

La secularización de la imagen virreinal y el arte en el Estado liberal

Oaxaca a mediados del siglo XIX

The Secularization of the Viceregal Image and Art in the Liberal State

Oaxaca in the Mid-19th Century

Juan Manuel YÁÑEZ GARCÍA

<https://orcid.org/0000-0003-0412-437X>

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (México)

jumayaga@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar la construcción de una identidad artística en el estado de Oaxaca, partiendo del proceso de secularización del arte virreinal y su amalgama con el arte académico en el siglo XIX. Se analiza la producción escrita del pintor oaxaqueño Francisco Bonequi desde una perspectiva teórica que explora la tensión entre la autonomía del arte y la función religiosa de la imagen. Asimismo, se estudia la propuesta pictórica de este artista, que refleja los valores visuales y éticos del arte académico, alineándose con la visión artística europea y en concordancia con las corrientes ideológicas del Estado liberal mexicano. El estudio discute las afinidades ideológicas subyacentes en las expresiones artísticas de la noción de estilo y revela que la apropiación del arte del pasado no se limitó exclusivamente a motivaciones conservadoras, sino que también respondió a los intereses ideológicos del Estado liberal. En última instancia, el artículo pone de manifiesto cómo la interconexión del arte académico local con el legado del pasado desempeñó un papel fundamental en la formación de la identidad artística durante el proceso de consolidación del Estado laico.

Palabras clave: arte, imagen, religión, secularización, Oaxaca, siglo XIX.

Abstract

This article explores the development of an artistic identity in Oaxaca, resulting from the merging of secularized colonial art and academic art during the 19th century. The study focuses on the written work of Oaxacan painter Francisco Bonequi, analyzing it through a theoretical lens that delves into the tension between artistic autonomy and religious symbolism. The distinct pictorial approach of Bonequi, reflecting visual and ethical values of academic art aligned with European aesthetics and the ideological stance of the Mexican liberal State, is examined. The research examines the ideological connections underlying stylistic expressions, revealing that the appropriation of colonial art was not solely driven by conservatism but also aligned with liberal ideology. Ultimately, the article underscores how integrating of local academic art with historical legacies

Recepción: 25 de abril de 2023 | Aceptación: 14 de septiembre de 2023



© 2024 UNAM. Esta obra es de acceso abierto y se distribuye bajo la licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

played pivotal role in shaping the artistic identity during the establishment of the secular state in Oaxaca.

Keywords: *art, image, religion, secularization, Oaxaca, 19th century.*

Presentación

En medio de la lucha simbólica entre liberales y conservadores, la reciente historia del arte en México ha revelado un innegable trasfondo ideológico a la concepción artística en el siglo XIX.¹ Al vincularse, por un lado, con la ideología religiosa y prohispanista respaldada por los conservadores arraigados en la Academia de San Carlos y en el proceso de construcción simbólica de la identidad nacional, el arte virreinal tuvo un papel preponderante en la expresión artística decimonónica del país.² Por otro lado, la apropiación material y simbólica del arte virreinal en Oaxaca ocurrió en un momento posterior. Esto fue a partir de la separación de la Iglesia y el Estado, la libertad de cultos y la secularización de bienes eclesiásticos y estuvo promovida por los gobiernos liberales a partir de la Constitución de 1857 y las leyes de Reforma.³

La requisición de imágenes religiosas para conformar la galería artística del Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca en 1859 con “las mejores pinturas encontradas en los conventos”, así como la apropiación de edificios eclesiásticos y sus bibliotecas para fines civiles en el contexto del estado liberal,⁴ propició la liberación de la función religiosa de la imagen. En el proceso de secularización del arte y la sociedad en México este uso, concebido desde la Contrarreforma como un instrumento para conmover y persuadir a los fieles,⁵ fue redirigido exclusivamente hacia su aplicación artística.

¹ Fausto Ramírez, “La ‘restauración’ fallida. La pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 215.

² Juana Gutiérrez Haces, “Estudio introductorio”, en *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (México: Cien de México, 2003), 36.

³ Jaime Olveda, coord., *Los obispos de México frente a la Reforma liberal* (México: El Colegio de Jalisco; México: Universidad Autónoma Metropolitana; Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2007).

⁴ Víctor Raúl Martínez Vásquez, *Juárez y la Universidad de Oaxaca. Breve historia del Instituto de Ciencias y Artes y de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca* (México: Mexicana Digital de Impresión; México: Senado de la República, 2006), 104.

⁵ De acuerdo con los lineamientos que había establecido el Concilio de Trento desde el siglo XVI: “Porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados

Bajo esta perspectiva, el presente trabajo analiza el proceso de secularización del arte en Oaxaca en el marco del Estado liberal decimonónico. Para ello, se basa en el enfoque teórico de la bipolaridad del símbolo, desarrollado por Aby Warburg, que establece una relación tensa y pendular de la imagen artística respecto a su significado.⁶ Por un lado, esta relación abarca una conexión “mágica” o sacramental en la cual la imagen se entrelaza con su referente a través de la ritualidad religiosa y, por otro, implica una condición neutra del signo, interpretado intelectualmente como concepto.⁷

De esta manera, se adopta una perspectiva autorreferencial del arte, siguiendo el camino trazado por Hans Belting al analizar la tensión entre el icono sagrado y el carácter científico del arte renacentista. Esto permite destacar el proceso de construcción de la autonomía del arte mediante sus propias reglas de visualidad.⁸ Además, se exploran los enfoques de Víctor Stoichita y Felipe Pereda en sus estudios del Siglo de Oro español, centrados en la doble función de la imagen: fática y metadiscursiva, a través de la cual la iglesia contrarreformista buscó remediar la fractura renacentista en el arte religioso.⁹

A partir de lo mencionado, se busca comprender la escisión simbólica de la imagen en una nueva etapa histórica que, durante el siglo XIX, tuvo como objetivo integrar al país en una concepción autónoma del arte, en

en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneramos a los santos, cuya semejanza tienen [...]. Se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos [...] porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios y practicar la piedad”. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (Madrid: Ramón Ruiz, 1798), sesión xxv.

⁶ Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005).

⁷ Hay una tercera relación en la que la ilusión artística se halla en una posición intermedia donde la imagen se entiende como signo, pero también como imagen viva ante la emoción psicológica. Edgar Wind, *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista* (Madrid: Alianza, 1993), 71.

⁸ Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2012), 624.

⁹ La función fática aborda el vínculo con el espectador devoto de la Contrarreforma, y la función metadiscursiva “afecta el carácter del desdoblamiento de la representación [...] permitiendo que una imagen hable a través de los instrumentos de la pintura”. Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996), 25.

sintonía con los principios que regían el arte ilustrado europeo. Estas nociones establecían una conexión entre el pasado y el presente, a la vez que reflejaban una dimensión ética.¹⁰ En México, y significativamente en Oaxaca, este proceso se desarrolló de forma particular en la apropiación de la imagen virreinal como paradigma y legado para el arte académico del siglo XIX. Todo ello se evidenció tanto en la construcción de una tradición artística en el contexto secular mexicano, como en las perspectivas artísticas de los católicos, los protestantes y los indígenas.

En este contexto, la obra teórica y artística del pintor oaxaqueño Francisco Bonequi, producida entre 1851 y 1881 y en el marco de los gobiernos liberales, adquiere especial significado en el proceso secularizador de la imagen en Oaxaca. Basándose en la antigua noción de liberalidad del arte, y a partir de los valores científicos de la teoría renacentista del dibujo, la composición y el uso de la luz, este artista definió y defendió el arte del pasado y del presente.¹¹ La propuesta de Bonequi, que en gran medida guía el argumento de este trabajo, establece una relación autónoma con la imagen que hizo eco en los gobiernos liberales de Oaxaca durante la segunda mitad del siglo XIX y contribuyó a la construcción de una identidad artística en el estado laico.

