

dicha arte en sus casas y obradores y remiten a vender por su cuenta a los puertos de mar y de Indias”, con base en una sentencia obtenida en que se declaraba “libre de dicha paga a la dicha pintura” (Sevilla, 11 de enero de ese año; p. 243). Y, como era de esperar, así como hay obras en tránsito, también se consignan casos como el de Diego Sánchez Montano, que en 1682 estaba “de partida para la provincia de la Nueva España de Indias” (p. 492).

El hecho de que para cada entrada el compilador procurara seguir un mismo orden al registrar los datos más relevantes de la documentación y de que en algunos casos ofrezca la transcripción de la parte sustancial de la misma indudablemente da unidad al trabajo. Sin embargo, es muy deplorable que no se haya hecho una cuidada edición de cada entrada, pues de inmediato se advierte que el compilador no tiene el idioma español como lengua materna, y que si bien se desenvuelve con soltura en él, no lo domina. El resultado está en que la lectura se hace difícil y cansada por las constantes faltas en la sintaxis y palabras inexistentes o malentendidas. Mucho hubiera ganado el estudio si hubiese contado con ayuda, pues hubiera bastado un lector atento para corregir gran parte de los problemas con que nos topamos a cada paso. Pese a ello, la utilidad que encierra no sólo salva al libro que nos ocupa, sino que, es fácil aventurar, habrá de convertirse en una referencia obligada para todos los estudiosos o interesados en incursionar en el campo de estudio señalado, precisamente porque las noticias que en él se recogen son tan numerosas y de índole tan diversa que lo convierten en el vehículo ideal, especialmente para asomarnos a aspectos y cuestiones que no siempre están a nuestra disposición, como es el entorno social, familiar y laboral —mediante

la ubicación de casas u obradores—, importante para comprender la vida misma en que se desarrollaron los pintores y doradores de la ciudad a la orilla del Betis en la segunda mitad del siglo xvii.



Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp

Sonia Lombardo de Ruiz

México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Turner,
2009

por

ARTURO AGUILAR OCHOA

La publicación del libro *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp* representa un importante descubrimiento para el estudio de la obra de los artistas extranjeros en el México del siglo xix. Dentro de la historiografía del arte mexicano se tenía la firme idea de que la llegada de estos artistas (europeos regularmente y no necesariamente viajeros) había ocurrido sólo a partir de 1821, cuando las restricciones impuestas por la Corona —que impedían el paso de cualquier personaje que no fuera español a la entonces Nueva España— se derrumbaron al consumarse la Independencia. Casos especiales fueron el del barón Alexander von Humboldt, quien visitó nuestro país en 1805, y el de Guillermo Dupaix con sus expediciones en 1805 y 1808. Ambos, sin ser necesariamen-

te artistas, documentaron una serie de monumentos y paisajes con el auxilio de dibujantes y litógrafos franceses. Hasta ahora los primeros artistas registrados eran el conde francés Octaviano D'Alvimar, quien realizó un cuadro al temple de la Plaza Mayor de México en 1823; el inglés William Bullock, que también estuvo en territorio mexicano en 1823; el artista italiano Claudio Linati de Prevost, que entra al país en 1826 e introduce oficialmente la litografía al año siguiente, y un artista anónimo que realizó su trabajo en 1826.

El caso del artista Theubet de Beauchamp, quien llegó a México alrededor de 1816, en pleno periodo de la Guerra de Independencia, permanecía totalmente ignorado, de ahí que el descubrimiento hecho por Sonia Lombardo de Ruiz adquiriera gran relevancia. La obra de este personaje se localizó en la Biblioteca del Palacio Real en Madrid, España, en 2006; consta de tres volúmenes con una gran riqueza de acuarelas y dibujos, pero sólo del primero se hizo esta edición, que podríamos llamar facsimilar, con una introducción de la misma autora. Ahí se explica que de este primer volumen o álbum se reprodujeron las imágenes en su tamaño real, de ahí el gran formato del libro y su alto costo —poco accesible al público en general. Se conforma de 55 hojas encuadradas de papel azul, sobre las que están pegadas 61 láminas a color, pintadas sobre papel blanco, con escenas costumbristas, históricas y de tipos populares hechas a la acuarela. El segundo volumen se titula *Esbozos de localidades mexicanas* y consta de 27 hojas de papel blanco; en ellas hay 8 láminas inconclusas a color, con partes a lápiz, además de 27 dibujos a lápiz con anotaciones en francés. En este caso los dibujos son de paisajes, en especial de ciudades del Bajío, que bien podríamos llamar Ruta de la Independencia,

