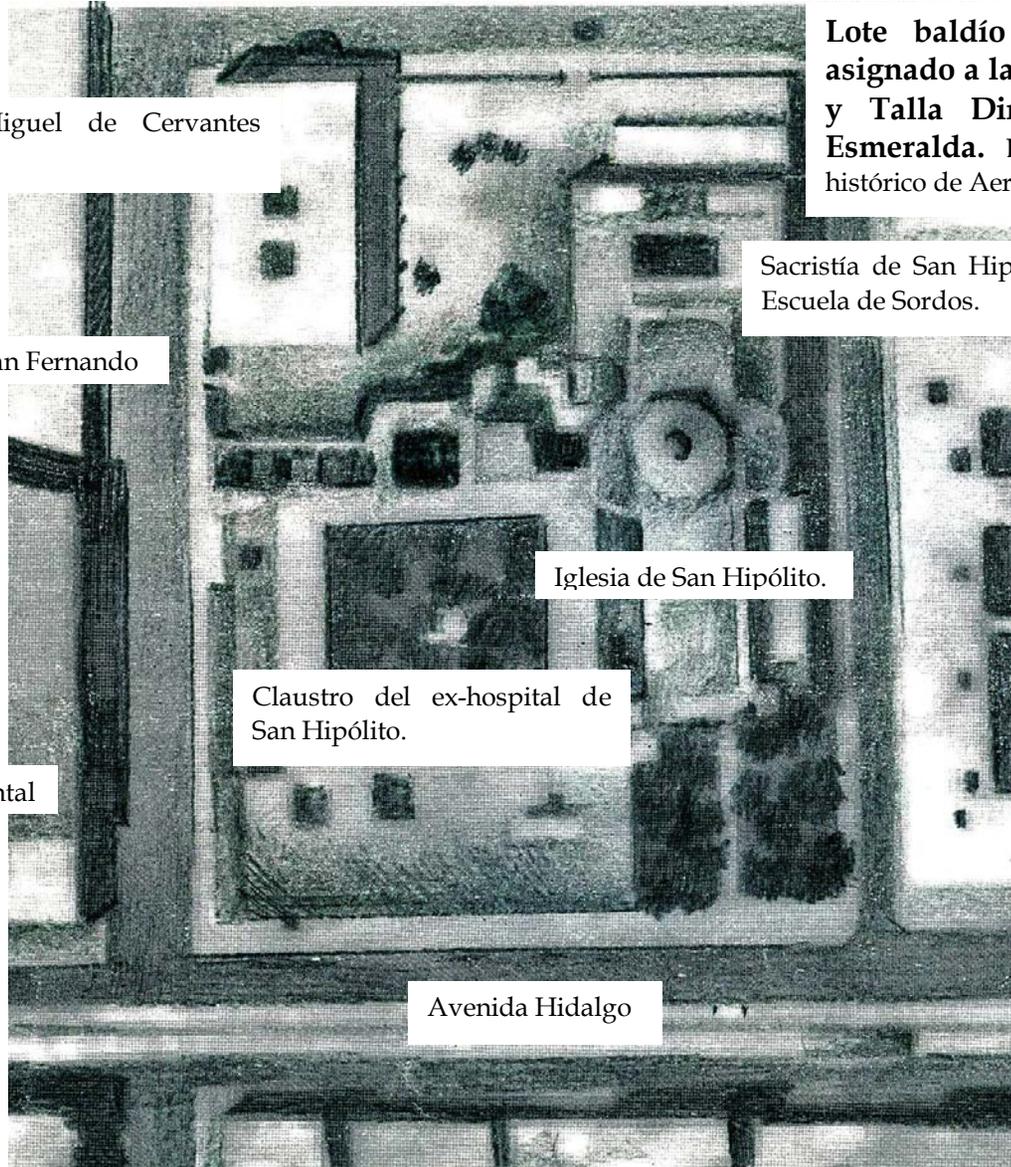
Panteón Nacional de San Fernando

Iglesia de San Hipólito.

Claustro del ex-hospital de San Hipólito.

Cine Monumental

Avenida Hidalgo



CONCLUSIONES

Del mismo modo en que no se puede hablar de lenguaje sin palabras, no existe pintura desvinculada de las corrientes ideológicas producidas por las prácticas sociales. En este tenor, la pintura académica de paisaje urbano realizada durante el siglo XIX y principios del XX, está cargada de sentido, y sus encuadres pintados remiten y se articulan a la ideología dominante. Lógicamente, al estar estas pinturas bajo el escrutinio del ejercicio de dominación, su análisis permite comprender los contornos propios de la mentalidad hegemónica.

Por lo antes señalado, resulta insuficiente toda lectura pictórica que dependa de una simple descripción; más bien se requiere aplicar un proceder analítico a sus visiones sin dejar de considerarlas como un discurso creado a la medida del ejercicio de dominación, es decir, como artística imposición de la visión hegemónica producida por las relaciones sociales durante el Porfiriato, y luego en tiempos post-revolucionarios.¹⁸⁵

Los paisajes de la ciudad capital apoyaron la construcción del triunfante imaginario social liberal y capitalista que, en el caso específico del Porfiriato, tuvo como razón fundamental construir la modernización social y cultural de un estado centralizado, promotor de transformaciones que trastocaran la mentalidad de las colectividades dominadas a favor de una cultura “blanca,” desacralizada, laica, liberal, capitalista y científico-industrial.

Cabe recordar que el progreso occidental apresó a las élites gobernantes, a la mesocracia intelectual, a la clase media de la cultura y a la burguesía del intelectualismo que vislumbraba dicho desarrollo de manera casi teologal y dogmática, como supremo recurso que de seguro a la capital incorporaría en esa lista de ciudades funcionales, estéticas e higiénicas que debían imponer siempre su supremacía e influencia internacional.

El paisaje porfiriano de la ciudad favoreció la imposición, el reforzamiento y el acrecentamiento incondicional de la obediencia social a favor de los lineamientos de la visión hegemónica capitalista. Además, se utilizó la pintura de paisaje para presentar al mundo civilizado un imaginario nacional de trascendencia, triunfo cultural y artístico, y que diera calidad ética y moral.