La revaloración del arte religioso en el Estado laico: la tensión entre arte y religión

La secularización de los bienes eclesiásticos por parte del Estado liberal planteó una nueva dinámica en relación con la imagen virreinal. A pesar de su innegable impronta religiosa e hispánica, esta forma de percepción dejó atrás su antigua función de conexión con el espectador devoto como testigo o evidencia de una verdad representada.¹² En su lugar, se enfatizaron sus valores puramente artísticos, contribuyendo así a la construcción de una identidad nacional y local. Esto se alineó con la concepción artística establecida por Johann J. Winckelmann en la segunda mitad del siglo XVIII,

¹⁰ Michael Podro, *Los historiadores del arte críticos* (Madrid: A. Machado Libros, 2001), 17 y 33.

¹¹ Francisco Bonequi, *Nociones elementales de dibujo lineal y natural* (Oaxaca: Ignacio Rincón, 1851), 61.

¹² Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2017), 35.

la cual delineó un proceso orgánico de desarrollo nacional de los pueblos a través de su estilo particular.¹³

A mediados del siglo XIX, desde la academia capitalina de San Carlos, el distinguido intelectual José Bernardo Couto emprendió la gestión de donaciones de obras artísticas a los conventos con el objetivo de “formar una galería con las mejores pinturas que existan en la República y las más que puedan adquirirse, dignas de llamar la atención por su distinguido mérito y la fama de sus autores”.¹⁴ Además, su diálogo artístico con José Joaquín Pesado y el maestro académico Pelegrín Clavé, en torno a 1860, que fue publicado hasta 1872 con el título *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, enalteció el arte virreinal por encima del prehispánico, identificándolo como la cuna de la cultura en México. Esto condujo a un reconocimiento para la denominada “antigua escuela mexicana” en la narrativa histórica del arte nacional. Esta escuela adquirió importancia por su vínculo con el arte italiano y español y sus rasgos distintivos en el uso del colorido y el decoro, cualidades que dotaron al estilo mexicano de una identidad propia.¹⁵

Viene al caso mencionar que, en el mismo periodo, Rafael Lucio abordó el arte virreinal de la ciudad de México y sus alrededores. En su obra publicada en 1864, con el título *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, valoró también la impronta hispana en el arte en México. En ella destacó el mérito de los pintores que fundaron la antigua escuela nacional, y cuya obra corría el riesgo de desaparecer “si el gusto ilustrado no se despierta”.¹⁶

En este ambiente cultural, el pintor Francisco Bonequi, quien había estudiado en la Academia de México entre 1840 y 1846 y tenía conocimientos de la teoría artística vigente, escribió su propio texto sobre el arte en Oaxaca en 1862.¹⁷ En un manuscrito inédito, valoró una serie de obras pictóricas y escultóricas virreinales que tuvo la oportunidad de contemplar tanto en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca como en diversos templos de la ciudad y el estado. Para llevar a cabo estas evaluaciones, Bonequi se apoyó

¹³ Johann J. Winckelmann, *Historia del arte de la Antigüedad* (Madrid: Akal, 2011), 21.

¹⁴ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (México: Cien de México, 2003), 36.

¹⁵ Juana Gutiérrez Haces señaló la influencia de Winckelmann en Couto. “Estudio introductorio”, en Couto, *Diálogo sobre la historia*, 36.

¹⁶ Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII* (México: Imprenta de J. Abadiano, 1864), 4.

¹⁷ Fausto Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca”, en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010), 262.

en los conceptos de la época que ya le resultaban familiares gracias al diccionario de bellas artes del erudito José Gómez de la Cortina,¹⁸ como por ejemplo “estilo”, “dibujo”, “composición” y “escuela” (véase la lámina 1).¹⁹

Para citar algunos ejemplos, en la galería del Instituto de Ciencias y Artes del estado, Bonequi evaluó un apostolado de medio cuerpo desnudo y de tamaño natural como una “pintura de mucho mérito”, y atribuyó su origen a las reglas de la escuela italiana debido a la tradición que afirmaba que estas obras habían sido “traídas de Roma”. De manera similar, asignó el cuadro de la Circuncisión —actualmente perdido—, que estaba “muy bien ejecutado”, al pincel de Miguel Cabrera. En el templo de la Soledad en la ciudad de Oaxaca, resaltó el “mérito inestimable” de las obras romanas del siglo xvii. En cuanto a la catedral oaxaqueña, Bonequi describió las pinturas de los *Siete príncipes* y *San Cristóbal*, obras del maestro local Marcial de Santaella, como parte de una escuela local particular.²⁰ Fuera de la ciudad, en Yanhuitlán y Coixtlahuaca, el pintor oaxaqueño apreció el “mérito sublime” de la escuela italiana del entonces olvidado Andrés de Concha. En el retablo mayor del templo de la villa de Etlá, hoy desaparecido, enfatizó una obra del martirio de San Pedro como creación del maestro Miguel de Mendoza, calificándola como “pintura de inestimable valor: en ella se manifiesta todo el fuego del carácter que anima las pinturas de este artista; es un cuadro acabado y completo, muy conservado y no ha desmerecido nada”.²¹

Todas estas difíciles atribuciones provocaron que el historiador del arte Manuel Toussaint calificara el manuscrito de Bonequi como una serie de “imperfectos apuntes”.²² Sin embargo, el enfoque del oaxaqueño destaca por su búsqueda primordial de una identidad artística local, arraigada en la influencia de artistas consagrados como Juan Correa, Juan Rodríguez Juárez, Miguel Cabrera, Miguel de Mendoza, Isidro de Castro y Marcial de Santa-

¹⁸ En la primera edición de sus *Nociones elementales de dibujo lineal y natural* de 1851, Bonequi cita ampliamente la obra de José Gómez de la Cortina, *Diccionario manual de voces técnicas castellanas de bellas artes* (México: Imprenta de Vicente García Torres, 1848).

¹⁹ “Noticia de los pintores y escultores que han ejecutado obras en la capital y en algunos lugares del estado de Oaxaca, con expresión de los sitios en que existen dichas obras por Francisco Bonequi, 1862”, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, *Luis Castañeda Guzmán*, caja 36, exp. 10.

²⁰ “Noticia de los pintores y escultores.”

²¹ “Noticia de los pintores y escultores.”

²² Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 178.

lla, entre otros. Para Bonequi, estos creadores contribuyeron a definir un estilo y una escuela artística propia en Oaxaca sustentados en las reglas del arte clásico y del renacentista.²³

La construcción del presente artístico académico en México

De acuerdo con la concepción artística vigente, el arte estaba regido por principios que establecían una relación visual entre el pasado y el presente a partir de las reglas y la teoría artística. En este sentido, Bonequi introdujo una nueva etapa del arte local dentro de la tradición oaxaqueña que hermanaba el pasado virreinal con una nueva escuela en el presente decimonónico: “Las artes, como todas las cosas, se van perfeccionado por las reglas que nos han legado los maestros que nos precedieron y esas reglas son las que forman la teoría, indispensable al práctico para ser buen artista”.²⁴

En su mencionado manuscrito, destacó la labor señera del oaxaqueño Joaquín Copto quien, a decir del autor, había estudiado en Puebla con el maestro Zendejas, acaso refiriéndose al académico Lorenzo (?-1830) y no al novohispano Miguel (1724-1815), e impulsó el arte en el estado naciente: “A este maestro se le deben los conocimientos de dibujo y pintura que hasta hoy se notan, pues a su venia revivió el arte que se encontraba en un estado de absoluta decadencia”.²⁵ También, valoró el trabajo de maestros locales como Luis Venancio, Francisco López y Lucas Villafañe, formado este último “bajo lo amanerado que en esa época se acostumbraba, dándole a sus pinturas un carácter de novedad en el estilo”.²⁶ De Villafañe sólo se conservan una *Madona con el Niño*, de 1855, y una vista de la catedral y la plaza mayor de Oaxaca firmada en 1856.

Indudablemente, Bonequi se integró en dicha tradición artística local debido a su formación en la Academia de Dibujo del Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, y posteriormente en la Academia de San Carlos, como ya se dijo. Asimismo, su labor como docente en el instituto oaxaqueño, el Colegio Seminario local y otras instituciones de la ciudad contribuyeron a consolidar su posición en el ámbito artístico local. Por último, su producción

²³ “Noticia de los pintores y escultores.”

