

# LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL ARTE



*Travesía de ocho siglos*





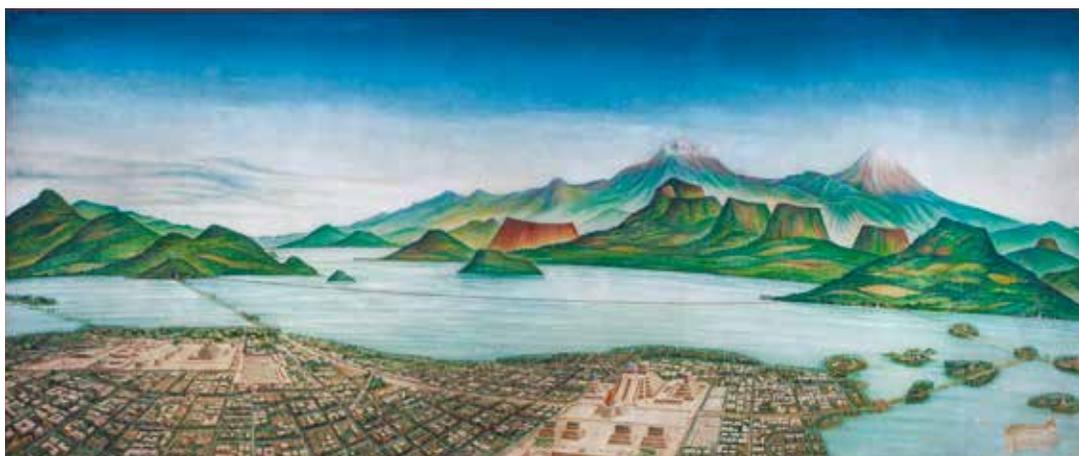




LA CIUDAD  
DE MÉXICO  
EN EL ARTE

---

Travesía de ocho siglos



Luis Covarrubias.  
*Panorama de México-  
Tenochtitlan siglo XVI*, 1964.  
Óleo sobre madera  
210 X 569 cm  
Colección Museo de la  
Ciudad de México

# LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL ARTE



*Travesía de ocho siglos*

*José María Espinasa y Alejandro Salafranca Vázquez*  
*Coordinadores*

23 de noviembre, 2017 - 1 de abril, 2018



700 E87 2017

ESPINASA Yllades, José María; SALAFRANCA Vázquez, Alejandro (COORDINADORES)

*La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos / varios autores*

– México : Secretaría de Cultura, Museo de la Ciudad de México, 2017

256 páginas; 22.5 x 19 cm

ISBN: 978-607-95284-5-4

Catálogo de la exposición del mismo nombre que se presentó en el Museo de la Ciudad de México.

1. Arte – Ciudad de México

## **La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos**

Este catálogo se publica con motivo de la exposición **La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos**, presentada en el Museo de la Ciudad de México del 23 de noviembre de 2017 al 1 de abril de 2018. Se realiza por el Gobierno de la Ciudad de México, a través de la Secretaría de Cultura de la Ciudad, con el apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal.

### **La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos**

D.R. © Museo de la Ciudad de México, 2017

D.R. © 2017 Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México

D.R. © 2017 de las imágenes del Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana bajo la custodia del INAH

### **Instituto Nacional de Antropología e Historia Secretaría de Cultura**

Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc,  
C.P. 06700, Ciudad de México

*Esta obra se realizó con la colaboración del Instituto Nacional de Antropología e Historia*

D.R. © De esta edición, Futura Textos, S. A. de C. V.

D.R. © César Moheño

D.R. © Bertina Olmedo Vera

D.R. © Alejandro Salafranca Vázquez

D.R. © Tomás Pérez Vejo

D.R. © Rodrigo Rivero Lake

D.R. © Salvador Rueda Smithers

D.R. © Susana Avilés Aguirre

D.R. © José María Espinasa Yllades

D.R. © Vicente Quirarte

D.R. © Rafael Barajas "El Fisgón"

D.R. © Luis Rius Caso

D.R. © José Antonio Robles Cahero

D.R. © Luis Ignacio Sáinz

D.R. © Jorge González Aragón

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los autores o los poseedores de los derechos, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables; la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes. La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor, su reproducción debe ser aprobada previamente por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Impreso y hecho en México

# Índice

- 9 ——— ◎ ——— **Presentación**  
*Miguel Ángel Mancera Espinosa*
- 11 ——— ◎ ——— **Prólogo**  
*Eduardo Vázquez Martín*
- 13 ——— ◎ ——— **La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos**  
*José María Espinosa y Alejandro Salafranca Vázquez*

## *Periodos*

- 21 ——— ◎ ——— **Genio y grandeza mexicana**  
*César Moheno*
- 33 ——— ◎ ——— **Los mexicanos**  
*Bertina Olmedo Vera*
- 43 ——— ◎ ——— **Ciudad de México, emporio de las artes,  
faro de la Monarquía Católica (1521-1705)**  
*Alejandro Salafranca Vázquez*
- 77 ——— ◎ ——— **La ciudad borbónica: expresiones artísticas  
de una submetrópoli imperial**  
*Tomás Pérez Vejo*
- 95 ——— ◎ ——— **México y Asia. Anécdotas de un coleccionista**  
*Rodrigo Rivero Lake*

- 101 ———⊙——— La ciudad incierta  
*Susana Avilés Aguirre y Salvador Rueda Smithers*
- 125 ———⊙——— La ciudad como representación teatral  
*Vicente Quirarte*
- 139 ———⊙——— Siglos XX y XXI: de la utopía a la distopía  
*Luis Rius Caso*

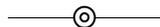
### *Ejes transversales*

- 163 ———⊙——— Arte y estética en la propaganda política  
de la Ciudad de México  
*Rafael Barajas (“El Fisgón”)*
- 189 ———⊙——— Metrópoli musical de México  
*José Antonio Robles Cahero*
- 205 ———⊙——— Los planos como afecciones del alma.  
México, ciudad y representaciones  
*Luis Ignacio Sáinz y Jorge González Aragón*

### *Epílogo*

- 223 ———⊙——— Imaginar la ciudad  
*José María Espinasa*
- 241 ———⊙——— Lista de obra expuesta

# Presentación



*Miguel Ángel Mancera Espinosa*  
Jefe de Gobierno de la Ciudad de México

La exposición *La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos* corrobora a la cultura como una de las prioridades de esta administración en la CDMX. Se trata de un vasto recorrido histórico que ofrece una mirada múltiple sobre el trabajo artístico que nació y se inspiró en nuestra capital.

En esta muestra se perciben desde aquella ciudad prehispánica que hoy se asoma en cada esquina y la urbe virreinal que dio origen a creaciones arquitectónicas, pictóricas, musicales y literarias de primer orden, pasando por las expresiones del siglo XIX que delinearon el perfil de nuestra nación y las vanguardias del siglo XX, hasta las nuevas corrientes de búsqueda artística del siglo XXI con las nuevas tecnologías.

Se trata de visiones múltiples, diversas y plurales, como corresponde a una ciudad como esta, que es ejemplo de libertad y democracia. Una ciudad de mil rostros se revela en estas obras, que aglutinan las variadas formas de ver el mundo mediante la creación del arte.

Sirva esta exposición como un ejercicio de reconocimiento y autorreconocimiento, como el esbozo para el autorretrato de nuestra identidad como ciudad. Que esta narración iconográfica sea placentera y abra la reflexión sobre nuestra capital como un punto de encuentro con el arte mexicano, orgullo y patrimonio nacional.

Desde las páginas de este catálogo expreso un sincero reconocimiento a los especialistas, curadores y museógrafos, así como a las instituciones públicas y privadas que contribuyeron en esta muestra irrepetible.

La experiencia no podría tener mejor sede que el Museo de la Ciudad de México, recinto emblemático de nuestra urbe, que en su reinauguración muestra con orgullo su majestuosa fachada y la belleza de sus patios interiores, después de la detallada intervención que le devolvió su esplendor.

Bienvenidos a estas páginas, que buscan profundizar en esta experiencia sensorial en torno del arte. Esperamos cumplir nuestra misión. ©

in 409.

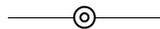


colhuacan. pueblo.

tanoayucan. pueblo/



# Prólogo



*Eduardo Vázquez Martín*  
Secretario de Cultura de la Ciudad de México

La palabra “travesía” tiene varios sentidos: tránsito en el tiempo, cruce del espacio, navegación de la historia y de los momentos en que un imaginario colectivo encarna en obras de arte, en poemas y crónicas, edificios y canciones. Esta exposición quiere dar cuenta de lo que esos objetos creados narran en su continuidad y en su contigüidad. Diferentes historias en un ejercicio de diversidad que se corresponde con una urbe multifacética, como lo es nuestra ciudad.

Cuando se pensó en esta exposición el primer asunto fue determinar su marco temporal. Se pudo empezar muchos años antes –siglos quizá–, pero de lo que se trataba era de dar cuenta de la construcción de la ciudad, o más precisamente, de esta ciudad de ciudades, por lo que todos los involucrados asumimos la propuesta del antropólogo Alejandro Salafranca, de partir del siglo XIII, etapa de la consolidación definitiva en el valle lacustre (Anáhuac) de los pueblos de Chicomoztoc, un siglo antes de la fundación de Tenochtitlan. A partir de ahí se realizó una segmentación por periodos históricos bien definidos: el esplendor mesoamericano, el virreinato, la construcción del México independiente durante el siglo XIX y la gran aventura de las utopías del siglo XX, hasta el presente, en un siglo XXI que ya se ha puesto en marcha, aunque nadie sabe muy bien hacia dónde.

Cada periodo fue asignado en su concepción curatorial a un especialista en el tema que, además, tuviera la capacidad de comunicar al gran público la construcción de ese recorrido. Se pensó también en la necesidad de que dichos periodos de carácter consecutivo estuvieran comunicados por

Códice Mendocino, lámina de la fundación de México Tenochtitlan (detalle).  
Mediados del siglo XVI.  
INAH/Biblioteca del Museo Nacional de Antropología

ejes transversales –otra vez el eco de la travesía– que permitieran una lectura sincrónica a través de la música, la cartografía, la propaganda o la literatura. Tiempos continuos y tiempos simultáneos capaces de trazar el recorrido.

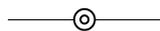
No se trataba de dar una nueva versión de nuestra historia, sino de mostrar, como en un retrato cubista, las distintas facetas del rostro, como esas figuras de perfil que sin embargo nos miran de frente. A la vez, en el proceso de trabajo –de fijar las líneas conceptuales, elegir piezas para la exposición, articular su interacción– el equipo curatorial, coordinado por Alejandro Salafranca y José María Espinasa, fue viendo que la propia narrativa creaba ángulos insospechados y nuevas formas de mirar nuestra historia, y que es posible reconocer la incesante reinención de la Ciudad de México mediante la observación de las obras de arte que se han gestado en su seno.

Si bien fuimos conscientes desde el principio del desafío que representa esta exposición, también recibimos con gusto el entusiasmo que suscitó entre instituciones y personas del medio cultural a las que se presentó el proyecto, las que hicieron considerables esfuerzos para que museos, fundaciones y coleccionistas privados pudieran aportar sus acervos para esta gran exhibición. Para esta tesitura el Museo de la Ciudad muestra un rostro renovado después de un periodo de trabajos de mantenimiento necesarios, que no sólo dotan al museo de una infraestructura a la altura de los mejores del país, sino que hacen justicia al recinto, pieza clave del patrimonio cultural que la Ciudad de México custodia.

Una travesía es, pues, un viaje y un entrecruzamiento. Es una mirada de ocho centurias, a través del arte, a la idea que de nosotros mismos tenemos los habitantes de esta urbe. Las expresiones artísticas no cuentan cómo fueron los acontecimientos; esta muestra, en consecuencia, no trasluce cómo fue la ciudad o cómo es, el arte da cuenta de otra cosa: de cómo nos vemos, de cómo queremos ser o de cómo sentimos que somos. Esto es justamente lo que refleja esta gran exposición. Si las intenciones se cumplen, el visitante de la muestra podrá ver la ciudad de los mil y un rostros, la suya y la de los otros, la antigua y la moderna, la de tiempos difíciles y la de las grandes aventuras sociales; la de los pueblos indígenas y la de los migrantes de otras naciones; la de los barrios y la de los movimientos colectivos, la ciudad de las diferencias y la ciudad de la tolerancia, la ciudad en busca de igualdad y justicia y la de las apuestas futuras, la del individuo y la del pueblo. De cualquier forma, no hay manera de agotar esta ciudad: siempre ofrecerá sorpresas y nunca se dejará atrapar en una sola visión.

El Gobierno de la Ciudad de México, la Secretaría de Cultura y el Museo de la Ciudad se sienten honrados de presentar ante el público esta muestra y con ella reinaugurar este recinto. El edificio mismo, lo he dicho en otras ocasiones, es parte fundamental de esta y otras muestras que en él se han presentado. Esperamos que nuestros visitantes vean en esta exposición la grandeza de la ciudad que habitan y en la que colaboran en su construcción y reconstrucción cotidiana, diaria y permanente. ©

# La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos



*José María Espinasa*  
*Alejandro Salafranca Vázquez*  
Coordinadores

La ciudad es imaginada por la humanidad como una de las pocas utopías realizadas. A la vez, el imaginario colectivo la vive como una posibilidad siempre a punto de cumplirse y como una distopía infernal cumplida. Inexorablemente termina por imponerse una tautología: la ciudad es la ciudad posible, esa en la que vivimos. Serpiente que se muerde la cola y se enseña a sí misma los colmillos barruntados con un veneno que el trabajo de sus habitantes vuelve curativo. Para el Museo de la Ciudad de México dar cuenta de las prolijas y bizarras historias de esta urbe es una vocación fundadora, vocación que quiere dar lugar al presente que nos da rostro y al futuro que nos reinventa, como si se tratara de una novela que no termina nunca de escribirse. Ese relato lo escriben los habitantes de la ciudad en sus leyendas y cuitas, en su manera de caminarla, de enamorarse en sus calles, de trabajar, de sufrir en sus banquetas y esquinas, de festejar en sus plazas, de trajinar sus vidas en sus redes infinitas.

Una de esas historias, tal vez la más hermosa e interesante, es la que cuenta sus últimos ocho siglos de existencia con base en las creaciones artísticas: la pintura que la describe, el urbanismo que la circunscribe, la arquitectura que la habita, la literatura que la dice, la poesía que la canta. Estas expresiones dibujan no una, sino muchas historias de la ciudad. Un laberinto dentro de otro que repentinamente deviene en el campo abierto en el que estamos, tal vez, más perdidos que antes, pero gozosos con el relato en que nos describimos. En *Travesía de ocho siglos* quisimos presentar un conjunto de historias a través de las obras de creadores tanto anónimos como con

nombre propio, esos que han tomado como motivo, icono e inspiración a esas calles y a esos habitantes que protagonizan y preconizan gran parte de estas creaciones.

Para ello la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México invitó a reconocidos especialistas a proponer una lectura visual, musical, conceptual, social y antropológica de distintos periodos históricos de esta capital, para que ejercieran, en el marco de estas fronteras cronológicas, su capacidad personal de elección de las creaciones artísticas que mejor contaron o reflejaron lo sucedido, lo pensado o lo imaginado en las travesías pretéritas de este enorme conglomerado humano que es la megalópolis mexicana. No hay belleza sin verdad, ni ésta existe sin la primera. Somos conscientes de que toda elección curatorial de cómo representar o de cómo fue representada la Ciudad de México en el arte es discutible y controvertible, pues ella misma es un acto creativo, es una acción intelectual deliberada. Precisamente la intención es esa: dialogar sobre estas elecciones, sobre este discurso curatorial con visión disruptiva y polifónica, discutirlo, suscitar la conversación y la reflexión en torno a la capacidad de los hombres de representarse en este ámbito urbano de vocación lacustre durante algo menos de un milenio. Así, en la muestra convergen ideas diversas de un nutrido grupo de especialistas de formación y trayectorias muy distintas, un heterogéneo grupo de divulgadores de la cultura de extensa carrera: César Moheno, Alejandro Salafranca Vázquez, Tomás Pérez Vejo, Salvador Rueda Smithers, Luis Rius Caso, Rafael Barajas "El Fisgón", Luis Ignacio Sáinz, Jorge Aragón Castellanos, José Antonio Robles y José María Espinasa, apoyados por un amplio grupo de profesionales y por el equipo del Museo de la Ciudad de México, que contribuyeron a dar la semblanza artística de esta exposición que tiene una clara vocación de homenaje a la Ciudad de México y a su peso específico en la historia universal y del arte.

El recorrido comienza con una mirada al Anáhuac en el siglo XIII, cien años antes de la fundación de Tenochtitlan y Tlatelolco. Una época trascendente en la que por primera vez en más de un milenio, el corazón cultural, político y demográfico del septentrión mesoamericano se desplaza desde sus territorios ancestrales en Teotihuacan y Tula hacia las riberas del lago, espacio del que no se movería el nervio civilizatorio mesoamericano hasta su destrucción exógena por los invasores ibéricos. Hace ocho siglos el náhuatl era ya la *lingua franca* del valle, los toltecas-chichimecas habían arribado dando una savia nueva y un empuje cultural renovado al entorno de los lagos, fecundándolos mediante la tradición cultural de la extinta Tula. En el siglo XIII la civilización urbana de las riberas lacustres ya acogía a las ciudades-estado que serían protagonistas de la historia de esta ciudad en los siguientes siglos. Azcapotzalco dominaba el escenario geopolítico, y urbes pujantes como Tlacopan, Texcoco o Culhuacán le disputaban el dominio y la supremacía. Los mexicas tlatelolcas y tenochcas ya eran actores de peso en el tablero de esta urbanidad floreciente. Comenzar la travesía en el siglo XIII



es un homenaje a todas estas ciudades y culturas sobresalientes que posteriormente, entre los siglos XIV al XVI, fueron sometidas a la potencia imperial de los señoríos mexicas florecidos en el centro de los lagos. La muestra, en consecuencia, se enfoca seguidamente en las primeras manifestaciones de los mexicas que en el siglo XIV fundan las ciudades de Tenochtitlan y Tlatelolco tras su deambular mercenario por las riberas lacustres bajo el yugo tepaneca, y tras emparentar con la aristocracia de Culhuacán para ennoblecer su estirpe con la herencia de la mítica Tula.

El despliegue de la creatividad de los mexicas se palpa en su simbiosis de convivencia con los lagos, en el culto a sus deidades, en su afán expansivo y en la formulación de su bélica teogonía a través del urbanismo, la arquitectura y la escultura. Una magnífica y sorprendente progresión urbana y cultural interrumpida por la, no por anunciada menos inesperada, llegada de los españoles, que dan, tras la destrucción de las ciudades tenochcas en el sitio de 1521, nuevos cauces a la urbe, transforman la religión y la sociedad, los sonidos, la traza y los imaginarios, e imponen un nuevo idioma. Desde entonces y hasta el día de hoy la ciudad ya se pensaba y se representaba en el arte.

Los tres siglos del virreinato o Nueva España, un periodo de contrastes, de enorme riqueza y diversidad, nos cuentan a través de la pintura, la escultura, la plumaria, la música y la poesía, los sinsabores y la resignificación posterior de la guerra de conquista y del propio pasado prehispánico, el desembarco de la teofanía judeocristiana, los fastos de una corte novohispana en desarrollo y consolidación, el surgimiento de nuevas clases y los gustos estéticos a ellas asociados, el acomodo social y étnico en el nuevo estado de cosas, la inserción protagónica orquestada desde la Ciudad de México en una economía globalizada que puso en contacto interdependiente a China, Filipinas, Japón, Nueva España, Castilla, Aragón, Flandes y Nápoles. Nuevas creencias y nuevas idiosincrasias, que nos cuentan, en definitiva, el nacimiento, a través de sus expresiones artísticas, de una nueva

Escena de la fundación de México-Tenochtitlan. Tomada de Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, cap. V

cultura macerada lentamente en tres siglos de permanencia en la Monarquía Católica, cuyos caracteres propios, su originalidad temprana, hacen de las creaciones novohispanas una muestra singular de originalidad, alejada de los viejos tópicos de supeditación colonial al arte europeo. El arte virreinal constituye el rostro del nuevo mundo acrisolado en la ciudad capital del reino más extenso y complejo de la hispanidad.

El siglo XIX será el tiempo de la ruptura y a la vez el de la continuidad. Inicio incierto de una nación que nace colapsada tras la guerra de independencia, cuyos reacomodos en el nuevo estatus de Estado soberano, las guerras civiles y las depredadoras intervenciones foráneas, dejarán huella en una Ciudad de México que se erigió en capital del nuevo país, estancada y empobrecida durante los primeros decenios decimonónicos, y en consecuencia ralentizada su ancestral pulsión artística.

Las paradojas de la consolidación social en México, los anhelos de las nuevas clases sociales, la fidelidad tanto a ideas que se encontraban en plena transformación como a los frutos de un sincretismo tan racial como religioso y cultural, van a desembocar en una idea original: la del nuevo país que llamamos México. Una nación de nuevo cuño con asideros históricos muy profundos. Ya en las últimas décadas de ese siglo, una vez consolidado el modelo republicano y federal, y alejados los fantasmas neocoloniales, surge en México un culto, si no es que una religión, hacia lo bello, reflejado en las ideas del modernismo que simbolizaría una independencia creativa respecto de la herencia europea y que sorprendería por su capacidad de proponer conceptos distintos. Imágenes oníricas que representarían mejor el mundo del momento, el perfeccionamiento de técnicas como el grabado, y el surgimiento de otras como la fotografía, vendrían a enriquecer la realidad y a multiplicar el alcance de esa utopía sustanciada en el imaginario colectivo. En la estela de todo ello se reconstruirá gran parte de la ciudad.

La Revolución mexicana teñiría de sangre el paisaje y formularía importantes reclamos de justicia social. A la vez, abriría, al consolidarse las ideas democráticas, un nuevo espacio para la creación; el muralismo, la novela, el cine y la poesía deslumbrarían a México y al mundo con sus miradas de gran fuerza y singular belleza. Vendría un siglo de consolidación social, de gran riqueza cultural y de contradicciones sociales e ideológicas sin número, paisaje en el cual la creatividad de los artistas encontraría su alimento. Las ciudades, en especial la Ciudad de México, no paran de crecer, y la cultura con ellas. El pasado antiguo o el presente más inmediato se conjugan en la manera de vivirla y pensarla, de imaginarla en el cine, de fotografiarla con la lente, de cavilar su arquitectura, de vivir sus acontecimientos. Esta travesía de ocho siglos quiere dar cuenta de esas muchas sendas imaginadas para su destino, que convergen en la realidad contemporánea.

Travesía: un viaje que se desarrolla a la vez lineal y transversalmente, que avanza en un acontecer sin retroceso y a la vez vuelve atrás como si avanzara, o regresara al dar un salto hacia adelante; sincronías y diacronías



Autor desconocido. *Virgen de marfil*, Filipinas, siglo XVII, ca. 1680. Talla directa en marfil. Colección Rodrigo Rivero Lake

que surcan los traicioneros mares del tiempo, pero que reflejan siempre el hoy de los habitantes de esta urbe. Un viaje temporal que sin embargo permanece en el mismo lugar, lugar que debemos reconocer de nuevo cada mañana, y para ello viene en nuestro apoyo la creación de los artistas. Habría habido otras maneras de contar la historia: su ingeniería –en una urbe que la necesita tanto por sus condiciones físicas–, la de sus creencias o las de sus servicios públicos, la de su medicina o la de sus religiones, las de sus gestas civiles o la de sus amores. ¿Por qué es-



cogimos el arte? Porque pensamos que en él –en el crisol de oficios y disciplinas, trabajos colectivos e intuiciones individuales– cabe todo lo primero, y no sólo encuentra acomodo, sino que se transforma y adquiere sentido. Preguntarnos quiénes somos es una manera de preguntarse en qué espejo nos vemos. Somos los herederos de nuestro pasado milenario indígena o somos la culminación de la civilización ibérica en la novedad de ese mundo encontrado al azar, somos la lucha denodada por adquirir una identidad como nación o la imposible suma de individualidades de una ciudad que amenaza con autodevorarse. Somos la metrópoli que provoca envidia en el mundo o aquella que llora por sus muertos, somos la que acoge perseguidos o la que persigue a sus hijos. No basta con decir que somos un manojo de contradicciones y una voluntad de futuro, hay que darle sentido, y como se dijo, son el arte y la poesía los que lo crean.

Esa idea del crisol está presente en el propio edificio del museo, lugar de síntesis y mestizaje, radiografía y espejo pétreo de la historia creativa de esta urbe. Como si estuviera enclavado justo a la mitad de esos ocho siglos, el museo recoge en su arquitectura el devenir de la ciudad indígena y lacustre a la ciudad de los palacios que con sus canales, alberos y adoquines, anuncia ya en su concepción los aires de la guerra fratricida de Independencia, sin olvidar su pasado precolombino al apoyar su erguida hidalguía en el monolito tenochca de la cabeza de serpiente que nos mira en la esquina de la avenida José María Pino Suárez y la calle de República de El Salvador, en un lugar de bullente actividad citadina. Su historia, desde que el actual edificio fuera construido en la segunda parte del siglo XVIII, nos permite comprender el signo de los tiempos. Casa señorial que deviene después de la Revolución mexicana en vivienda proletaria, casa en la que habita Joaquín Clausell, pintor y abogado de pobres, que nos lega el estudio que lleva su nombre con unos murales fascinantes y heterodoxos en uno de los momen-

Moctezuma. Salud, Señor General. Porfirio Díaz rasurándose rodeado por varios periodistas barberos; entre ellos Vicente Riva Palacio y Vicente García Torres. Revista *La Carabina de Ambrosio*. Litografía. Colección particular



Éric Pérez. *La patria*, 2017.  
Óleo sobre lino.  
Medidas:140 x 200 cm.  
Colección Herrera Harfuch

tos más brillantes de la plástica mexicana. Casa en ruinas que el genio arquitectónico de Ramírez Vázquez, arquitecto que marcó a la vez a la ciudad y a la cultura con sus construcciones y proyectos, supo visualizar en los años sesenta como Museo de la Ciudad de México. En el recinto se formaron e informaron de la ciudad los habitantes de la capital de las últimas décadas del siglo XX y descubrieron en sus salas lo viva que estaban la cultura y el arte del nuevo siglo.

Dio comienzo entonces la vocación expositiva e introspectiva en cuya senda se sustancia medio siglo después la necesidad de representar en sus salas esta travesía. ¿Qué queda de aquel recorrido secular? La travesía lo irá mostrando. Los basamentos físicos y metafísicos de la cultura nahuatlata se desdibujaron bajo la civilización hispánica trasladada a nuevas tierras. No sólo crecerán raíces culturales y estéticas de ese pasado, sino que, sólo si lo entendemos, se conocerá cómo se dio el mestizaje, cómo la pintura adquirió personalidad propia y cómo en un lapso relativamente breve –¿qué son siglo y medio en la historia?– competía ya con la gran pintura europea, ya con la arquitectura barroca europea, hasta superarlas. Discusiones teológicas y sociales de alto nivel y amplio espectro fueron de la mano con el evidente deseo de diferenciación en un nuevo mundo que se asumió en su condición de novedad. La Ciudad de México fue La Ciudad con mayúsculas desde aquellos años, mayúsculas que a veces llevamos como un pesado fardo y a veces –las más de las veces– con gran orgullo.

El siglo XIX fue a la vez un siglo de conflictos, esperanzas, feroz resistencia, incertidumbres y construcciones de identidades: a la novedad del

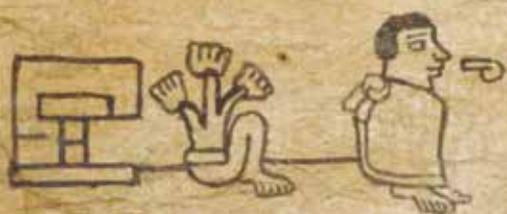
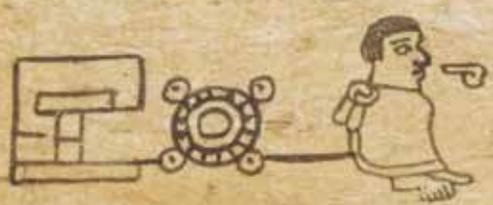
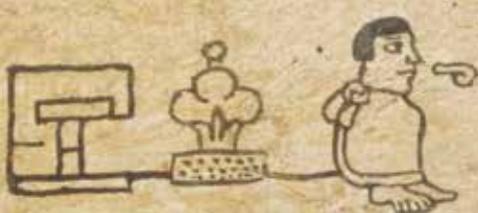
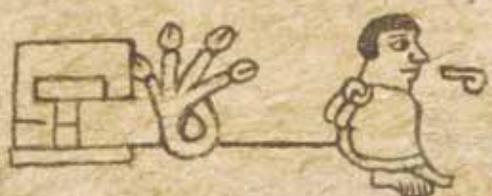
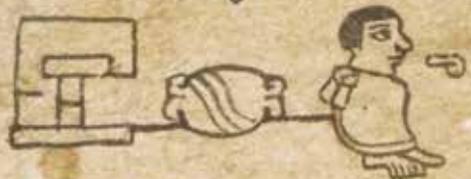
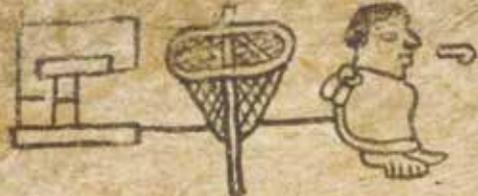


continente se sumó el sentimiento de la nación, en términos de José María Morelos y Pavón, y la novedad de la patria, para usar palabras de Ramón López Velarde. El siglo decimonono fue en cierta manera una gran lección de historia, el tránsito no sólo político y civil, sino mental, de pasar de ser súbditos de un monarca trasnacional a ser ciudadanos de una nación independiente en busca de su rostro. Democracia, república, imperio, la lucha entre conservadores y liberales, la emergencia de la generación juarista y la Reforma, el largo régimen porfirista, el descubrimiento o la invención de un imaginario propio, la consolidación de la burguesía.

El siglo XX es un camino de la utopía a la distopía, rico en aventuras sociales y artísticas; el XX es un periodo que se vuelve fascinante por recoger en cierta manera los siete siglos anteriores, sus búsquedas y sus necesidades, sus aciertos y sus errores, su capacidad de futuro, que en realidad se materializa en presente en los primeros años del siglo XXI. Y todos estos periodos atravesados por las miradas transversales de la música y la cartografía, la propaganda y la literatura, nos muestran el sistema nervioso, las vísceras y el esqueleto del cuerpo visto desde dentro.

El esfuerzo de la orquesta se valora por cómo suena el día del concierto. Creemos que suena armónica y originalmente, y por ello nuestro agradecimiento a todos los que han contribuido a concretar esta exposición es subrayado e infinito. Los asistentes a la muestra, los lectores de este catálogo, los que visiten el portal digital de la exposición, sabrán si nos dan la razón. Si se cumple la propuesta de ver mejor y distinto, más a fondo y con voluntad de futuro a la capital del país, se habrá cumplido el cometido. ©

Roberto Montenegro.  
*Cuadro futurista de la ciudad de México, 1962.* Óleo sobre tela. Medidas sin marco: 45 x 60 cm.  
Colección Carlos Medina



# Genio y grandeza mexicana



*César Moheno*

En el inmenso espacio del México antiguo se tejió la urdimbre del mundo mesoamericano como un sofisticado universo cultural. La vida cotidiana de sus hombres y mujeres estaba atada a lo sagrado. Ellos transformaron el paisaje para construir ciudades que aspiraban a competir con el pino, la ceiba y la caoba. Su perfección alcanzó la maestría. Los frutos de tal sabiduría nos hablan de un pueblo que sometió al azar: dominó sus aristas, controló sus tropiezos, manejó sus incertidumbres. Los rumbos de los vientos, los colores, las plantas, los animales, todo estaba cargado de un sentido que regía cada instante de la existencia.\*

Escuchemos sus nombres. La Venta, ciudad olmeca, raíz y origen: el jaguar y la serpiente comienzan a regir como signos de la renovación de la vida; la inmensa Tula, eje cultural que irradia su grandeza; Teotihuacan, ciudad donde los hombres se convierten en dioses; Xochicalco, Uxmal, Palenque, Monte Albán, Chichén Itzá, iconos de la cultura mexicana, son espacios cargados de sabiduría.

En Mesoamérica se prendió la chispa que propició el paso del estado de la naturaleza al estado de la cultura, para crear una civilización originaria que creó la gramática de la belleza universal. En su lienzo del tiempo se despliegan los gestos, los colores, los trabajos, la esperanza, los ideales en los que se ha modelado el rostro de los hombres y las mujeres de la cultura mexicana.

\* Vaya un agradecimiento especial por sus infinitas enseñanzas leídas y escuchadas a don Miguel León Portilla, Eduardo Matos Moctezuma, Leonardo López Luján, Pedro Francisco Sánchez Nava, Enrique Vela, Bertina Olmedo y María del Pilar Cuairán Chavarría.

*Tira de la peregrinación.  
Códice Boturini (detalle),  
siglo XVI.*

Allí encontramos una escritura colmada de prodigios, signos ritmados por los motivos de la fe en el destino de la vida en común. La convivencia con los elementos naturales, articulada en mitos, en símbolos de piedra y barro, aseguraron nuestra ancestral sensibilidad para trascender la tiranía del agua y el imperio de la tierra, del fuego y del viento.

El hombre del México antiguo creó un horizonte en el valle central del altiplano. Dio nido a la penumbra, movimiento al color. Descifró el lenguaje de los cuatro elementos, y ya en escultura, en edificios o en palabras, nos hizo ver el alma de las cosas supremas. Encontró la forma sublime de alargar los ocasos para alcanzar al sol.

El paisaje del valle en el altiplano de Mesoamerica estaba presidido por el Iztaccíhuatl, por el Popocatepetl y por el agua. La región más transparente del aire era, en tiempos primordiales, un enorme lago, real mosaico de agua, de lagunas. Al filo de los tiempos cada uno de estos cuerpos de agua recibió el nombre de la más notable población erigida en su cercanía. Así rezaba el caudal de letanías nombrando al lago de Texcoco, al de Chalco, al de Xochimilco, al de Zumpango. En los tiempos de lluvia, el primero vertía sus linderos sobre sus hermanos menores, convirtiendo al valle en un inmenso espejo de agua, ombligo del mundo.

A este mítico paisaje, en el año 1 pedernal, el 1111 de nuestra era, de acuerdo con los cálculos de don Miguel León-Portilla, iniciaron los aztecas su peregrinar desde Aztlán, lugar de garzas, lugar de blancura. Al cabo de aguaceros, largas caminatas, fiebres, siembras efímeras, urgencias de defensa, encontraron los intersticios en los que se suelda la relación del hombre con su entorno. En la cumbre del Coatépetl, cerca de Tula, encontraron lo que hay detrás del espejo de la imagen: la luz que le permite vivir a nuestros mitos, las sombras que permiten la continuidad de la vida. Allí encendieron por vez primera el Fuego Nuevo. Allí nació Huitzilopochtli, señor y dios de la guerra que llegó al mundo para combatir al enemigo. Ellos mismos se dieron el nombre de mexicas. Allí es el origen del pueblo que nació para el combate, pueblo guerrero que ya desde esos tiempos primigenios buscó tributos. Pueblo que dominará al mundo gracias a la xihucóatl, la serpiente de fuego, el rayo matutino que disipa las tinieblas de la noche.

Los mexicas siguieron su andar en una ruta que pasó por Atitalaquia, Tlemaco, Atotonilco, Apaxco, Zumpango, Xaltocan, Ecatepec, Tlupetlac, Tepeyac, Pantitlán, Tenayuca, Azcapotzalco, Popotla, Acolnáhuac, Chapultepec, donde se asentaron durante casi una vuelta del ciclo solar, para que, a través de los siglos, alcanzaran su destino entre los dioses y fundaran la gran ciudad de México-Tenochtitlan.



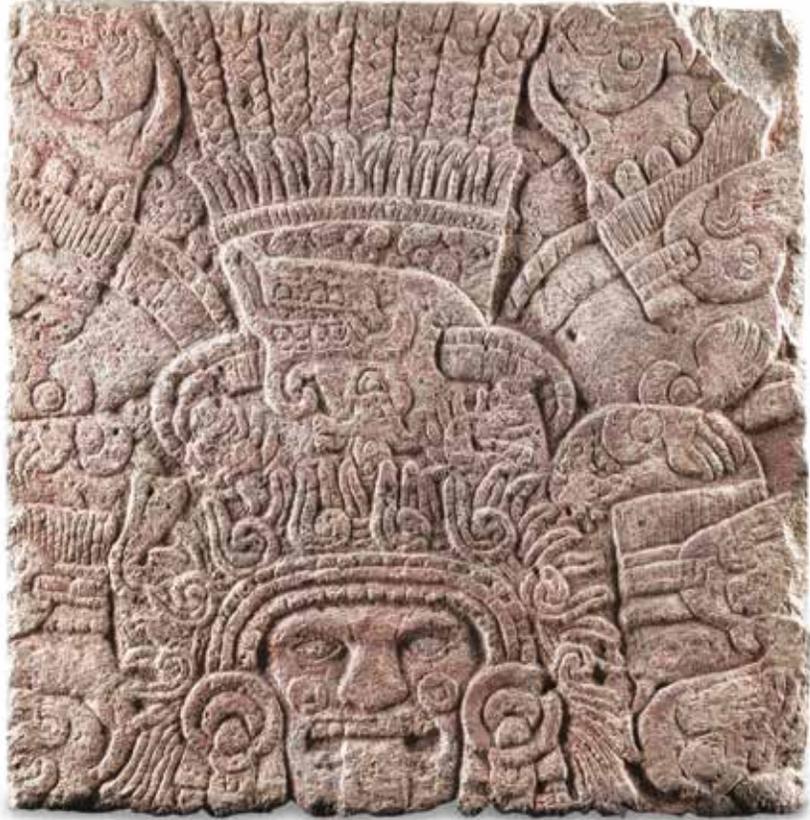


*Lápida conmemorativa de Templo Mayor, ca. 1487.*  
Piedra  
Ciudad de México  
INAH/Museo Nacional de Antropología

Caminaron siguiendo la luz de su dios tutelar Huitzilopochtli, y así, al llegar al valle, encontraron el signo de su vida futura: un águila erguida sobre un nopal devorando una serpiente en el centro del lago de un lugar colmado de belleza. Al cabo de estaciones y acechanzas, guerras perdidas, mortandades sin fin, en ese lugar sagrado, el 13 de abril de 1325, un eclipse marcó el símbolo de la fundación de Tenochtitlan. Una vez más el Sol Huitzilopochtli vencía a la Luna Coyolxauhqui para dar paso a una vida cuyo ritmo congrega lo florido del día con el fruto nocturno.

Desde su llegada los mexicas coexistieron con los señoríos asentados en las ciudades de Azcapotzalco, de Texcoco, de Huxotlan, de Culhuacán, de

*Maqueta de templo, ca. 1500.*  
Arcilla  
Puebla  
INAH/Museo Nacional de Antropología



*Tlatecuhtli*. Base de columna, basalto. 84 x 75 x 76 cm. INAH/ Museo Nacional de Antropología

*Cihuatéotl*, ca. 1500. Piedra Ciudad de México INAH/Museo Nacional de Antropología

Coyoacán, de Iztapalapa, Xochimilco, Míxquic, Tenayuca, Xaltocan, que ya habían iniciado el dominio del paisaje. Esa vida en común subraya a la diversidad como el rasgo más sobresaliente de la convivencia en nuestra ciudad.

Los peregrinos en busca de tierra, últimos invitados al universo de los lagos del valle de México, los mexicas, asentaron sus reales luchando contra todos los elementos y contra todos los pueblos del Anáhuac. Una vez establecidos en el islote central se dieron a la tarea de ennoblecer su estirpe. El primer *tlatoani*, líder supremo primigenio fue elegido entre los *pipiltin* de Culhuacán para asegurar el linaje tolteca. Los mexicas emparentaban así con Tula, el gran tronco civilizatorio mesoamericano.

Así vencieron a los tepanecas, la otrora nación más poderosa del valle. De las cenizas y ruinas de Azcapotzalco surgiría el pueblo mexica en nuevo resplandor. Muy pronto, en 1337, fundaron Tlatelolco, ciudad gemela, ciudad espejo, y menos de un siglo después, en 1428, aliados con Texcoco y con Tacuba en lo que llamaron la Triple Alianza, iniciaron la expansión del poder económico y cultural de Tenochtitlan hacia los cuatro rumbos cardinales del territorio de su época.





Gracias a los trabajos de Eduardo Matos Moctezuma y de su equipo sabemos que en la organización de México-Tenochtitlan se mantiene una planeación que se relaciona no sólo con lo cotidiano, sino que obedece, en su orientación y su distribución, al conocimiento de la bóveda celeste y a los recurrentes caprichos de la naturaleza.

Aquí, los hombres del agua encontraron una forma inteligente de volverla mujer benefactora. Así surgieron la sabiduría y la técnica para separar el agua salada y el agua dulce, para construir la ciudad en cuatro cuadrantes, teniendo como ejes cuatro monumentales canales y calzadas que a la vez se originan y convergen en la gran plaza sagrada. Cada una de ellas orientadas a los rumbos del universo: la del Tepeyac al norte, la de Iztapalapa al sur, la de Tacuba al poniente, y otras de pequeñas dimensiones al oriente. Planeada así, México-Tenochtitlan es una imagen del cosmos, y su centro, el Templo Mayor, se convierte en la representación del *axis mundi*, eje del mundo, centro del universo.

Queda sembrado así el alfabeto que nos permite leer la ciudad. En su centro se yergue un espacio sagrado donde viven los dioses y sus sacerdotes; y sobre los cuatro rumbos se siembra la habitación de los hombres, sean nobles o del común. En su máximo esplendor, Tenochtitlan es una ciudad de ciudades que cobija a más de cien mil habitantes. Los trabajos y los días se organizan de acuerdo con el calendario ritual. Es incesante el trajinar de hombres, mujeres y productos en parcelas y canales.

El agua potable la traían de los manantiales y las albercas de Chapultepec gracias al perspicaz talento mexicana, que construyó un acueducto con un doble canal de argamasa que permitía llevar el agua hasta los linderos de Tenochtitlan y, desde allí, repartirla directamente a las casas o llevarla a



lomo de personas a los predios alejados. La sagaz idea del doble canal permitía usar uno de ellos mientras se desazolaba el otro.

La clave de esta peculiar gramática del control de la naturaleza del lago fueron las chinampas, sementeras que asemejan islas flotantes que florecen gracias al ingenio agrario y a la habilidad en el manejo del agua del pueblo mexica. La simiente de las islas se enraizaba con troncos de ahuejotes que, al tiempo, presumían el verdor de sus retoños hasta que se convertían en los alargados árboles de fronda menuda que hasta hoy son el alma del paisaje.

Sumando afares y paciencia, los hábiles campesinos mexicas entretejieron en el agua un armazón con varas y carrizos hasta lograr la cerrazón del espacio rectangular establecido con los cuatro troncos de ahuejotes. Así, maíz, calabaza, frijol y guajolotes tienen en el calendario su simiente.

Pero las familias se sumaban en *calpullis*, grupos de parientes de ancestros y divinidades compartidos. Eran comunidades amplias emparentadas por linajes que, además de su trabajo agrario, compartían oficios especiales sobre los que se organizaban el espacio y la geografía de la gran Ciudad de México. La vida cotidiana de los mexicas estaba atada a lo sagrado. Los rumbos de los vientos, los colores, los nacimientos, la crianza, las plantas, los animales, la muerte, todo estaba cargado de un sentido que regía cada instante de la existencia.

Construida por siglos, la sabiduría de los mexicas creó un sistema de representaciones simbólicas inconfundible, que elaboró excelentes piezas de arte en escultura y alfarería, que realizó observaciones astronómicas, que

*Altar del árbol sagrado,*  
ca. 1300.  
Piedra  
Chalco, Estado de México  
INAH/Museo Nacional de  
Antropología

*Xilonen,*  
ca. 1500.  
Piedra, 52 x 20 cm  
Ciudad de México  
INAH/Museo Nacional  
de Antropología



*Coyolxauhqui*,  
ca. 1500.  
Centro Histórico de la  
Ciudad de México  
INAH/Museo Nacional  
de Antropología

inventó un sistema calendárico muy preciso y que además levantó maravillosas obras de arquitectura.

El prodigio arquitectónico de la ciudad está hecho para asombrar a todo hombre o mujer que pise sus calzadas y sus plazas. La majestuosidad de sus edificios nos recuerda que el tiempo envuelve a todos los seres en su manto de doble signo. Las cresterías que pretenden alcanzar el cielo, la decoración modelada en colores, la creación de altares y esculturas, son los elementos con que la arquitectura compite con la exuberancia de lo que fue su entorno y su paisaje.

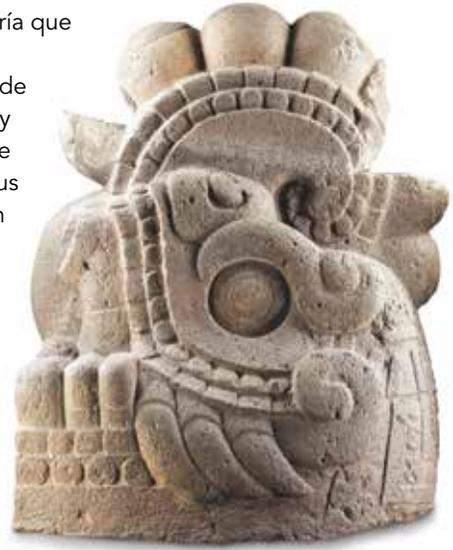
Leonardo López Luján nos ha explicado con claridad que los símbolos de los dioses tutelares se encontraban en todos los parajes. Casi todas sus representaciones escultóricas estaban dotadas de un corazón, cavidad don-

de estaba depositada la esencia de la divinidad como alegoría que le otorgaba vida a los atributos del dios.

Los mexicas crearon la Piedra del Sol entre sus obras de mayor grandeza y significado, labrándola de basalto olivino y pintándola de azul, rojo y oro. En la escultura monumental se nos cuenta el mito de la creación del pueblo mexica por sus dioses, cuando llegó a la vida el Quinto Sol, cuando el gran astro del mundo se alimenta de los corazones a él sacrificados y, por fin, no detiene su andar infinito por el firmamento. De ese movimiento perpetuo del Quinto Sol nace el hombre nahua, que en permanencia será dotado del maíz como alimento.

La doble naturaleza de la Coatlicue recuerda que vida y muerte, nacimiento y sacrificio, son una sola esencia. Círculo perfecto de la energía del mundo representado en esta mujer, águila, serpiente, con falda de maíz, collar atado en calavera. Mujer diosa, mujer madre, mujer tierra.

La Coyolxauhqui es movimiento pintado en rojo, en oro y en azul, es un círculo que concentra. Sobre ella caían los sacrificados en la cúspide del Templo Mayor. Al tocar la superficie de piedra de la diosa,



*Xiuhcóatl*  
1325-1521.  
Piedra  
INAH/Museo Nacional  
de Antropología



*Altar de mazorcas,*  
1325 – 1521.  
Piedra  
Ciudad de México  
INAH/Museo Nacional  
de Antropología



*Tlaltecuhli,*  
1325-1521.  
Piedra  
Centro Histórico de la  
Ciudad de México  
INAH/Museo Nacional  
de Antropología

*Coatlícue.*  
1325-1521  
INAH/Museo Nacional  
de Antropología

en ella misma se transfiguraban para cumplir el destino de los guerreros capturados en combate: con su corazón se alimentaba al Sol, Huitzilopochtli.

La Tlaltecuhli es Gran Señora de la Tierra, progenitora y, a un mismo tiempo, devoradora de todas las criaturas del universo mexicana. En su representación de andesita pintada en rojo, negro, amarillo, azul y blanco es fuente que permite mantener el universo con vida. De ella nacieron el orden, las plantas, la humanidad; dadora de la fertilidad que al haber sido muerta, explota de vida. Ser devorador que nutre y hace vivir la tierra que, con el Sol, se reparte el imperio del mundo. Ella traza el círculo perfecto de los mexicas en el que la vida engendra a la muerte y de la muerte renace la vida.

Para ello encendían cada 52 años el Fuego Nuevo en el cerro de Uixachtlan, el Cerro de la Estrella. Allí hacían renacer el tiempo invitando al Sol a iniciar su nuevo ciclo. Del pecho de un cautivo se encendía el fuego

ritual que, al prender en gran fogata en la punta del cerro, como inmediato espejo se encendía en todos los rumbos de la metrópoli mexicana.

La gran ciudad de México-Tenochtitlan fue instaurada por los mexicas como un sofisticado universo cultural. Construida en apenas dos siglos, su organización social concibió un sistema de poder propio de una metrópoli. La expansión de su dominio fue vertiginosa. Su fuerza guerrera y la exigencia de tributos le hizo mantener el control sobre casi todo el territorio del México antiguo. Sus rasgos culturales fueron rápidamente compartidos y vivieron en florecimiento permanente.

Los espacios creados por los mexicas conmueven. La arquitectura alcanza las formas tutelares de la vida. Todo en la ciudad está hecho para engrandecer al hombre, y los relieves y las esculturas se yerguen para glorificarlo. Estableciendo las reglas en el inmenso juego del tiempo, buscando con permanente afán a la divinidad, los mexicas de México-Tenochtitlan crearon una señera arquitectura.

Todo el universo mexicana que se construyó en tiempos ritmados para esquivar el rayo, dirigir el viento, dominar la inundación y conquistar con mimo el agua culmina en Tenochtitlan. *¿Quién si no podría conmovier los cimientos del cielo?*

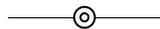
Al acercarnos a este mundo, dos caras encontramos en su cultura y en su arte: lo aterrador y lo sublime. Impresiona la riqueza y variedad de sus formas expresivas, su arquitectura, su plástica y su literatura. Reflejan a un pueblo joven, atrevido y profundamente religioso; heredero de una cultura milenaria. Sólo en doscientos años, del 1300 al 1519, México-Tenochtitlan se había convertido en ciudad faro del México antiguo.

Su material de ideas conglomeran el espíritu: la tierra, el Sol, el fuego, el agua, el aire, la vida. Hay una geometría cuyo ritmo congrega. El hombre encontró su lugar en este enorme juego de volúmenes. México-Tenochtitlan, la ciudad mexicana, es por siempre espejo del amanecer. Su genio y su grandeza descifran el lenguaje de los cuatro elementos, y ya en escultura, en arquitectura o en palabras, comunica el alma de las cosas supremas. La gran ciudad de ciudades, México-Tenochtitlan, es honra del hombre y de su tiempo. ©





# Los mexicas



*Bertina Olmedo Vera*

Los interesados en la cultura de los mexicas contamos con fuentes documentales extraordinarias, como son los relatos de los conquistadores, entre ellos el del mismo capitán don Hernán Cortés o el del soldado Bernal Díaz del Castillo, así como de los frailes que fueron llegando a la Nueva España para evangelizar a los indios; entre la obra de estos frailes tenemos el exhaustivo trabajo de fray Bernardino de Sahagún y el de fray Diego Durán. Por si fuera poco, disponemos también de los libros pintados por los mismos indígenas, llamados códices, y de una gran cantidad de monumentos labrados que cuentan historias y que expresan conceptos calendáricos, religiosos y administrativos del imperio mexica. Por otro lado, las constantes intervenciones debidas a las obras públicas que se realizan en la ciudad y las excavaciones del Templo Mayor y del Programa de Arqueología Urbana del INAH nos han permitido constatar lo que fue escrito por los que tuvieron el privilegio de contemplar la ciudad de Tenochtitlan y las costumbres de sus habitantes.

Gracias a este compendio de obras y trabajos arqueológicos podemos conocer ahora muchos aspectos de esta extraordinaria cultura del México prehispánico. Aquí anotaremos algunas de las principales características que definieron a este pueblo.

Desde un lugar localizado en el norte de la Cuenca de México salieron, en diferentes tiempos, grupos de gente que se dirigían al sur a poblar otros lugares, hacia donde se estaba desplazando el centro de poder después de la caída de Tula, ciudad capital de un poderoso imperio que floreció

*Teocalli de la Guerra*  
Sagrada. Cultura mexica.  
1502-1520. Palacio Nacional.  
Basalto. 120 x 92 x 100 cm.  
INAH/Museo Nacional  
de Antropología

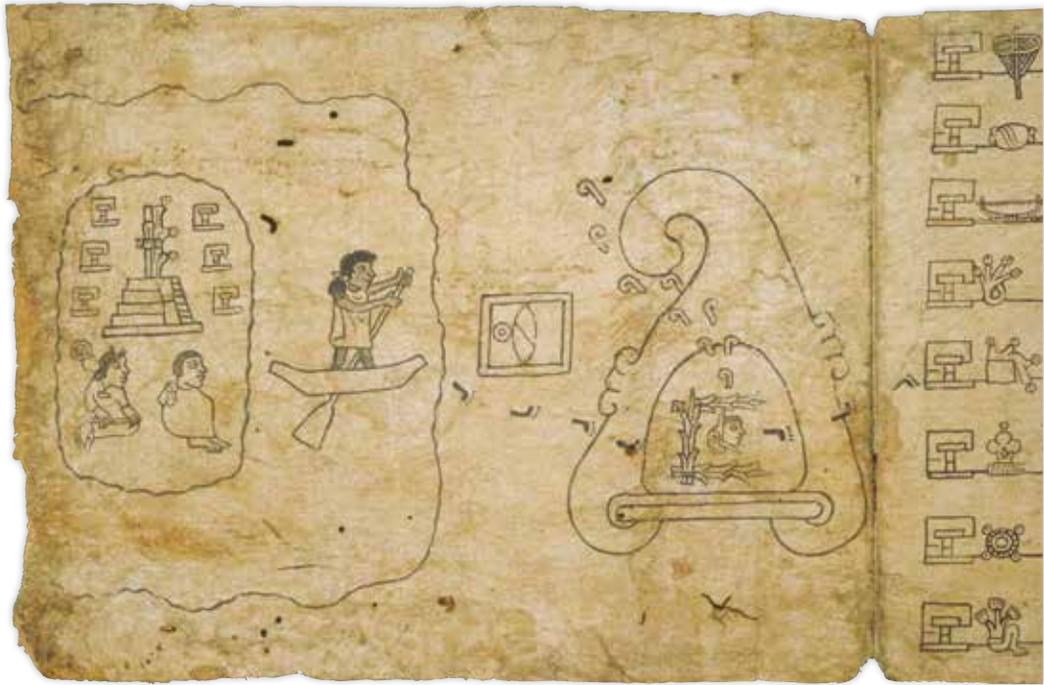


Lámina 1 del *Códice Boturini* o *Tira de la Peregrinación*, en la que se representa la salida de Aztlán, la patria original de los mexicas. INAH/Museo Nacional de Antropología

entre los siglos X y XI. El último grupo en iniciar su migración fueron los aztecas, hacia 1100 d.C., hecho histórico que quedó registrado en el *Códice Boturini* o *Tira de la Peregrinación*.

En su larga migración de alrededor de doscientos años, el grupo dirigido por el dios Huitzilopochtli a través de sus sacerdotes líderes, se separó de los demás y cambió su nombre de aztecas a mexicas. Con esta nueva identidad se asentaron en diversos lugares, a veces hasta por más de veinte años, entrando en contacto con pueblos de larga tradición en la cuenca, y continuaron su recorrido hasta que encontraron la señal que su dios les había indicado para fundar su asentamiento permanente.

El lugar elegido por Huitzilopochtli para la fundación sería aquel en el que vieran un águila parada sobre un nopal. De acuerdo con su historia oficial, esta imagen la vieron al llegar a un pequeño islote ubicado en la parte occidental del lago de Texcoco, el cual pertenecía a los tepanecas de Azcapotzalco, quienes les permitieron establecerse ahí a cambio de que les pagaran tributo. Fue ahí donde los mexicas fundaron su ciudad en 1325 d.C. y la llamaron México-Tenochtitlan. Desde esta pequeña isla, en menos de doscientos años ejercerían un poder sin paralelo en gran parte de Mesoamérica.

Lo primero que hicieron los mexicas en este, su asentamiento definitivo, fue construir un templo para su dios Huitzilopochtli, para lo cual edificaron un basamento piramidal con dos adoratorios en la parte superior, ya que su dios tribal compartiría culto con Tláloc, el dios de la lluvia venerado



desde tiempos muy antiguos en la cuenca. Se trata de su Templo Mayor, el cual ocuparía el centro mismo de su universo, el *axis mundi*, a partir del cual distribuyeron el espacio en cuatro grandes parcialidades, a su vez divididas en barrios. Cada barrio estaba integrado por grupos de personas vinculadas desde el inicio de la migración por tener un origen mítico común, un mismo dios patrón y la misma profesión. Cada una de estas células constituía un *calpulli*. Trece años después de la fundación, un grupo que quizá no quedó contento con la distribución de tierras abandonó Tenochtitlan y fundó su propia ciudad en un islote cercano, a la que llamaron Tlatelolco, célebre por el gran mercado que se llevaba a cabo ahí diariamente, con gente que venía de todos los rincones de Mesoamérica.

Alrededor del Templo Mayor los mexicas construyeron un recinto cuadrado de 500 metros por lado, en cuyo interior edificaron los templos a sus dioses y otras estructuras en las que se celebraban actividades de tipo ritual, como la cancha de juego de pelota o el altar *tzompantli*, en el que ensartaban los cráneos de los guerreros sacrificados. A fin de comunicar la isla con tierra firme, los mexicas construyeron tres grandes calzadas que partían de este centro o recinto ceremonial: al norte, la del Tepeyac, al sur, la de Iztapalapa, al poniente la que iba a Tacuba y una pequeña que partía de un embarcadero hacia el oriente para cruzar en canoas la parte más grande del lago. También construyeron acueductos para traer agua dulce desde manantiales de tierra firme, como Chapultepec o Coyoacán. Alrededor de este

La Cuenca de México.  
Espejo de agua formado en tiempos de lluvias por cinco lagos: Xaltocan y Zumpago al norte; Texcoco en la parte central, y Chalco y Xochimilco al sur. En la parte occidental del lago de Texcoco se encuentra la isla en la que se fundó México-Tenochtitlan. Mural de Luis Covarrubias, Sala Mexica. INAH/Museo Nacional de Antropología



*Teocalli de la Guerra Sagrada.* Único monumento prehispánico que tiene labrada la imagen de la fundación de México-Tenochtitlan. INAH/Museo Nacional de Antropología

recinto sagrado estaban los palacios y las casas de los nobles hechas de mampostería, así como la plaza del mercado, donde actualmente se encuentra la plancha del Zócalo de la Ciudad de México. Con el tiempo, fueron ganando terreno al lago por medio de la construcción de chinampas, sobre las que la gente del pueblo sembraba su milpa y edificaba su choza de madera, lodo y paja.

Por un lado, la ubicación de Tenochtitlan era ideal: su insularidad los protegía de ataques extranjeros; las formaciones volcánicas que rodeaban a la cuenca les proveían de rocas y materiales para sus edificaciones; las aguas poco profundas les permitieron desarrollar el sistema agrícola de chinampas, como las que ya existían en el sur de la cuenca, en reinos como los de Chalco y Xochimilco; la fauna del lago les proporcionaba muchos productos de caza y pesca, y los tules que crecían en abundancia les eran útiles para la construcción y la elaboración de muebles y les proveían de fibras para tejidos. Sin embargo, esta misma ubicación estratégica les fue fatal en la guerra contra los españoles, ya que éstos sitiaron la ciudad de una manera relativamente fácil, además de que la inestabilidad del terreno, que sufría constantes hundimientos, constituyó un problema que se reflejaba en las constantes nivelaciones de pisos y construcciones visibles en la zona arqueológica del Templo Mayor; problema que, por cierto, perdura hasta nuestros días.

Por otra parte, el escaso terreno y los recursos limitados de la isla, aunados a su situación de tributarios de los tepanecas, alentaron a los mexicas a iniciar guerras de conquista de otros pueblos que les pudieran proveer tanto materias primas y productos suntuarios como mano de obra en forma de tributo, además de poder detentar el control sobre diversos recursos naturales.



Fue así como en 1428 conformaron la Triple Alianza con Texcoco y Tlacopan, se liberaron de Azcapotzalco e iniciaron una era de expansión política y territorial que hizo de los mexicas el pueblo más poderoso de Mesoamérica a la llegada de los españoles; todo esto sustentado ideológicamente por la necesidad del mexica de alimentar al Sol con la sangre y los corazones de los cautivos de guerra sacrificados. En tiempos de Motecuhzoma II llegaba a la gran ciudad de Tenochtitlan una gran cantidad de mercaderías que provenían de todos los rincones del imperio. Esto lo podemos constatar al hojear la *Matrícula de Tributos* que se ha conservado hasta nuestros días.

La sociedad mexica estaba fuertemente estratificada. Había dos clases principales: los nobles (*pipiltin*), quienes tenían a su cargo las funciones militares, administrativas, religiosas y judiciales, y los plebeyos (*macehualtin*) sobre cuyas espaldas recaía el papel productivo de la sociedad, además de que estaban obligados a pagar tributo y a participar en trabajos comunales; los *macehualtin* eran cazadores, agricultores, pescadores, artesanos y comerciantes. Pero entre estos dos polos existía una clase intermedia formada por guerreros, comerciantes o artesanos destacados, ya que éstos adquirían privilegios propios de la nobleza, como el poder usar indumentaria e insignias particulares de la clase social alta, e incluso se les exentaba de pagar tributo. Por debajo de la clase de los plebeyos estaban los *mayerque*, es decir, los agricultores de pueblos vencidos, quienes sobretributaban para contribuir al gasto público, y los *tlacotin*, que eran una especie de esclavos diferente de los de otras partes del mundo, ya que podían trabajar en beneficio propio para rescatarse de su estado y, además, su familia era libre, ya que su condición no se heredaba.

Recreación de la ciudad de México-Tenochtitlan con su recinto sagrado al centro de la isla, de donde partían las calzadas que la comunicaban con tierra firme. A la izquierda puede verse el islote en el que se fundó la ciudad de Tlatelolco. Mural de Luis Covarrubias. INAH/Museo Nacional de Antropología



Políticamente, los mexicas se organizaron en un *tlatocáyotl*, que podría traducirse como señorío o reino, en el cual el poder se concentraba en el *tlatoani* o supremo gobernante. Desde la fundación de su ciudad hasta la conquista española los mexicas tuvieron once *tlatoque* o gobernantes: Acamapichtli, Huitzilíhuitl, Chimalpopoca, Itzcóatl, Motecuhzoma I, Axayácatl, Tízoc, Ahuítzotl, Motecuhzoma II, Cuitláhuac y Cuauhtémoc. El segundo dignatario en importancia recibía el título de *cihuacóatl* ("mujer serpiente") y el resto del cuerpo dirigente lo conformaban dos preeminentes militares, los sacerdotes de sus dioses principales, Huitzilopochtli y Tláloc, y un consejo supremo.

Los hijos de los plebeyos aprendían técnicas de labranza y el oficio de sus padres. Las niñas tenían que aprender tejido, preparación de alimentos y cuidado de la casa. Todos los niños acudían obligatoriamente a la escuela, ya fuera al *calmécac*, donde a los hijos de los nobles se les entrenaba en artes militares, religión, leyes, historia, astronomía y escritura; o al *telpochcalli*, la escuela de los hijos de plebeyos, donde recibían instrucción para ser guerreros. Las jóvenes podían ir al *ichpochcalli* si querían dedicarse al servicio del templo, y al *cuicacalli* asistían aquellos que querían aprender música y danza.

Los mexicas basaban su concepción del mundo en la transformación cíclica de la naturaleza. De acuerdo con sus creencias, ellos vivían en la quinta era o "sol", ya que antes de su existencia ya habían pasado cuatro soles, cada uno de ellos destruido por una tremenda catástrofe. Imaginaban a la tierra plana, como una flor de cuatro pétalos delimitada por el mar. En cada extremo había un árbol cósmico que sustentaba los planos del universo: nueve pisos hacia abajo hasta el Mictlan, lugar oscuro a donde iban los que fallecían de manera no gloriosa. Hacia arriba de la superficie de la tierra se imaginaban trece cielos. En uno de ellos, el Cielo del Sol, habitaban los guerreros muertos en batalla y las mujeres muertas en el parto, consideradas ambas como muertes gloriosas, por lo que merecían acompañar al astro en su recorrido diario. En cada uno de estos niveles habitaban dioses, astros y seres mitológicos. El agua estaba contenida en los montes, en los que se encontraba el Tlalocan, a donde iban los que habían muerto por causa del agua o los atravesados por un rayo.

Al revisar el diseño urbanístico de Tenochtitlan mencionado anteriormente, podemos advertir que éste obedecía a los principios de la cosmovisión de este pueblo, que imaginaba a la tierra como un gran disco rodeado de agua y dividido en cuadrantes orientados con los movimientos del Sol.

