

Detalles sobre la publicación, incluyendo instrucciones para autores e información para los usuarios en: <http://espacialidades.cua.uam.mx>

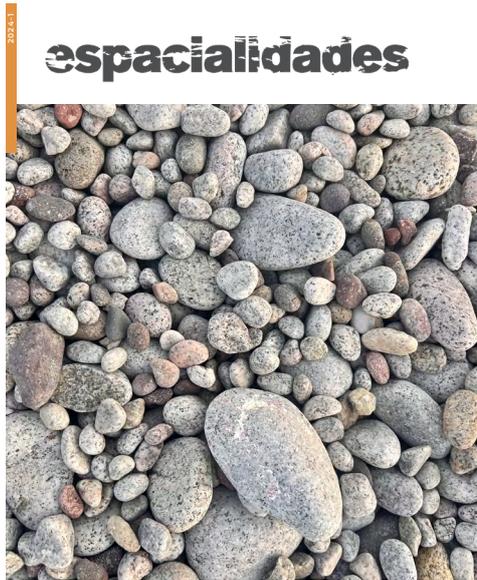
José Ramón Ruisánchez, University of Houston, Texas, EE. UU.
Pintar la patria: Territorio, distancia, evocación y contratoma en
José María Velasco pp. 16-36
Fecha de publicación en línea: diciembre 2024

© José Ramón Ruisánchez, 2024. Publicado en Espacialidades. Todos los derechos reservados. Permisos y comentarios, por favor escribir al correo electrónico: revista.espacialidades@cua.uam.mx

ESPACIALIDADES. Volumen 14, No. 1, enero-junio 2024, es una publicación semestral de la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Ciencias Sociales. Prolongación Canal de Miramontes No. 3855, Col. Ex Hacienda de San Juan de Dios, Tlalpan, C.P. 14387 y Av. Vasco de Quiroga No. 4871, Col. Lomas de Santa Fe, Cuajimalpa, C.P. 05300, Ciudad de México, México, teléfono 525558146500 ext. 3754. Página electrónica de la revista: <http://espacialidades.cua.uam.mx> y dirección electrónica: revista.espacialidades@cua.uam.mx, Editora Responsable: Dra. María Moreno Carranco. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2023-021013134600-102, ISSN: 2007-560X; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Gabriela Alicia Quiroz Rosas (GQ Creative), Juan Escutia 25, col. Niños héroes de Chapultepec. CP 03440. Benito Juárez, Ciudad de México; fecha de última modificación: diciembre del 2024. Tamaño de archivo 2.3 MB.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.



enero-junio 2024 | volumen 14 | número 1 | Publicación semestral



Universidad Autónoma Metropolitana

RECTOR GENERAL: Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

SECRETARIA GENERAL: Dra. Norma Rondero López

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

RECTOR: Mtro. Octavio Mercado González

SECRETARIO DE UNIDAD: Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo

División de Ciencias Sociales y Humanidades

DIRECTOR: Dr. Gabriel Pérez Pérez

JEFE DE DEPARTAMENTO: Dr. Rafael Calderón Contreras

Revista Espacialidades

DIRECTORA DE LA REVISTA: Dra. María Moreno Carranco

ENCARGADO DE LA EDICIÓN: Dr. Manuel Alejandro Jordán Espino

COMITÉ EDITORIAL: Dra. Tiana Bakic Hayden (El Colegio de México, México), Dr. Claudio Alberto Dávila Cervantes (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México), Dr. José Álvaro Hernández Flores (El Colegio de México, México), Dr. Vicente Moctezuma Mendoza (Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, México), Dra. Analiese Marie Richard (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México), Dra. Paula Soto Villagrán (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México), Dr. Alejandro Vega Godínez (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México) y Dr. Humberto Cavallin (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico).

COMITÉ CIENTÍFICO: Dr. Tito Alegría (Colegio de la Frontera Norte, México), Dra. Miriam Alfie (Universidad Autónoma Metropolitana- Cuajimalpa, México), Dr. Mario Casanueva (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México), Dra. Flavia Freidenberg (Universidad de Salamanca, España), Dra. Clara Irazábal (Columbia University, Estados Unidos), Dr. Jorge Lanzaro (Universidad de la República, Uruguay), Dr. Jacques Lévy (École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Francia), Dr. Scott Mainwaring (University of Notre Dame, Estados Unidos), Dr. Miguel Marinas Herrera (Universidad Complutense, España), Dr. Edward Soja (University of California, Estados Unidos), Dr. Michael Storper (London School of Economics, Reino Unido) y Dra. Maite zubiaurre, (UCLA, EE. UU).

Espacialidades tiene como propósito constituirse en un foro de discusión académica que aborda la compleja, contradictoria y multicausal relación entre el espacio y la vida social. *Espacialidades* se inscribe en el debate académico internacional sobre el giro espacial en las ciencias sociales e invita al análisis de diversas prácticas sociales y formas de organización y acción política desde una perspectiva multidisciplinaria que ponga énfasis en las diferentes escalas territoriales. Los textos publicados incorporan métodos y problemas tratados desde la sociología, la ciencia política, la economía, los estudios urbanos, la geografía, los estudios culturales, la antropología, la literatura, el psicoanálisis y el feminismo, entre otros.

Pintar la patria: Territorio, distancia, evocación y contratoma en José María Velasco

Painting the homeland: Territory, distance, evocation, and counter-take in José María Velasco.

JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ

Professor of Latin American Literature and Theory.

University of Houston

C.e.: <jrruisan@central.uh.edu>



Resumen

En este artículo planteo que una lectura detenida de la obra pictórica de José María Velasco permite entenderlo no sólo como paisajista, como se le piensa habitualmente, o como pintor de la historia en el sentido habitual, sino como un innovador tanto de la de historia sagrada como de la secular. Hay que señalar que en la mayoría de los casos estudiados aquí Velasco explora representaciones muy leves del hecho histórico y, en los lienzos más radicales que analizo, éstas parecerían estar del todo ausentes y sólo son convocadas por el eje de la mirada. Propongo reactivar el término patria para denominar el territorio que aparece en el plano pictórico, pero sólo en el momento en que el público le confiere la significación histórica que Velasco sugiere sutilmente.

Palabras clave: José María Velasco, Pintura del paisaje y territorio siglo XIX mexicano, Pintura histórica siglo XIX mexicano, Patria.

Abstract

In this article, I argue that a close reading of the pictorial work of José María Velasco allows us to understand him not only as a landscape painter, as he is usually thought of, or as a painter of history in the habitual sense of the phrase, but he is rather groundbreaking both in painting sacred and secular history. It should be noted that in most of the cases studied here, Velasco explores very slight representations of historical fact and, in the more radical canvases I analyze, they would seem to be entirely absent and are only summoned by the gaze. I propose to reactivate the term *patria* to denominate the territory that appears in the pictorial plane but only in the moment in which the public confers on it the historical significance that Velasco subtly suggests.