²⁴ Bonequi, *Nociones elementales*, 1851, 24 y 25.

²⁵ Bonequi *Nociones elementales*, 1851, 24 y 25.

²⁶ Asimismo menciona a los artistas Manuel Maza, José María Melo, Gregorio Lazo, Juan Chincoya. “Noticia de los pintores y escultores.”

pictórica también desempeñó un papel fundamental. Según sus propias palabras, hacia 1862 había creado varios cuadros que se encontraban “en poder de algunos particulares”.²⁷

Sin embargo, en la actualidad únicamente se conocen tres obras que son posteriores al manuscrito y que Bonequi realizó para los gobiernos liberales: un cuadro de *Minerva*, para el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, firmado en 1866, que se encuentra en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca; otra obra dedicada a *Miguel Hidalgo*, de 1867, para el Gobierno del Estado, y que hoy en día se resguarda en el Palacio Municipal de la ciudad de Oaxaca; y el grabado de una pintura dedicada a los *Doctores de la Iglesia* que presentó en la Academia de Bellas Artes de México en 1881.

Estas obras resultan significativas para entender los discursos artísticos de Bonequi en el marco del Estado liberal. Con base en la teoría artística del Renacimiento y del Clasicismo, el pintor oaxaqueño defendió el carácter científico del arte, la nobleza y la liberalidad de la pintura como ejercicio intelectual del artista. De esta manera, Bonequi confrontaba el rechazo a las artes en la entidad sureña a mediados de siglo XIX: “En Oaxaca aún se ven a las artes y a los artistas con desprecio”.²⁸ Y sobre todo, impulsaba un arte académico secular en Oaxaca frente al predominio del arte religioso donde: “todo se reduce a imágenes de santos, pinturas puramente místicas”.²⁹

No en balde, desde 1851, Bonequi dedicó su obra teórica al gobernador del estado, Benito Juárez, por considerar que el gobierno liberal era el mecenas de una nueva identidad artística: “si fuera un país el nuestro en que hubiese la costumbre de tener buenos gobernantes, indistintamente se buscaría a éstos de mecenas; pero como no es así, aprovecho la oportunidad de ser V. E. quien nos gobierna para consagrarle el presente Opúsculo”.³⁰ Es por ello que su producción, en el contexto de los gobiernos liberales posteriores, expresa los valores seculares del arte en el Estado liberal y en la formación artística y moral del ciudadano moderno.

*

²⁷ “Noticia de los pintores y escultores.”

²⁸ Bonequi, *Nociones elementales*, 1851, 61.

²⁹ “Noticia de los pintores y escultores.”

³⁰ “Si fuera un país el nuestro en que hubiese la costumbre de tener buenos gobernantes, indistintamente se buscaría a éstos de mecenas; pero como no es así, aprovecho la oportunidad de ser V. E. quien nos gobierna para consagrarle el presente Opúsculo.” Bonequi, *Nociones elementales*, 1851, dedicatoria, p. 5.

Hacia 1881, Bonequi expuso en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, como se llamó a la Academia de San Carlos desde 1867, un cuadro registrado como *Doctores de la Iglesia latina revisando las diferentes versiones de la Biblia*. De esta obra, se conserva un grabado que representa un diálogo intemporal entre dos personajes religiosos que Selene García Jiménez ha identificado como san Jerónimo y Juan Calvino.³¹ En la imagen, el venerable anciano, doctor de la Iglesia católica, se muestra de medio cuerpo desnudo apoyado por libros y folios, señalando con el dedo una carta que sostiene su contertulio protestante, mientras escribe con la otra mano (véase la figura 1).

Se trata de una invención que ponía en juego los recursos expresivos de la imagen en el gesto de este personaje principal. Esto insinúa la apropiación visual de los modelos virreinales, la recuperación artística del pasado y la imitación de los antiguos maestros del arte dentro de una tradición local.³² Además, respondía al gusto del purismo y el nazarenismo que a mediados del siglo XIX el maestro Pelegrín Clavé introdujo desde Roma en la Academia de México.³³ Con ello, se muestra la pervivencia del arte “religioso” en el ámbito académico, aunque, como ha advertido Fausto Ramírez: “no tenían una función devocional sino un propósito narrativo y expresivo, propiamente moderno, centrado en explorar las implicaciones pasionales y dramáticas de los episodios”.³⁴

Así, en lugar de revelar meramente la antigua función virreinal de la *imago* o retrato del santo como *exempla* de su vida virtuosa ante el espectador o como catalizadora de la devoción hacia su imagen “viva” e intemporal,³⁵ la composición de Bonequi transmitía los valores retóricos

³¹ Selene del Carmen García Jiménez, “Un cuadro de Francisco Bonequi en el contexto de la llegada de los metodistas a Oaxaca”, *Humanidades Revista del Instituto de Investigaciones en Humanidades*, año 16, n. 14 (enero-junio 2021): 27-42.

³² Acaso de los cuadros de los apóstoles que se resguardan en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) que fueron secularizados en 1859 para formar parte de la galería de Instituto de Ciencias y Artes del Estado; o bien, tal como ha sugerido García Jiménez, de la representación de san Jerónimo penitente que se halla en la iglesia de la Soledad de Oaxaca, y que es del siglo XVII. García Jiménez, “Un cuadro de Francisco Bonequi”, 27-42.

³³ “Fue la pintura producida en la Academia de San Carlos, a fines de los años cuarenta y en la década de los cincuenta, la que con mayor contundencia narrativa y simbólica echaría mano de las historias y de los personajes bíblicos para ofrecer una lección moral a la sociedad y para referirse de modo analógico, a la situación del país.” Ramírez, “La ‘restauración’ fallida”, 215.

³⁴ Fausto Ramírez, “México hacia 1858. Las artes visuales como el campo de una batalla simbólica”, *Caiana*, n. 3 (2013): 9.

³⁵ “Únicamente la imagen posee la presencia necesaria para la veneración.” Belting, *Imagen y culto*, 19.

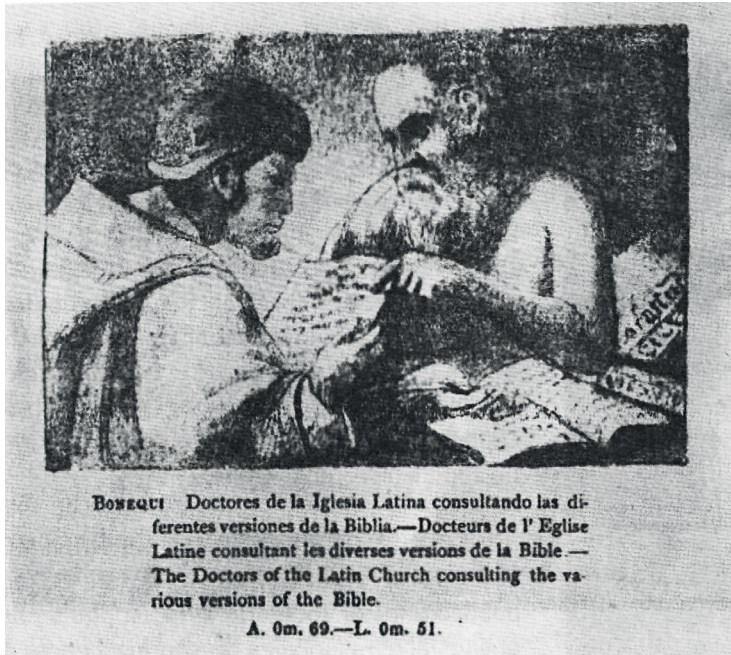


Figura 1. Francisco Bonequi, *Doctores de la Iglesia latina revisando las diferentes versiones de la biblia*, siglo XIX, grabado. Tomado de Selene del Carmen García Jiménez, “Un cuadro de Francisco Bonequi en el contexto de la llegada de los metodistas a Oaxaca”, *Humanidades, Revista del Instituto de Investigaciones en Humanidades*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, año 16, n. 14 (enero-junio 2021)

inherentes al arte. Estos valores, insinuados en la obra del artista oaxaqueño por las referencias visuales a las obras de Cicerón y al diálogo entre Demóstenes y Esquines titulado “De Corona”, se relacionaban con los estudios de retórica clásica que Jerónimo había emprendido en su juventud.³⁶ A través de esta composición, Bonequi representaba el ideal del ciudadano moderno mediante el diálogo amistoso entre visiones opuestas. Este diálogo había surgido a raíz de la ley de libertad de cultos en México de 1860,

³⁶ Se dice que Dios le reprochó por sus “lecturas profanas”, pues durante una enfermedad el joven imaginó que había muerto y, llevado ante Dios, éste le preguntó quién era: “Soy un cristiano”, respondió, pero el juez divino le contestó: “¡Mientes! Puede que seas un ciceroniano, pero no un cristiano”. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2 v. (Madrid: Alianza Forma, 2011), v. II, 631.

que puso en primer plano las relaciones contrastantes entre católicos y protestantes en el contexto de un estado laico.