Los mexicas veneraban a múltiples dioses. Algunos de ellos les eran propios, ya que su culto se remontaba a sus orígenes en tierras nortteñas, pero otros los fueron adoptando de los lugares por los que pasaron durante su migración, o bien de los pueblos conquistados. La deidad suprema era Ometéotl, dios dual que sintetizaba lo femenino (Ometéhuatl) y lo masculino (Ometecuhtli), a la vez padre y madre de todos los dioses. A partir de esta

*Piedra del Sol.* En el centro del monumento se observa la imagen del Quinto Sol, o Sol de Movimiento, la era de los mexicas, rodeado por los cuatro soles anteriores: Sol de Jaguar, Sol de Viento, Sol de Lluvia de Fuego y el Sol de Agua. INAH/Museo Nacional de Antropología



Entre las deidades de la fertilidad vegetal está Xilonen, la diosa del maíz tierno, que se representó en este espléndido brasero, con un par de mazorcas tiernas en una mano, y en la otra un bastón de sonajas llamado *chicahuaztli*. INAH/Museo Nacional de Antropología

*Mujer vestida con enredo.* Delicada talla en madera con incrustaciones de caracol en ojos y dientes 40 x15 x10 cm. INAH/Museo Nacional de Antropología

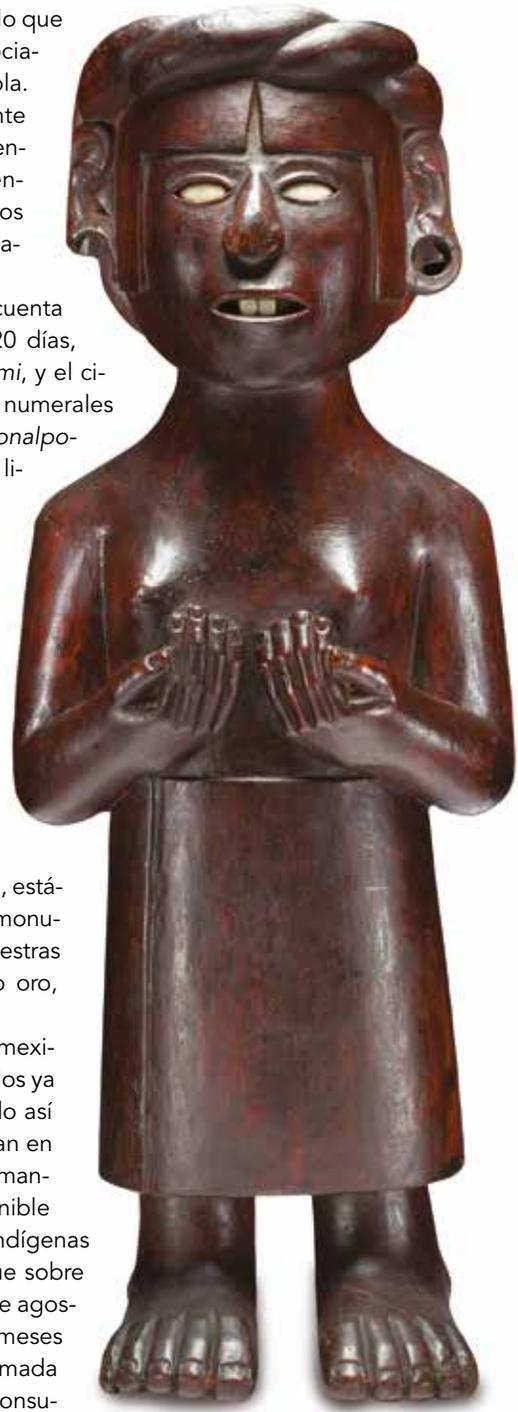
deidad los investigadores han formado conjuntos de dioses de acuerdo con el ámbito en el que intervienen. Están los dioses creadores, como Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, cuyo antagonismo dio origen a la sucesión de las eras o soles, y Xiuhtecuhtli, el dios del fuego. Otro grupo sería el de los dioses de la fertilidad, de las plantas y la agricultura, entre ellos estarían Tláloc (lluvia), Chalchiuhtlicue (aguas terrestres), Chicomecóatl (maíz maduro), Xilonen (maíz tierno), Ometochtli (pulque) y Mayahuel (maguey), y las diosas madres, como Coatlicue, Teteo innan, Itzpapálotl y Tlazoltéotl. Otro conjunto sería el de los dioses de la guerra, del sacrificio y de la muerte, tales como Tonatiuh (Sol), Huitzilopochtli (dios solar de la guerra y patrono de los mexicas), Mixcóatl (guerra y caza), Xipe Tótec, Mictlantecuhtli (muerte) y Tlaltecuhctli (Tierra).

Los dioses eran honrados a lo largo del año, en lo que se conoce como las fiestas de las veintenas, muy asociadas con las estaciones y con la producción agrícola. Como parte de los ritos que se llevaban a cabo durante estas celebraciones, practicaban el ayuno y la penitencia, ejecutaban danzas y tocaban música, hacían ofrendas de comida y copal a los dioses y hacían sacrificios de animales y de humanos por decapitación, flechamiento, extracción de corazón o ahogamiento.

Los mexicas tenían dos ciclos calendáricos: la cuenta agrícola de 365 días divididos en 18 periodos de 20 días, más 5 días complementarios que llamaban *nemontemi*, y el ciclo adivinatorio de 260 días, en el que se combinaban numerales del 1 al 13 con 20 signos. Esta última cuenta es el *tonalpo-hualli* o "cuenta de los días", el cual se registraba en libros que se consultaban para conocer el carácter y el destino según el día de nacimiento, así como las mejores fechas para realizar actividades como la caza, por ejemplo. El siglo mexica era de 52 años de 365 días, o 73 ciclos de 260 días, y al terminar cada uno realizaban una de las ceremonias rituales más espectaculares del calendario: el encendido del Fuego Nuevo.

El arte mexica es una síntesis particular de las expresiones artísticas de otras culturas del altiplano, como Tula o Teotihuacan, y del arte característico de los pueblos contemporáneos a ellos con los que tuvieron contacto. Esta síntesis resultó en un estilo severo, estático y geométrico. Se especializaron en la escultura monumental en piedra, pero también produjeron obras maestras muy delicadas en otros formatos y materiales, como oro, obsidiana, jade, madera, barro y plumas preciosas.

Hacia los inicios del siglo XVI el poderío de los mexicas iba en constante aumento; los pueblos conquistados ya eran muchos y conformaban un gran imperio. Estando así las cosas, el domingo de pascua de 1519 desembarcan en la costa de Veracruz los conquistadores españoles al mando de Hernán Cortés, y dan comienzo a una incontenible ofensiva fortalecida con el apoyo de los pueblos indígenas que deseaban liberarse del dominio y la opresión que sobre ellos ejercían los mexicas. Dos años más tarde, el 13 de agosto de 1521, después de sitiar la isla durante casi tres meses y ante una población hambrienta y en gran parte diezmada por la viruela, los españoles y sus aliados indígenas consu-





*Expansión territorial del imperio mexica. Dentro del territorio conquistado se indican en color oscuro los enclaves que permanecieron como reinos independientes del dominio mexica (Metztitlán, Tlaxcala, Teotitlán del Camino y Yopitzinco). La flecha indica el Soconusco, rica región productora de cacao controlada por los mexicas. INAH/Museo Nacional de Antropología*

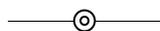
man la conquista en una cruenta batalla librada en Tlatelolco, durante la cual tomaron prisionero a Cuauhtémoc, último *tlatoni* de los mexicas.

Empieza así la destrucción de Tenochtitlan y comienza la edificación de la capital de la Nueva España. Esta tarea, que Motolinía describió como “la séptima plaga”, recayó principalmente en los mismos indígenas que la vieron caer. Las piedras de construcción que se utilizaron provenían, en su mayoría, de los templos y palacios indígenas destruidos, y los cimientos se reforzaban con ídolos enteros o despedazados. Rápidamente, Tenochtitlan se convirtió en la Ciudad de México que, de acuerdo con Cortés, “lucía muy hermosa”, y al mismo tiempo comenzaba un largo periodo de letargo para los edificios indígenas despedazados.

La última década del siglo XVIII marca un momento en el que cambia la percepción, y con ella el destino de los monumentos prehispánicos; esto a partir, sobre todo, de un hecho vinculado con el inicio de la arqueología mexicana, que ocurrió también un 13 de agosto, pero de 1790, cuando fue descubierta la Coatlicue en el ángulo sureste de la Plaza Mayor, al borde de la acequia real, frente a la segunda puerta del Real Palacio. El 17 de diciembre de ese mismo año, y muy cerca del lugar donde se había encontrado a la Coatlicue, apareció la Piedra del Sol. Un año después, al abrir una zanja cerca de la esquina suroeste de la Catedral Metropolitana, en la zona que ocupaba el antiguo cementerio, apareció la Piedra de Tízoc. De aquí siguieron otros descubrimientos que motivaron que en 1825 se estableciera formalmente el Museo Nacional, para albergar una colección que iba en constante aumento por las obras de remodelación del centro de la antigua ciudad virreinal.

Finalmente, los trabajos arqueológicos que se han realizado en el centro de la Ciudad de México durante el siglo XX y lo que va del XXI, han brindado una información invaluable sobre la cultura mexicana. Templos, dioses, ofrendas, palacios, chinampas, han salido a la luz gracias a la intervención de la arqueología. ©

# Ciudad de México, emporio de las artes, faro de la Monarquía Católica (1521-1705)



*Alejandro Salafranca Vázquez*

Los libros de Historia, los cementerios, las bibliotecas y algunas obstinadas memorias están ahítas de patrias, naciones, estados, países, repúblicas, confederaciones y reinos extintos. Patrias por las que muchos pelearon, otros murieron al defenderlas, destruirlas o someterlas. Otros las amaron, las odiaron, las gozaron o las padecieron. Todas ellas tanto en contenido como en continente, en *res o en verba*, languidecen perdidas en el torbellino del tiempo y en la volatilidad de todo lo humano. Ya nadie llora, se quiebra, teme o adora a la Sublime Puerta, nadie recuerda que muchos dieron su vida por los imperios austro-húngaro, romano, omeya o abásida. Borgoña no existe, ni la altanera república de Génova o la opulenta Ragusa, nada resta del disputado milanesado, de Saboya, de la pujante nación montañesa, del viejo reino de León, del Tahuantinsuyo, de la otrora temible Triple Alianza conformada por Texcoco, México-Tenochtitlan y Tlacopan o del sureño señorío de Pakal. Entre esta interminable lista de mundos difuntos<sup>1</sup> destaca la Monarquía Católica de las Españas y su hija predilecta: el virreinato de la Nueva España. Patrias ambas fenecidas, cuyos huérfanos no han derramado una sola lágrima, pues los vástagos surgieron de la exterminación de su memoria, la primera en Cádiz y la segunda en Apatzingán.

En este contexto, los elementos culturales producidos por la civilización novohispana siguen estando deficitarios de atención y aprehensión.

<sup>1</sup> Para un análisis profundo de estos mundos extintos véase Davies, Norman, *Reinos desaparecidos. La Historia olvidada de Europa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.



Liberar ataduras para asomarse a ese pasado que junto con otros muchos nos constituye, sigue siendo un camino transitable por insuficientemente explorado. De Nueva España heredamos nobleza y rufiandad, dones y vicios, grandezas y pequeñeces; de este mundo extinto y mal enquistado en la memoria colectiva, heredamos también lengua, dios, fronteras y sentido de unidad. México es en lo fundamental la evolución y la maduración de Nueva España más que ninguna otra cosa. Lo novohispano fue producto de la violentísima pero muy fructífera amalgama de la civilización mesoamericana con el Renacimiento español y los aportes africanos. Esta mixtura involuntaria, cruel y profusa produjo una civilización sofisticada y desigual que fue capaz de construir en tres centurias una inmensa red de ciudades, catedrales, universidades, conventos, puertos, vías, aduanas, ejércitos, haciendas y minas, todo ello de un nivel tal que las ciudades novohispanas fueron en el siglo XVII y gran parte del XVIII más ricas, dinámicas y opulentas que sus pares castellanas o aragonesas. En este virreinato se desarrollaron producciones culturales y artísticas de primer orden, vinculadas con la Monarquía cuasi universal de la que formaba destacada parte. Desde Nueva España se gobernaba el Asia hispánica, en Nueva España se financió gran parte de la lucha ininterrumpida de austrias y borbones por la hegemonía en Europa, aquí se produjo una acumulación de capital de primer orden en manos de una burguesía aristocratizante que dio lugar al embrión de una globalización capitalista todavía insuficientemente explicada, y aquí se produjo también la revitalización del último gótico, la reinterpretación del mudéjar y del plateresco, se construyó el puente entre el latín y el náhuatl, se fraguó la revolución del barroco, la resistencia numantina ante el neoclásico que cuando logró asentarse destacó por sólido, se resignificó el delirante arte plumario, se sublimó el arte de los enconchados, se revitalizó la cerámica castellana, o se transformó la técnica de la laca oriental en marcos irrepetibles. Cabrera, Juárez, Villalpando, Alva Ixtlilxóchitl, el expatriado Alarcón, Sigüenza, Chimalpain, Pedro Juan Antonio, Juan Badiano, Antonio Valeriano, Bernardo de Balbuena, Asbaje, Terrazas Nasarre, Servando



*Peto. Armadura de Pedro de Alvarado. Siglo XVI. Hierro forjado. Largo: 33 cm. Ancho: 31 cm. Alto: 15.5 cm. INAH/Museo Nacional de Historia*

*Autor desconocido, aragonés, siglo XV. La Santísima Trinidad con San Andrés y San Babilés, Temple y óleo sobre tabla. Sin marco: 186 x 140 cm. INBA/Museo Nacional de San Carlos*



Anónimo. *Copia del Estandarte de Hernán Cortés*. Posiblemente siglo XIX. Óleo sobre tela. INAH/ Museo Nacional de El Carmen

y demás, son reflejos de una sociedad muy cuajada que importaba modelos de Rubens, cuadros de Zurbarán, arcángeles quiteños o cristos y vírgenes filipinos de marfil.<sup>2</sup> Se exportaba pintura<sup>3</sup> para catedrales y conventos andaluces, platería para liturgia al mundo panhispánico, enconchados de tema histórico para la corte, o lujosos maques para casas exigentes. Aquí se creó una excelsa música religiosa y de cámara, aquí se fabricaron retablos, campanarios, palacios, escuelas, talleres, cofradías, obrajes, acueductos, caminos, rutas comerciales y lejanas fortificaciones castrenses a la altura de lo más granado de la rancia Ecúmene.

<sup>2</sup> Sobre la influencia asiática en el arte novohispano y de las Américas en general véase Sánchez Navarro, Beatriz, *Marfiles cristianos del Oriente en México*, México, Fondo Cultural Banamex, 1985; Rivero Lake, Rodrigo, *Namban art in the viceregal*, México, Madrid, Turner, 2005; y Carr Dennis (coord.), *Made in the Americas. The New World Discovers Asia*, Boston, MFA Publications, 2015.

<sup>3</sup> Una excelente visión de la pintura virreinal en las Américas se encuentra en Alcalá, Luisa Elena, y Jonathan Brown, *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid, Ediciones El Viso-Banamex, 2014.



Y justamente en el centro de este universo dinámico estaba la Ciudad de México, pidiendo paso entre urbes novohispanas de solera, como la Valladolid michoacana o la gran Puebla de los Ángeles, sin duda la otra gran metrópoli de la América septentrional.

La Ciudad de México en la centralidad temporal del virreinato distaba mucho de ser una ciudad periférica. Esta urbe del occidente hispánico fue el nudo primordial del comercio mundial con Asia, el centro de poder de exportación de plata y cochinilla, el mercado de una enorme producción agrícola y también una ciudad que controlaba un territorio tan vasto como ninguna ciudad-Estado mesoamericana llegó a imaginar nunca. Una sociedad que producía excedentes que se expresaban en una acumulación de construcciones suntuosas, un mercado de lujo y una obra pública sin parangón para la juventud de esta ciudad y su *hinterland* novohispano. La Ciudad de México, una urbe densa para su tiempo, se constituyó y se ganó un lugar destacado en el grupo de grandes ciudades que, federadas bajo la soberanía hispánica –todas ellas controlando las comarcas de su ámbito competencial–, constituyeron ese estado tan difícil de asir en las estructuras cognitivas modernas que fue la

Anónimo. *La caída de Tenochtitlan* ("The Capture of Tenochtitlan").  
121.9 x 198.1 cm  
Library of Congress, Estados Unidos



Escena de batalla. Códice Azcatitlan, finales del siglo XVI. 21 x 28 cm. Bibliothèque Nationale de France

Monarquía Católica. Ésta, un estado monárquico formado de repúblicas urbanas, plurinacional, plurilingüe y monorreligioso, tejió durante los tres siglos de su existencia un sistema de gobernanza sorprendente por su estabilidad. En esta constelación urbana destacaron sin duda, con altibajos según el siglo, la corte madrileña, la comercial Burgos, Sevilla, Valencia, Barcelona, Nápoles, Amberes, Gante, Bruselas, Milán, Manila, Lima,<sup>4</sup> Cuzco, Cartagena de Indias, Puebla de los Ángeles y la Ciudad de México.

La Ciudad de México tuvo además una enorme ventaja competitiva para su desarrollo como polo urbano, frente a sus homólogas en el resto de los territorios de soberanía real. Nos referimos a la escasa inversión en fortificaciones, ejércitos vastos y guerras en general. Las grandes ciudades de la monarquía, fundamentalmente las europeas o las americanas costeras, sufrieron endémicamente de asedios, guerras generales, saqueos y un estado continuo de zozobra, de la que se libró absolutamente la capital de la América septentrional. Tan segura en su altiplano se sentía la ciudad que nunca se amuralló, nunca hizo foso, no se artilló y permaneció hasta la extinción imperial como una ciudad abierta. Nunca le temió ni a los enemigos internos<sup>5</sup> ni a los externos.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Una excelente forma de ver las miradas artísticas de los dos virreinos americanos más importantes se encuentra en Katzew, Ilona, y William B. Taulor (coords.), *Miradas comparadas en los virreinos de América. México y Perú*, México, INAH/LACMA, 2012.

<sup>5</sup> Cabe decir que si la Corona no permitió el aconsejable amurallamiento de la ciudad en los primeros años del siglo XVI, cuando la amenaza de un contraataque indígena era todavía probable, fue más por miedo a los motines de los conquistadores y a sus descendientes que a cualquier factor exógeno. De igual manera, hoy sospechamos que los fortificados conventos tardogóticos no los levantaron los mendicantes para protegerse de los locales, sino de los propios castellanos contrarios al plan misional de los primeros años.

<sup>6</sup> La Ciudad de México y sus principales corporaciones contribuyeron, en el siglo XVIII de manera destacada, al financiamiento de las defensas de la Monarquía; concretamente, desde esta capital se sufragaron los gastos de la Armada de Barlovento que patrullaba el Caribe y el Golfo de México. A pesar de ello, los gastos militares de la capital virreinal no tienen comparación con los de otras grandes urbes fortificadas y armadas poderosamente. Sin embargo, para dimensionar la enorme contribución de la Nueva España en su conjunto a la defensa del Caribe y Filipinas, véase Marichal, Carlos y von Grafenstein, Johanna (coords.) *El secreto del Imperio Español: Los situados coloniales en el siglo XVIII*, México, Colmex/Instituto Mora, 2012.

Autor desconocido. *San Hipólito y las armas mexicanas*. Óleo sobre tela. 1764. Nueva España. Medidas: 174 x 127 x 5 cm. Museo Franz Mayer





José Vivar y Valderrama. *La Consagración de los templos paganos y la primera misa en México-Tenochtitlan*. 1752. Óleo sobre tela. Medidas con marco: 400 x 410 cm. INAH/Museo Nacional de Historia

El virreinato fortificó sus costas en Acapulco, San Blas, Campeche, Veracruz, Perote (en la retaguardia) o Bacalar, y en menor medida en los presidios norteños, pero la capital, a diferencia de Breda, Malinas, Lieja, Barcelona, Nápoles, Cádiz o tantas otras, no se encerró bajo muros de ninguna especie. Tampoco costeó ni sufragó grandes ejércitos interiores. Los piratas y las potencias rivales nunca pusieron en jaque real a la Nueva España como para temer un asalto general al virreinato, las sublevaciones en las fronteras septentrionales o meridionales del virreinato, tras ser conquistado y pacificado el territorio, nunca revistieron ni demandaron ejércitos, ni tercios ni flotas



de las usuales en las campañas en Berbería o Flandes, o en las mismas guerras civiles peninsulares, como la de Sucesión. El levantamiento indígena apoyado por el arzobispo en 1624, que logró la remoción y sustitución del virrey, y el famoso motín de 1692, en el que la turba prendió fuego a edificios muy importantes de la ciudad, fueron asuntos de orden público, y de orden interno, no una guerra, fueron desfuegos populares contra las contradicciones sociales de la profundamente inequitativa sociedad virreinal. De tal suerte que independientemente de las obligaciones fiscales con la Corona, y del mantenimiento de la esbelta –en comparación con la costosísima

Alonso Vázquez. *Martirio de san Hipólito con Cortés de orante*. 1605-1607. Óleo sobre tela. Medidas con marco: 113.8 x 83.3 cm. INAH/ Museo Nacional de Historia



Retrato de don Juan Ixtolinque y Guzmán, señor de Coyoacán, 1786. Aguada y hoja de oro sobre papel, 31 x 21 cm. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, España



Escudo de armas de don Juan Ixtolinque y Guzmán, señor de Coyoacán, 1786. Aguada y hoja de oro sobre papel, 31 x 21 cm. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, España

Autor desconocido. Retrato de la S. D. María Josefa Melchora Cano Moctezuma Rojas y Velazco. Señora de la Villa de Tacuba y sus sujetos. Sin fecha. Óleo sobre tela. Colección Rodrigo Rivero Lake

burocracia peninsular–, administración virreinal, la Ciudad de México y su territorio pudieron dedicar sus excedentes a la tarea constructiva más fecunda, expedita, consistente y amplia de la historia moderna. Una acumulación de riqueza tal que, en las horas más bajas de los Austrias menores, Nueva España y su capital se erigieron en un reino viable, a salvo y a flote.

## Tres centurias

La ciudad capital del virreinato más extenso de los Austrias hispánicos se desarrolló durante los tres siglos en los que orbitó bajo el cetro real, de manera desigual y respondiendo a circunstancias históricas diversas, según transcurrían las centurias. Tres siglos son muchos siglos y la ciudad, y con ella su vínculo con el Arte, fluctuaron, se amalgamaron, repelieron y fructificaron al calor de los tiempos.

La ciudad primera se fundamentó en la frenética reconstrucción que de ella realizó Cortés<sup>7</sup> tras el sitio de 1521. Muy a pesar de los deseos corte-

<sup>7</sup> Para un repaso actual del mundo del que provenían los conquistadores, véase Ríos Saloma, Martín (ed.), *El mundo de los conquistadores*, México, UNAM y Silex, 2015.

Retrato de la V. D. Maria Josefa  
Melchor Cano y Maternina Rojas  
Volcan S<sup>a</sup> que fue de la Villa de  
Tacuba y sus apellidos, esposa del  
Oficial R.<sup>o</sup> honorario de R.<sup>o</sup> ha-  
da D. Manuel de Santivañez,  
fallecio en Mex.<sup>o</sup> a 25 de Nov<sup>re</sup>  
de 1801.





Escudo de armas de la ciudad de Tacuba, 1564, Pigmento sobre papel. Medidas: 31.5 x 21.6 cm. Fundación Casa de Alba, España



sianos, la feroz resistencia de tlatelolcas y mexicas a los embates de castellanos, texcocanos y tlaxcaltecas, convirtió la parte central y medular del viejo *axis mundi* tenochca en una pútrida, sanguinolenta y derruida urbe fantasma. Lo dantesco del escenario, por impresionante que nos parezca, era de común visión en la época que nos ocupa. Ciudades arrasadas, poblaciones enteras vendidas como esclavas, como en el caso de Málaga en 1487, saqueos masivos como en Roma por las tropas imperiales carolinas o ejecuciones sumarias multitudinarias como en las guerras de religión y de campesinos contra oligarcas en los estados alemanes de entonces, eran comunes.

Cortés inició la reconstrucción con un sentido práctico, de nuevo cuño y añejos anclajes estéticos, adaptativo sin concesiones religiosas al pasado, pero sí espaciales y materiales. Fundó la ciudad hispánica sobre la tenochca y tlatelolca, adaptó el tezontle, cimentó con los sillares de los templos de la religión sucumbida y adaptó la concepción especial y la centralidad mexica como símbolo del nuevo poder que se cimentaba, o eso pretendía, en la profilaxis simbólica de la continuidad del viejo orden, pero sustituido el añejo e infinito panteón por el nuevo, tridentino y multiplicado en la idolatría fáctica del cristianismo venerador de imágenes advocadas *ad infinitum*.

La lenta, concienzuda y a veces intelectualmente brillante labor de imposición –recordemos el caso de Sahagún– del cristianismo en la ciudad y la consecuente erradicación de las prácticas premarianas, consumió gran parte del esfuerzo eclesiástico de seculares y regulares en la primera centuria. La urbe naciente<sup>8</sup> se llenó en sus riberas, canales y plazas de cúpulas, contrafuertes, balco-

<sup>8</sup> Véase como ejemplo la recientísima publicación: León-Portilla, Miguel, y Carmen Aguilera, *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, México, Secretaría de Cultura CDMX/Era, 2016.



nes, arcadas, atrios, pasillos y bóvedas artesonadas, una pintura mural conventual<sup>9</sup> hoy casi extinta en la ciudad, con la excepción del convento de Culhuacán. La primera ciudad novohispana articulaba su titubeante proyecto civilizatorio sobre el fecundo y efímero Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y sobre la perdurable Pontificia Universidad. En este marco de incorporación y asimilación de los nahuas a la cultura latina e hispánica fructifica el arte de la plumaria, los amantecas se reconstruyen en el nuevo imaginario, tal y como lo hicieron los canteros, los tlacuilos o los expertos en el nácar bajo influjos asiáticos.

En la conformación del tejido social del nuevo reino se buscó intencionalmente la consanguineidad entre los conquistadores y las familias nobles indígenas, legítimas herederas, como les fue reconocido por la Monarquía Católica, de la estirpe de Moctezuma, y también herederas del resto de los señoríos y linajes lacustres y ribereños. Los peninsulares casaron con los *pipiltin* sobrevivientes, y de la mezcla se formó la aristocracia indonovohispana, matriz primigenia del criollismo posterior legitimista. Códices de iconografía invaluable, escudos de armas fantásticos, cuadros de abolengo y exhibición honrosa de genealogías que entendían lo prehispánico y lo hispánico como un *continuum* sin fractura dentro de la historia familiar o clánica, así lo atestiguan.

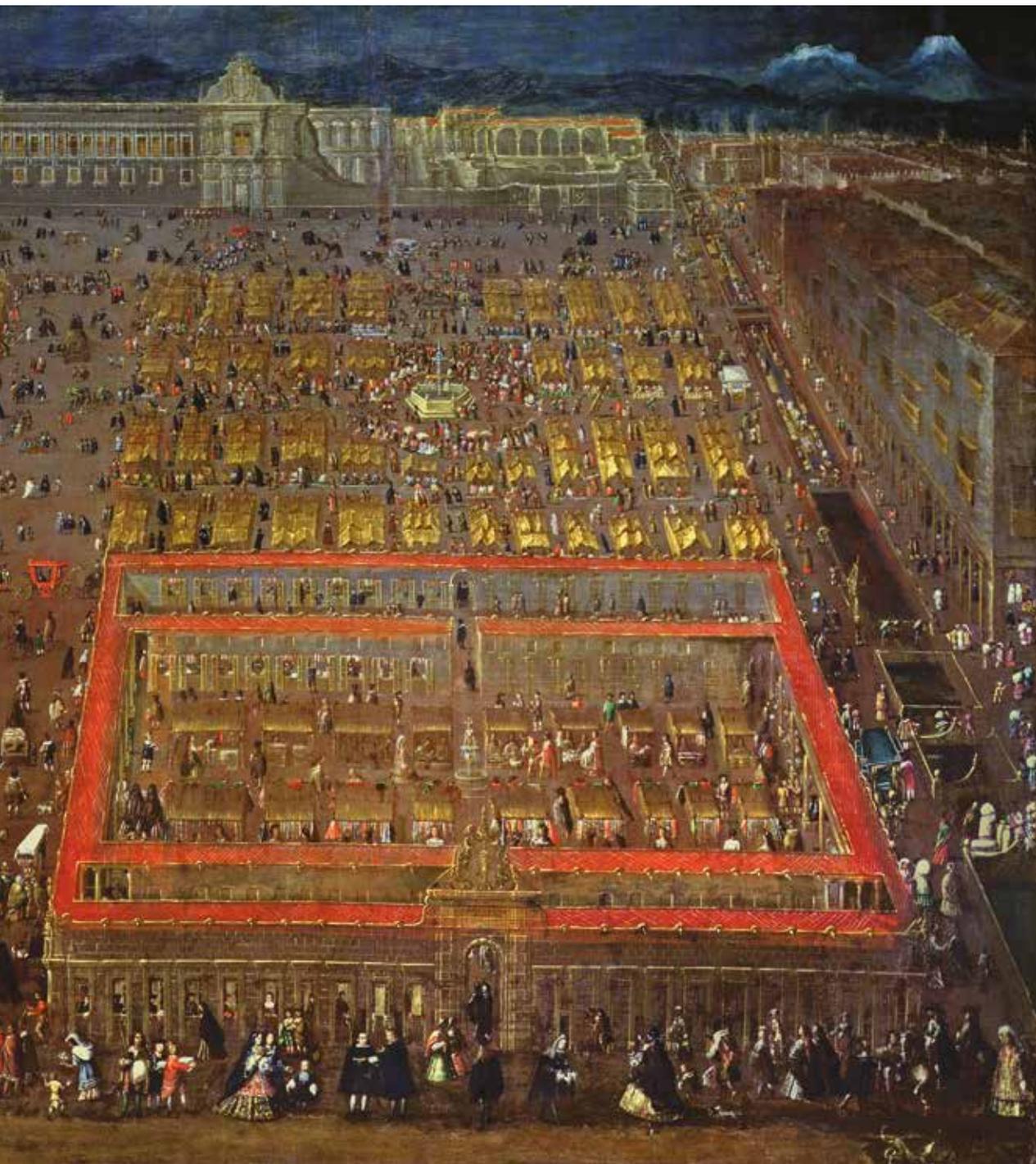
En esta primera etapa fundacional del *novus orbis*, el simbolismo y los proyectos globales de modelo de sociedad que debía fundarse tras la debacle mesoamericana, se tradujo en la piel urbana de la nueva ciudad, surcada ésta por edificios e instituciones surgidas de los proyectos no siempre convergentes del clero mendicante, el secular, los funcionarios peninsulares, los conquistadores y su descendencia, la nobleza indígena sobreviviente y de las nuevas castas surgidas en la espontaneidad –ajena al corsé legal– de la mezcla sanguínea desbocada y enriquecedora. Así, del proyecto franciscano surgieron templos y conventos enormes, hoy devorados por el desarrollismo urbanizado del siglo pasado, como el convento grande de san Francisco o el edificio con estética andalusí de san José de los Naturales; la ciudad vio emerger el Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fabuloso y breve

Códice García Granados (detalle). Siglo XVII. Soporte: Papel amate. Formato: Tira. Dimensiones: 674 x 49.5 cm. Región: Estado de México. INAH/Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

<sup>9</sup> Véase Gruzinski, Serge, *El Águila y la Sibila. Frescos indios de México*, Barcelona, Moleiro Editor, 1994.

Cristóbal de Villalpando.  
*Plaza Mayor de México*, 1695.  
Óleo sobre tela. Colección  
James Methuen Campbell.  
Museo Corsham Court,  
Wiltshire, Inglaterra





proyecto educativo para la inteligencia autóctona, la nueva catedral se construyó como reflejo del poder de la iglesia secular, y se multiplicaron las casas de los conquistadores ennoblecidos ya por las toledanas ensangrentadas allegadoras de encomiendas o por sus matrimonios con la nobleza nahua.

La ciudad, gobernada en la periferia por indígenas patricios –todavía a finales del XVIII el señor de Coyoacán era uno de ellos–, y gobernada en su centralidad palaciega tanto por familias de estirpe aristocrática mesoamericana como por nuevas familias llegadas de los viejos reinos y naciones españolas, se configuró de esta guisa en su tránsito hacia el siglo XVII.

Una capital que batalló denodadamente por sobrevivir en el lago sin destruirlo y hacerse viable; una ciudad de plazas, canales, grandes iglesias, conventos enormes desde donde se gobernaba la salud espiritual de la corte, la agricultura y la minería del reino, y la estrategia evangelizadora del septentrión. Una ciudad de castas, de negros esclavos y libertos, de indios y españoles, una sociedad en la que monjas nobles de las distintas etnias (blancas e indias) desarrollaban vidas paralelas y semejantes en conventos de similar factura, cercanos, pero no mezclados. Una urbe que, una vez perfilando con claridad sus límites precisos entre sus obligaciones cortesanas y su realidad pujante, despuntó por encima de un Madrid apenas villa, a pesar de ser corte, frente a un México, ciudad total y también digna corte submetropolitana.

Entre 1570 y 1720, es decir, entre la maduración social, étnica, económica y política del nuevo reino surgido entre los otros muchos de la Monarquía Católica, la Ciudad de México, su virreinato y los territorios asiáticos que administraba, dio cabida a una pléyade enorme de artistas de primer nivel, tanto nacidos en la tierra como venidos de otros lares panimperiales. La riqueza mercantil, minera, agrícola y eclesiástica, concentró el suficiente capital y la suficiente necesidad de objetos suntuarios, para que en esta metrópoli confluyeran artistas y obras de toda la panoplia inmensa de corrientes, ciudades, reinos y repúblicas de la Monarquía hispánica.

La creatividad artística despuntó con fuerza, y sobre todo con originalidad; el arte novohispano no fue subsidiario del de la metrópoli, o no lo fue al menos en la centralidad de los siglos XVII y XVIII. Su origen multiétnico, la realidad retratada,<sup>10</sup> los materiales y los talentos propios dieron al arte novohispano una personalidad singular que se ganó posición y mercado en la Monarquía hispano-austríaca.<sup>11</sup> La España peninsular se llenó de platería novohispana, los grandes artistas de esta ciudad exportaron su obra a conventos, palacios aristocráticos y reales sitios. A su vez, artistas castellanos y an-

<sup>10</sup> Para recrearse en las miradas originales del arte novohispano, véase Vargas Lugo, Elisa, *Imágenes de los naturales en el arte de Nueva España. Siglos XVI a XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2005.

<sup>11</sup> Imprescindible para conocer el lugar de la pintura novohispana en el estado plurinacional hispánico, véase: Gutiérrez Haces, Juana (coord.), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo Cultural Banamex, 2009.



daluces fundamentalmente, emigraron a México y aquí desarrollaron sus fecundas carreras. A esta ciudad llegaron obras de Zurbarán, y en ella se dejó sentir la influencia de Ribera, del Greco, de Rubens y de tantos otros, incluidas las influencias de ida y vuelta con los artistas y artesanos japoneses y chinos vinculados con la submetrópoli mexicana a través de la nao de China y su base en Manila. Esas influencias se transformaron en las geniales creaciones de nuevo cuño, firmadas por gigantes del arte panhispánico, como el temprano Echave Orio, Luis Lagarto, Echave Ibía, Echave Rioja, Alonso López de Herrera, el gran José Juárez, el enorme Juan Correa, el mulato Nicolás Correa, el medular Cristóbal de Villalpando, Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, el fascinante Sebastián López de Arteaga y, ya entrados en la centuria borbónica, el omnipresente Miguel Cabrera. El arte de influencia

Anónimo. *Biombo del Palacio del Virrey en México*. Año 1635. Óleo sobre tela. Cuatro hojas. Sin base 230 x 300 cm. Cuatro hojas, dos de 76 cm y dos de 74 cm. Colección Rodrigo Rivero Lake



Cristóbal de Villalpando.  
*La Virgen y el niño*, Siglos  
XVII-XVIII. Óleo sobre tabla.  
186.5 x 105 cm con marco  
166.1 x 102.5 cm sin marco.  
Colección Museo de la  
Basílica de Guadalupe

Hendrick van Balen,  
Amberes, 1572-1632. *Don  
Álvaro de Bazán dando  
gracias por la toma de la  
Goleta*, s.f. Óleo sobre tela.  
Sin marco: 355 x 264 cm.  
INBA/Museo Nacional de  
San Carlos

asiática (japonesa medularmente) de los biombos pintados, es profundamente novohispano en su deslumbrante originalidad y calidad. La sola enumeración de los más destacados artistas, técnicas e influjos mundiales, deja ver el empaque que en la pintura tuvo la gran Ciudad de México durante el esplendor de su capitalidad novohispana. Sumemos a esta procesión de talento el de los elementos musicales o literarios, como la destacadísima Juana de Asbaje,<sup>12</sup> Alarcón o Terrazas,<sup>13</sup> y dimensionaremos desde el Arte la calidad de submetrópoli imperial de la Ciudad de México.

<sup>12</sup> Delicioso y ambicioso sigue resultando el ensayo de Octavio Paz sobre Sor Juana y el siglo novohispano que la vio nacer y morir. Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1990.

<sup>13</sup> Para una introducción docta al ambiente intelectual del virreinato, véase el clásico Reyes, Alfonso, *Nueva España*, Monterrey, FCE, 2008.





Cristóbal de Villalpando. *San Juan de la Cruz y el Cristo de Segovia*. Siglo XVII, último tercio. Óleo sobre tela. Medidas: 205 x 162 cm. INAH/Museo de El Carmen

Sebastián López de Arteaga. *Cristo en la cruz*. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Medidas con marco: 284 x 191 cm. INBA/Museo Nacional de Arte

La universalidad de la posición privilegiada de esta ciudad en el seno cuatri-continental de la Monarquía Católica, se advierte también en los temas de muchas de las obras que en ella se crearon. Lo religioso, por supuesto, ocupa un lugar destacado, aunque no monopólico. En el siglo XVI como esfuerzo evangélico y en el XVII como parte de la cotidianidad del culto, los temas religiosos sostuvieron las labores artísticas como un fuelle imprescindible. Asentar en estos dominios de la gentilidad la complejísima iconografía y los simbolismos cristianos, muchas veces misturados por mor de la pedagogía con sus paralelos mesoamericanos, produjo una explosión simbólica, un superávit de imágenes, retórica y un mar de mensajes cifrados aptos sólo para avezados. El panteón cristiano contrarreformista llenó libros, cuadros, sacristías, palacios, edificios civiles, plazas y retablos de un abigarrado mundo de imágenes vírgenes en estos lares. El siglo XVII en México





Juan Correa. *Biombo El encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma*, sin fecha.  
Óleo sobre tela.  
253 x 552 cm.  
Colección Banco Nacional de México





Anónimo. *Las penas del infierno*. Óleo sobre tela. Medidas con marco: 200 x 300 cm. Pinacoteca de San Felipe Neri, "La Profesa"

fue la eclosión de las imágenes, la germinación de la creatividad de una sociedad nueva fincada en las milenarias tradiciones de su triple origen civilizatorio.

La mera, por primordial, introducción del concepto maniqueo del mal para explicar el bien, ajenos ambos principios dicotómicos a la realidad espiritual cíclica y retornable de Mesoamérica, inició el proceso de sustitución simbólica. Imaginemos lo que pudo representar la avalancha de nuevos significados para los nuevos y obligados cristianos de esta urbe. ¿Cómo permanecer indiferentes ante el desembarco del imaginario alambicado de la



cristiandad ibérica?:<sup>14</sup> crucificados, palomas blancas, santísimas trinitades, santos que nombran órdenes y cada una de ellas con su cauda simbólica: los franciscos con su cordón, sus cinco llagas y los dos brazos entrecruzados, impulsando las advocaciones de san Miguel Arcángel, la Inmaculada Concepción, Santiago Matamoros, los Reyes Magos, san Antonio de Padua, la

Cristóbal de Villalpando.  
*El triunfo de la Iglesia*,  
1680-1689. Óleo sobre tela.  
216 x 184 cm. INAH/Museo  
Regional de Guadalajara

<sup>14</sup> Para el desembarco simbólico y las conquistas del imaginario véase: Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI a XVIII*, México, FCE, 1991.



Anónimo. *Biombo con la Conquista de México*. Segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre tela. Medidas: 210 x 560 cm. Colección particular







virgen del Apocalipsis o san Sebastián de Aparicio; o los dominicos con su cruz con flores de lis y sus perros, advocando a santo Domingo, a santa Rosa de Lima, a la Virgen del Rosario, a san Hipólito como patrón protector de la ciudad y a la propia Inmaculada del Tepeyac, la Guadalupana; por su lado, los agustinos exhibiendo su corazón flechado y evangelizado con la figura de san Agustín, de Jesús en la cruz, las genealogías de su orden o implantando el Sagrado Corazón, o los castrenses jesuitas con la marcialidad de Jesús como Salvador de los Hombres, san Ignacio como fuente de inspiración, la Asunción o san Felipe de Jesús, y un interminable etcétera, que dan cuenta de cómo esta ciudad se atiborró de imágenes y mensajes tan diversos, complejos y ricos como lo fue el panteón mesoamericano precedente.

Los temas locales civiles también ocuparon a los artistas: los retratos, las procesiones, las vistas de la ciudad y su plaza mayor, las entradas de los virreyes, los arcos triunfales efímeros. También destacaron las miradas más allá del Seno Mexicano y así fueron memorables las celebraciones de acontecimientos ocurridos en el corazón de la Monarquía, en la que esta ciudad

Autor desconocido. *La coronación de la Virgen*. Finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Madera tallada, dorada, policromada, estofada y esgrafiada. 116 x 90 x 16 cm. Colección Museo Franz Mayer.

Luis Juárez (atribuido), *San Francisco consolado por los ángeles*. Primer tercio del siglo XVII. 152 x 113 x 9.4 cm. Colección Casa de la Bola, Ciudad de México.



*Alta y S<sup>ta</sup> Virgen de Guadalupe, Patrona Principal de Nuestrs Españos Americanos, En Pintura  
De Fr. Gabriel de Palafox, el 1707*

*Joseph de Alencar, Pintor de S. M.*



se sentía centralmente representada. Cada paz con Francia, la victoria de Pavía, Lepanto o la toma de la Goleta en Túnez se celebraba, se pintaba o se representaba profusamente. A Carlos II se le mandó desde Nueva España enconchados que representaban el freno a los turcos en Viena o la conquista de México por Cortés, dos acontecimientos de un mismo mundo, el panhispánico. A Felipe II se le remitió una adarga de plumaria representando las cuatro batallas más importantes de la corona castellana; al papa se le mandó de regalo un pantocrátor amanteca, y un largo etcétera de ejemplos que indican la mirada polifónica y poliédrica de los temas y de los sentimientos que esta urbe representaba, padecía o disfrutaba.

## Guadalupe

Merece especial mención la influencia y el significado de la aparición guadalupana para entender a esta ciudad en su debut en las creencias romano-judaicas.<sup>15</sup> El fenómeno guadalupano marcó el arte de la ciudad y el novohispano en general, fundamentalmente a partir del siglo XVII. El fenómeno histórico, algo nubloso, como no podía ser de otra forma, aconteció en el siglo XVI con la aparición cerca de la capilla franciscana del Tepeyac de esta Inmaculada de estética flamenca, nombre extremeño y piel india, según unos propiciada por Zumárraga, según los más por Montúfar. El culto fue

<sup>15</sup> Nunca es tarde para acercarse al fenómeno guadalupano de la mano de O'Gorman, Edmundo, *Destierro de sombras. Luz y origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, UNAM, 2001.

Atribuido a José Juárez. *Traslado de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y representación del primer milagro*, 1653. Óleo sobre tela. Medidas con marco: 309 x 625 cm. Colección Museo de la Basílica de Guadalupe

Josefus de Ribera i Argomanis. *Verdadero retrato de Santa María Virgen de Guadalupe, patrona principal de la Nueva España jurada en México*, 1778. Óleo sobre tela. 182 x 118.8 x 4.6 cm. Colección Museo de la Basílica de Guadalupe



José de Ibarra. *Virgen de la Jura* (anverso)/*Juan Diego* (reverso), 1743. Óleo sobre tela. Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Secretaría de Cultura. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México

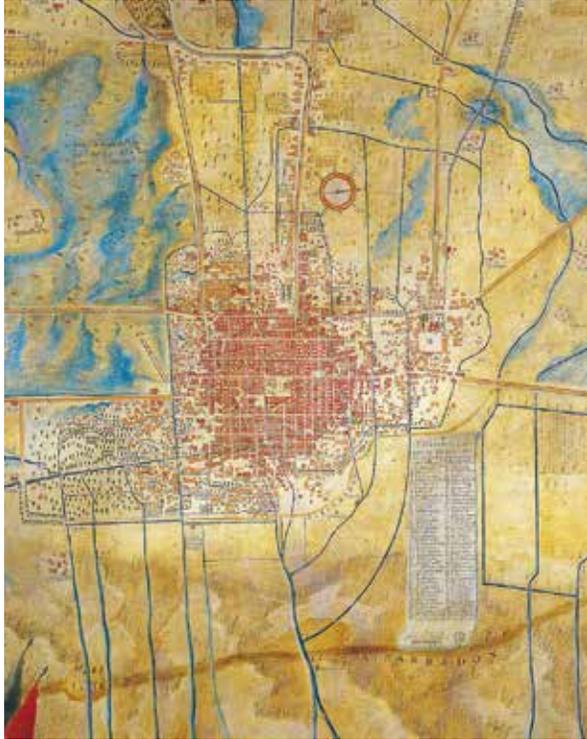
rechazado por idolátrico por los franciscanos<sup>16</sup> y espoleado por los dominicos y jesuitas. Esta aparición estuvo confinada durante gran parte del siglo XVI a un culto indígena local.

Su eclosión y su posicionamiento como patrona de Nueva España, su papel como ariete de la ruptura de las barreras raciales para convertirse en patrona de todos los novohispanos, arrinconando a la advocación de los Remedios a un segundo plano, sólo es entendible desde la maduración, la riqueza y el asentamiento de la sociedad que la sacó de la marginalidad del Tepeyac y la subió a los altares de media cristiandad. Ese fenómeno fue sin duda el criollismo,<sup>17</sup> el sentimiento de orgullo virreinal surgido en el reino novohispano como hecho diferenciador de estos lares frente a otros reinos peninsulares u otros virreinos, como el napolitano.<sup>18</sup> La aparición del *Nican Mopohua* y la cruzada jesuita en su favor hicieron el resto del trabajo. La huella de Guadalupe en el arte novohispano fue duradera, profunda y pro-

<sup>16</sup> Véase Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, 2001.

<sup>17</sup> Véase, para una reciente aproximación al tema, Brading, David, *La Nueva España. Patria y Religión*, México, FCE, 2015.

<sup>18</sup> Para un hedonista acercamiento a la riqueza artística de Nápoles, en los tiempos en que también fue virreinato hispánico, véase Ricci, Franco Maria, *Napoli*, Parma, Ricci Editore, 2009.



fusa. La Ciudad de México no se puede entender sin este fenómeno íntimamente ligado al tejido social y espiritual de esta ciudad en permanente conflicto social y étnico.

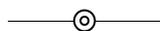
*Plano Topográfico de la Ciudad de México, 1753. Pintado al óleo. Medidas 254 x 252 cm. Real Academia de la Historia, España*

## Un nuevo tiempo

De esta manera, la Ciudad de México vivió con desasosiego la gran guerra europea que se produciría por la muerte sin descendencia de Carlos II. La Nueva España permaneció expectante al desarrollo de este conflicto armado entre austracistas y borbónicos. Esperó paciente su desenlace y a su debido tiempo celebró el arribo al trono de Felipe de Anjou, monarca hispánico con el nombre de Felipe V. El primer rey borbón de las Españas heredó un trono despojado de la mayoría de las posesiones europeas perdidas en la guerra de Sucesión. Esta deseuropeización del trono hispánico volcó hacia los virreinos atlánticos y pacíficos las miradas y las políticas madrileñas hasta entonces atomizadas e hipnotizadas por las demandas de la vieja Europa. El papel de esta ciudad en el universo de la nueva dinastía y las magníficas expresiones artísticas que este nuevo tiempo produjo, representan otro capítulo deslumbrante del devenir de la capital del virreinato más pudiente del imperio. ©



# La ciudad borbónica: expresiones artísticas de una submetrópoli imperial



Tomás Pérez Vejo

El siglo XVIII trajo importantes modificaciones en la estructura urbana de la Monarquía Católica. La pérdida de la mayor parte de sus reinos europeos –la única excepción fueron los de la Península Ibérica y Mallorca– aumentó el peso de las ciudades transatlánticas en un imperio mucho más americano de lo que antes había sido y de lo que ninguno de sus coetáneos europeos nunca llegaría a ser. La escueta afirmación de Montesquieu en *L'esprit des lois* de que “Las Indias y España son dos poderes bajo un mismo amo; pero las Indias es el principal y España sólo el accesorio”, describe una situación cierta ya en el momento en que fue escrita, 1746, pero todavía más en las décadas siguientes, con una monarquía cuya dependencia de los reinos americanos se fue agudizando a medida que avanzaba el siglo.

Un reequilibrio transatlántico acompañado de otro interamericano, con la secular pugna entre los virreinos de la Nueva España y Perú decantándose progresivamente a favor del de la América septentrional, imaginando cada vez más como la contraparte americana de la “vieja” España; lugar que hasta por el nombre parecía predestinado y que la pintura encargada por la Universidad de México con motivo de la jura por patrono de San Juan Nepomuceno, en 1745,<sup>1</sup> muestra con toda claridad: la vieja y la nueva España frente a frente, representadas a similar tamaño y mostrando cada una los

<sup>1</sup> Anónimo, *Alegoría de la jura de San Juan Nepomuceno como patrono de la Universidad de México, y personificación de los reinos de España y Nueva España*, año de 1745, óleo/tela, 269x191 cm, Ciudad de México, Museo Nacional de Historia.

Anónimo. *Plaza Mayor de la Ciudad de México*, (detalle), ca. 1766.

símbolos de sus respectivos reinos,<sup>2</sup> aunque la primera en posición más erigida y con un cetro en la mano. Era en la vieja donde seguía residiendo el rey, no en la nueva.

Como consecuencia de estos reequilibrios, la Ciudad de México, cabeza del reino de la Nueva España, lugar de encuentro de los flujos comerciales del Atlántico y del Pacífico, y capital de un virreinato que incluía los pujantes núcleos urbanos del Bajío, uno de los centros de la economía mundial en el siglo XVIII, afianzó su condición de capital americana de la monarquía. Una auténtica submetrópoli imperial desde el punto de vista económico,<sup>3</sup> lo que es bastante obvio, pero también desde el cultural, lo que quizá no lo sea tanto.

Fueron, de hecho, varios los autores del siglo XVIII que hicieron referencia a este papel de submetrópoli imperial de la capital del fortalecido virreinato novohispano; de “cabeza del Nuevo Mundo” la califica el gaditano Juan de San Vicente en la dedicatoria de su *Exacta descripción de la magnífica Corte Mexicana del nuevo americano mundo* (1768); mientras que el novohispano Juan de Viera, menos ambicioso, lo hace sólo de “corte y cabeza de toda la América Septentrional”, en el título de su *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional* (1777). Y el uso en los dos títulos del término “corte” no parece algo casual, sino reflejo de la voluntad de afirmar su condición de ciudad cabeza de reino. No tanto de un adjetivo laudatorio como de una definición jurídico-administrativa, “Ciudad o Villa donde reside de asiento el Rey o Príncipe soberano, y tiene sus Consejos y Tribunales, su Casa y familia Real” (*Diccionario de Autoridades*, 1729), una especie de sinónimo del término “capital”, cuyo uso es relativamente tardío en español. Obviamente, la Ciudad de México no era el lugar de residencia del Rey Católico ni, por lo tanto, capital de la monarquía, pero sí de su *alter ego*, el virrey, y asiento de la soberanía de un reino.

Esta función de submetrópoli imperial incluyó el florecimiento de las más variadas formas de expresión artística, desde la arquitectura a la música y desde la pintura a la literatura, que en el campo de las, en la época, conocidas como las tres bellas artes: arquitectura, pintura y escultura, culminaría con la fundación de la Academia de San Carlos de México en 1781. La primera fundada en suelo americano y la única de todas las americanas cuyo nacimiento se remonta al Siglo de las Luces, en el plano artístico, por encima de cualquier otra consideración, el siglo de las academias.

<sup>2</sup> Símbolos, y no escudos, porque en ninguno de los dos casos se trata de la heráldica oficial. Una heráldica que, en el caso del “reino de España”, habría resultado difícil de concretar, dado que éste no existía como entidad jurídica. También como una forma de representación simbólica puede interpretarse el color más pálido de la matrona que representa a la España europea, frente al más prieto de la americana.

<sup>3</sup> Véase Marichal, Carlos, *La bancarrota del virreinato. Nueva España y las finanzas del Imperio español, 1780-1810*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1999.



Un esplendor artístico que cuenta entre sus más visibles y mejores expresiones la constelación de palacios dieciochescos de la Ciudad de México, sin equivalente en ninguna de las otras ciudades de la Monarquía, europeas o americanas, y uno de los capítulos más brillantes y originales del barroco hispánico. Pero también el de haber sido escenario de un fenómeno artístico al que no se le ha prestado la atención que, por su relevancia y significado histórico, sin duda merece, el del precoz auge durante el siglo XVIII de los conocidos como géneros menores: vistas urbanas (paisaje), pintura de castas (costumbres) y retratos.

En el caso de la pintura de castas o linaje, un subgénero exclusivamente novohispano, sin equivalente no sólo en el resto de la Monarquía sino en toda la historia del arte occidental. Únicamente habría existido algo parecido a esta particular versión del género de costumbres en el Virreinato del Perú y la Audiencia de Quito, pero con una importancia cuantitativa y cualitativa para nada equiparables: frente a las más de cien series documentadas en la Nueva España, las apenas tres de Quito y Perú, dos de ellas ni siquiera

Anónimo. *Plaza Mayor de la Ciudad de México*, ca. 1766. Óleo sobre tela. Medidas con marco: 218 x 274.3 cm. INAH/ Museo Nacional de Historia



Círculo de Nicolás Enríquez.  
*El Parián*. Siglo XVIII. Óleo  
 sobre tela. Medidas con  
 marco: 55 x 90.2 cm.  
 Colección Banco Nacional  
 de México.

pintura de castas en sentido estricto,<sup>4</sup> y sin que ninguna de las sudamericanas puedan equipararse por calidad pictórica a las de los grandes maestros novohispanos.

La habitual afirmación de que la producción pictórica novohispana fue fundamentalmente religiosa, “el mundo asfixiante de las representaciones religiosas”,<sup>5</sup> debería ser matizada en un doble sentido, en el de que es tan obvia que resulta irrelevante: en la Monarquía Católica la Iglesia fue durante sus tres siglos de existencia el principal mecenas de la actividad artística, como consecuencia, la mayoría de las pinturas producidas en sus reinos fueron de tema religioso, en el de la Nueva España, pero también en los de Perú, Castilla o Aragón; y en el de que impide ver la importancia cuantitativa y, sobre todo, cualitativa de otros géneros, como el retrato, la pintura de castas y las vistas urbanas, también cultivados de manera habitual por los pintores de la Ciudad de México a lo largo de todo el siglo XVIII y cuya relevancia histórico-político-cultural no puede ni debe desdeñarse.

<sup>4</sup> Falta en ellas la representación del proceso de mestizaje, eje de las series novohispanas. Sí puede considerarse pintura de castas, por el contrario, la serie encargada por el virrey del Perú, Manuel Amat y Junient, cuya dependencia de modelos novohispanos es bastante evidente.

<sup>5</sup> Una expresión utilizada de manera más o menos literal por varios autores, tanto en estudios generales (Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, pp. 132-133) como en investigaciones monográficas sobre determinados artistas (Ruiz Gomar, Rogelio, *El pintor Luis Juárez. Su vida y obra*, México, UNAM, 1987, p. 50).



El extraño auge de estos tres géneros ejemplifica uno de las características peor comprendidas de la historia de la Nueva España en general y de la Ciudad de México en particular, el de su carácter no periférico. La originalidad tanto de la pintura de castas como, desde una perspectiva distinta, del retrato y de las vistas urbanas novohispanas,<sup>6</sup> muestran hasta qué punto la Ciudad de México, el principal centro económico de la Monarquía, fue también uno de sus grandes focos de producción y generación de imágenes. Una producción artística relevante a la que, sin embargo, el adjetivo colonial con el que habitualmente se la conoce, con sus connotaciones de arte dependiente y periférico, sucedáneo del de la metrópoli, ha tendido a desvalorizar. Y el problema posiblemente sea el de hablar de centro y periferia en una estructura como la imperial hispánica, más monarquía compuesta que imperio colonial en sentido estricto, y en la que, como consecuencia, el arte de sus reinos americanos no puede ser entendido como el resultado de copias más o menos imperfectas de modelos europeos, sino del desarrollo de expresiones artísticas propias, expresión de un común universo civilizatorio, pero con una indiscutible originalidad y fuerza narrativa.

Características visibles con particular claridad en este precoz florecimiento dieciochesco de géneros “burgueses”. Expresión de una modernización

<sup>6</sup> Distinta porque, a diferencia de lo que ocurre con la pintura de castas, ni el retrato ni las vistas urbanas fueron fenómenos específicamente novohispanos, sino comunes al conjunto del desarrollo del arte occidental, aunque con algunas particularidades relevantes que se intentarán mostrar a continuación.

*Procesión solemne de nuestra señora de Loreto a la Ciudad de México, después de 1727. Óleo sobre tela. Medidas: 290 x 380 cm. Templo de San Pedro, Zacatenco*

dad barroca que hizo de ellos complejas alegorías político-ideológicas, con sentidos y significados que poco tienen que ver con los que estas mismas pinturas de género tendrían en el siglo siguiente. Vistas urbanas que no representan a la ciudad física, sino su orden político y moral; retratos en los que lo que importa no es el ser de las personas, sino el estar, el lugar que se ocupa en una sociedad en la que los derechos, entendidos como privilegios, no son universales sino segmentados en función de grupos de pertenencia; y pinturas de castas que no reflejan tanto la realidad de una sociedad multiétnica como el ideal de un mundo en el que la heterogeneidad y no la homogeneidad fueron base y fundamento del orden social.

## Las vistas de la Ciudad de México como expresión del orden político

El objetivo de las vistas urbanas del XVIII novohispano no es reproducción física del espacio urbano, sino “captar la esencia o el alma misma de la ciudad, los valores morales concretos que se pensaba ennoblecían una ciudad y le otorgaban un lugar único en la historia, tanto humana como divina”.<sup>7</sup> No se las puede, como consecuencia, considerar pinturas de paisaje, reproducciones de un espacio urbano y sus edificios más significativos, sino una especie de híbrido entre pintura de paisaje, pintura de costumbres y, sobre todo, alegoría política. Habrá que esperar hasta casi finales del siglo XVIII, 1797, para encontrarnos con una imagen de la Plaza Mayor de la Ciudad de México, como la de Rafael Ximeno y Planes, en la que los protagonistas son la plaza y los edificios que la rodean, no lo que ocurre en ella. No casualmente obra de alguien formado en el neoclasicismo académico, llegado de Europa con la fundación de San Carlos, y no en la vieja tradición barroca.

Ejemplo paradigmático de este tipo de pintura es *Plaza Mayor de la Ciudad de México*, atribuido a Juan Antonio Prado,<sup>8</sup> alegoría política de una ciudad cabeza de reino y emporio comercial del mundo. Rollo y picota, el primero coronado por una estatua de Fernando VI, indica su derecho, privilegio en realidad, a administrar justicia. Al lado del rollo, la fuente, coronada por un águila, símbolo del reino de la Nueva España, y una cruz, de la cristiandad. Rodeando la plaza, el Palacio Real, cuyas almenas recorren toda la parte inferior del cuadro, poder del Rey; la catedral, el de la Iglesia; las casas del cabildo, el municipal; y el portal de mercaderes, junto con el Parián, éste

<sup>7</sup> Kagan, Richard L., *Imágenes urbanas del mundo hispánico (1493-1780)*, Madrid, El Viso, 1988, p. 33.

<sup>8</sup> Juan Antonio Prado (atribuido), *Plaza Mayor de la Ciudad de México*, ca. 1766, óleo/tela, 212x266 cm. Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.

particularmente,<sup>9</sup> y los innumerables puestos de mercado, símbolo de su papel como emporio comercial del mundo.

Pero como ocurre en todas estas vistas que no son paisajes, o lo son muy secundariamente, la protagonista no es la plaza, sino lo que ocurre en ella. El eje del discurso, de la alegoría política, es la comitiva del virrey, minuciosa representación de la ceremonia conocida como “salir en público”, que tenía lugar el día siguiente a la llegada del Correo de España. Una barroca representación del poder del rey por delegación, tanto en la ceremonia repetida cíclicamente, imagen efímera, como en su plasmación plástica, memoria de esta imagen efímera. En la primera carroza, tirada por seis caballos y escoltada por soldados a pie y a caballo, el virrey, el *alter ego* del monarca ausente, representación de la soberanía del reino, y como tal sentado en la cabecera y sin compartir asiento con nadie; sentados enfrente de él, el corregidor de la ciudad y el oidor decano, representación del poder del cabildo y de la audiencia; abriendo paso una comitiva de varias carrozas, a diferencia de la del virrey, tiradas por sólo dos caballos y sin escoltas, con los representantes de las demás autoridades del reino y la ciudad, ministros de los tribunales, superintendentes de la Casa de la Moneda y Aduana, oidores, alcaldes...

Una escenificación del orden político que sufre modificaciones cuando lo que se representa no es el orden de la ciudad como cabeza de reino, sino como República, expresión de una comunidad política perfecta. Es el caso de la *Solemne procesión que hizo la ciudad de México a la imagen de Nuestra Señora de Loreto*,<sup>10</sup> representación, a diferencia de la anterior, de una ceremonia única, la que tuvo lugar en agradecimiento a la milagrosa intervención de la Virgen de Loreto, que había puesto fin a la epidemia de sarampión que asolaba a la ciudad. El centro de la pintura es, en este caso, la imagen de la Virgen de Loreto, y en torno de ella, lo mismo que en la vista anterior, el orden político de la ciudad, con las distintas corporaciones, religiosas y civiles, desfilando en riguroso orden. Primero las diferentes “religiones”, órdenes religiosas, de la ciudad, salvo los jesuitas que como propietarios de la imagen aparecen en gesto de agradecer a los demás su presencia; en el centro, el cabildo eclesiástico, identificados por sus bonetes y espolones, presididos por su arzobispo; a continuación, los representantes de la universidad, cada uno con el hábito, borla, muceta y boneta correspondiente a su grado y categoría; después el cabildo civil, regidores y alcaldes; y cerrando la procesión, identificados por sus togas y varas, los ministros de la Real Audiencia, representación de la justicia. No es una vista de la ciudad, sino una representación de su orden político.

<sup>9</sup> “Teatro de las maravillas en el que se mostraban los más variados objetos del Oriente, libros, ropa fina, biombos, camas, espejos, joyas, abanicos, cristalería, cerámica y otros lujos” (Viera, Juan de, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional*, México, 1777).

<sup>10</sup> Anónimo, *Solemne procesión que hizo la ciudad de México a la imagen de Nuestra Señora de Loreto*, ca. 1727, óleo/tela, 290x380 cm, iglesia de San Pedro Zacatenco, Ciudad de México.



Anónimo. *Biombo Alegoría de la Nueva España*. Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. Medidas sin marco: 175 x 540 cm. Colección Banco Nacional de México.

## El complejo universo del retrato en la Ciudad de México del siglo XVIII

Uno de los aspectos más llamativos de la producción pictórica de la Nueva España del siglo XVIII es la proliferación de retratos. No sólo porque el número de retratados en relación con la población total del virreinato sea excepcionalmente alto, sino por su extensión a grupos sociales mucho más amplios de los que habitualmente se hacían retratar en una sociedad de Antiguo Régimen, desde mineros y comerciantes hasta mujeres y niños no pertenecientes a grupos nobiliarios.

Un retrato "burgués" que, sin embargo, se atiene a los más estrictos parámetros de la concepción barroca de la persona como máscara y, como consecuencia, de la voluntad de representación de su lugar en el gran teatro del mundo, y no de su ser individual. Los numerosos retratos pintados en la



Ciudad de México a lo largo del siglo XVIII no buscan representar lo que se es, sino donde se está. Es así en la serie de retratos de virreyes, en los que los símbolos de estatus, junto con la enumeración de títulos y cargos de la cartela, se convierten en los grandes protagonistas; en los de la vieja aristocracia novohispana, caso de los condes de Santiago Calimaya, familia cuya presencia en la Nueva España se remontaba a los tiempos de la conquista y que para mediados del siglo XVIII había logrado incluir en su herencia familiar la mayoría de los títulos nobiliarios otorgados en los dos primeros siglos virreinales, cuyos retratos se reducen a la representación de escudos de armas cada vez más complicados y complejos y a la enumeración de interminables listas de apellidos, títulos y cargos al servicio de la Monarquía; pero lo es también así, lo que resulta mucho más sorprendente, en el caso de la nueva aristocracia de los negocios, crecida a la sombra del auge del desarrollo mercantil y minero, en una sociedad cuya movilidad socioeconómica fue excepcionalmente alta.

Ejemplo paradigmático de este último caso sería el retrato de Ramón Antonio de Udías,<sup>11</sup> uno de los trece retratos encargados por la nación de los montañeses para la decoración de la Sala de Juntas de su cofradía, la del Santo Cristo de Burgos, en el atrio del convento de San Francisco de la Ciudad de México. La perfecta expresión de ese extraño retrato barroco-burgués, y el calificativo, es ya en sí casi un oxímoron. Su condición de exitoso funcionario-empresario, de hombre hecho a sí mismo, no impide que se le haga representar en un riguroso retrato de estatus. Alguien cuyo ser social aparece definido por su pertenencia a un linaje familiar, escudo de armas; a un grupo nacional, el de los montañeses, que la cartela reafirma con la precisión de que era “natural de la Villa San Vicente de la Barquera, Montañas de Burgos y Obispado de Santander”; y por su condición de funcionario al servicio de la Monarquía, tal como muestran los objetos de escritorio sobre la mesa y la cartela confirma “Tesorero de la Real Casa de Moneda”.

## La pintura de castas y su complejo significado político-cultural

El desarrollo y auge de la pintura de castas dieciochesca novohispana, en realidad una especie de subgénero de la pintura de costumbres que tanto éxito iba a tener en el siglo siguiente, plantea numerosas interrogantes en cuanto a su sentido y significado, sobre los que, por motivo de espacio, no voy a detenerme aquí. Sí quiero hacer hincapié, por el contrario, en su originalidad, expresión del carácter no dependiente ni periférico de la producción artística de la Ciudad de México, y en su condición de reflejo de una sociedad cuyas pautas de consumo y dinamismo social la acercaban más a las sociedades en las que se estaba forjando el nacimiento del capitalismo, que a la decadente sociedad barroca que parte de la historiografía nos ha transmitido.<sup>12</sup>

Sobre su originalidad no hay mucho que añadir a lo que ya se dijo más arriba. Un género casi exclusivamente novohispano, cuya innegable calidad pictórica, en algunas de sus grandes series, por ejemplo la firmada por Miguel Cabrera en 1763, permiten equipararla a cualquiera de las pinturas contemporáneas del resto del mundo euro-americano. Más complejo resulta el problema de su significado político-ideológico, un aspecto sobre el que la literatura en torno de ellas ha insistido una y otra vez, no necesariamente siempre de manera acertada.

<sup>11</sup> José Joaquín Esquivel, *Román Antonio de Udías*, 1781, óleo/tela, 190x115 cm. Museo Nacional del Virreinato, Ciudad de México.

<sup>12</sup> Véase Tutino, John, *Making a New World. Founding Capitalism in the Bajío and Spanish North América*, Durham, Duke University Press, 2011, especialmente su provocadora y polémica introducción.