Keywords: José María Velasco, Mexican Landscape and territory Painting 19th Century, Mexican Painting of History 19th century, Patria (homeland).

Hoy en día, la pintura de José María Velasco (1840-1912) es el imán que atrae un flujo ininterrumpido de visitantes al Museo Nacional de Arte. Parece irresistible la posibilidad de contemplar el esplendor del Valle de México en un momento en que los límites de la ciudad eran claros, en que el agua recuerda al público que lo que llamamos valle es, en realidad, una cuenca, en que los volcanes se dibujaban nítidamente pues aún se levantaban al límite de la región más transparente del aire, como la llamara Alfonso Reyes. El atractivo de Velasco radica en que nos invita a contemplar un paisaje simultáneamente reconocible e irremediamente perdido. Este atractivo es el de una lectura intertemporal en la que el desastre ecológico que sirve como condición de imposibilidad a la ciudad que rodea al MUNAL le brinda un medio de contraste apocalíptico a estos paisajes lo que parecería un paraíso perdido.

El estatuto canónico de la obra de Velasco no ha sido invariable. Sus lienzos gozaron de un éxito considerable durante la mayor parte su vida. En general, la prensa aplaudía su obra, si bien fue cuestionado por intelectuales importantes: primero Ignacio Manuel Altamirano y más tarde —ya como abanderado de otra manera de pintar— José Juan Tablada.¹ Un indicador importante del ocaso del interés por su obra —después de ser el permanente consentido de los premios nacionales desde que era estudiante en la Academia de San Carlos y el protagonista indiscutible de los pabellones mexicanos en las exposiciones “universales” durante el Porfiriato (Tenorio Trillo 1998, 141-172)— la muestra del centenario de la Independencia, organizada por Gerardo Murillo en 1910, no lo incluye.² Esto anuncia el purgatorio que atravesará su pintura tras su muerte, sobre todo en los años de esplendor del

1 Sobre el papel de Tablada, el magnífico artículo de Gutiérrez Silva es la mejor fuente.

2 García Germeros lista entre los artistas que participaron a Saturnino Herrán, Joaquín Clausell, Jesús F. Contreras, Alfredo Ramos Martínez, Adolfo Best Maugard, Elena Mix y el joven José Clemente Orozco; el Doctor Atl, que no gustaba de formar parte de muestras colectivas, no presenta ninguna obra (1991, 72-73).

proceso muralista. Durante esos años, su manera de mirar dejó de ser relevante ante los programas visuales de la Revolución y su paulatina institucionalización: frente a la eternidad serenísima de Velasco; lo urgente era una pintura de procesos históricos, el código de la patria tomando los muros de los monumentos públicos.

Este olvido permite que, cuando resurge el interés por su obra, ésta se considere con otros ojos. En 1942, treinta años después de su muerte, una retrospectiva reúne casi 250 obras de Velasco. Su autor intelectual es el poeta Carlos Pellicer y el cerebro museográfico es el joven Fernando Gamboa. Esto a su vez lleva al estudio de Juan de la Encina, uno de los miembros del exilio español: *El paisajista José María Velasco* (1943) y a un importante texto de Diego Rivera, donde explica cómo apreciar la pintura de Velasco desde una estética postimpresionista y sorteando la acusación de que su logro es meramente “fotográfico”. A partir de entonces, su fortuna es de nuevo ascendente hasta llegar a su apoteosis medio siglo después en la gran exposición de 1992. En 2012 y 2013 se celebran dos coloquios internacionales que piensan a Velasco con rigor.³ Finalmente, se realiza una nueva exposición en el MUNAL: “Territorio ideal” que implica un cambio en el guion museográfico cuyo objetivo explícito es enmarcar la obra de Velasco dándole aún mayor relevancia a su pintura, recreando al mismo tiempo su contexto para incluir a otros pintores de su época como Luis Coto y, como hicimos nosotros en nuestro congreso, al geógrafo Antonio García Cubas, lo que denota un diálogo frontal con la cartografía científica de la época (Arteaga y Rodríguez Rangel 2014).

PINTOR CRISTIANO

Quiero apoyarme en un momento temprano de la trayectoria que acabo de esbozar. Se trata de uno de los primeros intentos de sacar al pintor de Tenancingo del olvido. Velasco, *pintor cristiano* (1932) de Luis Islas García (1909-1970) es un libro sobre todo anecdótico, pero que contiene intuiciones que vale la pena desarrollar. La primera es la del título mismo, que señala el catolicismo de Velasco no como un mero rasgo de su vida privada, sino como un aspecto esencial de su carácter, fundamental para comprender su pintura. El segundo es la concepción del catolicismo como síntesis, tomada del gran crítico conservador Marcelino Menéndez y Pelayo.

Vale la pena hacer un repaso de la obra de Velasco desde el punto de vista de esta intuición, aunque, o más precisamente porque, en un primer momento pudiera parecer paradójica la etiqueta de “pintor cristiano”. Resulta evidente que Velasco entiende, desde su juventud, que el arco que comienza en el taller de Pedro de Gante en el Colegio de San José de los Naturales en los primeros días de la Nueva España y que produce una importantísima iconografía religiosa había cumplido su ciclo, con la excepción del ámbito de la plástica popular donde el nombre más destacado del siglo será José Guadalupe Posada (1852-1913). Esto es, en otras palabras, que la pintura religiosa como se había entendido hasta, digamos Miguel Cabrera, estaba agotada.⁴

El joven Velasco desarrolla su talento bajo la guía y protección del turinés Eugenio Landesio (1810-1879), profesor de pintura del paisaje en la Academia de San Carlos, que convierte a Velasco en su discípulo

3 En 2012 Manuel Gutiérrez Silva y yo organizamos en Houston el coloquio dedicado a Velasco, José María Posada y Antonio García Cubas. En 2013 en Querétaro, se organizó su coloquio en el Instituto de Investigaciones Estéticas, dedicado en esa ocasión a reflexionar sobre el paisaje.

4 Lo cual no quiere decir que se extinguiera esta producción por pintores contemporáneos suyos, como demuestran las obras de Salomé Piña para la Basílica de Guadalupe.

dilecto. El hecho de que Velasco opte por esta guía y no por la del retratista catalán Pelegrín Clavé (1811-1880), quien fue su primer maestro en San Carlos, apunta hacia una de las características centrales de mi lectura: la distancia. Mientras que el retrato cívico que Clavé practicó con pericia hereda la mirada de la pintura hagiográfica, la pintura del paisaje privilegia el territorio por encima de sus habitantes.