Desde mediados del siglo XIX circulaban en el ámbito católico las obras de Andrea Chavraz (1793-1870), *Diálogo entre un católico y un protestante*, traducida y publicada en México en 1848,³⁷ y del español Jaime Balmes (1810-1848), *El protestantismo comparado con el catolicismo*, editada en 1841.³⁸ Ambos libros expresaban la tensa relación religiosa en la sociedad moderna europea que, ciertamente, incidía en México. Ésta se manifestaba en el contraste entre los fundamentos del juicio individual o el espíritu privado del protestantismo para glosar las Escrituras, y la interpretación exclusiva que las autoridades de la Iglesia católica ejercían sobre la palabra de Dios. Tal era el caso de san Jerónimo: “modelo de ciencia y de erudición en este género, que pasó su vida en estudiar estas lenguas [griega y hebrea], en meditar los libros santos”.³⁹

De esta manera, el cuadro de Bonequi exaltaba la vocación del santo de Estridón en la escrupulosa traducción e interpretación de los textos bíblicos. Además, resaltaba el compromiso retórico del santo en exponer y confrontar, por medio de la palabra hablada y escrita, los significados de los textos sagrados. Según su hagiografía:

Fue *seleccionador de palabras* en cuanto antes que hablar y de escribir, elegía cuidadosamente los términos que había de emplear para que se ajustaran lo más exactamente posible a los conceptos e ideas que quería transmitir; y en cuanto a que ese mismo procedimiento siguió siempre cuando tuvo que juzgar las expresiones que los demás al escribir o hablar habían utilizado, y cuando trató de ratificar las afirmaciones que estimaba verdaderas, refutar las falsas o aclarar las dudosas.⁴⁰

La abundante correspondencia que san Jerónimo tuvo con sus contemporáneos demuestra su inclinación hacia el diálogo amistoso, manifestado en una relación afable y conversacional mediante el intercambio epistolar. A decir de él mismo, por medio de las cartas: “se hace presentes a los ausentes”.⁴¹ Cicerón utilizó esta expresión para elogiar la amistad, lo cual

³⁷ Andrea Chavraz, *Diálogo entre un católico y un protestante* (México: La Voz de la Religión, 1848).

³⁸ Jaime Balmes, *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (Buenos Aires: Emecé, 1945).

³⁹ Chavraz, *Diálogo entre un católico*, 142.

⁴⁰ Vorágine, *La leyenda*, v. II (Madrid: Alianza Forma, 2011), 631.

⁴¹ San Jerónimo, *Epistolario* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), 3.

delataba la influencia de la retórica clásica en la perspectiva del santo. Pero también, y de manera significativa, aquella expresión fue utilizada por León Battista Alberti en el siglo xv para destacar los valores de la pintura: “contiene una fuerza divina, pues logra que estén presentes los ausentes, de igual manera que lo logra la amistad”.⁴² Este uso destaca la influencia artística en Bonequi, quien expresó el poder del arte al plasmar un encuentro intemporal entre dos figuras distantes en el tiempo y el espacio.⁴³

De esta manera, el pintor oaxaqueño destacó el valor retórico del arte que, en el parangón con la palabra divina, se revela a los ojos aparentemente cerrados del contertulio protestante. Al igual que el texto en la carta que sostiene san Jerónimo, cuyo mensaje es inaccesible al espectador, el arte se manifiesta como testimonio de sí mismo a través de la antigua imagen icónica de san Jerónimo y en una composición novedosa que ponderaba el carácter artístico de la *istoria* albertiana.

Este argumento visual respondía, indudablemente, a otra de las discusiones vigentes entre católicos y protestantes en vínculo con el arte religioso, la representación de lo visible y lo invisible y la función de las imágenes en la tensa relación en la que se balanceaba el arte.⁴⁴ En un extremo se encontraba la imagen religiosa, que tanto Martín Lutero como Juan Calvino, con sus matices, rechazaron desde el siglo xvi al considerarla objeto de superstición e idolatría entre los feligreses católicos. En otro, estaba la imagen artística especializada en la “formación y percepción estética”, una categoría respaldada por los protestantes, merced a los fines educativos y morales de las imágenes: “Unas sirven para la enseñanza y la amonestación, otras no pueden ofrecer otra cosa que deleite”.⁴⁵

Por su parte, la retórica católica que confrontaba las ideas católicas con las protestantes, en las obras de Andrea Chavraz y del filósofo Jaime Balmes en el siglo xix, cuestionó la concepción protestante sobre el arte, calificando su gusto como “seco, triste, desnudo y sin expresión”.⁴⁶ Incluso se llegó a tildarla de “barbárica” al recordar las destrucciones que había sufrido el arte católico: “tratando de superstición la pompa de los altares, y de idolatría las

⁴² León Battista Alberti, *Tratado de pintura* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998), 77.

⁴³ San Jerónimo vivió en Estridón, en la provincia romana de Dalmacia, entre los siglos iv y v, y Juan Calvino, en la Europa en el siglo xvi.

⁴⁴ Wind, *La elocuencia de los símbolos*, 71.

⁴⁵ Belting, *Imagen y culto*, 718.

⁴⁶ Chavraz, *Diálogo entre un católico*, 151.

obras maestras de escultura, arquitectura y pintura, se encaminaba a desterrar del mundo la elocuencia y la poesía, en lo que tienen de más grande y elevado”. Con este argumento, defendieron la importancia del arte católico en el mundo moderno como un componente fundamental en el desarrollo humanista de la cultura, en total sintonía con una apreciación estética de las bellas artes. Para Balmes, el arte católico era la expresión del genio artístico que se patentaba en los grandes monumentos del arte: “La Europa, mejor diré, el mundo está cubierto de monumentos de la religión católica”.⁴⁷

En este diálogo ciudadano, Bonequi encontró un punto de acuerdo en la defensa de las formas del pasado virreinal, valorando en ellas el legado artístico de las reglas visuales de la Antigüedad y el Renacimiento en la conformación de una escuela mexicana. Al mismo tiempo, desvinculó a las imágenes de su antigua aura religiosa para destacar únicamente los valores estéticos del arte que abrazaban los propósitos éticos y placenteros defendidos por el protestantismo en la representación de lo visible por medio del arte. De esta forma, el artista expresó que: “mis conatos han tendido constantemente a superar lo arduo y a establecer reglas que, por su justa aplicación, deben conducirnos a los goces más puros y al más dulce recreo”.⁴⁸

*

Desde 1867, Bonequi había defendido la impronta del arte virreinal y la liberalidad de la pintura a través de la obra *Miguel Hidalgo*, que ofreció al gobierno del estado y que hoy se encuentra en el palacio municipal de la ciudad de Oaxaca (véase la lámina 2).

En esta obra se observa la figura central de Hidalgo señalando el estandarte de la virgen de Guadalupe que abandera a una multitud de criollos y mestizos sublevados en la causa independentista. A sus pies se posa el águila nacional sobre una esfera con las cadenas rotas que dice: “SED LIBRES”. A sus espaldas se muestra un grupo de indios no conversos, y un León que, como símbolo de España, sostiene la esfera del mundo, mostrando la cartografía de la península ibérica.