La propuesta es considerar estas pinturas como reflejo, por un lado, del ideal de una sociedad que se imagina a sí misma como rica, civilizada y ordenada a partir del único criterio que consideraba lógico: el de la calidad de la sangre; por otro, como expresión de una sociedad caracterizada por su complejidad étnico-cultural y su dinamismo y riqueza. Algo presente indirectamente en muchas de las grandes series, por ejemplo en la ya citada de Cabrera, pero que se refleja con particular claridad con un cuadro, presente en esta exposición, titulado *Calidades de las personas que habitan en la Ciudad de México*.<sup>13</sup>

Miguel Cabrera. *De español e india, nace mestiza*, 1763.  
Óleo sobre tela,  
147 x 117 x 5 cm.  
Colección particular

<sup>13</sup> Anónimo, *Calidades de las personas que habitan en la ciudad de México*, siglo XVIII, óleo/tela, 55x90 cm, México, Colección Banamex.



Anónimo. *Niños Miguel José, Manuel Miguel María y Mariana Micaela Josefa Malo*, 1756. Óleo sobre tela. Medidas con marco: 147 x 117 cm. INAH/Museo Nacional de Historia

A pesar de no representar al Parián, el mercado de lujo por excelencia de la Ciudad de México, sino a los cajones techados con tejamanil de uno de sus lados, la parte más pobre del mercado, la exhibición de productos de lujo (armas, ropas, joyas, vajilla de vidrio, monturas para caballos...) resulta sorprendente; también el que muchos de los compradores no formen necesariamente parte de la élite. La imagen de una sociedad cuyo dinamismo económico permitía pautas de consumo muy cercanas a las que algunos historiadores han definido como propias de la revolución industrial, el conjunto de cambios, desde la intensificación productiva y la globalización económica a modificaciones en las pautas de consumo, que estarían en el origen del nacimiento de la modernidad económica, social y política en Occidente.<sup>14</sup> Todo ello, sin embargo, en el contexto de una sociedad que se recrea en la heterogeneidad como base del orden social. La pintura está, de hecho, concebida como una ilustración de los distintos grupos que convivían en la Ciudad de México, cada uno con sus propias características étnico-culturales e identificado con un número que remite al listado que se encuentra en la parte de atrás, pero todos con pautas de consumo que difícilmente tenían equivalente en ninguna de las otras ciudades de la Monarquía.

<sup>14</sup> Vries, Jan, "The Industrial Revolution and the industrious revolution", *Journal of Economic History*, 54, 1999, pp. 240-270.

## El fin de una época: de submetrópoli imperial a capital nacional

A lo largo de los tres siglos virreinales, la Ciudad de México ejerció su papel de foco artístico de la Monarquía. El resultado, una ingente producción de objetos religiosos y profanos a los que progresivamente la historia del arte posterior, no sin dificultades en algunos casos, acabaría catalogando como obras de arte. Producción artística cuya exacta comprensión exige dos a priori en gran parte contradictorios.



Anónimo. *Alegoría de la Madre Patria*. Óleo sobre tela, 1745. Medidas con marco: 292 x 218 x 9 cm. INAH/Museo Nacional de Historia



José Joaquín Esquivel.  
*Ramón Antonio de Udiás.*  
Siglo XVIII. Óleo sobre tela.  
Medidas: 193 x 115 cm.  
INAH/Museo Nacional del  
Virreinato

Miguel Cabrera. *Don Juan  
Xavier Joaquín Gutiérrez  
Altamirano Velasco, Conde  
de Santiago de Calimaya, ca.  
1752.* Óleo sobre tela.  
Medidas 206.5 x 135.9 cm.  
Brooklyn Museum, Estados  
Unidos



EL S.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> JUAN XAVIER JOACHIN GU-  
tierrez Altamirano Velasco y Castilla Albornos, Lo-  
pez Legal y Ortiz de Otrera, Gornaz Beaumont y Navar-  
ra, Luna de Ardiano, Códex de  
de Santiago Calmaya, Mar-  
ques de Salinas del Rio Pi-  
zoerga, S.<sup>o</sup> de las Calas d Otrera,  
tilla y Soza y de las Villas de  
Nemiches y Azcoquilla de R-  
manes y de Azuqueca d N-  
res, Cavallero del Sacro Romano  
Imperio, por nro. del S.<sup>o</sup> Emperador Car-  
los quinto Adelantado perpetuo d las Illas  
Philipinas, Contador d S. Mag.<sup>o</sup> y del R.<sup>o</sup>  
y App.<sup>o</sup> Trib.<sup>o</sup> de la S.<sup>o</sup> Cruzada, mudo  
el dia 17 de Junio de 1752, de Edad  
de 41 a 2 meses



El primero, el de su carácter no colonial. No se trata, como ya se dijo anteriormente, de un arte dependiente, sucedáneo del de la metrópoli y carente de cualquier interés que no sea el de su exotismo o valor antropológico, sino por el contrario, de expresiones artísticas originales que forman parte, al mismo nivel que las producidas al otro lado del Atlántico, del universo cultural de una Monarquía Católica que en muchos aspectos fue tanto una organización política como una forma de civilización.

El segundo, el de su carácter no nacional. No estamos, tal como las historias del arte tradicional nos han acostumbrado a ver, enfermas de nacionalismo ante expresiones de supuestas invariables castizas del alma de la nación, sino de las de una estructura política de marcado carácter anacional, en la que las naciones, tal como hoy las entendemos, no jugaban ningún papel político ni cultural. Como consecuencia, el arte de los tres siglos virreinales sólo puede ser entendido en el marco del conjunto de la Monarquía, con continuos intercambios culturales en el interior de ella.

Una situación que cambiaría a inicios del siglo siguiente, con la Ciudad de México convertida en la capital de un nuevo Estado-nación, cerrando los tres siglos de su papel como una de las metrópolis de la Monarquía. Cabría incluso adelantar la ruptura a las últimas décadas del siglo XVIII, cuando la fundación de la Academia de San Carlos y la llegada de profesores europeos pareció relegar a los artistas locales. El proceso, sin embargo, es menos lineal de lo que en una primera aproximación pudiera parecer; por un lado, porque a pesar de la Academia las viejas formas artísticas siguieron en muchos casos vigentes, por ejemplo en el caso del retrato barroco, claramente hegemónico hasta entrado el siglo siguiente; por otro, porque la creación de la Academia era un viejo anhelo de los pintores novohispanos, no algo que les llegase impuesto, que en muchos casos se incorporaron a ella como profesores una vez fundada. Un caso este último perfectamente ejemplificado en Manuel Carcanio, uno de los pintores que había participado en un primer intento de creación de una Academia de Pintura en 1754, quien el mismo año de la fundación de San Carlos se hace representar, por José Joaquín de la Vega, en un retrato cuya cartela proclama su condición "Profesor de la Nobilísima Arte de pintura [...] en esta Real Academia [...]. Siendo en la actualidad, decano en dicha facultad".<sup>15</sup> ©

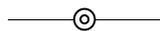
<sup>15</sup> José Joaquín de la Vega, *Manuel Carcanio*, 1783, óleo/tela, 105x81 cm, Ciudad de México, Museo Nacional de Arte.

Mariano Salvador Maella,  
Valencia. *Retrato de Carlos  
III*, 1787. Óleo sobre tela.  
Sin marco: 262 x 173 cm.  
Con marco: 280 x 192 x 8  
cm. INBA/Museo Nacional  
de San Carlos.



# México y Asia.

## Anécdotas de un coleccionista



*Rodrigo Rivero Lake*

Difícil sería condensar la grandeza de la Ciudad de México, su historia es tan complicada, tan intrincada. Intentaré, no obstante, con mis relatos, tomarlos de la mano y rogarles que viajemos por el tiempo y el espacio, para hacer un recorrido imaginario que nos permita entender a nuestro país y la grandeza con la cual se creó.

Don Hernán Cortés culminó su conquista el día de San Hipólito, en el año de 1521. Escasos siete años más tarde envió desde Zihuatanejo las naves que habrían de descubrir y conquistar las islas Filipinas, para ampliar con ello el virreinato de la Nueva España. Sin poder tomar las corrientes adecuadas para realizar el tornaviaje, los navegantes tuvieron que concentrarse en los signos del mar para lograrlo; finalmente, Miguel de Legazpi y Andrés de Urdaneta descubrirían en 1565 la corriente que haría posible el retorno.

Esta corriente recibía el nombre japonés de Kuro Shivo, lo que sugiere que ya había sido usada con anterioridad. El regreso consistió en llevar las naves a las Californias y desde ahí fueron costeanado, dejando mercaderías y personas.

Las islas Filipinas fueron nombradas así en honor del príncipe, futuro rey Felipe II, las Carolinas por el rey Carlos V, y las Marianas por la reina Mariana, las cuales serían gobernadas y dispuestas desde la Ciudad de México, centro neurálgico del gobierno virreinal.

Este será el único caso en la historia de la humanidad en que un reino no metropolitano, el virreinato mexicano, descubra, conquiste, pueble y gobierne a su vez a un territorio al otro lado de los mares, y lo integre como

Puerta principal del Palacio  
de los Condes de Santiago  
de Calimaya.  
Siglo XVIII.  
Madera de cedro blanco,  
Filipinas

una capitania general, a su virreinato. Así, las terminales de esta larga travesía –realizada por la Nao de China o el Galeón de Acapulco– serían Acapulco y Manila.

Ya consolidado el gobierno novohispano en las islas Filipinas, fue dominado por nuestra nueva raza, la criolla y la mestiza. Destacan en esta historia muchos hechos interesantes en los que empieza a vislumbrarse la grandeza novohispana; por ejemplo, la batalla de Cambodia, descrita en la crónica de Miguel de San Antonio, en la que se luchó con sesenta llamados naturales; entre ellos había indios tlaxcaltecas, indios filipinos y mestizos, al lado de sesenta japoneses o japoneses conversos. Comandados por diecisiete capitanes españoles y criollos, derrotaron al rey de Siam en una singular batalla, en el año 1596.

En el viaje de varios misioneros egresados de los colegios mexicanos naufragó el galeón San Felipe y tuvo que buscar refugio en la bahía de Ura-do, pero los japoneses lo hicieron encallar. Por órdenes de Hideyoshi se confiscó el barco y se crucificó a los sacerdotes que en él viajaban, a los que se denominó “Los veintisiete mártires de Nagasaki”, entre quienes se encontraban fray Pedro Bautista y Felipe de las Casas, el primer santo mexicano, conocido como San Felipe de Jesús.

Hay otras historias interesantes y dignas de contar. En 1609 Rodrigo de Vivero, ex gobernador de las islas Filipinas, en su viaje de regreso a las islas naufragó frente a Japón en el galeón San Felipe. La destreza del culto criollo Rodrigo de Vivero convenció a los altos jefes japoneses para construir, con el dinero de ellos mismos, un gran navío para seguir su travesía hasta el puerto de Acapulco y que se le devolvieran todas las mercaderías incautadas, tan sólo con la promesa de retornar y llevar consigo expertos en materia de extracción de la plata, pues se tenía la mejor técnica, que se denominaba “beneficio de patio”.

La plata con la que se prometió pagar era altamente apreciada en Asia; de China se extraían grandes cantidades de oro, pero la plata escaseaba. Por cierto, para revalidar la plata y cobrar un impuesto, era obligatorio poner sobre cada una de las piezas un sello martillado; al hacerse esta operación varias veces sobre una sola, ésta tomaba una forma “cazueleada”.

Rodrigo de Vivero traería también la primera embajada japonesa a México, embajada que después se conocerá con el nombre de sus principales protagonistas: el daimyo, o señor feudal de la ciudad de Sendai, Date Masamune, y Hasekura Tsunenaga. Cerca de 183 japoneses llegaron a México, y de 1612 a 1614 tuvieron una estancia apoteósica en la ciudad. Curiosamente, la mayoría de ellos decidió quedarse a radicar en Cuernavaca, mientras poco más de treinta continuarían su viaje a las cortes europeas, tanto de Madrid como del Vaticano (me los imagino caminando por nuestras plazas mayores, siendo observados por mexicanos e hispanos).

La cristianización emprendida por los misioneros mexicanos franciscanos en el Japón no puede pasarse por alto. La entrega y el glorioso resulta-



do de estos héroes anónimos se conoció tan sólo por sus malos efectos. Como resultado de la prohibición del catolicismo, trescientos cincuenta mil japoneses fueron sacrificados, según las crónicas, entre 1630 y 1670, provocando con esta persecución una silenciosa inmigración japonesa y un enorme contrabando de gentes. Uno de estos casos es el de la familia de Juan, Miguel y Tomás González, japoneses cuyo nombre se les asignó al cristianizarse y que se les cree radicados en la Ciudad de México, quienes practicaban la técnica de las pinturas embutidas en concha nácar, denominadas "enconchados", cuya exacta similitud con el arte japonés llamado Namban-Jin es indiscutible.

Todos los señores novohispanos, tanto en la Ciudad de México como en los demás lugares del virreinato, siempre mencionan la fidelidad de sus sirvientes y muchas veces administradores o albaceas asiáticos, e incluso los incluyeron dadivosamente en sus testamentos.

Debemos recordar que en la Ciudad de México, al igual que en otras ciudades, había agencias portuguesas de venta de esclavos; para el siglo XVII esta ciudad tenía una cantidad importante de esclavos negros, como puede verse en el biombo del Conde de Cadereyta: *Vista de la Plaza Mayor de la Ciudad de México en 1635*.

La primera moneda de circulación legal internacional fue el llamado peso mexicano, la columnaria o moneda de ocho reales, que después sería denominada por George Washington como *spanish dollar*, moneda con la cual acostumbraba pagar y hacer todos sus vales y recibos.

No podemos dejar de mencionar las grandes cantidades de tesoros que llegaron en estas travesías, envueltos en papeles de china, colgados

Esculturas de leones.  
Escalera del Palacio de los  
Condes de Santiago de  
Calimaya. Siglo XVIII.  
Cantera

después para alegrar la ciudad, con el estruendo de cohetes y el rumor de nuestras fiestas, y cuyas comilonas compartían festivos moles, muy similares a los *curries* indios, y nuestras tradicionales carnitas.

Recordamos los grandes marfiles tallados en China que adornarían catedrales, como los que orgullosos están en el facistol de la catedral de esta bella y aristocrática Ciudad de México, y cuya riqueza queda patente en los orgullosos blasones que serían pintados en grandes cantidades en China, para demostrar el alto refinamiento de los pobladores de esta ciudad.

Además de las vastas cantidades de porcelana china, es justo mencionar las rejas mandadas hacer a un sangley o chino converso en la colonia portuguesa de Macao, enclavada en las costas de China, con el bello material de tumbaga y cuyo diseño, que todavía conservamos, del artista novohispano Juan Rodríguez Juárez, aún engalana el coro de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Una anécdota muy interesante es la de las fastuosas celebraciones en Tenochtitlan, en 1538. Una de ellas consistió, dicen las fuentes, en hacer analogía de la secuencia de actos, cuando la galera imperial echó anclas frente a las viejas murallas del puerto de Aguas Muertas, donde el condestable de Montmorency y el cardenal de Lorena anunciaron a Carlos V de Alemania y I de España, la llegada del rey Francisco I de Francia. Durante dos horas los soberanos, enemigos naturales, mantuvieron a bordo una conversación cordial y Francisco invitó a Carlos a desembarcar. Tras una corta vacilación, don Carlos bajó a tierra, donde pasaría el resto del día, en la residencia del rey Francisco. Así quedó firmada la paz, muy breve, entre dos países que constantemente se mantenían en guerra.

En la Nueva España, Hernán Cortés y Monroy, el virrey don Antonio de Mendoza, la Real Audiencia y toda la gente de mando e importancia, decidieron celebrar en grande este acontecimiento histórico. Contrataron al distinguido caballero romano Lui de León, quien se encargó de preparar unas fiestas a la altura de las fastuosas celebraciones llevadas a cabo en las cortes europeas.

Fray Bartolomé de las Casas nos relata los titánicos esfuerzos realizados, con este motivo, en la Ciudad de México: "hubo grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, en la Plaza de México".

El primer día de celebraciones ocurrió algo asombroso: se trasladó el bosque a la Plaza Mayor, como un gran escenario en el que árboles y matorrales recién cortados daban una apariencia muy real. José Luis Martínez, en su obra sobre Cortés, nuestro "conquistador conquistado", refiere que: "se habían parapetado escuadrones de salvajes con arcos y flechas y garrotes anudados. Al soltar este portentoso zoológico sobre la plaza, tanto Cortés como todos los españoles con poder y los caciques amigos de los conquistadores se imaginaron en un bosque rico en fieras que debían ser cazadas".

Culminó el día con un maravilloso banquete, ofrecido por Cortés en vajilla de oro y plata, del cual terminaron faltando varios platos. Se hizo una

gran representación en la que Cortés defendió Rodas, ganando de este lado del Atlántico una mítica batalla en la que Carlos V resultaría también "vencedor". En sus cuatro pequeñas naves, Cortés encarnó la figura del gran maestre de Rodas, que no fue otra que la de Carlos V, y éste, a su vez, la de Julio César o Alejandro Magno.

Para la cena del segundo día, el virrey don Antonio de Mendoza se inspiró en el banquete que en 1530 Carlos V ofreció en Bolonia, para celebrar su coronación como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. "Sobre vajilla de oro y plata se sirvió un sinnúmero de exquisiteces, como novillos enteros asados, rellenos de pollos, gallinas y codornices, así como empanadas".

Al tercer día hubo toros y juegos de cañas. Como fin de fiesta se hicieron muchas farsas; por la noche, para cerrar con broche de oro, se preparó una mascarada con diversidad de lujosos disfraces.

Estas singulares celebraciones son la piedra angular de la fiesta mexicana de todos los tiempos. Debemos recordar con simpatía y orgullo estas fiestas netamente renacentistas, realizadas en la Ciudad de México, que resultaron a la altura de las de cualquier casa real europea.

Todas estas son las razones y causas de que nuestro México haya sido y sea, hasta la fecha, un *axis mundi*, un lugar donde se cruzaron todos los vectores del conocimiento y la creatividad del mundo.

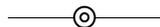
Para finalizar, espero que en esta probadita, en la que se demuestra lo inmensamente asiáticos que somos y lo profundamente mexicanos que son cientos de millones de asiáticos, surja la inquietud de buscar otras y nuevas fuentes de las que podamos abrevar de esta cultura mexicana asiática, cuyo personaje principal es nuestra querida patria, personaje que debemos honrar al conocer su historia. ©



Detalle de la puerta principal del Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya. Siglo XVIII. Madera de cedro blanco, Filipinas



# La ciudad incierta



*Susana Avilés Aguirre  
Salvador Rueda Smithers*

*Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque [...] pero estos trueques no son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos...*

**Ítalo Calvino**  
*Las ciudades invisibles*

Los ritmos de la vida. Miden el largo aliento vital de los individuos lo mismo que el flujo de las civilizaciones. Quedan registrados en las formas que el tiempo da a las cosas, a las pequeñas y a las enormes. Tal vez esa huella se destaque en los productos humanos más señalados: las ciudades. Este ensayo pretende aproximarse a uno de estos momentos que asemejan el desfallecimiento o la decadencia, pero que no fue más que el contingente correr de la historia y el movimiento del cambio generacional. Se tocará medio siglo de depresión, de estancamiento, en el lapso que corrió entre 1790 y 1864... Una exhalación en la biografía de la Ciudad de México.

Autor no identificado.  
*L'Empereur Maximilien  
et L'Impératrice Charlotte  
dans les rues de Mexico  
(El Emperador Maximiliano y  
la Emperatriz Carlota en las  
calles de México)* (detalle).  
Estampa con aplicación  
de color posterior.  
32.71 x 23.29 cm.  
Colección particular



José Joaquín Fabregat. *Vista de la plaza de la Ciudad de México*, ca. 1797. Cartografía. 46 x 68 cm. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

## Vientos de cambio

Como todos, el verano mexicano de 1790 fue lluvioso. Se trabajaba entonces en el acondicionamiento del desagüe en las inmediaciones de la Plaza Mayor de la ciudad; había que ganarle espacio y tiempo al agua, la de los canales y la de lluvia. Mientras los jornaleros se afanaban contra el lodazal, las autoridades civiles y eclesiásticas y las familias principales preparaban el Paseo del Pendón, también como siempre sin demasiado entusiasmo, obligatorio desfile que recordaba el épico amanecer de la grandeza de la América septentrional. La Ciudad de México, ensimismada, era desde hacía muchas generaciones un mundo separado del resto de la geografía de ese imperio que siempre veía la cara al Sol, de ese enorme e inmanejable dominio del rey Carlos IV. La capital novohispana era personaje de una geografía fantástica donde convergían todos los caminos, lugar hacia donde volteaban los poblados de las tierras del interior—desde los enclaves de la producción de plata hasta las extensas lejanías norteñas, territorios enormes y no pocas veces hostiles—. Vivían en la urbe y sus inmediaciones los hombres más ricos y las familias aristocráticas; era activa su vida intelectual y de fiestas y diversiones públicas. Había un “aire aristocrático” en esa ciudad de

150 000 almas. Con todo, la Ciudad de México no dejaba de ser, ante los ojos de virreyes y funcionarios peninsulares, una provincia del rey español.

Cada año, desde los tiempos del primer Carlos, del ascenso español de la gobernante Casa de los Austria, del esforzado capitán Hernán Cortés y del trágico emperador de los mexicanos Moctezuma el Grande, se hacía memoria de una historia que ya nadie había visto, pero que se reiteraba para la mayor gloria del monarca y de su linaje. Historia remota de la conquista, cuyos afanes se habían cantado en las solemnidades, en algunas pinturas de la aristocracia local y en las vidas ejemplares de frailes evangelizadores. Es de suponer que para entonces ya nadie en el corazón de la Nueva España recordaría las formas de la piedra más antigua de la ciudad, cuando fue fundada en una isla por los indios en su gentilidad. Por eso sorprendió a todos que el 13 de agosto se descubriera una enorme escultura con los trazos inconfundibles del pasado indio, oscuro, pagano, pero tan legendario y sólido como el de la Roma anterior al cristianismo. No fue la única: hacia final del año, el 17 de diciembre, se descubriría otra no menos asombrosa y, de hecho, la que comprobaba los adelantos en cálculo y en geometría de los artistas anteriores a la conquista.<sup>1</sup> Tendría razón el curioso emblema de una pintura que explicaba escenas de la fundación de México: *Supra inestabile firmum*, "Sobre lo inestable lo firme".

Las piedras labradas habían dormido por más de dos centurias debajo de la Plaza Mayor. Curiosamente, se las encontró el día del Paseo del Pendón, el del patrón San Hipólito, efeméride de la caída del imperio de Moctezuma, el último día de Tenochtitlan. Fecha fortuita, cuando murió la ciudad prehispánica fue el del ocaso virreinal, cuando se abrió una zanja para favorecer el drenaje que alejaría malos olores –y prohibir malos ejemplos– y poner un nuevo empedrado, en un afán por modernizar la ciudad y distanciarla aún más de los gustos y costumbres de un pasado concebido como rémora: no sólo el alejado de los indios gentiles, sino sobre todo del abigarrado de palacios, hospicios, conventos e iglesias, de edificios levantados más por la voluntad de mostrar poder que por el orden y concierto que permitiera su limpieza y buena conservación. El mundo de ornatos del barroco ya había dado paso al de las geometrías precisas del tratado romano



Rafael Ximeno y Planes.  
*Manuel Tolsá modelando El Caballito*, siglo XIX.  
Sanguina sobre papel.  
30 x 20 cm. Facultad de  
Ingeniería de la UNAM,  
Museo Manuel Tolsá

<sup>1</sup> Al respecto, véase Antonio de León y Gama, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la Plaza Principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*, edición facsímil, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990. Y una excelente explicación del contexto, en Eduardo Matos Moctezuma, *Tríptico del pasado. Discurso de ingreso al Colegio Nacional (24 de junio de 1993)*, México, El Colegio Nacional, 2016, pp. 17-24.



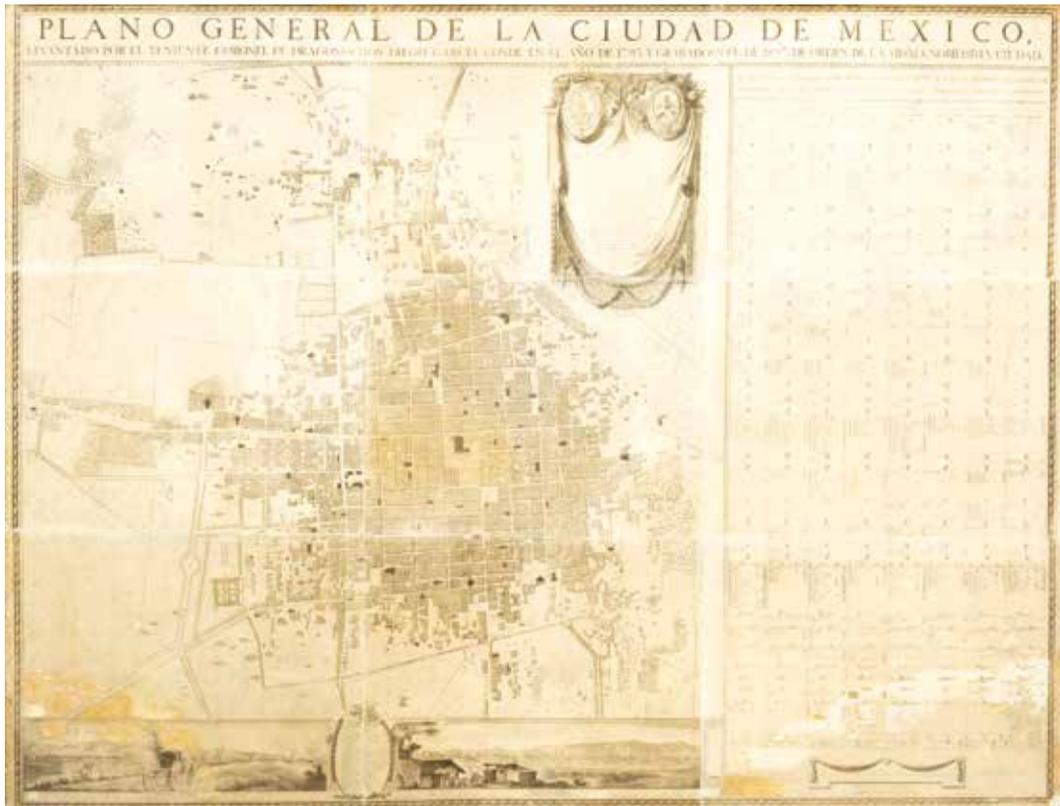
Autor no identificado. *Águila devorando la Serpiente*. Siglo XVII. Latón laminado y bruñido. Con marco: 100 x 127 cm. INAH/Museo Nacional de Historia.

de arquitectura; florecía el nuevo clasicismo, limpio de colores chillantes, grutescos y otros revuelos de piedra y argamasa.

Se recuperaba la mirada al legado romano –y sesgadamente al pasado mexicano–. Se buscaban los vestigios del orden clásico –o de su equivalente americano no bárbaro–. Lo que se encontraba de las creaciones del pasado no se arrinconaba ni se ofrecía, como antes, engastado en metales preciosos por manos profanas. Pues se había sembrado la inquietud por clasificar y organizar la memoria del mundo: ya no acondicionar los objetos de las sociedades muertas adosadas al gusto moderno, sino tenerlas como vestigios históricos en su natural color y desgaste.<sup>2</sup> El nuevo gusto por la antigüedad clásica daría origen a la arqueología en 1764, con los descubrimientos en Pompeya y Herculano;<sup>3</sup> el destino favorable lo replicaría en el corazón de la Nueva España en ese mediar del verano de 1790 –y criticado en 1792–. Una de las piedras se empotraría en la pared occidental de la Catedral Metropolitana; se le conocería como Calendario Azteca. La otra, indescifrable, tenía el rastro de ser un terrible dios pagano de garras afiladas, cráneos descarnados y serpientes en su tocado. Nada atinaba en sus volúmenes para considerarla “clásica”: era horrible, demasiado monstruosa para ser expuesta al público. Se la escondió en el patio de la Universidad, al

<sup>2</sup> Eduardo Matos da cuenta de que este importante paso no se libró de palabras duras ni de rechazos. *Ibidem*, pp. 28-30; véanse las críticas de Antonio Alzate al analítico Antonio de León y Gama.

<sup>3</sup> Mucho se ha escrito sobre la influencia de Winckelmann, primitivo arqueólogo y anticuario del papa, y sus trabajos en las ciudades romanas bajo la lava del Vesubio. Como inicio de la arqueología en el sentido que aquí se le da, véase la mención de George Duby, “La herencia”, en Fernand Braudel et al., *El Mediterráneo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 302.



oriente de la Plaza del Volador, apenas unos pasos más allá de donde se sacó del lodo y del olvido.

El descubrimiento de las piedras esculpidas, como el Paseo del Pendón de ese año, apenas dejó registro. Un folleto descriptivo del sabio y malhumorado Antonio de León y Gama y alguna otra mención marginal. El tiempo lo desdoblaría en acontecimiento capital para la arqueología mexicana... Pero otros asuntos ocupaban las actividades gubernamentales. Por un lado, las noticias espantables de la revolución en Francia, la fuerza de una asamblea de "gente de baja condición" y enemiga de la Iglesia, promotora de las heréticas destrucciones de imágenes de santos venerados, de iglesias, de jerarcas eclesiásticos y aristócratas... Otras tareas más urgentes les ocupaban; por ejemplo, la limpieza de la ciudad, la erección de edificios armónicos y claros, el ejercicio de la arquitectura como una de las bellas artes, al igual que la escultura y la pintura, arrebatadas a los gremios y sus talleres para darlas a los artistas formados en la recientemente fundada Academia de San Carlos<sup>4</sup>; junto a ello, la separación de los espacios públicos de

Diego García Conde (levantó); Rafael Ximeno y Planes (dibujó); Joaquín Fabregat (grabó). *Plano de la Ciudad de México levantado por el Teniente Coronel de Dragones Don Diego García Conde en año de 1793 y grabado en el de 1807, 1793 / 1807*. Grabado en lámina de cobre sobre papel. 270 x 157 cm. Colección Museo de la Ciudad de México

<sup>4</sup> La Academia abrió sus puertas en noviembre de 1781.



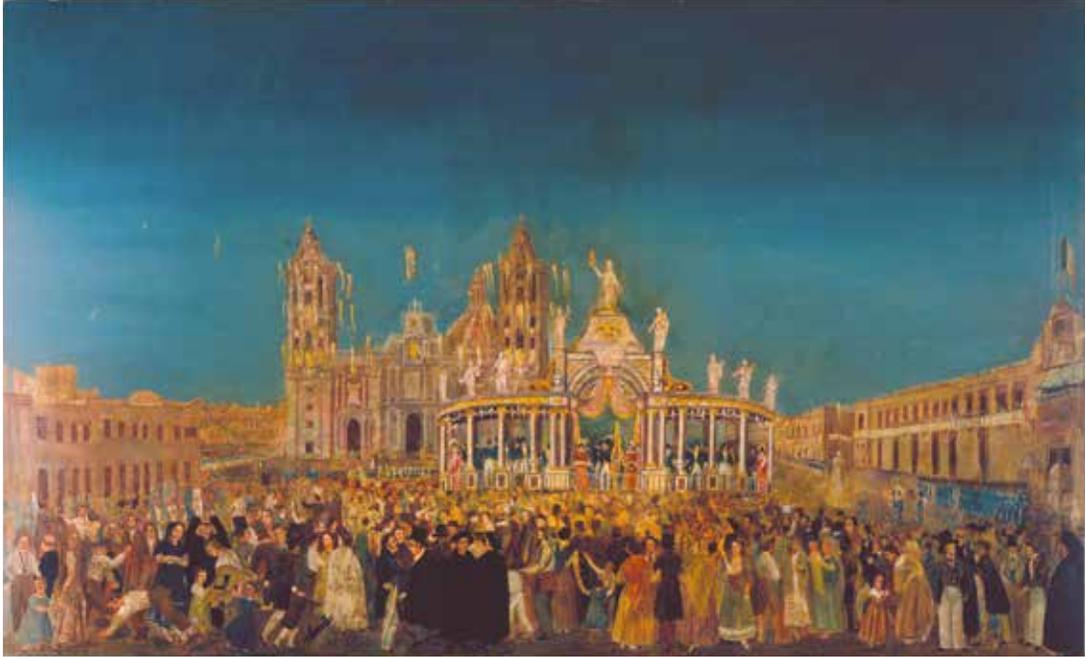
Pedro Gualdi. *La Catedral de México al atardecer*. 1850. Óleo sobre tela. Con marco: 125 x 100 cm. INAH/Museo Nacional de Historia

los privados, las prohibiciones de tirar aguas negras en las calles, de volar papalotes y elevar globos de papel de china que provocaban incendios y otros accidentes... Reflejo de una corriente de renovación urbana europea, la capital de la Nueva España buscó dejar de ser una provincia perdida del imperio, un ángulo obtuso en un rincón de la cristiandad. Al finalizar el siglo XVIII las autoridades quitaron basura acumulada por muchos años, desazolvaban canales, se iluminaron las calles principales, se ampliaron las avenidas y mejoraron los paseos, se buscó quitar todo lo que obstaculizara el tránsito de peatones y carruajes.<sup>5</sup>

En esas pujantes últimas décadas del Siglo de las Luces se derribaron "construcciones que representaban estorbos. Desde entonces los callejones y vecindades fueron vistos como sitios nocivos y peligrosos; lugares que permitían el hacinamiento, la podredumbre y la malacrianza. Fue así como una distinta concepción de la urbe comenzó a transformar el espacio urbano",<sup>6</sup> y como efecto, las costumbres cotidianas de sus habitantes. Quedaba

<sup>5</sup> Marcela Dávalos, "Los servicios y la población moderna", en Cristina Barros (coord.), *El Centro Histórico. Ayer, hoy y mañana*, México, INAH-Departamento del Distrito Federal, 1997, p. 100.

<sup>6</sup> *Idem*.



claro: el enemigo era la insalubridad y la perniciosa costumbre de arrojar a la calle –o a los canales– los excrementos y las basuras. El cambio no debió ser fácil ni aceptado de buena gana por todos. Sin duda, debió sentirse en el ambiente la tensión entre el hecho urbano afirmado por la rutina y la noción política de ciudad moderna que resolvía los usos reglamentados del espacio. La revolución urbana fue decidida con tenacidad por los herederos de la Ilustración en el centro de la Nueva España: en 1795 el teniente coronel Diego García Conde terminó el primer plano moderno de la ciudad con una doble perspectiva, la de la mirada a vuelo de pájaro en sus ocho cuarteles mayores (divididos en treinta y dos menores) y la de la reproducción exacta del paisaje de edificios, torres, cúpulas y jardines por los cuatro puntos cardinales en un vistazo horizontal. El Plano de la Ciudad de México fue impreso en gran formato sobre papel (otro hecho novedoso), que fue contemporáneo: “(...) las nuevas ideas ilustradas de limpieza, higiene, circulación, en fin, la revolución del urbanismo que vivía Europa hizo posible que la ciudad volviera a vivir, como en sus primeros años, amplios proyectos de renovación. Se la sometió a un estricto control y bajo la mirada inquisitiva de estos ilustrados se la midió, se contaron sus habitantes, se numeraron sus casas, se ordenaron sus mercados, se reglamentó el uso de sus calles, se

Autor no identificado. *Jura solemne de la Independencia en la Plaza Mayor de la Ciudad de México, ca. 1821.* Óleo sobre tela 82 x 122 cm. INAH/Museo Nacional de Historia

regularizaron las fiestas, en fin, volvió a ser una ciudad y no un conglomerado, como parece haber sido por tantos años”.<sup>7</sup> Y esta política sería un raro ejemplo de continuidad urbana: ya desde los tiempos del virrey Martín de Mayorga se comenzó por desbaratar la ciudad del barroco; en 1782 se habían desterrado de la zona urbana aquellos establecimientos que causarían malos olores, atraerían moscas y otras alimañas o fueran un foco de riesgo de incendios: fábricas de velas de sebo, zahúrdas, curtidurías, pailerías, talleres de coheteros, herreros y toneleros; y en los tiempos de García Conde se prohibieron también las panaderías en el centro de la ciudad.<sup>8</sup>

## En las corrientes profundas de la cultura

No todo cambió. No podía hacerlo. Las creencias que llegaron del fondo de la historia virreinal, de las corrientes más profundas de la cultura popular cristiana novohispana, se desdoblaron en conductas, gustos y fervores que

Pedro Gualdi. *Vista noroeste de la ciudad de México*.  
Primera mitad del siglo XIX.  
Óleo sobre tela. Medidas  
con Marco: 110 x 158 x 5 cm;  
sin marco: 100 x 148 x 2 cm.  
Museo Franz Mayer.

<sup>7</sup> Esteban Sánchez de Tagle, “Los gobiernos de la Ciudad de México en la colonia”, en Cristina Barros, *op. cit.*, p. 97.

<sup>8</sup> Roberto Llanas, “Uso del suelo urbano. 1521-1821”, en Cristina Barros, *op. cit.*, p. 91.



no dejarían del todo de aparecer a pesar de los propósitos oficiales por “adelantar” a la urbe. Quedó, tal vez hasta nuestros días, la “parte profana de la cultura”<sup>9</sup> del barroco, quedaría arraigada en la mentalidad popular, en un mundo de santuarios, pinturas ejemplares de mártires y cristos sangrantes, ofrendas y rituales, de edificios y decoraciones que remitían a los misterios de la Pasión, al perdón de los pecados y a la mayor gloria de Dios y del rey.

¿Cómo era la heterogénea sociedad del corazón del reino la última década del Siglo de las Luces? Podemos imaginarla. Vivían diariamente, como todos los vasallos del rey, los hechos pequeños de su repleto mundo. La división en castas y las distancias en las fortunas ponía fronteras mentales y reales en la relación entre los individuos. La historia apenas las registró; sin embargo, en su central insignificancia marcaron sus vidas, y serían ellos los que harían el cambio más hondo e inimaginable que hoy podemos atisbar: la Independencia no sería un hecho casual; ellos extinguieron a la Nueva España y dieron la bienvenida a México.

## Al modo romano

Octavio Paz escribió que “los edificios de la época virreinal son nobles sin austeridad, grandes sin pretensión. La arquitectura se vuelve escultura y la escultura se anima, como si la piedra estuviese viva”.<sup>10</sup> La Real Academia de las Bellas Artes de San Carlos dejaba ver su benéfica influencia, de manos de sus maestros artistas. El dibujo de Rafael Ximeno y Planes, grabado por José Joaquín Fabregat en 1797, imaginó la Plaza Mayor de México ya terminada en sus trabajos de desagüe, nivelación y acondicionamiento. La circundaba una muralla que se adivina de cantera abalaustrada con cuatro rejas orientadas cardinalmente. Al centro de la plaza se levantaba el monumento ecuestre del rey Carlos IV, al gusto romano. Montado a la manera de los césares, sin estribos y con el pleno dominio de la cabalgadura, pareciera dirigirse hacia el palacio virreinal. Llama la atención que en el perímetro, Ximeno y Planes apenas ilustró una decena de personas (en una ciudad de ciento cincuenta mil habitantes); todo el conjunto, rejas adentro, está limpio, desierto, sin nada que se interponga entre el monumento y sus siempre externos observadores (a quienes Ximeno sitúa al sur del emplazamiento). El símbolo era claro: el espacio del rey no se tocaba ni se estorbaba. El emblema ilustrado se resumía en la pulcritud visual –y real–: la Plaza Mayor en nada debió parecerse a la desordenada, desconcertante, vital, ruidosa y multicultural área de intercambios de los tiempos de Carlos III. Nada de los cajones de mercaderías llenos de frutas, pescados, flores, telas y lienzos, lozas y barros, de talleres de caldereros y huaracheros, del paso de parvadas de chichicui-

<sup>9</sup> Georges Duby, *op. cit.*, p. 289.

<sup>10</sup> Octavio Paz, “México, ciudad del fuego y del agua”, en *Pasado y presente en claro*.

lotas, patos, guajolotes y gallinas pastoreados, de gritos para vender y comprar, de músicos ambulantes y del paso de fervorosos cargadores de imágenes santas para pedir limosnas, todos bajo la magra columna que soportaba la más bien pequeña imagen policroma del rey Fernando VI, erguido y con un pie sobre la esfera del mundo.<sup>11</sup> Por otro lado, los edificios y templos antiguos dejaron los viejos esplendores; al no invertirse en su mantenimiento y conservación, iniciaron un largo camino hacia la ruina, que una generación más tarde derivaría en el abandono y el desprecio.

La proyectada magnificencia de la Plaza Mayor y su monumental símbolo marcarían, como duro destino del cambio urbano, las horas futuras de la Ciudad de México. “El lunes 18 de julio de 1796, por la mañana, se llevó a cabo una ceremonia en la Plaza Mayor de la ciudad de México, con asistencia del virrey, don Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte, y los miembros de la Real Audiencia”.<sup>12</sup> La ceremonia consistió en colocar una *caja de tiempo*<sup>13</sup> que marcaría el lugar en que se debía levantar una escultura de madera con la imagen ecuestre de Carlos IV. Se trataba de una maqueta-simulacro, de una prefiguración del monumento. Y es que el marqués de Branciforte había mandado levantar una estatua de bronce tan grande que la insuficiencia del material en la Nueva España obligó al maestro escultor, Manuel Tolsá, a tallar una escultura efímera y ponerla en el centro de la plaza.<sup>14</sup> El olvido la devoró. Cuenta el alabardero José Gómez que el 9 de diciembre, cumpleaños de la reina María Luisa, se colocó la estatua en la base. Como se acostumbraba en los festejos de las glorias reales, se organizaron corridas de toros, ceremonia de “besamanos en Palacio, en la tarde paseo y en la noche teatro, baile y cena, con muchos castillos de fuego”.<sup>15</sup> Tres años más tarde se concluyó el molde de madera para el vaciado del bronce fundido; las veinte toneladas de material –600 quintales que recubrirían un “esqueleto” de metal, cuya estructura debía soportar la enorme estatua– no se consiguieron sino hasta 1802. Se buscó repetir la fecha, acorde a la ceremonia primigenia: el 9 de diciembre de 1803, el monumento ecuestre de Carlos IV fue inaugurado por el virrey José de Iturrigaray. El

<sup>11</sup> Así se le representó en el óleo llamado *La Plaza Mayor de México*, anónimo de 1766. Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

<sup>12</sup> Así lo relata Martha Fernández, “El Caballito: de la gloria al infortunio”, en [http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/el\\_caballito\\_de\\_la\\_gloria\\_al\\_infortunio](http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/el_caballito_de_la_gloria_al_infortunio). Fecha de consulta: 15 de mayo de 2017. También véase José Gómez, *Diario de sucesos notables del alabardero... (1776-1798)*, edición y estudio de Ignacio González-Polo, México, IIB-UNAM, 2008, p. 312. Este último, dicho sea de paso, da una curiosa descripción del descubrimiento de las dos piedras en la Plaza Mayor de México en 1790, *vid supra*.

<sup>13</sup> La *caja de tiempo* era labrada en una pieza de cantera o piedra volcánica, ahuecada y con tapa del mismo material. Se forraba su interior con una lámina de plomo para resguardar objetos y documentos que recordasen, en el futuro, la fecha y los nombres de los protagonistas del hecho que se buscaba arrancar al olvido.

<sup>14</sup> Martha Fernández, *op. cit.*

<sup>15</sup> *Diario...*, *op. cit.*, pp. 317-318.



significado sería el mismo: una amorosa manifestación de obediencia y lealtad de la élite gobernante novohispana. “El Caballito”, como se le apodó, cabalgaba rumbo al palacio virreinal... en una plaza solitaria. El apoyo popular al rey era simbólico, y se sostenía por el temor a repetir la aventura revolucionaria francesa, herética y anticlerical, a quedar desprotegidos ante la ambición de Napoleón, y finalmente a caer en las rudas manos de la Inquisición. Sin embargo, apenas un año más tarde, el 24 de diciembre de 1804, Carlos IV firmó la Real Cédula de Consolidación, documento que condenaba a Nueva España a la depresión económica. En su momento se sintió como lo que era: un yugo mortífero. Por supuesto, terminó con el prestigio del rey y con el amor de sus vasallos. Se acercaban los tiempos en que la veneración como conducta natural del vasallo hacia el monarca sería puesta en tela de juicio; se acercaban los años de rechazar y discutir la función de gobierno y gobernantes; se asomaron los momentos de exhalación del largo ritmo vital de la ciudad; y con ella salió el inconfundible aliento del disgusto acumulado...

Pedro Gualdi. Firmado  
“Gualdi”. *Exterior del Teatro  
Santa Anna*. Óleo sobre tela.  
Medidas sin marco 70 x  
97 cm. Colección Banco  
Nacional de México



Lorenzo de la Hidalga.  
*Interior del Teatro de Santa Anna*. Acuarela sobre papel.  
Medidas sin marco 26.3 x  
33.4 cm. Colección Banco  
Nacional de México

### “Desde esta soledad...”

En 1803 llegó el barón Alexander von Humboldt a la Nueva España. Cargado de instrumentos y colecciones, emprendió la subida de las costas de Acapulco hacia la Ciudad de México. No esperaba encontrarse con una urbe distinta a las que daban sello particular a las ciudades y villas españolas. Se asombró: “México debe contarse, sin duda alguna, entre las más hermosas ciudades que los europeos han fundado en ambos hemisferios. A excepción de Petersburgo, Berlín, Filadelfia y algunos barrios de Westminster, apenas existe una ciudad de aquella extensión que pueda compararse con la capital de Nueva España, por el nivel uniforme del suelo que ocupa, por la regularidad y anchura de las calles y por lo grandioso de las plazas públicas”.<sup>16</sup> Debió atestiguar la ceremonia de vasallaje y aceptación al rey

<sup>16</sup> Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, México, Porrúa, 2002. Esta cita se tomó de Emmanuel Carballo y José Luis Martínez (comps.), *Páginas sobre la ciudad de México, 1469-1987*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, p. 120.

Carlos; describió entonces a la recientemente remodelada Plaza Mayor: "Todo viajero admira con razón, en medio de la Plaza Mayor, enfrente de la Catedral y del palacio de los virreyes, un vasto recinto enlosado con baldosas de pórfido, cerrado con rejas ricamente guarnecidas de bronce, dentro de las cuales campea la estatua ecuestre del rey Carlos IV, colocada en un pedestal de mármol mexicano".<sup>17</sup> De hecho, el curioso científico alemán miró todo: los edificios del nuevo gusto clásico hechos con corrección por los arquitectos de la Academia, el trazo de las calles, la armonía entre el paisaje y la ciudad –fundamento de la geografía humana del romanticismo en boga–... Subió al cerro de Chapultepec y desde "esta soledad, esto es, desde la punta de la roca porfírica [...] domina la vista una extensa llanura y campos muy bien cultivados que corren hasta el pie de las montañas colosales, cubiertas de nieves perpetuas".<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Idem.*

Carl Nebel. *Batalla del Molino del Rey*, 1851.  
Litografía coloreada. Con marco: 62 x 47cm. INAH/  
Museo Nacional de Historia





Carl Nebel. *Entrada del General Scott a México, 1851*. Litografía coloreada. Con marco: 63 x 49 cm. INAH/Museo Nacional de Historia

## Crepúsculo

Hacia comienzos del siglo XIX la Nueva España vivía en un espejismo de felicidad, en un simulacro de bienestar. Pero el mundo se descompuso. La Real Cédula de Consolidación quebrantó la imagen de un rey benefactor; se trastocó a la de un gobernante inepto dirigido por el “favorito de la reina”, el ministro Manuel Godoy. El golpe de Aranjuez que destituyó a Carlos IV y elevó a Fernando VII pareció esperanzador. No por mucho tiempo: el río revuelto atrajo al ambicioso Napoleón; al invadir España y retener a Carlos y a Fernando en Bayona, el mecanismo jurídico español se echó a andar para evitar el vacío de poder. Las juntas asumieron la responsabilidad de rechazar política y militarmente a los franceses. Y en la Nueva España rompió el precario equilibrio social entre criollos y peninsulares. La Ciudad de México, apenas ayer elogiada, fue hecha rehén por los golpistas de Gabriel de Yermo; luego por el temor, las penurias de la guerra y finalmente por la mano de hierro de los virreyes militares. Se aceptó y se reprobó la Constitución de Cádiz (1812), conforme llevaran los aires en la misma España. Y entonces a la Plaza Mayor se le bautizó como Plaza de la Constitución —el nombre moderno—, pero fue también escenario de cadalso judicial (ahí, por ejemplo, se ajustició al insurgente Bravo) y simbólico (se quemaron por mano de verdugo los ejemplares de la Constitución de Apatzingán).



## El día de la ira

*Hay tiempo para crecer y tiempo para cambiar; tiempo de demoler y tiempo de levantar, tiempo de vivir la calma y tiempo de soportar la tormenta...* Paráfrasis bíblica que se aplica a la abrupta historia de México. Así lo entendió la historiadora Guadalupe Jiménez Codinach al explicar la fuerza del destino durante el dudoso crepúsculo virreinal. La sabia frase debió parecerles profecía a los jefes insurgentes, muchos de ellos curas desdoblados en caudillos. Era tiempo de cambiar para la Nueva España; tiempo de padecer para la capital del reino. Al sumar la propaganda realista, la persecución y descalificación tenaz de militares, obispos e inquisidores, los habitantes de la Ciudad de México –la mayoría asombrados y pasivos– debieron sentir que se abría la ventana del Día Final.

Durante la década independentista no faltaron sucesos que alteraran –y no pocas veces alarmaran– a los habitantes de la ciudad y sus alrededores. Por ejemplo, el regreso de las exhaustas tropas sitiadoras de la villa de Cuautla en mayo de 1812. Una crónica falaz cantaba la victoria de los hombres de Félix María Calleja y puntualizó que, por primera vez en un desfile, se escuchó el toque marcial de la trompeta. Ninguna de las dos noticias sería exacta, pero no es posible saber el impacto que tuvo entre la población citadina, agobiada por el temor a la inseguridad y a la presión del go-

Autor no identificado.  
*Alegoría de la muerte*,  
siglo XIX. Óleo sobre tabla.  
75 x 118 x 5 cm. Con base  
y capelo de truvue. INAH/  
Museo Nacional de las  
Intervenciones.



*Previene que al darle el toque de generala y el de rebato de la campana mayor de la Catedral, los mexicanos harán la guerra al invasor con las armas que tuvieran a su disposición, sirviéndose hasta de piedras.* Fondo: XXXII Carpeta: 2-3  
 Documento: 110. Tipo de documento: Bando impreso.  
 Fojas: 1 hoja Lugar y fecha: México, 7 de septiembre de 1847 Nombre del fondo: Impresos Bandos Distrito Federal, 1847-1848, Centro de Estudios de Historia de México CARSO

bierno contra criollos y castas. Otro más, el de la proliferación de bandos o órdenes escritas —y leídas en voz alta—, para regular el comercio de víveres (escasos por la guerra en los campos y haciendas), para dar vigencia o derogar los preceptos constitucionales de Cádiz, o para anunciar los requerimientos militares.

## Muros de agua

Desde las primeras noticias del levantamiento en Dolores, y sobre todo al saber que las tropas insurgentes tocaban las orillas de la capital del reino, revivió un antiguo reclamo, vieja carga de culpa. Entonces la imaginación y el miedo quisieron resolver un problema cuya alerta databa de los tiempos de la conjura de Martín Cortés al mediar el siglo XVI: el hecho contundente de que la Ciudad de México era una urbe abierta, sin murallas. En aquel entonces el juez Muñoz, enviado por el rey Felipe II, advirtió que no habría defensa de la capital del virreinato contra un ataque de los criollos hijos de los conquistadores. Recomendó fortificar, rodear a la ciudad con un muro. No se le atendió.<sup>19</sup>

Pasaron casi dos siglos y medio cuando el espíritu fiscal buscó regular los movimientos de quienes llegaban a la ciudad. No sitiadores agresivos, sino comerciantes y transportistas de mercancías. Controlar la actividad dentro y fuera, no para proteger a la urbe, sino para administrarla. El virrey segundo conde de Revillagigedo instruyó al arquitecto Ignacio Castera, nombrado Maestro Mayor de la Ciudad, para “la ejecución de un proyecto para optimizar el resguardo físico de la ciudad. Castera planeó, en primer término, modificar radicalmente la irregular trayectoria de la zanja; concibió un doble foso, exactamente cuadrado, sobrepuesto a la traza de la ciudad. En segundo lugar, ideó restringir el acceso de la población a cinco entradas exclusivamente, cuatro de ellas por tierra: Peralvillo, San Lázaro, La Candelaria y Belén, y una por agua, La Viga. Por último, proyectó una calzada para el paso de las rondas, entre la acequia exterior y la interior”.<sup>20</sup> La llamada

<sup>19</sup> Para el problema que significó la carencia de murallas defensivas en las ciudades de tierra adentro novohispanas, véase Salvador Rueda, “La excentricidad criolla: revisar el origen del ser mexicano. 1563-1821”, en *El criollo y su reflejo. Celebración e identidad, 1521-1821*, México, Fomento Cultural Grupo Salinas, 2011.

<sup>20</sup> Guadalupe de la Torre Villalpando, “El cerco fiscal de la ciudad de México”, en Cristina Barros, *op. cit.*, pp. 110-111.



“zanja cuadrada” se volvió prioridad material en 1810 y, eventualmente, los siguientes cincuenta años. Esta vez, al inicio de la guerra insurgente y ante el rumor de la cercanía de las tropas del cura Miguel Hidalgo, la mano de obra –para las posibles adecuaciones– sería del ejército.<sup>21</sup> El miedo a que la capital del reino fuera sitiada y tomada era apenas comparable al de la imaginada invasión de los herejes de Napoleón. Entonces la “Real Aduana cedió al ejército las riendas de la periferia de la ciudad, subordinando sus funciones de salvaguarda fiscal a la defensa militar”.<sup>22</sup>

Once años de guerra destruyeron la vida económica de todo el virreinato y volvieron a la floreciente Ciudad de México en una ciudad asediada. El reino, y su corazón, se descoyuntaron: el paisaje después de la batalla por la independencia de España era desolado, tanto “que había causado general pobreza y ha hecho lenta y difícil la reparación, de manera que, en el fondo del brillante cuadro de la victoria, descubriéndose una situación oscura, desconsolante y propia para desalentar a los más templados corazones”, se escribió a comienzos de la paz porfiriana seis décadas después.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> Enrique Olavarría y Ferrarí y Juan de Dios Arias, *México a través de los siglos*, t. IV, p. 15.

José María Velasco. *Vista de la parte destruida del templo de San Bernardo*, 1861. Óleo sobre papel pegado en tela. Medidas sin marco: 32.8 x 44.8 cm. INBA/Museo Nacional de Arte

## “Olor a tierra recién nacida”

Pero la ciudad, como espacio de vida y de relaciones multiculturales, salió de su adormecimiento, de su confusión, una mañana de febrero de 1821. A partir de entonces se sintieron semanas prometedoras de estabilidad política. El siglo XIX, finalmente, levantaría ideas nuevas de historia y de futuro alentador. Aunque no sin dificultades... Se sentía el olor a tierra recién nacida –para robar la imagen al poeta Jaime Sabines–. El color verde de la bandera nacional y el pacto trigarante entre los enemigos combatientes significaba lo que los nuevos mexicanos querían escuchar: la esperanza. “Sobrábale razón a la gente sencilla para gustar con vehemencia, aunque fuese por algunas horas, de un sueño venturoso. Todo se prestaba a despertar ilusiones gratísimas, que se creían realizables al contemplar el unánime regocijo de la ciudad, destinada a ser capital del nuevo imperio. En ella estaban vinculados los más solemnes recuerdos, y su situación, sus obras monumentales y el natural influjo de su amplio comercio, y de su numeroso vecindario, de su riqueza y de sus focos intelectuales, exigían que fuese la metrópoli de una nación ya puesta en vía de hacerse poderosa y respetable”.<sup>24</sup>

La administración de la ciudad se estancó a partir del levantamiento insurgente. El ayuntamiento había sido sometido y reducido desde 1808, y las urgencias de la guerra concentraron el ejercicio del gobierno en los virreyes militares. Entonces la proclamación de la independencia ofreció un aliento de esperanza: renació la voluntad de bien gobernar: “[...] una nueva forma de gobierno, el imperio, se interesó por llevar a cabo, a partir de 1821, una serie de reformas que acabaran con un caos urbano desarrollado a lo largo de 300 años [...] Era toda una planeación urbana en la que se hacía necesario reubicar edificios y crear otros que impulsaran la funcionalidad y el esplendor del imperio. Se consideraron diversas zonas donde debían erigirse museos, observatorios, zoológicos, lavaderos, baños públicos, teatros, escuelas, centros comerciales y hospitales”.<sup>25</sup> Pero el final de la guerra habría dejado otra huella que no quiso atenderse: la pobreza generalizada y las arcas vacías del gobierno. Y tal vez se perdió la oportunidad para esta generación de retomar el hilo en la naturaleza de las cosas: “la corta vida del primer imperio impidió echar a andar este plano regulador, pero sí trajo consigo, como consecuencia de su fracaso, el abandono de la ciudad y el proceso acelerado de depredación, afectación y depauperización del suelo de la Ciudad de México”, como escribió con pesimismo un historiador en nuestros días.<sup>26</sup> Con todo, el esplendor que atestiguó el barón de Humboldt veinte años antes seguiría asombrando a los ojos extraños.

<sup>24</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari y Juan de Dios Arias, *op. cit.*, p. 9.

<sup>25</sup> Roberto Llanas, *op. cit.*, p. 92.

<sup>26</sup> *Idem.*



## Efervescencia

El 19 de julio de 1823 el Gobierno Provisional Republicano que sustituyó al emperador Iturbide hizo público el decreto 106, en el que se declaraba oficialmente como "Beneméritos en Grado Heroico" a Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama, Mariano Abasolo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Leonardo y Miguel Bravo, Hermenegildo Galeana, José Mariano Jiménez, Xavier Mina, Pedro Moreno y Víctor Rosales. Con esta declaración se desplazó a Agustín de Iturbide como el protagonista fundamental de la independencia. El 17 de septiembre de ese mismo 1823 se depositaron los restos de los rebeldes insurgentes desdoblados en la Catedral Metropolitana, en una ceremonia que reflejaba el tamaño del desagravio que los responsables de cimentar la nación sentían ineludibles para los héroes fundacionales. Se les depositó en el Altar de los Reyes, a la vez "que las cenizas de Hernán Cortés eran extraídas de su sepulcro por los representantes de sus herederos y con la cooperación honrosa del gobierno, a consecuencia de las excitaciones que a la plebe se hacían para que tomase en inofensivas

Eugenio Landésio. *La Antesacristía del convento de San Francisco*, 1855. Óleo sobre tela. INBA/Museo Nacional de Arte



José María Velasco. *Patio del ex convento de San Agustín*, 1861. Óleo sobre tela. INBA/ Museo Nacional de Arte

cenizas venganza tardía si no ridícula”.<sup>27</sup> Entonces, de manera definitiva en cuando menos dos siglos, la biografía simbólica de Cortés cambió de signo violentamente: de héroe a villano. También, y con el mismo tono de vindicta pública, se removió la estatua ecuestre de Carlos IV. Nada declaradamente novohispano debía subsistir: ni escudos, ni lápidas inscritas como memoria pública, ni huella del pasado reciente, manifiestamente degradante por ser una colonia con vasallos de segunda calidad. España pagaba así el carácter injusto de sus gobernantes para con sus posesiones ultramarinas; la hispanofobia, enfermedad política que llegaría hasta los tiempos de la Revolución mexicana un siglo más tarde, se volvería conducta común.

Carlos IV avergonzaba. No su estatua, ya emblemática y valorada como obra de arte. Pero la figura del rey no podía seguir en el corazón de la ciudad capital. Menos aún cuando se le sustituiría por un monumento efímero, pero propio de los nuevos tiempos y lealtades. Para la ceremonia de coronación de Agustín de Iturbide como emperador, se cubrió el conjunto escultórico con una tela y se rodeó de banderas tricolores; años después se

<sup>27</sup> Juan de Dios Arias, “El México independiente”, en *México a través de los siglos*, t. III, p. 10.

planeó levantar en ese sitio un monumento a la independencia, del que tan sólo se construyó el zócalo –curiosamente, esta frustrada base daría el nombre popular a la Plaza Mayor y, por extensión, a todas las plazas principales de los pueblos de México–. Luego se erigió un kiosco y un jardín, en una evolución que no termina...

## Cabalgata

El Caballito se llevó al patio de la Universidad. Paradójicamente, la efigie de Carlos IV quedó encerrada y castigada a la vista como la temida y repelente Coatlicue encontrada en 1790. Se le excluyó del espacio público por casi treinta años. No sería sino hasta 1852 cuando se preparó el cruceo del paseo de Bucareli y el camino del templo de San Hipólito al poniente de la Alameda. De ahí arrancarían el nuevo aliento de la ciudad hacia el poniente, al cambiar la pasión política por el orden y el progreso. Esta vez el Caballito miraría hacia el sur. Permaneció en ese punto por ciento veinte años, y soportó tanto el declive urbano como el veloz crecimiento del siglo XX. Se desdobló como emblema: no dejó de ser punto de reunión de tropas invasoras, tanto extranjeras como de los confines mexicanos; atestiguaría, desde ese ángulo, la destrucción parcial o total de templos, conventos y algún teatro; en 1858 sería sede del cadalso que buscaría pagar por unos crímenes que causaron furor diplomático.<sup>28</sup>

## “La noche de diez años”

La política fue una pasión general. Y con ello los deseos de ajustar cuentas. Para la Ciudad de México el comienzo del siglo XIX fue un tiempo gris. Durante los primeros cincuenta años de vida independiente se atestiguó una cadena de violencias, asonadas, catástrofes, confusión. La euforia constructiva y apegada a la estética neoclásica romana languideció totalmente. Tal vez tan sólo se levantó, en todo este tiempo, el Gran Teatro Nacional, en 1844...<sup>29</sup> Se la ha comparado con la caída de Roma: la decadencia se rodeó de múltiples amenazas, que llegaron con puntualidad: golpes militares, guerras civiles, invasiones del norte y del sur, de extranjeros norteamericanos, europeos y mexicanos de todos los rincones. Epidemias, desaliento, rumores, destrucción de la ciudad que levantaron los últimos virreyes ilustrados, quienes a su vez habían arruinado las edificaciones barrocas.

<sup>28</sup> Véase Salvador Rueda, “Los crímenes de Chiconcuac y San Vicente”, en Delia Salazar (coord.), *Xenofobia y xenofilia en la historia de México, siglos XIX y XX*, México, INAH, 2006, pp. 76-77.

<sup>29</sup> Manuel Mañón, *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México, 1841-1901*, México, Conaculta, 2010, construido por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga.



Autor no identificado.  
*Templo de la Merced.*  
Colección SURA

Sorprende al lector actual la rapidez de la pérdida de tonos para llegar al gris: en apenas una generación se pasó de la luz y el orden al desánimo de medio siglo. Se volvió al plano cero de la historia; se nació como país independiente, con todo por hacer, todo por encontrar..., pero se comenzó aturrido y destruyendo. Los habitantes de la ciudad, aun los medianamente acomodados al inicio de la guerra insurgente, en las décadas de los 1820 y 1830 vivían para sí mismos, con más penurias que excedentes. Luego de la invasión norteamericana y el agravio de izar su bandera en el Palacio Nacional, la Ciudad de México se replegó y perdió esplendor, desgarrada por el conflicto violento entre liberales y conservadores: su rostro fue el triste gesto de los imperios que subsisten en su decadencia para perfilarse en la mediocridad de la vida y en la ruina material. No podía ser de otra manera: empezaba una nueva era, con la guerra como conducta continua y la discordia constante cotidiana. Y se dijo, la política fue una pasión.

Todavía entre 1856 y 1862 la ciudad atestiguó la llegada de intrusos armados, llegados desde el fondo del mundo: los "pintos" de Juan Álvarez,

desde las quebradas montañas y costas incultas del Mar del Sur; luego los franceses y sus tropas de la legión extranjera, con fama de invencibles, pero que fueron derrotados antes de llegar a la Ciudad de México en una segunda oleada. Y entre 1859 y 1863, en el periodo más violento de la Guerra de Tres años, "se detuvo por completo la construcción de edificios eclesiásticos; esto se debió a la puesta en práctica de las leyes de nacionalización de los bienes del clero, pero la arquitectura funeraria, en cambio, recibió un estímulo con la secularización de los cementerios".<sup>30</sup> No sin razón, en el alba del siglo XX el escritor Heriberto Frías calificó este momento como "la noche de diez años"...<sup>31</sup> Pero también subtitularía este dudoso crepúsculo como "el albor de la libertad".

Y es que, a partir de entonces, al mediar la década de 1860, se alzó la vista y se miró hacia afuera, en una experiencia hasta ese momento impensable por los habitantes de lo que unos llamaban República mexicana, y otros, Imperio mejicano. Aunque habría que esperar un poco más, 1867, cuando la guerra civil se resolviera finalmente en favor de los republicanos. Entonces el rostro urbano buscaría el espejo de París, el de Roma, el de Londres... Atrás, en los territorios del olvido, quedaron la Venecia americana y el Madrid barroco. También la capital novohispana de los ilustrados. Sería, nuevamente, como la Roma que le era contemporánea, "generosa, charlatana y devota –siempre viva–".<sup>32</sup>

Después de la exhalación se volvería a aspirar... ©

<sup>30</sup> Rogelio Álvarez, "Arquitectura del siglo XIX en la ciudad de México", en Cristina Barros, *op. cit.*, p. 114.

<sup>31</sup> Heriberto Frías, en su *Biblioteca del niño mexicano*, México, Maucci Hermanos, 1900.

<sup>32</sup> Duby, *op. cit.*, p. 302.