Sin embargo, antes de llegar cabalmente a los espacios de grandes dimensiones, que son lo que normalmente viene a la memoria cuando se evoca a Velasco, hay que recordar que, si bien prácticamente nace adulto, las dimensiones de lo que abarca la mirada en sus cuadros sólo se va ampliando de manera progresiva

en sus primeros años. Antes de emprender los cuadros en que abarca la totalidad del Valle de México, Velasco mide sus poderes frente a espacios de dimensiones más reducidas; antes que el territorio, el rincón urbano. Comienza con el recoleto *Patio del Baño de los Pescaditos* (1860), que pertenecía a su familia. De ahí pasa al mucho más ambicioso *Patio del exconvento de San Agustín* (1861) que, a pesar de estar sobrepoblado de personajes, es uno de sus primeros éxitos. De este período inicial, su obra más relevante es la *Vista de la parte destruida del convento de San Bernardo*, también de 1861 (fig. 1), sobre el que ha llamado la atención Fausto Ramírez cuya lectura sigo aquí.



Fig. 1. José María Velasco. *Vista de la parte destruida del convento de San Bernardo* (1861).

Velasco muestra aquí la destrucción del Convento de San Bernardo en 1861. Otro exconvento, pero en este caso en el proceso de ceder su claustro al rehacer liberal de la ciudad tras el triunfo de la Reforma. Aquí, en lugar de la plétora de figuras pintorescas que traicionaban su ansiedad de complacer al maestro Landesio

en *San Agustín*, hay un sólo personaje. En el centro de la composición, un obrero trabaja en la demolición. Hay que subrayar que lo difícil que resulta distinguirlo es ya una aportación de Velasco a la matriz convencional del género: sí, es una figura humana que introduce cierta movilidad al paisaje a la vez que ayuda a esclarecer su

escala, pero simultáneamente sorprende su casi borramiento, por la distancia y por la paleta de colores tan semejante a la del convento mismo. Se trata de una aportación que esboza la manera futura de Velasco que más interesa en este trabajo. Una manera que, escondida bajo el placer inmediato que causan sus cuadros, exige una intensa atención de su público.

El peón sirve para señalar que no contemplamos una ruina, sino del trabajo de producirla. Velasco no hace aquí una pintura religiosa, sino una pintura histórica. Pero una pintura de la historia radicalmente diferente de los cuadros de sus contemporáneos Santiago Rebull (1829-1902) y Félix Parra (1845-1919)⁵. La de Velasco no es la pintura dramatizada de una historia más o menos mítica que descende en línea directa de los episodios de las vidas de Cristo y de los Santos. En su caso, el episodio, en vez de exagerarse con énfasis operístico, se encuentra suavizado, convertido en un detalle que explora un mínimo de lo pintoresco.

La ruina no es solamente la del convento en tanto edificación, sino la de una manera de profesar la religión. Y entonces preserva, como parte del momento iconoclasta de la Reforma triunfante, el marco de posibilidad de la anterior pintura religiosa. Así, este cuadro no solamente muestra las consecuencias inmediatas de la desamortización en los primeros años de la década de 1860, sino que debe inscribirse en un proceso de más larga duración: el de la abolición definitiva de lo que Bolívar Echeverría llamó el ethos barroco (1994). Con todo, no debemos pasar por alto que, al fondo

la Catedral parece asomarse al predio que se va vaciando, como un comentario que relativiza la derrota de la Iglesia (Ramírez 2017, 19).

Si retrocedemos al momento borbónico, cuando se impone cabalmente el ethos moderno, encontramos en la crónica de José Gómez —quien vivió en la Ciudad de México entre 1789 y 1794, los años de gobierno del segundo virrey Revillagigedo— el relato de cómo en ese período se mataron perros callejeros, se pusieron serenos, se creó un servicio de limpia, se numeraron las casas y, de manera importante: «se quitó el repique de las campanas con esquilas en todas las iglesias [y] se quitaron de palacio todas las imágenes que había de Cristo y de la Virgen» (cit. en Gruzinski 2004, 111). Aquí aparecen trenzados varios procesos de modernización urbanos del largo siglo XIX: junto con la higiene y lo que entonces se llamaba policía también un primer intento de moderar el exceso de celo religioso y sobre todo su presencia exuberante en el *sensorium*.

La pintura de Velasco debe pensarse entonces como testimonio del proceso en el que lo moderno se entiende como sobrio, racional, además de económicamente productivo —pues no se pueden ignorar, al pensar estos cambios de la ciudad, los estupendos negocios que la desamortización hizo posible.⁶ Simultáneamente, hay que entender la pintura de Velasco como un producto del cambio de sensibilidad que había iniciado a finales del siglo XVIII. Velasco pinta no sólo sus temas, sino las condiciones de posibilidad de su pintura.

5 De hecho, Rebull pinta imágenes religiosas, como su Sacrificio de Isaac (1857), y el Bartolomé de las Casas (1875) de Parra, es más un santo rodeado de sus atributos que un personaje de la historia. A este grupo de pintores acaso hay que añadir al favorito de Altamirano: el malogrado Ramón Sagredo (1834-1870), quien también intenta la pintura religiosa de sensibilidad romántica.

6 María Dolores Morales (1976) mostró concluyentemente cómo la iglesia era dueña, no sólo de los conventos, sino de buena parte de la vivienda de clase media de la ciudad. La desamortización, a su vez, sirve como modelo a los procesos de deslindamiento y colonización que ha explorado brillantemente Shelley Garrigan (2023) en diálogo con la pintura de Velasco.



Fig. 2. José María Velasco. *El Valle de México desde el Cerro de Atzacualco* (1873).

Tenemos aquí (fig. 2) su primera vista del Valle de México. El tipo de cuadro y de formato que lo hicieron célebre. El rayo de la mirada va de norte a sur, con la capilla del Cerrito en la cima del Tepeyac, la capilla del Pocito al lado izquierdo del cerro y la Colegiata de Guadalupe al derecho. A la derecha de la Colegiata, está la Villa de Guadalupe, frente a una de las lagunas de temporal que aún se formaban y secaban anualmente —y que hoy, memoria del agua, inundan con regularidad la zona de Vallejo. La Calzada de los Misterios (sin árboles) y la de Guadalupe (arbolada) corren paralelas entre tierras que aún parecen cultivadas hacia la mancha brillante Ciudad

de México. Al fondo se alza el Ajusco, a la derecha del gran cúmulo que ocupa parte del cielo.

Pero si detenemos nuestra atención en los personajes que constituyen el detalle pintoresco de la anécdota que anima con sus acciones el primer plano (ver fig. 3), nos encontramos con que la mujer destacada por el juego del claroscuro sostiene una imagen de la Virgen de Guadalupe cuya cabeza brilla por el juego de la luz. Acaso no sea abusivo activar a la Virgen como, al mismo tiempo, Tonantzin, dado que el grupo lleva a cabo la ceremonia en la sierra, al aire libre, a espaldas de las iglesias.



Fig. 3. José María Velasco. *La ciudad de México desde el Cerro de Atzacualco* (1873). Detalle.