Ciertamente, se trata de una alegoría patriótica, en la que el héroe de la independencia es representado con una fisonomía vigorosa de movi-

⁴⁷ Balmes, *El protestantismo comparado con el catolicismo*, 94, 659-660.

⁴⁸ Francisco Bonequi, *Nociones elementales de dibujo lineal y natural*, 3a. ed. (Oaxaca: Gabino Márquez, 1866), 3.

mientos graves y medidos al momento de encabezar la lucha independentista.⁴⁹ No obstante, el cuadro revela también la exaltación de la imagen de la virgen de Guadalupe por medio del gesto retórico del cura de Dolores al señalar el estandarte independentista como un argumento religioso, político y legal de una imagen virreinal que, como señala Jaime Cuadriello, fue: “jurada territorialmente y con reconocimiento real”.⁵⁰ Este gesto, que será fórmula en las pinturas de Bonequi, introduce un argumento artístico, merced a la mencionada apropiación del arte virreinal en donde la imagen guarda el sentido de unidad y continuidad de la tradición estética de un país nacido en torno al estandarte de la virgen de Guadalupe en 1810, tal como señala la imagen: “[M]DCCCX”.

De esta manera, la integración del “cuadro en el cuadro” establece una nueva relación entre el icono y la representación moderna.⁵¹ En su incorporación dentro de una escenografía que vincula una concepción dualista entre la imagen devocional y la artística,⁵² esta composición recupera el desdoblamiento icónico del antiguo arte religioso visionario.⁵³ Se evoca, así, la narrativa de la aparición de la virgen de Guadalupe al indio Juan Diego, pero en beneficio de un tenante mestizo que saluda la tradición artística del pasado (pues, al igual que la figura de Hidalgo, parece señalar la imagen) bajo un nuevo pacto social en torno a la insignia guadalupana.

Acaso por los vientos secularizadores de la sociedad a mediados del siglo XIX, el icono de la Virgen se recarga en la composición hacia un costado y es colocado en un plano posterior de la escena central encabezada por Hidalgo. En este mismo sentido, la relación con las alegorías del león y el águila como antiguos símbolos del conjunto social virreinal en aparente igualdad podría resultar ambigua por las implicaciones ideológicas en el periodo liberal, pero no así en las relaciones artísticas bajo un argumento científico.⁵⁴

⁴⁹ Tal como ha señalado Fausto Ramírez, no corresponde con la fisonomía convencional de “retrato humanista” de un anciano. Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca”, 243.

⁵⁰ Jaime Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 44.

⁵¹ Victor Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 75-76.

⁵² Belting, *Imagen y culto*, 646.

⁵³ Stoichita, *El ojo místico*, 31-32.

⁵⁴ Esther Acevedo considera que el león luce viejo y agotado y “ya no es más una amenaza”, en contraste con el águila que emprende el vuelo a la libertad encabezando la muchedumbre. Esther Acevedo, “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual”, en *Los pinceles*

El uso de la luz tiene un papel determinante en la obra. De acuerdo con las reglas de la óptica definidas por Alberti para el uso de la perspectiva, los rayos visuales forman una pirámide proyectada desde el ojo hasta el cuadro como condición necesaria de la visión y la pintura.⁵⁵ Y no casualmente, Bonequi dedicó un apartado a la óptica en la tercera edición de su *Opúsculo* de 1866, significativamente en el mismo periodo que pintó su *Hidalgo*.⁵⁶ Asimismo, conoció la obra de A. M. Perrot (*Manual del dibujante o Tratado completo del dibujo*) que recomendaba para el uso intrínseco de la luz: “Algunas veces se supone en el paisaje, que la luz viene del ángulo superior del lado izquierdo del cuadro, y que el rayo luminoso forma con la horizontal un ángulo de 45° [...] Como también se debe suponer que la figura está en relieve en el cuadro, debe producir una sombra al lado opuesto”.⁵⁷

De esta manera, Bonequi aplicó la luz en su obra en forma piramidal para dividir el cuadro en dos zonas contrastadas por la luminosidad y la penumbra.⁵⁸ La imagen guadalupana conforma un *cuerpo reflejante* de una iluminación que ya no es obra del “divino pintor”, sino expresión científica de la tonalidad que adquiere el significado simbólico del arte mismo al proyectarse sobre el águila nacional y la masa sublevada, en perspectiva. A espaldas de Hidalgo, la luz alcanza a iluminar al león español y al orbe que muestra la cartografía de la península ibérica en la delimitación de sus fronteras posindependentistas. Esto supone un reconocimiento a la imprevista artística española, pues de acuerdo con la mentalidad de la época: “quienes trajeron acá el arte de la pintura y empezaron a enseñarlo a los indios fueron los misioneros”.⁵⁹

Finalmente, la misma luz delata el prejuicio racial común hacia los indios que, en contraste, se muestran en la parte oscurecida, representados

de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860 (México: Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 120. Fausto Ramírez, por su parte, considera que se trata de un “juego de opuestos cronotópicos y culturales”, mediados por la postura de Hidalgo. Ramírez, “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca”, 263.

⁵⁵ Alberti, *Tratado de pintura*, 52.

⁵⁶ Bonequi, *Nociones elementales*, 3a. ed., 27-28.

⁵⁷ Aristide M. Perrot, *Manual del dibujante o Tratado completo del dibujo* (México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1842), 21-22.

⁵⁸ Esta distribución de la luz también puede observarse como parte de la composición en obras del mismo periodo en la Academia de San Carlos, que requieren un estudio más amplio.

⁵⁹ Couto, *Diálogo sobre la historia*, 76.

como bárbaros, ataviados con penacho y faldellín. El grupo de indígenas está encabezado por un hombre que, con gesto de dolor, expresa su desconocimiento de la cultura occidental y de las reglas de arte vigentes desde la antigüedad. Al respecto, Couto señala por voz de Pesado: “Parece que a los autores llamó poco la atención la figura humana que a nuestros ojos es el prototipo de lo bello; así que no la estudiaron, ni conocieron bien sus proporciones y actitudes, ni acertaron a expresar, por los medios que ella misma ofrece, las cualidades morales y los afectos del ánimo”.⁶⁰ El menosprecio por las expresiones artísticas prehispánicas obedecía, pues, a su desapego de las reglas del arte occidental que el estado perseguía, debido a su supuesta condición de barbarie.⁶¹ Por lo que se podría entender que de la mano de Hidalgo, o de su imagen predicante y mediadora, el arte se convirtió en un estandarte de la construcción artística del nuevo Estado para la formación del ciudadano moderno.

*

Casi de manera paralela al cuadro de *Hidalgo*, y con una composición semejante, Bonequi pintó su obra *Minerva* en 1866 para el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, centro que sustentó los valores artísticos del estado en una institución educativa republicana. Actualmente se resguarda en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (véase la lámina 3).

Como en la obra de *Hidalgo*, el artista utilizó el concepto de la óptica para dividir la obra, aunque de manera más drástica, en una zona oscura de donde “emerge” la imagen para hacerse visible y en otra zona iluminada de manera piramidal por el *cuerpo luminoso* de un templo clásico que irradia su luz desde el fondo —aunque la luz proviene de un foco exterior—. El objetivo es fundamentar la importancia de la visión y la visibilidad como el fin último del artista. De acuerdo con la teoría albertiana: “Al pintor únicamente le interesa representar aquello que puede verse”, a través de los recursos del arte como obra del ingenio del artista.⁶²

⁶⁰ Couto, *Diálogo sobre la historia*, 68.

⁶¹ Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la nación y recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 238-239.

⁶² Alberti, *Tratado de pintura*, 46.

