

[334]

ligadas al periodo colonial y que han sido edificadas a partir de registros dejados por las élites. Al recuperar los expedientes judiciales, las voces de los sectores populares y de los juristas que los representan o que los acusan nos permiten poner en cuestión las creencias sobre el honor, la sumisión femenina, los ideales de mujer y de hombre, o los conflictos entre los diferentes actores. Un ejemplo que bien podría ser seguido por los investigadores de la criminalidad en el ámbito colonial neogranadino.

MABEL PAOLA LÓPEZ JEREZ

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

mplopezj@unal.edu.co

Angélica Velázquez Guadarrama.

Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo.

México: Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Estéticas/ Instituto Nacional de

Antropología e Historia, Conaculta, 2012. 144 páginas.

Este no es un libro de historia del arte. Es un libro sobre cómo el arte se contextualiza en procesos históricos y los puede explicar, interpretar y dar sentido. Angélica Velázquez explora varias de las pinturas del artista mexicano decimonónico Primitivo Miranda para indagar por la visión que tenía aquel sobre el liberalismo. Miranda nació en Tula, hoy Estado de Hidalgo, en 1822. Desde temprano, dio muestras de algún talento artístico que comenzó a perfeccionar en Ciudad de México en la Academia de San Carlos. En 1841, y con el apoyo tanto de la Academia como de varios mecenas, viajó a Roma para continuar sus estudios, beneficio que recibieron en esos años varios de sus compañeros de la Academia. En la Ciudad Eterna estuvo bajo el tutelaje de los artistas Giovanni Silvagni y Francesco Coghetti. Por diversos motivos, Miranda no completó los seis años de estudios en Roma y regresó en 1848 a México. Allí no contó con el respaldo de la nueva administración de la Academia de San Carlos y no fue empleado como profesor de planta de la institución, lo que sí pasó con otros de los jóvenes artistas que habían viajado a Europa. Ante esa situación, Miranda comenzó a trabajar por su cuenta.

En su libro, Velázquez estudia dos pinturas de Miranda elaboradas en 1858, año turbulento en la historia de México, pues en diciembre de 1857 el presidente, el liberal moderado Ignacio Comonfort, había desconocido la Constitución Política sancionada en febrero de ese año, y permitió que los conservadores,

encabezados por el general Félix Zuloaga, usurparan la presidencia del país, dando con ello inicio a la Guerra de los Tres Años o Guerra de Reforma, en donde los liberales, bajo el mando de Benito Juárez, quien asumiría la presidencia del país, defenderían la institucionalidad de México. Esas pinturas son *Semana Santa en Cuautitlán* y *Soldados de la Reforma en una venta*. Para la autora es muy claro que ambas obras invitan a ser leídas desde el ámbito de lo político, buscando mostrar la postura ideológica de Miranda y sus negociaciones con el poder (p. 24).

[335]

La primera obra estudiada es *Semana Santa en Cuautitlán*. En ella se representa la celebración religiosa en ese pueblo del Estado de México, cercano a la capital del país. En la pintura se observan varios aspectos que Velázquez nos recalca en función de lo que quiere demostrar en su libro. Así, vemos el análisis sobre la china poblana, personaje central de la pintura. Según Velázquez, su “presencia es perturbadora” (p. 66), pues su mirada dirigida al espectador es el punto de enlace entre él y la pintura. Pero lo importante no es lo que el personaje nos dice en la pintura, sino, por el contrario, lo que significa en el contexto del México decimonónico. Allí es donde juega, como en otros apartados del libro, el contexto histórico como elemento clave tanto para entender la pintura como para que aquella nos permita leer la visión liberal de Miranda. Velázquez nos cuenta cómo después de finalizada la Independencia comenzaron a abundar las referencias artísticas y literarias sobre la china como un tipo característico de la sociedad del centro del país.¹ Solo para mencionar un hito en este aspecto es el recuento que de la china hace José María Rivera en el célebre *Los mexicanos pintados por sí mismos*, obra aparecida en 1854.