Esta ceremonia sincrética, como el obrero en la pintura que discutí anteriormente, es un detalle que, aunque no sea insignificante, sólo se entrega a quien mira con paciencia. Un detalle que genera una narración y desde ella activa la presencia de lo sagrado, insuflando todo el paisaje y permitiendo el cierre, la “síntesis”, de la que hablaba Islas

García siguiendo a Menéndez y Pelayo.⁷

Para cerrar esta sección, examinemos un ejemplo de la serie más explícitamente religiosa que pintó Velasco: una de sus variaciones de *Lumen en coelo* (Luz en el cielo) (fig. 4), que, como Xavier Moysen nos recuerda, fue un encargo del arzobispo oaxaqueño Eulogio Gillow (2011, 10).



Fig. 4. José María Velasco. *Lumen en coelo* (1894).

⁷ No está de más señalar que en este espacio del primer plano de otra de las vistas del Valle de México, la que se exhibe en el Munal, de 1877 aparece un águila con una serpiente en el pico, otro emblema importante para quien sabe detenerse a mirar.

El pasaje que ilustra el cuadro *Yo soy el buen pastor* corresponde al Evangelio de Juan (10:11). Sin embargo, sería difícil defender la centralidad de las figuras del rebaño y del pastor en el lienzo de Velasco, que no parece estar localizado en un territorio específico del país, no hay montañas, aunque la vegetación en el primer plano sí parece corresponder a alguna de las mesetas semisecas del centro y la ropa del pastor, manta de algodón crudo y sombrero de paja, remiten a los de un trabajador agrícola mexicano. Las diferentes variaciones de este tema en Velasco son mucho más estudios sobre la altura del horizonte, de la luz, experimentos con una pincelada muy suelta, que pintura religiosa en el sentido que había tenido el término hasta, insisto, antes de las Reformas Borbónicas. Y sin embargo, el buen pastor hace que la tormenta y la luz que se cuele entre las nubes; el campo pictórico todo adquieran otro cariz.

No está de más recordar que aquí Velasco, una vez más trabajando brillantemente con la distancia, atiende a la lección de los Viejos Maestros Pieter Brueghel y Joachim Palantir, minimizando el espacio destinado al episodio anecdótico de la "historia", son los precursores directos de la pintura del paisaje. No obstante, como prueba Boudewijn Bakker (2012) en su erudito libro, incluso cuando la pintura del paisaje se establece como un género independiente lo sagrado no deja de subyacer a sus mundos representados.

Concluyamos esta sección resumiendo brevemente. Aunque se sabe que Velasco es un católico practicante, su fe aparece marcando su obra visual mucho menos haciéndose presente con algún elemento de la iconología cristiana habitual hasta mediados del siglo XVIII, que como una posibilidad de sentido que abarque a todos los elementos que conviven en el plano pictórico. Una posibilidad que, en algunas ocasiones, como las estudiadas en este inciso, es convocada por un detalle discreto, a veces incluso recóndito, que le confiere sacralidad al territorio que observamos, y con ello lo unifica como el espacio donde algo ha sucedido.

Esta conjunción entre territorio y el hecho histórico que vuelve significativas sus partes y sus límites es, en mi lectura, lo que debemos llamar patria. Patria es entonces un territorio al que el espectador, cooperando con el artista, le confiere sentido. Este sentido, sobre todo si el espectador es mexicano, lo incluye. Parte de la emoción estética que crea la pintura de la patria es la de entregarse como recompensa a una contemplación. No basta con mirar, hay que trabajar con el cuadro. En ese sentido, las figuras humanas no sólo son decorativas, maneras de mostrar la escala: aparecen en el plano pictórico alegorizando las labores de quien contempla.

LA HISTORIA COMO AUSENCIA

No obstante la inteligencia con que Velasco juega con la distancia y las figuras que invitan al público a llevar a cabo el trabajo de la patria, y que, por lo tanto, actúan como la llave de una posible activación alegórica (e incluso anagógica) de la obra, hay un momento aun más alto en su exploración de las posibilidades evocativas de la pintura.



Fig. 5. José María Velasco. *Vista de la Carbonera (Oaxaca)* (1887)

El primer aspecto que quiero subrayar del cuadro *Vista de la Carbonera (Oaxaca)* es la total ausencia de figuras humanas. Conforme Velasco madura, va atreviéndose a prescindir de la función pintoresca que había aprendido de Landesio. Aunque a esto hay que añadir que, como muestra su *Lumen en coelo*, nunca lo abandonará del todo. De hecho, cuando Velasco pinta versiones diferentes de un mismo paisaje, suele diferenciarlas el hecho de que una versión contenga personajes y otra, más rigurosa, los elimina.

En el caso específico de la fig. 5 hay que completar esta renuncia al personaje humano con la iluminación de Fausto Ramírez:

Acualquier espectador decimonónico que hubiese vivido los años de la Intervención francesa o que conociese las proezas militares del general Porfirio Díaz [...], la *Vista de la Carbonera (Oaxaca)*, realizada por Velasco en [...] 1887, debe haberle traído a la memoria uno de los combates más audaces librados victoriosamente por Díaz contra las tropas imperiales y que constituía unos de sus mayores timbres de gloria. El cuadro representa sólo la localidad en que tuvo lugar la batalla, y no la acción militar en sí; no obstante, dada su celebridad, aquél quedaba implícitamente cargado de evocaciones históricas recientes (Ramírez 2017, 68-70).

Así, Velasco entiende que es posible escapar a la tradición en la que la pintura de la historia de dimensiones heroicas ocupaba la cima del sistema visual. En su lugar, hace que el cuadro del paisaje secrete el pasado *renunciando a representarlo*: «Las gestas nacionales del siglo XIX fueron incorporadas de modo implícito en las representaciones de localidades estrechamente asociadas con figuras o episodios estelares de la historia reciente» (Ramírez 2017, 48), algunos ejemplos que señala Ramírez son Guelatao, el pueblo de la Sierra Norte de Oaxaca donde nació Benito Juárez, el Castillo de Chapultepec, donde se produjo uno de los episodios más recordados de la invasión estadounidense de 1847, y el Cerro de las Campanas, donde fue fusilado Maximiliano de Habsburgo, y más tarde se construyó una discreta capilla en su memoria (2017, 67). En suma, «al plantar su caballete en sitios cargados de densas connotaciones históricas, Velasco confiaba en que la imaginación asociativa del espectador otorgaría al paisaje su significación cabal» (2017, 48). Desde luego, esta significación es la que, como he señalado más arriba, convierte el mero territorio en patria. Una patria sin necesidad de patriotismo (y mucho menos patrioterismo).

Siguiendo esta línea de pensamiento, es posible ampliar el catálogo de Ramírez. Para hacerlo, me resulta útil jugar con la intertemporalidad y leer a Velasco a la luz de una obra contemporánea. La pareja de fotógrafos españoles Bleda y Rosa —María Bleda (1969) y José María Rosa (1970)— han fotografiado una serie de espacios, unificados bajo el título *Campos de batalla*. La serie de 63 obras, desarrollada entre 1994 y 2016, presenta dos imágenes del mismo lugar con lo que Marta Dahó llama un hiato entre ambas; esto es, un espacio del campo de batalla que no aparece en ninguna de las dos. Este hiato subraya la

«desconexión entre los lugares señalados por la historia y los espacios actuales» (Dahó 2022, 350). La desconexión que es también, siempre, su conexión. Lo importante es que los *Campos de batalla* no solamente incluyen sitios de la historia moderna como Puente de Calderón, donde las tropas de Hidalgo son derrotadas por Calleja, sino también mucho más remotas, como Roncesvalles, donde en 778 la retaguardia el ejército de Carlomagno fue emboscada y diezmada por un contingente vasco-musulmán: el asunto del *Cantar de Roldán*. «La atención al presente material del lugar de la batalla abre un espacio de contemplación singular al apartarse de los escenarios más esperados» (Dahó 2022, 350). A esta observación de la curadora de la retrospectiva de Bleda y Rosa hay que agregar, además, que *Campos de batalla* es de una manera discretísima una historia de España, enmarcándola en Europa e incluyendo los virreinos de América: las tres subdivisiones del largo proyecto.⁸

Desde este punto en la historia del arte reciente, quiero autorizarme para sumar otros lugares a los paisajes-pasajes de Velasco. Otros escenarios tocados por el aura de una historia no tan inmediata, como el Árbol de la Noche Triste, donde quiere la leyenda que Hernán Cortés llorara su desastrosa retirada de Tenochtitlan. En su artículo sobre este cuadro, en su versión de 1885, Emmanuel Ortega nos recuerda algunos datos importantes, como que en 1872 el ahuehuete había ardido, al parecer por un incendio intencional y, más importante, que la imagen del árbol de Popotla había sido comisionada por el Museo Nacional. Este dato interesa porque no es el único cuadro que Velasco pinta por encargo. El Museo le pide en 1878 una vista de Teotihuacán y las dos versiones del Baño de Netzahualcóyotl que Velasco resuelve de manera memorable.

8 La página de los artistas es: <<https://www.bledayrosa.com/>>.

La importancia de estos encargos, cuyo origen más remoto podemos fijar en la expedición a la Mesa de Metlatoyuca en 1865 (Gudiño Cejudo 2015), así como en el resto de su trabajo en el Museo Nacional, es que llevan a Velasco extender los poderes de la vía negativa de la evocación, hasta llegar las raíces más remotas de la patria. Sus cuadros no se limitan a los sitios de la historia reciente; pues encontró en otros territorios una especie de aura, *precisamente* porque ya no sucedía en ellos lo que había sucedido.⁹ Una vez más, sus cuadros invitan, además de la manera complaciente y decorativa, a *otra mirada*, mucho más exigente, una mirada que sabe ir del detalle a la totalidad del cuadro, de lo pintado a lo sugerido por la pintura, pero que no aparece en el campo visual.

LA VIRGEN DE GUADALUPE: EMPERATRIZ DE LA PINTURA, REINA DE LA MIRADA

Entre todas las imágenes producidas durante el Virreinato de Nueva España, la que se impone indiscutiblemente (si bien no de manera inmediata) en el *sensorium* es la Virgen que, según la hagiografía, se plasma en la tilma milagrosa de Juan Diego en 1531. Pintada seguramente por algún miembro extraordinariamente talentoso del taller de Pedro de Gante, esta Virgen María, en su advocación de Guadalupe, da origen a un industrioso museo de reelaboraciones,

entre las que destacan las del oaxaqueño Miguel Cabrera en la década de 1760, en la culminación de lo que más arriba he llamado el ethos barroco.¹⁰ La reproducción de las guadalupanas llegó a su cima justamente en los años que preceden a la expulsión de los Jesuitas: 1767 marca el momento inicial del proceso de modernización que aniquila los últimos remanentes del ethos barroco que, como ya hemos visto, es seguido por los procesos de racionalización urbana

9 No está de más recordar aquí que Velasco pinta en 1906 una serie de paneles con imágenes de la vida prehistórica, incluyendo varios de la vida anterior al ser humano. No los discuto in extenso: primero, porque en ellos, Velasco se parece más a las maneras de su época y, segundo, y de manera más importante, porque en ellos, la evocación del territorio en tanto patria es inoperante.

10 Hay que recordar como condición de este entusiasmo que la epidemia de 1736 causó unas 40,000 muertes en una ciudad de 150,000 habitantes, y se atribuyó a la imagen de Guadalupe del Tepeyac una enorme eficacia terapéutica (Lafaye 2004, 336).

durante el gobierno del segundo virrey Revillagigedo.

Hay que aclarar que este viraje no implica un final seco, pues la virgen reaparece como estandarte de guerra de Miguel Hidalgo y Costilla y cien años después, en los de

Emiliano Zapata; además de plasmarse al parecer de manera espontánea en los más disímiles lugares, como en este maguey milagroso de la Hacienda de Lechería, ilustrado por José Guadalupe Posada (fig. 6).



Fig.6. José Guadalupe Posada. *Segunda aparición de la Virgen en un maguey de Lechería* (En La Gaceta Callejera, enero 1894)

Las mejores reapariciones de la imagen guadalupana en el largo siglo XIX — pienso además de las publicaciones de Venegas Arroyo, en exvotos— se producen en el ámbito popular, como pervivencia simplificada. En el ámbito de la alta cultura la condición fundante de su manera iconográfica se perdió junto con el ethos barroco. No es casualidad, como documenta David Brading en su libro fundamental sobre la Virgen de Guadalupe, que sea precisamente a finales del siglo XVIII cuando se empieza a cuestionar el asiento epistemológico y la condición

milagrosa del lienzo que se adora en el Tepeyac. En su *Opúsculo guadalupano* (1790), el médico y profesor de matemáticas José Ignacio Bartolache (1739-1790) se atrevió a hacer pública la posibilidad de dudar sobre la tradición guadalupana: «la importancia de su obra [...] radica en su abierta aseveración de que en México había personas que dudaban de la veracidad de la tradición guadalupana y que juzgaban la imagen como una obra de arte defectuosa» (Brading 2001, 195). Poco después, el 12 de diciembre de 1793, Servando Teresa de Mier pronunciaría el sermón que

escandalizó la capital de Nueva España, afirmando que Santo Tomás Apóstol había predicado en el Nuevo Mundo y a él se debía la imagen de la virgen.

La pregunta a formular es entonces si es posible no una pervivencia (pues ésta llega hasta nuestros días), sino una reinención verdaderamente radical de la Virgen de Guadalupe en el ámbito de la pintura culta, en conversación con los discursos que modificaban su estatuto una vez que el campo se ha transformado profundamente por el triunfo del ethos moderno, el avance de la secularización y de la ciencia, y la duda pública sobre el origen milagroso de la imagen del Tepeyac. En el mundo de acelerada tecnificación de la Pax porfiriana, Velasco es indudablemente el pintor central, el que sabe crear un paisaje mexicano, al mismo tiempo reconocible e idealizado, donde conviven, como en su célebre cuadro del puente curvo sobre la Barranca de Metlac, la tecnología moderna y la naturaleza (ver una lectura reciente en Gluszek 2024).