La obra muestra a Minerva, diosa romana de la sabiduría, la ciencia y el arte, que con el gesto noble y apacible de una matrona, guía del brazo a un niño de la zona oscura y espinosa a la luz radiante del palacio clásico. Este edificio se ubica en lo alto del cuadro, desde donde se ilumina una mesa sobre la cual se distribuyen instrumentos propios de la enseñanza de las ciencias y las artes (esfera y compás, escuadra, transportador y figuras geométricas), así como modelos de bustos, pinceles, paleta de colores, pliegos de papel con ejercicios de dibujo de partes de la cara y el cuerpo, figuras geométricas, un mapa nacional y, al parecer, partituras.

De esta manera, la pintura externó los valores científicos de las artes, bajo el antiguo tópico de las artes liberales que el pintor oaxaqueño conocía bien: “[sirven] para dar a la pintura nobleza y dignidad, y hacerla agradable [...]”.⁶³ De acuerdo con la teoría albertiana que recomendaba al pintor ser hábil en la geometría,⁶⁴ Bonequi destacó el carácter matemático del arte en la enseñanza y la práctica de la pintura académica.

La obra parece evocar el modelo visual de la alegoría de la matemática, que Cesare Ripa había representado como “una grave matrona de nobilísimo aspecto”. Mientras, el niño, ingenuo y atento, sostiene una hoja en blanco o *tabula rasa* como metáfora de la temprana edad a la que debe iniciar la educación para llegar al “templo” del saber a lo largo de su vida. Así, en palabra de Ripa: “dichas enseñanzas, aun para los ingenios más torpes y menos aptos para el aprendizaje, vienen a ser como *la puerta de un hermoso jardín o de un palacio que ante sus ojos se abre*, penetrando después con el transcurrir de los años”⁶⁵ (véase la figura 2).

Bajo la guía de Minerva y la luz de la ciencia, el Instituto de Ciencias y Artes habría de encabezar la misión educativa y artística del Estado republicano en el destierro de las “tinieblas sepulcrales y horribosas sombras de la ignorancia”. Tal como lo señalaba el orador José Juan Canseco en el discurso inaugural de la institución en 1827: “Consagremos y pongamos la primera piedra fundamental del santuario augusto de Minerva”. De ahí saldrían los artistas del nuevo estado y darían forma a la ciudad bajo el canon artístico clásico:

Este asilo hermoso de los ilustres clientes de Minerva, aparecerán algún día con asombro de la posteridad ingeniosos discípulos o imitadores exactos de los Fidas, Polignotos, Praxiteles, Apeles, y Licipos, que con obras maestras de las bellas artes,

⁶³ Bonequi, *Nociones elementales*, 1851, 62.

⁶⁴ Alberti, *Tratado de pintura*, 116.

⁶⁵ Cesare Ripa, *Iconología II* (Madrid: Akal, 2007), 45-46. Las cursivas son mías.



Figura 2. Cesare Ripa, *Alegoría de la matemática*, 1593, grabado *Iconologia di Cesare Ripa* (Siena: Heredi di Matteo Florimi, 1613), 439

las estatuas colosales, las perspectivas adornadas de radiantes decoraciones las radiantes columnas, pirámides y obeliscos formen el ornato, den lustre, magnificencia, honor y fama a las ciudades y pueblos de nuestras generaciones venideras.⁶⁶

El futuro del arte: la enseñanza del dibujo en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca

Desde su fundación, el instituto oaxaqueño había establecido la enseñanza de las artes como parte de la formación general de los estudiantes. Y ya el reglamento de 1827 señalaba: “Habrà una academia dividida en tres secciones, la primera de dibujo y pintura; la segunda de escultura y arquitectura; la tercera, de agricultura y comercio, con la dotación de trescientos

⁶⁶ José Juan Canseco, “Discurso inaugural en el acto solemne de apertura del Instituto de Ciencias y Artes”, en *El Instituto de Ciencias y Artes del Estado. Los años de formación*, introd. de Francisco José Ruiz Cervantes (Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1990), 18.

pesos anuales para cada sección”.⁶⁷ En los años subsecuentes, la institución enfatizó y amplió la educación artística en decretos y reglamentos que establecieron el dibujo como el fundamento de la enseñanza artística en el nuevo estado a partir de las reglas del arte académico.

El primer director de la Academia de Dibujo en el instituto, el mencionado Joaquín Copto, impulsó los primeros conocimientos del dibujo y la pintura en el estado, sentando las bases del arte en Oaxaca. Por su parte, Lucas Villafañe, su sucesor, estableció un sistema de enseñanza basado en la metodología del *Manual del dibujante* del francés Aristide M. Perrot, cuya obra se conserva en la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa de Oaxaca con su firma.⁶⁸ Éste delataba los ideales clasicistas del estado en la búsqueda del “bello ideal”, al que definía: “el que el dibujante debe apropiarse en cierto modo por un estudio constante de las proporciones y de las formas de las esculturas antiguas y de los grandes maestros de los tiempos modernos”.⁶⁹

El manual se sustentaba en el fundamento científico de las matemáticas para la enseñanza, por una parte, del dibujo lineal, que iba de lo simple a lo compuesto al trazar líneas y hacer copias de figuras geométricas y luego reducirlas a escala y reproducir figuras de memoria; por la otra, se apoyaba en el dibujo natural, consistente en la copia de figuras y paisajes a partir del tránsito de las formas sencillas a las complejas. En palabras de Perrot, esto “consiste en comenzar copiando el dibujo de una nariz, de una boca o de una oreja, después de una cabeza entera y por último el de un cuerpo entero o estudio académico”,⁷⁰ todo ello en sintonía con el sistema de enseñanza académica vigente en la Academia de San Carlos de México desde 1796.⁷¹

Por su parte, el mencionado Bonequi, sucesor de Villafañe en la institución oaxaqueña, publicó en 1851 la primera edición, de cinco, de su obra

⁶⁷ Asimismo, el decreto de instrucción pública de 1835 señalaba que se compondría de dos cursos, uno de seis meses de dibujo y otro de un año de pintura. En los reglamentos de 1845 y 1852, el curso de dibujo natural y lineal formaba parte de los estudios preparatorios y de medicina que serían de un año. Y en el reglamento de 1898, los estudios preparatorios abarcaban la materia de dibujo durante los 10 semestres del curso. Carlos Sánchez Silva y Francisco José Ruiz Cervantes, coord., *La UABJO y sus leyes fundamentales, 1827-1988* (Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2014).

⁶⁸ Perrot, *Manual del dibujante*, 58, 59 y 76.

⁶⁹ Perrot, *Manual del dibujante*, 58, 59 y 76.

⁷⁰ Perrot, *Manual del dibujante*, 73.

⁷¹ Jaime Cuadriello, “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, ed. de Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Madrid: El Viso, 2014), 217. Para Perrot, el sistema de enseñanza académica en San Carlos se sustentaba en la tradición de Juan Cousin, en la antigua escuela francesa.

Nociones elementales de dibujo lineal y natural. En ella hizo un compendio de las “teorías indispensables” para la enseñanza de los jóvenes estudiantes: “que buscan nociones generales sobre el arte en su formación”. Por medio de un diálogo entre maestro y discípulo, se definían los conceptos teóricos de la línea, la proporción, la perspectiva y el claroscuro, que formaban parte de la tradición artística para el aprendizaje bajo las reglas matemáticas del arte.⁷²

Tal como Bonequi había representado en su obra *Minerva* por medio de dibujos que ilustraban el desarrollo académico de los estudiantes, la metodología del maestro oaxaqueño consistía en la enseñanza de un proceso gradual que iba de copiar de objetos sencillos de obras de buenos artistas y la aplicación del claroscuro a la reproducción de bajorrelieves, hasta finalmente, alcanzar la copia paulatina del natural: “si tiene que copiar el cuerpo humano, copiará un ojo, después una oreja, luego la cara, y en fin, todo el conjunto”.⁷³

En la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa de la ciudad de Oaxaca se resguardan más de ochenta dibujos que documentan la práctica estudiantil en la Cátedra de Dibujo del instituto oaxaqueño. Estos ejercicios dan cuenta del proceso gradual y repetitivo orientado a representar la figura humana de acuerdo con el método académico establecido. Así, podemos encontrar copias de modelos clásicos y dibujos de partes del cuerpo, como ojos, orejas, cabezas, brazos y pies (véase la lámina 4). Finalmente, hay algunos ejemplos que muestran el dominio del trazo en la representación correcta de la proporción y la expresión de la figura humana, lo cual constituía la base y el fundamento del arte académico estatal.