Con los paisajes pintados se buscaba patentizar el surgimiento de una supuesta “edad de oro mexicana” que curó las heridas de ese México bronco, por años entregado al caos de las guerras civiles. No menos importante eran los paisajes dedicados a la historia patria, utilizados debido a su eficacia para apoyar la consolidación de la identidad cívica, para dar un perfil acabado a un pueblo que históricamente siempre había sido asediado, recordando que el devenir de la patria era

¹⁸⁵ Eric Hosbwan y Terence Rager, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 25.

una constante lucha para afirmar lo propio, una lucha que supuestamente encabezaría el presidente de la República en turno.

Durante el gobierno de Miguel Alemán, una emergente élite de origen porfiriano empleó el paisaje porfiriano de la capital como si fuera un documento fidedigno, comprobatorio, de que el progreso alcanzado por la urbe fue fundado, alimentado y mantenido por sus antepasados porfirianos, supuestamente interesados en convertir a la metrópoli en la mejor tarjeta postal presentada al mundo civilizado.

Resultado de esta idea, fue el asegurar tener por tradición familiar la sabiduría suficiente para dirigir los destinos de la capital, es decir, una especie de linaje de mando que no sólo se esgrimió como argumentación de abolengo para cobrar renombre público, sino también, para detentar supuestas capacidades que otorgarían el derecho de poder señalar al capitalino aquello que debía por obligación aceptar; no menos importante era asegurar que sabían ser juez imparcial de los intereses de todo, con calidad ética para decidir el porvenir de la ciudad, pues las colectividades populares estaban carentes de capacidad, conocimiento tecnológico y disciplina para asumir un papel trascendente en el progreso tecnológico.

Por lo antes señalado, el paisaje urbano porfiriano fue transformado en la doble cara del mitológico Jano, quien por regalo de Saturno pudo entrelazar a un mismo tiempo pasado, presente y futuro. Como hiciera este rey de Lacio, la ciudad de la post-revolución y aquella supuesta capital de portento inventada en el lienzo porfiriano, fueron declaradas por la intelectualidad del alemanismo, una consecuencia de la otra, promoviendo así la incorporación de ciertos apellidos porfirianos en el ejercicio de dominación del neo-liberalismo alemanista.

Sin duda, el encumbramiento museográfico de la pintura académica de paisaje en 1947, no sólo significó la legitimación del paisaje porfiriano, sino también la reconciliación social con los actores del Porfiriato, los cuales abiertamente se incorporaron al sistema de explotación y acumulación de capital.

Cabe señalar que, en 1993, durante la inauguración de la magna exposición *José María Velasco. Homenaje Nacional* celebrada en el Museo Nacional de Arte, el presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, señaló con gran entusiasmo que la obra de Velasco es: "...la forma más visible de los valores y las transformaciones de nuestro pueblo, las fuerzas que lo han construido. En él nos reconocemos y con él mostramos a los demás pueblos del mundo lo que somos. El arte de Velasco traduce magníficamente una transición fundamental en el desarrollo de nuestro país. Es la ventana más luminosa a nuestro pasado inmediato, pero también, el anuncio de cambios que transformarían nuestra realidad en el curso de los siglos."

En esa misma inauguración, Rafael Tovar y de Teresa, entonces presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y distinguido miembro de reconocida familia de origen porfiriano, destacó que los paisajes decimonónicos son visiones con las cuales se entiende el progreso nacional del siglo XX, sin olvidar que este género pictórico: "...va más allá del mero realismo que lo convierte en una representación profunda de nuestra cultura."¹⁸⁶

¹⁸⁶ Una parte de este discurso ofrecido por Rafael Tovar y de Teresa presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, fue publicado, en: *José María Velasco, Homenaje Nacional*, México, CONACULTA, 1993, p. 13.

Fuentes de Consulta

- ACHA, Juan, *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984.
Las culturas estéticas de América Latina, UNAM, México, 1969
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *El Renacimiento*, tomo II. Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, México, 1869.
- ALRAMIRANO Piolle María Elena, *José María Velasco Paisajes de luz, horizontes de modernidad*, Equilibristas, México, 2005.
- ANDERSON, Benedict; *Comunidades imaginadas*; Fondo de Cultura Económica; México; 1993.
- BACZKO, Bronislaw, *Imaginario sociales*, Nueva Edición, México, 1991.
- BARTA, Roger, *El poder despótico burgués*, Península, Barcelona, 1977.
- BARREDA, Gabino, *Estudios (selección y prólogo de José Fuentes Mares)*, UNAM, México, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI Editores, México, 1969.
- BAZ y Gallo, Gustavo, *Historia del Ferrocarril Mexicano*, Edición Facsimilar, México, 1980.
- BELLER, Walter, *El positivismo mexicano*, UAM, Campus Xochimilco, México, 1985.
- BIALOSTOCKY, I., *Estilo e iconografía*; Seix Barral, Barcelona, 1972.
- CARLEY, Thomas, *Los héroes; culto a los héroes. Lo heroico en la Historia*, Perlado, Madrid, 1941.
- CASO, Alfonso, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XV, México, 1956.
- CASSIRER, Ernest, *El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- CASTELLS, Manuel; *La cuestión urbana*; Siglo XXI; México, 1986.
- CERTAUI, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Editions Gamillard, París, 1980.
- CIRLOT, J.E., *A dictionary of symbols*, Philosophical Library, New York, 1962.
- COLLADO, María del Carmen, *La burguesía mexicana: el emporio Braniff y su participación en la política, 1865-1920, Siglo XXI*, México, 1987.
- CONACULTA, José María Velasco, *homenaje nacional*, 1993.
- CORDOBA, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana*, Era Editores, México, 1982.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural, entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- DÍAZ y de Ovando, Clementina, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio (La Exposición Internacional Mexicana, 1880) y otras utopías*, tomo I, UNAM, México, 2002.
- DURKHEIM, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*, Akal, Madrid, 1992.
- DURTMAN, Ariel, *Para leer al pato Donald*, Siglo XXI Editores, México, 1985.

- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1968.
- La vida y la cultura en México al triunfo de la República*, INBA, México, 1967.
- FOSSEY, Mathieu, *Viaje a México*, Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1844.
- FUENTES Rojas Elizabeth, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929)*, UNAM, México, 2000.
- GALINDO y Villa, Jesús, *Historia sumaria de la ciudad de México*, Editorial Cultura, México, 1925.
- GALLION-EISNER, *Urbanismo, planificación y diseño*, Editorial CECSA, México, 1980.
- GAMIO, Manuel, *Forjando patria*, Porrúa, México, 1960.
- GARCÍA Cubas, Antonio, *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, Secretaría de Fomento, México, 1884.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ González, Luis, *Pueblo en Vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, El Colegio de México, México, 1968.
- GONZÁLEZ Obregón, Luis, *México viejo*, Promexa, México, 1979.
- GONZÁLEZ Peña, Carlos, *Historia de la Literatura Mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*; Editorial Porrúa; México; 1960.
- GOTTBOLD Lessing Epraim, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona, 1986.
- HOSBWAMAN-TERENCE, *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002.
- GARCÍA, Canclini, Nestor, *El arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
- HALE, Charles, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, Vuelta, México, 1991.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (INBA).
Cuadernos de Arquitectura, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, 1982.
Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas, 1947.
Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, 1995.
Lotería Nacional de la Academia Nacional de San Carlos, 1841-1864, 1987.
Viajeros europeos del siglo XIX en México, 1997.
- JIMÉNEZ Muñoz, Jorge; *La Traza del Poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal desde sus orígenes a la desaparición del Ayuntamiento (1824-1928)*, Dédalo, México, 1993.
- KATZMAN, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, UNAM, México, 1984.
- LUCA de Tena, Torcuato, *Ciudad de México en tiempos de Maximiliano*, Planeta, México, 1990.

LUKÁCS, George, *Estética*, vol. VI, Grijalbo, México, 1967.

MADERVELA, Javier, *William Gilpin; tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Abada, Madrid, 2004.

MARROQUI, José María, *La Ciudad de México*, tomo III, Jesús Medina Editores, México, 1969.

MARTÍN Hernández, Vicente, *La arquitectura doméstica de la ciudad de México, 1890-1925*, UNAM, México, 1984.

MOLINA, Piñeiro, Luis, *Estructuras del poder y reglas del juego político en México*, UNAM, México, 1988.

MORALES, Leonor, *Wolfgang Paalen, introductor de la pintura surrealista en México*, UNAM, México, 1984.

MORENO, Roberto, *La polémica del darwinismo en México*, UNAM, México, 1989.

MORENO, Salvador, *El pintor Pelegrín Clavé*, UNAM, México, 1989.

MUSEO NACIONAL DE ARTE (MUNAL), *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado, 1864-1911*, México, 2003.

PEÑA, María del Carmen, *Pintura de Paisaje e ideología*, Taurus, Madrid, 1984.

PÉREZ Vejo, Tomás, *Historia y grafía*, núm. 16, Universidad Iberoamericana, México, 2000.

PIMENTEL, Francisco, *La Economía Política aplicada a la propiedad privada en México*, Cien de México, México, 1995.

RAMÍREZ Aparicio, Manuel; *Los conventos suprimidos de México*; Ediciones Innovación; México; 1979.

RAMIREZ, Ignacio; *Antigüedades mexicanas*; SEP- Enciclopedia Popular; México; 1944.

RAZO Oliva, Juan Diego, *De cuando San Carlos ganó La Lotería y hasta casa compró e Informe sobre ciegos*, UNAM, México, 2008.

RIVERA Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, Editorial del Valle de México, México, 1972.

RYKWERT, Joseph, *Los primeros modernos; los arquitectos del siglo XVIII*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica en México en el siglo XIX*, UNAM, México, 1885.

ROMERO, de Terreros, Manuel, *Patrimonio turístico de la ciudad de México. Centro histórico*, tomo I, Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, México, 1994.

SALADO Álvarez, Victoriano, *Episodios Nacionales Mexicanos. La Intervención y El Imperio*, tomo I, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

SALAS, Contreras Carlos, *Arqueología del ex-convento de la Encarnación en la ciudad de México*, INAH, México, 2006.

SEMO, Enrique, *Modelos de producción en América Latina*, Cultura Popular, México, 1978.

SENNETT, Richard, *Authority*, WW Norton and Company, New York, 1993.

SOSA, Francisco, *Las Estatuas de Reforma*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1900.

TELLEZ Pizarro, Mariano, *Tarifa de precios para el metro cuadrado de terreno en los diversos lugares de la ciudad*, Secretaría de Fomento, México, 1902.

- TIBOL, Raquel, *Historia general del arte mexicano*, tomo I, Hermes, México, 1964.
- TIBÓN, Gutierre, *Historia del nombre y de la fundación de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- TORTOLERO, Alejandro V., *Empresarios y navegación en la cuenca de México*. Universidad Metropolitana, México, 2001.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM).
Arte, historia e identidad en Latinoamérica. Visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
El Dr. Atl, conciencia y paisaje, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
Fernández de Lizardi, Joaquín, Obras, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1975.
Manuel Vilar compilador, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
Los estudios sobre el arte mexicano, examen y prospectiva, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
Las academias de Arte; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
Saturnino Herrán, Jornadas homenaje; Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.
- VALLE Arizpe, Artemio de, *Por la vieja calzada de Tlacopan*, Diana, México, 1980.
Historia de la ciudad de México según los relatos de sus cronistas, Ediciones Pedro Robredo, México, 1939.
- VEAS Mercado, Luis Fernando, *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo*, UNAM, México, 1984.
- VERNON, Raymond, *El dilema del desarrollo económico*, Diana, México, 1980.
- VON Buttlar, Adrian, *Jardines del clasicismo y romanticismo. El jardín paisajista*, NERA, Madrid, 1993.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Histórico de la
Ciudad de México:

Ramo Paseo de la Reforma, Libro 3583, Volumen I, Legajo I, Año 1873, Exp. Núm. 11, Fojas 5-6.

Ramo Paseo de la Reforma, Volumen I, Libro 3583, Legajo 1, Año 1902, Exp. Núm. 1.

Ramo Terrenos, Libro 4048, Año 1884, Legajo 25, Exp. 1430.

INAH. Coordinación General de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico.

INBA. Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble.

SEP. Archivo Histórico de la Oficialía Mayor; Dirección General de Recursos Materiales y Servicios. Dirección de Edificios. Secretaría de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa.