Pero también, como vimos al inicio de este texto, Velasco es un católico ferviente. En la Villa de Guadalupe había conocido a su novia y allí se había celebrado su boda. La familia Velasco se mudaría a la Villa en 1874. Además, siguiendo una tradición que ya en su momento era de larga data, había examinado el supuesto ayate de Juan Diego.

EL LUGAR DE LAS APARICIONES

Muchos de los cuadros que Velasco pinta desde la Sierra de Guadalupe renuncian a la vista señorial del Valle para concentrarse en detalles de las montañas mismas, agrestes y con frecuencia despojadas de vegetación; sobriamente minerales. En varias de estas obras conmueve la

Manuel G. Revilla cuenta que Velasco estudió detenidamente la pintura de la Virgen de Guadalupe que se conserva en la Basílica. El artista comentó que «la Virgen de Guadalupe está pintada al temple y las partes más notables de la imagen están al óleo. Este procedimiento mixto indica la época de la obra: corresponde al fin del siglo XV y comienzos del XVI, época en que se usaba tal procedimiento mixto en la pintura europea» (Altamirano Piolle 1993, 380), El artista elogió el cuadro «por los perfiles acentuados, la ligereza de sus tintas y los ornatos de oro sobrepuestos sin seguir los movimientos y pliegues del ropaje» (*ibid.*), sin embargo, tuvo buen cuidado de no divulgar estos conceptos, temeroso de lastimar a quienes confunden los dogmas con las cuestiones puramente históricas (citado en Altamirano Piolle 1993, 380). Un gesto delicado, que resulta también informativo: nos dice por una parte cómo vive la tensión con su propia fe el Velasco docto, apegado al empirismo del método científico; un rasco quea atravesaba a todos los conservadores cultos del Porfiriato, como demuestra ejemplarmente el *affaire* García Icazbalceta, quien escribe en contra de la aparición a Juan Diego y se ve envuelto en un linchamiento por la facción ultramontana de la iglesia. Pero también, por otra parte, nos encontramos con Velasco callando: sabe algo pero no lo publica. Así podemos justipreciar cuán lejos se puede ir usando la vía negativa.

convergencia de puro poder pictórico y el amor por la cosa misma; el juego con la luz que la ilumina, y la paleta de colores que emocionaba a su alumno Diego Rivera.

Estas telas deben activarse junto con el resto de los sitios históricos señalados originalmente por Ramírez, añadiendo

a lo que manifiestamente aparece en ellos, aquello que no está, pero que todos los mexicanos pueden intuir cuando al paisaje mostrado se añaden las palabras Guadalupe o Tepeyac. Privilegiando el lugar de las apariciones, pero sin pintar la mariofanía, Velasco juega con el territorio de manera muy semejante a las fotografías de Bleda y Rosa.

La figura 7 presenta un ejemplo concreto de las imágenes a las que me refiero: unas rocas de pórfido que eran parte del Cerro del Tepeyac.



Fig. 7. José María Velasco. Detalle de *Pórfidos del Tepeyac* (1894).

Estas rocas, al identificarse como el Cerro del Tepeyac, nos remiten a las apariciones de la Virgen y nos permiten ver cuán improbables son las rosas que forman parte del jardín que rodea a la virgen y que, de acuerdo con la leyenda, Juan Diego recoge en su tilma. Las rocas evocan el jardín al mismo tiempo que lo cancelan, al imponerse con su presencia extraordinaria. A esto hay que agregar que en el encuadre que elige Velasco resultan invisibles la capilla del Cerrito, la del Pocito y la Colegiata. Con el medio ambiente construido, desaparece la posibilidad de fechar la escena. Así, se

vuelve posible que no sólo estemos en el lugar donde se apareció la virgen, sino incluso en el momento en que ésta podría estar a punto de manifestarse.¹¹

En cuanto el espectador hace el trabajo de entregarse, la mineralidad de los pórfidos deja de permanecer inerte. Sus cualidades atraen la mirada, algo fascina: a la posibilidad de que la aparición esté por suceder, arriba señalada, se le puede sumar otra. Acaso habitamos un momento posterior a la aparición, pero anterior a la existencia de los santuarios. La mancha un poco más clara que ocupa el centro

11 De hecho, no hace mucho, Bosco Sodi señaló estos pórfidos precisamente en su intervención en el MUNAL, *Por los siglos de los siglos* (2017).

del pórvido que ocupa la parte izquierda y frontal del campo pictórico puede activarse como una silueta que evoca suavemente la mandorla que rodea a la Virgen de Guadalupe. No es un detalle obvio ni indiscutible, pero al mismo tiempo no deja de estar ahí, invitando a la mirada a permanecer y a la imaginación a dialogar. Hay mucho trecho, mucha sabiduría visual, entre las mujeres que llevan a cabo su ceremonia a medias pagana y a medias paleocristiana del cuadro de 1873 (fig. 3) y este juego de luz y cromatismo muy discretos. Se trata de la mandorla de la Virgen en tanto aura, en uno de los

sentidos en que entendía el término Walter Benjamin: como aparición cercana de una lejanía, como sugerencia visual de lo perdido, de lo invisible.

Pero además, en la medida en que precisamente en la Virgen de Guadalupe radica el núcleo de la formación de la identidad mexicana —un núcleo dialógico y problemático, aunque innegable, como demuestra *Mexican Phoenix* de David Brading—, este lugar de las apariciones no es sólo un espacio más atravesado por una de las historias que se cristalizan en la patria, sino su epicentro mismo: la condición de posibilidad de la patria.

LA CONTRATOMA

Cuando un espectador contempla los *Pórfidos del Tepeyac*, entregándose a su exigencia estética y accede a su sugerencia histórica, funde su mirada no sólo con la de José María Velasco sino también con la de Juan Diego. No Juan Diego, como suele representarse tantas veces, frente a la aparición de la Virgen en toda su gloria, en el centro de un improbable jardín en el agreste cerro. Un episodio posterior de su leyenda cuenta que Juan Diego, sorprendido y desorientado, se confiesa incapaz de localizar el lugar preciso del Tepeyac donde la Virgen se le ha aparecido. En este momento, su mirada se vuelve radicalmente distinta: busca indicios, huellas, reconstruye los parajes que ha atravesado antes, a través de una novedad inconmensurable.

No se trata de una ficción estética caprichosa. En otros lugares he mostrado cómo la mirada de un viajero colocado en un lugar específico se funde con la de un viajero anterior, como en el caso de Frances Calderón de la Barca contemplando el Valle de México y evocando a Bernal Díaz del Castillo a través de William H. Prescott (Moreno Carranco y Ruisánchez 2023, 237). En el caso de la pintura, la disposición habitual de los personajes en una escena puede variar, no sólo virándolos en espejo, sino, de manera más atrevida, colocando al espectador en la posición de uno de los personajes. Un caso especialmente relevante se puede estudiar comparando la *Anunciación de Leonardo* (fig. 8) en la que los personajes aparecen en su disposición habitual, en torno a los elementos iconográficos que ha solidificado una larga tradición.