Conclusiones

La búsqueda o construcción de una identidad artística en Oaxaca bajo la noción de estilo que engranaba el pasado colonial con el presente decimonónico a partir de la forma, no fue, como se pretendía creer en el siglo XIX, un proceso continuo y ajeno a los intereses ideológicos de sus promotores. Según el historiador de arte Keith Moxey, desde una perspectiva poses-structuralista, la noción de estilo guarda: “las convicciones sobre raza, clase

⁷² Bonequi, *Nociones elementales*, 1851, 20.

⁷³ Bonequi, *Nociones elementales*, 1851, 21-24.

y género de las personas responsables de su producción y también de su recepción”.⁷⁴

En este sentido, la apropiación material y simbólica del arte virreinal expresa los intereses ideológicos del Estado liberal en la lucha con la Iglesia por el dominio de la conciencia ciudadana en México. La secularización de la imagen para su valoración eminentemente estética, dentro de un sistema de reglas visuales, supuso una ruptura de la estructura de la imagen. Ello consistió en despojarla de su función religiosa dentro de la Iglesia y de su verdadera comprensión en la sociedad. Asimismo, se procuró externarla solamente a partir de sus valores artísticos y morales en la construcción de una sociedad laica y plurirreligiosa.

Bajo aquellos valores estéticos fue posible establecer una relación de continuidad entre el pasado y el presente académico decimonónico, en la construcción de una tradición artística local. Ésta fue impulsada, desde 1827, por el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca y las academias de arte abiertas en la ciudad. Sin embargo, la construcción de una identidad artística en México en el siglo XIX sometió otras formas de visión y pensamiento en la relación con las imágenes que coexistían con el estado y que eran ajenas a los intereses del gobierno liberal y a la idea del ciudadano moderno laico.

Por un lado, el predominio de un arte religioso, no sólo del pasado, sino también del presente, parecía definir otra identidad en una sociedad profundamente religiosa:

Es muy raro el cuadro que encuentra de costumbres, paisajes, historia, etcétera; todo se reduce a imágenes de santos, pinturas puramente místicas. En los pintores que existen en estos tiempos como han carecido de escuela a donde se adquiere el gusto y estímulo, también se sigue el mismo estilo, imágenes, y no se encuentra un cuadro de costumbres u otras travesuras de arte.⁷⁵

Por otro lado, la existencia de un pasado prehispánico, cuya negación para ocupar un lugar en esta construcción histórica del arte mexicano y local obedeció, ciertamente, a aquellos criterios estéticos occidentales, pero también a los prejuicios raciales en común hacia el indio, considerado como

⁷⁴ Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004), 75.

⁷⁵ “Noticia de los pintores y escultores”

bárbaro e ignorante desde el periodo virreinal y durante el siglo XIX.⁷⁶ Hasta finales de esa centuria, Manuel Revilla integró el arte indígena, aunque considerado inferior, dentro de una historia global del arte mexicano. Revilla indicó que: “no por eso el arte de los indios ha de reputarse superior o siquiera de igual condición al que trajeron los conquistadores, pues entre uno y otro existe la diferencia que entre las civilizaciones de ambos pueblos”.⁷⁷

De esta manera, la construcción de una identidad artística en el México del siglo XIX ocurrió a partir de una noción estética europea. Ésta enfrentó y subyugó otras formas particulares de visión que coexistían en la sociedad y que eran ajenas a los intereses del Estado liberal y a la idea del ciudadano moderno laico en comunión con los valores supuestamente universales del arte.

FUENTES

Fuentes documentales

Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, *Jueces Receptores de Villa Alta*.
Biblioteca Fray Francisco de Burgoa de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, *Colección Histórica*.
Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, *Fondo Luis Castañeda Guzmán*.

Publicaciones periódicas

El Centenario, Revista Mensual Ilustrada, Oaxaca, año 1, n. 2 (15 de septiembre de 1910).

Bibliografía

Acevedo, Esther. “Entre la tradición alegórica y la narrativa factual.” En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México:

⁷⁶ Ramírez, “La historia disputada”, 238-239.

⁷⁷ Manuel G. Revilla, *Visión y sentido de la plástica mexicana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 82.

- Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Balmes, Jaime. *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea*. Buenos Aires: Emecé, 1945.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2012.
- Bonequi, Francisco. *Nociones elementales de dibujo lineal y natural*, 3a. ed. Oaxaca: Gabino Márquez, 1866.
- Bonequi, Francisco. *Nociones elementales de dibujo lineal y natural*. Oaxaca: Ignacio Rincón, 1851.
- Canseco, José Juan. “Discurso inaugural en el acto solemne de apertura del Instituto de Ciencias y Artes.” En *El Instituto de Ciencias y Artes del Estado. Los años de formación*, introducción de Francisco José Ruiz Cervantes. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1990.
- Chavraz, Andrea. *Diálogo entre un católico y un protestante*. México: La Voz de la Religión, 1848.
- Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Cien de México, 2003.
- Cuadriello, Jaime. “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo.” En *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, edición de Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown. Madrid: El Viso, 2014.
- Cuadriello, Jaime. “Del escudo de armas al estandarte armado.” En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- García Jiménez, Selene del Carmen. “Un cuadro de Francisco Bonequi en el contexto de la llegada de los metodistas a Oaxaca.” *Humanidades Revista del Instituto de Investigaciones en Humanidades*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, año 16, n. 14 (enero-junio 2021): 27-42.
- Gómez de la Cortina, José. *Diccionario manual de voces técnicas castellanas de bellas artes*. México: Imprenta de Vicente García Torres, 1848.
- Gutiérrez Haces, Juana. “Estudio introductorio.” En José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Cien de México, 2003.
- Jerónimo, san. *Epistolario*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- Lucio, Rafael. *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. México: Imprenta de J. Abadiano, 1864.

- Martínez Vásquez, Víctor Raúl. *Juárez y la Universidad de Oaxaca. Breve historia del Instituto de Ciencias y Artes y de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca*. México: Mexicana Digital de Impresión; México: Senado de la República, 2006.
- Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- Olveda, Jaime, coord. *Los obispos de México frente a la Reforma liberal*. México: El Colegio de Jalisco; México: Universidad Autónoma Metropolitana; Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2007.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Las Ediciones de Arte, 1982.
- Pereda, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2017.
- Perrot, Aristide M. *Manual del dibujante o Tratado completo del dibujo*. México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1842.
- Podro, Michael. *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- Ramírez, Fausto. “México hacia 1858. Las artes visuales como el campo de una batalla simbólica.” *Caiana*, n. 3 (2013): 9.
- Ramírez, Fausto. “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca”, en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Ramírez, Fausto. “La ‘restauración’ fallida. La pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX.” En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Ramírez, Fausto. “La historia disputada de los orígenes de la nación y recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”. En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Revilla, Manuel. *Visión y sentido de la plástica mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Ripa, Cesare. *Iconología II*. Madrid: Akal, 2007.
- Ruiz Cervantes, Francisco José, introd. *El Instituto de Ciencias y Artes del Estado. Los años de formación*. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1990.
- Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, El*. Madrid: Ramón Ruiz, 1798.
- Sánchez Silva, Carlos, y Francisco José Ruiz Cervantes, coord. *La UABJO y sus leyes fundamentales, 1827-1988*. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2014.

- Stoichita, Victor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- Stoichita, Victor. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1995.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*, 2 v. Madrid: Alianza Forma, 2011, v. I.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.
- Winckelmann, Johann J. *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal, 2011.
- Wind, Edgar. *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid: Alianza, 1993.