pues la mayoría se refieren a los lugares simbólicos de esta gesta revolucionaria, como San Miguel de Allende o Dolores Hidalgo en Guanajuato. La generalidad de los 27 dibujos y las 13 figuras costumbristas del tercer volumen son igualmente paisajes, reunidos en 40 hojas de papel blanco. Es una lástima que de estos dos volúmenes sólo se hayan intercalado algunas obras en el texto introductorio, quizá por considerarlas menores, dado su tamaño en relación con las del primer volumen o porque la mayoría fueron hechas a lápiz; el caso es que no se ofrece explicación alguna de esta selección. Así las cosas, nos quedamos con la duda de conocer el trabajo completo del artista, aun cuando en los anexos se incluya la lista de obras de los tres álbumes. Tampoco se relata el proceso de descubrimiento del álbum ni cómo se obtuvo el permiso para reproducirlo —que a mi juicio sería interesante mencionar—, como sí sucedió cuando se dieron a conocer las obras del artista suizo Johann Salomon Hegi y del francés Eduardo Pingret.

Y así surgen más dudas acerca de este libro, tanto por las acuarelas como por los datos que proporciona. La primera interrogante se refiere al artista mismo, envuelto todavía en la bruma del misterio, ya que se conoce muy poco sobre su vida y su obra. Algunos documentos revelan su identidad y esbozan algunos rasgos de su biografía: uno lo encontró Juan Ortiz Escamilla en el Archivo del Palacio Real, titulado *Informe reservado de Pascual Vallejo a Fernando VII...*, y otro se publicó en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* en 1945, con el nombre de *Prospecto*;¹ ambos se encuentran en

1. Véase "Prospecto de grabados históricos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. 12, 1945, p. 33.

los anexos documentales del libro. A través de estos textos se conoce que Beauchamp, de nacionalidad suiza o alemana, habría llegado a México alrededor de 1816, donde permanecería hasta 1828; por orden del rey Fernando VII, se le concedieron tierras en la provincia de Veracruz, cerca de Coatzacoalcos; tuvo dos hijos, y llevó esta obra al rey de España en 1830, junto con otros objetos —entre ellos una colección de trajes mexicanos y el acta de Independencia. Su intención era hacer un álbum en litografía, al igual que un panorama de México, del cual se ignora el paradero y que probablemente es muy parecido al que William Bullock realizó en 1823. Salvo estos pocos datos, casi no hay ningún otro de importancia. Tal escasez de información abre una interesante línea de investigación sobre la vida de Beauchamp y sobre su obra, de la cual podría decirse mucho en el futuro.

Por ejemplo, cabría preguntarse a qué actividades se dedicó en Veracruz, si realmente fue general y por qué Fernando VII le dio ciertas concesiones. ¿Sería realmente un espía, como algunos sospechan, sin ningún fundamento? ¿Cuál fue su formación artística, tomando en cuenta que hay evidencias de su formación militar? Pero las dudas van más allá: ante todo sería necesario investigar la relación que estableció con el artista italiano Claudio Linati y con un autor anónimo que realizó su obra en 1825, ya que la similitud de algunos tipos populares que realizaron los tres artistas se evidencia en las versiones que cada uno hizo del aguador, las tortilleras, el carnicer y los militares, entre otros tipos que se analizan acertadamente en un cuadro comparativo. También encontramos coincidencias en el título de las obras de Beauchamp y el álbum de Linati que publicó en Bruselas en 1828, ya que el del primero lleva

por título “Trajes civiles y militares”, igual que el del italiano; pero además le podríamos agregar el adjetivo de “religiosos”, pues los trabajos del artista suizo incluyen una cantidad mayor de trajes de órdenes religiosas, aún más grande que las de Linati; es decir, nos preguntamos si estos artistas tuvieron un proyecto común que sólo uno de ellos pudo realizar. Con ello surge la duda de si trabajaron juntos en algún momento o intercambiaron sus obras como parte de un club de artistas. Las influencias podrían buscarse más allá, pues es posible vincular algunos trabajos de Theubet de Beauchamp, para un ojo más avezado, con los de artistas como Octaviano D’Alvimar, ya que algunos tipos populares (en el único cuadro hecho por el conde y supuesto espía francés) muestran una clara inspiración de la obra de este personaje recién descubierto; la extraordinaria presencia de frailes con hábitos de diferentes órdenes religiosas, tanto en el trabajo del francés como en el del suizo, es sólo un ejemplo. ¿Convivieron estrechamente todos estos pintores alrededor de 1823-1828? De ser así, se podría hablar de un ambiente cercano entre los artistas extranjeros en México, ambiente significativo porque en esos momentos la Academia de San Carlos atravesaba una profunda crisis que se manifestaba en la falta de maestros.

Otra interrogante plantearía si muchas acuarelas de estos artistas se hicieron como parte de un proyecto mucho más ambicioso, como un plan iconográfico de Agustín de Iturbide, que buscara plasmar sus pasos más trascendentales como consumidor de la Independencia y su entronización como primer emperador de México. Ya Jaime Cuadriello había señalado este hecho al tratar la figura de Iturbide en el catálogo de la exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira*

del arte, presentado en el Museo Nacional de Arte, donde manifiesta su convencimiento de que el héroe de Iguala o sus allegados hubieran pensado en fundar una galería palaciega y fundacional al estilo de las monarquías europeas, con sendas escenas de los cuatro pasos de su encumbramiento heroico y su consecuente elevación al trono: entrada, proclamación, jura en el Congreso y coronación. Sin embargo, Cuadriello atribuye esta crónica visual a Octaviano D'Alvimar, aunque por mi parte me atrevo a suponer que no habría sido idea del conde francés sino del general suizo. Las reiteradas imágenes de militares y personajes del primer Imperio lo corroboran, y me inclino a pensar que quizá fueron bocetos para cuadros de mayores dimensiones y no especialmente un registro o reportaje, como señala la autora. De hecho, se cuenta con la acuarela pintada por Theubet de Beauchamp del arco triunfal que se levantó el 27 de septiembre de 1821 en la esquina de San Francisco y la plaza de la Guardia-la (actualmente calle de Madero), donde el alcalde de la ciudad José Ignacio Ormachea entregó las llaves de la capital del nuevo país a Agustín de Iturbide. El arco es idéntico al que se encuentra en un cuadro anónimo que solemniza esta entrada y que actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional de Historia; la única diferencia entre estas pinturas consiste en que en el trabajo de Beauchamp no se encuentra la multitud que recibió al “ejército trigarante”, quizá porque, como hemos dicho, era un boceto. Pero la intención de dejar un registro del ascenso del héroe de Iguala se demuestra sobre todo con las dos pinturas de la coronación de Iturbide en la catedral de la ciudad de México, efectuada el 21 de julio de 1822: la primera, anónima, actualmente en el Museo Nacional de

Historia, hecha también a la acuarela sobre seda, y la segunda, la ahora descubierta en el álbum de Beauchamp. Además, no creo que hubiera muchos artistas que en ese momento trabajaran la acuarela, pues ésta no es una técnica común entre los pintores coloniales. También es notable que ambas pinturas mantienen enormes semejanzas en el dibujo, la composición, la técnica y el color, sólo con pequeños cambios en los personajes y en el estandarte tricolor que cuelga en la primera, lo cual casi borra cualquier duda de que fueron hechas por la misma mano, aunque la autora tampoco lo señale, pues las considera obras de distintos artistas. De ser cierta la hipótesis de que el principal testigo artístico del encumbramiento de Iturbide fue Beauchamp, sólo faltaría averiguar si la propuesta provino del artista o del emperador.

Por otro lado, me parece acertado el detenimiento con que Lombardo de Ruiz examinó la técnica pictórica, el dibujo, la composición y el espectro de colores que maneja el artista, además de buscar estas influencias sin limitarse a encontrar los vínculos solamente entre los artistas de la época, sino también en los antecedentes coloniales, como los cuadros de castas que seguramente Theubet de Beauchamp vio en nuestro país o en España. La manera de componer algunas escenas con familias formadas de padre, madre e hijo recuerda mucho las soluciones que dieron los artistas coloniales en estos cuadros. Destaca igualmente la descripción de los trajes, haciendo distintivos adornos como galones, charreteras, ribetes, bicornios en el caso de los militares, o camisas, chaquetas de gamuza, chaparreras o jorongos en el de los rancheros.

En resumen, *Trajes y vistas de México* es un libro indispensable para la historia del arte

del siglo XIX en México dada la riqueza de sus imágenes y también por ser una especie de eslabón perdido dentro de la obra de los artistas extranjeros; además se presenta dentro de las celebraciones del bicentenario de la Independencia, que lo convierte en un digno aporte al rescate histórico, que por lo demás no necesariamente ha prevalecido en estas celebraciones.



*Morada de virtudes.
Historia y significados de la capilla
de la Purísima de la catedral
de Guadalajara*

Arturo Camacho Becerra (coord.)

Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2010

por

FAUSTO RAMÍREZ

Este libro, desprendido y publicado como anticipo de un trabajo mayor en proceso sobre la catedral de Guadalajara, se inscribe en una serie de estudios monográficos que desde la década de los años ochenta vienen realizando distintas instituciones sobre las catedrales mexicanas más importantes, de dos de las cuales se tienen ya los resultados impresos: la de México y la de Morelia.¹ En

todos los casos, los estudios se hicieron en equipos cuya formación ha variado según las instituciones convocantes, pero en los tres ha participado la investigadora de El Colegio de Michoacán, la doctora Nelly Sigaut, a cuya constancia y tesón debemos estar agradecidos.

El libro aquí comentado resulta de una investigación auspiciada por El Colegio de Jalisco, por iniciativa de su presidente, José Luis Leal Sanabria, quien encomendó la coordinación del seminario de trabajo a Arturo Camacho Becerra. El grupo de investigadores involucrado ilustra la actual tendencia historiográfica a propiciar los trabajos interdisciplinarios (lo que, por lógica, suele implicar también las colaboraciones interinstitucionales). La variada nómina de colaboradores incluye a dos miembros de El Colegio de Jalisco (Camacho Becerra y Estrellita García), uno de El Colegio de Michoacán (Nelly Sigaut), uno del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Patricia Díaz Cayeros) y uno de la Arquidiócesis de Guadalajara (Tomás de Híjar y Ornelas), quienes desde sus respectivos conocimientos e intereses como investigadores han construido un rico panorama de la “Historia y significados de la capilla de la Purísima de la catedral de Guadalajara” (como reza el subtítulo del libro) en los múltiples campos del arte, la liturgia y la historia política y social de la capital tapatía.

Y esto era tanto más necesario cuanto que el proyecto, la construcción y la decoración de esta notable y plurifuncional capilla catedralicia tuvo lugar en circunstancias políticas muy ásperas, luego de que una pro-

1. *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986, y Nelly Sigaut

(coord.), *La catedral de Morelia*, Zamora, Gobierno del Estado de Michoacán-El Colegio de Michoacán, 1991.