Hemeroteca Nacional:

El Arte y la Ciencia, 1901-1902

El Boletín Oficial, 1901-1903-1904-1905-1907-1908

El Boletín Municipal: 1870-1900-1901-1902-1904.

El Cronista de México, 1880

El Diario del Hogar, 1907-1912

El Diario del Imperio, 1865

El Entreacto, 1902-1905-1906.

El Excélsior, 1917

La Gaceta de Policía, 1869

El Imparcial, 1901-1902-1905-1906-1907-1910-1911

EL Monitor Republicano, 1880-1886-1888-1889-1890-1891-1893-1895

El Mundo Ilustrado, 1894-1905-1912.

EL Nacional, 1880

El Republicano, 1880

EL Siglo XIX, 1854-1890

El Universal, 1899

El Tiempo, 1897.

El Universal Ilustrado, 1917

Novísima Guía Universal, 1901

Revista Universal, 1875

Revista de Revistas, 1914

UIA. Biblioteca Francisco Javier Clavijero, Biblioteca Manuel Arango.

Álbum: *La Capital de México*, (1876-1900).

Apéndice 1

Eugenio Landesio

Al pie de los Alpes, en esa parte de Italia donde la región del Piamonte toscano se torna en disfrazarse de maravillosos escenarios con el torrente del Ceroná y el río Stura, se localizaba, a principios del siglo XIX la pequeña y antigua población de Altessano, una aldea antaño seis kilómetros de Turín, hoy en día parte de los suburbios de esta industriosa ciudad conocidos como Venaria Real. En sus viejas casas que llegaban a dar resguardo a un centenar de familias, se daban bien los talleres de artesanos, algunos de ellos diestros trabajadores de la platería, los tejidos, el cuero y las pieles.

El italiano Juan Benito Landesio y su esposa Rosa Sandler de origen alemán, eran en 1809 una de tantas familias de Altessano. El joven Juan Benito, si bien conocía el oficio de platero por herencia familiar, era también consumado dibujante conocedor del trazo en perspectiva, además de profesor entre aquellos amigos pintores que querían mejorar sus conocimientos en dicha disciplina artística. La economía de Altessano no era buena para el pequeño vecindario; muchos de sus pobladores emigraban a otras regiones en busca de favorables condiciones, necesidad que por algún tiempo no padeció la familia Landesio ya que debido a su asiduo trabajo y economía modesta consiguieron ir progresando poco a poco. Juan Benito invirtió en una cercana fábrica de textiles, además de ser elegido tiempo después director del taller de hilados y sedas de la misma.

Trece hijos tuvieron en diecisiete años, la mayoría de los cuales no sobrevivieron hasta la edad adulta. Los hijos barones fueron iniciados tempranamente en los oficios de la platería, y estando los mayores ya establecidos como auxiliares en el taller del padre, fue cuando Rosa, agotada ya por el trabajo y la cría de los hijos, dio a luz a otro niño, Eugenio, naciendo el 29 de enero de 1809 cuando aquella región del Piamonte atravesaba un periodo de ocupación militar francesa. La joven pareja tenía la esperanza de ver también a Eugenio dedicado al difícil oficio de la platería. De cabellos rubios y ojos azules, el pequeño desde temprana edad aprendió tan bien los usos antiguos y laboriosos de atizar el fogón y limpiar herramientas, que su padre llegó a pensar que tendría promisorio futuro en el oficio. Sin embargo, los años cuya rapidez aterran cuando se cuentan pasados, no sólo cambiaron el aspecto de Eugenio sino también sus intereses; el niño ya no quería trabajar con el martillo y la lima mientras sus hermanas aprendían oficios domésticos, deseaba dibujar, anteponiéndose así a lo que su familia esperaba.

Aunque muy pocas fueron las impresiones que de Altessano tuvo Eugenio habitando desde que nació en una de esas típicas casonas de piedra y techos de pizarra, lo cierto es que en su mente quedaron recuerdos del taller de su padre, pero

también donde tuvo el medio para realizar sus infantiles dibujos con tizas y tablas de madera. Bien conocida era en Altessano la familia Landesio, pero no tanto su preocupación por mejorar los ingresos, ya que Juan Benito no sólo perdió el puesto de director del taller de hilados y sedas, sino también su modesto capital invertido en esta misma empresa que fue a la quiebra resultado de la ocupación militar del Piamonte toscano por tropas napoleónicas.

Juan Benito y Rosa decidieron como muchos otros piamonteses: dejar Altessano cuando Torino fue recuperado por el rey italiano, Víctor Manuel I, y entonces resurge la dinastía secular saboyana. Viajan a Roma para así dejar una región que desde hacía tiempo se veía cruzada por soldados prestos a caer sobre el enemigo. Partieron transitando serpenteantes caminos de la toscana, entre plantaciones de cereales y viñedos, dejando poblados hasta ver de lejos perfilarse las soberbias edificaciones y los puentes de piedra de Roma convertida en capital del Estado Pontificio.

No fue cosa de un momento la estancia de la familia Landesio en uno de los populosos barrios de la milenaria ciudad, pues en corto tiempo Juan Benito consiguió empleo como maquinista y director de un hilador de seda en donde trabajó hasta que cambios en la directiva de la industria lo obligaron a dejar el cargo. Sin empleo y con los gastos de una familia para entonces de seis hijos (tres hombres y tres mujeres), ya que tiempo atrás los demás habían muerto, decidió, en 1816, probar suerte dedicándose a su querido oficio, la platería, para lo cual tuvo que acreditar el examen oficial de profesiones que lo capacitaba para ejercer dicha labor.

Roma era a principios del siglo XIX una ciudad de calles estrechas y tortuosas, con sus edificios insignes de varias épocas ahogados en su mayoría entre casas humildes asomándose a plazas pintorescas por su reducida superficie. En esta gran capital, más pintoresca que monumental, los hijos barones de Juan Benito: José, Carlos y el pequeño Eugenio, lo ayudaron en labores de la plata pues sabían dar al metal diferentes formas para usos litúrgicos o civiles. De esta manera, sus hijos practicaron las delicadezas con el blanco metal, pero también se iniciaron con el dibujo para capacitarse mejor en tan difícil artesanía pletórica de delirios y pomposidades ornamentales.

El primero en recibir la artística instrucción fue José, quien estudió en la Academia Romana, dibujo de copia y del natural; cursos que tomó irregularmente pues las labores en el taller de su padre lo requerían continuamente. Las obligaciones con la platería llevaron a José a suspender definitivamente sus clases; sin embargo, por su cuenta aprovechaba los ratos libres practicando el dibujo urbano y de paisaje en históricos lugares al pie del monte Esquilino, como era el Coliseo Romano, entre otras ruinas cercanas a los Baños de Trajano, el Palacio Dorado de Nerón y el templo de Venus. La villa Borghese fue otro lugar frecuentado por el joven José acompañado del pequeño Eugenio interesado también en dibujar. La villa era una famosa residencia señorial a corta distancia de la puerta Pópulo, uno de los últimos recuerdos arquitectónicos de las reformas urbanas ordenadas en Roma por Napoleón. Los jardines, edificios auxiliares,

huertas, plantíos y el parque selvático de esta villa edificada hacia 1610 por el cardenal Scipione Caffarelli Borghese, también era motivo de dibujo y pintura al óleo de muchos estudiantes de academia y profesionales a quienes los hijos de Juan Benito solían ver trabajar con entusiasmo.

Carlos Landesio se inició con el dibujo artístico aprovechando las visitas que el pintor de figura Antonio Bianchi hacía a su padre Juan Benito, interesado en que el platero piamontés lo instruyera en los trucos del trazo perspectivo que ampliamente dominaba, y que también enseñaba sin costo alguno a todos los pensionados piamonteses que iban a Roma a estudiar pintura. A cambio de estas clases, Bianchi instruyó al niño Carlos en el dibujo artístico y la pintura, comprometiéndose a supervisar su trabajo hasta que dominara el retrato, la figura y las escenas históricas.

En el taller de Bianchi, que si bien no era afamado pintor, pero sí conocedor del oficio del dibujo y la pintura de figura, también estudio Eugenio realizando junto con su hermano Carlos, además de retratos y figuras tomadas de litografías y grabados, copias de yesos con el lápiz y pluma. En casa, donde los muchachos guardaban los lápices y papeles de dibujo, colgaba de la pared un viejo espejo porque Eugenio practicaba dibujándose a sí mismo iluminado por la calidez de las velas. El adolescente que Eugenio contemplaba reflejado, delgado y altivo, de largos miembros y una expresión que jamás desmintió su honradez y calidad humana, era un reto para su aplicación: copiaba con esmero sus manos y pies, o buscaba plasmar con el lápiz la estructura de su rostro y cabeza que a veces adornaba con algún sombrero. Pero también dibujaba los mejores ángulos en el rostro de familiares y conocidos que querían hacerse retratar risueños y alegres, magníficos o tristes, estudiando todos los movimientos, los gestos y actitudes, las miradas y los efectos de luz y sombra. Al conocer la capacidad artística de Eugenio, muy precoz para su edad, Antonio Bianchi propuso a Juan Benito que le permitiera formalmente estudiar pintura, idea que no fue del agrado del apurado platero necesitado de la mano de obra de toda su familia para sufragar los gastos. Sin embargo, tiempo después Juan Benito cambió de opinión ante la pasión con que Eugenio tomaba la práctica artística en sus ratos libres, dibujando en compañía de sus hermanos los paisajes rústicos de las afueras de Roma, mientras recogía en una bolsa de tela, hojas y ramas de árboles que posteriormente trataría de copiar con esmero sobre la mesa de su casa.

La imposibilidad económica de su padre para enviarlo a una escuela de bellas artes, llevaron a Eugenio a seguir practicando autodidactamente ejercicios de dibujo cada vez más complicados por sus tonalidades y escorzos. Sin embargo, en realidad Eugenio no se perdía de nada novedoso y propositivo, pues las aulas de la academia italiana pasaban por momentos decadentes, hasta que tiempo después aparece el romanticismo veneciano de Hayes, Carnovali y Tranquilino Cremona, tan importantes como los célebres paisajistas Mancini y Segantini.

Eugenio llegó a copiar a la pluma con tal habilidad grabados del paisajista alemán Johann Christian Reinhart, que tiempo después no sólo fueron la causa directa de su ingreso en el estudio de dicho artista, sino también de su colaboración gráfica en el trabajo del arquitecto Ricciardibli, quien se encontraba realizando un preciso levantamiento topográfico de los muros de las garitas romanas, ya que nada digno de mencionarse era edificado por esos años, de no ser las restauraciones de algunas iglesias llevadas a cabo antes del último periodo del poder temporal de los Papas. Bajo la supervisión del arquitecto, Eugenio elaboró las perspectivas de las garitas con paisajes en los últimos planos a cambio de que Ricciardibli lo adiestrara en los esfumados y trazos en agua fuerte, así como en la delicada preparación de los barnices.

Mientras Eugenio también estudiaba figura del natural y del yeso en la Academia Francesa de Roma, a través de Ricciardibli conoció al diseñador y grabador Domingo Baldini con quien aprendió la escala del color dentro del grabado y recibió constantes muestras de apoyo a su dedicación y talento. Baldini no tuvo reparos en aconsejarle tratar de conseguir La Pensión Real como grabador de paisaje que le permitiría estudiar y dedicarse totalmente a la pintura y al dibujo. Sabiéndose con la capacidad suficiente para competir por los favores del Rey, Eugenio elaboró con todo cuidado un par de dibujos a pluma con la esperanza de verse favorecido con la decisión imperial, sin embargo, y a pesar de haber recibido 250 francos como gratificación, fue informado en una solemne carta de la imposibilidad de obtener la codiciada pensión debido a las malas finanzas del gobierno.

Su creciente habilidad lo hizo contar con otras tutorías después de aquella recibida del pintor Johann Christian Reinhart del que conoció un método compositivo más elaborado y de gran calidad. Con el pintor francés Amadeo Bourgeois llevó gran amistad pues corregía sus pinturas, algunas elaboradas de memoria con tema de la región de los Alpes plasmando ríos deslizándose entre pinos, peñascos, guijarros, y aquellas otras realizadas en prácticas de campo de varios días en lugares a veces insalubres y padeciendo tan malas condiciones climáticas, que en una de dichas prácticas Eugenio y su maestro Amadeo enfermaron de los pulmones, falleciendo el último camino a Francia.

El inquebrantable deseo de conocer la práctica artística que le apasionaba lo llevó a buscar a los que presumían de estar mejor enterados en asuntos de pintura de paisaje. De esta manera, Eugenio comenzó a construir su teoría personal con los principios perspectivos y de la cámara óptica, que según Luca Carlevarijs apoyaba la práctica del dibujo naturalista. Profundiza en las reglas ópticas del trazo en perspectiva cuando la pintura de paisaje no sólo era utilizada en decoraciones y cerámica, sino también, en los últimos planos pictóricos donde el tema principal era el retrato, la historia, la religión o la mitología clásica. Conoce en Roma un paisaje interesado en llevar al lienzo temas poéticos y la antigüedad,

escenas pletóricas de fondos arquitectónicos y de la campiña con espíritu idealizado de la edad de oro, tal y como pudo apreciar en los temas de Claude Lorrain, y sus contemplaciones idílicas y los ambientes tibios y otoñales.

Para entonces realizaba dibujos de árboles y plantas con gran calidad y refinado trazo. Artistas italianos y de otros países como el pintor flamenco Martín Verstappen, acudían a su estudio para comprarle obras que posteriormente utilizaban en sus propios lienzos. La demanda de sus dibujos de vegetales lo llevó a realizar varias litografías que tiempo después copiarían como práctica sus alumnos en la Academia de San Carlos de México. Especialmente dibujó flora de la campiña romana, para publicar un álbum y venderlo por suscripción, así como para darse esa publicidad necesaria para ser invitado como participante en numerosas exposiciones entre las que se encontraba aquella de 1832 organizada por la Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti, la de la Academia de Berlín en 1839 y la del salón Pópolo de 1844.

El deseo de ganar prestigio y un lugar en el competitivo mundo de las bellas artes, comienza a tener cabal éxito con la venta de paisajes a los acaudalados coleccionistas. Así por ejemplo, paisajes de su factura son comprados por el escultor danés Bertel Thorvaldsen (1768-1844), autor del monumento a Pío VII en San Pedro, y en Munich del dedicado a Eugenio de Leuchtenberg, así como de la estatua de Cristián IV en el castillo de Rosenborg y del famoso León de Lucerna. Años después adquiere paisajes de gran formato el Conde Adolf von de Lützow (1728-1834) embajador de Austria y famoso general prusiano quien fue autorizado en 1813 para alistar el cuerpo de voluntarios que llevó su nombre. Otros distinguidos compradores fueron el Conde Kilney y el propio Pelegrín Clavé. Pero también, debido al buen éxito obtenido, no sólo Eugenio se da a conocer en los medios artísticos pues llegan noticias suyas a oídos del afamado pintor húngaro Karoly Markó quien quedó gratamente impresionado. El prestigiado artista húngaro radicado en Roma desde 1832, tenía especial habilidad para relacionarse con la acaudalada sociedad romana, especialmente con los círculos industriales e intelectuales de procedencia alemana, francesa y austríaca quienes eran asiduos compradores de su respetable obra plástica.

Entre sus colegas que reconocieron el talento y fama de Markó apodándolo el Claude Lorraine húngaro, estuvieron los artistas Koch, Thorvaldsen, Riedel y el noruego Johann Christian Dahl (1788-1857), pintor paisajista profesor de la Academia de Dresde, discípulo de Friedrichs y renovador de la pintura romántica de paisaje que llegó a exhibir en las mejores galerías y museos de Europa. Especial amistad tuvo con el pintor alemán y también paisajista Tischbein quien acompañó a Goethe durante su viaje a Nápoles y pintó ese conocido retrato que al filósofo presenta sentado sobre unas ruinas en la Campagna romana.

Karoly acogió en su estudio y con gran beneplácito al joven Eugenio, formando parte del selecto grupo de talentosos discípulos que personalmente escogía Markó, entre aquellos que aspiraban a tener el honor de conocer sus secretos en la

pintura de paisaje. Landesio aprendió los románticos conceptos del paisaje histórico y de ruinas, especialmente estudiando la obra de su tutor, Markó, la cual había sido exhibida en importantes salones europeos y que para la crítica de la época, se encontraba a la altura de mejores maestros como Cornelius y Schadow, entre otros, y cuya producción se erguía como baluarte de la pintura de paisaje europea.

En 1838, Markó decide dejar la capital romana para radicar en Pisa, donde el clima y sus contactos sociales favorecerían su trabajo artístico. Su grupo de destacados discípulos fue disuelto, viéndose Eugenio en la necesidad de establecer su taller personal en compañía de su querido amigo el pintor Girardini, también exalumno de Markó y a quien Landesio enseñaba grabado. Ya cómodamente establecido en su modesto estudio, Eugenio trabaja, de 1838 a 1854, encargos pictóricos además de impartir clases particulares. Así por ejemplo, a la hija de su amigo Marco Antonio Borghese y lady Gwendalina Talbot le enseñó pintura de figura desnuda. Landesio llegó a ser gran amistad con este príncipe italiano heredero de la fortuna Borghese, una añeja y acaudalada familia de Siena a la que perteneció el papa Paulo V. El interés por las bellas artes y su celebrada caridad al fundar escuelas y hospitales para desamparados, fueron cualidades que le valieron al noble italiano el reconocimiento público y cultivar una cordial amistad con personalidades de la época, entre los que se encontraban artista de renombre y talento como lo era Eugenio. Por su parte, también dio clases a la señorita Emilia Brunelli, sobrina del cardenal Brunelli interesada en aprender la pintura de paisaje mientras el arquitecto milanés Giovanni Brocca le enseñó perspectiva y las técnicas del óleo.

Estas clases que le ayudaban a sufragar los gastos, las combinaba con encargos de gran importancia como los dos grandes paisajes destinados a María Cristina ex-reina de Turín que le encargó el célebre arquitecto y arqueólogo Luigi Canina, para quien también realizó levantamientos topográficos de las zonas arqueológicas de la campiña romana, acompañados de apuntes perspectivos de los lugares más representativos. Estos apuntes ilustraron las publicaciones que sobre estas labores oficiales editó el arquitecto Canina. En su estudio, Eugenio también realizó varias acuarelas y una colección de litografías con perspectivas de la villa Borghese destacando sus fachadas diseñadas por el arquitecto Utrech Giovanni Vansanzio y los bellos jardines proyectados por Domenico Savino de Monte Pulciano, así como las fuentes y estanques de agua, obra de Giovanni Fontane.