SOBRE EL AUTOR

Juan Manuel Yáñez García es doctor en Historia del Arte por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, especializado en arte virreinal, y recientemente ahonda en los procesos de transición del arte a la época moderna. Actualmente es profesor por asignatura en la licenciatura de Historia del Arte de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca y de la especialización en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus publicaciones destacan “Entre fuego e idolatrías: discursos y tensiones de la Santa Cruz de Huatulco”, en *Ciclos pictóricos de Antequera, siglos XVII y XVIII* (Oaxaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas; Oaxaca: Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca; Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca; Oaxaca: Fundación Alfredo Harp Helú, Oaxaca, 2013), y “Arte y ritual en la parroquia de la villa de Etlá”, en *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013).



Lámina 1. Anónimo, *Santo Tomás*, siglo XVIII, óleo sobre tela,
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca

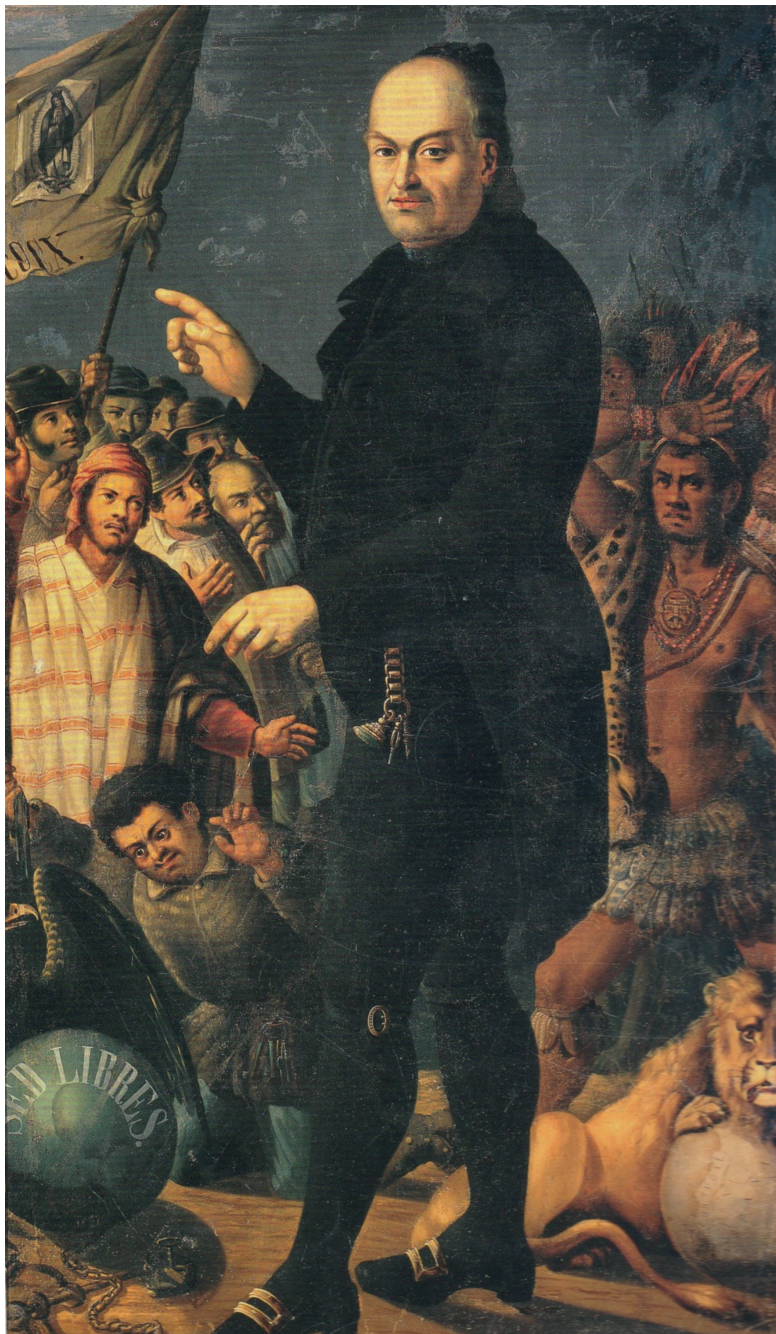


Lámina 2. Francisco Bonequi, *Miguel Hidalgo*, 1867, óleo sobre tela.
Municipio de Oaxaca de Juárez



Lámina 3. Francisco Bonequi, *Minerva*, 1866, óleo sobre tela.
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Facultad de Derecho.
Fotografía de Lázaro Fabián Hernández

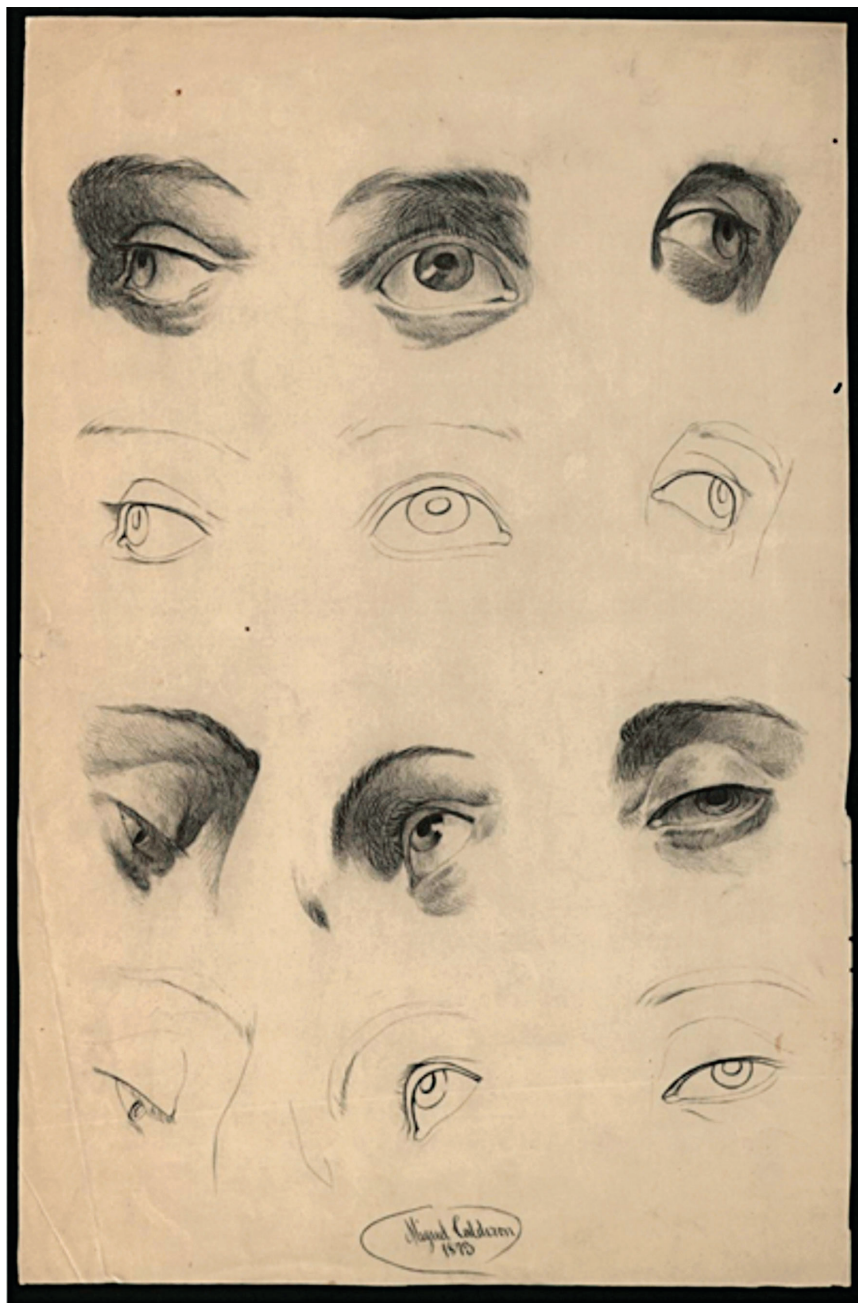


Lámina 4. Miguel Calderón, *Estudio de ojos*, 1875, dibujo.
Biblioteca Fray Francisco de Burgoa del Estado de Oaxaca, *Ejercicios de la Cátedra de Dibujo del Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca*