

“Nombres dignos de memoria”: Redactando la historia del arte mexicano en el siglo diecinueve

Ray Hernández-Durán

Profesor en el Departamento de Arte – Universidad de Nuevo México

RESUMEN La revisión de las publicaciones más tempranas sobre el arte colonial en México desde mediados del siglo diecinueve hasta sus últimos años revela los roles del nacionalismo y de la política partidaria en la documentación y interpretación de obras de arte coloniales. En los años 1840s y 1850s, numerosos artículos fueron publicados que describen varios conventos e iglesias virreinales. A mediados del siglo, la Academia de San Carlos llegó a dirigir el proceso de definir una historia del arte mexicano y reinterpretar obras de arte coloniales como obras de artistas nacionales. José Bernardo Couto, presidente de San Carlos comenzó a reunir la colección de pintura de la Antigua Escuela Mexicana y después a escribir la primera historia sustancial de la pintura en México. Trazando el desarrollo inicial de la historia del arte en México durante el siglo diecinueve, es importante reconocer que el arte mexicano de la época igual estaba llamando la atención de individuos fuera de México, específicamente en los Estados Unidos. Un tal individuo fue Robert Henry Lamborn, un empresario y coleccionista de arte cuyo trabajo debe ser visto, no exclusivamente pero en gran parte, como una extensión de sus intereses comerciales. Un análisis comparativo entre el trabajo de alguien como Robert H. Lamborn con el de Couto subraya la manera en que tendencias políticas nacionalistas llegaron a formar las narraciones que se estaban escribiendo en la Ciudad de México, y como esa visión fue distinta a las perspectivas extranjeras del mismo momento.

PALABRAS-CLAVE Academia de San Carlos, arte colonial, conservador, diálogo, liberal, México, Nazareno, Nueva España, siglo diecinueve, Antigua Escuela Mexicana, pintura, Porfiriato, ferrocarril, Estados Unidos.

“No llevo mas objeto, que consignar los pocos datos que he recogido para que no se pierdan, y escitar á algunos artistas y aficionados mas capaces que yo, á que fijen su atencion sobre esta materia...”¹

A mediados del siglo diecinueve en México, entre las primeras publicaciones mexicanas sobre el arte colonial se encuentran reseñas en periódicos conservadores y liberales moderados que describen sitios históricos arquitectónicos importantes. En un artículo publicado en 1856 en *La Cruz*, un periódico

¹ Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII* (México: Oficina Tip. de la Secretaria de Fomento, 1889), 3.

políticamente conservador, se explican las razones del interés conservador en documentar la herencia cultural de México. El pasaje relevante dice lo siguiente:

Por un fenómeno singular, a la vez que en nuestro país, a consecuencia de sus continuas revoluciones, sufren atraso considerable los ramos todos de la riqueza pública, nótase que de día en día se desarrolla el gusto por las bellas artes, y bien pudiéramos decir que respecto de ellas casi nos vemos al nivel de los pueblos mas civilizados, al mismo tiempo que nuestras aberraciones políticas, resultado forzoso de la inesperienza en materias de gobierno, llaman la atencion y ocasionan el escándalo.²

En las décadas de 1840 y 1850, se publicaron numerosos artículos que describen varios conventos e iglesias virreinales con datos históricos y culturales; la mayor parte de esas reseñas incluyen ilustraciones litográficas de los sitios nombrados. Un artículo publicado en 1856 sobre la instalación Jesuita, la iglesia de San Felipe Neri, conocida popularmente como *El Templo de la Profesa*, comienza por dar el contexto histórico del edificio:

Su fundación data del año de 1592, y fué obra de los padres Jesuitas, quienes para llevarla a cabo obtuvieron algunas donaciones piadosas; siéndonos desconocida la época fija de su reconstrucción, que hicieron los mismos padres. Espulsados estos en 1767, establecióse en aquel edificio el Colegio de San Ildefonso, hasta que los padres del Oratorio de San Felipe Neri lo compraron, tomando posesion de él en 25 de marzo de 1771.³

El texto centra la discusión en las formas arquitectónicas y describe ciertos elementos del espacio interior, como el retablo mayor; en éste caso, es importante notar cómo el autor dirige al lector a la ilustración que acompaña la reseña. El pasaje relevante comenta lo siguiente:

El templo, cuya vista interior acompaña á este artículo, está situado de poniente á oriente y consta de tres naves, sostenidas por ocho columnas, siendo la nave de en medio mas ancha y alta que las laterales. Nótase en su parte arquitectónica el mismo estilo que ha presidido á la construcción de los primeros templos en México, y que tiene mucho del gótico, particularmente en las columnas. El altar mayor, que parece mucho mas moderno, consta de dos cuerpos, dominando en el primero el orden jónico, y en el segundo el orden compuesto.⁴

Aunque hay un intento de contextualizar históricamente los sitios elegidos con la presentación de fechas, no existe indicación alguna de la identificación del periodo general con los términos ‘colonial’ o ‘virreinal’. Sí hay, sin embargo, indicaciones de las percepciones de esas construcciones, arquitectura y

² Véase, “Bellas Artes: Una visita á la Academia Nacional de San Carlos”, *La Cruz*, vol. 1, n° 11 (10 enero, 1856), 351.

³ Véase, “El Templo de la Profesa”, *La Cruz*, vol. 1, n° 18 (28 febrero, 1856), 574.

⁴ *Ibid.*

pintura, como obras de maestros nacionales, evidencia de una identidad nacional en formación y una conciencia histórica en pleno desarrollo.⁵

En los años 1843-45, cuando la apertura de la Academia de San Carlos se planeaba, se inició en Europa un concurso con el motivo de identificar un nuevo profesor de pintura. Entre la lista de candidatos, que incluía un italiano, un alemán y un francés, el español, Pelegrín Clavé (1811-1880) se destacó. (Fig. 1) Historiadores de arte mexicanos, entre ellos, Esther Acevedo, han sugerido que es innegable que el oficial mexicano, José Montoya, cuya meta era identificar un nuevo profesor de pintura, empleó a Clavé debido a su afiliación católica y su identificación con los nazarenos.⁶ Se le ofreció el puesto a Clavé y, en 1846, llegó a la Ciudad de México a iniciar sus clases.



Fig. 1: Pelegrín Clavé, *Auto retrato*, 1835, óleo sobre lienzo.

⁵ *Ibid.* 577. Véase, Manuel Orozco y Berra, *Historia de la dominación española en México*, 3 Vol., Intro. Genaro Estrada (México: Antigua Librería Robredo de J. Porrúa e hijos, 1938) [primera edición, 1849]; véase también, Justino Fernández, *Estética del Arte Mexicano: Coatlicue/El Retablo de los Reyes/El Hombre*, segunda edición (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972), 173-372.

⁶ Esther Acevedo, Rosa Casanova, *et. al.*, “Modos de decir: la pintura y los conservadores”, *Estudios Históricos* (México: INAH, 1984), 78-79.

A principios del siglo diecinueve, los nazarenos fueron miembros de un grupo de pintores mayormente austriacos y alemanes quienes trabajaban en Roma y emulaban lo que ellos consideraban el arte inspiracional y espiritual de los periodos medieval y renacentista; concentrados en temas bíblicos, ellos tomaron una postura crítica ante lo que ellos percibían ser la virtuosidad superficial de la pintura europea de ese entonces. (Fig. 2) Figuras contemporáneas, como Burckhardt y Goethe, criticaban a los nazarenos y alrededor de 1840, el estilo de la pintura nazarena perdió favor; sin embargo, en México, el movimiento nazareno encontró nueva vida, gracias en gran parte a la ideología conservadora que dominaba el pensamiento en la academia y el trabajo que promovía Clavé en su rol de profesor de pintura en San Carlos.



Fig. 2: Johann Friedrich Overbeck, *Mañana de Pascua*, 1818, óleo sobre lienzo.

Desde los 1840 a 1860, los conservadores no solo dirigían la Academia de San Carlos y otras instituciones culturales, sino también comenzaron a extender su autoridad a otras esferas capitalinas. Antonio López de Santa Anna (1794-1876), quien gobernó en México en varias ocasiones desde los 1830 a los 1850, contribuyó a la revitalización de la academia y creó la que sería la primera galería de

pintura colonial mexicana en San Carlos, una colección de obras mayormente religiosas. (Fig. 3) En abril de 1849, el mismo año que la academia inauguró el concurso anual de arte y exposición pública, el ministro de justicia y asuntos eclesiásticos circuló una carta entre los prelados regulares de la República (miembros oficiales del clero en la capital) comunicando el interés del presidente López de Santa Anna:

El señor Presidente tiene el mayor empeño en establecer en la Academia un conservatorio de las mejores pinturas, originales y copias de clásicos, que en su mayor parte se encuentran en los conventos de los religiosos, en donde la incuria y la incapacidad han dejado que se deterioren. En consecuencia, se exhorta a los prelados a que la circulen entre los conventos de su obediencia, para que cedan algunas pinturas para el conservatorio.⁷



Fig. 3: Carlos Paris, *Antonio López de Santa Anna*, siglo 19, óleo sobre lienzo.

⁷ Véase, documentos numeros 5630 y 5631, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Biblioteca Lino Picaseño, Facultad de Arquitectura, UNAM, México; Eloísa Uribe, “1843-1860”, *Y todo ... por una nación: Historia social de laproducción plástica de la Ciudad de México. 1781-1910*, segunda edición, ed. Eloísa Uribe (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987), 67-111; Widdifield (1996); y Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* (México: Universidad Nacional Autónoma de México and Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009).

Aunque varios oficiales recibieron la solicitud, no causó resultados evidentes, tal vez debido a la apresurada retirada de Santa Anna de la Ciudad de México ese mismo año.

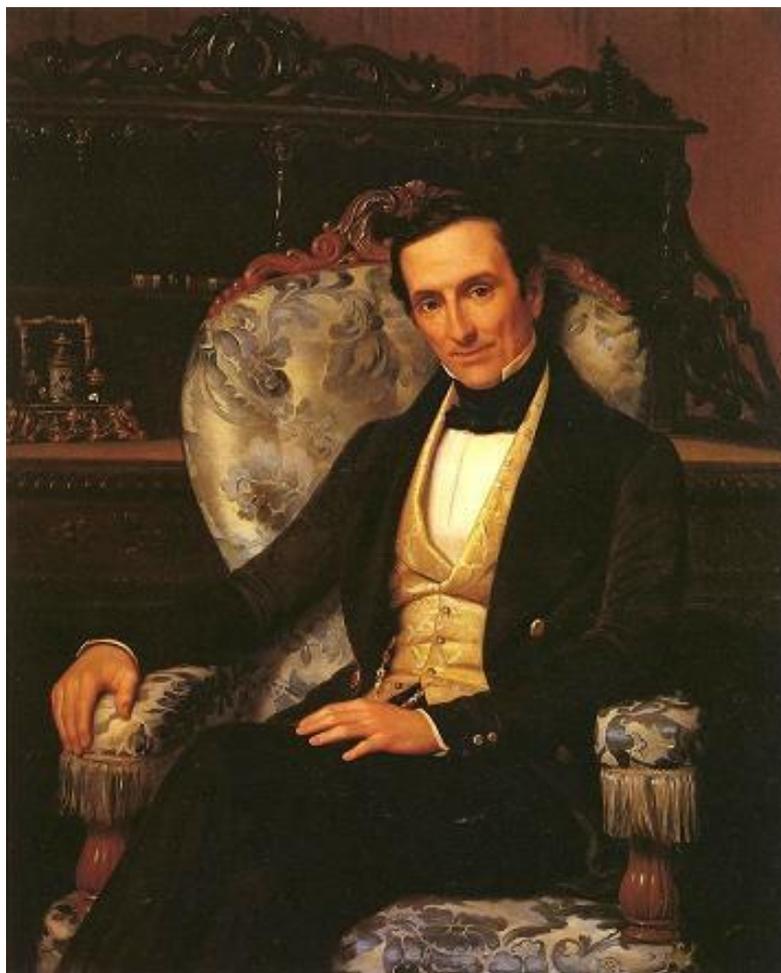


Fig. 4: Pelegrín Clavé, *José Bernardo Couto*, 1849, oil on canvas.