Eugenio pintó los jardines con ese aspecto que trataba de hacerlos parecer herederos de aquellos antiguos edificadas en villas del tiempo de los Césares. Cabe recordar que gracias a la difusión de los numerosos grabados, pinturas y al traslado al extranjero de artistas de formación italiana, las villas y sus jardines se conocieron y fueron imitados de inmediato. Así por ejemplo, la villa Francasti fue fielmente reproducida en el dibujo de Matteo Greuter, no menos importantes que los lienzos de Claude Lorrain, Poussin y Salvatore Rosa quienes plasmaron jardines de villas que

evocaban el paisaje agreste de la campiña romana sembrada de ruinas. Las acuarelas y litografías de Landesio fueron publicadas en 1842 a la par con los importantes encargos que patentizaban su creciente prestigio. En el comedor de la aristocrática villa Borghese, Eugenio pintó cuatro frescos plasmando distintas perspectivas exteriores de esta misma construcción suburbana destacando el vínculo muy estrecho entre la arquitectura de obra y la arquitectura al aire libre, es decir, el jardín, y también entre éstas y el paisaje considerado como una parte imprescindible del complejo. Para uno de los salones contiguos al comedor, elaboró pinturas al temple, representando las cuatro principales residencias palaciegas de su amigo el príncipe Marco Antonio Borghese que utilizaba en cada estación del año, detallando sus diferentes emplazamientos y funciones. En una de estas, la Pinciana, fue celebrada la primera exposición agrícola e industrial de Roma.

El príncipe italiano hizo construir muchas obras para embellecimiento de la villa, reuniendo una colección de esculturas antiguas de tal importancia como eran el Gladiador, Hermafrodita, Sileno y bustos de mármol hechos por Bernini, así como una vasta pinacoteca donde destacaban los retratos del príncipe Camillo Borghese y de su esposa Paulina Bonaparte, entre muchas obras de arte. Eugenio se convierte en un pintor solicitado por acaudalados particulares, y especialmente por Pelegrín Clavé y Manuel Vilar directores de Pintura y Escultura respectivamente en la Academia de San Carlos de México y estudiantes de San Lucas. Eugenio los conoció durante su labor de apoyo profesional a esta academia italiana y buscando, al igual que ellos, los consejos del célebre Overbek, pintor nazareno de prestigio internacional y cursando estudios avanzados en la Academia de San Lucas. Landesio conoció y compartió los principios pedagógicos nazarenos como aquél que aconsejaba ser accesible con los alumnos dejando las poses acartonadas que constituían un elemento de desesperación para los discípulos.

Horas pasaba consultando libros de perspectiva, como aquellos del siglo XVIII, cuando Italia aportó un gran tributo a las teorías perspectivas encontrándose en la ciudad de Bologna la cuna de esta práctica. Docentes de San Lucas lo respetaban como erudito con el paisaje y la técnica para representar profundidad en dos dimensiones. Especialmente, Landesio encontró gran apoyo en su amigo el barón Vincenzo Camuccini (1775-1844), pintor italiano histórico y mitológico, presidente de la Academia de San Lucas, inspector general de los Museos del Vaticano y de la Fábrica de Mosaicos de Roma, además de director de la Academia de Nápoles.

Tan reconocida era ya su labor artística, que fue solicitado para numerosos trabajos académicos conjuntamente con profesores de San Lucas, como eran los viajes de estudio a distintos lugares de Italia entre ellos la vasta región de Etruria, donde en compañía de una distinguida catedrática y arqueóloga de dicha universidad romana, elaboró las vistas en perspectiva y plasmó con detalle fotográfico la disposición de los vestigios históricos y las agrupaciones vegetales de las

zonas de estudio. En su inseparable libreta de apuntes, plasmó memorias de los trabajos arqueológicos en los edificios fúnebres y restos de muros fortificados. Eugenio estudió los primeros y más antiguos testimonios de la arquitectura etrusca ofrecidos por las tumbas excavadas en el subsuelo y cubiertas en lo alto por sólidas cúpulas, únicos aspectos arquitectónicos etruscos que entonces se conocían. No menos interesante para un detallado dibujo, eran las decoraciones funerarias, los murales, relieves, terracotas y estatuillas en bronce; objetos que llegarían a formar parte de los futuros museos nacionales italianos, hoy en día establecidos en las antaño villas señoriales como la Giulia y Borghese que tantas veces dibujó Landesio.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Datos obtenidos en: María Elena Altamirano Piolle, *Paisajes de luz, horizontes de modernidad*, México, Equilibristas, 2006; Judith Gómez del Campo Mendivil, "Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México," Tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1996; *Eugenio Landesio, excursión a la caverna de Cacahuamilpa, y ascensión al cráter del Popocatepetl*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.

Apéndice 2

“El Dr. Atl” y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa

En 1925, el escultor Guillermo Ruiz Reyes fundó un colegio de escultura en una casona de la calle Cacahuatal, hoy en día Escuela Médicos Militares. En esta casona adaptó una fundición sin olvidar ampliar las ventanas del patio interior convertido en el taller del profesor Gonzalo Argüelles Bringas. Hasta la escuela llegaba el corrosivo olor de una cercana fábrica de ácido que había ocupado el galerón de la desaparecida Telas San Antonio Abad; tóxicos aromas que también invadían al embarcadero del canal; solamente, después de transitar en canoa el tramo del canal que ocupaba la fábrica de licores “*La Gran Unión*,” los tóxicos se disipaban entre pintorescas fincas campestres con sus establos y corrales para la cría de aves diversas, entre ellas, centenares de patos que nadaban en las aguas grises de los canales secundarios. La escuela al aire libre del colindante Hospital Juárez también sufría las tóxicas emanaciones, por lo que el director del Departamento de Acción Educativa, el abogado Ramón Beteta, llegó a suspender las dinámicas artísticas, pictóricas, escultóricas y musicales, así como los conciertos destinados a los enfermos y a sus familiares.

Antes del arribo de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa al ex-convento de la Merced en la ciudad de México en 1927, las crujías del edificio religioso estaban desocupadas por temor a que aún estuvieran contaminadas con las emanaciones de los enfermos militares de la Corporación del Tren de la Ambulancia Militar de la Secretaría de Guerra y Marina, que padecieron tifo sobre toscos catres con negros tablonos y colchones sucios.

Cuentan las crónicas que era un hospital de aspecto lúgubre, con sus salas llenas de tifosos sin buena ventilación y paredes padeciendo gran deterioro. Toscos catres con tablonos negros y colchones sucios se encontraban ocupados por enfermos cuya fisonomía delataba la historia de su sufrimiento; muchos otros enfermos apenas si se cubrían con sábanas y cobertores hechos de remiendos. Cuando los enfermos se reubicaron en el cuartel de San José de Gracia donde se les veía vestidos con largos camisones al igual que sudarios y con un semblante que denotaba su grado de malestar, el ex-convento fue restaurado por Venustiano Carranza, pasando a manos de la Secretaría de Educación Pública que luego cede, en 1920, a la Universidad Nacional. El convento fue sometido a una profunda desinfección para luego realizar las primeras obras de remodelación y la reposición de todos los techos y de los barandales de hierro forjado conforme a unos modelos originales de la época. Obras que estuvieron a cargo de la misma Inspección a través de los arquitectos Manuel Ituarte, Eduardo Macedo y Arbeu, Francisco del Corro y Francisco Centeno, sin olvidar al director de Monumentos Artísticos Jorge Enciso quien señaló:

“Por orden del C. ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y mediación de la Universidad Nacional, se reparara este edificio para servicio de la Escuela de Escultura y Talla Directa a mi cargo, lo que exige la desocupación inmediata de piedras, maderas, etc., por lo que suplico a usted, muy atentamente, se sirva ordenar sea hecha a la mayor brevedad posible.”¹⁸⁸

Guillermo Ruiz debía al pintor Gerardo Murillo, “Dr. Atl,” al ministro Alberto J. Pani y la sección novena del sindicato de la Secretaría de Educación su arribo al ex-convento que fue sometido a una profunda desinfección para luego realizar las primeras obras de remodelación y la reposición de todos los techos y de los barandales de hierro forjado conforme a unos modelos originales de la época. La ubicación de la escuela también se debía al ministro Alberto J. Pani y al sindicato número 10 de la Secretaría de Educación.

A principios de 1927 la Dirección de Monumentos realiza la entrega oficial del ex-convento a la Universidad Nacional “...para dedicarlo a Escuela de Escultura y Talle Directa por lo que dicho edificio no depende ya de esta Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.¹⁸⁹ El 10 de marzo del mismo año, don Guillermo inició clases solicitando la desocupación inmediata de ciertos materiales de construcción que aún se encontraban en el ex-convento.

La azotea del ex-convento estaba habitada por el pintor Gerardo Murillo, apodado “Dr. Atl”, mientras que, la planta baja estaba ocupada por la primaria Gabino Barreda y por la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa antecedente de La Esmeralda. Cuentan las crónicas que el “Dr. Atl” compartía su vivienda en el ex-convento de la Merced con su compañera Nahui Hollín, que con el pecho desnudo recibía a las amistades del pintor y a sus amigas personales María Asúnsolo, Tina Modotii, Machila Armida y Lupe Marín; tres mujeres que por haber abierto caminos y roto tabúes sobre la libertad sexual, fueron tachadas de tener una dudosa reputación. Murillo tenía como único patrimonio un escritorio “...y un camastro donde se acostaba entre sus cuadros, sus libros, apuntes y los albunes que siempre estaba haciendo con pedazos de periódico pésimamente recortados” según señaló don Fernando Arizmendi Coronado, entrañable amigo del pintor. Es más, aquellas crujías que estaban desocupadas no se utilizaban por el temor de que aún estuvieran contaminadas con las emanaciones de los enfermos militares de la Corporación del Tren de la Ambulancia Militar de la Secretaría de Guerra y Marina, que padecieron tifo sobre toscos catres con negros tablones y colchones sucios.

¹⁸⁸ “La creación de un museo,” en: *La Ilustración Semanal*, núm. 56, año II, 26 de octubre de 1914. Archivo Histórico de la antigua Academia de San Carlos, exp. núms: 1077-1047, año 1928.

¹⁸⁹ Archivo Histórico de la antigua Academia de San Carlos, oficio núm. 5233. 10 de marzo de 1927.

La escuela dejó el ex-convento ya que sería convertido en el Mercado Central de Artes Populares del INBA, dando también albergue a la Fundación Artística que originalmente se encontraba en la Escuela Nacional de Bellas Artes.¹⁹⁰ El “Dr. Atl” desocupa el viejo inmueble virreinal comentando al respecto: “Por lo que a mí concierne, este ex-convento de la Merced donde yo he vivido tanto tiempo, está a su disposición y sólo me permito rogarle me conceda usarlo todo el mes de enero para poder terminar los trabajos que tengo emprendidos y la organización de mis archivos cosa que le agradeceré muchísimo.”¹⁹¹

El 22 de diciembre de 1935, se reunieron Francisco Salgado Páez, jefe de la Sección de Edificios de la Secretaría de Educación y José Álvarez y Gasca, inspector de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para que la Secretaría de Educación Pública nuevamente recibiera el inmueble por órdenes presidenciales. Posteriormente, cuando el ex-convento pasó a la Secretaría de Industria y Comercio salían sobrando el colegio de don Guillermo Ruiz, el “Dr. Atl” y la escuela primaria que ocupaba el claustro bajo cuyos arcos fueron cerrados con tabones para convertirlos en improvisadas aulas de estudio; así, la escuela de Guillermo Ruiz deja la Merced cuando “...ya tenía cierto arraigo entre los artistas y constituía un pilar de la escultura.”¹⁹²

¹⁹⁰ Archivo Histórico de la antigua Academia de San Carlos, exp. núm. 677, año 1927.

¹⁹¹ Instituto Nacional de Antropología e Historia. Coordinación General de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico, Ex-convento de la Merced, año 1926.

¹⁹² Instituto Nacional de Antropología e Historia. Coordinación General de Monumentos Históricos. Archivo Geográfico, Ex-convento de la Merced, año 1935.