Fig 8. Leonardo da Vinci. *Anunciación*. (c.1472).

En cambio, la imagen de Antonello de Messina *nos* coloca en tanto espectadores en el lugar del Arcángel Gabriel en el momento de presentarse a la joven lectora que es la bellísima María.¹²



Fig. 9 Antonello da Messina. *Anunciación*. (1475/6)

12 He trabajado el tema de las Anunciaciones en *Torres* (Ruisánchez 2021, 33-51).

Velasco escribe en *El arte de la pintura*:

Llevando la vista por los cuadros en diversos sentidos pueden formarse, y se forman, líneas imaginarias y tangentes a las partes salientes de los objetos pintados a manera de contornos que vienen a determinar el efecto que cada cuerpo desempeña en la composición, relacionándolo con sus adyacentes (citado en Altamirano Piolle 1993, 216).

Siguiendo a Velasco, se puede pensar una línea que, en vez de fugarse hacia el horizonte, alcanza a quien contempla la obra, implicando a la espectadora en la red relacional planteada por el cuadro. Una vez reconstituida por esta red, la espectadora habita una triple posicionalidad: la de su

visita en el museo, la de Velasco en el momento que pinta el cuadro (sin olvidar que a veces ésta era una posición imaginaria, pues estaba trabajando en el estudio los apuntes que tomaba del natural o haciendo una copia de sus cuadros más exitosos) y, finalmente, la del personaje histórico que vuelve significativo el paisaje. Así, frente a los *Pórfidos*, la espectadora es de su siglo, pero ocupa el lugar de Velasco en el XIX y, por último, el Juan Diego en el XVI.

Si se admite que al ver un cuadro estamos habitando esa(s) mirada(s) otra(s), se abre la posibilidad de la lectura más radical que se ha propuesto de las vistas del Valle de Velasco desde la Sierra de Guadalupe, como la muy hermosa de pincelada sumamente suelta de la figura 10.



Fig.10. José María Velasco. *Valle de México con Calzada de los Misterios (SF)*.

Pensemos por un momento quién puede contemplar el Valle desde la eminencia que se levanta al norte de la ciudad. ¿No es justamente este paisaje el que se le presenta a la virgen desde su punto de aparición?

Quiero apoyar esta sugerencia con uno de los textos más antiguos sobre la mariofania de 1531, originalmente escrito en náhuatl. Dice el texto del *Nican Mopohua*:

Mucho quiero yo,
mucho así lo deseo
que aquí me levanten
mi casita divina,
donde mostraré,
haré patente,
entregaré a las gentes
todo mi amor,
mi mirada compasiva,
mi ayuda, mi protección.
(León Portilla 103)

Si regresamos al cuadro, es claro que no se trata de una observación militar o de conquista, sino de un ejercicio de la mirada como el que describe el texto —que Miguel León Portilla, en una intuición feliz, separó en versos—¹³ ¿Quién si no la mismísima Virgen de Guadalupe puede velar así por sus fieles?

Se trata entonces, usando del lenguaje cinematográfico —que es en el ámbito

escópico del siglo XX lo que la fotografía fue en el XIX— una contratoma respecto a la numerosísima producción derivada del ayate, en que la virgen ocupa gran parte del plano pictórico. Una vez contemplada la virgen, es posible “cortar” y pasar a la contratoma, hacia lo que su “mirada compasiva” contempla y cambia. Una vez más es posible reconocer el paisaje, incluso el humo del tren que corre hacia la estación de la Villa de Guadalupe, las lagunas de temporal, menos extensas en que la Vista de 1873 (fig. 3) pues aquí claramente estamos en la época de secas. Sin embargo, al tiempo preciso, histórico, lo subyace un tiempo eterno, en que lo dorado no es solamente hierba seca, sino algo más: el esplendor de lo cambiado por la mirada de la Virgen.

DE LA PATRIA A LA MATRIA: CONCLUSIONES

Si se acepta que la mirada a la que se añan la del pintor y la de su público es efectivamente la de la Virgen de Guadalupe, más allá de una significativa contribución a lo que podríamos llamar vía negativa de la pintura religiosa e histórica, ¿qué nos da esta nueva comprensión de los cuadros de José María Velasco?

Las dos grandes historias de Guadalupe, la de Jacques Lafaye y la ya mencionada de Brading, coinciden en que la función de la Virgen de Guadalupe es la de la gran atractora de rasgos dispares, lo que permite la paulatina constitución de un pueblo mexicano. Las grandes cadenas equivalenciales son elaboradas teóricamente por Ernesto Laclau de la siguiente manera: «Una vez que esta

experiencia [de la carencia o finitud] tiene lugar en distintos puntos del tejido social, todos ellos son vividos como equivalentes, los unos respecto de los otros, dado que —más allá de sus diferencias— todos apuntan a una situación similar de dislocación y desestructuración» (Laclau 2014, 64). Lo habitual en esta situación es «que un contenido particular asume, en un cierto contexto, la función de encarnar una plenitud ausente» (*Ibid.*). La Virgen asume todos los sufrimientos, agravios, todas las carencias que hermanan a los (que están por ser) mexicanos.

En este sentido preciso, el territorio, más que una patria (pues este término implica una positividad), es transformado por la mirada de la Virgen en una *matria*.

13 En una película reciente, híbrido entre performance y documental, Rodrigo Martínez Baracs sugiere otra activación genérica y piensa el Nican Mopohua como un texto dramático (Muñoz 2023).

En entrevista con Madeline Cámara, Mabel Cuesta define muy bien el concepto para el caso cubano¹⁴ :

En algún momento en mis investigaciones he trabajado el tema del exilio en la literatura cubana subrayando el pacto hecho por las escritoras con su Patria en la lejanía. Dicho pacto lo inició la poeta Gertrudis Gómez de Avellaneda, hace un siglo, en su soneto "Al Partir". Allí, Cuba deviene "un dulce nombre", la Patria ya no es suelo, ni Estado, ni gobierno, solo lenguaje, recuerdo, evocación. Es así como llego a proponer que la Patria deviene Matria, un espacio poético más que físico.

La observación de Cuesta, que privilegia el exilio, nos permite pensar la matria como algo que se refiere a un ya no. Propongo que igualmente puede apuntar hacia un *aún no*. La matria, entonces, resulta muy cercana a cierto concepto de nación. Pienso concretamente en la nación como la define Kojin Karatani: la colección de usos —sobre todo de intercambio— derrotados cuando triunfa un Estado que a su vez facilita —con sus leyes, prácticas educativas, urbanísticas, de civilidad, etc.— el avance del Capital. Esta colección de usos abandonados sobrevive porque en ella radica la posibilidad afectiva del Estado: los ciudadanos aman a la nación (y a la matria), no al Estado

México deja de ser únicamente el nombre de la ciudad y va progresivamente ampliándose como un territorio extenso y diverso pero que posee una cualidad que lo unifica: está en el mundo bajo la protección de la Virgen de Guadalupe. En otras palabras, la Virgen de Guadalupe aparece *en lugar* de un mapa que, por siglos, rehuyó la posibilidad de la traza. Hay que recordar que todavía a mediados del siglo XIX

Antonio López de Santa Anna se entera del tamaño de los territorios que ha entregado al firmar los tratados de Guadalupe Hidalgo sólo cuando el joven cartógrafo Antonio García Cubas le muestra su mapa de la república.¹⁵

Así, podemos pensar que dejar de pintar a la virgen y pintar en cambio desde la virgen, creando un territorio a partir del rayo de su mirada, revela la matria. El paisaje feraz y hermoso con los lagos y los volcanes, pero también aparece en él el progreso capitalista: la humaredita revoltosa del tren que, rumbo a Veracruz, hace su primera parada en la Villa de Guadalupe. Al mismo tiempo, ese paisaje contiene sus imposibilidades anteriores, aquello que se revela a los observadores cuidadosos.

Hoy en día sabemos que el equilibrio sereno de los cuadros de Velasco estallaró en mil pedazos con la Revolución Mexicana. Con ella aparecerán otros mapas: las veredas secretas de la Sierra de Chihuahua que le permiten a Pancho Villa eludir la expedición estadounidense mandada a su captura, las vías férreas convertidas en las rutas de las máquinas cargadas de explosivos y, más tarde, las haciendas divididas en ejidos como promesa de aliviar las vejaciones que, precisamente la distancia a la que se coloca Velasco no permite alcanzar a ver. En ese momento la Virgen volverá a militar, como presencia plena, entre las tropas de Zapata. En ese momento la matria de Velasco será un *ya no*. Más tarde incluso la realidad física de estas vistas será abolida por la expansión del medio ambiente monstruosamente construido que deja de ser la Ciudad de México para convertirse en D.F.

14 No está de más recordar que Cuba es un lugar especialmente apto para pensar la Matria, pues la realización de un Estado independiente (20 mayo de 1902) tarda muchas décadas más que en resto de Hispanoamérica.

15 Sobre la historia de la cartografía mexicana, las fuentes fundamentales son el libro de Raymond Craib, recientemente traducido, y el de Magali M. Carrera.

REFERENCIAS

- Altamirano Piolle**, María Elena. 1993. *José María Velasco: homenaje nacional* (2 vols.) Ciudad de México: MUNAL.
- Arteaga**, Agustín y Víctor Rodríguez Rangel. 2014. *Territorio ideal: José María Velasco, perspectivas de una época*. Ciudad de México: MUNAL.
- Bakker**, Boudewijn. 2012. *Landscape and Religion*. Farnham: Ashgate.
- Brading**, D. A. 2001. *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cámara**, Madeline. 2018. «Mabel Cuesta en sus poemas». *Literal Magazine* <<https://literalmagazine.com/mabel-a-cuesta-s-con-sus-poemas/>>.
- Carrera**, Magali Marie. 2011. *Traveling from New Spain to Mexico: Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*. Durham, NC: Duke University Press.
- Craib**, Raymond B. 2013. *México Cartográfico: una historia de límites fijos y paisajes fugitivos*. Ciudad de México: UNAM-IIH.
- Dahó**, Marta. 2022. «Bleda y Rosa: marcos de comprensión, espacios de interrupción». Mónica Fuentes Santos (ed.). *Bleda y Rosa*. Madrid: Fundación MAPFRE, pp. 347-356.
- Echeverría**, Bolívar. 1994. *Modernidad, Mestizaje Cultural, Ethos Barroco*. Ciudad de México: UNAM-EI Equilibrista.
- García de Germenos**, Pilar. 1991. «Exposición de los artistas mexicanos de 1910». 1910: *El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, pp. 65-84.
- Garrigan**, Shelley. 2024. «La movilidad del paisaje mexicano decimonónico». *Latin American and Latinx Visual Culture*, Vol. 6, no. 1, pp. 47-63.
- Gluszek**, Alicija. 2024. «Masterpiece Story: The Metlac Ravine by José María Velasco». *Daily Art Magazine*. <<https://www.dailyartmagazine.com/painting-of-the-week-jose-maria-velasco-gomez-the-metlac-ravine>>.
- Gruzinski**, Serge. 2004. *La Ciudad de México: una historia*. Trad. Paula López Caballero. Ciudad de México: FCE.
- Gudiño Cejudo**, María Rosa. 2015. «Expedición a la Mesa de Metlatoyuca. El relato del pintor José María Velasco». *Historia Mexicana* LXIV, no. 4, pp. 1807-1843.
- Gutiérrez Silva**, Manuel. 2018. «José Juan Tablada's Creative Art Writing: *Hiroshigué* (1914) and the End of Nineteenth-Century Mexican Landscape Painting» *Mexican Studies* 34, no. 3, pp 305-346.
- Islas García**, Luis. 1932. *Velasco, pintor cristiano*. Ciudad de México: Proa.
- Karatani**, Kojin. 1997. *The Structure of World History*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kornbluh**, Anna. 2023. *Immediacy or, The Style of Too Late Capitalism*. Nueva York: Verso.
- Laclau**, Ernesto. 2014. *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: FCE.
- Lafaye**, Jacques. 2014. *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional*. Trad. Ida Vitale y Francisco López Vidarte. Ciudad de México: FCE.
- León Portilla**, Miguel. 2022. *Tonantzin Guadalupe: pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*. Ciudad de México: FCE.
- Morales**, María Dolores. 1976. «Estructura urbana y distribución de la propiedad en la Cd. de México en 1813.» *Historia Mexicana* Vol. 25 No. 3, pp. 363-402.

- Moreno Carranco**, María y José Ramón Ruisánchez. 2023. «From Altépetl to Megacity: Mexico City in Literature» Ato Quayson y Jini K. Watson (eds.) *Companion to the City in World Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 232-247.
- Moyssen**, Xavier. 2011. *José María Velasco*. Toluca: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario.
- Muñoz**, Jesús. 2023. *Tonantzin Guadalupe: creación de una nación*. Santa Lucía Films-Qubit Media.
- Ortega**, Emmanuel. 2014. «El ahuehuete de la Noche Triste de José María Velasco como imagen y monumento sentimentalista» Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI coloquio internacional de historia del arte: los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. Ciudad de México: UNAM-IIE, pp. 395-405.
- Ramírez**, Fausto. 2017. *José María Velasco: pintor de paisajes*. Ciudad de México: UNAM-FCE.
- Rivera**, Diego. 1943. «Carta al Seminario de Cultura Mexicana» disponible en <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/735531>>.
- Ruisánchez**, José Ramón. 2021. *Torres*. Ciudad de México: ERA.
- Tenorio Trillo**, Mauricio. 1998. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930*. Trad. Germán Franco. Ciudad de México: FCE.