# PLANO GENERAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO. 1886.

POBLACION 300.000 HABITANTES

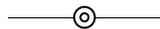
PARROQUIAS			
1	San Juan de los Rios	32	San Juan de los Rios
2	San Juan de los Rios	33	San Juan de los Rios
3	San Juan de los Rios	34	San Juan de los Rios
4	San Juan de los Rios	35	San Juan de los Rios
5	San Juan de los Rios	36	San Juan de los Rios
6	San Juan de los Rios	37	San Juan de los Rios
7	San Juan de los Rios	38	San Juan de los Rios
8	San Juan de los Rios	39	San Juan de los Rios
9	San Juan de los Rios	40	San Juan de los Rios
10	San Juan de los Rios	41	San Juan de los Rios
11	San Juan de los Rios	42	San Juan de los Rios
12	San Juan de los Rios	43	San Juan de los Rios
13	San Juan de los Rios	44	San Juan de los Rios
14	San Juan de los Rios	45	San Juan de los Rios
15	San Juan de los Rios	46	San Juan de los Rios
16	San Juan de los Rios	47	San Juan de los Rios
17	San Juan de los Rios	48	San Juan de los Rios
18	San Juan de los Rios	49	San Juan de los Rios
19	San Juan de los Rios	50	San Juan de los Rios
20	San Juan de los Rios	51	San Juan de los Rios
21	San Juan de los Rios	52	San Juan de los Rios
22	San Juan de los Rios	53	San Juan de los Rios
23	San Juan de los Rios	54	San Juan de los Rios
24	San Juan de los Rios	55	San Juan de los Rios
25	San Juan de los Rios	56	San Juan de los Rios
26	San Juan de los Rios	57	San Juan de los Rios
27	San Juan de los Rios	58	San Juan de los Rios
28	San Juan de los Rios	59	San Juan de los Rios
29	San Juan de los Rios	60	San Juan de los Rios
30	San Juan de los Rios	61	San Juan de los Rios
31	San Juan de los Rios	62	San Juan de los Rios
32	San Juan de los Rios	63	San Juan de los Rios
33	San Juan de los Rios	64	San Juan de los Rios
34	San Juan de los Rios	65	San Juan de los Rios
35	San Juan de los Rios	66	San Juan de los Rios
36	San Juan de los Rios	67	San Juan de los Rios
37	San Juan de los Rios	68	San Juan de los Rios
38	San Juan de los Rios	69	San Juan de los Rios
39	San Juan de los Rios	70	San Juan de los Rios
40	San Juan de los Rios	71	San Juan de los Rios
41	San Juan de los Rios	72	San Juan de los Rios
42	San Juan de los Rios	73	San Juan de los Rios
43	San Juan de los Rios	74	San Juan de los Rios
44	San Juan de los Rios	75	San Juan de los Rios
45	San Juan de los Rios	76	San Juan de los Rios
46	San Juan de los Rios	77	San Juan de los Rios
47	San Juan de los Rios	78	San Juan de los Rios
48	San Juan de los Rios	79	San Juan de los Rios
49	San Juan de los Rios	80	San Juan de los Rios
50	San Juan de los Rios	81	San Juan de los Rios
51	San Juan de los Rios	82	San Juan de los Rios
52	San Juan de los Rios	83	San Juan de los Rios
53	San Juan de los Rios	84	San Juan de los Rios
54	San Juan de los Rios	85	San Juan de los Rios
55	San Juan de los Rios	86	San Juan de los Rios
56	San Juan de los Rios	87	San Juan de los Rios
57	San Juan de los Rios	88	San Juan de los Rios
58	San Juan de los Rios	89	San Juan de los Rios
59	San Juan de los Rios	90	San Juan de los Rios
60	San Juan de los Rios	91	San Juan de los Rios
61	San Juan de los Rios	92	San Juan de los Rios
62	San Juan de los Rios	93	San Juan de los Rios
63	San Juan de los Rios	94	San Juan de los Rios
64	San Juan de los Rios	95	San Juan de los Rios
65	San Juan de los Rios	96	San Juan de los Rios
66	San Juan de los Rios	97	San Juan de los Rios
67	San Juan de los Rios	98	San Juan de los Rios
68	San Juan de los Rios	99	San Juan de los Rios
69	San Juan de los Rios	100	San Juan de los Rios

EDICION DEL ANUARIO MEXICANO

EDITORES  
J. VALDEZ CUEVA    J. PEREZ MARQUEZ  
Libreria            Casa 10  
MEXICO 12  
MEXICO.



# La ciudad como representación teatral\*



Vicente Quirarte

El 12 de junio de 1864 entraban a la antigua capital de Anáhuac Fernando Maximiliano de Habsburgo y Carlota Amalia de Bélgica, en calidad de emperadores de México. El 16 de julio de 1867, Benito Juárez, presidente constitucional de México, regresaba victorioso a la misma ciudad y con la misma gente, para consumar de manera absoluta la segunda independencia y consolidar las instituciones republicanas. En una primera lectura, ambos acontecimientos políticos parecen contradictorios, pero revelan en su punto más alto las antinomias que condicionaron la existencia de los jóvenes países latinoamericanos, desde su nacimiento a la vida independiente hasta la puesta en práctica de los motivos que les dieron origen. El rito, la sacralidad y la fiesta acompañan la escenografía monárquica, pero también intervienen en la puesta en escena republicana. Llamar *actores políticos* a los protagonistas de los cambios históricos es una metáfora impecable: aparentar ser otro, aprender parlamentos en el momento preciso desarrollar un monólogo y en el punto culminante desencadenar el drama.

El 31 de mayo de 1863, tras la caída de Puebla, la capital mexicana había quedado expuesta al avance del ejército interventor y sus aliados monarquistas. Juárez decidió abandonar la capital y trasladar los poderes a San Luis Potosí, no sin un supremo golpe teatral: arriar la bandera en la Plaza Mayor y llevarla consigo. El acto tuvo una respuesta inmediata en la imagi-

\* Tomado de: Quirarte, Vicente. *Amor de ciudad grande*, México, FCE, UNAM, IIB, 2011, 226 pp. Editado para la presente publicación con autorización del autor.

Valdés Cueva J. (Editor)  
*Plano General de la Ciudad  
de México, 1886*  
Reproducción mecánica de  
litografía 63 x 83 cm.  
Colección Museo  
de la Ciudad de México

nación popular: "La Paloma", una de las habaneras más populares de la época, que Carlota convertiría en su melodía predilecta, sería adaptada por los chinacos que rendían homenaje a la resistencia del presidente peregrino. [...]

La denominada por Edmundo O'Gorman "supervivencia política novohispana", es decir, los tres siglos de monarquía experimentados por México, propició la llegada de un príncipe europeo y el ensayo de un segundo imperio. La desilusión casi inmediata de la mayor parte de la clase política mexicana y de un pueblo que maduró ante el peso de los acontecimientos; la amenaza del poderío prusiano en Europa y el triunfo de la Unión en Estados Unidos, permitieron la victoria de un presidente que había logrado unificar a la mayor parte de los mexicanos. Tres años de historia que involucraron a países de ambos lados del océano Atlántico modificaron el mapa geopolítico. Al mismo tiempo, propiciaron una historiografía copiosa y una gran cantidad de obras literarias que articularon todas las posibilidades del discurso, desde la tragedia hasta la sátira. Personajes, paisaje y situaciones se perfilaban vigorosamente para la aparición de textos que analizan las diversas artistas de aquellos años.

[...]

Los hechos históricos suelen asemejarse a las representaciones teatrales. Al menos así sucedió desde 1821 hasta 1855, en que México vivió una interrumpida sucesión de pronunciamientos y cuartelazos, cuya puesta en escena era casi invariable: los sublevados se proclamaban defensores de los supremos valores. Se autonobraban salvadores, regeneradores o libertadores y calificaban a sus enemigos de arbitrarios, ilegales y despóticos. Un nuevo pronunciamiento alteraba los papeles, y los que antes defendían las instituciones se hallaban de pronto fuera de la ley. Antonio García Cubas describe esa capital como un escenario que durante los conflictos daba pie a verdaderas representaciones de opereta o, en el mejor de los casos, a títeres de cachiporra: "Dábale Urrea a Bustamante, Bustamante a Santa Anna, Santa Anna a él, Paredes a Santa Anna y éste a todos, menudeando los golpes sin tregua ni descanso".<sup>1</sup> Entre 1863 y 1867, dos formas de gobierno coincidieron en México. En 1967, centenario de la victoria de Juárez sobre la intervención y el imperio, algunos historiadores se inclinaron por hablar de la *restauración* de la República y otros por el *triunfo*. Los primeros implicaban que la República se había visto interrumpida por el paréntesis imperial. Los segundos, que el legítimo gobierno de Juárez nunca había dejado de existir y había triunfado sobre un usurpador. No obstante ser aceptado como un hecho histórico en los libros de texto, el término Segundo Imperio continúa siendo motivo de incomodidad para el discurso oficial. Un ejemplo: en 1995 el Museo Nacional de Arte organizó una exposición que daba testimonio de las numerosas e importantes modificaciones que la estancia de Maximiliano

<sup>1</sup> Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, p. 469.



provocó en el imaginario de México. Dar título a la muestra significó hacer múltiples rodeos lingüísticos para evitar la enunciación de la palabra "imperio". Finalmente, terminó por llamarse *Testimonios artísticos de un periodo fugaz* (1864-1867). Fugaz, pero doblemente decisivo. La estancia de Maximiliano y Carlota podría contarse como un suceso más en los anales de un país que desde la consumación de su independencia practicó todas las formas posibles de organización política.

[...]

Si bien desde 1863 el gobierno provisional de la Regencia había adoptado para México el sistema monárquico y de manera unánime ofrecido la corona a Maximiliano, para la mayor parte de la población de la Ciudad de México el imperio duró del 12 de junio de 1864, día de la entrada de los archiducos a la capital, al 20 de junio de 1867, cuando un día después del fusilamiento de Maximiliano los generales imperialistas Miguel Piña, Carlos Palafox y Manuel Díaz de la Vega capitulan ante el general liberal Ignacio Alatorre. Debemos a un hombre de teatro, Salvador Novo, un texto iluminador y sugerente sobre los últimos días de la ciudad imperial, empeñado a toda costa en mantener lo que el historiador Paul Gaulot denominó *un sueño de imperio*. Al contrario de la mayor parte de las miradas que se centran en el drama de Querétaro, gráficamente representado por Edouard Manet,

Daniel Cabrera (Figaro)  
 "Fiesta de los naturales",  
 en *El Hijo del Ahuizote*..  
 18 de diciembre de 1887.  
 Documento de prensa  
 Litografía  
 Colección Biblioteca Jaime  
 Torres Bodet, Museo de la  
 Ciudad de México

Novo se inclinó, como cronista de la Ciudad de México, por reconstruir los postreros momentos de la urbe que, como dijo con precisión Vicente Riva Palacio, “se durmió imperial y amaneció republicana”.

[...]

El litógrafo Casimiro Castro y el fotógrafo François Aubert han dejado testimonio plástico de los arcos triunfales levantados para recibir al ilustre visitante. La existencia efímera de los arcos en los principales hitos urbanos es la adaptación mexicana a la puesta en escena que significa la entrada en la ciudad, su purificación simbólica y la restauración del orden.

[...]

En la entrada de Maximiliano y Carlota es importante notar, por un lado, la significativa cantidad de arcos que se levantaron a su paso. Por el otro, que los materiales utilizados eran madera, tela y yeso, escenografía urbana y efímera que, una vez cumplida su misión, habría de desaparecer. Ciudad instantánea, llamaron los arquitectos y diseñadores del siglo XIX a aquéllas que, con motivo de las exposiciones universales, nacían para mostrar a propios y ajenos los esplendores y logros de la civilización moderna. Ciudad instantánea, de cartón piedra, la que ese 12 de junio de 1864 fue levantada en honor de quienes llegaban con la certeza de que eran reclamados unánimemente por todas las capas sociales. Ciudad que prolongaría sus pretensiones monárquicas a los interiores del Palacio, que cambiaría su nombre de Nacional a Imperial y que, adornado con el mal gusto proverbial de los monarquistas mexicanos que confundían la realeza con la cursilería, fue sustituido por el austero catre de campaña donde Maximiliano solía dormir. Ciudad no plenamente convencida de la nueva era, pero que en nombre del presente perpetuo de la fiesta celebraba, gritaba, cambiaba de chaqueta. Más que significativo es el recuerdo que de ese día guardó el joven y ardiente liberal Justo Sierra: “Un centenar de estudiantes gritábamos a grito herido, en la plaza principal, ‘mueran los mochos’, sin que nadie nos reclamase. Todo se perdía en un rumor inmenso de clamor humano, de repiques, cañonazos, música”.<sup>2</sup>

Maximiliano entró en la Ciudad de México por la calle de Plateros, vía de los triunfadores, arteria donde se toma el pulso de la urbe, y por la cual –aun en este nuevo milenio– se llega al corazón físico y emotivo de la urbe. De inmediato se vio cautivado por una escenografía que en un primer momento le ocultaba hechos significativos de la historia urbana, provocados por cuestiones políticas. Mientras miraba la deslumbrante fachada del convento de San Francisco, no podía saber que tras bambalinas, en la calle trasera, eran notorios los efectos de la demolición parcial del mismo inmueble, ordenada en 1859 por el gobierno liberal de Ignacio Comonfort, con el pretexto de ampliar la calle Independencia y sofocar de raíz las conspiraciones. La música que acompañó a ese acto teatral –bárbaro para la arquitectu-

<sup>2</sup> Justo Sierra, *Obras completas*, vol. XII, *Evolución política del pueblo mexicano*, p. 337.

ra, eficaz para el gobierno liberal— estuvo a cargo de los barreteros que transformaron el poema “Los cangrejos” en una marsellesa chinaca. Al admirar la fachada del Palacio de Minería, Maximiliano no podía sospechar que en el vecino templo de San Andrés, tan sólo tres años más tarde se llevaría a cabo la autopsia de su cadáver. Más adelante, como si el liberalismo quisiera exorcizar definitivamente su fantasma, derribó el edificio.

[...]

Inmediatamente después del fusilamiento de Maximiliano, Zorrilla publicó *El drama del alma*, poema en octavas reales, farragoso y plagado de ripios, que inicia la leyenda del asesinato de Maximiliano a manos de una horda de salvajes que, en recuerdo de los sacrificios humanos de los antiguos mexicanos, saciaban su sed de sangre con la inmolación del nuevo Quetzalcóatl. Hiperbólico y dramático, Zorrilla recordará en sus memorias: “La primera vez que le vi, entrando en la capital, bajo su manto rojo de púrpura y escoltado por su guardia palatina de uniforme rojo, me pareció que tras de sí dejaba un rastro de sangre; y la última me dejó la impresión de haberlo visto circundado de fuego, como si saliera o cayera en un volcán”.<sup>3</sup>

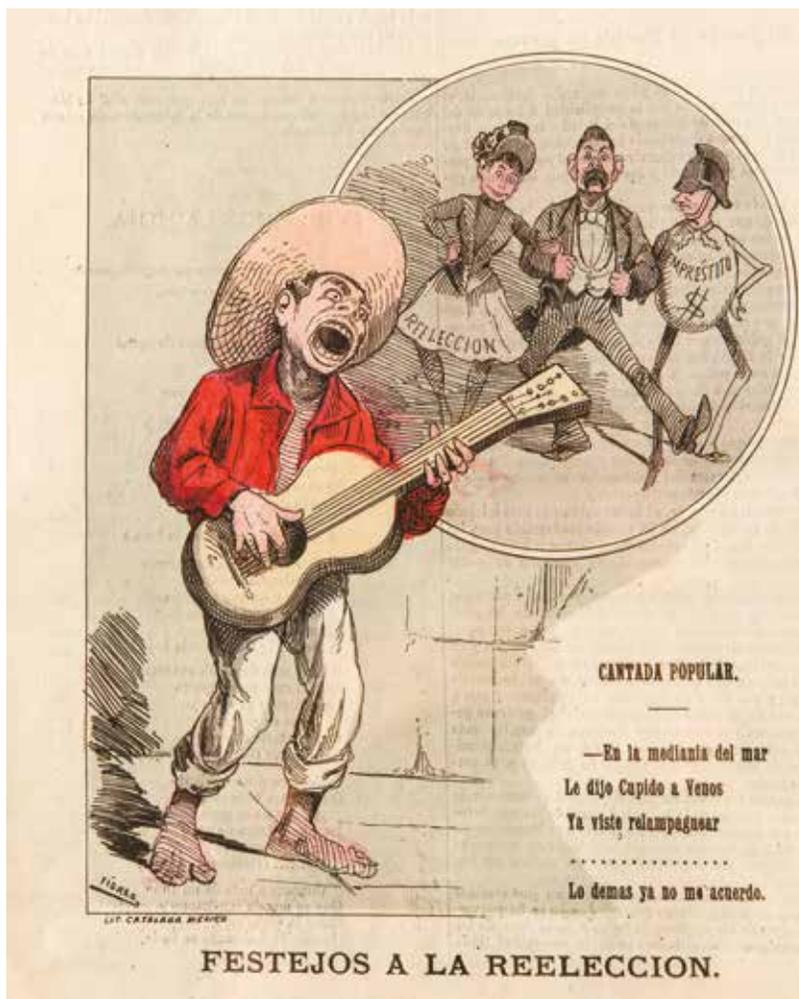
[...]

Retirado el ejército de ocupación tras la derrota de los restos del conservadurismo y la consumación del drama de Querétaro, Benito Juárez prepara su regreso triunfal, con los inherentes ritos republicanos. El público asistente a esa representación, el 16 de julio de 1867, era el mismo que había llorado su partida cuatro años atrás, pero que al año siguiente aplaudía el espectáculo imperial. ¿Cómo explicar ese súbito cambio de ideología? Una posible explicación es que quienes recibían a los liberales eran los integrantes de la naciente clase media, los artesanos, el pueblo que rudamente, trabajosamente, pero sólidamente, comenzaba a darse cuenta de su papel en la historia. Debemos a Martín Quirarte un juicio sobre aquella dramática y profunda evolución.

¡Ironía del destino! Los que combatían con tanto ahínco por derribar el régimen liberal, por derrocar a un hombre que encarnaba el ideal republicano de México, no sospecharon que, a la postre, todos sus esfuerzos acabarían por darle solidez, coherencia y prestigio universal a ese gobierno que anatematizaban. El pueblo que no era juarista, que no era liberal sino en sus capas superficiales, recibiría con la intervención europea una lección suprema. Cuando vio a un príncipe que decía ser católico defender ideas liberales; cuando sintió los atropellos de Dupin, de Berthelin, de Castagny; los asesinatos cometidos en nombre de la ley de 3 de octubre; entonces por convicción profunda o por instinto, sintió quién representaba de verdad la aspiración hacia la unidad definitiva de los mexicanos. Ese día dejó de ser Juárez el representante de un grupo político, para convertirse en símbolo de una nación.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>4</sup> Martín Quirarte, “La victoria”, en *A cien años del triunfo de la República*, SHCP, México, 1967, p. 251.



Daniel Cabrera (Figaro)  
 "Festejos de la reelección",  
 en *El Hijo del Ahuizote*.  
 5 de agosto de 1888.  
 Documento de prensa  
 Litografía  
 Colección Biblioteca Jaime  
 Torres Bodet, Museo de la  
 Ciudad de México

## Usos de la noche

Aquella noche de 1890, una muchacha llamada Remedios, conocida en su barrio con el sobrenombre –sinuoso y sonoro– de *la Rumba*, mira desde la atalaya natural que la elevación del terreno proporciona, una Ciudad de México que tan sólo en medio siglo ha duplicado su tamaño y su población. Si los oídos de *la Rumba* son ocupados por el yunque del taller paterno, el coro destemplado de los perros y los silbatos de las cada vez más numerosas fábricas, sus ojos y su cuerpo sienten la vibración de un nuevo habitante de la urbe; un enjambre de luces que desde el corazón privilegiado de la capital da testimonio del imperio de la electricidad y la revolucionaria modificación que provoca en la vida cotidiana. En un gesto que antecede a las

heroínas de las películas de la época de oro del cine mexicano, la muchacha dice, ante la seducción de la capital de luces palpitantes: “Yo también he de ser como las rotas”. Con ese primer capítulo magistral de su novela, Ángel de Campo, más conocido por su seudónimo Micrós, logra uno de los mejores retratos de la noche en un barrio periférico de la Ciudad de México; una urbe creyente en el amor, el orden y el progreso, pero incapaz de resolver las contradicciones sociales de toda la población.

[...]

El viajero que en este siglo XXI vuelve de noche a la Ciudad de México y desde la ventanilla del avión comienza a reintegrarse con la mirada a esa red profusa y luminosa, no puede dejar de asombrarse ante la fecundidad de luces en una concentración urbana cuyos límites no alcanza a abarcar la vista. Más asombroso le resultaría pensar que esta ciudad, la más grande del planeta, es también la más iluminada. Desde las alturas, todas las luces parecen cumplir una función análoga, desde los poderosos reflectores que iluminan el estadio hasta el foco que estérilmente intenta calentar la materia que integra la dieta esencial del mexicano.

[...]

Por paradójico que resulte, Tenochtitlan, la ciudad que encontraron los españoles, no obstante su precaria iluminación artificial, tenía una asombrosa actividad nocturna. Apunta Jacques Soustelle, en su libro *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*.

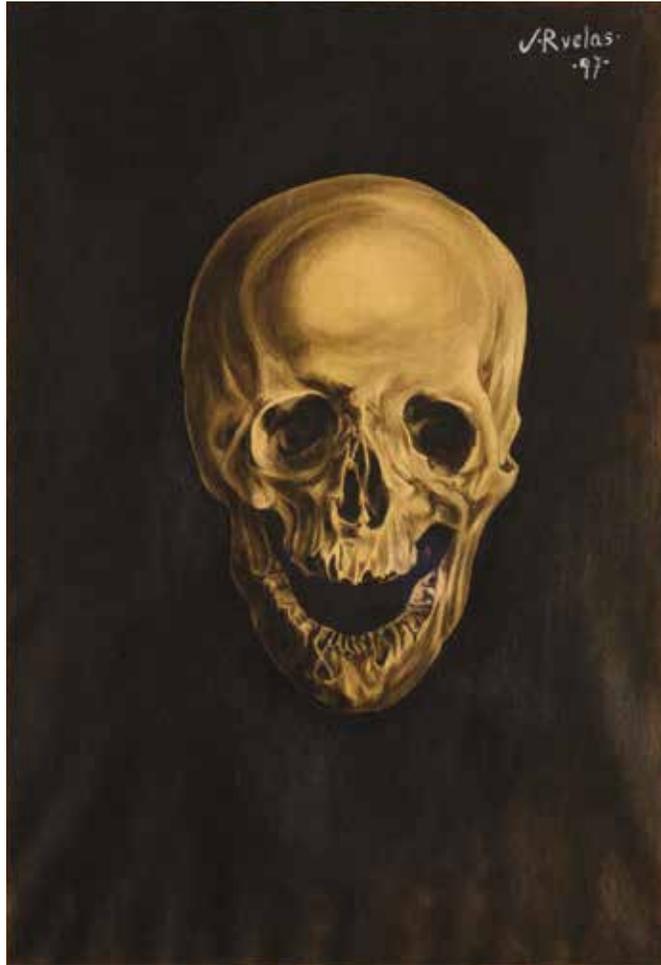
[...]

No hay alumbrado público. Y la noche, todos lo saben, es el reino de los seres misteriosos y temibles que surgen en las encrucijadas; Tezcatlipoca, que desafía a los guerreros, las lúgubres Cihuateteo, monstruos femeninos que frecuentan las tinieblas. Por todo ello la ciudad –al contrario de lo que sucedía en la misma época en las ciudades de Europa– no deja de vivir hasta la mañana siguiente. El reflejo rojizo de las antorchas corona los portales y se cierne encima de los patios. En la noche es cuando se devuelven las visitas más importantes, cuando se celebra el regreso de las caravanas, cuando los sacerdotes se relevan a intervalos regulares para celebrar los ritos: el sonido de las flautas y de las voces en un banquete de potentados o de comerciantes, el de los tambores en los templos, resuenan en la sombra que rasgan, sobre las gradas del teocalli, las llamas de enormes trípodes cargados de maderas resinosas.<sup>5</sup>

[...]

La Ciudad de México que nace al siglo XIX no distaba de semejante ritmo medieval, no obstante los esfuerzos realizados en 1790 por el virrey de Revillagigedo. El 4 de abril de ese año inauguró mil ciento veintiocho faroles de vidrio con lámparas de hoja de lata, con la mecha alimentada por aceite de nabo. Sin embargo, la que Álvarez llama *colonización de la noche* distaba

<sup>5</sup> Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas...*, p. 51.



Julio Ruelas  
*Calavera*, 1897.  
Tinta y gouache sobre papel.  
Colección María y Manuel  
Reyero

de ser una conquista pública. Igualmente lo era en la vida privada, pues las velas de cera de abeja y de sebo eran onerosas, de tal manera que una familia pobre podía mantener encendida una sola y acaso durante un par de horas. Reunirse alrededor de la vela tenía el mismo sentido de seguridad y abrigo que de manera atávica sentían los antiguos alrededor de la hoguera. En la novela *La clase media* de Juan Díaz Covarrubias, un joven estudiante lee en voz alta y a la luz de una vela, para hacer de las letras un patrimonio colectivo. Por otra parte, producir luz en medio de las tinieblas era, para quienes ya se hallaban en el interior de su casa, una tarea complicada que requería la intervención de instrumentos diversos: pedernal, yesca, eslabón y pajuela. De ahí que José María Rivera llame al siglo célebre por la aparición del cerillo, ese pequeño gran héroe que con un solo golpe hace la luz y que aún en nuestros días acompaña nuestra aventura terrestre.

[...]

El escéptico Zarco no alcanzó a ver que realidades y leyendas del México colonial dotarían de un filón inagotable a futuros escritores: el Vicente Riva Palacio de *Monja y casada, virgen y mártir*; el Juan de Dios Peza de *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de México*; el Artemio de Valle Arizpe de *Historias de vivos y muertos*, y el Luis González Obregón de *México viejo*. En todos ellos, la noche y sus fantasmas, concretos e intangibles, desempeñan un papel fundamental.

En 1837, cuando la primera generación romántica se reúne alrededor de la publicación *El Año Nuevo*, en sus páginas aparece una novela corta de Ignacio Rodríguez Galván titulada *La hija del oidor*. Situada en 1809, durante el virreinato del arzobispo Lizana Beaumont, la descripción inicial nos ayuda a comprender, además, cómo era la noche mexicana antes del estallido de la independencia.

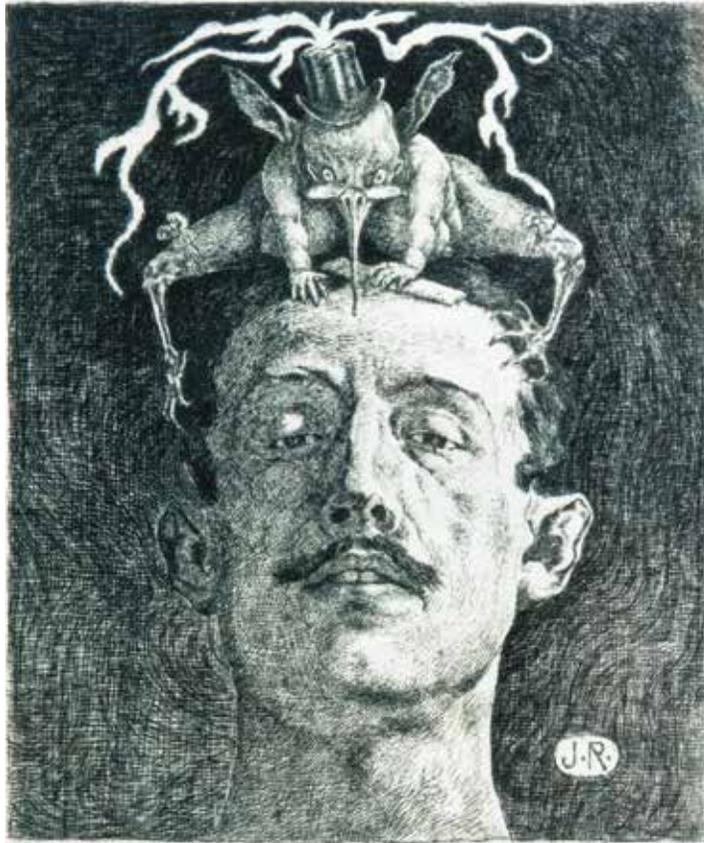
Era una de aquellas variables noches del mes de octubre: el cielo, poco antes adornado con la pálida luz de la luna, estaba cubierto de nubes, que se iban juntando para descargar a torrentes sus aguas, como se reúnen a la voz del general los batallones dispersos para dar un golpe decisivo. La estatua ecuestre de Carlos IV (uno de los monumentos más preciosos que tienen los mejicanos) se elevaba en medio de la plaza mayor, como una tumba piramidal de una bóveda fúnebre, y las torres de la catedral, cuyas cruces tocaban casi las negras nubes, parecían dos formidables gigantes que velaban sobre la ciudad silenciosa. De tiempo en tiempo se oía el "¿Quién vive?" de los centinelas, que se miraban pasear en las puertas y esquinas del palacio, como otros tantos fantasmas inquisitoriales que vigilaban atentamente por la conservación de la tiranía y del fanatismo, o como esos ilusorios vestigios que guardaban los castillos encantados de los antiguos libros caballerescos. Aquellos parajes estaban solos, casi desiertos (entonces no se reunían, como ahora, las hermosas mexicanas para formar el interesante y romancesco paseo llamado de Las Cadenas); mas de repente sonaban los pasos apresurados de alguno que se retiraba huyendo del huracán.<sup>6</sup>

[...]

Esta iluminación, prácticamente medieval, se modificó en México hacia mediados de siglo. "La luz de gas llegó a Londres en 1807, a Baltimore en 1816, a París en 1819, a Berlín en 1826".<sup>7</sup> En México se introdujo, en 1849, el alumbrado de trementina. Un par de años después, Francisco Zarco, siempre crítico y mordaz, señala: "Se nos ofreció alumbrado de gas, y el proyec-

<sup>6</sup> Ignacio Rodríguez Galván, "La hija del oidor", en *El Año Nuevo 1837*, edición facsimilar, pp. 73-74.

<sup>7</sup> Francisco Zarco, *op. cit.*, p. 546.



Julio Ruelas  
*La crítica*, 1906.  
Aguafuerte  
Colección María y Manuel  
Reyero

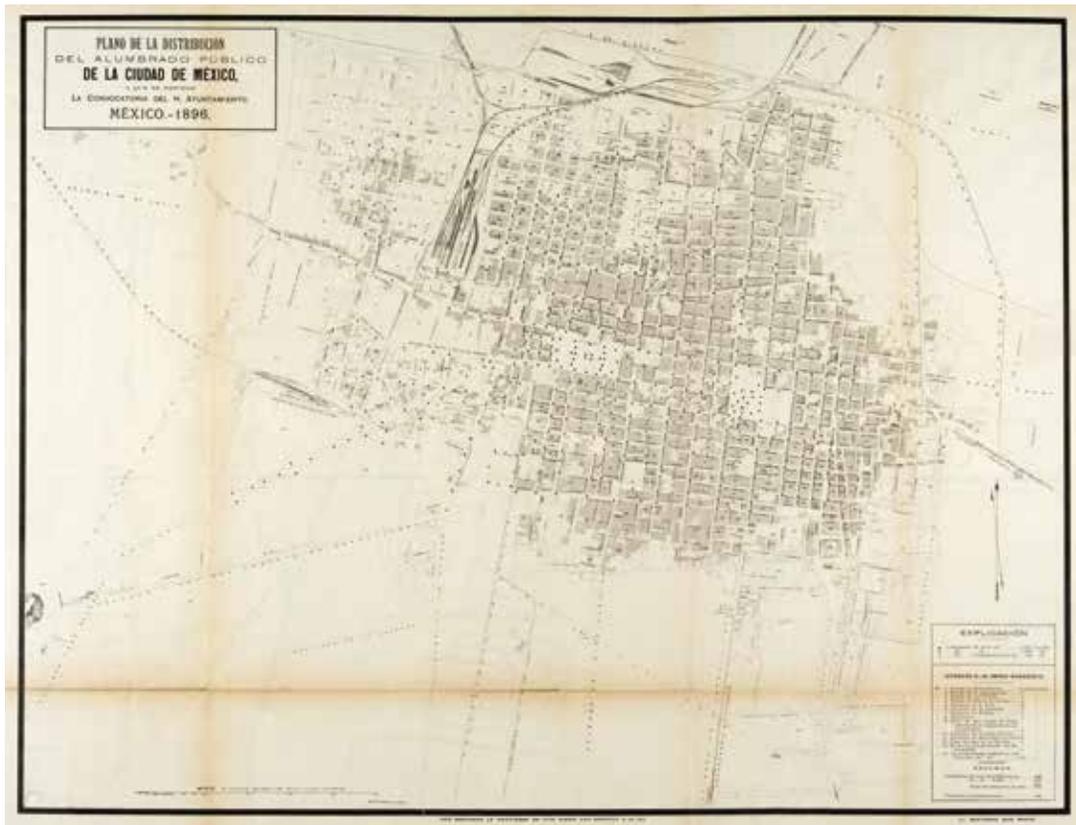
to se frustró porque un particular tuvo miedo de quemarse [...] y luego dicen que las mayorías son opresoras! ¡Mentira!, sobre todo en México, donde siempre, siempre, una insignificante minoría oprime al país entero”.<sup>8</sup> El pesimismo de Zarco contrasta con el optimismo de José María Rivera, quien considera que hay un gran avance en la iluminación urbana. En 1854 escribe: “[...] hoy tenemos luz de sobra, y por causa de ella, paciente lector, más de una vez he descubierto a media noche encima del enlosado de las calles una reluciente peseta, la cual se me ha convertido al tomarla, en una sustancia semilíquida que por cierto no me meteré ahora a explicarte”.<sup>9</sup> Finalmente, en 1869 se introdujo en la capital el gas de alumbrado.

[...]

Aquellas que Prieto se atreve a nombrar *hijas vagabundas de la noche* aparecen nombradas en ausencia por Zarco, quien escribe: “[...] las calles prin-

<sup>8</sup> A. Álvarez, *La noche*, p. 39.

<sup>9</sup> José María Rivera, “El Sereno”, en *Los mexicanos pintados por ellos mismos*, p. 74.



cipales a esa hora estaban llenas de mujeres desgraciadas que también se habían adornado cuanto podían para ostentar sus encantos al pasar por los claros iluminados por las tiendas”.<sup>10</sup>

El liberalismo decimonónico veía en la prostituta el ejemplo de las desigualdades sociales. Antonio Plaza es autor del poema “A una ramera”, que ilustra la doble moral decimonónica ante la mujer pública. No es la figura demoniaca ni el ídolo de perversidad de los modernistas finiseculares, sino la mujer caída a la que, sin embargo, el poeta, el amante, aunque procuren redimirla no tienen más remedio que desear e idolatrar. Sería hasta el año 1864 en que Maximiliano decretara que las prostitutas deberían tener una identificación sanitaria con fotografía, circunstancia que nos ha proporcionado una de las mejores colecciones gráficas y humanas de ese periodo.

Si los lugares de prostitución tenían que ser secretos, ¿dónde se reunirían públicamente los que deseaban ver y dejarse ver? En una ciudad tan

Serie Alumbrado. Fondo Ayuntamiento de México  
*Plano de la distribución de alumbrado público, 1896.*  
 Colección Archivo Histórico de la Ciudad de México

<sup>10</sup> Francisco Zarco, *op. cit.*, p. 547.

polarizada como la que estamos examinando, los espacios eran igualmente opuestos en lo que se refiere a instalaciones y ofertas. Para el pueblo estaba la piquera vil, donde la alegría, el amor, la música y el crimen ocurrían en un breve lapso. Para la clase media estaba el café, institución multidisciplinaria e igualmente benemérita, como ha visto Clementina Díaz y de Ovando:

Los cafés eran al mismo tiempo neverías, fondas, cantinas y hasta tiendas en donde se vendían latas de conservas, vinos y licores [...] Hacían también las veces de gabinetes de lectura, de hemerotecas, función pública que cumplían de maravilla [...] Los cafés eran también clubs políticos, centros de conspiración, de espionaje, refugio de cesantes, vagos, empleados, jugadores, caballeros de la industria, asilo de políticos, periodistas, militares, literarios, cómicos, “niños de casa rica”, dueños de haciendas, asombrados payos; sitio ideal para el chismorreo, para despellejar al prójimo, para hacer negocios.<sup>11</sup>

En la litografía titulada “El paseo de las Cadenas a la luz de la luna”, perteneciente a la colección *México y sus alrededores* (1854-1855), Casimiro Castro logra el mejor retrato que nos ha llegado de la noche mexicana. El equilibrio entre la catedral, los pobladores y el cielo es impresionante. Resulta admirable la manera en que, fiel a su individualidad romántica, Castro identifica a cada uno de los tipos que retrata: el perro, el borracho, los niños, el petimetre, los dos amigos aparecen plenamente en uso de la ciudad nocturna, con la luna que arroja la sombra de cada uno sobre el piso. Como he tratado de demostrar en el prólogo a la *Guía de forasteros* de Juan Nepomuceno Almonte, editada facsimilarmente por el Instituto Mora, en estos años ocurre un cambio radical en la vida de la ciudad y en la manera de representarla. A la mitad cronológica del siglo, y tras el desastre de la guerra entre México y Estados Unidos, la capital renace, se interroga, se convierte en protagonista. La ciudad plateada por la luna es aquella en la que cada personaje, acorde con la individualidad romántica, se perfila poderosamente para la creación de una sociedad plural. La luna asiste a la última gran representación santanista, corolario de una serie de comedias de equívocas. La luna es el iluminador natural, la permanencia serena encima de las pasiones efímeras de los hombres, como la vio Francisco Manuel Sánchez de Tagle en el poema “A la luna en tiempo de discordias civiles”.<sup>12</sup>

Esa ciudad bañada por la luna se preparaba para una batalla decisiva: aquella que decidiría la forma de gobierno que deseaba la mayor parte de los mexicanos. Es la ciudad que ve con beneplácito la huida de Santa Anna

<sup>11</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *Los cafés de México en el siglo XIX*, pp. 18-19.

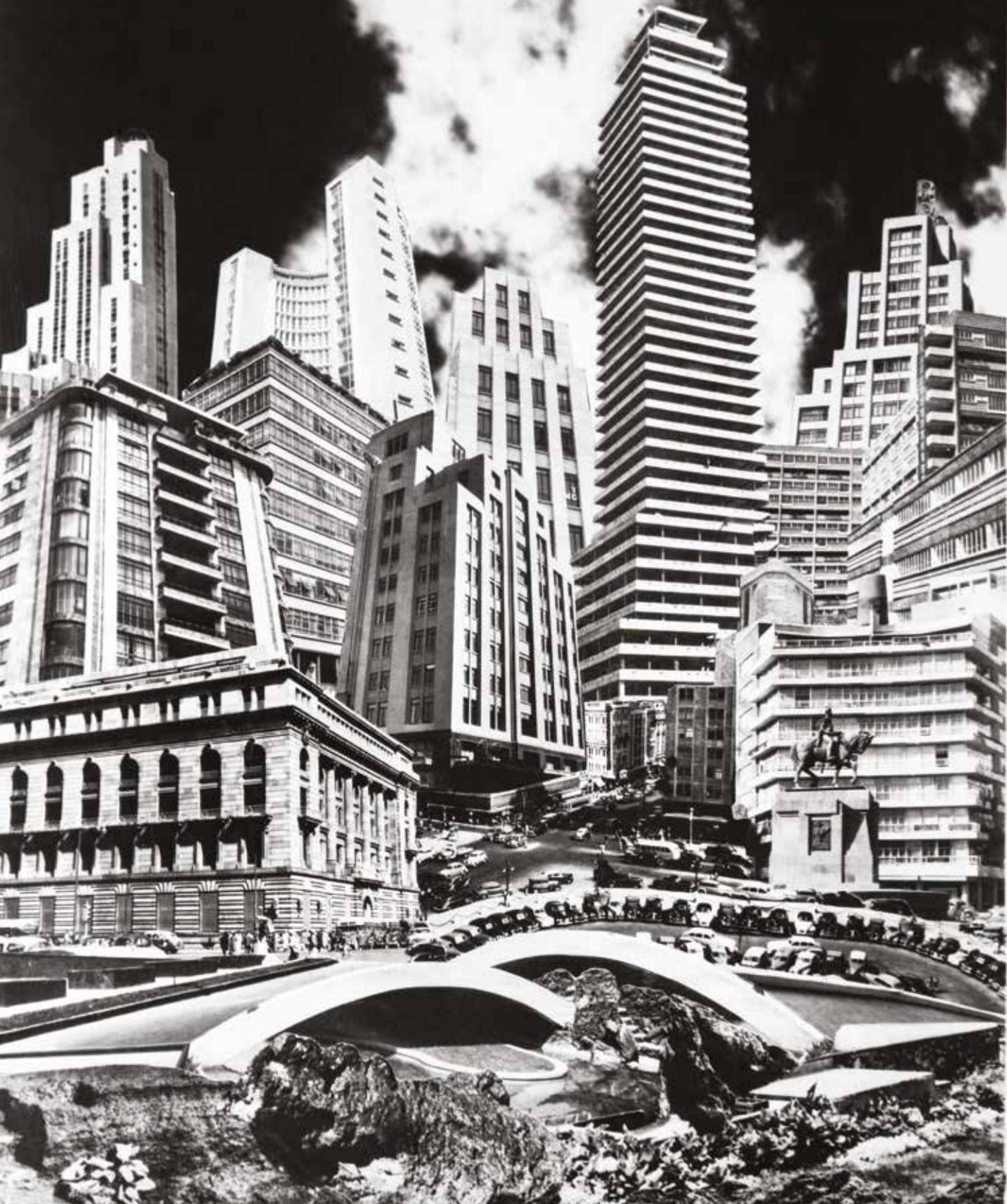
<sup>12</sup> No alumbres, no, los crímenes atroces/ que unos contra otros sin cesar maquinan:/ mutuamente feroces,/ al dolor y a la muerte se destinan.// O víctimas o cómplices furiosos,/ buscan tan sólo el hombre en sus hermanos./ Con ojos sanguinosos/ en el vagar amenazante insanos. *La poesía mexicana del siglo XIX*, antología, notas, selección y resumen cronológico de José Emilio Pacheco, Empresas Editoriales, México, 1965.

y con terror la entrada de los pintos de Juan Álvarez; la que espera el golpe de estado de Zuloaga para dar inicio a la decisiva guerra de Reforma. Es la ciudad nocturna de mediados del siglo XIX, dominada por militares y religiosos, detentadores de los fueros que la independencia no había modificado. Al abrigo de la ciudad nocturna prosperaban las "casacas y sotanas" satirizadas por Guillermo Prieto en su poema "Los cangrejos". Las primeras eran vestidas por los militares, que, con la complicidad de las tinieblas, fraguaban el pronunciamiento en turno, propiciado por un país rico en significados y pobre en significantes, y que tradujo esta inmadurez en treinta cuartelazos mayores entre 1821 y 1855. Las segundas eran utilizadas por el clero, que desde las torres de las numerosas iglesias determinaban el ritmo vital de los habitantes. Es la ciudad en la que unos meses más tarde, el gobernador del distrito, Juan José Baz, utilizará como ariete la poesía de Guillermo Prieto. Las estrofas de "Los cangrejos", que habrían de convertirse en una auténtica marsellesa chinaca, eran entonadas por los barreteros para exorcizar al fantasma de la excomunión. Es la ciudad que verá la llegada, en 1854, del *Manual de urbanidad y buenas maneras*, del venezolano Manuel Antonio Carreño, que habrá de reglamentar sus costumbres y encontrar los medios para romperlas.

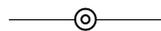
La entrada de la electricidad modifica dramáticamente la vida de la ciudad: inventa la noche. Prolonga la posibilidad de disfrutar la vida e inaugura el reino del artefacto, como es el ideal del *dandy*. En enero de 1882 los primeros faroles eléctricos iluminaron de manera uniforme las ciudades.

[...]

Es el tiempo de la doble moral de fin de siglo –la era victoriana de nuestro Anáhuac– cuando se radicaliza la persecución de las malas costumbres y, al hacerlo, se les fomenta. Los poetas decadentistas, que harán alarde de la *bohemia de la muerte*, según la expresión de Julio Sesto, profanan y consagran la noche con el genio de su vida y el talento de su obra. Las hacen públicas, las ostentan. José Juan Tablada despertará la indignación de la primera dama al publicar un poema donde la noche es el gran vampiro que se apodera e inspira a los cuerpos de los amantes transgresores. ©



# Siglos XX y XXI: de la utopía a la distopía



*Luis Rius Caso*

El antiguo Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya, magnífico edificio que en la actualidad alberga al Museo de la Ciudad de México, tiene un valor fundacional en la memoria del arte moderno de nuestro país. El gran escritor José Juan Tablada, quien también fuera el primer crítico de arte propiamente moderno (esto es: inspirado en el modelo francés encabezado por Baudelaire), advirtió en la conjunción de dos símbolos incorporados en la estructura y en el interior del edificio, la síntesis del arte mexicano de todos los tiempos. Así, en una serie de conferencias impartidas por él en diversas sedes de Colombia, Venezuela y Estados Unidos, a principios de los años veinte, las cuales testimonian la primera visión de un intelectual que considera a los objetos prehispánicos como obras de arte, escribió:

Al hablar a ustedes de todo lo que antecede, viene a mi memoria como un símbolo una suntuosa casa colonial de México que frecuenté en cierta época de mi vida. Esa mansión palaciega que el pueblo conoce por la "Casa del Parque del Conde", fue la residencia de los Condes de Santiago y hoy pertenece a sus herederos. Es de puro y rico estilo colonial. Tiene una enorme puerta de madera tallada semejante a un altar, un vasto patio con fuente de azulejos donde esculpidos en la piedra, lloran con el agua que corre, viejos tritones y sirenas arcaicas. Tiene cocheras, arcadas, y una escalera monumental. Pero además de todo eso, tiene algo asombroso (y aquí comienza el símbolo). Tie-

Lola Álvarez Bravo.  
*Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México*, ca. 1950.  
Fotomontaje  
Colección Familia González Rendón

ne, en la base de sus cimientos, incrustada de tal manera que si se le sustrajera, toda la fábrica se desplomaría, una colosal cabeza de serpiente [...]

La casa colonial reposa, pues, sobre el vestigio indígena. Pero el símbolo continúa [...] A esa casa iba yo para visitar a mi amigo el pintor Joaquín Clausell, un noble espíritu preocupado entonces por traducir sus emociones de la Naturaleza criolla por medio de las más modernas normas del arte moderno.<sup>1</sup>

Entre la cabeza de serpiente y el estudio del gran pintor campechano, hoy conocido como “el Clauselito”, Tablada situaba, pues, el símbolo de la característica más distintiva y honorable de la mexicanidad: la capacidad de producir arte y belleza en todas las épocas, a pesar de las constantes debacles históricas y de la proclividad innata a la barbarie, la cual asociaba con la herencia de Huitzilopochtli.

Para el poeta y para algunos artistas señeros como Diego Rivera y el Dr. Atl, Joaquín Clausell encarnaba el potencial del artista moderno mexicano, capaz de acrisolar la herencia europea y la herencia local, con miras a perfilar una verdadera expresión nacional. En la célebre exposición de la revista *Savia Moderna*, de 1906, Atl dio a conocer a Joaquín Clausell, que a partir de entonces fungió como uno de los referentes del cambio de mentalidad y de práctica artística para transitar de un modelo deudor y colonizado a otro propio y a la vez universal. Otros referentes irían afirmándose a partir de entonces, en el propio Atl, en el joven Diego Rivera, en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, en Jorge Enciso, en José María Velasco, en José Cle-

mente Orozco, en Julio Ruelas, en Roberto Montenegro, en el surgimiento de una nueva crítica de arte, en una afortunada educación artística –forjadora de la llamada generación del cambio– y de un campo profesional con importante programa de becas y pensiones en

Antonio Ruiz “El Corzo”.  
*Ciudad fantástica*, sin fecha.  
Lápiz sobre papel. Medidas:  
30 x 21 cm. Medidas con  
marco: 40 x 31 x 2 cm.  
Colección Luisa Barrios



<sup>1</sup> José Juan Tablada, “Conferencia por José Juan Tablada. Artes plásticas, periodos precortesiano, colonial y moderno”, edición de *El Universal*, Caracas, Venezuela, MCMXX: 5. Esta conferencia es el esbozo de diversos artículos y sobre todo de la Historia del arte en México, escrita en 1923 y publicada hasta el 27, donde Tablada presentaría por primera vez una historia integral del devenir artístico mexicano, partiendo de la herencia prehispánica. Superó en ese sentido a historiadores que le antecedieron, como José Bernardo Couto y Manuel G. Revilla, quienes admiraban la belleza de los objetos prehispánicos, como tantos otros científicos y humanistas, pero distaban mucho de considerarlos como producciones artísticas. Tablada fue el primer hombre de letras en hacer esta propuesta integral y en hacer esa valoración. Antes que él quizá deba atribuirse este segundo mérito a un hombre del pincel, Diego Rivera, cuando al exhibir en 1916 piezas suyas del periodo cubista, en la Modern Gallery de Nueva York, sumó piezas prehispánicas para dialogar con ellas. Así se distinguió de otros cubistas europeos que interactuaban, en esos años, con arte africano.



Europa, capaces de dejar la mesa puesta al gran arte que devino en vanguardia transformadora a comienzos de la posrevolución.

En esta exposición extendemos el símbolo advertido por Tablada hasta nuestros días. Clausell participa desde su siempre sorprendente estudio, que se incorpora como un símbolo activo y propiciatorio, con las palabras de Tablada. En el lineamiento cronológico que define a la curaduría general, desde la época prehispánica hasta nuestros días, este pintor funge a manera de anfitrión de lo que entenderíamos por arte moderno, comprendiendo en esta categoría lo producido en dos épocas finiseculares: las que vieron nacer y morir al siglo XX. Por extensión, y por estar formados los cinco núcleos que integran también al siglo XXI con criterios temáticos, el paisajista apadrina también al arte tardo moderno,<sup>2</sup> a saber si con la comodidad de un espíritu abierto a los cuatro vientos, como lo fue en vida, o con la incomodidad de un moderno que no entiende qué diablos hace un laberinto de malla ciclónica en el patio posterior del palacio.

La curaduría de los siglos XX y XXI, bajo mi responsabilidad, contó con el apoyo de María Estela Duarte, Cristina Híjar, Ximena Apisdorf y Sol Álvarez, quienes hicieron posible un planteamiento dialógico, abierto a la suma

Arturo Estrada. *Disolución de un mitin de mineros de Nueva Rosita y Clote por la policía*, 1951. 128 x 94 cm. Colección Isolda Kahlo

<sup>2</sup> No quiero decir "posmoderno".



David Alfaro Siqueiros.  
*Maqueta estudio para el  
techo interior del Polyforum  
Siqueiros, 1969. Piroxilina y  
acrílico sobre madera. 290 x  
500 x 52 cm. Colección  
Polyforum Siqueiros.*





Antonio Luquín.  
*Su majestad II*, 2009.  
Óleo sobre tela. 120 x 150 cm  
con marco. Colección  
Herrera Harfuch

de visiones diversas, acorde con la complejidad, amplitud y diversidad de la megalópolis y del panorama artístico mexicano. Distintos mundos de ese universo que llamamos arte, y que rara vez tenemos ocasión de conocer en una sola muestra, plantean un ejercicio multidimensional que además se enriquece con investigaciones transversales de primer orden, procedentes de la comunicación gráfica y de la música, por medio de Rafael Barajas "El Fisgón" y de José Antonio Robles Cahero. Más que una colaboración, habría que señalar la significativa contribución tanto de la curadora del Museo de la Ciudad de México, Luisa Barrios Honey, como del magnífico equipo que ahí labora, para hacer posible el proyecto. Es indispensable subrayar que éste forma parte del más amplio e integral que comprende las diversas épocas de la ciudad y del arte mexicano, cada una con su respectivo equipo curatorial y bajo la curaduría general de José María Espinasa y Alejandro Salafrañca.

Como en cualquier trayecto por la Ciudad de México, el espectador puede encontrar en la exposición referencias conocidas que orientan el reco-



rrido, pero también sorpresas y novedades que modifican el paisaje. Nos acostumbramos a ciertos edificios, a ciertos parajes que de pronto advertimos que forman parte del mapa y la memoria estética que tenemos de la ciudad, así como nos acostumbramos también a determinadas representaciones que consideramos imprescindibles. No pocas de éstas las encontrarán los diversos públicos que tengan en mente exposiciones anteriores sobre éste y otros temas –aunque la actual sea la primera en abordar a la Ciudad de México de una manera integral–, pero también encontrarán aportaciones actuales y originales, dignas de figurar en memorias y nostalgias futuras.

La visión panorámica del proyecto, inserta en una amplia vertical cronológica, pretende una amplitud similar en términos de horizontalidad. Concurren variados abordajes históricos y territorios de producción actual, aun cuando éstos sean lejanos o desconocidos entre sí. Una vieja ciudad puede ser una nueva ciudad, según se recorra, sea con intenciones de reconocer lo conocido o de descubrir calidades, sensaciones, paisajes. Algo similar sucede con los asuntos artísticos: podemos discurrir sobre terrenos estabilizados o podemos dar visibilidad y espacio a nuevos diálogos e implicaciones discursivas.

En tal sentido, los cinco núcleos dedicados a los siglos XX y XXI apuestan por lo segundo, teniendo como soportes un modelo relativizante basado en binomios antagónicos, abordajes “desde afuera” y los mencionados ejes transversales. La estructura de núcleos temáticos no sigue una secuencia cronológica; en cada núcleo se verifica un cruce de tiempos y la concurrencia de

Felipe Ehrenberg. *2 de octubre de 1968*. Mixta. Medidas: 50 x 60 x 4.5 cm. Colección Alberto Híjar



Antonio Caballero. *Olga Breeskin y Claudia Islas*, 1971. Plata sobre gelatina. Impresión posterior. Colección Galería López Quiroga

Antonio Caballero. *Yedda Monteiro*, ca. 1970. Plata sobre gelatina. Impresión posterior. Medidas: 60.5 x 50.5 cm. Colección Galería López Quiroga

distintos medios e intenciones artísticas, estéticas y de comunicación visual. Lo estético no debe entenderse como un sinónimo de lo artístico: se trata de una dimensión más amplia que implica una apropiación específica de la realidad a partir de los datos de la sensibilidad, en primera instancia, para después involucrar (o no) al ejercicio de la razón.<sup>3</sup> El arte es un quehacer especializado que puede o no formar parte del dominio de lo estético, según sea su intención (gran parte del arte contemporáneo, no lo pretende).

La convivencia entre el arte moderno y el contemporáneo puede resultar tersa o, por el contrario, muy tensa, por las diferentes energías que interactúan. En cualquier caso suele resultar provechosa, si el común denominador es la calidad en las piezas y las ideas. Se cuidó mucho este factor, aunque no necesariamente buscando relaciones armónicas. El arte contemporáneo es radicalmente ruptural y en buena medida prefiere la puesta en crisis que la recepción únicamente placentera y pasiva.

## Núcleo 1: de la utopía a la distopía

Las dos caras de una misma moneda de constante circulación a lo largo del tiempo en la ciudad, como bien lo hizo notar en varios estudios un erudito que da nombre a la librería que alberga el museo, Guillermo Tovar y de Teresa,<sup>4</sup> abre el primer núcleo dedicado a los siglos XX y XXI. No podía ser de otra manera, contando con la magnífica maqueta del techo interior del Polyforum Siqueiros, emblemático edificio que alberga en todas sus paredes *La marcha de la humanidad*,

uno de los murales más grandes del mundo, con sus más de 240 metros cuadrados. La utopicidad que atravesó tanto la obra plástica como la teórica del muralista, forjador de un nuevo concepto de humanismo, el cual intentó exportar desde la plataforma mexicana hacia los países socialistas (en su *No hay más ruta que la nuestra*), es tangible también en la obra plástica de diversos exponentes que creyeron en el poder transformador de la imagen.

<sup>3</sup> Así la han definido teóricos como Tatarkiewicz, Adolfo Sánchez Vázquez en su *Invitación a la estética*, y Juan Acha, en varios libros.

<sup>4</sup> Menciono dos de sus libros: *La Ciudad de México y la utopía en el siglo XVI y El Pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVII*.



Con similar fervor al de Siqueiros, Diego Rivera plasmó en los muros de Palacio Nacional el México que él quería y no pudo ser. De esa obra monumental, pintada en diversas etapas, se muestran magníficos bocetos, obras de arte en sí mismas. También se presenta la maqueta del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, representativa de la visión histórica negativa, contrautópica, que el pintor tenía de la historia del país. Si en el mural del Palacio apostó por el futuro indicado por Carlos Marx, confiando en el medio pictórico empleado con tanto éxito por los evangelizadores españoles, en el mural de la Alameda se limitó a consignar la modernidad

Vicente Rojo. *México bajo la lluvia 1/3*, 1983. Acrílico sobre tela. 102.5 x 102.5 cm con marco. Secretaría de Hacienda y Crédito Público



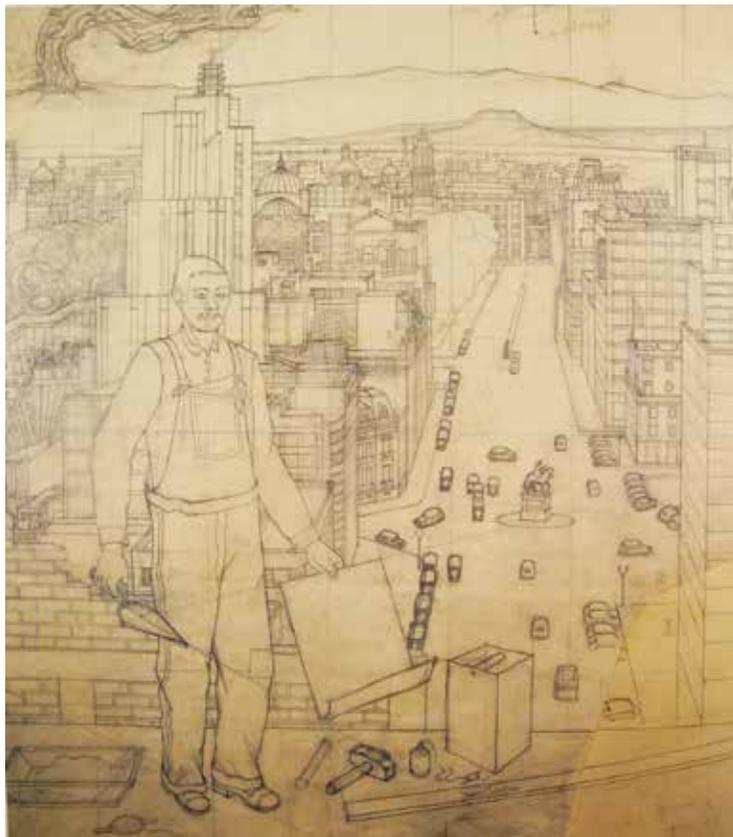
María Campiglia. *Los hijos de otro*, 2017.  
Estarcido y acrílico sobre tela. 120 x 106 x 7 cm.  
Colección María Campiglia



Alfredo Zalce. *La Lagunilla*,  
sin fecha. Óleo sobre tela.  
Con marco: 79 x 99.5 cm  
aprox. Colección José  
Antonio Martínez



Mario Núñez. *Urbe*, 2017.  
Óleo sobre lino. 200 x 90 cm.  
Colección del artista



Juan O'Gorman. *La ciudad de México*, 1949 (boceto). Lápiz sobre papel. 58 x 66 cm. Colección Galería Windsor

fallida del México aún colonizado, con sus contrastes irreconciliables, sus falsos héroes (Cortés, Iturbide), sus traidores (Santa Ana, Huerta...), su sociedad clasista y fracturada.

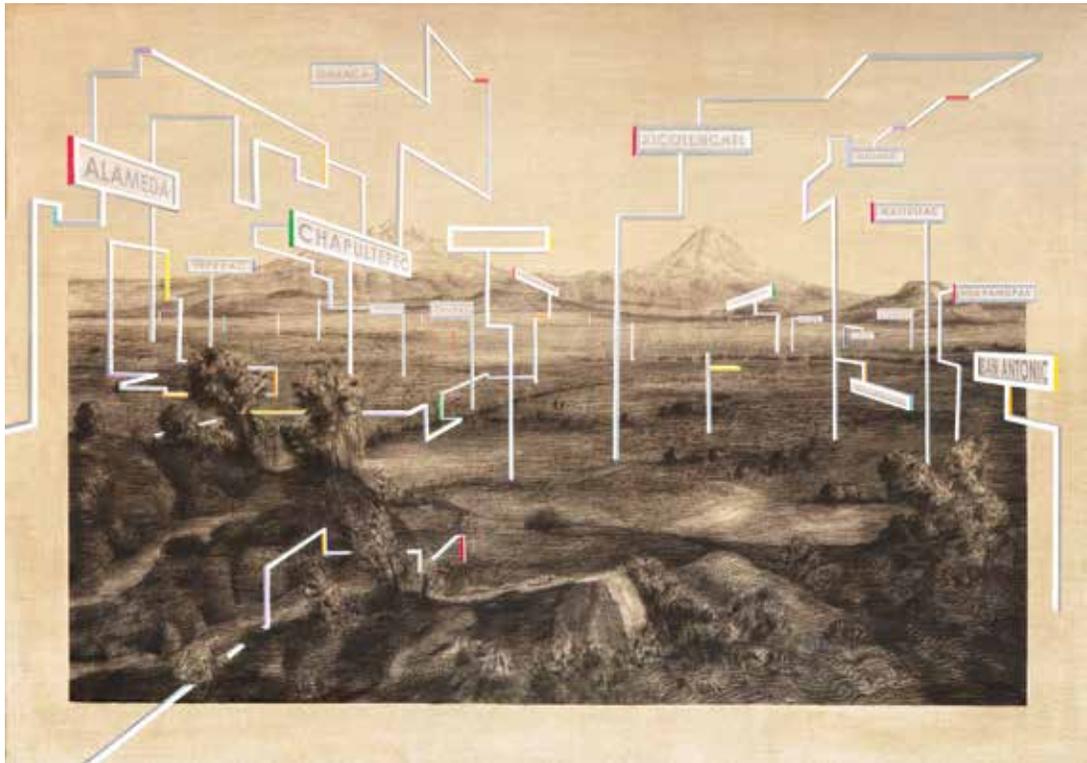
Este antagonismo entre utopía y distopía propone la lectura de este núcleo, por medio de subtemas que van marcando el desplazamiento de un concepto a otro. Rigen las polarizaciones, los acentos contrarios, y al final, el futuro que ya está aquí. La lectura puede tener un seguimiento temporal: la ruta del desgaste de los ideales que sólo se cumplieron en discursos de imágenes y palabras y en magníficas obras arquitectónicas. También caben abordajes al filo de la controversia, ubicándonos en puntos de tensión entre propuestas necesariamente encontradas. Los acercamientos polarizados no son extraños a propósito de la ciudad y los artistas. Así lo demuestra Eugenio Trías en su libro *El artista y la ciudad*,<sup>5</sup> al trabajar diversos binomios que demuestran una permanente visión en tal sentido: la deuda y la vocación, lucidez y melancolía, divorcio del alma y la ciudad, entre otros.

<sup>5</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Si Diego Rivera abomina la conquista de México y cuestiona sus efectos, entre los que destacan el malogrado mestizaje, Roberto Cueva del Río celebra la "Conquista de la gran Tenochtitlan y el programa de la gran nación", según se aprecia y reza el título de su enorme biombo. En el marco de una gran polémica en torno de la ontología del mexicano, celebrada a mediados de siglo, Diego piensa y pinta confiado en un nuevo intento de mestizaje simbólico, en el que predomine el ingrediente indígena; Cueva del Río, a su vez, crea su rara joya al calor de los afanes triunfalistas propios de los años setenta y del espíritu con que el empresario y mecenas Manuel Suárez construyó el microclima utópico del legendario hotel Casino de la Selva, con su alberca de "trampolines vacíos y funestos", escribió Lowry en *Bajo el volcán*, y sus sorprendentes murales que resolvían con genio plástico los traumas de la historia del país. Recuerdo el enorme de Jusep Renau, del cual queda algún vestigio, así como la osada combinación de íconos que involucraban una insólita estatua de Hernán Cortés (sólo posible en el Casino) y pinturas de acendrado indigenismo.

La historia de arte local no sería la misma sin la extensión del impulso utópico del empresario, que en un momento dado alcanzó al del Siqueiros del Polyforum. Tampoco sin el frenesí visionario que imprimió uno de los

Alejandro Pintado. *Diagrama de parques*, 2016. Carbón y acrílico sobre lino crudo. 120 x 170 cm. Colección José Manuel García Colina



aspectos distintivos de la vanguardia mexicana, en el cruce de disciplinas: pintura, arquitectura, fotografía, teorías política y filosófica, leyendas modélicas, música... visibles en la conjunción Rivera-O'Gorman-Kahlo (Guillermo y Frida)-Concha Michel... y suma y sigue... De ello da cuenta la maqueta de las Casas Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, la obra fundante del funcionalismo mexicano, donde vivió, trabajó y murió el famoso pintor, y que inspiró la intervención del gran Narciso Bassols para hacer posible en 1934 la construcción de veinticuatro escuelas primarias funcionalistas, encargadas al propio O'Gorman, varias de ellas con pintura mural integrada.

La utopía se asoma también en la obra gráfica de Ángel Zamarripa que da vuelo al Pegaso, que tiene de fondo a la torre Latinoamericana, santo y seña de los ímpetus desarrollistas de mediados de siglo. Como bien lo asentó Guillermo Tovar, el Pegaso fue el emblema alusivo al amor de los novohispanos por su patria y de su liberación de la Medusa-Metrópolis.

El tema se despliega en el imaginario oficialista y técnicamente admirable de Francisco Eppens, visible en los dibujos originales de un conjunto de timbres postales que hicieron época; en la arquitectura ideal y fantástica de artistas como Antonio Ruiz, "El Corzo"; en la ciudad futurista profetizada en magnífico óleo por Roberto Montenegro; en edificios y parajes incontaminados de Salas Portugal; en acontecimientos históricos magistralmente consignados por artistas como José García Corominas e Inda Sáenz, relativos a las entradas a la ciudad, en diferentes momentos, de maderistas, zapatistas y villistas; publicaciones finamente diseñadas que dan a conocer la nueva arquitectura; paisajes de Vita Castro que recuerdan a De Chirico y a Edward Hooper, de notable belleza; paisajes urbanos con perfiles de edificios recortados en el fondo del cielo, surcado éste por postes y cables de luz y telégrafos, señales reiteradas e inequívocas de la contemporaneidad anhelada, entre los que destaca uno muy peculiar y espléndido de Frida Kahlo, fechado en 1925.

En esa sintonía, aunque centrando el optimismo en la pasión constructivista que piensa en dar forma al futuro promisorio, se abre un subnúcleo de obras que celebran el apogeo de la urbe: la industria de la construcción, tan ligada a las artes plásticas; albañiles confiados y vigorosos que la sustentan y a las fábricas de cemento que son paradigma del progreso; en los testimonios pictóricos de Jorge González Camarena, Pablo O'Higgins o Francisco Dosamantes; documentos generados por estridentistas y otros movimientos de las vanguardias de los años treinta y cuarenta; los montajes de Lola Álvarez Bravo, ya en la frontera del siguiente subnúcleo, orientado a la construcción, pero sacando a relucir las contradicciones de la modernidad eternamente inacabada.