Pero además de la china poblana de la pintura, a quien lo menos que le importa es poner atención al discurso que un fraile franciscano está dirigiendo a unos cuantos feligreses, y que dan señas de estar temerosos o aterrorizados por las palabras del religioso que tal vez les está enfatizando en los peligros que significa el liberalismo, hay un elemento clave que permite ver el contexto histórico. Son las diferencias en las celebraciones de Semana Santa en Ciudad de México con las de otras poblaciones. Si tomamos como eje importante lo anterior, podemos entender por qué Cuautitlán. Y Velázquez así lo muestra cuando toma

-
1. Parece claro que los intelectuales posrevolucionarios y nacionalistas, desde la década de 1930, y con ayuda del cine, construyeron en la imagen de la china poblana un estereotipo que identificaría a las mujeres mexicanas. De acuerdo a lo visto en el libro de Velázquez esa imagen viene, por lo menos, desde el siglo XIX.

[336]

la frase atribuida a la “güera” Rodríguez,² “fuera de México, todo es Cuautitlán” (p. 49). Esta frase encierra las diferencias entre el México bárbaro y el México civilizado; entre el progreso y el atraso. Barbarie y atraso representados simbólicamente en Cuautitlán, mientras que civilización y progreso se encarnaban en Ciudad de México. Así las cosas, si bien en el cuadro de Miranda hay algunos rasgos que en efecto corresponderían al Cuautitlán del Estado de México, el pueblo se convierte en la metáfora de lo que el liberalismo deseaba transformar, por ejemplo, las supersticiones disfrazadas de ceremonias religiosas y el poder ideológico de la institución eclesiástica sobre el pueblo carente de educación suficiente para acceder a la ciudadanía.³

Allí nos surge una inquietud, pues Velázquez ha tomado una frase de Guillermo Prieto cuando referencia que el fanatismo es una cara de la barbarie, pero la impiedad es otra (p. 49). Podría ser que, en su obra, Miranda hubiera deseado denunciar el fanatismo del México bárbaro, del México representado en Cuautitlán, pero eso no significaba que quisiera caer en el liberalismo radical que buscaba destruir todas las costumbres y creencias de la población, que muchas veces tenía en ellas sus escasos alicientes. En la resolución de este dilema, vale la pena resaltar que Velázquez contextualizó en un capítulo del libro la pintura de Miranda, de tal forma que el lector comprenderá el medio en el que la obra fue producida. Así, es clara la disputa entre la visión liberal representada en la Constitución de 1857 y la conservadora, proyectada en el Plan de Tacubaya de diciembre de ese mismo año, en donde la institución eclesiástica de la Iglesia católica tenía puestas sus esperanzas para recuperar el terreno perdido por la aplicación de la carta magna.

La segunda pintura estudiada es *Soldados de la Reforma en una venta*. En ella, Miranda muestra a la tropa, compuesta por soldados humildes, harapientos, analfabetos, desnutridos, en quienes caía, bajo la conducción de jóvenes militares

-
2. La “güera” Rodríguez, llamada María Ignacia Rodríguez de Velasco, fue una criolla mexicana que vivió a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del XIX. Se le atribuye la citada frase con la que se quiso indicar que fuera de la Ciudad de México todo era menos, sin importancia.
 3. La frase de la güera Rodríguez ha sido muy empleada en México. El escritor Carlos Fuentes la utilizó para cerrar el último capítulo de la serie televisiva *El alma de México*, pero no lo hizo de forma peyorativa sino para indicar que las diferencias entre la Ciudad de México y el interior de la República, las provincias, no eran tan marcadas como antes pues ya podían verse, en esas provincias, dinámicas modernas con fuertes aportes, en diversos aspectos, para el país.

como Porfirio Díaz, la responsabilidad de defender la institucionalidad liberal plasmada en la Constitución de 1857. Velázquez analiza esta pintura no solo relacionándola con otras contemporáneas, por ejemplo *La india pulquera* de Manuel Serrano, sino que trata de encontrar los elementos que Miranda retomó del arte universal para representar algunos de los componentes de su obra como, por ejemplo, la escena costumbrista en donde los soldados, montados en sus caballos, recibían líquido para saciar la sed.

El estudio de *Soldados* le permite a Velázquez comparar entre las dos pinturas. Así, resalta similitudes y diferencias en las obras de Miranda. La primera diferencia está en los protagonistas. Mientras que en una está el pueblo en multitud en donde destaca la china poblana, en los *Soldados* el centro son los militares de bajo rango. Una segunda diferencia radica en el rol femenino. En *Semana Santa*, la china poblana aparece en actitud coqueta y dispuesta a la diversión; en *Soldados*, las mujeres dibujadas se caracterizan por su actitud servicial al dar de comer y beber a la tropa (p. 80). Ahora bien, mientras que en *Semana Santa* puede verse “una mirada posicionada desde el liberalismo para censurar cierta clase de manifestaciones religiosas” (p. 84), en *Soldados* la posición de Miranda es, según Velázquez, ambigua, pues los hombres humildes allí pintados no pueden ubicarse como héroes anónimos o como bandoleros: no puede saberse qué beben, ¿agua, mezcal o pulque? Es decir, es difícil dilucidar el mensaje del pintor, aunque el trabajo de Velázquez es indicarnos cómo el papel del pueblo en los levantamientos y guerras en el México decimonónico fue fundamental en el siglo XIX (pp. 85-91), para lo cual, de nuevo, resulta muy importante el contexto que hace la autora para comprender la obra.

La similitud básica entre las obras, además de la manifestación liberal que Miranda hace en ellas, es que el pueblo aparece como el actor principal. Pero este pueblo se representa por medio de su cuerpo político. No es un pueblo pasivo pues la china en *Semana Santa* nos deja ver una posición activa, crítica si se quiere, contra las tradiciones religiosas convertidas en supersticiones. En *Soldados*, obra contextualizada en medio de una guerra civil, el pueblo se manifiesta en los soldados, al fin y al cabo ellos son los que combaten. Allí no aparece ningún militar de alto rango. En ambas pinturas, el pueblo encarnado en los personajes aquí referenciados es el centro de atención.

En términos generales, ¿qué aportes deja el libro? Permite mostrar cómo la producción artística muestra de manera clara intencionalidades políticas en medio de una sociedad fracturada en, por lo menos, dos formas de ver el mundo: la liberal y la conservadora. Para ello se hace necesario, claro está,

[337]

contextualizar esa producción y darle sentido histórico, es decir, develar en ella las interpretaciones que Miranda plasmó sobre los procesos históricos en los cuales estaba inmerso. Por eso Velázquez no solo recurre a interpretaciones historiográficas, sino que se aproxima a fuentes literarias en donde puede verse la clara relación entre obras plásticas y obras literarias.

[338]

De lo anterior se colige otro aporte del libro: el diálogo entre arte y literatura. Así puede entenderse el empleo de obras de Guillermo Prieto, Heriberto Frías y Francisco Zarco, entre otros tantos. El caso de Zarco es relevante, pues escribió un pequeño texto titulado *Don Primitivo Miranda*, publicado en *La Ilustración Mexicana* en 1851 y que Velázquez ha ubicado como apéndice de su libro (pp. 131-142). En ese escrito, Zarco, elogiando a Miranda, aprovecha para criticar la política cultural mexicana y la forma como los conservadores se han apropiado de ella. Es decir que aquí no es solo relevante el estudio del artista y su obra, sino la forma como contemporáneos suyos tomaron tanto a Miranda como su obra como armas de combate contra sus adversarios políticos.

El texto de Velázquez presenta algunas dificultades que pudieron haberse subsanado fácilmente. El capítulo dedicado a los esbozos biográficos de Miranda, “Primitivo Miranda, de Roma al Paseo de la Reforma” está ubicado al final del libro cuando debería estar al comienzo, de tal forma que los lectores tengan mayor claridad de las características del sujeto de estudio. Se abusa de la cita textual muy larga. Por ejemplo, encontramos una que invierte casi cuatro páginas del libro (pp. 41-44) a la cual, infortunadamente, no se le saca mayor provecho. Independiente de lo anterior, se agradece una buena y pulcra edición, en donde las obras artísticas y sus detalles están impresos a color, lo que contribuye a una lectura más precisa de un texto que aporta a ver el arte no por el sí mismo, sino por sus implicaciones e interpretaciones históricas.

JOSÉ DAVID CORTÉS GUERRERO

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

jdcortesg@unal.edu.co