En 1855, poco después del último retorno de López de Santa Anna a la Ciudad de México, otra carta fue enviada al ministro de relaciones expresando el interés del presidente, de nuevo, en la formación de una galería de arte nacional; esta vez, la solicitud fue dirigida a José Bernardo Couto, abogado distinguido y presidente de la Academia de San Carlos. (Fig. 4) Respondiendo a la solicitud oficial, Couto comenzó a contactar iglesias y órdenes religiosas de la Ciudad de México y de sus alrededores en la primavera del 1855 averiguando sobre cuadros coloniales específicos. Desde 1856 a 1863, además de la adquisición de obras donadas o compradas, el gobierno reconoció el cuerpo de pinturas virreinales guardadas en ciertos conventos, como el de La Encarnación; de tales acervos artísticos Couto seleccionó ejemplos de la Antigua Escuela Mexicana. Dichas obras fueron expuestas en las galerías de la academia donde no solo sirvieron de modelos didácticos para los alumnos académicos sino, idealmente, de motivo de orgullo nacional para los ciudadanos mexicanos. La versión preliminar

de la susodicha galería de la Antigua Escuela Mexicana de Pintura se instaló en 1855-57, seguida por una expansión unos años después en 1860-61. (Fig. 5)



Fig. 5: Manuel Benabad, detalle de la galería de la Antigua Escuela Mexicana de Pintura, Academia de San Carlos, ca. 1898, impresión de albúmina.

Aunque el presidente de la academia, José Bernardo Couto, ha sido identificado como el autor de la primera historia del arte colonial, había otro proyecto con el motivo de reunir datos sobre la pintura colonial en desarrollo justo cuando Couto reinstalaba las galerías de pintura colonial en la academia y comenzó a redactar su texto, ca. 1860-61.⁸ La publicación en cuestión fue el artículo del Dr. Rafael Lucio Nájera, que se publicó inicialmente en 1863 en forma de una serie de notas en un panfleto y después, en 1864, en una versión más desarrollada.⁹ (Fig. 6) Coleccionista de cuadros virreinales, Lucio viajó por el centro de México examinando obras de arte ubicadas en varias iglesias. Lucio recopiló una lista de pintores limitada a aquellos que firmaran en los cuadros que él encontró y estudió.

⁸ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Intro. Juana Gutiérrez Haces (México: Cien de México, 1995) [primera edición, 1872].

⁹ Las notas de Rafael Lucio fueron publicadas por primera vez en, *Boletín de la Sociedad Mexicana Geográfica y Estadística* (México, 1863), y después en, *Reseña Histórica de la Pintura Mexicana en los Siglos XVII y XVIII* (México, 1864). Se debe notar que la publicación post-1821 más temprana sobre el arte colonial en México no fue escrita por un mexicano sino por el viajero italiano, J.C. Beltrami, quien publicó su diario sobre su jornada por el país bajo el título *Le Mexique* (Paris, 1830).

Basó su texto en su propia colección y, posiblemente, en las colecciones de sus conocidos, e incluyó el arte que vio en su trayectoria por las iglesias de la Ciudad de México y sus alrededores.

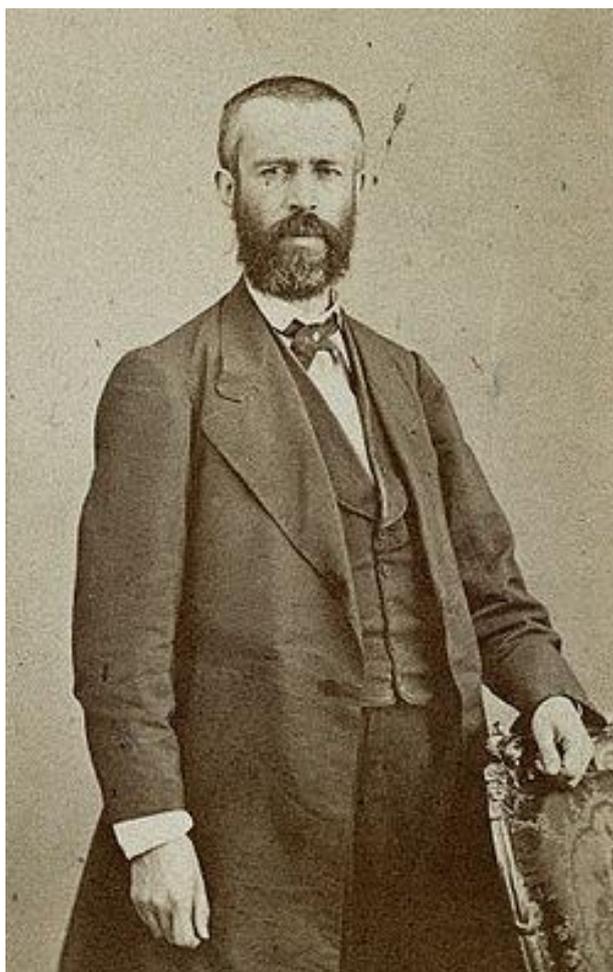


Fig. 6: Cruces y Campa, *Dr. Rafael Lucio*, sin fecha, fotografía.

El relato de Lucio carece de un contexto histórico o narrativo; el cuerpo de su trabajo en su mayoría consiste de un inventario de nombres y títulos de obras, con varias reflexiones personales. Sus comentarios revelan limitaciones en su conocimiento de la historia, al igual que sus prejuicios. Algunas de las afirmaciones más notables de Lucio son: 1) el arte llegó de España completamente formado; 2) no existe distinción regional entre la pintura de la Ciudad de México y la de Puebla; y 3) el primer cuadro firmado es de 1603, un trabajo supuestamente del pintor, Baltasar de Echave, el cual Lucio identifica como el primer pintor conocido en la Nueva España (esta lista carece de obras del siglo dieciseis). En cuanto el pintor del siglo diecisiete tardío, Cristóbal de Villalpando, Lucio acerta que, aunque tenía mucha invención, igual exhibía mal gusto, mal dibujo y mal colorido.¹⁰ Lucio añade que las revoluciones mexicanas contribuyeron a la pérdida de arte colonial dado que muchos cuadros fueron destruidos cuando los retablos fueron desarmados o escondidos por los religiosos y políticos, quien se quedaron con dichas obras o las exportaron al extranjero. Lucio afirma que pinturas mexicanas de alta

¹⁰ Lucio (1864), 8.

calidad habían sido malatribuidas a pintores europeos y exportadas para la venta al extranjero. En su publicación de 1864, Lucio aclara que Couto le había comentado sobre dos cuadros sin firma del siglo dieciseis que él había visto. Conciente de la colección que Couto estaba en proceso de reunir en la academia, Lucio escribe, “debe decirse en elogio del director el Sr. Bernardo Couto, que adquirió algunas obras mexicanas para la Academia, que aunque están lejos de formar una colección completa, han sido muchas escogidas con inteligencia, y con el tiempo tendrán grande interés para la historia del arte”.¹¹

En 1861, justo cuando parte de la colección de obras de maestros mexicanos antiguos se instalaba en el espacio remodelado de la galería, José Bernardo Couto comenzó a redactar lo que resultaría ser *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (1872). El texto de Couto toma la forma de una conversación entre tres figuras principales. El evento ocurre un día por la mañana en los últimos meses de 1860 en las galerías de pintura de la Academia de San Carlos en la ocasión de su reinstalación, la cual incluía obras de la antigua escuela recién adquiridas. La narración se inicia cuando Couto y su primo, el poeta José Joaquín Pesado, entran a las galerías y encuentran a Pelegrín Clavé, quien toma la oportunidad de devolverle un documento a Couto que contiene los nombres de pintores de la antigua escuela, con títulos y fechas de los cuadros recién identificados y atribuidos. Dado que los tres están presentes en la galería, Pesado sugiere usar esta lista de pintores como guía a la instalación, debido a la presencia de pinturas en la galería por pintores identificados en el documento. La conversación que sigue consta de una serie de comentarios, preguntas y respuestas reflejando el conocimiento sobre el arte mexicano en ese momento y el criterio académico compartido por los tres participantes en cuanto sus percepciones del arte prehispánico, virreinal y contemporáneo (i.e. académico). Aunque no se tiene certeza sobre la veracidad de dicha conversación, es probable que Couto visitó las galerías en varias ocasiones con Pesado, Clavé y tal vez otras personas, y después, revisó sus apuntes, editando secciones mientras redactaba el texto. El potencial estructural que tuvo la visión de Couto fue notado por Luis-Martín Lozano, quien escribió, “Al convertirse en patronos de las artes, individuos como Javier Echeverría y Bernardo Couto adquirirían la posibilidad de proyectar su propia identidad: sus valores y creencias, su manera de entender el mundo y su particular visión de cómo construir a la nación mexicana”.¹² Aquí es donde las tendencias políticas de Couto se deben de tomar en cuenta dado que además de ser presidente de la academia, curador y patrono de las artes, su rol como autor de la primera historia de arte mexicana fue su mayor legado.

En la sección introductoria, los participantes definen el marco en que las obras serán analizadas. Pesado inicia la conversación aclarando los tres criterios que determinan la inclusión de obras en la colección: 1) las obras tienen que ser de los maestros nacionales de más renombre; 2) las obras se reunirán para preservar la memoria de dichos maestros; y 3) las obras servirán de modelos

¹¹ *Ibid.*, 4 and 5.

¹² Luis Martín Lozano, “Renovación estética en la Academia de San Carlos: el purismo en la pintura de mediados de siglo”, *Arte de las Academias: Francia y México, Siglos XVII-XIX* (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999), 61.

didácticos para los alumnos de la academia.¹³ Couto dirige la conversación mientras Clavé representa la perspectiva europea— Clavé llega a afirmar que el arte novohispano es una rama mexicana de la escuela española.¹⁴ Aunque la academia había albergado obras virreinales en su colección por mucho tiempo, Pesado apunta que la institución no había mantenido o representado a la escuela antigua mexicana en sus exposiciones, requiriendo que este cuerpo de obras se conserve y se expanda con nuevas adiciones. Couto añade que la creación de una galería de pintura permitiría que la historia del arte en México pudiera verse y no solo leerse.

Pesado presenta el criterio que, según su opinión académica conservadora, califica a una verdadera obra de arte; éste incluye el dibujo “correcto”, claroscuro, perspectiva y el gusto por la belleza y la gracia. A esta declaración, Clavé añade que los elementos más importantes para el artista eran la regularidad y la belleza y que las pinturas deformes eran repugnantes, es decir, una anti-estética en cuanto la perspectiva académica. Su comentario pudo haber sido una crítica oculta e inspirada por ideas nazarenas, dirigida a la pintura barroca colonial, igual que al arte prehispánico. Sus comentarios preliminares culminan con la declaración de Pesado que el arte prehispánico era extraño a la pintura que le seguía (i.e. pos-conquista), la cual, según él, era completamente europea. Consecuentemente, él caracterizó a la pintura colonial como un fenómeno sin relación alguna a lo que había sido la tradición dominante en el México pre-colonial. Anclando “el origen del arte entre nosotros”, como él le llamaba, a un momento histórico distinto le sirvió como punto de partida para iniciar la narración de la historia de la pintura en México; por este proceso, llegó a distinguir dos periodos de la historia mexicana, el de la era prehispánica y el de la época colonial. No sería sorprendentemente que Pesado fuera el primero en hablar, quien en sus comentarios introductorios identificara a los pintores coloniales como maestros nacionales y a la pintura colonial, como la antigua escuela mexicana.¹⁵ Los tres hombres pasan por la galería y comentan sobre los pintores y los cuadros que encuentran en un orden cronológico. Couto concluye la conversación con lo siguiente: “Señores, a quien se proponga escribir la historia de este arte en México, no le faltará materia, y ha de encontrar nombres dignos de memoria.”¹⁶

Por el hecho de escribir y publicar el diálogo, Couto logró ciertas metas: 1) inició el desarrollo de un canon moderno; 2) nacionalizó las obras virreinales; 3) reforzó la narración histórica tripartita que estaba en pleno desarrollo: el estado indígena del periodo pre-contacto, la intervención europea y la nación moderna; y 4) propuso un modelo a los ciudadanos mexicanos sobre cómo comportarse en un museo y cómo ver y analizar obras de arte.¹⁷ Aunque muchos liberales, y tal vez otros miembros de las clases élites mexicanas, consideraban al periodo virreinal como una era durante la cual el desarrollo

¹³ Couto (1995), 67.

¹⁴ *Ibid.*, 79.

¹⁵ *Ibid.*, 67.

¹⁶ *Ibid.*, 130.

¹⁷ En cuanto el formato dialógico, véase, Jon R. Snyder, *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, 1989), 48-55.

mexicano fue arrestado debido a las acciones de la corona española y la iglesia católica, Couto redefinió este periodo como una etapa nacionalista temprana y a la Academia de San Carlos como un vínculo que unía la época colonial, culturalmente si no políticamente, con el periodo moderno independiente. Ello permitió la presentación de una narración histórica coherente y lineal, comenzando con la conquista hasta el presente, y facilitó la reevaluación y valorización de obras de arte coloniales a través de una gama de ideologías políticas contradictorias. Si el arte contemporáneo pertenecía a una nueva escuela, entonces las obras producidas antes de 1821 podrían ser representativas de una escuela antigua. Tal relación insinuaba un linaje que poseía un hilo cultural e histórico a despecho del trastorno ocasionado por la transición en México de estado virreinal a nación independiente.¹⁸

Fausto Ramírez y Juana Gutiérrez Haces, historiadores de arte, notaron la importancia de la religión, según los conservadores, como herramienta para la creación de la identidad nacional mexicana. Ramírez afirma, “lo que mayor influencia ejerció sobre la producción artística mexicana de mediados del siglo XIX fue el énfasis de los conservadores en cuanto al respeto a la tradición religiosa... por ser ‘el único lazo común que liga a todos los mexicanos, cuando todos los demás han sido rotos’ (como lo expresó Alamán).”¹⁹ Gutiérrez Haces apuntó que Couto y sus colegas percibían una sola escuela mexicana tras el tiempo y los estados socio-políticos; una escuela unida por temas religiosos compartidos. Ella comentó: “la temática de carácter religioso llega a convertirse en una de las características de la escuela mexicana... el único lazo de unión entre las dos épocas y las dos escuelas.”²⁰ Sin embargo, como fue observado previamente, la presentación de un cuerpo de obras principalmente religiosas fue completamente circunstancial debido a los límites económicos y logísticos de la época y no representaba la gama completa de la producción artística novohispana-cum-colonial. Dada la creencia conservadora en el papel que jugaba la iglesia en cuestiones de gobierno y sociedad y, consecuentemente, en la importancia de la religión y el arte religioso, la colección de obras sagradas no presentó ningún problema. Al contrario, ello reforzó visualmente ciertos aspectos de la ideología conservadora y nazarena y presentó evidencia de una tradición coherente mexicana vinculada a través del tiempo por sus temas sagrados compartidos.

Al estudiar el desarrollo temprano de la historia del arte en México en el siglo diecinueve, además de notar referencias al arte colonial por autores mexicanos, o identificar publicaciones mexicanas sobre el tema, es igualmente importante reconocer que el arte mexicano de este periodo

¹⁸ Véase, Juana Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término ‘estilo’ en la historiografía del arte virreinal mexicano”, *El arte en México: Autores, temas, problemas*, ed. Rita Eder (Mexico City: CONACULTA/Fondo de Cultura Económica, 2001), 90-193; y Ray Hernández-Durán, *A Historiography of Colonial Art in Mexico, ca. 1855-1934* (Albuquerque: University of New Mexico Press, próximamente).

¹⁹ Fausto Ramírez, “Pintura e Historia en México a mediados del siglo XIX: El programa artístico de los conservadores”, *Hacia otra historia del arte en México: De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, ed. Esther Acevedo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), 90.

²⁰ Couto (1995), 54.

estaba llamando la atención de individuos fuera de México, específicamente en los Estados Unidos. Un tal individuo fue Robert Henry Lamborn. (Fig. 7) Lamborn fue coleccionista de arte, científico e industrial del ferrocarril, nacido en el 29 de octubre de 1835 en el condado de Chester, Pennsylvania.²¹ Después de terminar sus estudios en artes liberales y dado su interés en ingeniería civil, continuó sus estudios de posgrado en minería y metalurgia en Europa. Habiendo terminado su doctorado en la Universidad de Geissen en Alemania, estudió brevemente en París antes de regresar a los Estados Unidos, el cual estaba en plena guerra civil.²² Poco después de su arribo a los Estados Unidos, Lamborn se unió al ejército y, cuando la guerra terminó, comenzó a trabajar en el ferrocarril de Pennsylvania, donde llegó a ser gerente de varios ferrocarriles. En esta capacidad, Lamborn introdujo varias innovaciones a los ferrocarriles en las regiones estadounidenses al oeste del río Mississippi.



Fig. 7: fotografía desconocida, Robert Lamborn y Dalton Dorr en la Galería Lamborn en el Museo de Pennsylvania en el Memorial Hall, sin fecha, fotografía.

Las decisiones de Lamborn en cuanto a cómo mejorar el ferrocarril reflejan las posturas estadounidenses y sus intenciones de invertir en su expansión. En 1865, Estados Unidos tenía más millas de vías ferrocarrileras que cualquier otro país; en las tres décadas que siguieron, ese número se

²¹ Carrie B. Aaron, “Biographical Notice of Robert Henry Lamborn”, *Proceedings of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia*, vol. 53, n° 2 (1901), 486.

²² Sobre la guerra civil y la batalla de Antietam, véase, William Frassanito, *Antietam: The Photographic Legacy of America’s Bloodiest Day* (New York: Scribner, 1978); Kerry Graves, *The Civil War* (Mankato, MN: Capstone Books, 2001); y Brooks D. Simpson, Stephen W. Sears, *et. al.*, eds., *The Civil War* (New York: The Library of America, 2011–2014).

multiplicó.²³ Dadas las relaciones tensas entre los mexicanos y los ingleses en 1880, los mexicanos estaban dispuestos a permitir que los estadounidenses construyeran sus vías de tren al sur de la frontera.²⁴ Esto permitió que trabajadores del ferrocarril salieran de los Estados Unidos a ganar dinero construyendo vías de tren en México. La primera vía de tren en México se terminó en enero de 1873 cuando el presidente mexicano, Sebastián Lerdo de Tejada, tomó un viaje desde la Ciudad de México a Veracruz.²⁵ Ya hecha la vía de tren mexicana, viajeros estadounidenses y mexicanos evitarían las previas peligrosas y difíciles condiciones de viaje. Un turista en México, William P. Robertson, comentó sobre las condiciones deplorables de los caminos, proporcionando una idea sobre los retos de viajar por el país antes de la construcción de la vía de tren. Robertson escribió: “El camino de Jalapa a Puebla fue terrible en partes, porque, aunque pavimentado, había grandes bloques de piedra sueltos por todas partes y tirados alrededor; mientras enormes huecos nos hacían saltar de vez en cuando hacia el techo del coche.”²⁶ La expansión del tren atrajo a individuos, como Lamborn a México, los cuales no solo recorrían las ciudades y los pueblos del país si no fotografiaban a las iglesias coloniales y a otros sitios históricos notables.



Fig. 8: Fotografía desconocida, *Porfirio Díaz*, ca. 1904, fotografía.

²³ William Chafe, *The Rise and Fall of the American Century: The United States from 1890s–2009* (New York/London: Oxford University Press, 2009), 2.

²⁴ *Ibid.*, 62.

²⁵ David Plecher, “The Building of the Mexican Railway”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 30, n° 1 (1950), 26.

²⁶ *Ibid.*

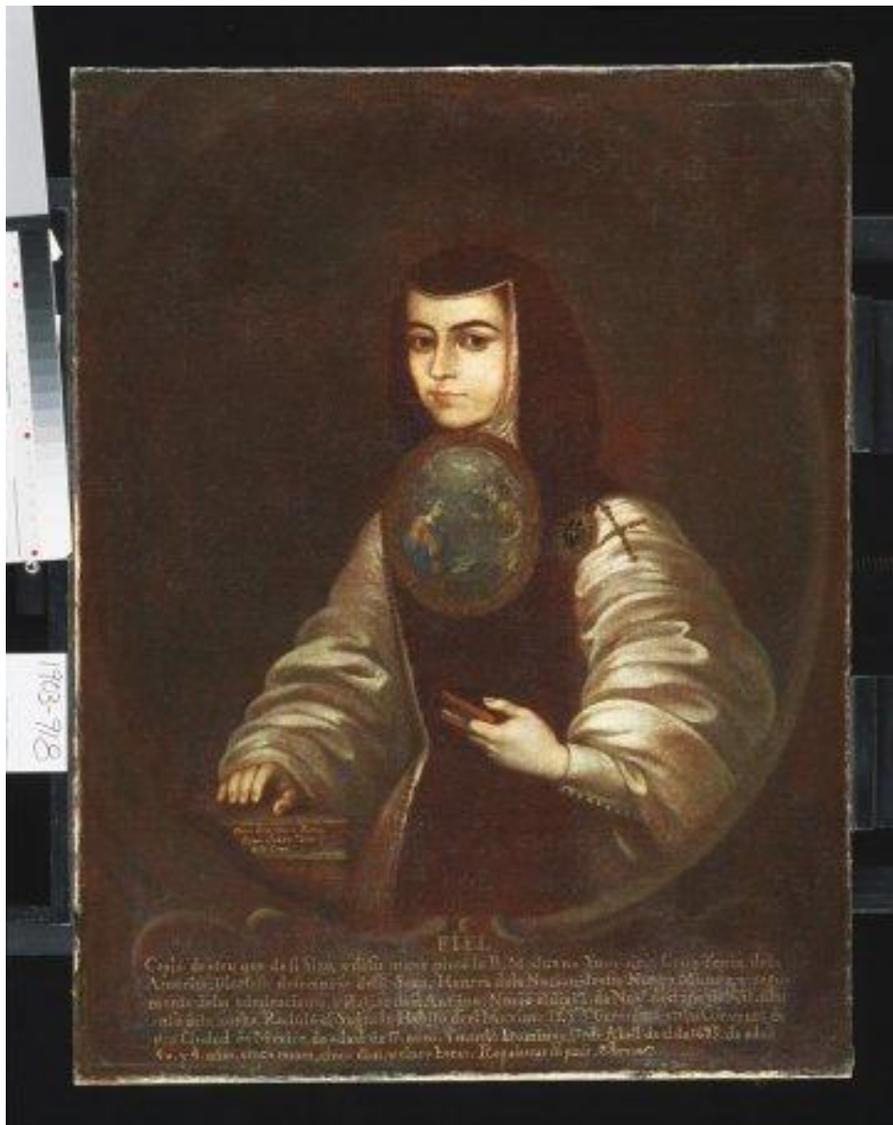


Fig. 9: Nicolás Enríquez de Vargas, *Sor Juana Inés de la Cruz*, siglo 18, óleo sobre lienzo.

En México, Lamborn compró 72 cuadros, los cuales él investigó y sobre los cuales escribió. Publicó el trabajo sobre sus adquisiciones y la historia general del arte mexicano en 1892 bajo el título *Mexican Painting and Painters: A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico*, con un tiraje de 500 ejemplares.²⁷ Cuando Lamborn comenzó a redactar su libro sobre el arte colonial, Porfirio Díaz gobernaba a México; Díaz fue un líder militar durante la guerra del 1846 que llegó al poder cuando entró a la capital y declaró que era el presidente de México.²⁸ (Fig. 8) Durante el periodo denominado porfiriato, las inversiones extranjeras del país aumentaron 30 veces, y el presupuesto para la construcción del ferrocarril recibió 30% más que cualquier otra área.²⁹ El proyecto de Lamborn, consecuentemente, puede ser visto como índice de la manera en que el ferrocarril facilitó y motivó a

²⁷ Véase, Aaron (1901), 489; y Robert H. Lamborn, *Mexican Painting and Painters: A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico* (Philadelphia: Allen, Lane & Scott: 1891).

²⁸ Charles Johnston, "Porfirio Diaz", *The North American Review*, vol. 176, n° 554 (1903), 115 and 121.

²⁹ Teresa van Hoy, "La Marcha Violenta? Railroads and Land in 19th Century Mexico", *Bulletin of Latin American Research*, vol. 19, n° 1 (2000), 35.

estadounidenses a viajar al sur y así familiarizarse con la cultura mexicana, aprender la historia de México y cultivar una apreciación de su arte. Aunque las razones exactas que motivaron la decisión de Lamborn a escribir su libro se desconocen, es probable que publicó su trabajo para generar interés entre sus círculos sociales y profesionales en los Estados Unidos con el motivo de aumentar el turismo y atraer inversionistas al sur de la frontera. Dado que Lamborn era empresario y no estudioso, como la mayoría de aquellos que coleccionaban y escribían sobre el arte mexicano, su trabajo debe ser visto, no exclusivamente pero en gran parte, como una extensión de sus intereses comerciales.

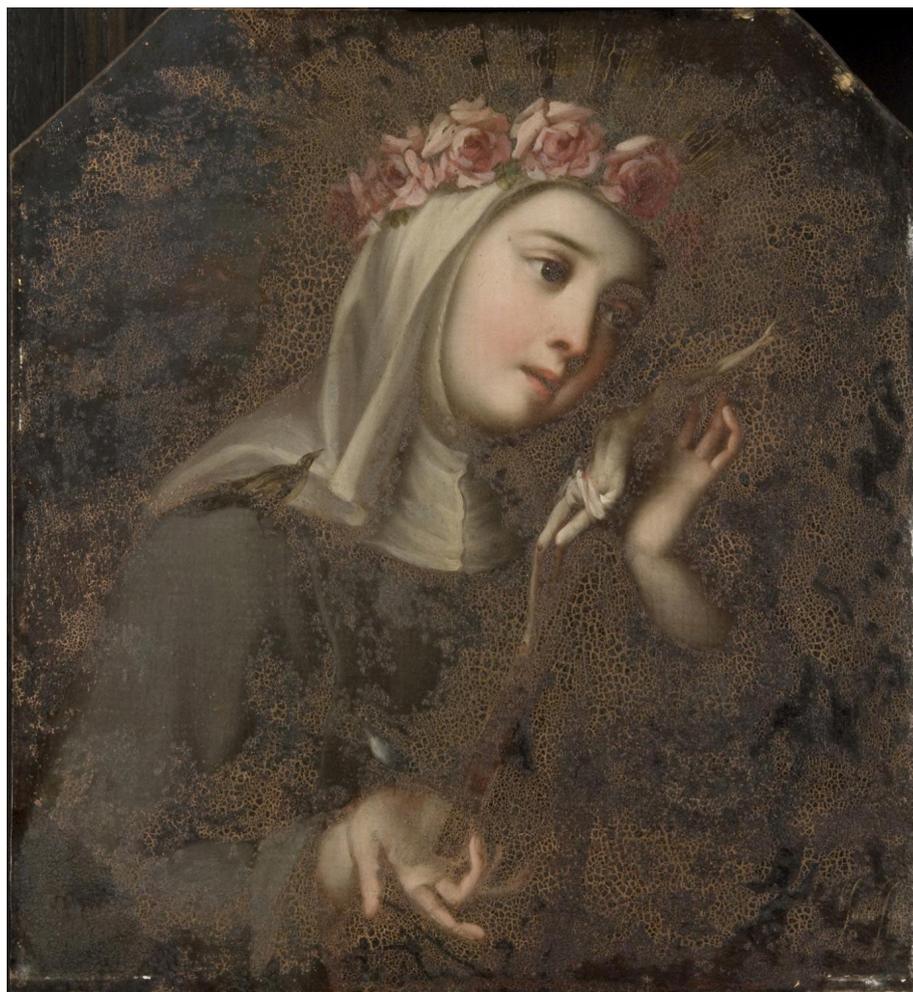


Fig. 10: Juan Rodríguez Juárez, *Santa Rosa de Lima*, ca. 1710, óleo sobre lienzo.

Con la publicación de su libro, Lamborn tenía la intención de educar al pueblo estadounidense sobre una era de la historia de arte mexicano que, según él, había sido ignorada. Aunque su colección particular era el tema central del libro, Lamborn proporcionó un breve índice de pintores mexicanos que él conocía. Lamborn introduce en su libro a dos cuadros coloniales que pertenecían a su colección. El primer cuadro, atribuido a Nicolás Enríquez de Vargas (México, 1722-1787), es un retrato de la famosa monja novohispana del siglo diecisiete tardío, Sor Juana Inés de la Cruz, fechada en el siglo

dieciocho, a quien Lamborn describe como académica y artista.³⁰ (Fig. 9) El otro cuadro, por Juan Rodríguez Juárez (México, 1675-1728), es una imagen religiosa de la monja peruana Santa Rosa de Lima, ca. 1710, la primera santa americana.³¹ (Fig. 10) Las motivaciones de Lamborn por iniciar su libro con estas dos obras coloniales no son evidentes, pero es posible que deseara subrayar los hechos culturales y la importancia del periodo virreinal presentando las dos obras más importantes de su colección. Curiosamente, no citó ninguna publicación mexicana sobre el tema con excepción de una referencia breve a José Bernardo Couto.

En el primer capítulo, Lamborn lamenta que el arte colonial mexicano haya sido descuidado mientras que los estudiosos dirigían sus atenciones exclusivamente al arte europeo; añade que aunque existen numerosos estudios enciclopédicos sobre la pintura europea, no hay estudios equivalentes sobre el arte en México. Lamborn comenta sobre las grandes civilizaciones de Egipto y Roma hasta llegar a las de los italianos y holandeses, y señala los elementos económicos y culturales necesarios para que una civilización florezca; es notorio que en esta sección también se incluye a los Estados Unidos, destacando a su producción de carbon, vapor y electricidad, referencias que indirectamente aluden a la industria ferrocarrilera, como factores que demuestran el alto nivel de civilización y prosperidad estadounidenses.

Es importante resaltar que, al ser un estadounidense que había viajado extensivamente, la perspectiva de Lamborn era más global que aquellas que se perciben en historias de arte mexicano contemporáneas; no solo se centra en México y en el arte colonial, sino que también intenta ponerlos en conversación con la gama más amplia de la historia de arte europeo. Por ejemplo, según Lamborn, el Concilio de Trento estableció el lenguaje iconográfico de los cuadros religiosos que se debieron usar en las iglesias, formas pictóricas que los españoles introdujeron a las Américas, las cuales determinaron las obras de arte resultantes en la Nueva España. Asimismo, afirma que las iglesias en la Nueva España fueron adornadas con obras de arte por los maestros españoles, como Diego Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo. Parece citar las observaciones de Lucio cuando comenta que, durante el periodo de la independencia, muchas obras de arte fueron vendidas, y concluye que, consecuentemente, la mayor parte de las obras que se ven en las iglesias mexicanas fueron producidas por artistas indígenas. Lamborn explica que cuando las órdenes religiosas llegaron a las Américas en 1521, ellas pidieron cuadros religiosos en grandes cantidades para usar en sus misas y los bautismos.³² Añade que el deseo por imágenes religiosas fue tan grande que las órdenes religiosas tuvieron que educar a los artistas

³⁰ Philadelphia Museum of Art: Collections Database at: www.philamuseum.org/collections/permanent/39031.html; La colección del Dr. Robert H. Lamborn, 1903; la base de datos fue consultada el 11 de agosto 2017.

³¹ *Ibid.*, www.philamuseum.org/collections/permanent/39015.html?mulR=17734425403; La colección del Dr. Robert H. Lamborn, 1903; la base de datos fue consultada el 11 de agosto 2017.

³² Lamborn (1891), 32.

indígenas para poder responder a la demanda.³³ Significativamente, y en contraste con los mexicanos, Lamborn caracteriza a esta era del arte mexicano como una rama de la gran escuela de arte español. Como estadounidense, él no estuvo comprometido al nacionalismo mexicano o motivado a reforzar una identidad nacional mexicana; su perspectiva y sus intereses estuvieron vinculados a valores distintos. No es coincidencia que, dadas las inversiones estadounidenses en México y el interés del gobierno mexicano de atraer inversionistas del extranjero, en los años que siguieron la publicación del libro de Lamborn, el turismo a México creció y las inversiones estadounidenses en el ferrocarril mexicano llegaron a los \$644,300,000 para el año de 1911.³⁴

El reconsiderar las publicaciones sobre la historia de la pintura en México desde mediados hasta las últimas décadas del siglo diecinueve revela la consolidación paulatina de una identidad nacional y la incorporación del arte mexicano en discusiones más amplias sobre la historia y la cultura mexicanas. En México, la Academia de San Carlos tomó el lugar principal como el locus secular y educativo donde la primera colección de pintura colonial se unió y fue expuesta al público, e igual, donde el primer texto de arte histórico sobre el tema fue concebido y producido. El diálogo de José Bernardo Couto sobre la historia de la pintura en México no solo fue formado por el interés en definir una cultura y estética mexicanas particulares, sino también por una agenda política conservadora que enfatizaba al catolicismo como un marco organizativo histórico y cultural. Un análisis comparativo entre el trabajo de alguien como Robert H. Lamborn con el de Couto subraya la manera en que tendencias políticas nacionalistas llegaron a formar las narraciones que se estaban escribiendo en la Ciudad de México y cómo esa visión fue distinta a las perspectivas extranjeras del mismo momento.

³³ *Ibid.*, 33.

³⁴ John Skirius, "Railroad, Oil, and Other Foreign Interests in the Mexican Revolution, 1911-1914", *Journal of Latin American Studies*, vol. 35, n° 1 (2003), 25.