Los exquisitos fotomontajes de Lola exponen la anarquía y la belleza de la ciudad tan cosmopolita como residual y carente de proyecto. Y en esa línea, atentos a subrayar antagonismos políticos, culturales y sociales, de los cuales abunda un imaginario dedicado al creciente proletariado urbano (un gran tema de la plástica y la gráfica de la segunda mitad de siglo), se afirman Isidoro Ocampo, otra vez Pablo O'Higgins, Arturo Estada, Rocío Caballero,



Antonio Luquín, Estrella Carmona, Alfredo Zalce, Héctor García, Fanny Ravel, Alberto Beltrán, El Corzo y artistas de la autoconstrucción y el reciclaje, como Abraham Cruzvillegas, Aurora Noreña y Gastón Gallardo López.

Es con una de sus célebres esculturas y con su libro *La ruta de la enemistad*, que Cruzvillegas nos conduce al último apartado de este núcleo, que reflexiona sobre la ciudad distópica. Dos videos de Francis Alÿs y la combinación de visiones idílicas del paraíso perdido con otras de índole apocalíptica, de Éric Pérez, despliegan un escenario tan estremecedor como bello, idóneo para albergar obras que discurren en torno de las masas (abordadas en espléndido grabado de José Clemente Orozco), a la redefinición de éstas bajo el concepto de "multitud" (siguiendo al teórico Toni Negri), así como a las consecuencias de haber sido alcanzados, en todos los órdenes de vida, por la utopía negativa. Algunos de estos artistas son: Ricardo Atl, Rafael Lozano Hemmer, Pedro Valtierra, Manuel Marín, Miguel Calderón, Silvia Barbeschu, Felipe Ehrenberg, Ilán Liberman y María Campiglia.

Omar Rodríguez Graham.  
*Silver*, 2008. Óleo sobre lino.  
Medidas 190 x 170 x 3 cm.  
Colección Galería Arroniz



Agustín Lazo. *El accidente*, 1924. Acuarela sobre papel. Medidas 29.5 x 42.5 cm. Museo de Arte Moderno del Estado de México

El segundo núcleo se ocupa de los lugares y los no lugares, tomando para el caso las lecciones clásicas de Michel Foucault y de Marc Augé.<sup>6</sup> Puede entenderse como un capítulo dedicado al paisaje urbano, conviniendo que la principal diferencia entre lugares y no lugares es la transitoriedad de los segundos, despojados de una importancia especial y de una identidad cultural. El no-lugar es un concepto aplicado sobre todo al mundo actual y busca caracterizar sitios como carreteras, supermercados, hoteles, aeropuertos, estaciones de tren, espacios de comida rápida, etcétera. Carecen de toda cualidad asociable con los lugares: son de paso, de simple tránsito y no tienen historia. Son impersonales, aunque tengan su propio estilo, no pocas veces cautivante.

El núcleo se divide en varios apartados: parques, parajes, mercados; edificios y espacios de culto; tránsito y vía pública; monumentos, emblemas y símbolos; márgenes, desbordamientos, basureros; gente en su sitio. Inte-

<sup>6</sup> Michel Foucault, "De los espacios otros". [http://yoochel.org/wpcontent/uploads/2011/03/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://yoochel.org/wpcontent/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf)  
 Marc Augé, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, 1993.



gra obra de artistas tan destacados como Juan de Mata Pacheco, Arturo Rodríguez Doring, Minerva Cuevas, Miguel Calderón, Héctor García, Dr. Atl, Rosario Cabrera, Alfonso Villarreal, Gilberto Chávez, Amador Lugo, Guillermo Gómez Mayorga, Pedro Galarza, Ernesto García Cabral, Diego Pérez, Abel Quezada, Alberto Castro Leñero, Vita Castro, Julieta Aguinaco, César Martínez, Susana Campos, Marcela Armas, Antonio Caballero, Feliciano Peña, Isidoro Ocampo, Carla Rippey, Quirarte y Ornelas, Daniel Lezama, Nacho López, Stefan Petridis, José Luis Ramírez, Armando Salas Portugal, Santiago Sierra, Mónica Dower, Rafael Doniz, Lourdes Grobet, José Clemente Orozco, Manuel Rodríguez Lozano e Iñaki Bonillas. Se incluye un amplio acervo fotográfico del museo.

El tercer núcleo se titula *Mapas, Signos, Territorios* y está inspirado en la novela de Michel Houellebecq, *El mapa y el territorio*, cuya trama involucra al mundo del arte parisino y a un pintor como protagonista. Se contemplan diversas formas de representación de la megalópolis con diferentes intenciones de iconicidad y de relación con la realidad; esto es, con los territorios. Se tiene claro que entre la realidad y los artistas median los signos, y que por lo tanto es imposible acceder a la realidad en estado puro. Todo está mediado por los signos y todo es representación. Sin embargo –parece decirnos Houellebecq–, aunque sea signica la realidad existe y lo advertimos al acercarnos a ella, aunque sea de manera involuntaria.

Vicente Rojo, Miguel Calderón, María José de la Macorra, Héctor García y Gilberto Aceves Navarro (al alimón), Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Macotela, Nacho López, Francis Alys, Rodrigo Ímaz, José Luis Sánchez Rull, Ulises García Ponce de León y Mario Núñez, entre otros, comparten un subnúcleo dedicado a construcciones simbólicas. Coinciden en el poder auto-

José Clemente Orozco. *El dolor* 1943. Temple, gouache y acuarela sobre cartón. Con marco: 57.5 x 75.2 cm. Colección Ernesto Arnoux



Roberto Rébora. *Atraco*,  
1998. Temple-madera. 82 x  
61 cm. Colección particular

rreferencial de su trabajo, ligado a una constante reflexión sobre su propio medio de creación.

Por otra parte, Pablo O'Higgins, los comunicados gráficos del grupo MIRA, Leopoldo Méndez, Armando Cristeto, Marco Antonio Cruz, Yolanda Andrade, Juan Guzmán y el Colectivo Mujeres Grabando Resistencia, además de otros artistas ya mencionados, exploran territorios con el propósito de palpar el duro suelo de la realidad y de la historia.

Desde otras latitudes, Juan O'Gorman, Coral Revueltas, Paloma Torres, Francis Alys, Alejandro Pintado, Andrés Fonseca y Cristina Kahlo proyectan mapas, horizontes, miradas micro y miradas macro, que capturan a la ciudad desde las lejanías siderales hasta los acercamientos casi impúdicos que revelan un pedazo de banqueta o un chicle pegado al pavimento.

Dos subnúcleos muy amplios corresponden al repertorio de la protesta y a la significación política. Los trabajos, las acciones, las obras de estos apartados expanden o anulan el concepto de arte, o bien le dan la vuelta o no les importa quedar al margen. Mediante recursos estético-políticos buscan afirmar la ruta de la (otra) historia, con su formidable producción de antimonumentos, entre las acciones encaminadas a recuperar el espacio público. Se incluyen además pinturas de Arturo García Bustos, Éric Pérez, Rina Lazo y Phil Kelly, inspiradas en el clamor de marchas y manifestaciones emblemáticas. Al repertorio se sumó un retrato muy especial del General Mondragón, realizado por su hija Nahui Ollin, propaganda antihuertista de la mayor calidad,



además de un notable conjunto de grabados, de fotografías y, sobre todo, de caricaturas y cartones de prensa, de incalculable valor simbólico.

El núcleo cuatro contrapone el orden, los deseos y las catástrofes que forman parte de la vida cotidiana y de la atención de fotógrafos y artistas de todas las épocas. Enrique Metinides es, por supuesto, el invitado de honor, y lo acompañan sus colegas Carlos Peláez, Héctor García, Rogelio Cuéllar, Juan Guzmán, los hermanos Mayo, Pedro Valtierra, Manuel Álvarez Bravo, Rafael Doniz y Armando Salas Portugal. También artistas de los pinceles y las ideas como Amor Muñoz, Omar Rodríguez Graham, Luis Argudín, Abraham Ángel, Germán Venegas, Roberto Rébora y un gran José Clemente Orozco, titulado "El Dolor", de 1943. Se trata de un diseño para escenografía realizado por el pintor para el personaje "el dolor", del argumento que tuvo por título *Umbral*, de Gloria Campobello. Aborda el trance que experimenta una niña al entrar en la adolescencia y enamorarse por primera vez.

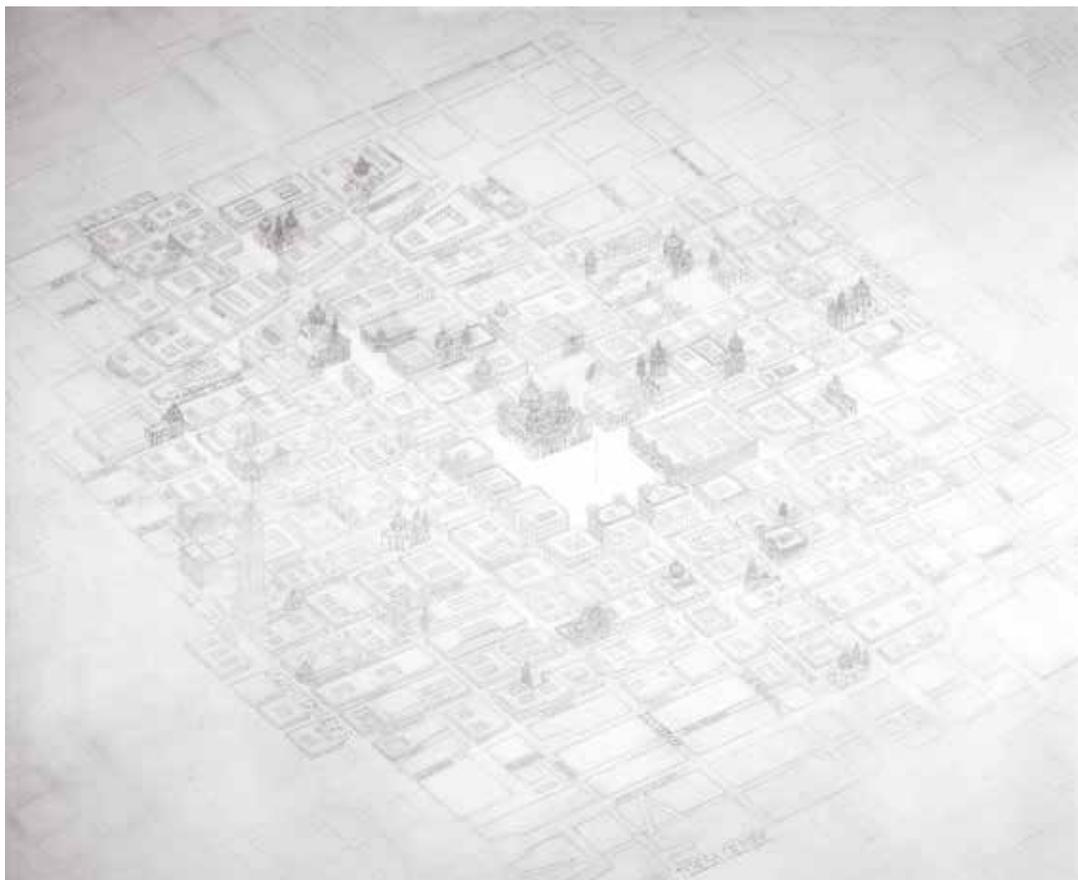
Una obra multidisciplinaria de José Miguel González Casanova, *El Banco Intersubjetivo de los Deseos (BID)*, producto de una larga y profunda investigación que el artista realizó sobre los deseos de los habitantes en varios países de América Latina, y en particular en nuestra ciudad, cierra este núcleo.

El último, que es el quinto, contempla al ritual, la farándula y el carnaval. El tono lo dan dos fotografías del México nocturno, por su carácter heteróclito y sorprendente. La primera de Juan Guzmán que documenta una

Cristina Híjar. *Registro de acción de Mario Arturo Romero Aguilar, RAMA. Atenco Lucha*, 2006, en manifestación por Atenco. Fotografía digital

Rina Lazo. *Manifestación en el zócalo de la ciudad*, ca. 1980. Óleo sobre tela 32.5 x 55.5 cm. Colección particular

Rina Lazo. *Manifestación de costureras*, 1985. Óleo sobre tela 32.5 x 40.2 cm aprox. Colección particular

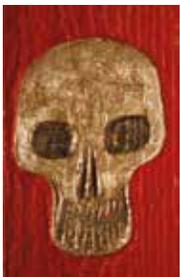
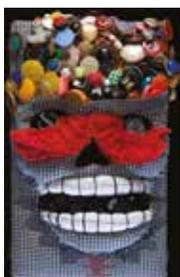
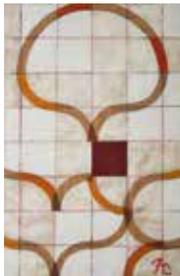
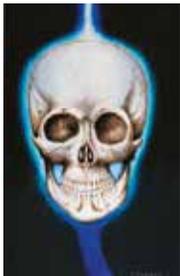


Francis Aljés. *Mapa Centro Histórico* Lápiz sobre papel albanene. 74 x 97 cm. Colección Francis Aljés

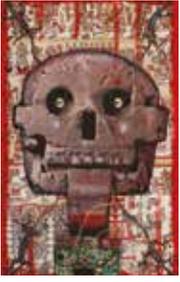
escena en la que Cantinflas le canta, guitarra en mano, a la hermosa espía nazi Hilda Krüger, ante la mirada seria o más bien seca de Manolete, el legendario torero andaluz. La segunda, de Héctor García, captura a María Félix y Diego Rivera departiendo encantados, con el joven y risueño Fernando Gutiérrez Barrios. Lo cierra un peculiar ensamble de tema religioso de Héctor García y Alberto Gironella, titulado *La cruz de la corcholata o la tabla de las desventuras*, de 1986. Se consideran piezas muy significativas del Dr. Lakra, Armando Cristeto, Germás Venegas, Carlos Amorales, Armando Salas Portugal, Jorge Murillo, Gabriel Vargas, Francisco Mata, Juan Sebastián Barberá, Pedro Valtierra, Fabrizio León y Leopoldo Méndez. ©

Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción*, 2016. 320 x 170 x 80 cm. Cortesía Abraham Cruzvillegas/ Galería Kurimanzutto





Tzompantli, 2012.  
Autores Varios  
48 obras en diferentes  
técnicas. 115 x 200 cm.  
Colección David Pérez y  
Lola Izurieta





- ¿Oiga, vecino, "onde" queda la Calle del "Sufragio"?
- Esta es, pero ahora se llama del "Pino."
- Le hubiera "cáido" más al "pelo" calle de la "Imposición."

# Arte y estética en la propaganda política de la Ciudad de México



*Rafael Barajas (El Fisgón)*

*Dentro de grandes espacios históricos de tiempo  
se modifican, junto con toda la existencia de las  
colectividades humanas, el modo y manera de su  
percepción sensorial. Dichos modo y manera en que  
esa percepción se organiza, el medio en el que  
acontecen, están condicionados no sólo natural,  
sino también históricamente.*

**Walter Benjamin**

*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*

Gómez. "La nueva  
nomenclatura" (detalle).  
Revista Ypiranga.  
Impresión tipográfica directa.  
Colección particular



Cuchillo con rostro,  
1325-1521.  
Sílex, obsidiana y copal  
17 x 6 x 2 cm.  
Templo Mayor  
INAH/Museo Nacional de  
Antropología

## Política, ideología y arte en la Ciudad de México

Desde la época prehispánica hasta nuestros días, la Ciudad de México ha sido un punto de encuentro de culturas y un importante centro de poder. Una parte notable del discurso y del debate político-ideológico y cultural de nuestra historia se ha dado en el terreno artístico, y a lo largo de los siglos, alrededor de la disputa por las ideas y la implantación de una visión dominante del mundo, en esta urbe se han producido piezas de fuerte contenido propagandístico; muchas de ellas, de gran valor estético.

En su clásico ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el teórico del arte Walter Benjamin escribió que “el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado”.<sup>1</sup>

En la práctica, el primer valor útil de muchas de las obras de arte producidas en esta urbe fue el discurso político, la intención de difundir y consagrar a través de una visión estética una cosmovisión ligada a formas específicas de poder y dominación. De este modo, la historia de la agitada vida política de la actual capital de la República mexicana ha definido buena parte del aspecto de la urbe: desde la traza urbana hasta la arquitectura y los murales, carteles, anuncios publicitarios y grafitis que han adornado los muros de calles y recintos públicos y privados.

Ahora bien, así como los publicistas saben que la mejor publicidad es la que no lo parece, los estadistas, los políticos, los ideólogos y los artistas tienen claro que la propaganda más efectiva es la que no parece propaganda; es la que se presenta como producto de un sistema de valores inamovible o superior (religioso o político) o de una realidad inevitable (científica o social).

Este breve ensayo repasa cómo en cada periodo, el contenido y las formas de la propaganda política (entendida en el sentido más amplio de la palabra) que se han producido en esta urbe han explotado las posibilidades técnicas, estéticas y culturales a su alcance para expresar los discursos ideológicos y políticos del momento. También revisa las diferentes manifestaciones artísticas y culturales de la propaganda política que han proliferado alrededor de los acontecimientos políticos y sociales de este núcleo urbano.

<sup>1</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, s/p.

## Arte y poder en México-Tenochtitlan

Desde que los aztecas fundaron México-Tenochtitlan (1325 d.C.) esta población fue el centro neurálgico de su cultura. Cuando los mexicas devinieron en imperio, éste recibió tributos de distintas regiones y definió el destino de diversos pueblos mesoamericanos. El arqueólogo Leonardo López Luján asienta que cuando Cortés y sus tropas llegaron a la ciudad lacustre, “la capital mexica se había erigido como el centro gravitacional de un intrincado sistema de mercados y como uno de los destinos obligados del comercio mesoamericano de larga distancia”.<sup>2</sup>

Este imperio fue, en esencia, un Estado religioso-militar. Creció con rapidez porque sometió a diversas ciudades-estado por medio de la fuerza y les cobró tributos importantes, con frecuencia gravosos. El poder era ejercido por una casta de guerreros y sacerdotes. Estos últimos concentraban los saberes, organizaban la visión del mundo y participaban en las campañas de conquista. Como en otras castas guerrero-sacerdotales, la guerra y la fe se amalgamaban, de modo que el sacrificio de prisioneros de guerra era parte esencial de los rituales religiosos y de los muy particulares mecanismos de dominación mesoamericanos.

Al igual que otros estados guerreros, el mexica buscó controlar a la población a través del miedo y cultivó una cosmovisión religiosa centrada en la crueldad y el terror. Por supuesto, para exaltar esta cultura, los artistas y artesanos que trabajaron para la casta dominante desarrollaron una estética centrada en el horror, en la que abundaban las calaveras, las mutilaciones y los seres de aspecto contundente y poderoso. Esto se refleja en el culto a deidades como Coyolxauhqui, Huitzilopochtli, Xipe Tótec (nuestro señor el desollado), Tezcatlipoca o Coatlicue. Iconos de esta estética que buscaba aterrorizar al espectador son los tzompantlis (altares hechos con hileras de cráneos), las piedras de sacrificios o los braseros del Templo Mayor que representan a Miclantecuhtli, el señor del inframundo.

La casta guerrera-sacerdotal mexica también utilizó el arte para construir su supremacía cultural sobre los demás pueblos mesoamericanos. Los aztecas llegaron al valle de Anáhuac a principios del siglo XII de la era cristiana, cuando en el lugar ya se habían asentado desde antaño naciones nahuas, chichimecas y toltecas que habían poblado densamente con ciudades destacadas la cuenca lacustre. En un principio las condiciones de los mexicas eran precarias, por lo que eran menospreciados por los demás pobladores. Después de años de luchas, ya en la cúspide de su poder, los tenochcas buscaron legitimarse reconstruyendo el relato de su pasado y para ello echaron mano de un mecanismo que ha sido usado por diversos estados en épocas diversas: se inventaron un linaje prestigioso. Así como en la antigüe-



*Cuchillo con rostro,*  
1325-1521.  
Sílex, obsidiana y copal  
15 x 6 x 2 cm.  
Templo Mayor  
INAH/Museo Nacional de  
Antropología

<sup>2</sup> López Luján, Leonardo, *La casa de las águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa de Tenochtitlan*, Conaculta-INAH-Harvard-FCE, México, 2006, p. 21.

dad los romanos se erigieron en los herederos legítimos de la civilización griega, los mexicas se proclamaron herederos de las culturas de Teotihuacan y Tula, que habían desaparecido siglos antes. Inclusive eligieron a su primer tlatoani entre los nobles de Culhuacán, ciudad heredera del prestigio tolteca de la extinta y magnífica urbe de Tula. Entre otros investigadores, López Luján ha documentado cómo los tenochcas reutilizaron productos culturales de civilizaciones extintas, hicieron suya parte de la iconografía característica de estas culturas e imitaron su estética. En el Templo Mayor encontramos objetos de Teotihuacan y copias de imágenes y glifos teotihuacanos y toltecas.<sup>3</sup>

## La importancia de las imágenes en la conquista

Las ciudades-Estado sometidas a la Triple Alianza anhelaban librarse de los pesados tributos y de los dolorosos sacrificios impuestos por Tenochtitlan. Así que cuando Hernán Cortés y sus hombres llegaron a territorio continental, varios señoríos, notablemente los de Cempoala, Texcoco y Tlaxcala, se aliaron a los españoles para derrocar al imperio mexica.

Esta guerra fue el enfrentamiento de dos civilizaciones complejas con desarrollos tecnológicos desiguales y con muy distintas cosmovisiones. Algunos elementos dejan ver que las imágenes religiosas jugaron un papel muy importante en la conquista. En especial, la iconografía católica que traían los castellanos tuvo un papel crucial en el enfrentamiento contra la casta guerrero-sacerdotal mexica. Al menos eso dejan ver algunas imágenes del códice *Azcatitlan* (que se encuentra en la Bibliothèque Nationale de Francia), en el que podemos ver a los conquistadores y a sus aliados enarbolando grandes estandartes con la efigie del espíritu santo. Asimismo, el estandarte de Cortés, del que nos ha llegado una copia, tiene como imagen central a una virgen María coronada.

Tras el triunfo de los españoles sobre los mexicas, el encuentro, choque, dominación y asimilación de dos mundos se convirtió en un tema importante de la historiografía española y occidental y un tópico fundacional de la iconografía novohispana. Por ello, durante el virreinato se produjo una cantidad importante de telas y biombos que recreaban el encuentro de Cortés con Moctezuma, la toma de Tenochtitlan y escenas de la conquista.

## El discurso de la urbe mexica-castellana

Tras la caída de Tenochtitlan y Tlatelolco en 1521, los conquistadores buscaron establecer su superioridad sobre el imperio mexica y afianzar el dominio

<sup>3</sup> Véase al respecto, López Luján, Leonardo, *La recuperación mexica del pasado teotihuacano*, INAH, México, 1989, y *La casa de las águilas...*, *op. cit.*



*México, Regia et Celebris  
Hispaniae Nova Ciuitatis, siglo  
XVI o principios del siglo XVII.  
Calcografía realizada a color. 68.7  
x 79 cm con marco. Colección  
de Rafael Barajas*

político, religioso, económico, social y cultural de la monarquía española sobre las etnias y el territorio de Mesoamérica. En este proceso los conquistadores necesitaron contrarrestar la poderosa imaginaria tenochca, y para ello echaron mano de su propia visión del mundo, la cual estaba anclada en la baja Edad Media, en el incipiente Renacimiento y en el dogma católico. Fue así como llegaron a estas tierras retablos flamencos y óleos medievales que aún se conservan en el Museo de San Carlos.

En 1530 la corona española reconoció a la Ciudad de México como la capital de la Nueva España, y en 1548 una cédula real de Felipe II le otorgó el título de Muy Noble, Insigne, Muy Leal e Imperial Ciudad de México. Para dejar en claro el poderío del nuevo régimen e introducir con rapidez la castellanización de la sociedad y del territorio, los conquistadores se dieron a la tarea de demoler los edificios y símbolos de poder prehispánicos, así como sus hitos emblemáticos y de culto.

El plano titulado *Mexico, Regia et Celebris Hispaniae Nova Ciuitatis* representa a la Ciudad de México como una villa medieval montada en las chinampas mexicas. Sobre las ruinas de Tenochtitlan, Tlacopan y Tlatelolco, y con los materiales de construcción de las viejas ciudades, se erigió la capital de la Nueva España. Para levantar la primera catedral se utilizaron piedras del templo de Huitzilopochtli; con la piedra de tezontle se adornaron las

Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya.  
Siglo XVIII



fachadas de diversos palacios del primer cuadro y monolitos de piedra sirvieron para apuntalar la estructura o decorar algunas casas señoriales.

El licenciado Juan Gutiérrez Altamirano, oriundo de Salamanca, fue gobernador de Cuba antes de llegar a México, donde fue nombrado corregidor de Texcoco y encomendero de los pueblos de Calimaya, Metepec y Tepamalcalayo. Dado que era un personaje de alto nivel, se le asignó un terreno importante en la antigua calzada de Iztapalapa, cerca de la Plaza Mayor. Este personero extrajo del gran teocalli mexica una gran cabeza de serpiente y la empotró en la base de la esquina principal de su morada.<sup>4</sup> El mensaje era claro: la cultura prehispánica quedaba aplastada por la grandeza española.

Esta casa se convirtió más tarde en el palacio de los condes de Calimaya y fue reconstruida a finales del siglo XVIII por el gran alarife Francisco Antonio Guerrero y Torres, quien decidió conservar el monolito y su mensaje.

## Entre el esplendor barroco y el dogmatismo religioso

El esplendor de la Nueva España y de la Muy Noble y Leal Ciudad de México se inició a finales del siglo XVI y tuvo sus momentos más altos en los siglos XVII y XVIII. Este momento coincide con el florecimiento del estilo barroco en Europa, el cual fue un derivado del manierismo (y por lo tanto del Renacimiento).

Los artistas del barroco eran realistas y buscaban tocar la sensibilidad del espectador por todos los medios posibles. Arquitectos, escultores y pintores trabajaron en conjunto para ofrecer escenografías muy decoradas y llenas de efectos ópticos con el fin de crear una realidad alternativa, rica en imágenes, símbolos e historias, que sumergiera al observador en un mundo más sensible. Por su carácter acumulativo y recargado, el barroco se prestaba al sincretismo (el intento de conciliar distintas doctrinas y visiones del mundo) y esto lo convirtió en el estilo ideal para el adoctrinamiento religioso de los grupos gentiles. La conquista espiritual de la Nueva España fue una pieza clave de la colonización española de América y el barroco resultó ser su vehículo ideal. Por ello en las iglesias y los conventos novohispanos de los siglos XVII y XVIII encontramos un número importante de retablos barrocos ricamente ornamentados en oro. En estos retablos se funden la estética y las creencias del Viejo y el Nuevo Mundo, pero siempre con la finalidad de difundir los valores de la religión católica.

La religión fue el eje del aparato de control de la casta guerrera-sacerdotal mexica y jugó un papel central en la configuración de su cosmovisión.

<sup>4</sup> Véase González Polo, Ignacio, *El palacio de los condes de Santiago de Calimaya*, IIE-UNAM, 1973, y también: <http://www.nexos.com.mx/?p=8369>

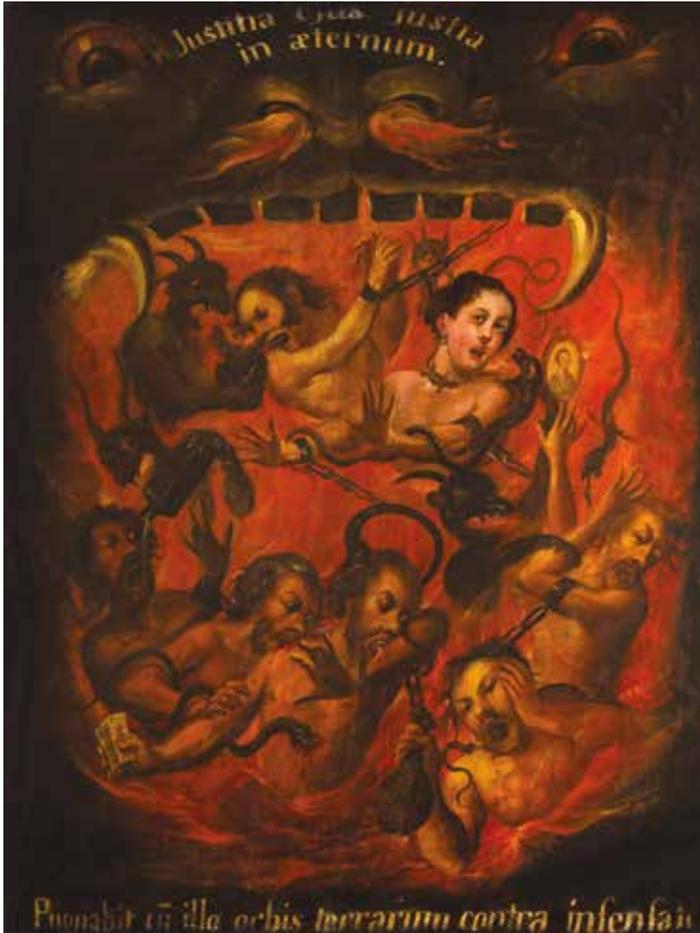
Para dominar el imaginario de los naturales, los conquistadores tenían que erradicar las creencias autóctonas e implantar su visión del mundo; para ello contaron con una institución religiosa sumamente experimentada, poderosa y eficaz: la Santa Iglesia Católica Apostólica y Romana.

La Iglesia había jugado un papel crucial en la conformación de España como Estado-nación; no se puede olvidar que España fue el primer Estado europeo que logró su unificación, y esta proeza se logró por medio de una guerra religiosa –que duró varios siglos– contra la fe musulmana. En el centro del discurso español imperial estaba la creencia de que Dios le había permitido a España descubrir un nuevo mundo, poblado por pueblos paganos, para continuar su labor evangelizadora y construir un gran imperio que pudiera difundir y defender en todas las latitudes la única fe verdadera. De modo que la religión católica fue la gran punta de lanza del proceso de dominación ideológica. Basadas en esta idea, la Monarquía Católica hispánica y la Iglesia se propusieron hacer de sus territorios del Nuevo Mundo un espacio libre de pecado e impulsaron por todos los medios un dogma tan estricto como el que se solía aplicar en la vieja España, aunque con adaptaciones propias de la realidad indiana.

Detrás de la religión católica venía todo un sistema de creencias, varias escuelas de pensamiento, mucha historia, nuevas tecnologías y un sistema de dominación sumamente complejo y poderoso. Las religiones politeístas, como las prehispánicas, suelen estar más abiertas a aceptar nuevos dioses y creencias, y el culto cristiano se impuso en el Nuevo Mundo con relativa facilidad. Además, el aparato evangelizador católico era eficaz y las órdenes religiosas mendicantes sustituyeron sin grandes problemas a la vieja casta sacerdotal.

Con frecuencia, para atraer a la grey de otras religiones, la Iglesia de Roma incorporó los ritos antiguos a la liturgia católica y asimiló ídolos y deidades paganas al santoral cristiano. En la Nueva España, sobre los viejos templos se construyeron iglesias, y sobre los antiguos sitios de peregrinación se establecieron cultos cristianos. Las imágenes de Santiago Matamoros y la Virgen del Real Monasterio de Guadalupe (que pisa la media luna musulmana) en Extremadura, fueron iconos importantes para la Reconquista de España, y no es casual que estas figuras de culto hayan sido utilizadas por los españoles para evangelizar los territorios del Nuevo Mundo.

En varios fragmentos del *Lienzo de Tlaxcala* se pueden observar escenas de batalla en que los conquistadores están retratados a imagen y semejanza de Santiago Matamoros, el santo guerrero que combatió a los infieles. En la iglesia de Santa María Chiconautla, en el Estado de México, se conserva una escultura ecuestre policroma en la que Santiago Matamoros es representado como un Hernán Cortés; las patas delanteras de su caballo blanco pisan una caja de madera en la que están retratados grupos indígenas. Es posible que estos iconos buscaran establecer la superioridad de los conquistadores católicos sobre la casta guerrero-sacerdotal mexicana.



Por su parte, los rituales en honor de Cihuacóatl o Tonantzin (Nuestra Madre) en el Tepeyac derivaron en la devoción por la Virgen de Guadalupe. Fray Bernardino Sahagún da fe de que

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios y que venían a ellos de muy lejanas tierras. El uno de éstos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeacac (Tepeyac), y los españoles llaman Tepeaquilla, y ahora se llama Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses, que llaman Tonantzin, que quiere decir nuestra madre: allí hacían sacrificios a honra de esta diosa y venían a ellos de muy lejanas tierras, hasta más de veinte leguas, de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas; venían hombres, mujeres, mozas y mozos a estas fiestas: era grande el concurso de gente en esos días y todos decían: “vamos a la fiesta de Tonantzin”; ahora que

Lorenzo Zendejas (atribuido).  
*Alegoría del infierno*, siglo XVIII. Óleo sobre tela.  
 198 x 158 cm  
 INAH/Museo Nacional de Historia.

está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin, tomada ocasión de los predicadores que a Nuestra Señora la Madre de Dios la llaman Tonantzin.<sup>5</sup>

Las imágenes del paraíso, el limbo y el infierno, el culto mariano y otros modelos icónicos, formaron parte de un rígido sistema de creencias que buscó controlar las mentes y las conductas de los habitantes novohispanos de todos los niveles y castas.

El universo estético barroco de la Nueva España tenía la intención de envolver al espectador en la religiosidad, de hacerlo actor de un sistema de creencias. Muchos pórticos y altares narran historias de fe y operan como verdaderos rompimientos de cielo; momentos de acercamiento a lo divino. Sin embargo, muchas de estas obras también están dictadas por intereses políticos coyunturales.

Sin lugar a dudas, el arte fue un vehículo fundamental para la difusión del dogma católico y el control ideológico, de modo que las estampas religiosas y los altares y retablos de las iglesias contenían discursos que contribuyeron de manera importante a difundir las ideas dominantes, a mantener el control de la población, a implantar el sistema de creencias europeo en el Nuevo Mundo y a defender los intereses de la corona española y de la iglesia vaticana. El grueso de la iconografía religiosa virreinal es propaganda político-ideológica.

La Nueva España no sólo aportó grandes cantidades de plata y de productos agrícolas muy apreciados, como el azúcar, la cochinilla grana y el café, también fue una pieza clave en el control de la América española y en la avanzada de Occidente hacia el Extremo Oriente. Era la conexión comercial con China, las Filipinas y la India. La Ciudad de México fue el centro político de este reino y una metrópoli rica y cosmopolita a la que llegaban obras de arte asiáticas y europeas. Esta riqueza cultural permitió que, hacia finales del siglo XVII, aquí floreciera una importante escuela de pintura. Entre los grandes artistas novohispanos se cuentan Juan Correa, Cristóbal de Villalpando y Miguel Cabrera.

## La Ilustración y sus distintas manifestaciones

El dogma religioso tridentino le fue muy útil al aparato de control de la corona española por mucho tiempo, pero también desaceleró el avance científico y tecnológico del imperio, de modo que, a finales del siglo XVII, el imperio hispano mostraba consistentes signos de agotamiento. A principios

<sup>5</sup> Fray Bernardino de Sahagún, "Adición sobre supersticiones", del Libro XI de *Historia general de las cosas de Nueva España*, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1926, México, p. 74.



del siglo XVIII los borbones emprendieron una serie de reformas administrativas, políticas, doctrinarias y económicas con el fin de evitar el descalabro del imperio. Estas reformas presuponían una visión del mundo más apegada al racionalismo y a la ciencia. Su más alta manifestación artística fue el estilo racionalista neoclásico, cuya limpieza y claridad se oponía al abigarrado universo barroco. En 1781 se fundó en la Ciudad de México la Real Academia de San Carlos, y a finales del XVIII y principios del XIX se sustituyeron muchos altares barrocos por proyectos neoclásicos.

El paradigma del neoclásico novohispano es el diseño que hizo el arquitecto Manuel Tolsá de la Plaza Mayor de la Ciudad de México y que fue recogido por Rafael Ximeno y Planes en un notable grabado al metal. Allí se puede ver, en el centro de la plaza, al monarca, gobernando un universo estético en el que imperan valores clásicos europeos y medidas geométricas racionales.

Durante el virreinato, el control de la Iglesia y el Estado sobre la opinión pública fue casi total, y el debate político, prácticamente inexistente. El imperio español se resistió a la laicidad de las ideas de la Ilustración y por ello las reelaboró desde un renovado dogma católico en el que destacaron personajes como el padre Feijoo, el jansenismo o la renovación escolástica.

Cuando en 1808 las tropas napoleónicas invadieron España, todo el viejo sistema hispánico entró en crisis profunda, y en la Nueva España se

Grabado de Ximeno y Planes. Zócalo, diseñado por Tolsá. Colección Museo de la Ciudad de México

abrió el debate político con bases sólidas, tanto en el viejo derecho castellano –profundamente municipalista y soberanista– como en las ideas ilustradas de corte enciclopedista. Fue en esas fechas cuando empezaron a circular abiertamente, por vez primera, panfletos, estampas de intención política y caricaturas antinapoleónicas, y se imprimieron imágenes que tratan a la Nueva España como un reino hermano de la vieja España.

La Constitución de Cádiz, proclamada en marzo de 1812, toleró la libertad de imprenta, y tras un difícil forcejeo con el régimen virreinal, en octubre de ese año en México empezaron a circular pasquines, periodiquillos y hojas sueltas. A partir de ese momento, el grueso del debate político en estas tierras se dio en la arena de la prensa. Si bien la censura se reestableció con prontitud, los insurgentes y sus seguidores sacaron a la luz folletos y periódicos como *El Despertador Americano* o *El Correo del Sur*.

Nuevas zorras de Sansón del Payo de Rosario. Grabado en metal. Biblioteca Nacional, UNAM

## Arte y política en el México independiente



Tan pronto se proclamó la independendencia de México, se formaron dos bandos políticos que se disputaron el poder en el siglo XIX: los liberales y los conservadores. Estos últimos buscaban implantar un régimen centralista fuerte, respetuoso del orden y de la religión, que preservara los privilegios del sistema monárquico, mientras que los primeros pretendían fundar una república federal representativa y popular, y defendían la libertad económica y de opinión. Cuando México nació no había partidos, de modo que la política se hizo a través de las logias masónicas. El grupo reaccionario militaba en la logia escocesa y tenía en la Iglesia un aliado y un aparato ideológico poderoso, mientras que el liberal se agrupó en la logia yorkina y promovió sus ideas a través de la prensa.

Estos dos proyectos de nación también se debatieron en el terreno de las artes. Mientras los conservadores buscaron fortalecer la Academia, el arte sacro, las estampas religiosas y los álbumes de lujo, los liberales favorecieron el romanticismo, el costumbrismo y la gráfica de contenido político. El costumbrismo –esa corriente artística que exalta lo propio, lo local– ayudó a los liberales a consolidar una



idea de nación distinta de la europea. Por su parte, la gráfica política fue una herramienta muy usada en las publicaciones con que los liberales combatieron a los reaccionarios. El Payo de Rosario fue el primer periodista en entender la importancia de las imágenes para el debate político y varios de sus folletos están ilustrados con alegorías y caricaturas. Los caricaturistas liberales que surgieron en la década de 1860 son herederos directos de este escritor. Para contrarrestar la eficacia propagandística de la gráfica liberal, los monarquistas también utilizaron el costumbrismo y la caricatura política, aunque con menos fortuna y frecuencia.

En las primeras décadas del México independiente, la Ciudad de México fue el epicentro del debate político y de los sucesivos gobiernos. Si bien es innegable que muchos movimientos sociales importantes de nuestra historia surgieron de diversos puntos de la geografía nacional, también es irrefutable que todos terminaron confluyendo en la capital de la República. Así, varias asonadas de la república federal y de la república centralista dejaron su huella en la Ciudad de México. Muchas fueron registradas en textos y estampas de corte propagandístico que aparecieron en folletos, hojas sueltas, calendarios y periódicos. El álbum *México y sus alrededores*, en el que participaron Casimiro Castro, Julián Campillo y otros litógrafos, es una joya de la bibliografía nacional. En principio, esta colección de vistas de la ciudad parece un mero homenaje a la capital del país, pero una lectura más cuidadosa revela que detrás de esta colección de estampas está una mirada

Caricatura de *El Telégrafo*.  
Revista de la Prensa. 1 abril,  
1852, tomo 1.  
Encuadernado, 24 x 31 cm.  
Colección particular



Alamilla. *Tata, los frenólogos han descubierto que tienes cabeza de una pieza...* (Retrato del personaje emblemático de la revista *Juan Diego* con el ministro Blas Balcárcel y otros miembros del gabinete de Lerdo). Revista *Juan Diego*. Litografía. Colección particular

Constantino Escalante. *Un proyecto de bajo relieve para la estatua del Supremo Gobierno*. Revista *La Orquesta*. Litografía. Colección particular



conservadora: muchas de las imágenes son un homenaje a la grandeza virreinal y otras retratan momentos políticos específicos: una estampa titulada *Trajes mexicanos* retrata en la Ciudad de México, con cierto desdén, a los “pintos” guerrerenses que acompañaron a Juan Álvarez en el movimiento del Plan de Ayutla de 1854; en una edición de 1864, el álbum incluye una vista del sitio de Puebla por los franceses. Asimismo, los liberales promovieron su ideario en publicaciones tan diversas como *El Mosaico Mexicano*, *El Libro Rojo* y muchos otros. Sin embargo, la gran batalla de la propaganda se dio alrededor de la libertad de imprenta y en los periódicos.

## La edad de oro de la prensa mexicana de combate

Entre 1821 y 1867 se alternaron en el poder los grupos liberales y los conservadores. Casi siempre la alternancia se dio de manera violenta. Es necesario mencionar que cada vez que tomaban el poder los liberales se proclamaban leyes favorables a la circulación de periódicos, y cuando los movimientos conservadores triunfaron, se proclamaron leyes censoras, se restringió la libertad de imprenta y se encarcelaron periodistas.

A pesar de lo anterior, el gran debate entre conservadores y liberales se dio, sobre todo, en la arena de la prensa. En esta sociedad, profunda-



mente dividida por proyectos y visiones del mundo irreconciliables, floreció lo que los historiadores llaman la prensa doctrinaria de combate. Allí se dio parte del enfrentamiento entre los dos bandos en pugna. Los intercambios que se dieron entre el diario centralista *El Sol* y el federalista *El Águila*, en tiempos de la primera república federal, marcaron la historia. En 1841 Ignacio Cumplido y los escritores Mariano Otero y Juan Bautista Morales fundaron *El Siglo Diez y Nueve*. Tres años después, Vicente García Torres sacó a circulación *El Monitor Republicano*. Son históricos los debates que estos dos medios liberales doctrinarios mantuvieron con los diarios reaccionarios de su tiempo hasta finales del siglo.

En tiempos de Santa Anna, una buena parte del debate político se dio a través de estampas y caricaturas. En 1846, cuando los Estados Unidos amenazaban con invadir México, los partidarios de Santa Anna publicaron una estampa titulada "Gloria o Baldón", en la que el hombre fuerte de la nación era presentado como el salvador de la patria. Años después, el segundo Calendario de Pedro de Urdimalas presentaba una crónica en veinte viñetas, que relataban las desgracias de Su Alteza Serenísima.

La lucha entre liberales y conservadores provocó inestabilidad y un gran derramamiento de sangre, y culminó con la violenta guerra civil, la llamada Guerra de los Tres Años. En este proceso tuvo un peso importante la propaganda política que se dio, sobre todo, a través de la prensa. De aque-

Constantino Escalante.  
*El Supremo gobierno, despues de rapar a la iglesia hasta las pestañas.* Revista *La Orquesta*. Litografía  
Colección particular

*Los dedos chiquitos,* Santiago Hernández, revista *La Orquesta*. Litografía.  
Colección de Rafael Barajas



*Diputados*. Plácido Blanco (atribuido). Publicada originalmente en el *Gallo Pitagórico* de Juan Bautista Morales. Colección particular

lla contienda salió triunfante el bando liberal, encabezado por Benito Juárez. En 1861 los liberales se aprestaban a echar a andar su proyecto, plasmado en la Constitución de 1857, que proclamaba la más absoluta libertad de imprenta. Ese año salieron a circulación un buen número de periódicos liberales con caricaturas; entre los más notables se cuentan *La Orquesta*, en el que dibujaba Constantino Escalante, y *El Palo de Ciego*, ilustrado por Santiago Hernández.

Desgraciadamente, la paz no duró mucho tiempo; muy pronto los conservadores buscaron aliados en ultramar y el conflicto interno derivó en una intervención extranjera. Al triunfo del bando conservador, en 1863, se inició el segundo imperio mexicano y se le otorgó la corona a Maximiliano de Habsburgo, quien resultó ser un liberal que toleraba la libertad de imprenta. Una buena parte de la resistencia de los juaristas contra el invasor se dio a través de periódicos como *El Monarca*, *El Buscapiés* y *La Orquesta*. A su vez, los monarquistas defendieron su causa en medios como *L' Estaffette* y *Doña Clara*.

Tras la caída del segundo imperio, el bando conservador quedó totalmente derrotado. El país anhelaba la paz, pero en los primeros años de la República Restaurada se desató una feroz lucha de facciones personalistas del partido liberal. Esta lucha también se dio en la arena de la prensa, sobre todo de la prensa satírica. Desde 1867, año en que regresó a la capital, hasta su muerte en 1872, Juárez fue atacado de manera inclemente por periódicos con caricaturas como las de *La Orquesta* y *El Padre Cobos*. El sucesor de don Benito, Sebastián Lerdo de Tejada, fue criticado con dureza desde



las páginas de *El Padre Cobos*, *San Baltazar* y *El Ahuizote*. Tras la caída de Lerdo, en los años de la era tuxtepecana, Porfirio Díaz y Manuel González fueron tratados con dureza por *La linterna*, *Don Quixote*, *La Casera* y otros medios. Éstos contribuyeron de manera importante a construir una visión crítica del régimen y a consolidar un programa para la oposición.

*Le sobró corazón...*  
(caricatura de Sebastián Lerdo de Tejada atravesando con un florete a los periódicos *La Nación* y *La Tribuna*). Jesús T. Alamilla. Revista *El padre Cobos*. Litografía. Colección particular

## La propaganda de don Porfirio

Porfirio Díaz gobernó México durante más de treinta años (veintisiete de manera ininterrumpida). Fue un estadista astuto que manejaba los lenguajes del poder y que entendía la importancia de la propaganda para un gobierno. Durante su gobierno se consolidó el Estado mexicano y se construyeron instituciones fundamentales para el futuro de la nación. Su estrategia propagandística cambió con el tiempo y con los acontecimientos. Al inicio de su carrera abrazó las banderas del liberalismo más puro, y para muchos radicales fue una figura romántica; ya en el poder apoyó los postulados positivistas que promovían los científicos. Para llegar al poder, Díaz utilizó las herramientas de la prensa doctrinaria de combate, pero ya en la presidencia buscó acotar a los periodistas; apoyó leyes que moderaban la libertad de imprenta y subsidió una prensa moderna, inspirada en el modelo norteamericano. A lo largo de más de una década el dictador fue satirizado desde las páginas de *El Hijo del Ahuizote*; pero estas críticas tardaron en permear en la sociedad, ya que el gobierno consolidó un poderoso aparato propagandístico

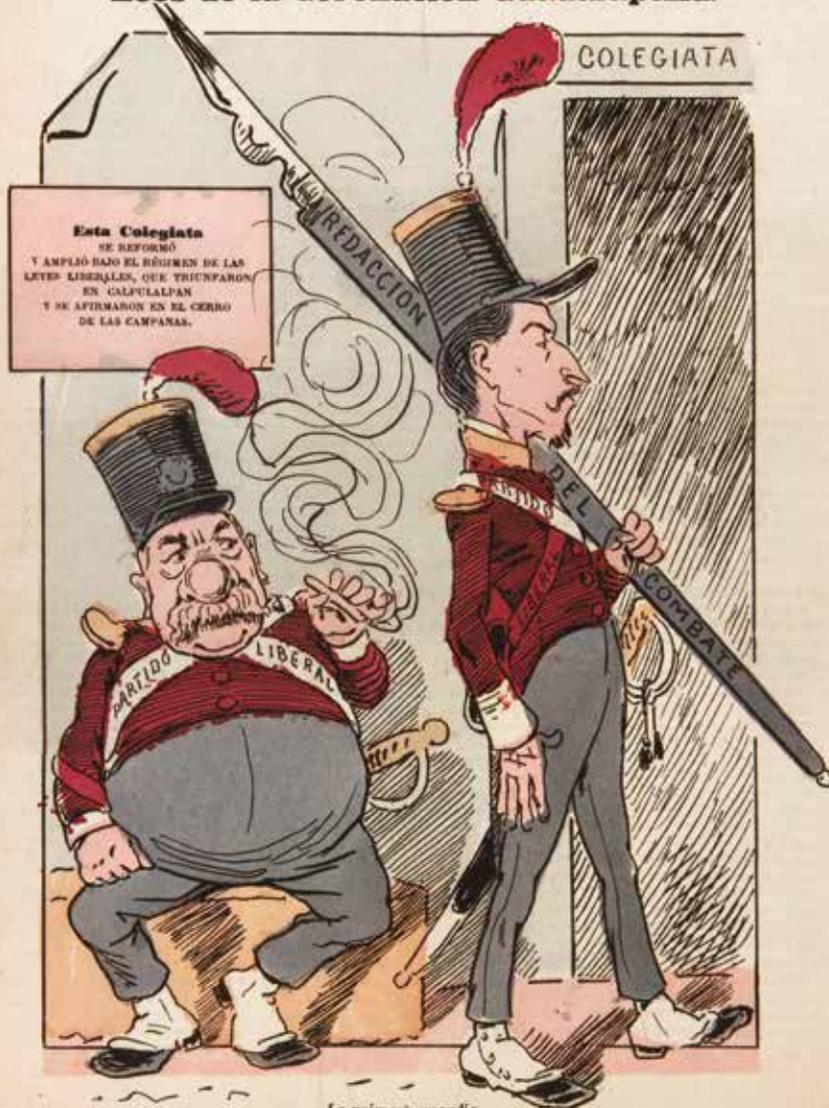
# EL Hijo del Ahuizote

Boletín independiente en espíritu  
pero éstrategista con todo lo malo.

Apartado 421.—Teléfono 288.

Director, Proprietario y Fundador:  
Dagoberto Cabero

## Ecos de la Coronación Guadalupeana.



La primera guardia.



que promovía, a todos niveles, la imagen del dictador como el paladín de la paz y el promotor del progreso de la nación. Folletos, carteles, hojas sueltas, diarios, caricaturas, fotografías de aparato, festejos, exposiciones, obras arquitectónicas y proyectos urbanísticos promovían el culto a la persona de Porfirio y celebraban que México, al fin, había alcanzado un periodo de tranquilidad y veían en el crecimiento de la red ferroviaria nacional el símbolo incuestionable del progreso del país. Las grandes fiestas del centenario de la Independencia fueron el proyecto de publicidad y propaganda política más ambicioso de la historia de México, hasta ese momento. El gobierno no escatimó en gastos y produjo estampas y medallas conmemorativas e inauguró monumentos e instituciones.

A pesar de todo, las desigualdades sociales eran profundas, la falta de democracia era evidente, la persecución a los opositores era feroz y el creciente descontento terminó por desbordarse. A principios del siglo XX cobró fuerza el movimiento socialista encabezado por una nueva generación de agitadores radicales –entre ellos los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón, Juan Sarabia y Librado Rivera– y a finales de 1910 Francisco I. Madero llamó a la insurrección al grito de “Sufragio efectivo, no reelección”. Durante su campaña, don Francisco utilizó la propaganda política y se promovió mediante carteles y objetos de todo tipo.

Díaz presentó su renuncia a finales de mayo de 1911 y nombró un presidente interino, quien llamó a elecciones presidenciales extraordinarias. Madero resultó electo presidente en los comicios de noviembre de ese año. Sin embargo, los miembros del antiguo régimen le hicieron, por todos los medios, una campaña de difamación que minó su prestigio y le abrió las puertas

Obregón, *Triunfo de la oposición* (caricatura de José María Zamacona). Revista *La Chispa*. Colección particular

Púdicó (alias probablemente utilizado por Jesús T. Alamilla). *Tras de la Cruz, el Diablo*. Revista *San Baltasar*. Litografía. Colección particular

Santiago Hernández (atribuido). *Ecos de la Coronación Guadalupeña. La primera guardia*. Periódico *El Hijo del Ahuizote*. Octubre 6 de 1893. Litografía acquareleada. Colección particular



Porfirio Díaz y las Musas, autor no identificado. Óleo sobre tela, 111 x 163 cm. con marco. Museo del Estanquillo

al golpe de Estado de Victoriano Huerta, quien el 19 de febrero de 1913 mandó ejecutar al presidente y al vicepresidente José María Pino Suárez.

## La propaganda de la Revolución

Al final de la gesta iniciada en 1910, el régimen surgido de la Revolución mexicana buscó por todos los medios consolidar un Estado nacionalista y revolucionario fuerte y sólido. Para ello promovió diversos proyectos artísticos y culturales y echó a andar una gran maquinaria propagandística.

Las grandes campañas de alfabetización, el subsidio a las escuelas de pintura al aire libre (iniciadas en 1913), la revaloración de las artes populares, el muralismo, el apoyo al movimiento estridentista, la inauguración del Palacio de Bellas Artes, las misiones culturales, la novela de la Revolución, los concursos de baile folclórico, el impulso a los corridos populares, la educación socialista, el apoyo al Taller de Gráfica Popular (TGP), la música nacionalista, fueron todos parte de un proyecto de Estado surgido de la Revolución. Este es el proyecto cultural más ambicioso de la historia de México y dio lugar a lo que se ha dado en llamar el Renacimiento mexicano.

En aquellos años se hizo un esfuerzo por masificar la cultura, por llevar el arte al pueblo; Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montene-

Escalpelito. Tercera Tanda Maderista. Portada de la revista *Rigoletto*. Litografía. 11 de agosto de 1911. Colección Rafael Barajas

# RIGOLETTO

NUM 6.

MEXICO, 11 DE AGOSTO DE 1911.

TOMO I.



TERCERA TANDA MADERISTA.

La notable coupletista "Mediecito de Oro"

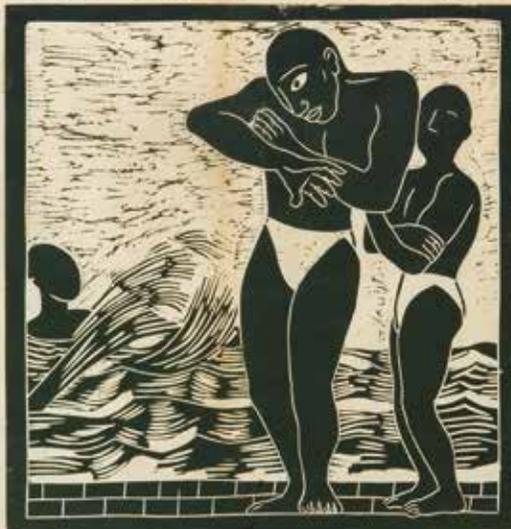
gro, Jean Charlot y otros pintores reconocidos ilustraron las paredes de muchos edificios públicos con sus murales y, con frecuencia, los carteles de propaganda oficial y los libros y revistas del gobierno estaban adornadas con dibujos y grabados de artistas jóvenes y talentosos, como Leopoldo Méndez o Carlos Orozco Romero. Es notable la serie de carteles que Orozco Romero ejecutó para el gobierno del Distrito Federal, y tienen fuerza los carteles que el TGP realizó para Bellas Artes. Esta forma de propaganda siguió vigente hasta la década de 1960.

Cabe señalar que, tras la campaña de desprestigio contra Francisco I. Madero, la prensa sufrió un descrédito profundo y los grupos revolucionarios dejaron de lado la bandera de la libre expresión. El gobierno buscó controlar los medios masivos de comunicación mediante presiones y amenazas directas, así como a través del monopolio del papel, las subvenciones, las negociaciones constantes de la publicidad oficial y prebendas con los propietarios y el pago directo a articulistas y reporteros. Alrededor de estos mecanismos se consolidó un aparato de propaganda semidependiente del gobierno que transmitía de manera uniforme la visión oficial. Pero a pesar de lo anterior, la prensa siguió siendo un vehículo importante para el debate político. Infinidad de artículos y caricaturas de diarios y revistas le dieron voz a las posturas antigubernistas de los grupos derechistas e izquierdistas.

En el siglo XX los medios electrónicos vivieron momentos de auge y se convirtieron en herramientas propagandísticas muy efectivas. En la década de 1930 se establecieron las primeras estaciones de radio de México, y la XEW y la XERF lograron tener una gran penetración entre el público. En 1948 se iniciaron las primeras transmisiones de televisión, y en 1950 se inauguró el primer canal comercial de la televisión mexicana: XHTV-TV Canal 4. En los años siguientes se fundaron XEW-TV y XHGC-TV y en 1955 estos canales se unieron para fundar Telesistema Mexicano (que más tarde se convirtió en Televisa). Después surgieron otros canales, como XEIPN y XHDF. En 1985 se creó Imevisión, un instituto estatal de televisión, el cual fue privatizado en 1993. Gracias a su enorme poder de penetración, muy pronto este medio se convirtió en el gran aparato de propaganda y publicidad del país. Su influencia ante la opinión pública era enorme y estaba concentrado en unas cuantas manos, de modo que los propietarios de estos medios adquirieron un peso enorme ante los sucesivos gobiernos y la clase empresarial. Los consorcios mediáticos se convirtieron en uno de los grandes negocios de finales del siglo XX.

Dado que la televisión es una concesión del Estado, en México su historia estuvo siempre ligada a las decisiones y políticas del presidente en turno y siguió las lógicas y tradiciones de la prensa oficialista. Los noticieros televisivos se proclamaban veraces y objetivos, pero rara vez transmitían opiniones críticas y los programas cómicos y las telenovelas reproducían fielmente los valores dominantes. La televisión nunca fue un espacio plural, de modo que para difundir sus ideas los opositores al régimen tenían que

Carlos Orozco Romero - *Día de San Juan*, impresión xilográfica y tipográfica a dos tintas sobre papel. 107.7 x 79 cm. Acervo del Museo del Estanquillo



**MUCHAS** personas solamente se bañan el tradicional

## **DIA DE SAN JUAN**

**Y esto no debe ser.**

**EL BAÑO** es saludable por muchos motivos: estimula la circulación de la sangre, destruye la mugre que es cuna de numerosos gérmenes de enfermedades, intensifica nuestra agilidad física y mental.

No es persona culta la que no acostumbra el baño.

Y el trabajador, la gente humilde del pueblo, debe bañarse con frecuencia. Debe combatir en sus hijos el injustificado y detestable miedo al baño.

### **EL PAIS NECESITA GENTE SANA.**

¡Colaboremos en una saludable campaña en favor del agua y del jabón!

**Y NO LO OLVIDEMOS:** conviene bañarse con frecuencia. Mientras más seguido es mejor. ¡Y no solamente el

**“DIA DE SAN JUAN”!**

(Num. 30 Propaganda Cívico-Social de la  
Dirección General de Acción Educativa del De-  
partamento del Distrito Federal)



Beltrán. *Familia viendo la tele*. Colección de Rafael Barajas

recurrir a medios marginales o artesanales. El movimiento estudiantil de 1968 echó mano de revistas de escasa circulación y carteles.

En la era neoliberal, cuando el Estado mexicano se sometió a las lógicas del Consenso de Washington, se dio un cambio importante en el aparato de propaganda. Sin perder sus nexos con el gobierno, los grandes consorcios mediáticos se convirtieron en un instrumento eficaz de los grandes empresarios para defender sus intereses. Cabe mencionar que la llegada de tecnologías informáticas alternativas –el internet, con sus redes sociales– ha puesto en cuestión el predominio de la televisión.

Las campañas electorales también han tenido cambios importantes. En las décadas posteriores a la Revolución, estas campañas eran operativos de Estado dirigidos desde el partido en el poder y había poco margen para la oposición. Salvo los casos de Juan Andreu Almazán y Miguel Henríquez Guzmán, los comicios presidenciales se llevaron a cabo sin grandes sobresaltos. En la elección de 1970, en la campaña electoral de Luis Echeverría, se empezaron a utilizar *slogans* típicos de las agencias publicitarias, y en la era neoliberal los candidatos fueron promovidos como productos y la propaganda cedió su lugar a la publicidad. Ya en el poder, los políticos siguieron echando mano de la publicidad para legitimar su actuación. Tan sólo en el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa, la Presidencia de la República gastó más de 38 000 millones de pesos en propaganda oficial.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *Contralínea*, Nancy Flores. <http://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/index.php/2013/06/25/publicidad-de-calderon-costo-38-mil-millones/>

Como se señaló anteriormente, desde los tiempos de don Porfirio se han utilizado objetos para transmitir propaganda política y electoral. Pero a medida que el capitalismo se fue consolidando en nuestro país, los objetos se convirtieron, cada vez más, en vehículos privilegiados para la publicidad política, sobre todo en tiempos electorales. En la era del libre comercio este mecanismo se generalizó. En 2012, el MODO (Museo del Objeto) presentó una exposición titulada "Propaganda electoral en México", en la que expuso más de 2 000 objetos utilizados para promover a candidatos y partidos en tiempos de elecciones.

## Conclusiones

El arte es la actividad creadora que transmite, de manera sensible, las ideas y los valores de la sociedad, y por ello siempre ha sido parte importante del debate ideológico y político.

El concepto de un arte libre de compromisos políticos y de ataduras ideológicas es relativamente reciente y forma parte de un ideario específico. En realidad, desde los tiempos de los faraones hasta nuestros días, los grupos de poder lo han empleado para legitimarse y transmitir su visión del mundo, sus proyectos y sus ideales.

De hecho, las diversas formas de propaganda y legitimación del poder –desde el arte monumental a los *memes*– han sido una de las fuentes más ricas de la creatividad en todos los tiempos. El caso mexicano no es la excepción.

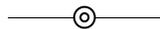
El Templo Mayor, el arte sacro y el retrato novohispano, el costumbrismo, el modernismo, el muralismo, la Escuela Mexicana de Pintura, el arte abstracto de la generación de la Ruptura, el arte conceptual, las telenovelas, los anuncios políticos y los *videoclips* forman parte de visiones y proyectos ideológicos ligados a grupos de poder. Quienes han luchado por un cambio de régimen o cuestionado al sistema dominante, también han echado mano de la creatividad y han utilizado expresiones artísticas para difundir sus críticas, sus ideas y sus propuestas. ©



Cartel del 68. Colección de Rafael Barajas



# Metrópolis musical de México



*José Antonio Robles Cahero*

Mucho antes de que los ingleses funden sus primeras ciudades en la costa este de América del Norte, la “muy noble y leal ciudad de México” ya ostenta una vasta experiencia en las artes. En la ciudad tenochca se crean las primeras escuelas de canto, música y danza. En la ciudad virreinal se funda la más antigua capilla musical de una catedral americana, donde se escucha la música sacra de España y Nueva España. En la ciudad barroca se estrenan las primeras óperas y la música orquestal de compositores locales y extranjeros, y allí se mezclan y difunden los cantos y bailes indígenas, europeos y africanos. En la ciudad romántica se forman y destacan los más competentes músicos solistas, grupos y orquestas que le otorgan fama local y nacional.

Ciudad protectora, la metrópoli es refugio de músicos mexicanos que llegan a probar su vocación, foco de atracción con una “fuerza centrípeta” que convoca a los mejores talentos musicales del país (Escorza, 1994: 147). Entre los nacidos en otros estados que residen en ella, están algunos de los compositores más relevantes de la historia de México: Ricardo Castro y Silvestre Revueltas (Durango), Julián Carrillo (San Luis Potosí), Manuel M. Ponce y Candelario Huízar (Zacatecas), Blas Galindo y José Pablo Moncayo (Jalisco) y Arturo Márquez (Sonora).

Ciudad hospitalaria, la capital siempre está abierta a recibir músicos extranjeros que la enriquecen, durante sus viajes cortos o residencias largas, con su labor creativa, interpretativa o pedagógica. Vale recordar, cuando menos, a los músicos españoles vecinos de la ciudad desde el siglo XVI, entre ellos Hernando Franco, Antonio de Salazar, Antonio Juanas, Vicente Mañas, Jaime Nunó, José Rocabrana, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, y Rodolfo Halffter.

Juan Correa. *Niño Jesús con ángeles músicos* (detalle), ca. 1690

Ciudad aglutinante, la metrópoli es capital de la música mexicana, virreinal y mexicana, espacio urbano en el que convergen compositores, intérpretes y emprendedores, y donde se establecen instituciones públicas y privadas que impulsan la música. Desde el coro de infantes de la Catedral de México (1538) y su escoleta, la ciudad contempla cómo nacen academias y sociedades filarmónicas que difunden la música, escuelas y conservatorios de música, además de solistas, orquestas, coros, grupos de cámara y compañías de ópera y danza.

Su larga historia fundacional explica que la capital logre reunir quizá la mejor infraestructura musical y escénica (teatros y salas de concierto) de América Latina. Al iniciar el siglo XXI la Ciudad de México sigue siendo una “metrópoli musical de primer orden en el continente”, sustentada en el apoyo a la creación y difusión musical de instituciones como el INBA, la UNAM, la Secretaría de Cultura y el Gobierno de la Ciudad de México, sin olvidar la valiosa aportación de empresas y asociaciones privadas (Escorza, 1994: 148).

## Un paseo histórico por la música en la Ciudad de México

Durante quinientos años la música en la Ciudad de México transita por diversos periodos, corrientes estéticas y estilos, géneros y formas, sin olvidar los dos siglos anteriores a la conquista española. Este paseo histórico-musical en cuatro jornadas comienza en la Ciudad de México-Tenochtitlan con el *cuícatl*, grupo de géneros de artes escénicas (canto y poesía, música y baile), continúa en la metrópoli virreinal del siglo XVI con el estilo renacentista, y de los siglos XVII y XVIII con los estilos barroco y clásico. En el siglo XIX la capital romántica recibe la influencia de varios estilos europeos (italiano, francés y alemán). La capital ecléctica del siglo XX inicia con un periodo modernista (1910-1920) y un periodo nacionalista (1920-1950), y en su segunda mitad confluyen diversas corrientes musicales de vanguardia cosmopolita y nuevas estéticas. A través de cinco siglos de historia, la música metropolitana se nutre tanto de estilos y géneros clásicos (basados en la notación), como de los folclóricos, tradicionales y populares para cantar y bailar.

### 1. México-Tenochtitlan:

#### el *cuícatl* y las artes mexicas en la ciudad prehispánica

Tal como sucede con civilizaciones clásicas como Grecia o Egipto antiguos, algunos historiadores piensan que “el arte sonoro azteca está irremediablemente perdido” (Escorza, 1994: 149). Similar a otras culturas mesoamericanas, la mexicana no escribe su música a la manera occidental, sino que utiliza

la tradición oral, basada en una sólida memoria que la conserva y transmite. Es un arte sonoro hoy desconocido, pero que sin duda fue rico en melodías, texturas, timbres y ritmos.

Aunque todavía falta conocer mejor la música de las culturas indígenas (mexica, tlahuica, etc.) que poblaron el valle de México antes de la llegada de los españoles, contamos con valiosas fuentes que nos ofrecen la arqueología (templos, esculturas, pinturas murales), manuscritos (códices), instrumentos musicales originales y descripciones de cronistas de los siglos XVI y XVII.

En la ciudad tenochca se cultivan tres tipos de música y danza: la ritual –para ceremonias, bodas, nacimientos, sacrificios y funerales–, la guerrera –interpretada antes y después de las batallas– y la recreativa –ejecutada en bailes (mitotes) y fiestas públicas (*netotiliztli*)–. En la cultura mexica predomina el concepto de *cuícatl*, sistema de géneros artísticos que incluye música y danza, canto y poesía. Dioses como Xochipilli Macuixóchitl (señor de las flores) y las fiestas mexicas se asocian a varios tipos de *cuícatl*, acompañados de sacrificios, penitencias, ofrendas y drogas rituales.

Los diversos tipos de *cuícatl* incluyen: *Xopanquícatl*, canto a la vida, la alegría y la belleza del mundo; *Xochicuícatl*, “canto florido” que exalta la amistad y la nobleza humana; *Yaocuícatl*, canto guerrero y heroico; *Incocuícatl* y *Miccacuícatl*, cantos que expresan angustia, tristeza y reflexión sobre la muerte, y *Cuecuechcuícatl*, “canto travieso” de contenido erótico. Entre ellos están el *Xochicuícatl cuecuechtli* (canto florido erótico o “de travesura”) y otros recogidos por frailes como fray Bernardino de Sahagún.

Los templos y palacios sostienen grupos de artistas profesionales (poetas, músicos y danzantes) que actúan en ceremonias religiosas, celebraciones (bautizos, bodas, funerales) y diversiones cotidianas. En las casas de los altos funcionarios está el *mixcoacalli*, o espacio para los artistas, su vestuario e instrumentos, donde esperan su turno para cantar y bailar. Allí participan varios tipos de artistas: *ometochtli* (sacerdote y director), *tlapizcaltzin*

*Teponaztli*. 1325-1521.  
Madera. 51 x 17.5 cm.  
Ciudad de México. INAH/  
Museo Nacional de  
Antropología



(constructor de instrumentos musicales), *cuicapicqui* (compositor), *cuicani* (cantores) y *macehualcuicani* (danzantes).

Los artistas mexicas (músicos, poetas, danzantes) gozan de un elevado prestigio social y ciertos privilegios: exención de impuestos, forman parte del servicio doméstico de los nobles y usan un *mécatl* o cuerda en la cabeza. Se espera una gran calidad en su interpretación, pero los errores se penan con castigos extremos, como lo recuerda Sahagún: “Si uno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que guiaban el baile, o si los que tañen el teponaztli faltaban en el tañer, luego el señor los mandaba prender y otro día los mandaba matar” (Escorza, 1994: 151).

Tenochtitlan sustenta la formación de sus músicos y danzantes, instrucción que se realiza en tres escuelas: *calmécac*, *telpochcalli* y *cuicacalli*. La “casa de cantos” (*cuicacalli*) tiene alumnos de uno y otro sexo de entre diez y doce años, que en el día estudian y por la tarde hasta la noche practican las danzas. Sahagún menciona que el *cuicacalli* de Tenochtitlan pertenece a las casas reales del emperador Moctezuma, quien, según fray Diego Durán, invita a los señores de Anáhuac a disfrutar sus bailes y cantos, y quienes al volver a sus señoríos fundan sus propios *cuicacalli*.

Los mexicas heredan sus instrumentos musicales de las culturas tolteca y teotihuacana, que son de dos tipos básicos. Los de percusión incluyen *huéhuetl* (tambor portátil), *tlalpanhuéhuetl* (tambor grande de piso), *teponaztli* (xilófono de tronco hueco con dos teclas), *omichicahuaztli* (raspador de hueso), *ayacachtli* (sonaja) y *áyotl* (concha de tortuga). Entre los de aliento están *tlapitzalli* (flauta de barro), *tecciztli* y *tepuzquiquiztli* (trompetas de caracol) y *atecocoli* (trompeta de madera o caracol), además de variados silbatos y ocarinas.

El *huéhuetl* y el *teponaztli* son instrumentos muy apreciados, con un gran valor religioso, como representaciones de dioses mexicas. Durante la quinta etapa constructiva del Templo Mayor, hacia 1470, se inaugura el altar izquierdo en honor de Huitzilopochtli (dios de la guerra), y en las ceremonias de su consagración se sacrifican 20 000 cautivos al son de ambos instrumentos.

Ciertas fuentes poéticas nahuas refieren un libro de música llamado *cuicámatl* (libro de cantos), donde el *cuicamatini* (cantor) pinta sus cantos y poemas (“cantar pinturas”) con imágenes. Por desgracia, no se conserva ninguno de esos valiosos libros de cantos mexicas, quizá porque son eliminados por los misioneros al estar asociados con sus cantos religiosos.

Los aztecas que habitan la ciudad de México-Tenochtitlan de los siglos XV y XVI recrean y adaptan antiguas tradiciones mesoamericanas para establecer una refinada organización musical, basada en la tradición oral, con el *cuícatl* como sistema de géneros poéticos y musicales, con sus propios instrumentos musicales y un riguroso sistema educativo para sus artistas, quienes gozan de prestigio social, pero, a la vez, enfrentan altas exigencias de calidad que ponen en riesgo su vida.



## 2. La metrópoli virreinal (1521-1821): música sacra y profana en la muy noble y leal ciudad

Juan Correa. *Niño Jesús con ángeles músicos*, ca. 1690. Óleo/tela. Medidas con marco: 75 x 142 cm. INBA/ Museo Nacional de Arte

Ninguna otra ciudad del Nuevo Mundo alcanza el esplendor musical de la muy noble y leal Ciudad de México durante los tres siglos virreinales. Cronistas locales y viajeros atestiguan esa riqueza al recordar lo que ven y escuchan en la ciudad multicultural y cosmopolita, en la que conviven músicas europeas, indígenas y africanas que generan fusiones de ritmos, formas, voces y texturas.

Al terminar la guerra de conquista se inicia una “conquista espiritual” con otras armas artísticas para la evangelización, y los monjes franciscanos enseñan la religión cristiana mediante métodos audiovisuales: pintura, teatro, música, danza y poesía. Fray Pedro de Gante crea la primera escuela de música en Texcoco en 1524, y poco después en la Ciudad de México funda la escuela de San José de Belén, junto al convento de San Francisco, con un internado para cincuenta alumnos de la nobleza indígena, a quienes enseña a leer, escribir, cantar y la doctrina cristiana.

Los cronistas de la evangelización comentan la rapidez con que los mexicas aprenden la música europea, lo cual ayuda a que acepten la nueva religión cristiana. Sus testimonios abundan en su facilidad para asimilar la música sacra, formar coros en pequeños pueblos, aprender a construir y tocar instrumentos, copiar música en la compleja notación europea y hasta componer con ella.

La musicalidad mexicana admirada por los cronistas se basa en una sólida memoria musical derivada de la oralidad, así como en ciertas semejanzas y coincidencias en la organización de las actividades musicales mexicanas y españolas. Por ejemplo, el cargo de director del canto mexicano (*tlapizcaltzin*) es semejante al de “maestro de capilla” español que dirige la música en iglesias y catedrales.

Según Bernal Díaz del Castillo, los primeros músicos europeos que llegan a la ciudad son misioneros y soldados, entre ellos músicos militares que tocan tambores, trompetas y pífanos, así como cantores, organistas, guitarristas y arpistas, que son los primeros en enseñar de forma privada. Pronto el cabildo metropolitano recibe solicitudes de predios para establecer escuelas de música y danza. En 1526 maese Pedro (arpa) y Benito Bejel

(tambor y pífano), que vienen de Italia, solicitan un solar para fundar una escuela de danza, “por ser ennoblecimiento de la ciudad”. Alfonso Ortiz, tañedor de guitarra, vihuela y viola, solicita espacio para una escuela de baile –donde además enseña sus instrumentos–, ubicada en la famosa calle de las Gayas o “mujeres alegres” (hoy Mesones), donde en 1542 se establecen las primeras casas de mancebía (burdeles).

La primera imprenta del Nuevo Mundo se ubica en 1539 en una casa al lado del Templo Mayor, que aún existe en la esquina de Primo Verdad y Moneda. Esa casa se encomienda al impresor italiano Giovanni Paoli (Juan Pablos), quien se encarga de ella por diez años para imprimir libros religiosos, como catecismos y vocabularios bilingües, con el fin de apoyar la evangelización de los mexicanos.

Hacia 1576 hay cerca de 10000 cantantes de coros en la Nueva España, indios en su mayoría, y la necesidad de música sacra impulsa a los impresores a publicar más libros para satisfacer la demanda de esos coros en iglesias y conventos. Según Robert Stevenson, entre 1566 y 1604

Andrés de Concha. *Santa Cecilia*, siglo XVII. Óleo sobre tabla. 290 x 192 cm. Colección INBA/Museo Nacional de Arte





se imprimen en la Ciudad de México catorce libros de música sacra en latín ("canto llano"), algunos de ellos a dos tintas (roja y negra), en espléndidas ediciones que hoy se conservan en bibliotecas de México, Europa y Estados Unidos (Stevenson, 1976; Robles Cahero, 1994).

La música sacra se practica con dos texturas musicales: el "canto llano" o gregoriano (monofonía) y el "canto de órgano" (polifonía). La alternancia de ambas texturas se escucha en las obras que resuenan sutilmente en las estructuras de acústica lenta de las catedrales, diseñadas y construidas para generar esa acústica, así como un efecto místico sobre los oyentes.

La institución musical más relevante de la Nueva España es la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, cuyo cabildo eclesiástico inicia en 1528. La tradición hispánica exige que se provea la mejor música para la liturgia de la iglesia más importante del virreinato: la Misa y el Oficio Divino. El cabildo tiene la difícil misión de crear una capilla musical que provea la mejor calidad de sus servicios litúrgicos, cuyo modelo es la Catedral de Sevilla, patrona y guía de la de México.

Fundar y mantener una capilla musical es una empresa costosa que requiere contratar músicos profesionales (cantores y ministriles), comprar

Detalle de la fuente.  
Primer patio del Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya. Siglo XVIII.  
Cantera gris labrada  
3.5 x 3.40 x 195 cm



Fernando Franco  
*Libro de coro. Canto  
Gregoriano. Tomo I.*  
Documento impreso,  
encuadernado.  
INAH/Museo Nacional  
del Virreinato

instrumentos (entre ellos el más caro: el órgano), crear y mantener un archivo musical y encontrar un "maestro de capilla", entre cuyas obligaciones está dirigir el coro y los instrumentos, componer obras originales, seleccionar el personal de la capilla, enseñar a los niños del coro y coordinar los servicios musicales fuera de la catedral. Para obtener tal puesto se aplica un difícil examen de oposición, a fin de evaluar las habilidades de los candidatos como compositores e intérpretes.

El maestro de capilla dirige el coro con sus hábiles manos, lo que permite un sutil juego que alterna el canto llano y la polifonía. El sonido vocal e instrumental se eleva hacia las cúpulas de la catedral, para luego caer sobre los fieles, que lo escuchan extasiados en un momento místico.

El coro incluye sólo voces masculinas: niños cantores ("mozos" o infantes) con voces blancas para cantar las voces agudas (soprano y alto) y cantores adultos para las voces medias y graves (tenor y bajo), que se acompañan con el órgano y otros instrumentos. El coro de la Catedral de México está rodeado por una reja y custodiado por dos grandes órganos del siglo XVIII, cuyos registros y timbres dan magnificencia a la música sacra, y en cuyo centro se coloca el facistol que sostiene los pesados libros de coro con grandes notas que leen los cantores.

El esplendor musical de la Catedral de México, entre los siglos XVI y XVIII, se fundamenta en sus maestros de capilla, siendo Juan Xuárez el primer contratado en 1539. La mayoría son españoles, dos italianos y al menos dos nacidos en la Ciudad de México (López Capillas y Sumaya), y entre ellos destacan seis: Hernando Franco, Francisco López Capillas, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Ignacio Jerusalén y Stella y Matheo Tollis della Rocca.

La música compuesta por estos maestros de capilla remite a géneros y formas de la música sacra, heredados de los estilos renacentista, barroco y clásico europeos: *magnificats*, misas, himnos, motetes y otras formas de la polifonía renacentista en contrapunto imitativo, mientras villancicos y cantadas se componen según las técnicas barrocas de las obras policorales (dos o más coros), el uso del bajo continuo (acompañamiento armónico) e instrumentos solistas.

Los recursos vocales e instrumentales de la capilla musical de la Catedral de México varían desde cinco músicos hasta cincuenta, entre los siglos XVI y XVIII. Hacia 1750 su orquesta se beneficia con los maestros italianos Jerusalén y Tollis della Rocca, que aportan instrumentos como violines, oboes, flautas, fagotes, clarines, trompas y timbales. Esta orquesta mediana

está vigente de 1760 a 1820 y continúa hasta mediados del siglo XIX, la cual acompaña obras litúrgicas, pero también interpreta el repertorio clásico europeo, como las sinfonías de Haydn y Mozart.

La música profana se practica en la Ciudad de México en el teatro, en la corte y en la casa, y se cultiva en los ámbitos aristocrático y popular. La ópera barroca se inaugura en el palacio virreinal, con el joven compositor Manuel de Sumaya, quien allí estrena *El Rodrigo* (1708), *El Zeleuco* (1710) y *La Parténope* (1711). Los bailes europeos se enseñan desde el siglo XVI y se acompañan con guitarra, arpa, flauta y violín. Danzas barrocas como el minueto y la contradanza aparecen en un cuaderno manuscrito para violín (1772), que quizá pertenece a un maestro de baile. Los libros de guitarra barroca del siglo XVIII encontrados en México, uno recopilado por el guitarrista español Santiago de Murcia (1673-1739), incluyen danzas cortesanas y bailes populares, tanto españolas (jácara y chacona) como francesas (minuet) y hasta bailes de ritmos negros (zarambeques y cumbés).

En una metrópoli festiva como la de México, ya sea barroca o ilustrada, los cantos, músicas y bailes son habituales en sus fiestas públicas y privadas, civiles o religiosas, en los palacios y en las calles. Así se describe en los relatos impresos de las fiestas y se advierte en los cuadros que ilustran las fiestas para recibir a un virrey o las religiosas como Corpus Christi. La música y el baile populares también están presentes en los paseos y jamaicas que ofrece la ciudad, como el famoso paseo acuático de La Viga e Iztacalco.

### 3. La capital romántica (1810-1910): música citadina de la Independencia a la Revolución

A partir de la independencia de México, la capital inicia un cambio gradual en sus tradiciones de componer, interpretar y difundir la música. Entre 1800 y 1820 se percibe una baja de calidad en las actividades musicales de la ciudad virreinal, como observan los cronistas locales y viajeros en la catedral y el coliseo, en el pobre nivel de sus orquestas y en la escasez de conciertos no religiosos y teatrales. Una notable excepción es el Colegio o Real Seminario de Minería, cuyos mineros e ingenieros ofrecen "academias de música", diversas actividades musicales de grupos de música de cámara, recitales de piano, conciertos para orquesta y discusiones sobre la música.

Consumada la independencia en 1821 surge el deseo de mejorar la situación en que se encuentra la música en la ciudad entre algunos de sus mejores músicos, quienes deciden crear instituciones para impulsar actividades musicales de calidad. La solución que encuentran es fundar "sociedades filarmónicas" para convocar y reunir apoyos de los "amantes de la música" (filarmonía): músicos, aficionados, empresarios y funcionarios. Estas sociedades privadas obtienen recursos mediante suscripciones y donaciones, que



Piano de corte neoclásico.  
Laqueado en color café.  
Madera enchapada.  
88 x 186.5 x 84 cm.  
Museo de la Ciudad  
de México

se usan para financiar proyectos, como crear escuelas de música y difundirla entre sus socios mediante veladas, partituras impresas y conciertos.

Se conocen al menos cuatro sociedades filarmónicas de la ciudad durante el siglo XIX. La Sociedad Filarmónica Mexicana (1824-1829), que funda José Mariano Elízaga (1786-1842) con conciertos, escuela de música, imprenta y revista musical. La Escuela Mexicana de Música (1838-1866), que funciona como una sociedad establecida por Joaquín Beristáin (1817-1839) y Agustín Caballero (1815-1886), para formar cantantes y difundir la ópera. La Gran Sociedad Filarmónica (1839-1864) de José Antonio Gómez (1805-1870), con un conservatorio que ofrece conciertos dos veces al mes. Y la Sociedad Filarmónica Mexicana (1865-1877), fundada por un grupo de músicos, médicos y escritores de la tertulia del pianista Tomás León, que crea un conservatorio privado (1866), que más tarde será el Conservatorio Nacional de Música (1877), financiado por el gobierno federal.

En la primera mitad del siglo XIX la música se difunde en la Ciudad de México mediante cuadernos manuscritos con una variedad de obras, desde canciones de amor o patrióticas hasta piezas para guitarra y fortepiano, aunque también se inicia la impresión de piezas breves para aficionados. El salón romántico se convierte en el entorno ideal para la música, pues en las tertulias y fiestas de las clases medias y ricas se cultiva la música y la danza de salón, con los nuevos géneros europeos y americanos de moda (vals, mazurka, polka, chotís, habanera) y locales (jarabe y sonos del país).

La gran pasión musical de la capital romántica son géneros escénicos como la ópera, la opereta y la zarzuela, representados en varios teatros de la ciudad con nutrida asistencia. A partir de 1830 la ciudad se convierte en

una plaza obligada de la ópera en América, a donde llegan las giras de las compañías de ópera de Europa e Iberoamérica. De las casi noventa compañías que actúan en la ciudad en el siglo XIX, la mayoría son italianas, francesas, españolas y varias mexicanas.

A partir de 1831 el teatro Principal presenta una temporada anual de ópera italiana, al igual que los teatros más importantes de la capital. Las obras célebres del repertorio operístico se estrenan poco después de su estreno europeo, con cantantes famosos, como la soprano Henriette Sontag (quien muere de cólera en México en 1854), el tenor Enrico Tamberlick (que estrena *Guatemotzin*, de Ortega, en 1871) y la soprano Adelina Patti. La fiebre por la ópera italiana incluye directores y compositores que llegan con sus compañías, como Lauro Rossi (1836), Giovanni Bottesini (1854) y Antonio Barilli, que vive doce años en la ciudad (1850-1862) y abre una academia musical (1852).

Artistas y compañías extranjeros que actúan en la capital ejercen influencia en la ópera local, ya que ciertas escuelas se dedican a formar cantantes y músicos de ópera, y varios compositores mexicanos crean a partir de la estética operística italiana. Los cantantes mexicanos hacen sus carreras en producciones locales de ópera y zarzuela, pero pocos logran destacar fuera de México. Entre los más notables está la famosa soprano Ángela Peralta (1845-1883), "El ruiseñor mexicano", diva que triunfa en teatros de Italia y funda una compañía de ópera italiana como empresaria.

Uno de los autores mexicanos pioneros de la ópera romántica es Cenobio Paniagua (1821-1882), que compone las óperas *Catalina de Guisa* (1859) y *Pietro d'Avano* (1863). Su alumno más destacado es Melesio Morales (1838-1908), el compositor mexicano de ópera más prolífico del siglo XIX, autor de seis óperas en italiano, de las que se estrenan *Ildegonda* (1866), *Gino Corsini* (1877) y *Cleopatra* (1891).

Algunos compositores capitalinos emprenden la búsqueda de una ópera nacional mediante un indigenismo romántico. Aniceto Ortega (1825-1875) estrena *Guatimotzin* (1871), que presenta al tlatoani Cuauhtémoc como héroe romántico. También se estrenan dos óperas indigenistas importantes de Gustavo E. Campa (1863-1934), *El rey poeta* (1900), sobre el rey Nezahualcóyotl, y *Atzimba* (1901) de Ricardo Castro (1864-1907), una *Aída* mexicana en tierra purépecha.

En la segunda mitad del siglo XIX la capital enriquece su oferta musical con repertorios musicales más ambiciosos en forma y género; se consolida el pianismo mexicano, se desarrolla la música de cámara y de orquesta, y continúa la creación de una infraestructura musical moderna con nuevos teatros, salas de concierto, orquestas y escuelas de música (el conservatorio de 1866). Al incorporar la música folclórica y popular mexicana a la música de concierto germina un nacionalismo romántico en obras para canto, piano y guitarra.

La otra gran pasión musical del siglo XIX es el piano, instrumento que logra su perfección técnica y que impulsa a la industria europea internacio-

nal. Muchas familias de clase media y alta de la capital compran un piano como mueble infaltable en el salón, lo que ayuda al desarrollo de la musicalidad familiar y genera un mercado de venta de pianos, partituras y métodos. Surge un amplio grupo de diletantes que tocan el piano por placer y cantan en tertulias familiares, pero también emergen pianistas y autores profesionales que dan conciertos y se ganan la vida con lecciones de piano.

Los pianistas aficionados apoyan el desarrollo de un mercado de composición, edición y venta de partituras que hace prosperar a varias editoriales de la Ciudad de México: M. Murguía, J. Rivera, Wagner y Levien, H. Nagel, C. Godard, etcétera. El entusiasmo pianístico se fortalece con la actuación de pianistas extranjeros que lucen su virtuosismo en salas y teatros de la capital, como el austriaco Henri Herz (1849), el holandés Ernest Lubeck (1854), el alemán Alfred Friedenthal (1884), el cubano Ignacio Cervantes (1891) y la venezolana Teresa Carreño (1901).

Los virtuosos extranjeros ayudan a formar públicos de la capital y también sirven de modelo para estimular el desarrollo técnico e interpretativo de sus músicos. Entre los pianistas y compositores destacados de la ciudad están José Mariano Elízaga, José Antonio Gómez, Felipe Larios, Tomás León, Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Carlos J. Meneses, y compositoras como Ángela Peralta, María Garfías y Guadalupe Olmedo. El piano y la guitarra son los instrumentos favoritos de los capitalinos, que enriquecen su musicalidad y les ofrecen oportunidades para cantar, bailar y tocar, es decir, divertirse con la música.

En la primera década del siglo XX culmina el desarrollo musical de la Ciudad de México y se escriben algunas de las mejores obras de los compositores capitalinos, como la *Suite para piano* (1904) de Ricardo Castro, la *Primera sinfonía en Re mayor* para orquesta (1905) de Julián Carrillo, y el *Concierto para piano y orquesta* de Manuel M. Ponce (1910). También se estrenan las óperas *El rey poeta* (1901) de Gustavo Campa, *Atzimba* (1901) y *La leyenda de Rudel* (1906) de Ricardo Castro, y *Matilde o México en 1810* (1910) de Julián Carrillo.

En esa década, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, a cargo de Justo Sierra, otorga becas a los mejores artistas para viajar al extranjero, entre ellos Castro, Carrillo y la cantante Fanny Anitúa. En la crítica musical destacan las crónicas y críticas de un compositor que sabe escribir sobre música, como Gustavo Campa, y de escritores que aman la música, como Luis G. Urbina y Pedro Henríquez Ureña. En la década siguiente, de los años sangrientos de la Revolución mexicana, la capital sufre la crisis social y política mientras contempla la caída de los logros artísticos y musicales de la última generación porfiriana.

#### 4. La capital ecléctica (1910-2010): nacionalismos, eclecticismos y tecnologías musicales

La música en la Ciudad de México del siglo XX se caracteriza por el eclecticismo: el uso de soluciones intermedias y mixtas, al combinar varios estilos o fusionar corrientes musicales. La búsqueda de un estilo propio mediante la mezcla estilística aprovecha diferentes corrientes estéticas de la música europea y americana. La mayoría de los compositores que trabajan en la capital transitan un camino ecléctico que les permite explorar varios estilos y conciliar (o confrontar) elementos musicales locales, nacionales e internacionales.

Entre 1910 y 1960 los estilos musicales en juego son: posromántico o modernista, nacionalista, impresionista, expresionista y neoclásico. A partir de la Revolución mexicana se favorece la estética nacionalista en las instituciones culturales y educativas que apoyan y difunden la obra de los artistas mexicanos. Mientras el nacionalismo musical disminuye su importancia en las capitales europeas hacia 1930, en la Ciudad de México continúa vigente hasta después de 1950. En su búsqueda de una música nacional, los compositores nacionalistas recrean o se apropian de las músicas populares y folclóricas de una manera directa e indirecta, explícita o sublimada, y así surgen dos fases nacionalistas con varios estilos eclécticos.

Manuel M. Ponce emerge como el pionero del nacionalismo musical mexicano a partir de su conferencia "La música y la canción mexicana", leída en una librería de la ciudad en 1913. Ponce es el líder del nacionalismo romántico (1910-1930) que enfatiza el rescate de la canción popular como base de la música nacional, y lo siguen compositores como José Rolón y Estanislao Mejía. Carlos Chávez es el guía del nacionalismo indigenista (1920-1950), que intenta recrear o sublimar la música indígena y folclórica en la música orquestal, y entre sus seguidores están Candelario Huízar, Luis Sandi, Daniel Ayala y Blas Galindo. También se cultivan estilos eclécticos (1920-1960), como el nacionalismo impresionista (Ponce, Rolón, José Pablo Moncayo), el nacionalismo expresionista (José Pomar, Chávez, Silvestre Revueltas), y hasta un nacionalismo neoclásico (Ponce, Miguel Bernal Jiménez, Rodolfo Halffter).

La Ciudad de México se describe musicalmente en algunas obras nacionalistas, como *Barcarola mexicana Xochimilco* (piano, 1915) y *Chapultepec* (orquesta, 1934) de Ponce, *Penumbas en el Paseo de la Reforma* (nocturno para piano, 1928) de J. Carrillo, y *El niño perdido* (fantasía para piano y orquesta, 1960) de Eduardo Hernández Moncada. Hacia 1960 se debilita el nacionalismo musical, merced a la influencia de nuevas corrientes cosmopolitas que llegan a la ciudad. Varios compositores capitalinos estudian en Europa y Estados Unidos, donde conocen y practican otras corrientes estéticas.

La obra de Julián Carrillo transita del romanticismo germánico al atonalismo (música no tonal) y luego hacia el microtonalismo (sonidos inferiores

al medio tono), y su teoría del “Sonido 13” le da fama internacional. Después de una sólida etapa nacionalista, Chávez pasa el resto de su vida componiendo música inspirada por diversas vanguardias cosmopolitas.

En la capital de la segunda mitad del siglo XX la música experimenta tendencias de continuidad y ruptura que producen nuevos estilos musicales. Como no es fácil publicar, interpretar y grabar su música, los compositores viajan a Europa, Estados Unidos y otras ciudades de América Latina, a buscar nuevas posibilidades. La situación empieza a cambiar en los años setenta, cuando la llamada “música nueva” encuentra apoyos de instituciones nacionales y organizaciones internacionales, se estudia en escuelas de música y universidades, y se difunde en festivales y estaciones de radio, mientras se fundan grupos, asociaciones y laboratorios de música electroacústica.

La ruptura con el nacionalismo (1960-1980) se inicia con una generación de compositores con estéticas tan diversas como Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Alicia Urreta y Héctor Quintanar. La generación siguiente avanza en las búsquedas vanguardistas y cosmopolitas, con autores como Mario Lavista, Julio Estrada, Federico Ibarra y Daniel Catán. Los músicos nacidos en la mitad del siglo XX continúan la apertura hacia nuevas estéticas, con una mayor tendencia a la fusión de varios estilos en Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Eugenio Toussaint y Javier Álvarez.

Las nuevas corrientes experimentales (1980-2000) incluyen la “nueva complejidad” (Estrada), el “renacimiento instrumental” (Lavista), la música electroacústica y la informática musical (J. Álvarez, Antonio Russek y Roberto Morales). Algunos compositores exploran estilos eclécticos que recrean de forma novedosa las músicas populares urbanas y étnicas de México (Márquez, Federico Álvarez del Toro). Otros autores proponen una emotividad musical más directa, que convoca a públicos más amplios, un tanto ajenos a los experimentos vanguardistas (Gabriela Ortiz, Ana Lara, Juan Trigos, Víctor Rasgado).

Las costosas tareas de extensión y difusión musical en la capital las ejercen instituciones con presupuesto oficial, como el gobierno federal, el Gobierno de la Ciudad de México y las universidades (UNAM, UAM, UACM). El gobierno federal, ubicado en la capital, lo hace a través del Departamento de Bellas Artes (1921-1946) de la SEP, el INBA desde 1947, el Conaculta desde 1988 y la Secretaría de Cultura desde 2015. El gobierno local lo hace a través de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, ahora de la Ciudad de México. La UNAM realiza y difunde sus actividades musicales desde 1928, las incluye después en la Dirección General de Difusión Cultural (1947) y en la Coordinación de Extensión Universitaria (1977), y las fusiona en la Coordinación de Difusión Cultural (1986) con su Dirección General de Música.

El sector privado también aporta recursos y organización a la difusión musical capitalina, con ciertas empresas, fundaciones y asociaciones civiles, tales como Conciertos Daniel (desde los años veinte), Conciertos Mexicanos A.C. (desde los años cuarenta), Ópera Nacional A.C. y algunas universidades privadas, como la Iberoamericana y la Anáhuac.

Desde los años treinta la música popular urbana florece como una poderosa industria cultural, con sus propios medios de difusión en compañías de grabación, radio (XEW) y televisión (Televisa y Televisión Azteca). En contraste, la música clásica tiene poca presencia en la radio, la televisión y las grabaciones, con la excepción de organismos con presupuesto federal como Radio Educación (SEP), Radio UNAM, Canal Once (IPN) y Canal 22. Entre las radiodifusoras privadas destaca el caso de XELA (AM), Radio Metropolitana, S.A. (1940-2002), la estación comercial de música clásica más longeva de la capital, cuyo lema es "Buena música desde la Ciudad de México". Las grabaciones de música clásica mexicana son producidas de forma directa o indirecta por la UNAM, el INBA, el Conaculta (Fonca) y el DDF, y también gracias a la producción comercial de empresas privadas discográficas como Discos Musart (1948), Urtext Digital Classics (1995) y Quindecim Recordings (2001).

La gran metrópoli cultural que es la Ciudad de México, en el siglo XX y al inicio del XXI, incluye una infraestructura musical poco común en otras ciudades de México e Iberoamérica. Pocas ciudades cuentan con espacios para conciertos desde el siglo XIX, una red de teatros como el Principal, el Arbeau, el Hidalgo, el Renacimiento y el Fábregas, y salas de concierto como la del Conservatorio (hoy Sala Silvestre Revueltas del CNM), el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria (hoy museo de San Ildefonso, UNAM), la Sala Wagner (después Schieffer), y el nuevo auditorio del Centro Cultural Roberto Cantoral (SACM).

Entre los mejores recintos para música y ópera de la capital están el Teatro de la Ciudad de México Esperanza Iris (1918), el Palacio de Bellas Artes del INBA (1934), el Auditorio Nacional (1953) y la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM (1976), así como el Teatro de las Artes y el Auditorio Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes (1995).

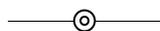
En el siglo XX cambian las formas de producir, conservar y difundir la música en la capital. Las letras de canciones populares se imprimen en hojas sueltas y libros al iniciar el siglo (J.G. Posada), y pronto aparecen las primeras grabaciones en cilindros de cera y discos de pasta. La radio, el cine y la industria disquera potencian la difusión de la canción popular mexicana, en especial la canción ranchera y el bolero, en toda América. En la segunda mitad surgen nuevas formas masivas de consumir la música mediante nuevos formatos de discos (EP, LP), casetes, videos y la televisión.

Movimientos musicales como el folclorismo y la nueva canción popular favorecen la búsqueda de identidades, tanto mexicanas como latinoamericanas. Además, se crean versiones locales y globales, mezclas y fusiones, de géneros populares como rock, pop, jazz, salsa, cumbia, rap, world music, etcétera. A finales del siglo XX e inicios del XXI las nuevas tecnologías digitales de producción y consumo musical (DAT, CD, DVD) inauguran un veloz camino global en la Ciudad de México, que posibilita nuevos tipos de creación, distribución y consumo mediante una variedad de dispositivos móviles, programas informáticos, redes sociales, música en línea y música electrónica. ©



# Los planos como afecciones del alma.

## México, ciudad y representaciones



Luis Ignacio Sáinz  
Jorge González Aragón

Los planos como afecciones del alma, de la conciencia primero de un dibujante creador, para luego extenderse a una comunidad de fieles y devotos. Son cicatrices de las batallas por humanizar plenamente al mundo, por hacerlo propiamente posible, sustancia táctil de lo que alguna vez fueron los sueños. De allí la necesidad de domeñar el imaginario desde su modulación icónica, su mimesis delineada a partir de coordenadas vinculadas a la altitud, la longitud, la latitud. “El sueño del orden”, como dirían algunos ingenuos.

Valdría la pena subrayar que la importancia y trascendencia de los planos rebasa su apego y equivalencia con eso que denominamos la realidad de lo existente. La objetividad no constituye su rasero de verdad o el fundamento de su lugar de prelación o ubicación jerárquica. Lejos de ella, aun los mapas más delirantes en su fidelidad a lo representado pueden guardar un fuste considerable por los intereses que simbolizan y hasta ocultan. Revelan caudales de información, encarnan sumarios de datos, transmiten prejuicios y tendencias de lo social ordenado. Urden y traman una estructura lógica a descifrar; y como si fueran alhajeros o alcancías, atesoran secretos y valores, siendo auténticas haciendas.

Todavía el franciscano enciclopédico Paulinus Minorita (ca. 1270/74-1344), también conocido como Paulinus Venetus, en su *Chronologia magna* advertía que con lo imperiosos que son *i mapamundi* para comprender la creación, sólo devienen útiles si concilian “pintura y escrito” (*requiritur autem mapa duplex, pictura et scriptura*). Nos desliza, como si tal cosa, sus sospechas de que estos modos de entender y quizá explicar no bastan por

*Plano parcial de la Ciudad de México en papel maguety. Restaurado (detalle)*

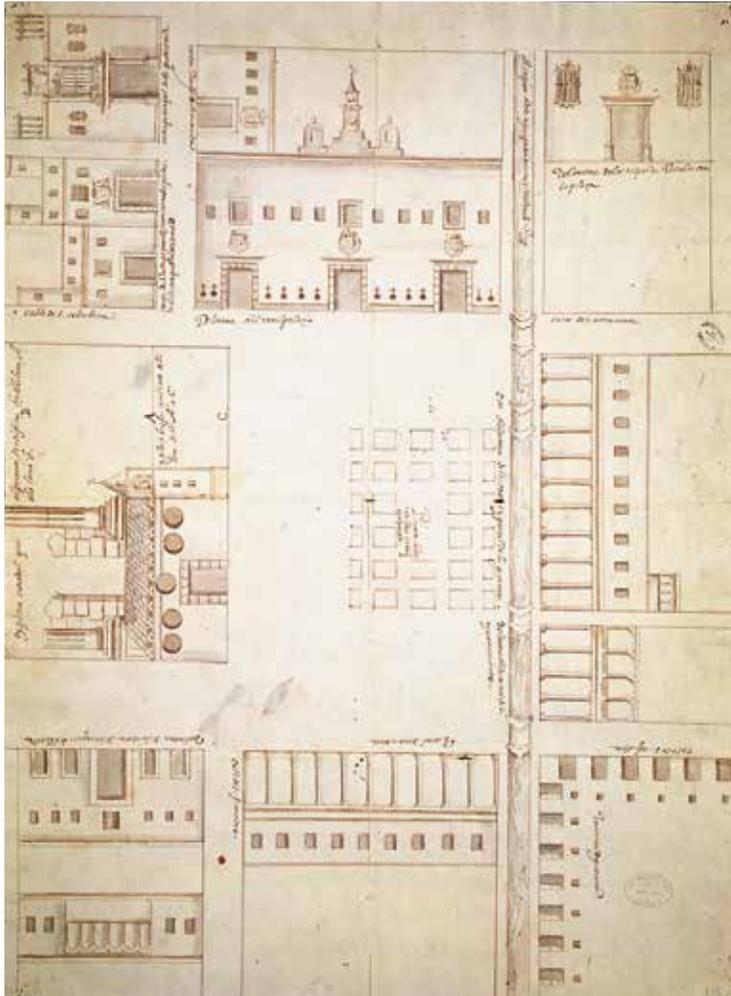
sí mismos, requieren su fusión: que la palabra apoye la imagen, que las vistas resuelvan los textos.

Mapas narrativos al pie de la letra, y podría agregarse al pie de la imagen, donde la ilusión como compás y la imaginación como sextante tejen visiones del planeta, y en esta constelación de la Ciudad de México, de su morfología y su taxonomía, sus inquilinos, sus componentes, sus perances y sus vicisitudes. Por tan acendrada pluralidad de hechos y supuestos, los planos rebasan la idea misma de ser levantamientos, censos y bitácoras; hunden la razón de su existencia en las necesidades de quienes los fabrican y, sobre todo, de sus destinatarios. Sin embargo, antes de detenernos en los que dan cuenta de la génesis y decurso de la mítica Tenochtitlan y su mudo espejo de Tlatelolco –por cierto, más antiguo–, a lo largo de más de ocho siglos de tejer y destejer la madeja y hebra de su cuerpo urbano y su contexto, no está por demás evocar algunas de las complejidades del encuentro entre dos mundos y su ansia de expresión.

Los antiguos mexicanos transmitían sus conocimientos por tradición oral, las pláticas y consejos de los viejos a los jóvenes (*huehuetlahtolli*: “los dichos de los antiguos”) que fueran rescatadas del olvido en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco por fray Andrés de Olmos en el libro del mismo nombre, y también por fray Bernardino de Sahagún en el libro VI del *Códice Florentino*. De cualquier modo, se trata de versiones tamizadas por la mira-

Signatario Hernán Cortés.  
Plano de la ciudad  
prehispanica México-  
Tenochtitlan, que se atribuye  
a Hernán Cortez, 1524. Papel  
común. Impreso. 22 x 34 cm.  
Mapoteca Manuel Orozco  
y Berra





da de los religiosos protagonistas de la conquista espiritual, sin que ello signifique que se ajusten a la intuición de mundo de los indígenas. Pero si al reto acústico le añadimos el del espacio, se disparan los avatares de la representación y de su lectura. El proceso intercivilizador de indios e ibéricos ocurrirá en el exiguo trecho que va del canto al dibujo. Y justo aquí es donde surge la geografía con sus manifestaciones cartográficas y planimétricas, en calidad de visualizaciones de hecho intraducibles.

Empero, a las dificultades de las diferencias idiomáticas entre los pobladores originales y los invasores habría que subrayar una estructural: los representantes del mundo mediterráneo en su versión hispánica contaban con una escritura, y a estas alturas incluso con la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija (1492), mientras que los residentes del Anáhuac y tierras

*Plano de la Plaza de la Ciudad de México y de los edificios y calles a ella cercanos. 1596. 42 x 56 cm. MP-47 Archivo General de Indias, España*

cercanas recurrían a una pictografía, peculiaridad que hacía de sus escribas, artistas; y quien registraba los acontecimientos antes de la colisión de dos civilizaciones excluyentes, desde los más nimios hasta las genealogías del poder, pasando por los censos de bienes y obligaciones (v. gr., la *Matrícula de Tributos*), se conocía como *tlacuilo*, “el que escribe pintando o el que pinta escribiendo”. La suma, entonces, de ideogramas y jeroglíficos tiende a identificarse con emblemas, esas formas del conocimiento aforístico que serían tan apreciadas en el Renacimiento y el Barroco europeos, que conciliaban una imagen enigmática y misteriosa acompañada por una frase o moraleja en su base destinada a descifrar los arcanos del símbolo, las más de las veces de carácter moral.

Para nosotros sus legatarios deviene imposible reconstruir, así sea mínimamente, el sentido, el ritmo y la organización de los signos de sus lenguas, pues no contamos con suficientes evidencias de documentos o manuscritos que nos permitan una aproximación objetiva, con caudal suficiente, para establecer las correspondencias entre sonidos y caligrafías, o sistemas vicarios de expresión y significado, tarea casi inédita que inició Joaquín Galarza con su teoría sobre la escritura azteca-náhuatl. La barbarie e ignorancia, amén del temor, de los monjes, los imbuyeron a emprender una suerte de auto de fe con los textos sagrados o profanos de los aborígenes. Así las cosas, fray Diego de Landa destruyó en Maní por lo menos veintisiete códices mayas; mientras que fray Juan de Zumárraga ordenó la destrucción de hatos enteros de escritos de la autoría de los naturales en Texcoco. Semejante infamia impide restaurar de memoria la memoria y adentrarnos en los senderos y las peregrinaciones de nuestros antepasados.

Tragedia tan profunda explica la necesidad de conservar la ilusión de esos saberes lejanos mediante el empeño reconstitutivo de su alcance y sus efectos. Patrimonio visual, documental, histórico y filosófico de una cultura objeto de genocidio, prácticamente extinta en esos sus remotos y deslumbrantes haceres, representar y predicar a la tierra y sus moradores que llega a nuestros días de trasmano, escondiéndose en las visualizaciones que, de ellos y sus prácticas, en el territorio, hicieran los recién llegados y su proge nie ya asentada en esta cuenca desfalleciente.

Ahora sí, pasemos a degustar algunas de las viandas de esta mínima mapoteca que se ofrece única y exclusivamente para saborear el esplendor de una metrópolis que cambia de rostro sin fatigarse, para sobrevivir y cobijarnos lo mejor que puede.

La idea misma de la fundación de la urbe en 1325, si bien de mano indígena a solicitud de los conquistadores, se presenta quizá inauguralmente en el folio 2 recto de 71 del *Códice Mendocino* (1535-1550, periodo en que fungió como primer virrey de la Nueva España Antonio de Mendoza, su solicitante; se considera 1542 como el año de su manufactura) original atesorado desde 1659 en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, Reino Unido, siendo quizá el más completo de los documentos mesoamericanos, detenién-

dose en las conquistas imperiales, anotándolas con fechas y mandatos por *hueytlatoni*, desde Acamapichtli hasta Moctezuma Xocoyotzin, los tributos de las provincias y una agenda o dietario de la vida cotidiana. Suma de pictográficos pintados en papel de algodón, en formato de biombo y encuadrados a la española. A la bellísima iconografía se agregan o yuxtaponen las glosas al castellano, fuente riquísima para la comprensión de la época, y en particular de los códex, a partir de comentarios de sabios indígenas, *tlamatinime*, los cuales anteceden o son consecutivos de los folios ilustrados. Las altas culturas mesoamericanas conferían enorme importancia a los manuscritos de sus escribas y los salvaguardaban en repositorios *ad hoc*, denominados "casa del libro": *amoxtli calli* o *amoxcalli* (biblioteca).

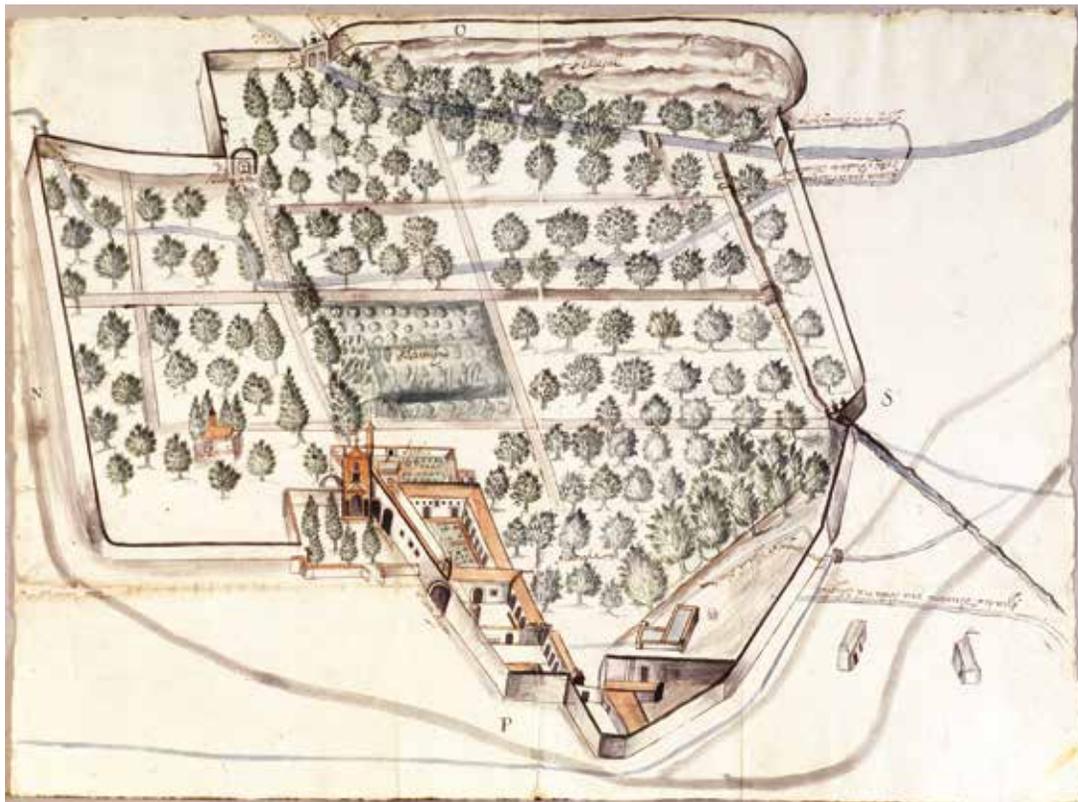
La lámina despliega en la parte central el águila sobre un nopal, sin serpiente bíblica y ausente el *atl-tlachinolli*, su núcleo cósmico: el agua que arde o los ríos de fuego, la sangre y la guerra sagrada. Una x distribuye el espacio histórico-simbólico, integrada por canales azul turquesa, donde se dispone una serie de señores (*pipiltin*, nobles) con sus nombres dibujados a la costumbre indígena, escena enmarcada en una secuencia de cuadros del mismo color, con los signos calendáricos de los años. En la parte baja, suerte de *predella*, se contempla el enfrentamiento bélico entre Culhuacán y Tenayuca.

La Cámara de Códices del Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México) resguarda, quizá como su joya más preciada, el mal llamado *Plano en papel maguay* que, en verdad, tiene por soporte un pliego aglomerado de amate. De origen azteca-náhuatl, este gigantesco documento de 238 x 168 cm se detiene en un sinfín de tópicos: elenco de gobernantes mexicas y sus etapas de gobierno; conversatorio entre líderes y principales; elenco de guerras y un pormenorizado catastro que define con precisión el territorio, la trama y la estructura citadina, las unidades habitacionales y el registro de los propietarios de las parcelas, la ubicación de templos y recintos en número de cuatro, consignando su "orientación" o disposición cardinal entre una miscelánea inagotable de asuntos que agotan el ámbito de su atención, el sector localizado rumbo al norte de Tenochtitlan, el actual zócalo de la Ciudad de México, al oriente de Tlatelolco.

Tan notable levantamiento topográfico muestra y demuestra lo obvio: cuán peculiar es el patrón edilicio mexica frente a sus contemporáneos eu-



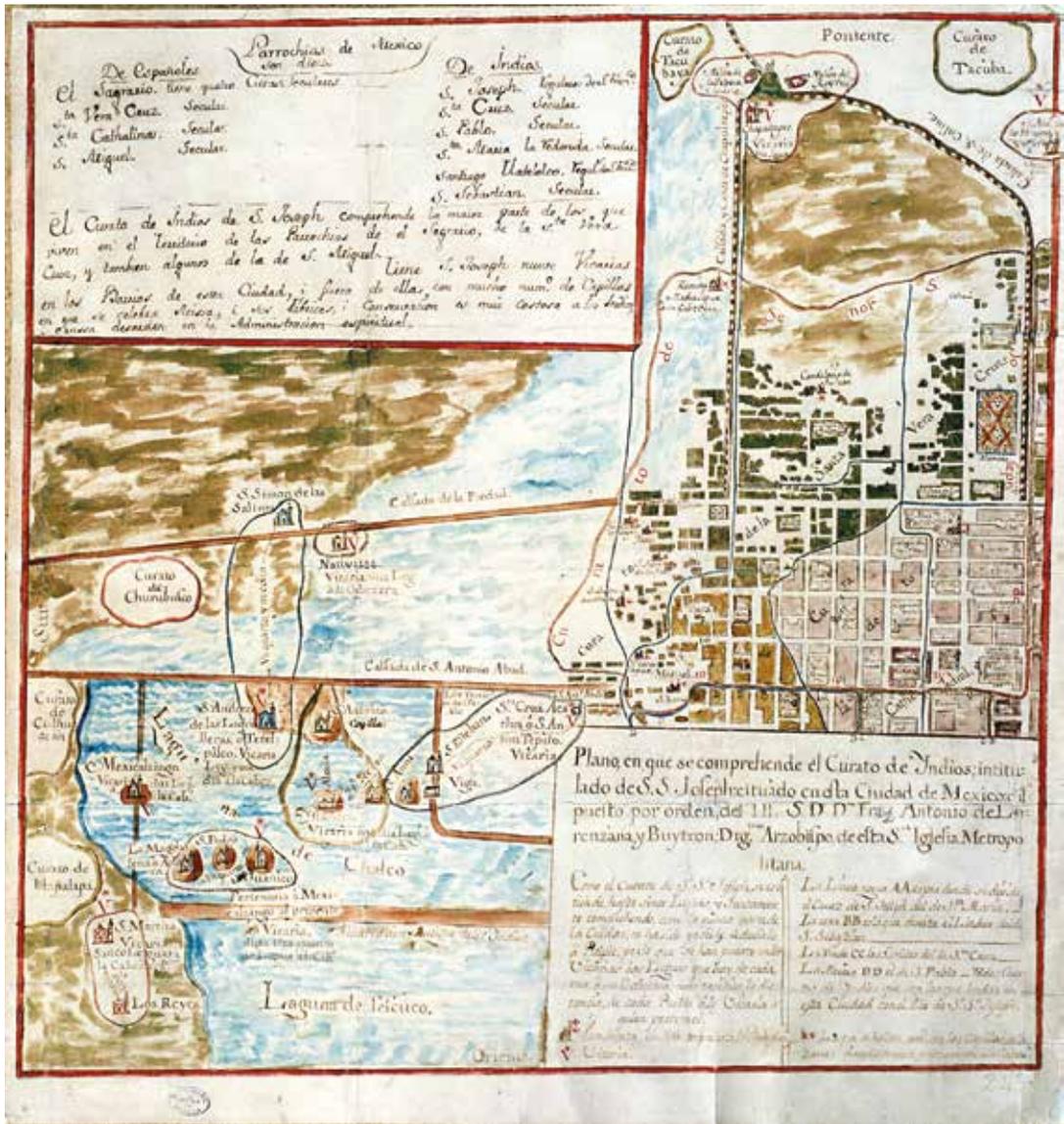
*Plano parcial de la Ciudad de México en papel maguay. Restaurado. Siglo XVI. Medidas: 168 x 238 cm. Orientación: en caracteres latinos. Técnica: Colores vegetales de tradición azteca y tinta férrica europea sobre papel amate. INAH/ Biblioteca Nacional de Antropología e Historia*



*Plano del Colegio de Santa Ana, San Jacinto, Coyoacán. 1684. MP-762 Archivo General de Indias, España*

ropeos. Así, el registro refiere el entorno natural, constructivo y cultural, y pareciera que comenzó a pintarse-escribirse antes del arribo del contingente ibérico, aunque su término se extiende hacia mediados del siglo XVI. Destaca que, si bien el asentamiento se adecua al sitio definiendo su partido arquitectónico, presenta una traza ortogonal homogénea sólo interrumpida por la infraestructura hidráulica, canales principales y diques, dedicados al aprovechamiento y control de las aguas, sus niveles diferenciales y condición (salada o dulce). Evidencia, por si fuera poco, que la unidad habitacional incluía el solar de asiento, la chinampería agrícola, es decir, las porciones de terreno ancladas al lecho del lago, que solían considerar un grupo de siete unidades productivas con irrigación. Asimismo, identifica los caminos terrestres y acuáticos que arman una auténtica retícula de desplazamiento de personas, bestias y bienes, organizada en prelación por aquellos de carácter interurbanos que comunican el islote con tierra firme, los principales, los secundarios, hasta los de alcance vecinal.

A la perfección del partido constructivo de la sede del poder azteca se suma el imaginario favorecedor de la "ciudad ideal" (*Idealstadt*), fantasía y



evocación que perdurarán mucho tiempo después de que Tenochtitlan fuera arrasada, primero por el asedio español, y después por el reordenamiento de los vencedores y la relectura de Alonso García Bravo. El *Mapa Temixtitlan* o *Mapa de Cortés*, anónimo de Nüremberg, está datado en 1524, y es una estampa xilográfica, monocroma y en algunos casos coloreada a mano, de 31 x 46.5 cm, impresa por Fridericum Peypus Arthemesius. Forma parte de la edición latina de la *Segunda Carta de Relación* de Hernán Cortés, fechada el

*Plano del curato de Indios de San José en la Ciudad de México. Dispuesto por orden de fray Antonio de Lorenzana y Buytton. 1768. 49x 50 cm. MP-247 Archivo General de Indias, España*

10 de octubre de 1520 en Segura de la Frontera (Tepeaca, Puebla), traducida desde el español por Pietro Savorgnano da Forli, secretario del obispo de Viena Juan Revelles, si bien la suma planimétrica no recibe mención alguna en el texto. En realidad se trata de un par de documentos independientes, ejemplos de dos sistemas de proyección cartográfica: mapa panorámico en perspectiva y plano euclidiano, ambos de estilo europeo –primerizos– sobre México, que en conjunto forman un “ojo de pez” celebratorio de las glorias del señorío azteca y su capital. Debe notarse que la parte que describe al golfo está dispuesta al sur y que la vista casi aérea de la polis nahua está girada, para leerse adecuadamente demandan una corrección de 180° para la ilustración costeña, mientras el corazón mexicana de 90° a la izquierda, para transitar del oeste al norte.

Esta cartografía heredará la leyenda del “mapa indígena perdido”, y su existencia dejará de estar en tela de juicio gracias a que, de pasada y sin concederle importancia, en la *Tercera Carta de Relación* (15 de mayo de 1522, Coyoacán), el conquistador extremeño la menciona al narrar su arribo a Tenochtitlan proveniente de Iztapalapa, haciendo alusión a dicha representación: “Y antes, casi dos tercios de legua, abrían una calzada como presa que está entre la laguna dulce y la salada, según que *por la figura de la cibdad de Temixtitán que yo envié a Vuestra Majestad se podrá haber visto*”, confirmándose así, la existencia del famosísimo y fantasmal mapa-plano. La urbe se transforma en un altar cristiano: sus templos son coronados por cruces, los edificios se medievalizan y adquieren un toque amezquitado, e incluso las barcazas que aparecen en los lagos anclan su origen en el Danubio, al que suelen recorrer con el nombre de *zillen*. Para no abundar, tan sólo se subraya que, a partir de su aparición, libros, tratados, atlas e islaríos, lo mismo Benedetto Bordone (1528) que Thomasso Porcacchi Castilione (1572), entre muchos otros, insistirán en citarla icónicamente y lo harán siempre desde el prototipo devenido arquetipo: el levantamiento topográfico y la gestualidad geográfica carente de firma, aunque eso sí, emparentada con Venecia por su entorno lacustre. Por obra y merced de la imaginación occidental, Mexico-Tenochtitlan se levantará victoriosa en la derrota durante, al menos, un par de siglos, mientras avanzaba su destrucción sin prisa, pero sin tregua.

“Presentar el objeto ante los ojos”, como quería Hermógenes, eso devienen los planos y los mapas, tan abocados a un género retórico caído en el olvido, la écfrasis o representación verbal de un objeto plástico. Por eso el alud de cronistas y comentaristas, tratadistas y cancilleres, hurgan en sus deseos más ocultos, en la fortificación de sus intereses más inconfesables, en busca de una versión de los acontecimientos y las circunstancias en que ocurren que les confieran mérito y reconocimiento. Buena parte de tan dilatado empeño intelectual se desarrolla “de oídas”, pues hasta los más eminentes de los humanistas tejerían sus obras en la distancia. Ningún ejemplo mejor que Pedro Mártir de Anglería, quien formase parte del Real Con-

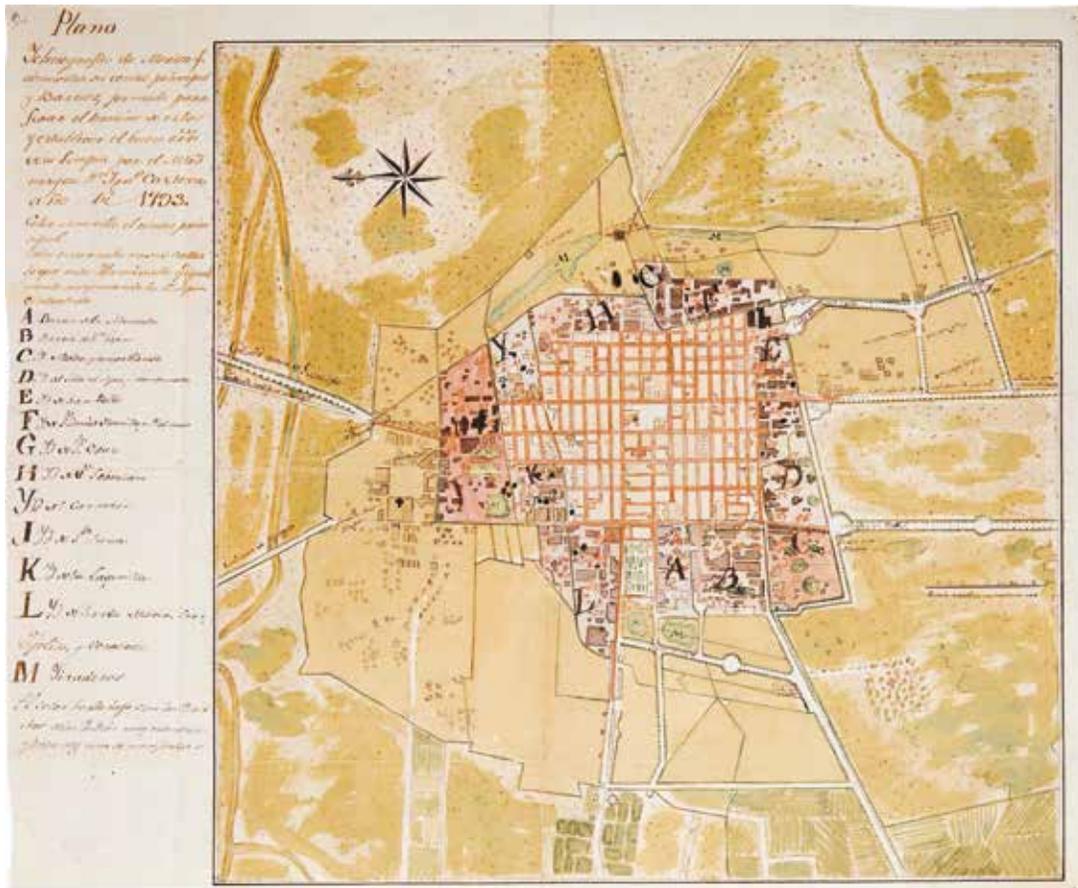
Ildefonso de Iniesta  
Vejarano. *Mapa de la cuenca  
de México*, 1763. 66.5 x  
91 cm. Orientación en  
caracteres latinos. CGE-29  
Centro Geográfico del  
Ejército, España

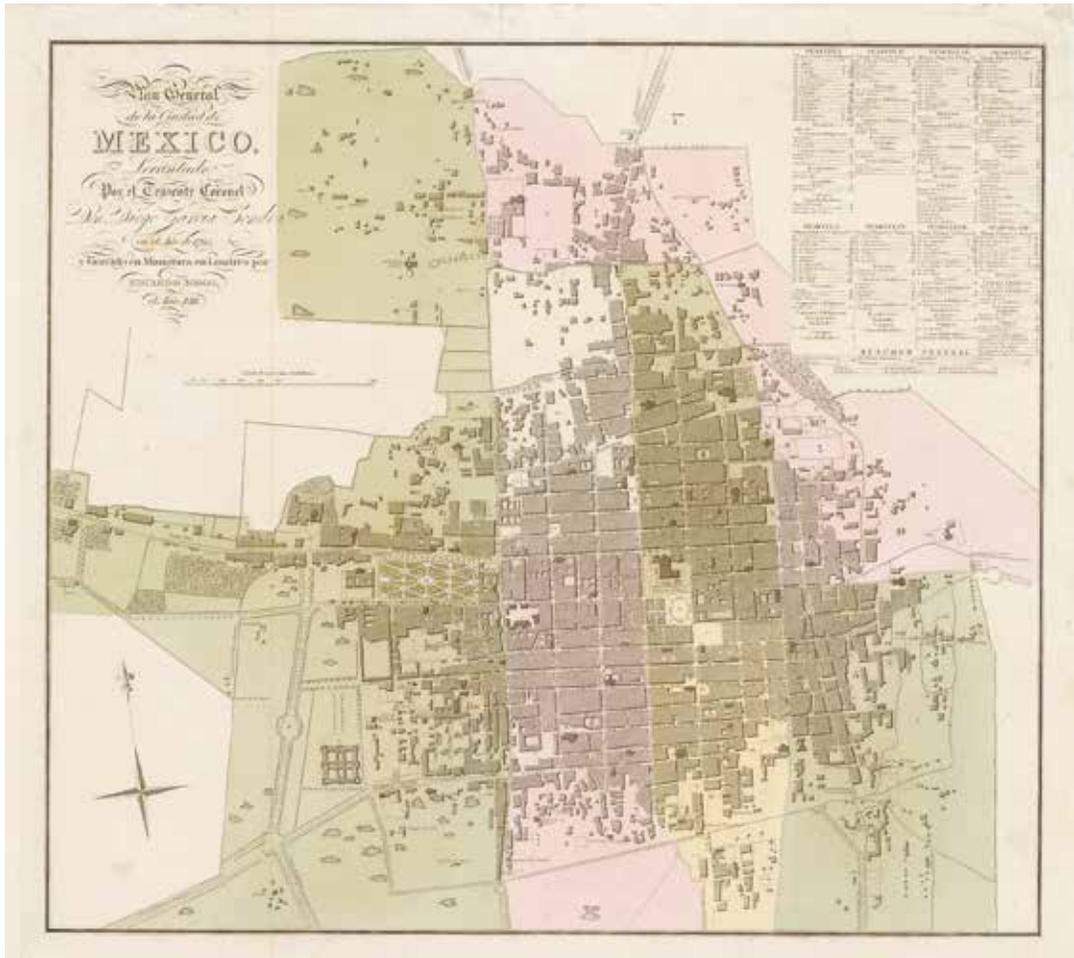


sejo de Indias hasta su muerte y que, incluso, detentara en ausencia el obispado de Jamaica, la fallida isla de Santiago.

El Nuevo Mundo que alterase las conciencias en aras de una renovación salvífica terminará ajustándose a los requerimientos hegemónicos. Así, Mexico-Tenochtitlan también se ceñirá a los criterios territoriales dominantes. Ya el *Plano de la Plaza de la Ciudad de México y de los edificios y calles a ella cercanos* (42 x 56 cm, 1596, Archivo General de Indias, Sevilla) exhibe cambios radicales, una ruptura con el pasado y la postulación en cantería de una reorganización del espacio público. Las fachadas emergentes subsumen los antiguos palacios y recintos, los reducen a la calidad de mamposterías y cimentaciones, dada la inviabilidad de pulverizar lapidaria tan rotunda. Como botón de muestra, los aposentos del Marquesado del Valle sustituyen a las Casas Viejas de Axayácatl; empero, el tiempo le cobra su osadía a los descendientes de quien pasara por Salamanca, pero no obtuviese el derecho de portar toga, encasquetarse el birrete, adosarle alguna borla, y nunca

Signatario Ignacio Castera.  
Plano de México. Su centro principal y barrios, 1793. 60 x 46 cm. Orientación con rosa de los vientos. Museo de la Ciudad de México





se enfundase la muceta, pues tampoco ellos mantendrán intacto semejante dispendio construido. Trozos, gajos y monolitos de la grandeza indígena se transforman en cadáveres de lujo. Tres cuartos de siglo después de finiquitada la conquista, apagadas las ascuas y regadas las cenizas de tan horroroso cerco, nada va quedando de quienes emigraron de Aztlán.

Este levantamiento rebasaba la intención de brindar un corte actualizado del avance de las edificaciones en el primer cuadro: "Real Palacio, Casa Arzobispal, Catedral en construcción", según consta en el expediente; lejos de la neutralidad de un informe, obsequia una especie de dictamen técnico que presentó en su oportunidad don Francisco Guerrero, vecino y regidor del Cabildo de la Ciudad de México, "con un memorial reclamando contra la construcción de casillas o barracones que se proyectaba edificar en dicha Plaza". Quizá se trate de la primera querrela en materia de uso de

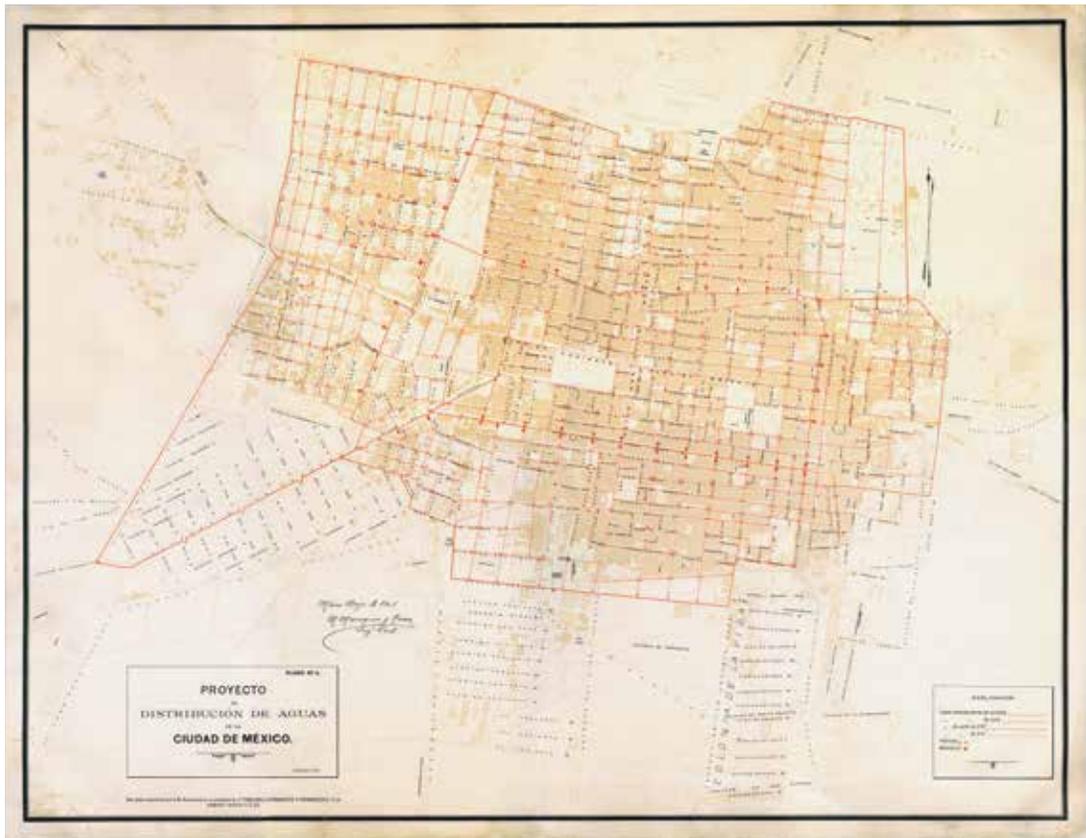
Diego García Conde. *Plano general de la Ciudad de México*, 1811. Escala gráfica de 1000 varas castellanas, grabado miniatura. CGE-22 Centro Geográfico del Ejército, España

suelo, sobresaliendo la argucia de recurrir a un geómetra para fundamentar su inconformidad mediante un dibujo hecho a tinta. Nuestro personaje cumplía el servicio de lo que a la usanza de la época se bautizaba como "oficio vendible", que ejerció hasta su fallecimiento en 1607, cuando lo "adquiere" Juan de Carbajal en 11 000 pesos.

Unas cuantas décadas más tarde, ya en el siglo XVII, Juan Gómez de Trasmonte nos deleitará con su *Forma y levantado de la Ciudad de México* (62 x 55 cm, 1628, Cromolitografía por Alessandro Ruffoni, Florencia, 1907, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México), más que un mapa un paisaje, género propuesto y concebido por Albrecht Dürer apenas una centuria antes. A *vuol d'ucel*, como Jacopo de Barbari y su vista de Venecia de 1500, auténtico parto de los montes que exigió tomar apuntes y bocetos desde las 103 torres de sus iglesias para fundar el "paisaje urbano", el autor nos prodiga su idílica versión del espacio donde la naturaleza y el urbanismo pierden sus fronteras, con sospechosos parecidos con diques y albarradones holandeses reproducidos por Johannes Blaeu hacia 1652. En este sentido, este mapa, con mucho, ofrece y materializa nuestra percepción del territorio. Se trata de una copia de un original en acuarela que forma parte del llamado *Atlas Blaeu-Van der Hem*, en la Biblioteca Nacional de Viena.

Paradoja de paradojas, tan celebrada litografía sería un encargo tardío de Francisco del Paso y Troncoso, descubridor de la pieza original en una colección privada de Bélgica, a partir de levantamientos del ingeniero holandés Adrian de Boot, quien fracasase con Enrico Martínez en las obras malhadadas del desagüe de la capital y que además realizase panorámicas de los puertos de Acapulco y Veracruz hacia 1618-1620, también cromolitografiadas por A. Ruffoni a principios del siglo XX y que fueran puestas a la venta en el Museo Nacional en 1921, junto con el plano del arquitecto manierista español involucrado en las obras de las catedrales de México y Puebla. Por si el laberinto de equívocos no fuese suficiente, otro cartógrafo holandés, Johannes Vinckboons, copió *ad libitum* los trabajos de Gómez de Trasmonte y Boot, cuyas reproducciones se conservan en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, de modo tal que encaramos un "enredo" clásico.

Semejante antigüedad retocada comparte en su ingenuidad un *belvedere* de bienestar, enlistando los monumentos emblemáticos de una urbe en expansión que pareciera ya autodesignarse "la Ciudad de los Palacios". Catálogo de templos, conventos, las casas del zócalo y desde entonces la Alameda, amén del sistema vial, la parcelación en manzanas y la infraestructura hidráulica. Conglomerado de poder y devoción protegido por los lagos de Zumpango, Xochimilco, Chalco, Xaltocan y Texcoco y las sierras Nevada, Santa Catarina, Guadalupe, de las Cruces y Ajusco-Chichinauhtzin, de lo que alguna vez fuera una joya de nuestro altiplano. La devastación ecológica sólo ha dejado una huella de su majestuoso pasado: la bella postal de Juan Gómez de Trasmonte.



Para nuestra sorpresa, durante la segunda mitad del siglo XVIII la metrópolis novohispana se resiste a rechazar la savia de su anterior grandeza, todavía sobreviven comunidades de los pueblos originales en ciertos barrios y escondrijos urbanos. Así lo testimonia el *Plano del curato de indios de San José en la Ciudad de México*, dispuesto por orden de fray Antonio de Lorenzana y Buytrón (40 x 50 cm, 1768, Archivo General de Indias, Sevilla). Atribuido a José Antonio de Alzate, sabio entre los sabios; de hecho, polímata: filósofo, teólogo, sacerdote, astrónomo, cartógrafo, geógrafo, historiador, naturalista, botánico y periodista mexicano.

El comisionista del levantamiento fue un notable clérigo que ostentase la dignidad arzobispal en México y posteriormente en Toledo, elevado a la dignidad cardenalicia, e inmortalizado en el pincel de Miguel Cabrera en un par de retratos (colección del Banco Nacional de México, 1765; Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, 1766) y como dato curioso, admirado por Gaspar Melchor de Jovellanos. Promotor y supervisor del admirable y poco conocido *Atlas del Arzobispado de México*, realizado en 1767 y custodiado por la Biblioteca de Castilla-La Mancha. Su afición por el conocimien-

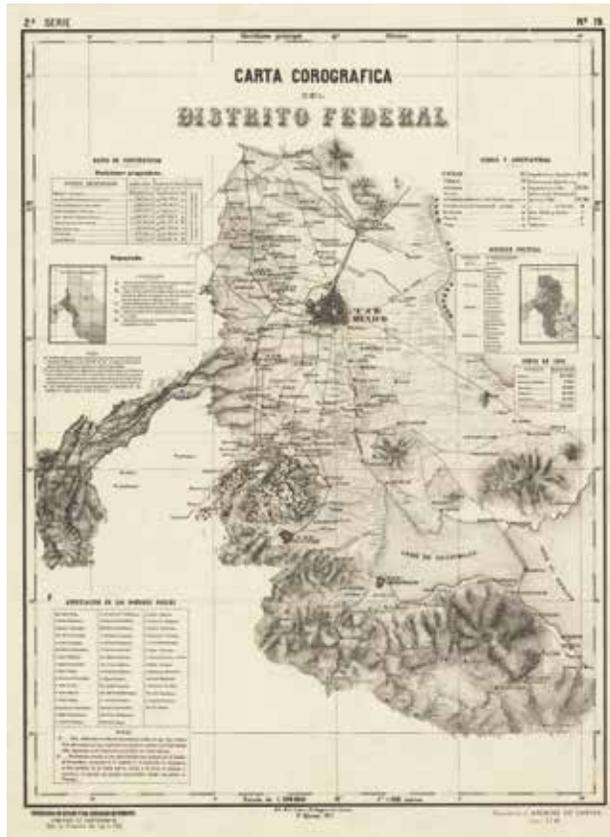
Signatario Ing. Civil M. Marroquín Rivera. *Proyecto referente a la distribución de aguas de la Ciudad de México*, 1901. 105 x 79 cm. Archivo Histórico de la Ciudad de México

to experimental, los saberes aplicados y las ciencias naturales, ausentes casi por completo en las universidades españolas de su tiempo, bullen en los intersticios de este complejo mapa, colmado de información sustantiva.

En este como en otros casos, el plano responde a una necesidad práctica, relativa al gobierno de los creyentes, divididos entre españoles y naturales por parroquias específicas de atención, jurisdiccionales. La propia ficha técnica del repositorio manchego así lo indica: "Fue elaborado por orden del arzobispo fray Francisco Antonio de Lorenzana en cumplimiento de la Cédula, de 16 de agosto de 1768, sobre la secularización de los curatos a cargo de las órdenes religiosas y establecimiento de una nueva demarcación de parroquias. El objetivo era asignarles un territorio fijo, cambiando así el criterio que se mantenía desde el siglo XVI que era étnico y no territorial. La secularización del curato de indios de San José [continuación de la política real iniciada en Puebla por Juan de Palafox y Mendoza en 1640 para la mejor administración financiera] era problemática, pues comprendía una gran parte de la ciudad y atravesaba por el distrito de otras parroquias de españoles, llegando su demarcación a pueblos de las cercanías". El plano tiene una descripción detallada de la traza urbana y la geografía en las que destacan los edificios emblemáticos de la Catedral y la Alameda, lagunas y represas, albarradones y calzadas-dique que unen una parte del islote con la tierra firme al sur de la isla de la Ciudad de México.

El siglo XIX y su fervor industrial permitieron a los mexicanos de entonces desafiar la gravedad. Entre ellos, Casimiro Castro y Campillo, por la perfección de sus litografías, casi tomaría instantáneas sobrevolando la ciudad en un globo aerostático. Discípulo de Pietro Gualdi y Claudio Linati, este último introductor de la técnica junto con Gaspar Franchini, beneficiarios del patrocinio del amo de la escena mexicana Manuel Eduardo de Gorostiza, mostraría afición y competencia en el dibujo en piedra y su ulterior estampación; con la ventaja de que su suegro, el impresor francés José Antonio Decaen, destacaba justo en ese arte gráfico y a quien se debe la gran colección de *México y sus alrededores, colección de monumentos, trajes y paisajes* (1855-1856), que incluye treinta piezas de Castro, sobresaliendo la *Ciudad de México tomada en Globo*.

El de 1855 es el año en que difunde su *Vista panorámica de la Ciudad de México desde un globo* (55 x 82 cm, 1855, Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Ciudad de México), que nos permite observar la mancha urbana en cartabón, aunque se trata de una imagen retrabajada alrededor de 1864, pues se atisba el trazo de lo que sería el Paseo de la Emperatriz, ordenado por Maximiliano de Habsburgo al ingeniero austriaco Ferdinand von Rosenzweig. Este ejemplo manifiesta el problema de la datación histórica y de cómo los documentos son objeto de sistemática revisión y acaso alteración por sus mismos creadores, cuando no por terceros interesados. La perspectiva nos convida puntos de referencia hoy desaparecidos, como el famoso Coliseo, ubicado en la esquina de lo que ahora son los paseos de la Reforma



y Bucareli y la avenida Juárez, trasnochada arquitectura que albergaba corridas de toros y miraba de frente a la estatua ecuestre de Carlos IV de Manuel Tolsá, localizada allí desde 1852, llamada popularmente "El Caballito", que inmortaliza al equino Tambor, de los establos del marqués de Jaral y Berrio, ese que habitaba el conocido como Palacio de Iturbide, joya barroca de Francisco Antonio Guerrero y Torres, inaugurada un 9 de diciembre de 1803, rozagante con sus 26 toneladas de bronce.

El crecimiento de la ocupación geográfica alentaré la explosión de la urbe en un sistema de asentamientos con pretensiones de desarrollo autárquico, así los barrios y después las municipalidades, hoy las jurisdicciones delegacionales. Cada rumbo cardinal pretende o intenta resolver sus necesidades, desatendiendo lo simbólico del centro articulador, por sus propias modalidades de representación social y sígnica. La intervención en el espacio público y el patrimonio colectivo de una ciudad como la de México trasciende, con mucho, el intervencionismo gubernamental, requiriéndose de manera expansiva del concurso privado que suele asociarse a la especulación, la ignorancia y la destrucción. Pero nada de ello es suficiente si la percepción

*Carta corográfica del Distrito Federal, 1877, A. Díaz, Secretaría de Estado y del Despacho de Fomento, Comisión de Cartografía; 63 x 49 cms., escala 1:100000, litografía. Mapoteca Manuel Orozco y Berra*

de las comunidades no le confiere un valor trascendente a esos espacios, trazas y monumentos relevantes, amén de fundar algo de su propia razón de ser, la de los colectivos, en tales imagerías del espíritu creativo del pasado.

Durante casi ocho siglos hemos sido persistentes en demoler una trama habitada en un contexto excepcional, lacustre. Lo hemos hecho con singular poder destructivo: por disputas entre grupos étnicos indígenas antes del arribo ibérico; por la dinámica de nuevos asentamientos y expulsión demográfica durante los trescientos años de régimen monárquico, entre las comunidades originarias, los criollos y ese universo infinito de combinaciones raciales y culturales del mestizaje; y lo continuamos asumiendo, la orda-lía y el sacrificio del patrimonio, sus señas de identidad, abiertas y plurales, y los sujetos colectivos que las reivindican, desde el triunfo de la revolución de independencia hasta nuestros atribulados días.

La representación del territorio así lo indica. La urbanización se impone a las reservas naturales. Desde 1521 el agua concentró la animadversión de los habitantes de la Ciudad de México, paulatinamente fue desapareciendo de la realidad del asentamiento y, por lo tanto, de su espejo cartográfico. Al paso de las décadas y los siglos presenciamos el triunfo del gigantismo que imposibilita visualizar una idea de urbe. En consecuencia, la ciudad deja de ser observable, y termina suplantada por los perfiles de proyecciones planimétricas que se agotan en el esfuerzo de indicar demarcaciones, superficies y una red intrincada de múltiples servicios; queda suplantada por su personalidad jurídica, el Distrito Federal.

El *Plano del Distrito Federal* hecho por la *Oficina del Catastro* en 1929 (135 x 104 cm, Archivo Histórico del Distrito Federal, ahora Ciudad de Mé-

Signatario Arq. A. Petricioli.  
*Vista General del Mercado del Carmen*, 1933.  
67 x 35.5 cm. Archivo Histórico de la Ciudad de México



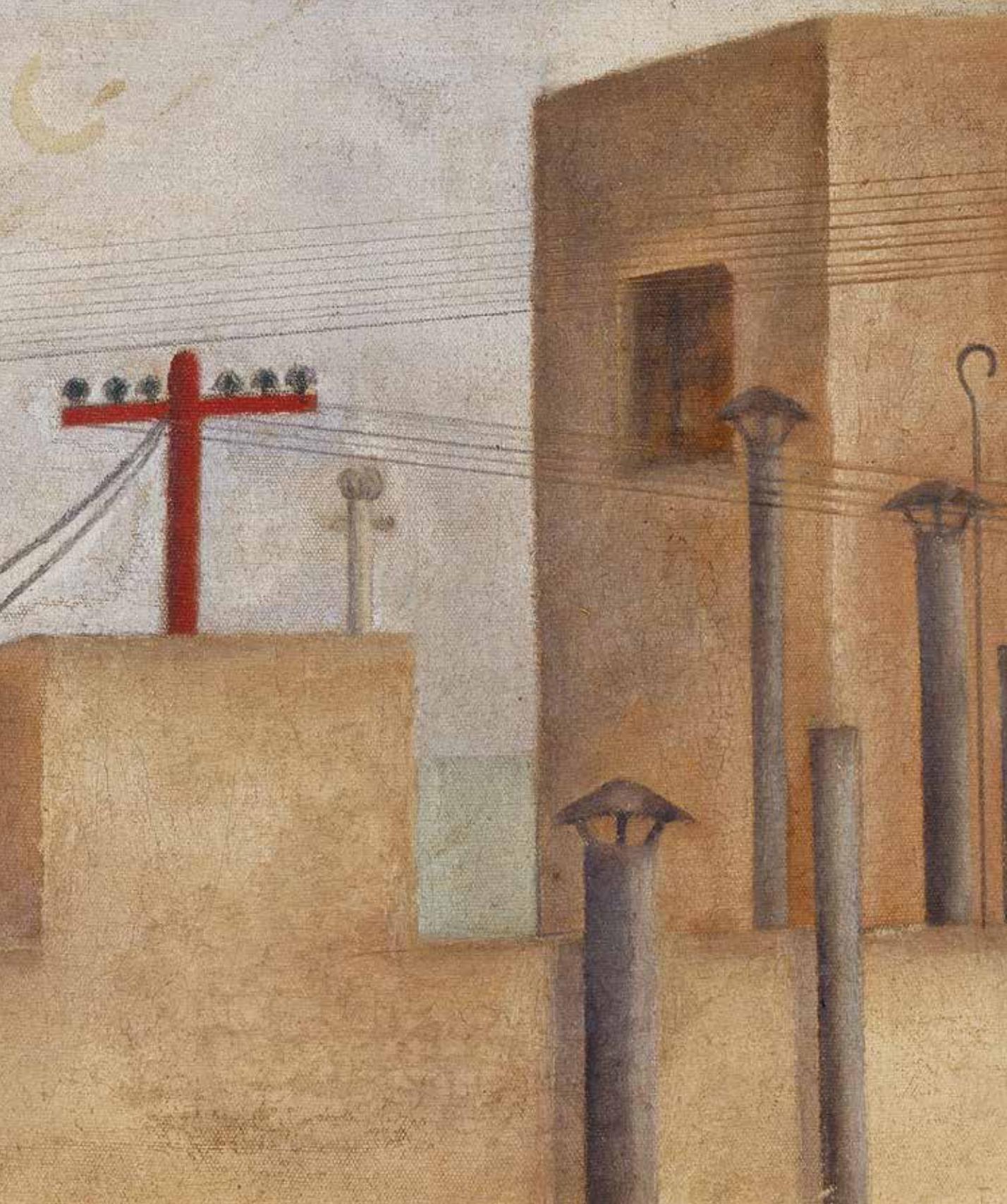


xico) y otros del estilo, marcan un punto de inflexión: la materialidad del paisaje y las modalidades en que resultaba intervenido desaparecen, dando lugar a acopios de datos de naturaleza abstracta, bitácoras compulsivas carentes de rostro. Los habitantes como fantasmas.

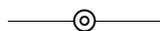
Nada importa, la realidad no nos amedrenta y seguimos desafiándola, así en el centro como en la periferia. El debate pareciera centrarse en el uso del suelo, que conquista el palmarés de la especulación inmobiliaria, cuando debería centrarse en las posibilidades que ofrece el subsuelo, reconociendo el protagonismo del mayor desafío urbano de la Ciudad de México y acaso del país en su conjunto: el agua y el tropel de tópicos que le son propios, su captación para recuperar algo de la mancha lacustre y su reinyección en los mantos freáticos, su acopio, distribución y potabilización, amén del problema mayúsculo del drenaje, desde los albañales hasta su canalización profunda y su inexistente tratamiento y recuperación. Y nunca estará por demás repetirlo: el agua tiene memoria y a su paso deja huellas difíciles de olvidar, y, al igual que Moctezuma Xocoyotzin con Hernán Cortés, de nada valdrá el sartal de caracoles colorados, que los antiguos mexicanos tenían en mucho, para disuadir al invasor en ese ayer lejano o eliminar por arte de magia los retos y lances que nos plantea un subsuelo obsesionado con el agua y su ausencia en este ahora demasiado cercano.

Pues sí, los planos como afecciones del alma... ©

*Copia heliográfica del monumento a Álvaro Obregón (fachada principal), s/f. 72 x 63 cm. Archivo Histórico de la Ciudad de México*



# Imaginar la ciudad



*José María Espinasa*

Las ciudades son tal vez la mayor construcción colectiva conceptual del hombre encarnada en una realidad concreta. Consecuencia del tránsito de una civilización nómada, cazadora y recolectora vinculada a los cambios y ciclos del clima y a la oportunidad del sustento, el hombre –tras milenios de deambular domesticando lo silvestre– empezó a soñar con la posibilidad de establecerse. Fue un proceso demorado y no sin sobresaltos, pero cuando lo consiguió, la vida cotidiana comenzó a mostrar cambios profundos. No sólo floreció, con el sedentarismo, la agricultura, también se sofisticaron las creencias religiosas muy ligadas a los ciclos productivos agrarios, se sofisticó la convivencia estratificándola, nacieron los especialistas y con ellos las clases sociales, y la cultura adquirió rostros. No sólo cambió nuestra dieta alimenticia, también nuestra manera de pensar y de mirar al otro, lo extraño y ajeno se volvió cercano, y la necesidad de convivencia llevó a una nueva idea del prójimo.

No desaparecieron la lucha por la sobrevivencia y los conflictos de poder, pero adoptaron otro rostro, más complejo, más político. La ciudad fue una idea y un hecho muy anterior a las ideas recientísimas de nación y de país. Y hoy, tras milenios de cultura urbana, es evidente que la urbe como espacio de convivencia es un concepto más moderno, incluso la ciudad es la única opción viable de sostenibilidad ecológica. El 75% de la población vive en zonas urbanas, y se calcula que en treinta años será el 90%. La ciudad es el marco en que la civilización adquiere sentido. Para existir necesitó también un espacio o, mejor dicho, un lugar. Si el nomadismo estuvo ligado

Frida Kahlo. *Paisaje urbano*,  
(detalle) ca. 1925

al tránsito temporal, la ciudad lo está a la permanencia espacial. Y el emplazamiento fue entre más contingente más necesario. Hay razones para escoger un lugar: la abundancia de recursos, en especial el agua, por eso la preponderancia de ríos, lagos y costas, el resguardo defensivo, lo inexpugnable, pero no fueron las únicas, y a veces son tan diversas que se siente el impulso de pensar que fue el azar. Pero el azar sólo adquiere protagonismo si se vuelve mito, y toda ciudad da cuenta de un origen real al transformarlo en mito, sea Babilonia, Roma o Tenochtitlan.

La centralidad de la Ciudad de México tiene su narración mitológica. Y ya se sabe que el mito tiene una verdad más profunda e intensa que la de la realidad. Rastrear las migraciones que trajeron del norte a los aztecas que fundaron Tenochtitlan y Tlatelolco, y saber que en su éxito militar y económico se impondrían a fundaciones previas, derrotando, sometiendo y aliándose a las ciudades que sus antecesores en la urbanización de las riberas de los lagos habían fundado mucho antes de su tardía llegada, y descubrir que en menos de 150 años los aztecas devenidos en mexicas se transformaron de mercenarios de los tepanecas de Azcapotzalco en dueños y señores de toda la civilización lacustre, es fascinante.

Así, lo primero que hace el hombre es imaginar la ciudad. Y el gesto de imaginar es, en este nivel, idéntico a pensar. Las tribus que salen de Aztlán van en su peregrinaje, o tal vez mucho antes, imaginando la ciudad o las ciudades que cada uno formaría, y ese imaginar es ya una fundación y un hacer. Así, el momento privilegiado e icónico que provoca la aparición de un símbolo, en el caso particular de los aztecas, la confluencia del águila y la serpiente sobre un nopal en medio de un espacio sacralizado, materializa esa condición imaginaria en una realidad. Realidad amasada en el mito y resignificada en su aceptación posterior por los herederos de esta idea fundacional. El mito es real en su repetición acrítica, como seña identitaria del yo que la siente y cree en su vivificación cotidiana.

Ese yo, más que esos habitantes de hace ocho siglos, somos tú y yo, lector, que estamos ahí gracias a las creaciones del arte, que guardan y conservan el momento a la vez que lo actualizan a cada instante, en cada nueva pintura, en cada edificio, en cada costumbre, pieza musical, poema o novela que da cuenta de la Ciudad de México que imaginamos entre todos. Al idear esta exposición, en cierta forma se quiso dejar constancia de ese estar ahí que dura y perdura en el tiempo, de esa permanencia múltiple de la ciudad diversa, de una ciudad de ciudades desde su misma génesis.

El arte mesoamericano nos ha dejado un legado extraordinario. Desde la arquitectura de las ciudades olmecas, mayas, toltecas y mexicas hasta su escultura y diversas cosmogonías, los restos de una literatura y una astronomía y las huellas de músicas muy propias. Su sobrevivencia entre nosotros es difícil de aquilatar incluso para los más expertos en el tema. Es evidente que su literatura está a la vez conservada y tamizada por las transcripciones de los españoles, con una voluntad de aculturación, de sincretismo y no

pocas veces de ocultamiento. Es en el siglo XX, gracias a los trabajos y a las relecturas de las fuentes etnohistóricas virreinales, entre otros de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla, que empezamos a conocer mejor ese mundo y a darnos cuenta de que, a pesar del tiempo transcurrido, la desaparición o transformación de las culturas que le dieron origen, el universo cosmogónico prehispánico sigue vivo en ríos subterráneos que a veces emergen a la superficie y crean lagos de notables dimensiones.

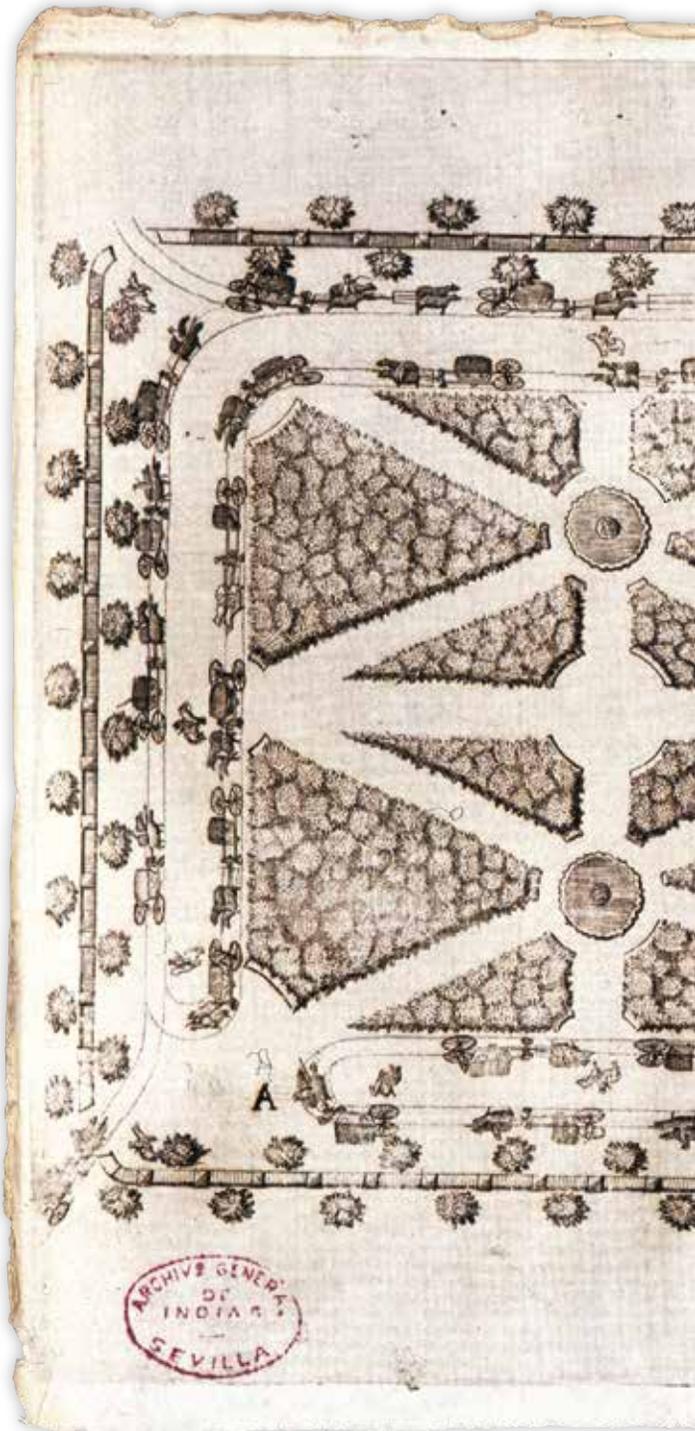
De allí que la idea de capital indígena, que ha sufrido usos y abusos retóricos, sea sin embargo una realidad evidente. Costumbres, hábitos, ritos, fiestas, además de un considerable número de hablantes de idiomas como el nahua, el zapoteco y el otomí, lo confirman.

En el Centro Histórico está el hoy renovado Museo de la Ciudad, sede de esta magna muestra de ocho centurias de vivencia urbana; casi un milenio de creaciones en, para y sobre la ciudad, se presentan en el entorno de las ruinas del Templo Mayor, en los vestigios que se conservan en el entorno, como el templo que se encuentra en la estación Pino Suárez del metro y por el que pasan miles de personas diariamente, o el monolito de la serpiente que es ábside icónico y que forma parte del Museo de la Ciudad de México, en el edificio conocido como Palacio de los Condes de Calimaya, ejemplo de la gran arquitectura virreinal, levantado en la segunda mitad del siglo XVIII sobre una de las primeras casas señoriales novohispanas de la ciudad, destruida por las inundaciones, que se ubica en la emblemática esquina de la avenida Pino Suárez y la calle de República de El Salvador, justo en contraesquina del Hospital de Jesús, primer hospital de América, en donde yacen los restos de Hernán Cortés y donde se produjo el encuentro entre el conquistador y Moctezuma, último gobernante mexica. Extraña letanía que en su rumor representa el desafío de plasmar esa travesía de ocho siglos.

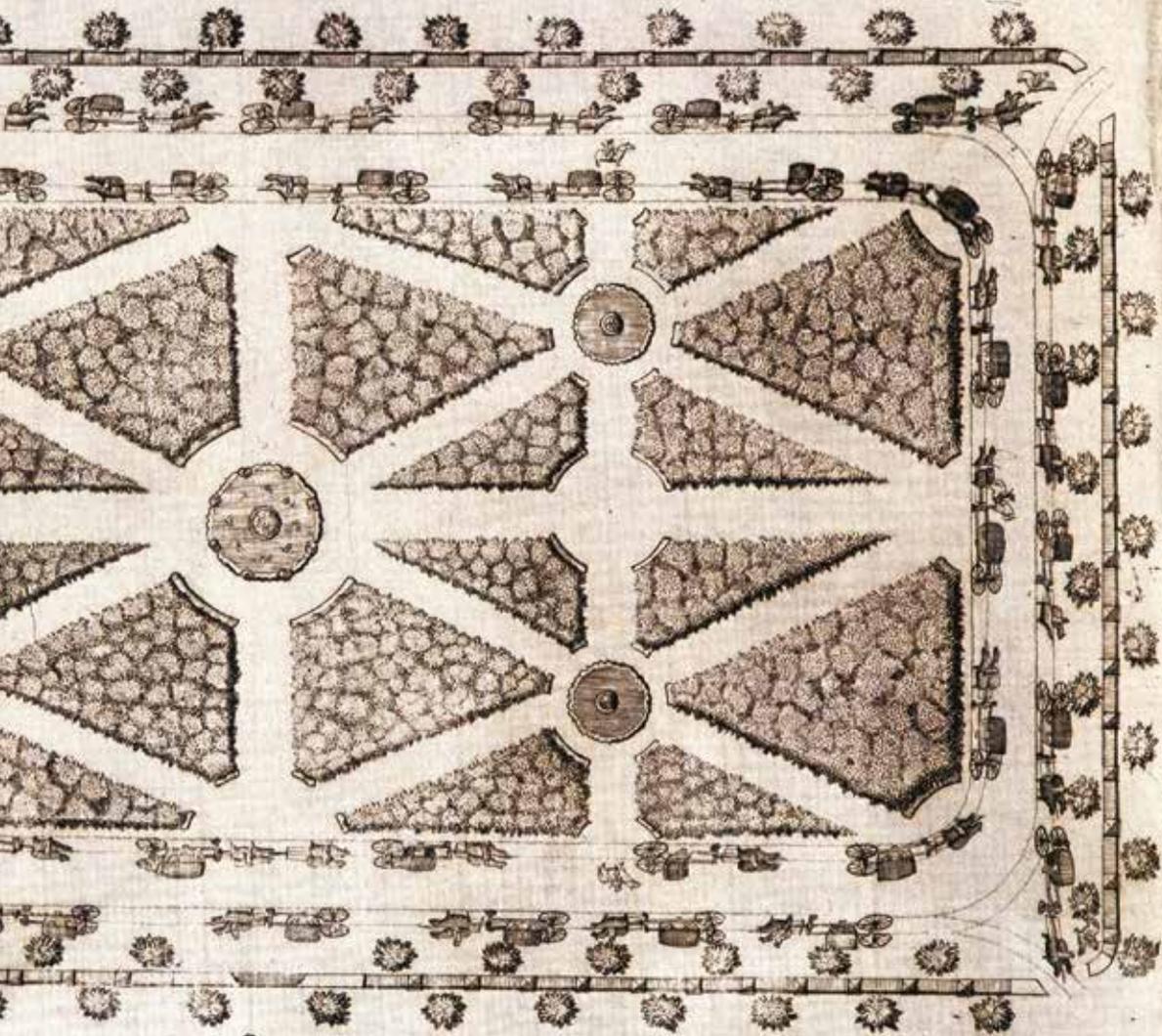
La fundación de Tenochtitlan, la llegada de los españoles, la construcción de iglesias, edificios civiles y la nueva traza urbana, el establecimiento de instituciones occidentales y la dificultosa construcción de una ciudad en un país soberano, son pasos de una larga caminata de ocho siglos de construcción de la Ciudad de México que hoy habitamos.

La intención de dar un testimonio de esa travesía responde a la convicción de que la ciudad es tanto su realidad como la manera en que la habitamos y la imaginamos, y que las creaciones artísticas nos ofrecen una especie de diario o novela de esa construcción, y que al conocerla nos reconocemos. Y al hacerlo la comprendemos y la habitamos mejor. El arte no es un testimonio de lo que verdaderamente pasó, sino un reflejo de cómo las sociedades en cuyo seno se crearon esos objetos, esas pinturas, se veían a sí mismas. Así que recorrer ocho siglos del arte en la Ciudad de México es recorrer ocho siglos del modo en que los habitantes de este panal urbano se han visto a sí mismos. Es entrar en la psicología de una sociedad cambiante y centenaria. Las obras de arte nos darán las claves de cómo los hombres y las mujeres de ayer se veían, son el espejo de los anhelos autoescrutantes

Plano de la alameda de México, con las rutas de circulación que deben llevar los coches los días de fiesta. 1785. MP-710 Archivo General de Indias, España



Norte.



Sur.

de las sociedades que nos antecedieron, son una fuente histórica medular para entender no el incontrovertible suceso del pasado, sino la manera de expresar su propio rostro de los habitantes de estas calles y canales en el paso vertiginoso de ocho siglos de dominio de las aguas.

Desde las primeras fechas, documentalmente comprobables, que tenemos de los asentamientos en el valle que Alejandro von Humboldt, y con él Alfonso Reyes y Carlos Fuentes, llamaría "la región más transparente del aire", ese "año uno caña" ya paradigmático, la Ciudad de México empezó a construir un esplendor singular y a imaginarse múltiple y diferente.

Son las peregrinaciones que llevaron a los asentamientos en el alto valle metafísico descrito en la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, la que da origen a la narrativa urbana que tomaría la capital como escenario. La diversidad de centros culturales que se fueron reuniendo a las orillas del lago hasta la arriesgada idea de vivir en el centro del mismo, selló el destino de una urbe que ha vivido con una conflictiva relación con el agua a través de toda su historia, y que en el reflejo que el lago y los canales le dieron supo construir su esplendor, descrito en páginas célebres de las *Cartas de Hernán Cortés* y la crónica de Bernal Díaz del Castillo. Ya era una Ciudad de Palacios cuando los españoles la vieron por vez primera.

Como los ríos alimentan el lago, los asentamientos previos –Cuicuilco, Tlatilco, Iztapalapa, Azcapotzalco, y desde luego las pretéritas matrices culturales de Teotihuacan y Tula– alimentaron la futura Ciudad de México, asentamiento ceremonial y social, ombligo del mundo y eje alrededor del cual giraba ese nuevo y a la postre último imperio de origen local. Desde el primer minuto se empezó a sembrar el tiempo de creaciones para no perder la memoria, pero no detenernos a recordar y quedarnos inmóviles.

España, con el descubrimiento de un nuevo continente, extendió sus dominios como no se había visto nunca, ni siquiera con el propio imperio romano. La mayor parte de ese territorio era un mundo desconocido, tan imaginado como visto con una novedad que lo hacía ser otro. Y lo que encontraron fue algo más que una novedad, se encontraron con un mundo cuya otredad necesitaban explicar, entender y comprender para así, de verdad, hacerla suya. El gran océano que mediaba entre Europa y el nuevo continente trajo un gran desarrollo de la navegación, un fuerte intercambio de especias, materias primas recién conocidas, y la transformación de las ideas sobre el hombre.

Más importante que la conquista militar fue la religiosa y cultural. En distintos lugares del continente, y la mayoría de las veces emplazadas en lugares donde ya había asentamientos urbanos, florecieron ciudades de gran importancia, entre ellas México capital. El encuentro de culturas multiplicó las maneras en que la ciudad se imaginó a sí misma. De inmediato se empezaron a desarrollar una literatura y una cartografía que dieron cuenta de la sorpresa y el deslumbramiento, se trazaron planes de desarrollo urbano, muchas veces de manera intuitiva, otras con una maestría indiscutible,



que tenían en mente, para mejorarlas, las grandes ciudades de Europa: Sevilla, Florencia, Roma. En América, México, Puebla, Lima, Cuzco, pronto fueron pares de esas metrópolis, de ese cuerpo civilizatorio que llamamos Occidente, de ese sistema nervioso de la cultura hispánica.

México, la capital de la Nueva España, no fue una más entre ellas, sino una de las principales, y ello hizo que su arquitectura, su pintura, su literatura y su vida cultural y religiosa tuvieran una gran vitalidad e importancia. La voluntad de dominio se plasmó sobre todo en las obras de arquitectura que se impusieron sobre las precolombinas, literalmente sobre de ellas, en un gesto de poder que es clásico en la historia de las civilizaciones, pero a la vez, como también suele suceder subterráneamente, se crearon entre las idiosincrasias algunos sistemas de vasos comunicantes que fomentaron un asimétrico sincretismo cultural.

Las artes novohispanas pronto fueron valoradas en el mundo, apreciadas su pintura y su música, sus creaciones y a sus creadores. Si bien entre los sincretismos el religioso es el más visible, no es el único, y junto al arte auspiciado por la Iglesia creció también, con el tiempo, un arte profano auspiciado por una corte que aspiraba a reflejar la grandeza de la ciudad. En esos siglos el arte se pensaba como un hecho social, público diríamos hoy, y no

*Vista de la Plaza Mayor de México, 1793. 67 x 45 cm. MP-446 Archivo General de Indias, España*

tanto expresión de conflictos interiores de las personas. La correspondencia entre la pintura y la música, la arquitectura y la poesía es evidente en ese imaginarse ciudad y sentirse ciudadanos.

Y la ciudad está en ese arte. En los mapas que trazaron los cartógrafos, en los biombos que la retratan, en los rostros de quienes la habitan. Las muchas lecturas que se han hecho de la travesía novohispana no agotan las interpretaciones. Hubo, sin duda, conflictos, pero hubo, de manera más notoria e importante, interacción entre religiones y razas, pueblos y costumbres, necesidad de que España comprendiera la otredad recién descubierta, pero necesidad de que los pueblos nativos también la comprendieran a ella. El mito del regreso de Quetzalcóatl es una emocionante construcción del imaginario colectivo en torno de ese momento histórico. Hoy admiramos los mapas y las vistas urbanas del periodo como obras de arte que, como sucede con frecuencia, tuvieron en su origen una finalidad práctica, hacerse comprensible al europeo, que era en ese momento el ser humano por definición. Eso explica que cuando se planeó y fundó el Museo de la Ciudad de México, en los años cincuenta y principios de los sesenta, bajo la rectoría conceptual de Jaime Torres Bodet y Pedro Ramírez Vázquez, el acervo del que se le dotó fuera fundamentalmente cartográfico. Tener un plano o un mapa de una ciudad o de una región, de un continente incluso, es poseerla de otra manera, habitarla con una mayor conciencia y con una capacidad de recorrerla distinta. El Renacimiento supo de la importancia de los mapas como razón y fruto del conocimiento, y América vivió en cierta forma un renacimiento más prolongado, cuando Europa estaba, como casi siempre, sumida en guerras de poder político y religioso. Lo que se desarrolló en América fue una versión diferente de Occidente, una prolongación de Europa que siguió otro camino, con un arte y un pensamiento propio. Esa originalidad criolla se vio en la arquitectura, en el crecimiento de la ciudad, en la lucha contra el lago –para algunos historiadores y urbanistas un error descomunal, con grandes obras de ingeniería hidráulica, éxito y fracaso a la vez, como el desagüe del bordo de Xochiaca, por ejemplo–, con estilos que llevaron el barroco más allá del límite europeo

La ciudad estuvo atenta a las corrientes del pensamiento, a los vaivenes políticos, a las polémicas religiosas, y contribuyó a ellas con inteligentes puntos de vista. Durante la segunda parte del siglo XVIII fue evidente que las grandes ciudades americanas generaban una vida autónoma basada en los intercambios comerciales no sólo con Europa, sino también con Asia y con los territorios de sus virreinos, y que esa actividad generó las condiciones para la formación y consolidación de fuertes identidades regionales. A su vez, el desarrollo en el norte del nuevo continente de nuevas ideas y sistemas de gobierno, mezclado con las reivindicaciones de los criollos en busca de una mayor autonomía tanto en el comercio como en el manejo administrativo y catastral, y la crisis de legitimidad provocada por el torbellino bonapartista, prepararon el terreno para las luchas de independencia.



La ciudad se imaginaba en su pintura y en su arquitectura como metrópoli, con todos los derechos de las grandes ciudades españolas y en abierta competencia con las de otras naciones y reinos. La independencia creativa era un hecho desde antes de la concreción política en sí. El arte desbordaba ya los márgenes de la corte o de la Iglesia para buscar a la burguesía emergente. Citar a sor Juana o a Sigüenza, a Juan Ruiz de Alarcón o a Sandoval y Zapata es casi obligado, pero podríamos pensar en Lorenzo Rodríguez, a quien debemos el Sagrario de la Catedral, o en el alarife Guerrero y Torres, que edificó el Palacio de los Condes de Calimaya, y de quien perduran importantes construcciones notablemente bien conservadas, así como una plástica barroca de enorme calidad. Por eso también la transición de la cultura novohispana a la independiente no fue un corte abrupto.

Frida Kahlo. *Paisaje urbano*, ca. 1925. Óleo sobre tela. 50 x 55 cm con marco. 34.4 x 40.2 cm sin marco. INBA/ Museo Nacional de Arte

México nace como país independiente en la creación artística antes que en el contexto político. Muchos elementos creativos prefiguran ya la independencia décadas antes del movimiento iniciado por Hidalgo y madurado por Morelos. La ciudad se abre a un reconocimiento de sí misma, que es a la vez una revelación, en la escultura y en la literatura tanto como en los sistemas políticos y en la elección de una identidad nacional. ¿Imperio, república, democracia? Las luchas entre realistas e insurgentes, entre liberales y conservadores, llevan a esa contraposición extraña entre Maximiliano y Juárez, el emperador liberal y el legislador republicano y nacionalista, y ello lleva a la gran generación que dirige y concreta la Reforma y al prolongado régimen de Porfirio Díaz que busca pacificar al país para reconstruirlo tras casi ochenta años de guerra ininterrumpida. Paralelamente, el arte nos da rasgos y fisonomía, empieza a tener mayor alcance que el debate político e ideológico, el abogado y el legislador sienten tras de sí la sombra del artista que sonrío escéptico. Y si el arte mexicano llevaba ya muchos años presente relatando la urbe, con el modernismo surge el artista que lo firma, la figura romántica que nos habla desde su interioridad como él y sólo él puede hablar. De Velasco que pinta los paisajes a Ruelas y Posada que nos hablan ya de la urbe, el grabado se desarrolla vertiginosamente, aparece la fotografía y se intuye ya el cine en la linterna mágica.

Se descubren la noche y la bohemia, la ciudad se ilumina, primero con antorchas, luego con gas, y años después con la electricidad. México también será, como París, una ciudad luz. Ya a mediados del siglo XIX se realizan las primeras pruebas de alumbrado eléctrico, y podríamos decir que es la luz, con su contraste, la que revela la noche y la ciudad al poeta. Manuel Gutiérrez Nájera canta esa vida en su poesía, la relata en sus crónicas y prefigura al periodista profesional en el sentido moderno (aquel que vive de ese oficio). El simbolismo francés dará carta de identidad a Amado Nervo. Sensual y delicuescente el arte y la pintura darán cuenta del cambio, basta ver a las prostitutas que ya en el nuevo siglo pintará José Clemente Orozco o los paisajes impresionistas de Joaquín Clausell.

Podríamos decir que mientras el país madura como nación, su "gobernante eterno" (Díaz) se hace viejo y la ciudad conquista su juventud. A los paisajes idílicos se asoma la miseria, y la ciudad, con sus fábricas y mercados, expresa también a obreros y campesinos que piden ser tomados en cuenta. Justo Sierra quiere modernizar el régimen porfirista, se erige el positivismo como doctrina a la vez que la generación del Ateneo hace su crítica y se abre a un nuevo siglo, a una nueva realidad, a otra ciudad con la Revolución de 1910.

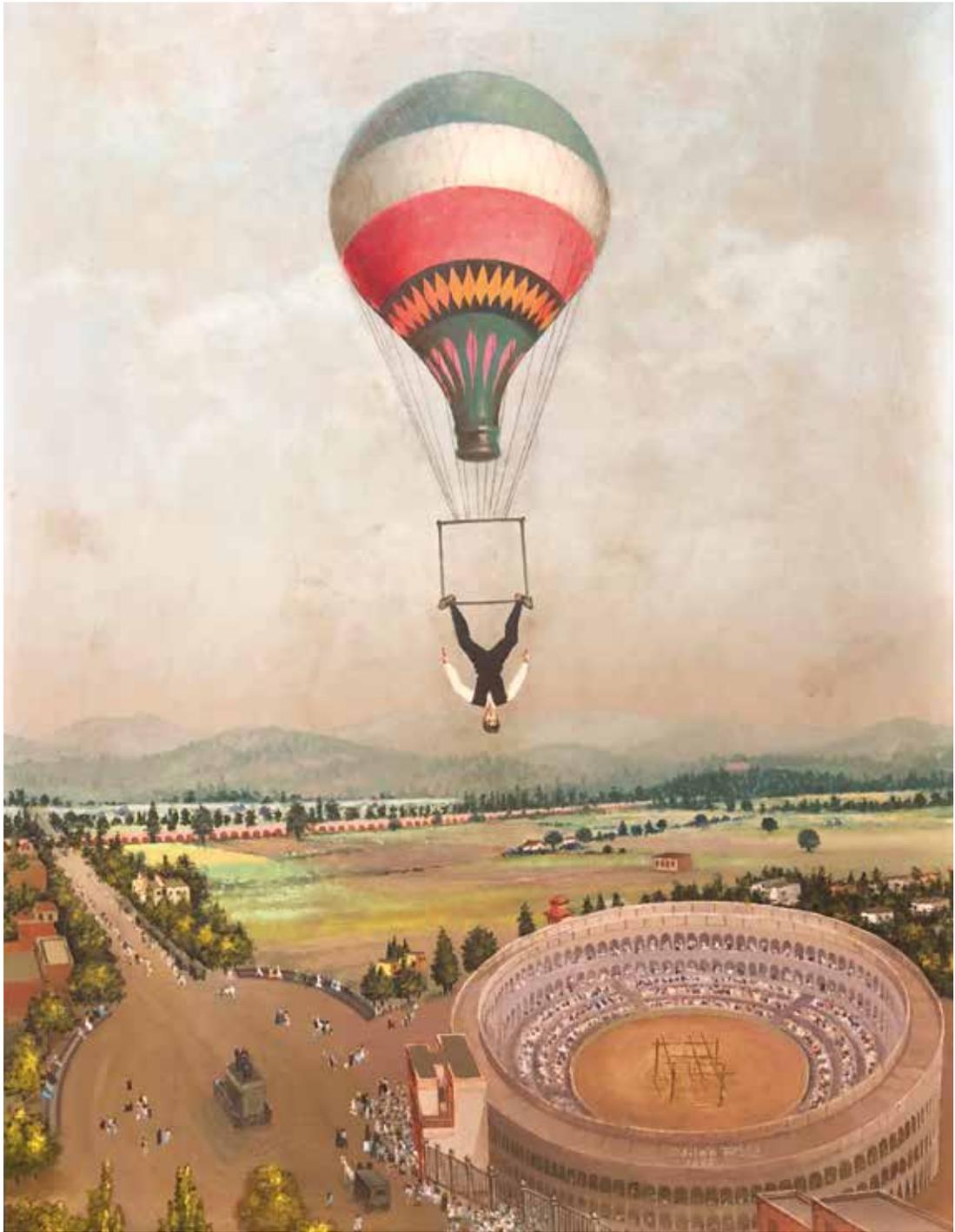
Con la primera revolución social del nuevo siglo México muestra su rostro al mundo: miseria y ambición, capacidad creativa y la emergencia de una generación tan excepcional como la de la Reforma, pero con un espectro más amplio, no sólo poetas y hombres de Estado, también filósofos y arquitectos, educadores y médicos. José Vasconcelos da los muros a los pintores y las aulas a los pedagogos, las páginas de libros a los narradores.



Funda una idea de cultura aún vigente hoy, cien años después, y empieza un siglo XX fascinante, rico en propuestas y en matices, que triunfa sobre la adversidad al mismo tiempo que cae en el abismo y traiciona sus ideales. Y la ciudad es espejo en que el tiempo se ve y adquiere nuevos rasgos.

La violencia que retratan con diferentes concepciones Ramón López Velarde y Martín Luis Guzmán, Diego Rivera y Silvestre Revueltas, será también la urbe que el cine retratará cuando se atreve a verla en *Los olvidados* o en *La ilusión viaja en tranvía*, a la que Alfonso Reyes, los Contemporáneos, Octavio Paz y Efraín Huerta cantarán a su manera. La ciudad es un coro que crece y a veces desafina, se la ama y se la odia, pero siempre se habita y se vive en ella. Se mira en su pasado y busca un futuro. Porque el tiempo al que el arte le da forma no se detiene. La ciudad que retrata crece vertiginosamente. *La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos* es como un diario imaginario de la ciudad que entre todos hemos construido, el sacerdote prehispánico, el virrey novohispano, el legislador decimonónico, el urbanista moderno, un retrato colectivo en el que esta ciudad se reconoce. ©

Jorge González Camarena.  
*El constructor*, ca. 1949.  
Óleo sobre tela. Con marco:  
115 x 95. 7 x 5 cm. Colección  
Miguel Alemán Velasco



**Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México**

Miguel Ángel Mancera Espinosa

**Secretaría de Cultura de la Ciudad de México**

**Secretario**

Eduardo Vázquez Martín

**Coordinadora de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural**

Gabriela Eugenia López Torres

**Director de Divulgación Cultural**

Benjamín Anaya González

**Director Ejecutivo de Administración**

Luis Enrique Miramontes Higuera

**Museo de la Ciudad de México**

**Director** José María Espinasa Yllades

**Coordinador general** Josué Ramírez

**Administración** Naim Mercado

**Asistente de administración** Carlos Hurtado, Griselda Barrera

**Gestión de exposiciones** Brenda Luna Lobato

**Comunicación social** Viviana Martínez

**Curaduría** Luisa Barrios

**Asistente de investigación** Judith López

**Museografía** Antonio Cortés

**Registro y control de obra** Gerardo Carro y Celia Zepeda

**Biblioteca** María Isabel Chávez

**Diseño** Luis Delgado

**Jefe de mantenimiento e iluminación** Jaime Varela

**Asistente de dirección** Silvia Corro

**Programación** Ivonne González

**Servicios Educativos**

Roberto Solís, Marisol Santos, Óscar Quiroz Rodríguez,

Nelly López, Gabriela Santillán, Martha López, Javier Nieto

y Argelia Romero

**Operadores**

José Luis Velázquez, Rogelio Canales, Enrique Rojas,

Florentino Alvarado, José López Islas, Héctor Espinosa,

Miguel Ángel Pineda y Miguel Pineda

**Responsable de seguridad** Ana María Rosas

**Responsable de mantenimiento** Fernando Cadena

**Secretaría de Cultura del Gobierno de la República**

**Secretaria**

María Cristina García Cepeda

**Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura**

Jorge Gutiérrez Vázquez

**Subsecretario de Desarrollo Cultural**

Saúl Juárez Vega

**Oficial Mayor**

Francisco Cornejo Rodríguez

**Director General de Comunicación Social**

Miguel Ángel Pineda Baltazar

**Instituto Nacional de Antropología e Historia**

Diego Prieto Hernández

*Director General*

**Instituto Nacional de Bellas Artes**

Lidia Camacho

*Directora General*

Odilón Ríos Farías.

*Ascenso de un globo*, 1968.

Óleo sobre lámina de cobre

65.2 x 55.7 x 4.5 cm

INAH/Museo Nacional de las Intervenciones

## EXPOSICIÓN

### La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos

#### Coordinación general de la exposición

José María Espinasa Yllades y Alejandro Salafranca Vázquez

#### Coordinación y proyecto museográfico

#### Escantillón. Taller de diseño

José Antonio Sada Sánchez Mejorada y Erika Miller Flores

#### Curaduría

**Prehispánico:** César Moheno

**Virreinal:** Alejandro Salafranca Vázquez y Tomás Pérez Vejo

**Siglo XIX:** Salvador Rueda Smithers, Susana Avilés Aguirre y José María Espinasa

**Siglos XX y XXI:** Luis Rius Caso

**Caricatura y propaganda política:** Rafael Barajas, *El Fisgón*

**Cartografía:** Luis Ignacio Sáinz y Jorge González Aragón

#### Asistentes curatoriales

Susana Avilés Aguirre, Román Aguirre, Sol Álvarez, Ximena Apisdorf, María Estela Duarte, Cristina Híjar, Teresa Filio, Judith López, Gabriela Almonte, María Isabel Chávez, Bruno Aldahir Lozada, Bertina Olmedo, Rebeca Ortega.

#### Museos en México

Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Museo Nacional del Virreinato, Museo Nacional de las Intervenciones, Museo Nacional de Arte, Museo Nacional de la Estampa, Museo Nacional de San Carlos, Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo del Estanquillo, Museo Franz Mayer, Museo Regional de Guadalajara, Museo de El Carmen, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Casa de la Bola, Museo Manuel Tolsá - Palacio de Minería.

#### Instituciones mexicanas

Archivo General de la Nación, Patrimonio Artístico Citibanamex, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Biblioteca Nacional de México - UNAM, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México Carso, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Facultad de Arquitectura - UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Polyforum Cultural Siqueiros, Salones de Virreyes - Antiguo Palacio del Ayuntamiento, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera-Sagarpa.

#### Museos e instituciones internacionales

**España:** Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército, Archivo General de Indias, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Fundación Casa de Alba, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Palacio de Liria, Real Academia de la Historia

**Estados Unidos:** Brooklyn Museum y Library of Congress

**Inglaterra:** Corsham Court Museum

#### Fundaciones

Fomento Cultural Kaluz A.C., Fundación Armando Salas Portugal, Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama, I. A. P., Fundación Héctor y María García, Fundación Miguel Alemán, Fundación Sebastián.

#### Galerías

Árroniz Arte Contemporáneo, Galería de Arte Mexicano, Galería Kurimanzutto, Galería López Quiroga, Galería Windsor.

#### Templos

Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, Pinacoteca de San Felipe Neri "La Profesa", Capilla de Santa Anita Zacatlamanco, Templo de San Pedro, Zacatenco.

## Coleccionistas

Julieta Aguinaco, Francis Aljys, Arnulfo Aquino, Antonio Arias Bernal, Ernesto Arnoux Ortiz, Ricardo Átl Laguna, Rafael Barajas *El Fisgón*, Juan Sebastián Barberá, Silvia Barbescu, Luisa Barrios, Vera da Costa, Rocío Caballero, María Campiglia, Susana Campos, Estrella Carmona, José Castro Leñero, Armando Cristeto, Rogelio Cuéllar, Antonio del Valle, María de Jesús de la Fuente de O'Higgins, María José de la Macorra, Jorge Denegre-Vaught, Mónica Dower, Andrés Fonseca, Víctor Gastón Gallardo López, José Manuel García Colina, Ulises García Ponce de León, Teresa Gasca Laurent, José Miguel González Casanova, María Elena González de Noval, Familia González Rendón, Colección Herrera/Harfuch, Cristina Híjar, Alberto Híjar, Archivo Isolda P. Kahlo, Andrea Narno Híjar Serrano, Rodrigo Imaz, Roberto Islas Frangos, Rina Lazo, Rina Lazo Wasem, Luis Eduardo Laufer, Ilán Lieberman, Rubén López, Rafael Lozano Hemmer, Morgana Ludow, Antonio Luquín, Rose MacDonald, Manuel Marín, César Martínez, José Antonio Martínez Dacal, José Luis Mazoy Kuri, Carlos Medina, Aurora Noreña, Mario Núñez, Diego Pérez, David Pérez y Lola Izurieta, Stefan Petridis, Quirarte + Ornelas, Jorge Ramos Olivares, Coral Revueltas, María y Manuel Reyero, Carla Rippey, Luis Rius, Arturo Rodríguez Döring, Omar Rodríguez Graham, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Rodrigo Rivero Lake, Mara Cristina Teresa Romeo Pinedo, Mario Arturo Romero Aguilar, José Luis Sánchez Rull, Paloma Torres, Alfonso Villarreal López, Alfonso Villarreal Lozano, Paloma y Amanda Woolrich, Familia Yárritu de la Rosa.

## Catálogo impreso

**Edición:** Museo de la Ciudad de México

**Textos:** César Moheño, Bertina Olmedo, Alejandro Salafranca Vázquez, Tomás Pérez Vejo, Rodrigo Rivero Lake, Susana Avilés Aguirre, Salvador Rueda Smithers, Vicente Quirarte, Luis Rius Caso, Rafael Barajas (El Fisgón), José Antonio Robles, Luis Ignacio Sáinz, Jorge González Aragón, José María Espinasa.

## FUTURA

**Producción editorial:** Futura Textos S.A. de C.V.

**Diseño:** Rocío Mireles, Fernando Villafán

**Cuidado editorial:** Víctor del Real, Eduardo Méndez Olmedo, Gisela Mendoza Jiménez y Josué Ramírez

**Impresión:** Offset Rebosán S.A. de C.V.

## Catálogo Digital

Neogala S.A. de C.V.

## Agradecimientos

Susana Abarca Esteva, Irma Patricia Aguilar Arriaga, José Allard, José Ignacio Aldama, Eva María Ayala Canseco, Sara Gabriela Baz, Baltazar Brito Guadarrama, Indira Campos Sánchez, Aída Castilleja González, Audiel Cruz, María del Pilar Cuairán Chavarría, Rosalía Cuevas, Carmen Gaytán Rojo, Vicente Galicia Arista, Arturo García, Raúl "Raya" García, Cecilia Genel Velasco, Mercedes Gómez Urquiza de la Macorra, Marcela González Salas, Indira Guardiola, Consuelo Harfuch, Gabriel Herrera, Jacqueline Kuttler, Miguel León-Portilla, Leonardo López Luján, Mariana López, Ramón López Quiroga, Heby Lucas, Martín Levenson, Alfredo Marín Gutiérrez, Ernesto Martínez Bermúdez, Eduardo Matos Moctezuma, Gisela Mendoza Jiménez, Ruth Meza, Ernesto Miranda Trigueros, Alejandro Morfín, Silvia Navarrete, José Enrique Ortiz Lanz, Federico Fernando Pearl Flores, Mariana Pérez Amor, Santiago Pérez Garci, Vicente Quirarte, Vania Sarahí Ramírez Islas, José Antonio Robles, Vania Rojas, Hildegard Rohde Aznar, Salvador Rueda Smithers, Mónica Ruiz, Antonio Saborit, Armando Salas Peralta, José Ramón San Cristóbal Larrea, Paola Sanabria, Pedro Francisco Sánchez Nava, María de los Ángeles Sobrino, Alfredo Gerardo Suárez Ruiz, Ivett Tinoco García, Enrique Vela, Marisela Velásquez, Roberto Velasco Alonso, Alejandra Yturbe, Magdalena Zavala Bonachea, Ana Zúñiga Alanís.

# Créditos Fotográficos

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017. Archivo Digital de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología, INAH Canon, pp. 10, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 164, 165, 191.

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017. Acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, pp. 15, 20, 34, 54, 55, 204, 209.

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017. Acervo del Museo Nacional de San Carlos, pp. 44, 61, 92.

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017. Fototeca del Museo Nacional de Historia. Omar Dumaine, Leonardo Hernández y Gerardo Cordero, pp. 45, 50, 51, 76, 79, 88, 89, 104, 106, 107, 113, 114, 171.

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017. Acervo del Museo de El Carmen, fotografías de Michel Zabé, 2010, pp. 46, 62.

Folding Screen with the Conquest of Mexico (Biombo con la conquista de México), Mexico, late 17th century, Col. Vera da Costa Autrey, photo © Museum Associates/LACMA, pp. 68, 69.

Jay I. Kislak Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress, Washington, DC, p. 47.

Imágenes cortesía del Museo Franz Mayer, pp. 49, 71, 108.

Imagen cortesía de la Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, p. 54.

España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, pp. 52, 52.

Museo Corsham Court, Wiltshire, Inglaterra, pp. 56, 57.

Colección Rodrigo Rivero Lake, fotografías de Raúl Raya, pp. 16, 53, 59.

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017. Acervo del Museo Nacional de Arte, pp. 63, 117, 119, 120, 188, 194.

Colección Banco Nacional de México, fotografías de Raúl Raya, pp. 64, 65, 80, 84, 85, 111, 112.

Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Secretaría de Cultura. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo del Templo de San Pedro, Zacatenco, Méx., fotografía de Raúl Raya, p. 81.

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017. Imágenes cortesía del Museo Nacional del Virreinato, pp. 90, 196.

Imagen cortesía del Museo de Historia Mexicana, Monterrey, p. 87.

Imágenes cortesía del Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 60, 72, 73.

Fotografías de Raúl Raya, pp. 4, 17, 53, 67, 70, 71, 75, 100, 111, 112, 157, 162, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 195, 198.

Museo Casa de la Bola, p. 70.

Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Secretaría de Cultura. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo de la Catedral Metropolitana, fotografía de Raúl Raya, p. 74.

Bibliothèque Nationale de France, p. 48.

Real Academia de la Historia, Madrid, España, p. 75.

Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Secretaría de Cultura. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Acervo de la Pinacoteca de San Felipe Neri, "La Profesa", fotografía de Raúl Raya, p. 66.

Brooklyn Museum, p. 91

Imagen cortesía del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, p. 102.

Acervo del Museo de la Ciudad de México, fotografías de Raúl Raya, pp. 105, 173.

- Colección de la Facultad de Ingeniería, UNAM. Museo Manuel Tolsá, fotografía de Raúl Raya, p. 103.
- Centro de Estudios de Historia México Carso, p. 116.
- Colección SURA México, p. 122.
- Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017. Colección Museo Nacional de las Intervenciones, fotografía de Raúl Raya, p. 115, fotografía de Rocío Mireles, p. 234.
- Colección María y Manuel Reyero, fotografías de Raúl Raya, pp. 132, 134.
- Colección Luisa Barrios, fotografía de Raúl Raya, p. 140.
- Colección Carlos Enrique Medina de Lamadrid, fotografía de Raúl Raya, p. 19.
- Imágenes cortesía del Polyforum Siqueiros, pp. 142, 143.
- D.R. © 2017 Banco de México, Fiduciario en el fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo núm. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, C.P. 06000, Ciudad de México, pp. 222, 231.
- Colección Miguel Alemán Velasco, fotografía de Raúl Raya, p. 233.
- Colección Isolda Kahlo, fotografía de Raúl Raya, p. 141.
- Colección Familia González Rendón, fotografía de Raúl Raya, p. 138.
- Imagen cortesía de la Colección Herrera Harfuch, p. 144.
- Colección Alberto Híjar, fotografía de Raúl Raya, p. 145.
- Colección María Campiglia, imagen cortesía del artista, p. 148.
- Colección José Antonio Martínez, fotografía de Raúl Raya, p. 148.
- Imagen cortesía de la Galería López Quiroga, p. 146.
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público, p. 147.
- Colección Mario Núñez, fotografía de Raúl Raya, p. 149.
- Imagen cortesía de la Galería Windsor, p. 150.
- Colección José Manuel García Colina, fotografía de Raúl Raya, p. 151.
- Imagen cortesía de la Colección Herrera Harfuch, p. 18.
- Colección Galería Arroniz. Omar Rodríguez Graham. Imagen cortesía del artista, p. 153.
- Museo de Arte Moderno del Estado de México, fotografía de Viviana Martínez, edición de Raúl Raya, p. 154.
- Colección Ernesto Arnoux, fotografía de Raúl Raya, p. 155.
- Colección David Pérez y Lola Izurieta, fotografías de Arturo Pérez, pp. 160, 161.
- Roberto Rébora, imagen cortesía del artista, p. 156.
- © Abraham Cruzvillegas / kurimanzutto, fotografía de Omar Luis Olguín, p. 159.
- Colección Francis Alÿs, imagen cortesía del artista, p. 158.
- Cristina Híjar, p. 157.
- Acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México, pp. 135, 217, 220, 221.
- España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de Indias, pp. 210, 207, 211, 226, 227, 229.
- Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército, pp. 213, 215.
- Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa, p. 206, 219.
- Biblioteca Jaime Torres Bodet del Museo de la Ciudad de México, pp. 124, 127, 130, 214.
- Colección Rafael Barajas, fotografía de Raúl Raya, pp. 167, 177, 183, 186, 187.
- Museo del Estanquillo, fotografía de Raúl Raya, pp. 182, 185.
- Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 174.
- Fotografías de Viviana Martínez, pp. 94, 99, 168.
- Fotografía de Jorge Arturo Moreno, p. 97.
- Fotografía de Rocío Mireles, p. 240.



Casimiro Castro  
*La Alameda de México*  
*tomada en globo, s. XIX*  
Litografía  
Colección Museo de la  
Ciudad de México

# Lista de obra expuesta

## Arte mexicana



*Lápida conmemorativa del Templo Mayor*, ca. 1487

Piedra, 92 x 62 x 39.5 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Altar del árbol sagrado*, ca. 1300

Piedra, 59 x 69 x 65 cm

Chalco, Estado de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Tlaltecuhli*, 1325-1521

Piedra, 84 x 75 x 76 cm

Centro Histórico de la Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Tres Cuchillo de Pederal*, ca. 1500

Piedra, 37 x 32.5 x 15 cm

Probablemente Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Cuchillo con rostro*, 1325-1521

Sílex, obsidiana y copal, 16.8 x 6.2 x 1.6 cm

Templo Mayor

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Cuchillo con rostro*, 1325-1521

Sílex, obsidiana y copal, 15.1 x 5.7 x 1.7 cm

Templo Mayor

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Cihuatéotl*, ca. 1500

Piedra, 73 x 48 x 43 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Chac mool*, 1325-1521

Piedra, 65.5 x 51.5 x 94 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Brasero de la fertilidad vegetal*,

*Nappatecuhtli*, ca. 1500

Arcilla y pigmentos, 120 x 63 x 51 cm

Tláhuac, Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Brasero de la fertilidad vegetal*,

*Chicomecóatl*, ca. 1500

Arcilla y pigmentos, 104 x 73.2 x 48.3 cm

Tláhuac, Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Teponaztli*, 1325-1521

Madera, 51 x 17.5 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Macehual*, ca. 1500

Piedra, 45.5 x 22.7 x 18.7 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Escultura de mujer joven*, ca. 1500

Piedra, 146 x 40 x 25 cm

Texcoco, Estado de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Diosa de la fertilidad*, ca. 1500

Madera y concha, 40 x 15 x 10 cm

Coatepec Harinas, Estado de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Xilonen*, ca. 1500

Piedra, 45.5 x 22.7 x 18.7 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Maqueta de templo*, ca. 1500

Arcilla, 32 x 17 x 20 cm

Calipán, Puebla

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Maqueta de templo*, ca. 1500

Arcilla, 39 x 24 x 16 cm

Puebla

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Altar de mazorca*, 1325-1521

Piedra, 58 x 64 x 75 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Fragmento de cactus*, 1325-1521

Piedra, 37 x 29 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Serpiente emplumada*, 1325-1521

Piedra, 51 x 54 x 165 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Serpiente enroscada*, 1325-1521

Piedra, 69 x 22.5 cm

Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Coyolxauhqui*, ca. 1500

Facsímil, 80 x 85 x 68 cm

Centro Histórico de la Ciudad de México

INAH/Museo Nacional de Antropología

*Tira de la Peregrinación. Códice Boturini*, siglo XVI

Facsímil, 550 x 26 cm

Ciudad de México

Colección Museo de la Ciudad de México

## Arte virreinal



Códice *García Granados*, siglo XVII  
Tinta y pigmento sobre papel amate  
Facsimil, 674 x 49.5 cm  
INAH/Colección Biblioteca Nacional  
de Antropología e Historia  
"Dr. Eusebio Dávalos Hurtado"

Autor desconocido  
*Copia del estandarte de Hernán Cortés*,  
posiblemente siglo XIX  
Óleo sobre tela, 127 x 124 cm  
INAH/Museo de El Carmen

Autor desconocido  
*Refugium peccatorum/Virgen del Refugio  
de los Pecadores*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 192 x 137 cm  
INAH/Museo de El Carmen

Cristóbal de Villalpando  
*San Juan de la Cruz y el Cristo de  
Segovia*, siglo XVII  
Óleo sobre tela, 205 x 162 cm  
INAH/Museo de El Carmen

Autor desconocido  
*Pendón de la Ciudad de México*, siglo  
XVIII  
Seda, pigmento al óleo, lentejuela dorada  
e hilo metálico, 292 x 245 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Birrete*, siglo XVIII  
Cartón forrado de seda. Pasamanería y  
cofia,  
21 x 18 x 23 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Pectoral de Pedro de Alvarado*, siglo XVI  
Hierro forjado, 42 x 34 cm  
*Inscripción: Albarado*  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Yelmo*, siglo XVI  
Hierro forjado, 33 x 29 x 22 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Testera para caballo*, siglo XVI  
Metal grabado y cuero, 32 x 56.5 x 33.5  
cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Alonso Vázquez  
*Martirio de San Hipólito con Cortés  
orante*, 1605-1607  
Óleo sobre tela, 113.8 x 83.3 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Clavicordio virginal* (réplica), siglo XVIII  
Madera, metal, tinta, barniz y pigmento,  
20.2 x 109.2 x 47.8 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Plaza Mayor de la Ciudad de México*,  
siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 218 x 274.3 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Juana María Cortés Chimalpopoca*, siglo  
XVIII  
Óleo sobre tela, 133 x 105 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Alegoría de la Madre Patria*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 292 x 218 x 9 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Autor desconocido  
*Niños Miguel José, Manuel Miguel María  
y Mariana Micaela Josefa Malo*,  
siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 147 x 117 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

José Vivar y Valderrama  
*La consagración de los templos paganos  
y la primera misa en México-Tenochtitlan*,  
siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 400 x 410 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

(atrib.) Lorenzo Zendejas  
*Alegoría del infierno*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 198 x 158 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Juan Gómez de Trasmonte  
*Forma y levantado de la Ciudad de  
México*, 1628  
Cromolitografía, 62 x 55 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Fernando Franco  
*Libro de coro. Canto Gregoriano, tomo I*,  
siglo XVI  
Documento impreso, encuadernado,  
45.9 x 33.2 cm  
INAH/Museo Nacional del Virreinato

Autor desconocido  
*Francisco Rojas*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 85.5 x 63.5 cm  
INAH/Museo Nacional del Virreinato

José Joaquín Esquivel  
*Ramón Antonio de Urdías*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 190.7 x 114.5 cm  
INAH/Museo Nacional del Virreinato

Cristóbal de Villalpando  
*El triunfo de la Iglesia*, 1680-1689  
Óleo sobre tela, 216 x 184 cm  
INAH/Museo Regional de Guadalajara

Andrés de Concha  
*Santa Cecilia*, siglo XVII  
Óleo sobre tabla, 290 x 192 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

Luis Juárez  
*La Anunciación*, siglo XVII  
Óleo sobre madera, 123.5 x 84.5 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

Juan Correa  
*Niño Jesús con los ángeles músicos*, siglo  
XVII  
Óleo sobre tabla, 75 x 142 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

Sebastián López de Arteaga  
*Cristo en la cruz*, siglo XVII  
Óleo sobre tela, 284 x 191 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

Autor desconocido  
*Adoración de los Reyes Magos*, siglo XVI  
Óleo sobre tabla, 133.2 x 122.8 x 12.6 cm  
Copia de la Adoración de los Reyes  
Magos de Jan Gossaert  
INBA/Museo Nacional de San Carlos

- Autor desconocido  
*El Pecado Original, La Creación de Eva, La Expulsión del Paraíso*, siglo XV  
Óleo sobre tabla, 97 x 118.3 x 12.8 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Autor desconocido  
La decapitación de Santiago, siglo XV  
Óleo sobre tabla, 111.2 x 87.2 x 13.7 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Autor desconocido del círculo de Pieter Paul Rubens  
*El rapto de Proserpina*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 72.5 x 91.4 x 8.3 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Mariano Salvador Maella  
*Retrato de Carlos III, 1787*  
Óleo sobre tela, 280 x 192 x 8 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Hendrick van Balen  
*Don Álvaro de Bazán dando las gracias por la toma de La Goleta*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 286 x 295 x 8.5 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Autor desconocido  
*La Santísima Trinidad con san Andrés y san Babilés*, sin fecha  
Temple y óleo sobre tabla, 230.3 x 188 x 17 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Autor desconocido  
*La misa de san Gregorio*, siglo XV  
Escuela aragonesa  
Óleo sobre tela, 59.5 x 42 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Francisco de Zurbarán (1598-1664)  
*San Juan de Dios*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 233.3 x 140 x 8.5 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos
- Escena de batalla*  
*Códice Azcatitlan*, finales del siglo XVI  
Papel europeo  
Facsimil, 21 x 28 cm  
Colección Bibliothèque Nationale de France, Francia
- Francisco Guerrero  
*Plano de la plaza de la ciudad de México y de los edificios y calles a ella cercanos*, 1596  
Hecho a tinta  
Facsimil, 42 x 56 cm  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Archivo General de Indias, España
- Ildefonso de Iniesta Bejarano  
*Plano de México y sus alrededores, 14 de diciembre de 1763*  
Manuscrito coloreado a la acuarela en papel montado sobre tela  
Facsimil, 90.9 x 66.6 cm  
Ministerio de Defensa. Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército, España
- Autor desconocido  
*Dibujo de Don Juan Ixtolinque y Guzmán, señor de la villa de Coyoacán (México)*, 1786  
Aguada y hoja de oro sobre papel  
Facsimil, 31 x 21 cm  
Ministerio de Cultura. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, España
- Autor desconocido  
*Dibujo del escudo de armas de Don Juan de Ixtolinque y Guzmán, señor de la villa de Coyoacán (México)*, 1786  
Aguada y hoja de oro sobre papel  
Facsimil, 31 x 21 cm  
Ministerio de Cultura. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, España
- Cristóbal de Villalpando  
*Plaza Mayor de México*, 1695  
Óleo sobre tela, Facsimil, 131.5 x 102.2 cm  
Colección James Methuen Campbell. Museo Corsham Court, Wiltshire, Inglaterra
- Autor desconocido  
*La caída de Tenochtitlan*, segunda mitad del siglo XVII  
Óleo sobre tela  
Facsimil, 121.9 x 198.1 cm  
Jay I. Kislak Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress, Washington, D.C., Estados Unidos
- Manuel de Sumaya  
*La Parténope. Fiesta que se hizo en el Real Palacio de México: el día de San Phelipe*, por los años del rey nuestro señor don Phelipe V, que Dios guarde, 1711-1720  
Encuadrado en pergamino  
Facsimil, 15 cm x 1.7 cm  
Colección Obras Antiguas, Raras (BN-FR) Biblioteca Nacional de México
- Autor desconocido  
*Árbol de la Cesárea, regia prosapia del emperador Moctezuma*, 1678  
Pigmento sobre papel  
Facsimil, 40 x 31 cm  
Colección Archivo General de la Nación
- Autor desconocido  
*Genealogía de la Casa de Moctezuma*, 1791  
Pigmento sobre papel  
Facsimil, 40 x 31 cm  
Colección Archivo General de la Nación
- Autor desconocido  
*Escudo de armas de Moctezuma Xocoyotzin*, 1791  
Pigmento sobre papel  
Facsimil, 20 x 31 cm  
Colección Archivo General de la Nación
- Escudo de armas de Moctezuma Ilhuicamina*  
Autor desconocido, 1791  
Pigmento sobre papel  
Facsimil, 31 x 20 cm  
Colección Archivo General de la Nación
- Autor desconocido  
*Escudo de armas otorgado a la ciudad de Texcoco en 1551, 1786*  
Pigmento sobre papel  
Facsimil, 31 x 21 cm  
Colección Archivo General de la Nación

- Fray Diego Valadés  
*Rhetorica christiana ad condicionandi, et orandi usum ac commodata, utriusque facultatis exemplis suo loco insertis; quae quidem, ex indorum maxime de prompta sunt historiis. Unde praeter doctrinam, suma quoque delectatio comparabitur, 1579*  
Papel de pulpa de algodón hecho a máquina Encuadernación de pergamino unido con cuero, 22.5 x 18 x 4 cm  
Área de Acervos Históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México
- Autor desconocido  
*José Antonio Mendoza, indio cacique, 1816*  
Óleo sobre tela, 111 x 171 cm  
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Secretaría de Cultura.  
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural.  
Acervo de la Capilla de Santa Anita, Zacatlamanco
- (atrib.) Luis Juárez  
*San Francisco consolado por ángeles, ca. 1610-1630*  
Óleo sobre tela, 152 x 113 x 9.4 cm  
Colección de la Fundación Cultural Antonio Haghenbeck y de la Lama, I.A.P.  
Museo Casa de la Bola, Ciudad de México
- José de Ibarra  
*Virgen de la Jura (anverso)/Juan Diego (reverso), 1743*  
Óleo sobre tela, 130 x 90 cm  
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana. Secretaría de Cultura.  
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural.  
Acervo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México
- Autor desconocido  
*Moctezuma acepta el vasallaje, sin fecha*  
Óleo sobre tela, 40 x 61 cm  
Colección Banco Nacional de México
- Autor desconocido  
*Encuentro de Cortés y Moctezuma, sin fecha*  
Óleo sobre tela, 40 x 61 cm  
Colección Banco Nacional de México
- Juan Correa (1676-1716)  
*Biombo El encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma, sin fecha*  
Óleo sobre tela, 253 x 552 cm  
Colección Banco Nacional de México
- Autor desconocido  
*Virreyes, sin fecha*  
Óleo sobre tela, 129 x 187 cm  
Colección Banco Nacional de México
- Círculo de Nicolás Enríquez  
*El Parián, sin fecha*  
Óleo sobre tela, 55 x 90.2 cm  
Colección Banco Nacional de México
- Autor desconocido  
*Biombo Alegoría de la Nueva España, primera mitad del siglo XVIII*  
Óleo sobre tela, 175 x 540 cm  
Colección Banco Nacional de México
- Juan Correa (1676-1716)  
*Biombo Los cuatro continentes, sin fecha*  
Óleo sobre tela, 253 x 552 cm  
Colección Banco Nacional de México
- Autor desconocido  
*Biombo del Palacio del Virrey en México, Marqués de Cadereyta, 1635*  
Óleo sobre tela, 230 x 300 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Juan Patricio Morlete Ruiz  
*Nuestra Señora Virgen de Guadalupe de México, 1780*  
70 x 55.5 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Autor desconocido  
*Moneda conmemorativa. Proclamación de Carlos IV y María Luisa, 1796*  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Autor desconocido  
*Cristo de marfil, Ceilán, ca. 1580*  
Talla directa en marfil, 142 x 78 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Autor desconocido  
*Cristo de marfil, chino-filipino mexicano novohispano, ca. 1680*  
Talla directa en marfil, 67 x 66 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Autor desconocido  
*Virgen de marfil, Filipinas, siglo XVII, ca. 1680*  
Talla directa en marfil, 68 x 27 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Autor desconocido  
*Retrato de la S.D. María Josefa Melchora Cano Moctezuma Rojas y Velasco. Señora de la Villa de Tacuba y sus sujetos, sin fecha*  
Óleo sobre tela, 94 x 71 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Autor desconocido  
*Cigarreras, sin fecha*  
Oro  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Carlos III. Pureza de sangre de Jaral de Berrio. Título de marqués del Jaral de Berrio a Don Miguel de Berrio y Saldívar, para sí, sus hijos, herederos y sucesores, 1775, 31 x 22 cm*  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Certificación de armas a Don Miguel de Berrio Ortiz, de Landazuri, marqués de Jaral de Berrio, queda justificada su cristiandad, pureza de sangre, árbol genealógico, 1775*  
32 x 22 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Don Phelipe por la Gracias de Dios, nombra a Don Fernando de la Campa Cos Conde de San Matheo de Valparaiso, 1727*  
31 x 22 cm  
Colección Rodrigo Rivero Lake
- Autor desconocido  
*Biombo con la Conquista de México, segunda mitad del siglo XVII*  
Óleo sobre tela, 210 x 560 cm  
Colección particular
- Autor desconocido  
*Escudo de armas de la ciudad de Tlacopan, 1564*  
Pigmento sobre papel, 31.5 x 21.6 cm  
Colección Fundación Casa de Alba.  
Palacio de Liria. España

- Autor desconocido  
*Escudo de armas de don Antonio Cortés Totoquihuaztli*, 1564  
Pigmento sobre papel, 31.5 x 21.5 cm  
Colección Fundación Casa de Alba.  
Palacio de Liria. España
- Autor desconocido  
*Procesión solemne de nuestra señora de Loreto a la Ciudad de México*, 1727  
Óleo sobre tela, 290 x 380 cm  
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana.  
Secretaría de Cultura.  
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural.  
Acervo del Templo de San Pedro, Zacatenco
- Autor desconocido  
*Coronación de la Virgen de Guadalupe con san Francisco, atlante y santos*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 110.5 x 94 x 7 cm  
Colección Museo de la Basílica de Guadalupe
- Josefus de Ribera i Argomanis  
*Verdadero retrato de Santa María Virgen de Guadalupe, patrona principal de la Nueva España jurada en México*, 1778  
Óleo sobre tela, 182 x 118.8 x 4.6 cm  
Colección Museo de la Basílica de Guadalupe
- Cristóbal de Villalpando  
*La Virgen y el Niño*, siglo XVII-XVIII  
Óleo sobre tabla, 186.5 x 105 cm  
Colección Museo de la Basílica de Guadalupe
- Carlos López y Diego Troncoso  
*Planta y descripción de la Imperial Ciudad de México en la América*, 1760  
Litografía, 72.5 x 45.5 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Ignacio Castera  
*Plano ignográfico de México que demuestra su centro principal y barrios, formado para fijar el término de éstos y establecer el buen orden de su limpia*, 1793  
Facsimil, 60 x 46 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Autor desconocido  
*San Hipólito y las armas mexicanas*, 1764  
Óleo sobre tela, 174 x 127 x 5 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*La coronación de la Virgen*, finales del siglo XVI, principios del XVII  
Madera tallada, dorada, policromada, estofada y esgrafiada, 116 x 90 x 16 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*Cruz procesional*, 1600  
Plata fundida, forjada, cincelada, repujada y picada de lustre, 94 x 54 x 13.5 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Agustín del Pino  
*Virgen de Guadalupe*, principios del siglo XVIII  
Óleo y laca sobre madera con incrustaciones de madre perla, 74 x 54 x 5 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Salvador de Ocampo  
*Escena de martirio*, 1701  
Madera tallada, sillería de coro, 43 x 60 x 6 cm  
Antiguo convento de San Agustín,  
Colección Museo Franz Mayer
- Salvador de Ocampo  
*José arrojado al pozo por sus hermanos*, 1701  
Madera tallada, sillería de coro, 43 x 56 x 6 cm  
Antiguo convento de San Agustín  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*Petaca*, siglo XVII-XVIII  
Estructura de bambú, forrada de piel, bordada con fibra de pita, interior recubierto con lino y guarniciones de hierro forjado, 43 x 66 x 51 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*Biombo con escenas y tipos populares mexicanos*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela de lino, 195 x 400 x 40 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*La Virgen de los Dolores*, siglo XVI-XVII  
Madera tallada, policromada y estofada, 63 x 33 x 55 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*Dios Padre*, siglo XVIII  
Madera tallada, dorada y policromada, 86 x 58 x 30 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*San Miguel Arcángel*, siglo XVI-XVII  
Madera y pasta de caña talladas, doradas y policromadas, 116.5 x 34 x 27 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido (de Salamanca, España)  
*Escritorio con pie cerrado* (taquillón), 1640  
Madera de nogal tallada con incrustaciones de hueso, guarniciones de hierro forjado y recortado sobre fondo rojo, 143 x 105 x 47 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- Autor desconocido  
*Baúl de tapa curva*, siglo XVII-XVIII  
Madera tallada y policromada con guarniciones de hierro forjado y dorado, 61 x 95 x 52 cm  
Colección Museo Franz Mayer
- (atrib.) Miguel Cabrera  
*Patrocinio de la virgen sobre autoridades civiles, eclesiásticas y jesuitas*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 110 x 185 cm  
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana.  
Secretaría de Cultura.  
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural.  
Acervo de la Pinacoteca de San Felipe Neri, "La Profesa"
- Autor desconocido  
*Las penas del infierno*, siglo XVIII  
Óleo sobre tela, 230 x 195 cm  
Bienes Propiedad de la Nación Mexicana.  
Secretaría de Cultura.  
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural.  
Acervo de la Pinacoteca de San Felipe Neri, "La Profesa"
- Autor desconocido  
*Mexico Regia et Celebris Hispaniae Novae Civitatis*, principios del siglo XVII  
Calcografía realzada a color, 36.5 x 40.5 cm  
Colección particular

## Siglo XIX

### Primera mitad



Francisco Javier Álvarez  
*Casa de la Hidalga*, 1861  
Óleo sobre papel sobre madera,  
33 x 45 cm  
Colección Banco Nacional de México

José Agustín Arrieta  
*Escena popular de mercado* (dama), sin  
fecha  
Óleo sobre papel, 75 x 93 cm  
Colección Banco Nacional de México

José Agustín Arrieta  
*Escena popular de mercado* (soldado), sin  
fecha  
Óleo sobre tela, 70 x 97 cm  
Colección Banco Nacional de México

Pedro Gualdi  
*Exterior del Teatro de Santa Anna*, sin  
fecha  
Óleo sobre tela, 70 x 97 cm  
Colección Banco Nacional de México

Lorenzo de la Hidalga  
*Interior del teatro de Santa Anna*, sin  
fecha  
Acuarela sobre papel, 26.3 x 33.4 cm  
Colección Banco Nacional de México

José Jiménez  
*Paisaje con casa*, 1858  
Óleo sobre tela, 73 x 99 cm  
Colección Banco Nacional de México

Hyacinthe Laclotte  
*Vista del Valle de México*  
(desde Chapultepec), 1809  
Acuarela sobre papel, 39 x 57 cm  
Colección Banco Nacional de México

Pedro Gualdi  
*Interior del teatro de Santa Anna*, ca. 1850  
Óleo sobre tela, 70 x 97 cm  
Colección Banco Nacional de México

Agustín Ylizaliturri  
*El Patio del Colegio de las Vizcaínas*, 1874  
Óleo sobre tela, 77 x 101 cm  
Colección Banco Nacional de México

William Ellis  
*Windfield Scott marchando  
sobre la Ciudad de México*, 1847  
Óleo sobre tela, 111 x 172 x 7 cm  
Colección María y Manuel Reyero

Autor desconocido  
*Une de la grande place á Mexico*, siglo XIX  
Cromolitografía, 55 x 76 cm  
Colección María y Manuel Reyero

Autor desconocido  
*Vu de la Ville de Mexique prise du Lac*,  
siglo XVIII  
Litografía, 55 x 76.5 cm  
Colección María y Manuel Reyero

Pedro Gualdi  
*Casa del Arquitecto de la Hidalga*, 1948  
Óleo sobre tela, 64 x 82 x 4.5 cm  
Colección María y Manuel Reyero

Autor desconocido  
*Coracero de Tulancingo*, ca. 1840  
Diorama, 40 x 40 cm  
Colección particular

*Constitución de Cádiz*, 1812  
15 x 15 cm  
Colección Jorge Ramiro Denegre-Vaught

Autor desconocido  
*Plaza de Santo Domingo*, sin fecha  
Litografía, 43.0 x 30.0 cm aprox.  
Colección Carlos Monsiváis / Museo del  
Estanquillo

Autor desconocido  
*Exvoto de Policarpio Trejo*, 1855  
Óleo sobre metal laminado,  
25.5 x 35.8 cm  
Colección Museo de la Basílica  
de Guadalupe

Autor desconocido  
*Exvoto de la señora doña Teresa Santa  
María*, 1855  
Óleo sobre metal laminado, 25.3 x 32.9 cm  
Colección Museo de la Basílica  
de Guadalupe

Pedro Gualdi  
*Vista noroeste de la Ciudad de México*,  
primera mitad del siglo XIX  
Óleo sobre tela, 110 x 158 x 5 cm  
Colección Museo Franz Mayer

Manuel Tolsá  
*Figura ecuestre de Carlos IV*, siglo XX  
Bronce con base de mármol, 26 X 26 X 10 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México

Diego García Conde  
*Plano General de la Ciudad de México  
levantado por el Teniente Coronel de  
Dragones Don Diego García Conde el año  
de 1793 y grabado en el de 1807*, 1793  
Cartografía, 270 x 157 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México

Pedro Gualdi  
*Colegio de Minería*, 1840-1842  
Litografía, 48 x 36 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México

Pedro Gualdi  
*Interior del Colegio de Minería*, 1840-1842  
Litografía, 48 x 36 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México

José María Calderón  
*Entrada del general Forey a la ciudad de  
México el 6 de junio de 1863*, 1868  
Óleo sobre tela, 216 X 140 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México

Pedro Gualdi  
*Patio de la Universidad de México*, 1840  
Litografía, 48 x 36 cm  
Colección Biblioteca Jaime Torres Bodet,  
Museo de la Ciudad de México  
Giovanna Recchia S. y Armando Moreno  
*Maqueta del Teatro Coliseo Nuevo*, 1994  
Papel y madera de balsa. Técnica mixta  
INBA/CITRU. Fondo Arquitectura Teatral

Giovanna Recchia S. y Armando Moreno  
*Maqueta del Teatro Nacional*, 1994  
Papel y madera de balsa. Técnica mixta  
INBA/CITRU. Fondo Arquitectura Teatral

José María Cal Rafael Ximeno y Planes  
*Manuel Tolsá modelando El Caballito*, siglo XIX  
Sanguina sobre papel, Facsímil, 30 x 20 cm  
Colección Museo Manuel Tolsá

Pedro Gualdi  
*Interior de la Catedral Metropolitana*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 100.5 x 125.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

Manuel Serrano  
*Truhanes en una venta*, 1855  
Óleo sobre tela, 57.0 x 52.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

- Manuel Serrano  
*Vendedora de comida*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 50.8 x 44.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Manuel Serrano  
*El Jarabe*, 1858  
Óleo sobre tela, 65.2 x 55.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- (atrib.) Manuel Serrano  
*Vendedora de Buñuelos*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 57.0 x 49.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Pedro Gualdi  
*Catedral Metropolitana y esquina del Monte de Piedad y Cinco de Mayo*, siglo XIX, 1840-1850  
Óleo sobre tela, 103.0 x 126.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Pedro Gualdi  
*La Catedral Metropolitana y el Palacio Nacional*, 1855  
Óleo sobre tela, 117.0 x 91.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Pedro Gualdi  
*La Catedral de México al atardecer*, 1850  
Óleo sobre tela, 125.0 x 100.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Carlos Nebel  
*Batalla del Molino del Rey*, 1851  
Litografía coloreada, 62.0 x 47.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Carlos Nebel  
*Entrada del General Scott a México*, 1851  
Litografía coloreada, 63.0 x 49.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Águila devorando la serpiente*, siglo XVII  
Latón laminado y bruñido, 100.0 x 127.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Juan Mauricio Rugendas  
*Bosque de Chapultepec*, 1831-1833  
Óleo sobre papel, 43.8 x 51.7 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Juan Mauricio Rugendas  
*Fuente de la Alameda central*, sin fecha  
Óleo sobre papel, 43.8 x 51.7 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Juan Mauricio Rugendas  
*Baile en el Canal de la Viga*, 1831-1834  
Óleo sobre papel, 51.7 x 43.8 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- José Agustín Arrieta  
*Escena de mercado*, 1850  
Óleo sobre tela, 104.0 x 80.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Eduardo Pingret  
*Vendedora de aguas frescas*, 1852  
Óleo sobre tela, 79.5 x 66.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- (atrib.) Miguel Mata  
*Aguador o tortugo en la Alameda*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 64.8 x 55.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Pedro Gualdi  
*Plaza Mayor de la Ciudad de México*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 119 x 129.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Eduardo Pingret  
*Mariano Arista*, 1851  
Óleo sobre tela, 115 x 96.8 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Eduardo Pingret  
*El aguador o tortugo*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 70 x 58 cm  
Colección Museo Nacional de Historia,  
Castillo de Chapultepec
- Autor desconocido  
*Interior de La Profesa*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 206.5 x 136.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Imprenta del gobierno  
*Programa de Teatro*, 1856  
Impreso sobre seda, 27 x 20.3 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Bombonera con tapa*, siglo XIX  
Cristal de Bohemia, pigmento mineral  
y esmalte, 24.8 x 14 cm; tapa: 11 x 14.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Pedro Gualdi  
*Fachada de Colegio de Minería*, 1840  
Óleo sobre tela, 78 x 105.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Entrevista de los señores generales O'Donoju Novella y Agustín de Iturbide*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 94 x 135.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Juan Mauricio Rugendas  
*Corrida de toros en la Plaza de San Pablo*, 1831-1834  
Óleo sobre tela, 43.8 x 51.7 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Placa del Camino Real de Iturrigaray*, siglo XIX  
Moldeado y horneado, 36 x 36 x 2.5 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Pedro Gualdi  
*Plaza de Santo Domingo*, siglo XIX  
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm aprox.  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Plazuela de Santo Domingo. Con la Iglesia de este nombre, la Escuela de Medicina y la Aduana*, sin fecha  
Grabado acquareleado, 25 x 20 cm aprox.  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Gente de tierradentro. Santo Domingo y aduana de México*, sin fecha  
25 x 20 cm aprox.  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Solemne y pacífica entrada del ejército de las Tres Garantías a la Ciudad de México el día 27 de septiembre del memorable año de 1821*, ca. 1823  
Óleo sobre tela  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Autor desconocido  
*Jura solemne de la independencia en la Plaza Mayor de México el 22 de octubre de 1821*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 82.0 x 122.0 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia
- Henrionnet F.  
*Ostiaro de Fernando VII*, siglo XIX  
Caja de latón repujado, 8.3 x 2.4 cm  
INAH/Museo Nacional de Historia

<p>Autor desconocido  <i>Antonio López de Santa Anna</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela, 109 x 80.5 cm  INAH/Museo Nacional de Historia</p>	<p>Odilón Ríos Farías  <i>Ascenso de un globo</i>, 1968  Óleo sobre lámina de cobre,  65.2 x 55.7 x 4.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Under the direction of Major W. Turnbull  By Captain Mc. Clellan &amp; Lieut.  Hardcastle, Topo. Engineers  <i>Battles of Mexico. Survey of the line of  operations of the U.S. Army, under the  command of Major General Winfield  Scott. On the 8th, 12th &amp; 13th of Sept,</i>  1847  Impresión sobre papel, 68 x 53.3 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>
<p>Autor desconocido  <i>Exvoto Virgen de la Candelaria</i>, 1864  Óleo sobre cartón, 25 x 34 cm  INAH/Museo Nacional de Historia</p>	<p>F. Zul  <i>Patio de una casa</i>, 1913  Óleo sobre tela, 63 x 73.5 x 6 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Jesús Corral  <i>Alegoría de la Patria</i>, 1844  Óleo sobre tela  Facsímil, 121.5 x 102 x 6 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>
<p>Murguía (impresión)  <i>Churubusco. Monumento levantado en  memoria de los que combatieron allí,  contra el ejército norteamericano</i>, siglo XIX  Estampa iluminada, 19 x 28 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>José María Medina  <i>Convento de monjas</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela, 74 x 59 x 6 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Autor desconocido  <i>Exvoto del milagro realizado a Antonio  Roa</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela sobre papel  Facsímil, 55.5 x 42.0 x 1.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>
<p>Murguía (impresión)  <i>Iglesia y ex convento de San Diego  Churubusco, donde fue detenido el  ejército norteamericano</i>, siglo XIX  Estampa iluminada, 19 x 27.8 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>José María Medina  <i>Convento de frailes</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela, 74 x 59 x 6.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Autor desconocido  <i>Los polkos en el templo de La Profesa</i>, 1847  Litografía acuarelada  Facsímil, 24.5 x 37.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>
<p>Autor desconocido  <i>Garita de Belén</i>, siglo XIX  Estampa, 9.3 x 14.7 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Autor desconocido  <i>Escena en un patio</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela, 79 x 100 x 6.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Autor desconocido  <i>Battles of Mexico. Survey of the line of  operations of the U.S. Army, under the  command of Major General Winfield  Scott. On the 19th &amp; 10th August &amp; on  the 8th, 12th &amp; 13th of Sept,</i> 1847.  Estampa acuarelada sobre tela  Facsímil, 93.8 x 66.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>
<p>J. Allison  <i>Voluntarios de New York, Pennsylvania y  Sur Carolina con el batallón de infantes de  marina para el ataque a las fortificaciones  del Castillo de Chapultepec</i>, siglo XX  Estampa, 49.3 x 60.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Autor desconocido  <i>Escena de un calabozo</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela, 80.2 x 100.5 x 6 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Autor desconocido  <i>L'Empereur Maximilien et L'Impératrice  Charlotte dans les rues de Mexico (El  Emperador Maximiliano y la Emperatriz  Carlota en las calles de México)</i>, siglo XIX  Estampa con aplicación de color posterior  Facsímil, 32.71 x 23.29 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>
<p>Solís (impresión)  <i>Vista de Churubusco en el año de 1847</i>,  siglo XIX  Óleo sobre tela, 50 x 65 x 2.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>José María Medina  <i>Refectorio de un convento de frailes</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela, 73 x 94 x 3.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Autor desconocido  <i>L'Empereur Maximilien et L'Impératrice  Charlotte dans les rues de Mexico (El  Emperador Maximiliano y la Emperatriz  Carlota en las calles de México)</i>, siglo XIX  Estampa con aplicación de color posterior  Facsímil, 32.71 x 23.29 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>
<p>Autor desconocido  <i>Templo de La Profesa</i>, siglo XIX  Temple sobre tela, 76.5 x 102 x 2.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>José María Medina  <i>Coro de un convento de frailes</i>, siglo XIX  Óleo sobre tela, 65.5 x 86 x 1.5 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>	<p>Fernando Best  <i>Convento de Churubusco</i>, siglo XX  Óleo sobre tela, 58 x 49.2 cm  INAH/Museo Nacional de las Intervenciones</p>

Autor desconocido

*Bal donné aux notabilités de la ville de Mexico par le maréchal Forey, commandant le corps expéditionnaire* (Baile ofrecido a los notables de la Ciudad de México por el mariscal Forey, comandante de la fuerza expedicionaria), siglo XIX

Estampa con aplicación de color posterior  
Facsimil, 33.36 x 23.29 cm  
INAH/Museo Nacional de las Intervenciones

A. Deroy y Lix y E. Rouvens

*Entrée du maréchal Forey à Mexico* (Entrada del mariscal Forey a México), siglo XIX

Estampa con aplicación de color posterior  
Facsimil, 23.48 x 17.63  
INAH/Museo Nacional de las Intervenciones

Pelegrín Clavé y Roque

*Retrato del arquitecto Lorenzo de la Hidalga*, 1861

Óleo sobre tela, 185 x 136.5 x 10 cm  
INBA/Museo Nacional de San Carlos

José María Velasco

*Río San Ángel*, 1861

Óleo sobre tela, 31 x 44 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

José María Velasco

*Vista de la Magdalena*, 1863

Óleo sobre papel pegado en tela,  
31.5 x 44 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

José María Velasco

*Ex convento de San Bernardo*, 1861

Óleo sobre papel pegado en tela,  
32.8 x 44.8 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

Luis Coto y Maldonado

*Ahuehuetes* (Bosque del Colegio militar en Chapultepec), siglo XIX

Óleo sobre tela, 72 x 97.5 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

John Phillips dibujó, Riders y Walter litografiaron,

*Santo Domingo*, 1848.

Litografía, 26 x 37 cm  
INBA /Museo Nacional de Arte

## Siglo XIX. Segunda mitad



Serie Alumbrado. Fondo Ayuntamiento de México. *Plano de la distribución de alumbrado público*, 1896

103.5 x 79.5 cm

Colección Archivo Histórico de la Ciudad de México

Daniel Cabrera (Fíguro)

*Festejos de la reelección*, en El Hijo del Ahuizote, 5 de agosto de 1888

Documento de prensa

Litografía, 33.3 X 46.5 cm

Colección Biblioteca Jaime Torres Bodet, Museo de la Ciudad de México

Daniel Cabrera (Fíguro)

*Fiesta de los Naturales* en El Hijo del Ahuizote. 18 de diciembre de 1887

Documento de prensa

Litografía, 33.3 X 46.5 cm

Colección Biblioteca Jaime Torres Bodet, Museo de la Ciudad de México

Ricardo Castro

*Himno nacional mexicano transcrito para piano* – México : [Gran repertorio de música y almacén de instrumentos A.

Wagner y Levien, succs.] , 1910.

Colección Biblioteca Jaime Torres Bodet, Museo de la Ciudad de México

Velino M. Preza

*Cáscada de rosas* [Música] – México : A. Wagner y Levien succs., sin fecha.

Colección Biblioteca Jaime Torres Bodet, Museo de la Ciudad de México

Julio Ruelas

*La crítica*, 1906

Aguafuerte, 40 x 30 x 2.5 cm

Colección María y Manuel Reyero

Julio Ruelas

*Calavera*, 1897

Tinta y gouache sobre papel,

52 x 42 x 3 cm

Colección María y Manuel Reyero

Joaquín Clausell

*Embarcadero en el canal de la Viga*, sin fecha

Óleo sobre tela. 100 x 150 cm

Colección Kaluz

Autor desconocido

*Porfirio Díaz y las Musas*, sin fecha.

Óleo sobre tela

11x163 cm

Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo

Joaquín Ramírez

*Antonio López de Santa Anna* (1794-1876), siglo XIX.

Óleo sobre tela, 74 X 63 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

Joaquín Ramírez

*Nicolás Bravo* (1776-1854), 1865

Óleo sobre tela, 75 X 62 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

Joaquín Ramírez

*Junta de Regencia*, 1864

Óleo sobre tela, 75.5 X 124.5 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

Joaquín Ramírez

*Junta de Regencia*, siglo XIX

Óleo sobre tela, 74.5 X 123.5 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

Joaquín Ramírez

*Fernando Maximiliano de Habsburgo* (1832-1867), 1865

Óleo sobre tela, 74.5 X 62.5 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

Autor desconocido

*Federico Gamboa* (1864-1939), 1885

Óleo sobre tela, 48 X 47 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

Pedro Gualdi

*Plaza de armas, vista de la Catedral*, siglo XIX

Óleo sobre lámina

74 X 99.5 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

Henry Wellge

*Plano perspectivo de la ciudad y del valle de México, D.F., población*, 1906.

Cartografía, 43 X 98 cm

Colección Museo de la Ciudad de México

José Escudero y Espronceda

*Benito Juárez*, ca. 1958

Óleo sobre tela

Colección Museo de la Ciudad de México

*Don Francisco de Quevedo*, Impresos de Armando de María y Campos. Programas de teatro, Mayo 25 de 1857, 21.2 x 13.5 cm, Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim

*Plaza de toros del Paseo Nuevo*  
*Corridas de toros*, programa 25 y 27 de diciembre de 1857. Impresos Armando de María y Campos. Programas de teatro, Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim

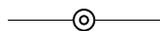
*Obertura de la ópera Semíramis*, Impresos de Armando de María y Campos. Programas de teatro, Agosto 24 de 1861, 21.9 x 13.2 cm. Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim

*Gran función de volatina, equilibrios, gimnasia, voladores, columpios y maroma*, Impresos de Armando de María y Campos. Programas de teatro, Septiembre 8 de 1861, 40 x 15.2 cm. Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim

*Don Juan Tenorio*, Impresos de Armando de María y Campos. Programas de teatro, Mayo 23 de 1858, 34.3 x 22.1 cm. Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim

*La mala semilla*, Impresos de Armando de María y Campos. Programas de teatro, Enero 15 de 1861, 27.8 x 20.9 cm. Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim

## Siglo XX y XXI



Felipe Ehrenberg  
*Estudiante acribillado*, 1968  
Mixta, 50 x 60 x 4.5 cm  
Colección particular

Andalucía/ Colectivo  
mujeres grabando resistencias  
*No me chifles, cabrón/vivas nos queremos*, 2016  
Linografía sobre papel marquilla, 32.5 x 50 cm  
Colección Mujeres grabando resistencias

Andrés Fonseca  
*Algo diario. Lo estético en lo cotidiano*, 2011  
Video, duración: 9:48 min  
Colección Andrés Fonseca

Armando Cristeto  
*De la serie Apolo urbano*  
México, DF, 1981.  
Plata/gelatina  
50 x 60 cm  
Colección Armando Cristeto Patiño

Armando Cristeto  
*2ª Marcha Gay: En mi cama mando yo*  
México, D.F., 1980  
Impresión piezográfica  
70 x 90 cm  
Colección Armando Cristeto

MIRA, Comunicado Gráfico:  
*Uso del automóvil*, 1978  
Copia heliográfica, 60 x 60 cm  
Archivo grupo MIRA  
Colección Arnulfo Aquino

MIRA, Comunicado Gráfico:  
*Sindicalismo*, 1978  
Copia heliográfica, 62 x 62 cm  
Archivo grupo MIRA  
Colección Arnulfo Aquino

MIRA, Comunicado Gráfico:  
*Magisterio*, 1978  
Copia heliográfica, 62 x 62 cm  
Archivo grupo MIRA  
Colección Arnulfo Aquino

Arturo Rodríguez Döring  
*Escena de mercado 3*, 2007  
Óleo sobre aglomerado,  
120 cm diámetro x 20 fondo  
Colección del autor

Aurora Noreña  
*Esos fragmentos le resultaron enigmáticos*  
(de la serie Quincunial), 2017  
Instalación  
90 x 55 x .74 cm, peso: 50 kg  
Colección Aurora Noreña

Carla Rippey  
*El palacio*, 2017  
Libro de artista: papel japonés cosido con transferencia sobre caja de latón forrada,  
45 x 45 x 7 cm  
Colección Carla Rippey

Roberto Montenegro  
*Cuadro futurista de la ciudad de México*, 1962  
Óleo sobre tela, 45 x 60 cm  
Colección particular

Arturo García Bustos  
*La Autonomía Universitaria*, ca. 1986  
Óleo sobre tela, 83 x 62.5 cm  
Colección particular

César Martínez  
(Ricardo Espinosa, fotografía)  
*Piedad Entubada, Ecología visual amplificada*, 2002-2016.  
Fotografía montada en Dibond con acrílico  
150 x 50 cm  
Colección César Martínez

Coral Revueltas / Eric Scibor  
*24 de marzo*. (De la serie Mapas de día), 2013  
Impresión digital sobre tela bordada a mano,  
105 x 105 cm  
Colección Coral Revueltas Valle

Varios autores  
*Documentos y panfletos sobre acciones de protesta y denuncia social*,  
Slide show  
Colección particular

- Colectivo Huellas de la memoria  
*Huellas de la memoria*, 2015  
Instalación: 2 pares de zapatos e impresión de sus huellas sobre papel bond  
26 x 10 x 8 cm aprox cada zapato (cuatro)  
28 x 21.5 cm cada hoja  
Colección Colectivo Huellas de la memoria
- Autores varios  
*Tzompantli*, 2009-2012  
Técnicas varias  
Colección David Pérez y Lola Uzurieta  
Abajo el diagrama con nombres completos de los autores de esta obra.  
Total 115 x 200 cm aprox.  
Cada uno 25 x 15.5 x 8 cm aprox. , estructuras de acero 120 x 120 cm c/u, 65 kg c/u
- Diego Pérez  
*Fragmentos para una ciudad*, 2008-2017  
Concreto armado, fierro y plantas  
3.72 x 75 x 50 cm OBRA  
70 x 75 x 50 cm SIN BASE  
4. 33.5 x 71.5 x 59.5 cm Sin plantas  
Con plantas + 15 cm  
65 x 71.5 x 59.5 cm BASE  
Colección Diego Pérez
- Gilberto Chávez  
*Actipan. Hoy San José Insurgentes*, 1950  
Óleo sobre fibracel, 65 x 79 cm  
Colección particular
- Jorge Murillo  
*Fiesta de vecindad*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 53.5 x 63.5 cm  
Colección particular
- Vita Castro  
*La Ciudad de México*, 1956  
Litografía, 8/20, 49.5 X 57.5 cm  
Colección Ernesto Arnoux
- Francisco Dosamantes  
*La ciudad de los palacios*, 1954  
Litografía 16/55, 59 x 73 cm  
Colección Ernesto Arnoux
- Isidoro Ocampo  
*Hombre y perro frente a El Caballito*, 1940  
Temple y tinta sobre papel, 50.3 x 35 cm  
Colección Ernesto Arnoux
- Francisco Dosamantes  
*La ciudad de México*, 1954  
Litografía, 16/55, 59 x 73 cm  
Colección Ernesto Arnoux
- José Clemente Orozco  
*El dolor*, 1943  
Temple, gouache y acuarela sobre cartón, 57.5 x 75.2 cm  
Colección Ernesto Arnoux
- Leopoldo Méndez  
*Carrusel*, 1949  
Grabado en linóleo, 41.4 x 54.5 cm  
Colección Ernesto Arnoux
- Estrella Carmona  
*El sepulcro de los imperios*, 2010  
Acrílico sobre tela, 190 x 85 cm  
Colección Estrella Carmona Ronzón
- Francis Alÿs  
*Set Theory*, 1996  
Video  
Format: DV/DVCPRO - NTSC, 720 x 480 (640 x 480) Linear PCM, 16 bit little-endian signed integer, 2 channels, 48000 Hz FPS: 29.97  
Duración: 13 min  
Colección Francis Alÿs
- Francis Alÿs  
*Mapa Centro Histórico*, 2004  
Lápiz sobre papel albanene  
74 x 97 cm  
Colección Francis Alÿs
- Gastón Gallardo  
*El mejor es el enemigo del bien*, 2017  
Escultura y ensamblado (reciclaje)  
200 x 150 x 150 cm  
Colección Gastón Gallardo
- Daniel Lezama  
*Fortuna Imperatrix*, 1997  
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm  
Colección Herrera Harfuch
- Eric Pérez  
*La patria*, 2017  
Óleo sobre lino, 140 x 200 cm  
Colección Herrera Harfuch
- Antonio Luquín  
*Su majestad II*, 2009  
Óleo sobre tela, 120 x 150 cm  
Colección Herrera Harfuch
- Luis Argudín  
*Diluvio IX*, 2000  
Óleo sobre tabla, 60 x 40 cm  
Colección Herrera Harfuch
- José Luis Cuevas  
*Retrato del natural*, 1954  
Óleo y tinta sobre papel, 87 x 78 cm  
Colección Herrera Harfuch
- Inda Sáenz  
*Nuevo paisaje zapatista II*, 2008  
Óleo sobre tela, 142 x 112 cm  
Colección particular
- Ilán Lieberman  
*Niño perdido*, 2006-2007  
Grafito sobre papel, 21.3 x 17.5 cm cada uno  
Cortesía Ilán Lieberman
- Arturo Estrada  
*Disolución de un mitin de mineros de Nueva Rosita y Clote por la policía*, 1951  
128 x 94 cm  
Colección Isolda Kahlo
- Jorge González Camarena  
*Construcción. El futuro de México*, 1940  
Óleo sobre tela, 130 x 158 cm  
Colección Jorge S. Ramos
- Alfonso Villareal López  
*Calle de Leonardo da Vinci*, ca. 1925  
Óleo sobre tela, 25 x 19 cm  
Colección Alfonso Villareal
- Alfonso Villareal López  
*Calle de Auguste Rodin*, ca. 1925.  
Óleo sobre tela, 42 x 32 cm  
Colección Alfonso Villareal
- Alfredo Zalce  
*La Lagunilla*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 64 x 84 cm  
Colección particular
- José Castro Leñero  
*Calles de fuego*, serie, 2016  
Acrílico sobre tela, 105 x 138 x 4.5 cm  
Colección del autor
- José Luis Sánchez Rull  
*Antojito Hide* (de la Suite San Loco), 2000  
Aguafuerte sobre papel, 50 x 37.5 cm  
Colección José Luis Sánchez Rull

- Alejandro Pintado  
*Diagrama de parques*, 2016  
Carbón y acrílico sobre lino crudo,  
120 x 170 cm  
Colección José Manuel García Colina
- José Miguel González Casanova  
*Diverso próxima*, 2008  
Video  
Duración: 111 min.  
Colección José Miguel González Casanova
- Phil Kelly  
*Marcha por Atenco*, 2006  
Óleo sobre tela, 100 x 120 cm  
Colección Juan E. García
- Juan Sebastián Barberá  
*El coche*, 1996  
Tinta china sobre papel, 50 x 70 cm  
Colección Juan Sebastián Barberá
- Julieta Aguinaco  
*México Moderno. México colonial. México Prehispánico*, 2013  
Acrílico sobre tela, 50 x 75 x 8 cm cada pieza (9 piezas)  
Colección Julieta Aguinaco
- Abraham Cruzvillegas  
*La ruta de la enemistad*, 1999  
Libro de artista, 21 x 13.5 x .8 cm (cerrado)  
Colección particular
- Ulises García Ponce de León  
Sin título, 2013  
Óleo sobre papel, 57 x 37 cm  
Colección particular
- Antonio Ruiz "El Corzo"  
*Ciudad fantástica*, sin fecha  
Grafito sobre papel, 40 x 31 x 2 cm  
Colección particular
- Antonio Ruiz "El Corzo"  
*Tres dibujos de arquitectura fantástica*, ca. 1938  
Grafito sobre papel, 32 x 78 x 3 cm  
Colección particular
- Manuel Marín  
*Los sin sombra*, 2017  
Instalación en metal policromado intervenido, 16 módulos  
200 x 25 x 138 cm  
Colección Manuel Marín
- María Campiglia  
*Los hijos de otro*, 2007  
Estarcido y acrílico sobre tela, 120 x 106 x 7 cm  
Colección María Campiglia
- María José de la Macorra  
*Ciudad de templos* (fragmento), 2010-2014  
Guata de algodón recortada y mesas  
55 ancho x 49 profundidad x 35 altura cm  
\*49 ancho x 55 profundidad x 35 altura cm  
\*100 ancho x 55 profundidad 35 altura cm  
Colección María José de la Macorra
- Mario Arturo Romero Aguilar RAMA  
*Atenco Lucha*, 2006  
Pancarta tridimensional en papel maché,  
1.20 x 1.10 cm  
Colección del artista
- Mario Núñez  
*Urbe*, 2017.  
Óleo sobre lino  
200 x 90 cm  
Colección del artista
- Miguel Rodríguez Sepúlveda,  
*Adagio*, 2007.  
Video en color con sonido  
Colección Miguel Rodríguez Sepúlveda
- Mónica Dower  
*Desnudo en Santa Fe*, 2015  
Acuarela sobre papel, 100 x 80 cm  
Colección Mónica Dower
- Pablo O'Higgins  
*Trabajadores de la construcción*, 1942  
Litografía, 62 x 52 cm  
Colección María de Jesús de la Fuente de O'Higgins
- Paloma Torres  
*Estela: Plano vertical*, 2017  
Tabla de madera grabada con hoja de oro  
262 x 60 x 30 cm. Medidas de la base  
15 x 60 x 33 cm, 45 kg  
Colección Paloma Torres
- Fanny Rabel  
*La rebelión de los peatones*, 1977  
Técnica mixta sobre papel, 79 x 106 cm  
Colección Paloma Woolrich y Amanda Woolrich
- Quirarte y Ornelas  
*Estructura poligonal-zócalo*, 2016  
Imagen de archivo en papel fotográfico, trovical y paño, 236.5 x 143 cm, sin base, 8 kg. aprox.  
Colección Quirarte+Ornelas
- Autor no identificado  
*Este es el gobierno mexicano*, 1968  
Grabado en linóleo, 35.5 x 24 cm  
Colección particular
- Ernesto García Cabral  
Sin título, ca. 1935  
Tinta sepia sobre papel  
19 x 14 cm  
Colección particular
- Abel Quesada  
*Monstruosidad del automóvil* (serie 1 -3), sin fecha  
Tinta china sobre papel, 22.5 x 13 cm  
Colección particular
- Abel Quesada  
*Monstruosidad del automóvil* (serie 2-3), sin fecha  
Tinta china sobre papel, 22.5 x 13 cm  
Colección particular
- Abel Quesada  
*Monstruosidad del automóvil* (serie 3-3), sin fecha  
Tinta china sobre papel, 22.5 x 13 cm  
Colección particular
- Adolfo Mexiac  
*Homenaje al movimiento estudiantil del 68*, 1968  
Linoleografía, 35 x 23 cm  
Colección particular
- Adolfo Mexiac  
*Homenaje al movimiento estudiantil del 68*, 1968  
Linoleografía  
Colección particular
- Antonio Arias Bernal  
*Uruchurtu*, ca. 1956  
Tinta china sobre papel, 37.5 x 27 cm  
Colección particular
- Alberto Beltrán  
Sin título, 1959  
Tinta china sobre papel, 37 x 24 cm  
Colección particular

- Enrique Metinides  
Sin título, 1970  
Plata/gelatina, 24.5 x 15.5 cm  
Colección particular
- Alberto Beltrán  
Sin título, 1959  
Tinta china sobre papel, 10 x 12 cm  
Colección particular
- Rafael Lozano Hemmer,  
*Basado en hechos reales*, 2004  
Video  
Duración: 1.21 min  
Colección Rafael Lozano Hemmer
- Lola Álvarez Bravo  
*A la capital de la República Mexicana*,  
sin fecha  
Fotomontaje original, 29.6 x 24.4 cm  
Colección Familia González Rendón
- Lola Álvarez Bravo  
*Montaje de paisaje urbano*, ca. 1950  
Fotomontaje, 29.6 x 24.4 cm  
Colección Familia González Rendón
- Lola Álvarez Bravo  
Sin título, ca. 1951  
23.5 x 58 aprox  
Colección Familia González Rendón
- Ricardo Átl Laguna  
*Ajedrez-Territorio*, 2012  
Instalación: madera, carbón y 132 peones  
de plomo, 300 x 400 cm aprox.  
Colección Ricardo Átl Laguna
- Rina Lazo  
*Manifestación en el zócalo de la ciudad*,  
ca. 1980  
Óleo sobre tela, 32.5 x 55.5 cm  
Colección particular
- Arturo García Bustos  
*Siqueiros en la cárcel*  
Grabado sobre papel, 50 x 30 cm  
Colección particular
- Rina Lazo  
*Cárcel*, 1968  
Litografía, 46 x 57.5 cm  
Colección particular
- Rina Lazo  
*Manifestación de costureras*, 1985  
Óleo sobre tela, 32.5 x 40 cm aprox.  
Colección particular
- Arturo García Bustos  
*La esquina del crimen*, 1967  
Grabado sobre papel, 81 x 79 cm  
Colección particular
- Roberto Rébora  
*Atraco*, 1998  
Temple sobre madera, 81 x 61 cm  
Colección particular
- Rodrigo Imaz  
*In media Res*, 2016  
Mixta sobre papel, 94 x 24 x 3 cm  
Colección Rodrigo Imaz
- Rogelio Cuéllar  
*Terremoto*, 1985  
Plata/gelatina, 8 x 10 pulgadas  
Colección del autor
- Rogelio Cuéllar  
*Terremoto*, 1985  
Plata/gelatina  
Colección del autor
- Rogelio Cuéllar  
*Terremoto*, 2017  
Video  
Duración: 2.30 min.  
Colección del autor
- Claudia Chapou  
*La obra núm. 3*, 2003  
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm  
Colección particular
- Germán Venegas  
*La casa*, 2016  
Baúl tallado en madera y pintado,  
81 x 140 x 70 cm aprox. 120 kg  
Colección Familia Yárritu de la Rosa
- Silvia Barbescu  
*Caldo de cabeza*, 2016  
Óleo sobre hoja de oro, sobre tela, 200 x  
240 cm  
Colección Silvia Barbescu
- Susana Campos  
*Estación La Raza*, 1990  
Acrílico sobre tela, 80 x 90 cm  
Colección Susana Campos
- Rosario Cabrera  
*Iglesia y poblado de Tepepa*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 84 x 86 cm  
Colección particular
- Rosario Cabrera  
*Fachada de San Ángel*, sin fecha  
Óleo sobre tela, 69 x 74 x 4 cm  
Colección particular
- Artista no identificado  
*Antimonumento +43*, 2015  
Maqueta de madera y acrílico, 16 x 25 x  
20 cm  
Colección particular
- Enrique Carbajal (Sebastián escultor)  
*Caballito*, 1992.  
Maqueta de monumento escultórico en  
fierro y esmalte acrílico  
152.5 x 140 x 109 cm, 160 kg  
Colección Sebastián escultor
- Jorge González Camarena  
*El constructor*, ca. 1949  
Óleo sobre tela, 115 x 95. 7 x 5 cm  
Colección Miguel Alemán Velasco
- Héctor García  
*Gloria Mestre volando sobre la ciudad*,  
1956  
Gelatina DOP, 149 x 122 cm  
Colección Fundación María y Héctor  
García
- Héctor García  
*Ciclista Nezahualcōyotl*, sin fecha  
Fotografía en blanco y negro,  
reproducción contemporánea, 60 x 50 cm  
Colección Fundación María y Héctor  
García
- Héctor García  
*Navidad en la calle*, sin fecha  
Gelatina DOP, 51 x 61 cm  
Colección Fundación María y Héctor  
García
- Héctor García y Gilberto Aceves Navarro  
Sin título, sin fecha  
Fotografía en blanco y negro intervenida,  
42 x 52 cm  
Colección Fundación María y Héctor  
García
- Héctor García  
*Reyes Magos*, 1962  
Gelatina DOP, 51 x 60 cm  
Colección Fundación María y Héctor  
García

- Rocío Caballero  
*La pesadilla del bolero*, 2010  
Arte objeto, caja de música,  
29 x 30 x 18 cm, 2 kg  
Colección Rocío Caballero
- Gerardo Murillo "Doctor Átl"  
*Paisaje lluvioso*, 1931  
Petrorresina sobre masonite, 76 x 99 cm  
Colección Kaluz
- Gerardo Murillo "Doctor Átl"  
Sin título (autorretrato con el  
Popocatépetl), 1960  
Atlcólor y óleo sobre masonite, 40.5 x  
50.8 cm  
Colección Kaluz
- Guillermo Gómez Mayorga  
*El Pocito en la Villa de Guadalupe*, sin  
fecha  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 41 x 24 cm  
Colección Kaluz
- Pedro Galarza Durán  
*Puerta del Convento de Churubusco*,  
1927  
Óleo sobre tela, 61 x 69 cm  
Colección Kaluz
- Juan O'Gorman  
*La Ciudad de México* (boceto), 1949  
Lápiz sobre papel, 58 x 66 cm  
Cortesía Galería Windsor
- José Clemente Orozco  
*Las Masas*, 1935  
Litografía, 40.5 x 58.2 cm  
Cortesía Galería López Quiroga
- Antonio Caballero  
*Olga Breeskin y Claudia Islas*, 1971  
Plata/gelatina  
Impresión posterior, 60.5 x 50.5 cm  
Cortesía Galería López Quiroga
- Antonio Caballero  
*Yedda Monteiro*, ca. 1970  
Plata/gelatina  
Impresión posterior, 60.5 x 50.5 cm  
Cortesía Galería López Quiroga
- Antonio Caballero  
*Las hermanitas Jiménez I y II* (díptico),  
ca. 1957  
Plata/gelatina  
Impresión posterior, 50.5 x 40.5 cm cada  
pieza  
Cortesía Galería López Quiroga
- José Clemente Orozco  
*Basurero*, 1935  
Litografía, 40 x 57.5 cm  
Cortesía Galería López Quiroga
- Yolanda Andrade  
*Las alas del deseo*, Ciudad de México,  
1993  
Plata/gelatina, 35.5 x 28 cm  
Cortesía Galería López Quiroga
- Enrique Metinides  
*Incendio en el Edificio Aristos*, Cd. de  
México, 1970  
Plata/gelatina, 20 x 25.2 cm  
Cortesía Galería López Quiroga
- Rafael Doniz  
*Ciudad de México*, 1978.  
Plata/gelatina, 20.5 x 25.5 cm  
Cortesía Galería López Quiroga
- Abraham Cruzvillegas  
*Autoconstrucción*  
320 x 170 x 80 cm  
Cotesía Abrahm Cruzvillegas / Galería  
Kurimanzutto
- Miguel Calderón  
*Untitled rings*, 2006.  
Fotografía  
97 x 130 cm  
Cortesía Miguel Calderón / Galería  
Kurimanzutto
- Minerva Cuevas  
*Tepito*, 2009  
Video  
Duración: 5.47 min  
Colección Minerva Cuevas / Galería  
Kurimanzutto
- Miguel Calderón  
*Chapultepec #10*, 2003  
Fotografía C-Print, 68 x 101.5 cm  
Colección Miguel Calderón / Galería  
Kurimanzutto
- Iñiqui Bonillas  
*Fotografía en casa Barragán*, 2002  
Impresión digital en papel bond,  
28 x 21.6 cm  
Cortesía Iñiqui Bonillas / Galería  
Kurimanzutto
- Carlos Amoraless  
*Double side faces (after Miki) 01, 02, 03,  
04, 05, 06, 07, 08*, México, 2007  
Juego de 8 discos LP recortados con láser,  
30 x 30 cm cada uno  
Cortesía Carlos Amoraless / Galería  
Kurimanzutto
- Antonio Ruiz "El Corzo"  
*La billetera*, 1932  
Óleo sobre tela, 77 x 67 x 10 cm  
Cortesía Galería de Arte Mexicano
- Moris  
*Bandera a media asta*, sin fecha  
Ensamblaje, técnica mixta, 350 x 120 x  
400 cm  
Cortesía Arróniz Arte Contemporáneo
- Marcela Armas  
*Exhaust*, sin fecha  
Impresión digital sobre papel y video  
Duración: 5.56 min.  
Cortesía Arróniz Arte Contemporáneo
- Omar Rodríguez Graham  
*Silver*, 2008  
Óleo sobre lino, 190 x 170 x 3 cm  
Colección Morgana Ludow y Omar  
Rodríguez Graham
- Agustín Lazo  
*El accidente*, 1924  
Acuarela sobre papel, 29.5 x 42.5 cm  
Colección Museo de Arte Moderno del  
Estado de México Carlos Olvera
- Abraham Ángel  
*Me mato por una mujer traidora*, 1924  
Temple sobre papel, 43 x 58.7 x 4 cm  
Colección Museo de Arte Moderno del  
Estado de México Carlos Olvera
- Alfredo Zalce  
Sin título, 1969  
Acuarela sobre papel, 60 x 75 cm  
Colección Museo de Arte Moderno del  
Estado de México

- José Clemente Orozco  
*Violencia en el cabaret*, sin fecha  
Mixta sobre papel, 86.5 x 10.2 x 7 cm  
Colección Museo de Arte Moderno del Estado de México Carlos Olvera
- David Alfaro Siqueiros  
*Maqueta estudio para el techo interior*,  
*Polyforum Siqueiros*, ca. 1969  
Piroxilina y acrílico sobre madera,  
290 x 500 x 52 cm  
Colección Polyforum Siqueiros
- Armando Salas Portugal  
*Vista aérea del Anillo Periférico*, sin fecha  
Impresión fotográfica contemporánea  
11 x 14 pulgadas  
Colección Fundación Armando Salas Portugal
- Armando Salas Portugal  
*La ciudad en construcción*, sin fecha  
Video  
Duración: 3:00 min.  
Colección Fundación Armando Salas Portugal
- Armando Salas Portugal  
*Hallazgo del monolito de Coyolxauhqui en la base del Templo Mayor*, 1978  
Reproducción contemporánea  
11 x 14 pulgadas  
Colección Fundación Armando Salas Portugal
- Vicente Rojo  
*México bajo la lluvia 113*, 1983  
Acrílico sobre tela, 102.5 x 102.5 cm  
Colección Acervo Patrimonial de la SHCP
- Antonio Ruiz "El Corzo"  
*Las changuitas*, 1943  
Óleo sobre madera, 35 x 27.5 cm  
Colección Acervo Patrimonial de la SHCP
- Lourdes Grobet  
*Desagüe*, sin fecha  
Fotografía blanco y negro, 20 x 25.5 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Lourdes Grobet  
*Niños caminando*, sin fecha  
Fotografía blanco y negro, 25.5 x 20 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Hermanos Mayo  
*Inundación de la Ciudad de México por lluvias*, 1951  
Plata/gelatina, 18.5 x 12.5 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Francisco Mata Rosas  
*Tres fotos de fotoseptiembre*, 1998  
Plata/gelatina, 27.8 X 35.9  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Julio Martínez Arpón  
*Día del nuevo sol II*, 1981  
Ektachrome, 35 x 26.5 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Armando Cristeto  
*Carnaval urbano del Peñón de los Baños II*, 1981  
Plata/gelatina, 29 x 18.5 cm  
Colección Museo de la Ciudad de México
- Amador Lugo Guadarrama  
*Avenida Hidalgo*, 1957  
Litografía, Obra: 20 x 26.5 cm Base: 25 x 32.3 cm  
INBA/CENCROPAM
- Gabriel Macotella  
*Casa en renta III (Casa para entrar nadando)*, 1990  
Cartón, 98 x 66 x 68 cm  
INBA/Museo de Arte Carrillo Gil
- José Clemente Orozco  
*La desesperada*, 1913  
Acuarela sobre papel  
34.5 x 51.4 cm Soporte: 34.5 x 51.4 cm  
INBA/Museo de Arte Carrillo Gil
- Manuel Rodríguez Lozano  
*Paisaje con chimenea*, 1935  
Óleo sobre cartón, 23 x 33.5 cm  
INBA/Museo de Arte Moderno
- Manuel Rodríguez Lozano  
*Paisaje*, 1935  
Óleo sobre cartón, 23 x 28.7 cm  
INBA/Museo de Arte Moderno
- Manuel Álvarez Bravo  
*Cuatro del ángel del temblor*, 1957  
Plata/gelatina, 19 x 24 cm  
INBA/Museo de Arte Moderno
- Manuel Álvarez Bravo  
*Parábola óptica*, 1931  
Plata/gelatina, 24.2 x 18.3cm  
INBA/Museo del Arte Moderno
- Ángel Zamarripa  
*Un Pegaso*, sin fecha  
Aguafuerte, 38.1 x 28.1 cm  
INBA/Museo Nacional de la Estampa
- Ángel Bracho Meneses  
*El puente y el tilichero*, 1944  
Litografía, Base: 50.7 cm x 67.4 cm  
Obra: 46.3 cm x 58.5 cm  
INBA/Museo Nacional de la Estampa
- Alfredo Zalce  
*México se transforma en una gran ciudad*, 1947  
Grabado al buril, 9/200, 42.2 x 52.1 cm  
INBA/Museo Nacional de la Estampa
- Vita Castro  
*Bellas Artes y la Alameda*, sin fecha  
Litografía, 50.6 x 33.3 cm  
INBA/Museo Nacional de la Estampa
- Frida Kahlo  
*Paisaje urbano*, ca. 1925  
Óleo sobre tela, 50 x 55 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte
- Amador Lugo Guadarrama  
*Plaza de Santo Domingo*, sin fecha  
Litografía, 20.0 x 26.2 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte
- Feliciano Peña  
*Ciudad Universitaria*, 1957  
Linoleografía, 24.7 x 32.6 cm  
INBA/Museo Nacional de Arte

# LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL ARTE



*Travesía de ocho siglos*

Se terminó de imprimir en diciembre de 2017,  
en los talleres de Offset Rebosán, Acueducto 115,  
Colonia San Lorenzo Huipulco, Tlalpan, México,  
sobre papel Z Domtar Lynx White de 118 gr.

Para su realización se utilizaron  
las familias tipográficas Minion Pro y Avenir LT.

El tiraje fue de 1000 ejemplares.

La edición estuvo al cuidado de  
Gisela Mendoza, Eduardo Méndez, Josué Ramírez,  
Víctor del Real y Alejandro Salafranca.



CDMX  
CIUDAD DE MÉXICO



Museo de  
la Ciudad  
de México

CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



INBA

INAH



ISBN: 978-607-95284-5-4



9 786079 528454