

# Vista de Real de Catorce. Una vista corográfica devenida paisaje decimonónico

Alicia Cordero Herrera



FIG. 1. *Vista de Real de Catorce*<sup>1</sup>

Dar voz a una pintura es siempre un reto, pues en cuanto se intenta surgen un sinnúmero de interrogantes. Este hermoso e interesante lienzo, cuyo autor hasta hoy se desconoce se intitula “*Vista de Real de Catorce*” y se conserva actualmente en el Museo Francisco Xavier Cossío de la ciudad de San Luis Potosí, capital del estado del mismo nombre.

El que este real de minas mereciera ser plasmado en un lienzo de 54.8 cm x 75.2 cm indica la importancia de este enclave productivo ubicado a la altura del Trópico de Cáncer y a dos mil setecientos metros de elevación, en la sierra del Astillero<sup>2</sup>. La angosta cordillera en la que se sitúa se yergue, casi como una isla, cerca de mil metros sobre la planicie que la circunda, y arriba, en donde, como expresó Rafael Montejano y Aguiñaga, las águilas y los halcones construyen sus nidos, fue fundado el real contra toda razón y lógica por los primeros mineros que prefirieron asentarse a lado de sus ricos fundos.

Desde el descubrimiento de las vetas en el último cuarto del siglo XVIII y a todo lo largo del siglo XIX, la producción argentífera fue una de las más abundantes del país. Sin embargo, la vida del real se colapsó debido a su misma ubicación, pues, cuando el patrón oro desplazó a la plata como moneda oficial, el importe del transporte del mineral hizo incosteable su explotación. Si bien, en la

---

1 *Vista de Real de Catorce*, óleo sobre tela, Museo Francisco Xavier Cossío. San Luis Potosí, S.L.P. (Antes Casa de la Cultura). Agradezco a Liliana Loredo Carrillo la información que me proporcionó sobre el cuadro.

2 Después llamada de Catorce.

primera década del siglo XX, aún se hicieron inversiones cuantiosas para facilitar el acceso a la población, como la horadación del túnel de Ogarrío, esto no fue suficiente y poco después, los conflictos revolucionarios incrementaron el abandono del poblado. Por otro lado, esta situación permitió que se conservaran sus edificios más importantes, los que, aún en su lastimosa condición, preservan la historia del esplendor pasado.

La riqueza de Real de Catorce concitó en el siglo XIX la inversión de numerosas compañías mineras especialmente inglesas y después españolas y mexicanas que sucesivamente aplicaron las tecnologías más avanzadas del momento. Poco a poco, con diversos trazos y a diversas alturas, se excavaron una gran cantidad de kilómetros de socavones que llegaron a unir subterráneamente casi todas las minas de la zona. Es de señalar que en 1821, fue llevada hasta allá la segunda bomba extractora de líquidos llegada a México para desaguar la mina de la Concepción, la cual, como muchas otras, estaba inundada por el abandono sufrido durante la guerra de Independencia. Posteriormente se introdujeron maquinarias más especializadas, entre ellas, las barrenadoras de diamante.

Algunas de las familias que habitaron Real de Catorce contaron con abundantes recursos, sin embargo, las grandes inversiones y la incertidumbre aparejada al trabajo minero hizo que, a pesar de que fueran dueños de grandes casonas y viajaran con frecuencia para atender sus negocios en otras localidades tuvieran siempre en mente la posibilidad de regresar a sus sitios de origen. Esto explica que se realizaran pinturas fáciles de transportar como la que estudiamos ahora. De hecho existe otro cuadro con la misma temática, aunque de dimensiones un poco mayores, que está en casa de uno de los descendientes del Conde de la Maza en España; familia de gran importancia en el Real.

La vida de los catorceños, no obstante lo lejano e inaccesible del real, era bastante mundana, cosmopolita e incluso refinada pues, como relató Sir George Henry Ward, allí se conseguían toda clase de mercancías que llegaban no sólo de todo los grandes enclaves comerciales del país sino también de Nueva Orleans y Filadelfia a través de Tampico y otras rutas. La vida intelectual y artística era importante. Se contaba con siete bibliotecas, una en cada barrio y un teatro de buenas dimensiones. Entre las frecuentes diversiones para el pueblo estaba el palenque donde se jugaban gallos traídos desde Venado, ubicado en la planicie occidental. Desde esta misma llanura llegaban también los toros y las reses que se consumían y muchos otros productos. En la planicie opuesta, estuvieron las grandes haciendas de patio ubicadas en Cedral y Matehuala donde se beneficiaban los metales extraídos en Real de Catorce. Este indispensable trasiego de mercancías implicaba costos mayores y grandes dificultades.

## EL LENGUAJE PLÁSTICO DE LA VISTA DE REAL DE CATORCE

La voz de la pintura surge de la explicitación de su sintaxis formal y del análisis de las líneas de composición que, además de organizarla, determinan la jerarquía de sus elementos, se escucha también en lo real o imaginativo de sus enunciados así como en el tono emocional que los invade. Los parentescos denotan su cercanía con géneros, lenguajes o corrientes estilísticas del pasado o contemporáneas.

El pintor escogió un sitio elevado desde el cual capturó casi la totalidad de elementos de ese real minero y los representó a partir de una perspectiva que añadió valor artístico a la pintura. Las líneas estructurantes crearon áreas para el despliegue de una gran variedad de tratamientos pictóricos. y ayudaron subrayar el contraste entre la cañada y el poblado así como el que se advierte entre el case-río y la zona de las haciendas de beneficio. También se estableció una diferencia entre la cañada y las

montañas. Con esto, el autor enriqueció la obra y la sembró de elementos especialmente interesantes tanto para los catorceños como para cualquier otro espectador. Se admiran así, la iglesia parroquial que como corazón religioso late al centro del poblado y la de Nuestra Señora de Guadalupe ubicada en el cementerio. En ésta reposan los restos mortales de la élite local, además de haber sido un lugar de acción de gracias para quienes lograban remontar las cuestas y llegar hasta aquel inhóspito lugar. Por el lado opuesto del poblado la Alhóndiga nueva proveyó de otro punto de abasto a los mineros que trepaban hasta las haciendas construidas en torno a los numerosos tiros de minas de la Veta Madre. De modo paralelo, el pintor representó la tipología arquitectónica característica de casas y casonas así como la zona productiva con su diversidad de ingenios para beneficiar la plata mediante el fuego. También aprovechó los caminos como elementos compositivos y anecdóticos que despiertan el interés de quienes los reconocen.



FIG. 2. *Líneas de composición*

Capturada la mirada por la cúpula rojiza de la iglesia parroquial, la visión se despliega por el caserío amparado por elevados cerros y edificado en la franja inclinada y angosta en donde se fundó el poblado originalmente llamado “Real de Nuestra Sra. de la Concepción de Guadalupe de Álamos”<sup>3</sup>. La traza, tendida sobre aquella franja logró ser reticular en sus calles centrales, pero no en el resto, ni en las veredas serpenteantes que remontan los cerros aledaños que abrazan al poblado en tres de sus costados; cierra el entorno la gran cañada que se describirá más adelante. El autor aprovechó la posición desde donde capturó “la vista”, así el poblado adquiere la forma de un gran diamante. Éste se inclina hacia el espectador como resultado de que el pequeño valle desciende en esa dirección tal como lo hace todo el asentamiento. Al centro de ese espacio imaginario la parroquia se yergue como señora del caserío. Es el edificio más alto y sólo pocas construcciones pretenden rivalizar con ella mediante sus plantas dobles o triples. La mayoría de las casas se extienden como fuelles de acordeón en predios terraceados que aprovechan las pendientes.

3 *Descubrimiento y población de las Minas de Catorce. 1779*, en Primo Feliciano Velázquez. *Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí*, México, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1987, Tomo III, pp. 392-533, p. 522-523. Todos los documentos de agosto hasta octubre 14 de 1779, así se refieren a Real de Catorce





FIG. 3. *Proporción áurea*

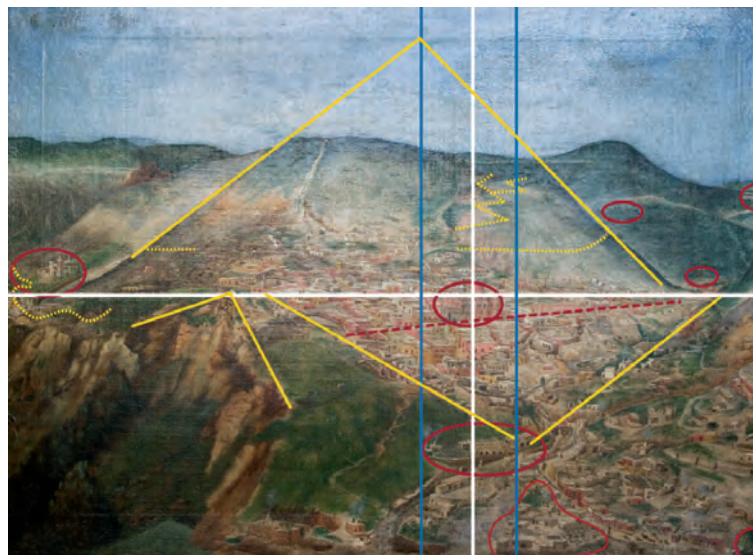


FIG. 4. *Líneas de composición*

La perspectiva, al no coincidir con los modelos clásicos, se fuga en varias direcciones, sin embargo, la parroquia como foco central de la población, se corresponde con el “punto de vista” del pintor y determina la línea del horizonte. Esta línea imaginaria une los puntos cruciales de la “vista”: la entrada a Real de Catorce, el vértice de la cañada y el patio de la hacienda de la Concepción de Abajo, ubicada en el lado opuesto del cuadro. En dirección perpendicular, la vertical que pasa por el centro de la cúpula de la parroquia divide el lienzo con proporción áurea. El pintor logró así crear dos focos de atención, éste y el ángulo superior de la depresión.

En el resto de las líneas de composición se observa que, al prolongar las diagonales de las faldas del cerro central, se forma un triángulo cuyo vértice es equidistante de la vertical antes mencionada. Del mismo modo, en la parte inferior de la línea del horizonte se forma un triángulo invertido cuyo ápice está separado a idéntica distancia de la línea vertical imaginaria. El resto de las diagonales de la parte superior parecen apoyar al triángulo central en tanto que las de parte inferior del lienzo se

cruzan justo donde está la hacienda de beneficio de San José y desde allí organizan las áreas productivas del real. Por su parte, la zona de la cañada está también regida por diagonales que ascienden paralelas hasta que las exteriores, en su parte alta giran para encontrarse en un vértice. La amplitud de ese ángulo es semejante al de los triángulos que se mencionaron. De éste modo, ángulos y formas confirieron orden y variedad a la estructura geométrica del cuadro.

Una paleta romántica de verdes y ocre resaltan con vívido realismo la acción de la naturaleza. La zona de la cañada contrasta con las zonas del poblado en tanto que las montañas y el cielo se muestran algo más apacibles. En las montañas los tonos de la vegetación se vuelven más sutiles al entremezclarse con los grisáceos de la piedra y, conforme se asciende, predomina el azul resultado de la presencia de la atmósfera que las difumina. Este colorido responde a la idealización de la época porque recubre de verdor aquellos áridos cerros, donde sólo en algunas áreas crece una rala vegetación rastrera propia de las sierras ubicadas en zonas desérticas. Los contrastes, ligeramente esfumados, también están presentes en el límite superior de los cerros donde los azules se oscurecen al marcar la transición a la zona del cielo despejado. Así, ese perímetro, a modo de anillo de verdor, concentra la atención del espectador en el poblado.

En el asentamiento vibran los edificios del caserío que al mismo tiempo se individualizan y unifican gracias a una paleta de tonos ocre tendientes al amarillo cadmio, variedades de rosados hasta llegar al fresa y tonos blanquecinos. Este color indica también los penachos de humo que coronan las chimeneas de las fundiciones.



FIG. 4B. *Planos compositivos*

De los planos compositivos, el primero se eleva hasta la altura de la hacienda de San José, el segundo corresponde al poblado, el tercero a los cerros y el cuarto al cielo. Sin embargo las áreas de colores no coinciden con los planos pues, en el más cercano, los verdes y cafés intensos de la cañada contrastan con los grises y colores pálidos que dominan la zona de trabajo; en el poblado suben de intensidad los rosados, ocre y grises blanquecinos y sobresale el rosáceo, casi rojo, de la cúpula de la parroquia. La parte montañosa está trabajada con colores terrosos más pálidos que los de la cañada y en las cimas distantes se integran azules muy oscuros. Solo un cerro aún más lejano tiende a desdibujarse. El cielo se presenta totalmente despejado en un azul bastante claro y uniforme. En el equilibrio de colores que unifican la pintura, destaca por su acierto, el del gris de la zona de trabajo que dialoga con el que rodea a la Iglesia de Guadalupe del cementerio.



FIG. 5. *Caminos principales*

También marcan líneas direccionales las fallas geológicas como la que vemos sobre el gran cerro del fondo llamado De la Cruz y otra casi paralela ubicada a la derecha. Así mismo, los caminos merecieron ser integrados en la pintura por su significado en la vida urbana y por lo oportunos en el diseño de la totalidad.

La comprensión del discurso del lienzo exige un poco de historia de lo representado y ello hará posible aproximar la data de su factura. En la zona de los cerros y sobre la línea imaginaria que llega a la cúpula de la parroquia asciende en forma de zigzag la ruta que remonta la parte oriental del Cerro de la Cruz rumbo al llamado Cerro del Cocono; de allí el camino sube hasta el Cerro Barriga de Plata para alcanzar las minas situadas sobre la Veta Madre<sup>4</sup>. Esta vena es la más ancha y rica de aquel vientre ubérrimo que con sus once minas dio vida y riqueza al Real. Sobre el flanco del Cerro de la Cruz, que se acaba de mencionar, se ve un camino que lleva a la parte posterior del macizo montañoso para bajar después a la planicie oriental donde se ubican, aunque no las vemos, las haciendas de los poblados de Cedral y Matehuala, donde se beneficiaba el mineral de Real de Catorce. En el monte vecino, que se aprecia hacia nuestra derecha se ven con dificultad dos haciendas construidas en torno a los tiros de minas que son la del Compromiso y la de La Concepción de Arriba. En ésta se instaló la novedosa bomba con la que se logró desaguar el tiro. En ese mismo cerro y precisamente en la hondonada, llama la atención la fuerte iluminación con la que el pintor destacó la entrada al socavón de Guadalupe, frecuentemente llamado “de Cochinos” en cuya boca se construyó la Hacienda de la Concepción de Abajo. Ese túnel, trabajado por muchos años, logró hacer salir no sólo las aguas sino el mineral de La Concepción y de varias minas de la Veta Madre. Muy cercano a ese sitio, en 1897, sería excavado el túnel de Ogarrío que, al unirse al viejo socavón de Dolores Trompeta y al camino que subía de la planicie oriental, dio rápido acceso al Real a partir de 1901.

Desde ese punto y hasta pasar el vértice inferior del diamante, que en la composición enmarca imaginariamente al pueblo, desciende el arroyo de Catorce. A su vera, el fuego de los hornos genera el humo que sube por las chimeneas. A lo largo de los años, la fluctuante corriente fue salvada por tres puentes. El primero, hecho por los primeros mineros para llegar a las minas, lleva el nombre de

4 Agradezco el nombre del cerro Cocono al arquitecto Juan Manuel Pérez Pérez del Centro INAH San Luis Potosí.



Guadalupe<sup>5</sup>. Después está el de Santiago del que aquí sólo vemos el arco sustentante y que comunica con el barrio de la Ladera<sup>6</sup>. Río abajo, el Puente de San José ubicado a un lado de la hacienda del mismo nombre, unía la ciudad con el barrio de Charquillas y permitía el acceso hacia la Hacienda de San Agustín, otra de las primeras y de las más bonacibles, cuya entrada vemos en el extremo inferior derecho del lienzo<sup>7</sup>. El camino por el que se llega a ella tuvo su importancia como atestiguan las casas de buen tamaño que lo flanquean. En esa zona suroriental, veredas irregulares confieren a la composición una zona de movimientos curvilíneos que quizá correspondía a la realidad pero ciertamente confieren variedad a la composición. Estos caminitos conducen a las galerías con tahonas donde las bestias movían las piedras pesadas con que se trituraban los minerales. Hacia el surponiente y de regreso por el camino a San Agustín, varias mulas se acercan a una hacienda donde apenas se distinguen unos hombres que están formando los montones de mineral seguramente hechos de acuerdo con el tipo y cantidad de substancias con las que se debía revolver antes de ser fundidos.

Al lado poniente del puente de San José se contempla la hacienda que llevó ese mismo nombre, edificada en parte sobre una plataforma que aprovechó la pequeña planicie que se forma al borde de la cañada. En ella vemos otros montones de mineral listo para ser procesado, los hornos encendidos y las galerías con cuatro arcos así como la bodega donde debe haberse guardado el mineral, antes de ser beneficiado. Todo ese lado poniente del poblado desciende hasta el abrupto principio de la gran cañada de Los Catorce con trescientos metros de profundidad. Al bajar por el camino de la Cañada de los Catorce se ve esbozada otra hacienda activa y parte de la Hacienda de la Purísima Concepción construida al lado del socavón del mismo nombre. De hecho, la zona color aguamarina que asemeja una alberca era el depósito del agua que manaba de ese túnel y que se unía al arroyo de Catorce.

A la vera del borde superior de la cañada, el poblado de Real de Catorce se extiende casi hasta el extremo poniente, sin embargo, para alcanzar el cementerio, el templo de Nuestra Señora de Guadalupe y la salida hacia Los Catorce es preciso atravesar el puente dedicado al padre Jesús Ramos<sup>8</sup>. Respecto al templo de Guadalupe, se ha dicho que fue costeado por el padre Flores, un presbítero minero, como hubo muchos, que descubrió una de las minas más productivas con dos cavernas llenas de polvo de plata. La iglesia tiene a un lado la capilla neoclásica del Descanso, donde se depositaban los cuerpos mientras eran enterrados. Este cementerio es vecino al más antiguo de Catorce, cuya entrada nos indica que su patrono fue San Francisco. Fueron estos frailes los que fundaron la primera ermita de la zona y los que, hasta 1780 se ocuparon de acompañar espiritualmente a los mineros en sus azarosas vidas<sup>9</sup>.

Por su parte, la traza reticular del poblado se organiza a ambos lados del Camino Principal, antes llamado Camino Real. Observamos que su disposición corresponde a la que aún vemos en los planos del lugar. Se llega a esa vía desde tres direcciones, la que procede del cementerio e iglesia de Guadalupe, en cuyo decurso se edificaron la primera alhóndiga, la casa del diezmo y el puerto de los aguadores. En segundo lugar, la que, después de ascender desde la planicie occidental y pasar por Los Catorce entra al poblado por el puente de San José que vemos en la pintura. De allí, se dirige hacia el norte y gira hacia el oriente para comenzar su recorrido como la calle principal del real. En

---

5 Rafael Montejano y Aguiñaga, *El Real de Minas de la Purísima Concepción de los Catorce S.L.P.*, México, Academia de Historia Potosina, A.C., Biblioteca de Historia Potosina, 1975, Serie Estudios 14, p. 184, tomado de Durán y Mancilla, "El mineral de Catorce" en *El Progreso Potosino*, 1º de mayo de 1888. pp. 64-65.

6 *Ibidem*, p. 184. tomado de Durán y Mancilla, "El mineral de Catorce" en *El Progreso Potosino*, 1º de mayo de 1888. pp. 64-65.

7 *Idem*, Fue hecho por la primera empresa minera de San Agustín.

8 *Ibidem*, p. 185. tomado de Durán y Mancilla, "El mineral de Catorce" en *El Progreso Potosino*, 1º de mayo de 1888. p. 64-65. "Fue construido por los operarios de la mina de San Agustín José María Zamora y sus compañeros".

9 AGN. Clero Secular y Regular, vol. 158. f. 78v. "Sobre Erección de curato en el Real de Catorce, Año de 1795. Octaviano Cabrera, *El Real de Catorce*, México, Sociedad Potosina de Estudios Históricos, San Luis Potosí, S. L. P., 1970, p. 34.

ella se conservan las grandes casonas, la parroquia y la alhóndiga nueva. Por esa vía, ahora llamada Lanzagorta en honor de un vecino que luchó con los insurgentes, se entra actualmente al Real después de pasar por el túnel de Ogarrío.

Sobre el costado norte de esta vía se construyeron los edificios más significativos y grandes de la ciudad. Entre ellos la nueva alhóndiga que mencionamos, caracterizada por sus aperturas rítmicas correspondientes a los comercios de granos y semillas. Está también la iglesia parroquial. Ésta obra de proporciones enormes en relación al pueblo, fue edificada gracias a las contribuciones de los mineros<sup>10</sup>. Con muchas dificultades se logró terminar la parroquia en 1816. Su estilo neoclásico debido al académico Juan Cousset puede apreciarse en la pintura<sup>11</sup>. Las dimensiones del templo atestiguan la gran cantidad de almas que recibía, pues llegaron a ser más de quince mil los habitantes del Real<sup>12</sup>.

A un costado de la parroquia se ve la histórica Casa de la Maza que fue ampliada y acondicionada para dar cabida a la Casa de Moneda. El pintor iluminó la casa familiar en ocres, en tanto que la zona de la Casa de Moneda luce tonos amarillo pálido. La casa habitación de la familia, por su costado hacia el Camino Real, tiene tres pisos y en la planta baja estaba la entrada al patio que daba servicio a la Casa de Moneda.

A su lado, así como en la acera del frente vemos otras casonas pertenecientes a los dueños y administradores de las minas, así como a algunas autoridades políticas. Las tres banderas que aparecen en la pintura, permiten identificar la sede del Ayuntamiento y la escuela. Aún se desconoce el uso del edificio vecino al curato, sobre el que ondea la tercer bandera. En el costado occidental del pueblo y cercana al Voladero, está la plaza del Comercio. Se alcanza a ver su empedrado inclinado semejante al colocado en las calles céntricas del real. Ese cuidadoso trabajo fue hecho entre la cuarta y la quinta década del siglo XIX<sup>13</sup>. La plaza sería nivelada hasta 1881<sup>14</sup>.

Otro elemento representado en la pintura que permitirá datar la pintura es la bóveda construida para sustentar el puente de Santiago. Esta observación puede ser unida, aunque con reserva, según aconseja Rafael Montejano y Aguiñaga, a la descripción de Real de Catorce publicada por el prefecto y comandante militar liberal José María Durán y Mancilla, donde expresa que:

El [puente] de Santiago que une el barrio de La Ladera con la otra parte de la ciudad, lo comenzó D. Regino Saucedo, siendo Subprefecto el año de 1862, para mayor comodidad personal y beneficio de su habitación, situada en dicho barrio; quedó hecha la bóveda del ojo principal y después la Compañía “Unión Catorceña” terminó el puente por los años del 74 y 75, para dar salida a un camino que la misma empresa minera abrió desde el socavón del Choro hasta la ciudad<sup>15</sup>.

Estos datos permiten suponer que la *Vista de Catorce* fue pintada durante esa década. Pero se puede precisar un poco más la fecha ya que la Casa de Moneda aparece terminada y en funciones, pues de su chimenea sale humo. Está documentado que en enero 1865 la ceca comenzó a acuñar y

---

10 Primo Feliciano Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, México, Archivo Histórico del Estado, Academia de Historia Potosina, 1982, Tomo II, p. 610. *Colección... op. cit.*, Tomo III, pp. 410-411.

11 Alicia Leonor Cordero Herrera, “La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México”, tesis para optar por el grado de Maestra en Historia de las Artes Plásticas por la Universidad Iberoamericana, México D.F. 1967, p. Apéndice IV. Crouset quien había ayudado a Mascaró en Chapultepec y a Castera en la Enseñanza obtuvo el título en 1792. Estuvo también en San Luis Potosí donde evaluó un daño sufrido por la Real Caja.

12 Primo Feliciano Velázquez *Colección, op. cit.*, Tomo III, p. 398. En el asentamiento muchas de las casas de los operarios eran de tablas y techos de palma, con lo que con frecuencia había incendios.

13 Rafael Montejano y Aguiñaga, *op. cit.*, pp. 64-65.

14 *Ibidem*, p. 185, tomado de *Periódico Oficial*, 8 de enero de 1887. El arreglo “importó \$ 331.28”.

15 *Ibidem*, p. 184, tomado de José María Durán y Mancilla, “El mineral de Catorce” en *El Progreso Potosino*, 1º de mayo de 1888. pp. 64-65.



fue clausurada en febrero del año siguiente. Todo esto indica, pues, que la pintura pudo haber sido hecha en ese periodo entre 1865 y 1866, aunque es también posible que el artista haya recreado ese momento histórico en una fecha posterior.

Por otro lado, durante los años en que gobernó Maximiliano de Habsburgo, el general Tomás Mejía favoreció al Real al conceder el permiso para que se construyera la Casa de Moneda. Además, cuando salió de Real de Catorce junto con su tropa, se negó a obedecer la orden del general Bazaine, quien, en su afán de evitar que el enemigo se apoderara de las riquezas existentes en el real le había mandado que se llevara todo a cambio de recibos expedidos por las Cajas Francesas. Según explica Rafael Montejano y Aguiñaga, durante el periodo de la intervención francesa, la vida en Real de Catorce "...discurrió relativamente serena. De vez en cuando una alarma, cierta o falsa, movilizaba a las tropas de ocupación"<sup>16</sup>. Pensamos que esa serenidad es la que fue capturada en la *Vista de Real de Catorce*. Corrobora nuestra hipótesis el que, de las tres banderas colocadas en el cuadro, dos son mexicanas y una francesa.

En cuanto al nombre del comitente o comprador de la pintura, tenemos que tomar en cuenta que existe otra *Vista de Real de Catorce* con una temática semejante. Sin embargo, esa muestra un ángulo ligeramente diferente del poblado desde el que pueden verse las bardas de tres de las minas de la Veta Madre. Desgraciadamente hasta el momento no se ha podido conseguir una buena fotografía del cuadro, pero las dimensiones de los lienzos difieren entre sí. El que está en España excede al de San Luis Potosí por unos diez centímetros en lo horizontal y en lo vertical. Esto nos hace pensar que pudieron haber sido comprados o comisionados por diferentes personas<sup>17</sup>. El lienzo que esta en España es propiedad de los descendientes de la familia de la Maza quienes seguramente se lo llevaron cuando regresaron a su país natal. En cambio, el que se estudia debe haber sido de alguna otra de las familias con intereses o incluso residencia en Real de Catorce. Por fortuna llegó al mercado y, gracias a un donativo otorgado por doña Concepción Gómez de Rodríguez descendiente de don Higinio Gómez afluente morador de Catorce en el siglo XIX, el 29 de abril 1975 fue comprado por la Casa de la Cultura, ahora Museo Francisco Xavier Cossío de manos del anticuario Ricardo Mares<sup>18</sup>.

Por otro lado, en Real de Catorce hay obra de varios pintores locales o viajeros, como la ubicada en el bautisterio de la Iglesia Parroquial y la que ornamenta todo el interior de la iglesia de Guadalupe en el cementerio. Esta actividad pictórica, unida al ambiente cultural que describimos e incluso, a los intereses artísticos mostrados por Gregorio de la Maza, poeta además de empresario, seguramente dio la posibilidad de que se comisionaran o compraran pinturas como las vistas que hemos mencionado. Todo esto sólo permite decir que el lienzo en cuestión debe su existencia a uno de estos dos procesos pero ambos remiten al deseo de preservar la memoria de ese paraje tan importante para la economía del país como asombroso para los que lo contemplan.

---

16 *Ibidem*, p. 127 y 156, tomado de Ciriaco Iturriabarría "San Luis Potosí" en Orozco y Berra y otros *Apéndice al Diccionario de Historia y Geografía*. México. 1856. III, 321-324, 348-349. A diferencia de otros momentos en que el poblado fue escenario de múltiples ataques de conservadores y liberales en busca de plata y de reclutas para sus respectivos ejércitos.

17 El que está en San Luis Potosí mide 54.8 X 75.2 cm sin María Luisa y marco y, 80 x 105 cm con ambos elementos. En tanto, la que está en España no cuenta con María Luisa y con marco incluido tiene 86 x 110 cms.

18 Agradezco estos datos a Doña Gabriela Oliva de la Maza y a la arquitecta Liliana Loredo de Carrillo Jefa del Acervo del Museo Francisco Xavier Cossío. El cuadro fue adquirido en una tienda de antigüedades llamada "La Cochera", propiedad del ya finado señor Ricardo Mares.

## VALORACIÓN ESTÉTICA DE LA VISTA DE REAL DE CATORCE

A más de que en nuestro lienzo se pueden reconocer muchas de las características del poblado y de su entorno geográfico y que muestra numerosos edificios que aún existen, ello no hace de la *Vista de Real de Catorce* sólo un documento histórico sino que es además una creación artística que requiere ser analizada como tal. Toda pintura necesita que se le de voz de una manera más profunda para que pueda ser comprendida en toda su extensión. Por ello, se le situará dentro de los géneros pictóricos reconocidos en la historia del arte y se realizarán comparaciones que permitan acercarse a las fuentes que pudieron haber inspirado al pintor. Así, se estimarán los elementos que introduce a la tipología a la que pertenece y que la conectan con otros tipos de vistas y de paisajes urbanos.

A pesar de que la *Vista de Real de Catorce* fue pintada en la segunda mitad del siglo XIX, el hecho de que representó el asentamiento con todo detalle y como elemento principal de la pintura circundada por su entorno geográfico ya indica que su articulación retórica pertenece al género de larga tradición definido como *vistas urbanas corográficas*. Este género, como explica Richard L. Kagan, fue muy utilizado durante el Renacimiento y hasta el siglo XVII como prueba del poder y de la fuerza política de los estados. Con frecuencia incluía anotaciones que permitían identificar lo representado, de aquí que estas vistas hayan sido utilizadas por los historiadores de la arquitectura y del urbanismo como documentos escritos, “fuentes de las que se podía extraer información de un edificio o del desarrollo de una ciudad en un determinado momento”<sup>19</sup>. Sin embargo, de acuerdo con los estudios hechos por los historiadores del arte, es preciso, además de investigar su mérito en cuanto a su valor histórico, abordarlas como integrantes de “un género pictórico independiente sujeto a sus propias normas de producción artística y diseño”<sup>20</sup>.

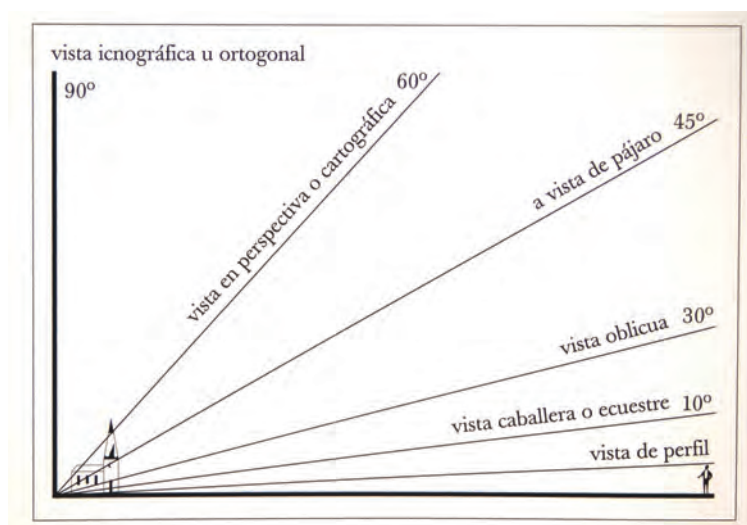


FIG. 6. Esquema de los distintos ángulos de vista urbanas<sup>21</sup>

Siguiendo esa premisa, esta pintura pertenece al tipo de las vistas panorámicas o perspectivas urbanas ya que no es una *veduta* ocupada en representar “instantáneas de la actividad urbana”<sup>22</sup>.

19 Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998, p. 17.

20 *Ibidem*, p. 17.

21 Richard L Kagan, *op. cit*, Fig. 1.4.

22 *Ibidem*, p. 18.

También se distingue por el sitio desde el que el artista capturó la escena por lo que puede ser considerada de perspectiva ‘oblicua’ es decir que el pintor remontó la colina para divisar el panorama con un ángulo de entre treinta y cuarenta y cinco grados. Este ‘lugar desde el que se mira’, la separa de las vistas denominadas de “perfil”, las cuales capturan la escena a partir del nivel de la ciudad misma; también de las de “pájaro” en las que el pintor imagina mirar a partir de un ángulo de unos sesenta grados o de las ortogonales en que la imagen se construye desde un ángulo de noventa grados. Así, una vez establecido que la vista de Real de Catorce acusa que, para diseñar la pintura, el artista remontó el cerro ubicado frente al lado sur de la población, este “punto de vista” le permitió aprovechar el mismo desnivel del terreno en que se desplanta el Real para aplicar la técnica que se utiliza de modo artificial en las vistas de pájaro, en las que se inclina el plano para que se pueda contemplar la ciudad entera. Sin embargo, a diferencia de algo usual en esas vistas, aquí no se aprecia que los edificios lejanos se agranden, luego esta disposición inclinada responde a la realidad del lugar y no a la imaginación. Para enriquecer esta apreciación y resaltar las posibilidades que brinda la altitud de las cumbres que rodean al poblado, la pintura se puede comparar con un dibujo trazado por la esposa del ministro de Inglaterra en México, Henry George Ward, durante su visita a Real de Catorce en 1827. Este dibujo, que también es una vista oblicua pero capturada desde una montaña más lejana, muestra la inclinación de la pendiente que aprovechó el pintor de la *Vista* que se estudia.



FIG. 7. *Emily Elizabeth Swinburne (Mrs. Henry George Ward). Vista de Real de Catorce*<sup>23</sup>

Por otro lado, se puede decir que la nuestra es una vista en perspectiva porque el artista tomó en cuenta hasta cierto punto las leyes de la perspectiva artificial desarrolladas en el siglo XV, aunque, como era frecuente en las vistas urbanas, se integraban más de un punto de observación para algunos edificios, como podemos constatar en la captura de la iglesia parroquial y en la representación de las haciendas del lado oriente de la pintura.

La *Vista de Real de Catorce* pertenece al tipo llamado vistas corográficas, es decir aquellas que “estudian los lugares”<sup>24</sup> como la *Vista de Norwich* de 1558 en la que el burilista patentiza su

23 Montejano y Aguiñaga reproduce este grabado en *Real de Catorce, op. cit.* Henry George Ward, *México en 1827*, (trad. Ricardo Haas), México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 606. El dibujo, según expresa Ward, fue hecho por su esposa desde el tiro del Compromiso.

24 Del griego *choros*= lugar.

pretensión científica representándose con sus instrumentos de agrimensura<sup>25</sup>. Durante todo ese siglo, el siguiente y aún en el XVIII se realizaron gran cantidad de grabados y pinturas con características semejantes.



FIG. 8. William Cunningham. *Vista de Norwich*, 1558

En las vistas corográficas, como resalta Richard Kagan a partir de lo aseverado por Claudio Ptolomeo, geógrafo griego del siglo III antes de Cristo, el interés está puesto en “describir los detalles pequeños de los lugares” y en “pintar una semblanza fiel de lo que se describe”<sup>26</sup>. En la misma línea, comenta que, con una pretensión científica, Petrus Apianus, el gran corógrafo de Carlos V, en su tratado *Cosmographicus Liber*, publicado en 1533, asentó que “El objetivo de la corografía es pintar un lugar concreto de la misma manera que un artista pinta una oreja, un ojo u otras partes de la cabeza humana”. Que se debe registrar cuidadosamente todas las peculiaridades y propiedades, por pequeñas que éstas sean, o que merezca la pena reseñar como por ejemplo puertos, ciudades, pueblos, cursos de ríos y demás, incluyendo edificios, casas, torres, murallas, etc<sup>27</sup>.

No se pone en duda que nuestra pintura sea una corografía pues responde a lo que el autor que se viene citando concluye de las discusiones que tuvieron lugar en el siglo XVI, en las que se pretendía distinguir entre lo artístico y lo científico es decir, entre lo que el ojo captura y plasma de forma realista y lo que la razón informa a través de su saber matemático y geométrico. El mismo Richard Kagan asevera que:

Las vistas corográficas son imágenes urbanas que hacen hincapié en la descripción, término que, como definía el autor romano Quintiliano en su tratado de retórica, exigía claridad y aspecto semejante al real. Son corografías las que intentan representar la ciudad como entidad arquitectónica o *urbs* y las que pretenden dar una idea del marco topográfico de la ciudad y, de ser posible,

25 Grabado. Frontispicio de *The Cosmographical Glasse* (Londres, 1559) The British Library, Londres, en Richard L. Kagan, *op. cit.*, p. 20.

26 Richard L. Kagan, *op. cit.*, p. 33. La palabra corografía viene del vocablo

27 *Ibidem*, p. 34. Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 132.



también la ciudad en su conjunto, problema que algunos artistas resolvieron representando las ciudades desde varias perspectivas distintas dentro de una misma imagen<sup>28</sup>.

Este autor establece que las vistas urbanas corográficas solían hacerse para enterar a los foráneos sobre las características corográficas de las ciudades, por ello con frecuencia adoptaban formas estereotipadas y que, aquellas “de uso local [...] que destacaban determinados rasgos del paisaje urbano tanto humano como material que los residentes del lugar consideraban únicos” tendían a ser comunicentricas<sup>29</sup>, imágenes hechas para satisfacer una demanda local. De acuerdo a esta categorización, nuestra pintura también puede ser considerada una de estas, pues, además de capturar el paisaje urbano con todos sus elementos materiales, la presencia de las dos banderas nacionales, aparte de la francesa operan como lemas de la resistencia del territorio. El pintor también muestra algunos de los procesos con los que se beneficiaba el mineral. Lo hace, a través de las haciendas de fundir, los humos que surgen de las chimeneas de los hornos y algunos operarios. Da así cuenta de la actividad humana que animaba al real la cual, no sólo quedó a nivel de los transeúntes que recorren los caminos, sino patentiza el trabajo de quienes mantenían los hornos ardiendo. Es de notar que la intención del pintor fue mostrar una ciudad de trabajo, pues los caminantes recorren las vías que conectan la ciudad con sus alrededores o forman los montones de mineral. Además, el hecho mismo de elegir la tipología de vista urbana corográfica de acuerdo con los modelos antiguos indica que el pintor buscó resaltar la grandeza e importancia de ese enclave minero como lo hicieron las corografías de la época de Carlos V. Con esa misma intención, como explica Fernando Rodríguez de la Flor, el Greco aprovechó el potencial semántico de la corografía para su magnífico lienzo *Toledo, Plano y vista*, que vino a ser un “blasón urbano”, de “lo que Toledo pretendía ser en el discurso simbólico”<sup>30</sup>.

Por otro lado, la *Vista de Real de Catorce*, además de ser una continuación de la larga tradición de las vistas corográficas oblicuas, es también una muestra de la importancia que cobró el paisaje romántico en México a lo largo del siglo XIX. Desde varios siglos antes, en Europa los paisajes acompañaron las representaciones de personajes o sirvieron para conmemorar hechos históricos relevantes, sin embargo, fue a fines del siglo XVIII y sobre todo a principios de la siguiente centuria que vinieron a ser el objeto de interés para los pintores que intencionalmente representaron sus características como verdaderos motivos de sus pinturas. Digo motivos porque los pintores privilegiaron los cambios que sufre la naturaleza a causa de la luz que ilumina celajes, montañas, lagos, árboles y demás, así como del viento o el movimiento que los agita. Su manera de plasmarlos los recubre de sentimientos humanos que dramatizan la composición. Con esto, la naturaleza desde fines del Siglo de las Luces vino a ser parte esencial del teatro pictórico e incluso cobró una autonomía total como vemos en los lienzos de los paisajistas ingleses. Entre ellos, los de John Constable (1776-1837) con su acuciosa observación de la diversidad propia de la naturaleza se aleja del clasicismo idealista. Su obra toda, motivada por su carácter melancólico, tuvo como objetivo principal “fijar la movilidad esencial” que descubrió y conceder vida eterna a la evanescente realidad<sup>31</sup>. Esto le permitió descubrir una técnica al servicio de esa estética que inauguró en la pintura una de las formas del romanticismo que mucho después sería retomada por los pintores como Cezanne, que saldrían del estudio para colocar sus caballetes al aire libre. La pintura de Constable logró por primera vez el reconocimiento del público en el Salón de París de 1824. A partir de esa muestra, pintores como Eugène Delacroix (1798-1863) y Théodore Géricault (1791-1824) adoptaron la luminosidad de sus celajes y la variación de las tonalidades propias de la naturaleza. Estos artistas interesados en temas históricos y

---

28 *Ibidem*, p. 40.

29 *Ibidem*, pp. 29 y 42.

30 Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, pp. 123-159, p. 148.

31 Maurice Raynal, *Les grandes siècles de la peinture. Le dix-neuvième siècle*, Suiza, Albert Skira, s/f, p. 47.

legendarios utilizaron la dramaticidad de los paisajes como dispositivos emocionales para potenciar el efecto del cuadro.

Es posible que nuestro pintor haya conocido obras de las litografías y los álbumes de esos pintores, o que su propia sensibilidad lo haya conducido a ocupar una cuarta parte del lienzo con la imagen dramática de la cañada ubicada al sur de Real de Catorce, depresión que, por recibir las filtraciones acumuladas en los cerros, es más fértil que el resto del entorno. El artista plasmó la cañada con una variedad de tonos verdes y ocres que no dejan de recordar los utilizados por muchos de los pintores románticos en sus grandes composiciones.

La manera en que estos artistas aplicaron esas tonalidades fluctuó entre la herencia realista de tiempos anteriores que construía las imágenes y les daba volumen mediante manchas amplias de colores contrastados, claramente identificables y la técnica romántica que tendía a mezclar los colores para evadir el recorte preciso de las formas e incrementar el acercamiento afectivo más que el racional. Ese modo de construir escenas a base de contrastes lumínicos lo vemos también en algunas obras del alemán Juan Moritz Rugendas, quien pintó en México durante los años 1831 a 1834. Su obra revela el conocimiento de primera mano que tuvo de la obra de Delacoix cuyo taller visitó. Así lo patentiza el tratamiento del camino flanqueado por vegetación que se aprecia en el lienzo *Llegando a Jalapa, con el Cofre de Perote al fondo*.



FIG. 9. Juan Moritz Rugendas. *Llegando a Jalapa, con el Cofre de Perote al fondo*<sup>32</sup>

Además de lo anterior, en este mismo cuadro el pintor nos muestra el cambio que se operó entre las vistas urbanas de los siglos anteriores y el modo en el que las ciudades fueron incluidas en los paisajes del siglo XIX. Los poblados vinieron a ser más bien un dato para informar a quienes desconocían el lugar, de la geografía en que estaban inscritos. De hecho, las poblaciones fueron plásticamente integradas a la naturaleza casi como un accidente de ella, y lazo referencial con los personajes en movimiento que suelen incluirse en las pinturas.

---

32 Johann Moritz Rugendas (1802-1858). *Llegando a Jalapa, con el Cofre de Perote al fondo*, (sin medidas), en Renate Löschner y Javier Moysen, (Ed. Mario de la Torre), *El México Luminoso de Rugendas*, México, Edición Privada de Cartón y Papel de México, S.A. de C.V., 1985, p. 29.

Para entonces era ya grande la importancia que habían cobrado las vistas de México a partir de los escritos del Barón de Humboldt publicados entre los años 1807 y 1834. Estos fueron ya una respuesta a la necesidad que surgió en Europa de un conocimiento acucioso de los países americanos tan diferentes de los suyos y de las oportunidades que brindaban a los intereses científicos y mercantiles<sup>33</sup>. También Rugendas, Daniel Thomas Egerton y varios otros artistas viajaron a nuestro país para satisfacer esta demanda con sus pinturas y grabados.



FIG. 10. J. M. Rugendas. *Cráter del volcán de Colima*



FIG. 11. Pintor anónimo  
*Vista de Real de Catorce*. (Detalle)

---

33 Fausto Ramírez, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, en *Historia del arte mexicano*, Tomo 10, Arte del siglo XIX, II, México, Secretaría de Educación Pública. Salvat, 1982, pp. 1367-1391.

Es posible que el pintor de la *Vista de Catorce* haya conocido la obra de Rugendas pues la cañada de Los Catorce está dotada de un carácter dramático que hace resaltar lo fragoso de aquella sierra y muestra algún parentesco con el lienzo intitulado *Cráter del Volcán de Colima* del pintor alemán. Estas características emocionalmente potenciadas, en la *Vista de Real de Catorce* se extienden, aunque con menor intensidad, al resto de los cerros que rodean y aíslan a la población penetrando el todo con sentimientos que motivan el que el espectador se percate de la hazaña minera que significó la explotación argentífera en tan inasequible paraje.



FIG. 12. D. T. Egerton. *Cráter del Popocatepetl*<sup>34</sup>

El pintor de la *Vista de Real De Catorce* también pudo haber visto la obra de Egerton, académico de origen inglés, quien, durante los dos periodos que vivió en México entre 1830 y 1842, tuvo una basta producción. Destacamos el óleo *Cráter del Popocatepetl* en el que se percibe su interés por las formaciones geológicas y la importancia prestada a las rocas. Para realizarlo Egerton dibujó bocetos durante su ascensión al Popo que utilizó en el estudio para pintar los óleos. Las coloraciones cambiantes de esas rocas pueden haber tenido alguna influencia en la manera en que fue tratada la *Vista de Catorce*.

Por otro lado, cuando Egerton se ocupó de vistas de ciudades mineras como la de *Real del Monte* en Hidalgo, a pesar de que la población ocupa el centro del lienzo, es evidente que su intención principal es mostrar el paisaje que la rodea. En el primer plano cobran mayor relevancia los personajes que el río, y más atrás, la fundición se integra de tal modo a la naturaleza ensombrecida que hay que esforzarse para distinguirla.

---

34 Daniel Thomas Egerton, *Crater del Popocatepetl*, 1834. Óleo, /tela /mesonite, 34 x 41 cm. Col. Banco Nacional de México S.A., México, en Mario Moya Palencia, "El México de Egerton. 1831-1842", *Viajeros Europeos del Siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1996, pp. 88-90, p. 90.





FIG. 13. D. T. Egerton. *Real del Monte*<sup>35</sup>



FIG. 14. Autor anónimo. *Vista de Real de Catorce*

Existe además una gran diferencia entre las diagonales usadas por el pintor de la *Vista de Catorce* que se cruzan con mayor dramatismo y las de Egerton que se inclinan sólo un poco y tienden hacia la horizontalidad confiriendo a la pintura un sentimiento apacible a pesar de que representó el movimiento causado por la tormenta y el viento característico de la región. El paisaje de Egerton es un paisaje cercano a las enseñanzas académicas románticas, en tanto que el que estudiamos es una corografía con algunas características tanto de paisaje realista como romántico y un dramatismo controlado.

Los conocimientos sobre perspectiva que muestra la *Vista de Real de Catorce* no denotan una enseñanza como la que se impartía en la Academia de San Carlos, sin embargo por las fechas, el autor pudo haber tenido acceso a las clases del maestro de pintura Pelegrín Clavé llegado a México en 1845,

---

35 Egerton, D.T., *Egerton en México, 1830-1842*. Reproducción de la edición del autor con sus textos originales y otras obras aisladas, prol. Martin Kiek, México, Cartón y Papel de México, 1976, Lamina 27.

o a las del italiano Eugenio Landesio maestro de paisaje y de perspectiva en la misma Academia. Landesio, escribió dos textos intitulados *Cimientos del artista dibujante y pintor* (1866) y *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos* (1867). Pero en realidad nada vemos que atestigüe la reglas dictadas por este maestro para pintar bosques, edificios exteriores, lagos, ríos, celajes tranquilos o tempestuosos y otras categorías que elaboró y aunque en la Academia también reconocían en los alumnos desarrollados las llamadas “obras de invención”<sup>36</sup>, no pensamos que la *Vista de Real de Catorce* pudiera ser aceptable dentro de la línea estilística difundida por esa institución.



FIG. 15. Eugenio Landesio. *Hacienda en Real del Monte*<sup>37</sup>



FIG. 16. Autor anónimo. *Vista de Real de Catorce*

---

36 Agradezco a la Dra. Eloisa Uribe este comentario además de sus acertadas correcciones al texto.

37 Eugenio Landesio, *Vista de Real del Monte*, 1857, Óleo, Col. Museo del Louvre, París, en Fausto Ramírez y Enrique Franco Torrijos, *La plástica del siglo de la Independencia, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana*, 1985, p. 57.

Como prueba de lo aseverado se aduce la comparación con la *Vista de Real del Monte* pintada en 1857 por Landesio. Este lienzo, se diferencia de los paisajes académicos del siglo XIX que conferían a las edificaciones solo un valor referencial, pues se ocupa de describir con detalle la hacienda de beneficio localizada en el primer plano y aún el poblado ubicado a mayor distancia. De hecho, se puede decir que se acerca al género de vistas urbanas corográficas de siglos anteriores pero interpretado con el lenguaje de la pintura idealista del siglo XIX, la cual se caracteriza por sus antecedentes germánicos e italianos y es llamada *Biedermeier*<sup>38</sup>. Según asevera Judith Gómez del Campo, la intención de este movimiento fue mostrar el disfrute de la naturaleza en espacios idílicos, en los que el espectador se sintiera protegido “de las amenazas de las fuerzas de la naturaleza y de los otros hombres”<sup>39</sup>. El observarlo permite evaluar la distancia entre este lienzo y la *Vista de Real de Catorce* cuyo pintor fue más influido por la plástica heredada del movimiento también de origen alemán y continuado por los franceses denominado *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu). En la *Vista de Real de Catorce* se observa que la pintura apela a la inquietud histórica, a la emoción y al asombro del espectador frente a esa hazaña minera más que a su deleite.

El gusto de la época de acuerdo a una crítica a la *Quinta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de 1853* exigía que las representaciones estuvieran llenas de armonía y dulzura, de delicadeza y suavidad<sup>40</sup>. Que los paisajes fueran representaciones pintorescas y amenas y que “sus tintas fueran variadas y armonizantes”<sup>41</sup>. En el poblado que aparece en la *Vista de Real de Catorce*, si bien los colores son suaves, la armonía se logra mediante contrastes, a diferencia de lo que vemos en la pintura académica donde las transiciones son más suaves y dulces. Por otro lado, al arte se le pedía que “instruyera deleitando” y lo que hace este cuadro es interesar al espectador en los detalles que muestran el duro trabajo que implicaba la vida a en ese lugar escarpado.

A la pintura se le pedía que fuera histórica, que recorriera el velo del pasado o que capturara objetos y escenas “de los que una inmensidad nos separa”; que sorprendiera al espectador transportándolo a regiones desconocidas pero haciéndolas “de actualidad” de modo que quedara anulado el tiempo y la distancia física. En contraste, la pintura que se estudia respondió principalmente a un interés geopolítico, como lo hicieron las viejas vistas corográficas renacentistas. Incluso, tal énfasis en los procesos laborales apunta a que pudo haber sido pintada por algún ingeniero conocedor de la topografía. Por otro lado, tenemos que reconocer que la *Vista de Real de Catorce* logró plasmar para la posteridad la imagen de uno de los reales de minas más ricos del norte del país; singular por lo elevado de su emplazamiento y por lo riesgoso de su acceso, un paraje digno de conservarse en la memoria de quienes poseyeron la pintura, de los que buscaron que perdurara el recuerdo de lo bien formado del caserío, de la monumentalidad y el desplante de los edificios de aquella próspera ciudad y de su entorno espectacular a causa de su insólita ubicación.

## CONCLUSIONES

Se puede decir que la intención del artista fue representar este cautivante espectáculo para que su imagen trascendiera a los descendientes de los descendientes de ese lejano y productivo Real. Lo más plausible es que haya sido hecha por encargo de la familia de la Maza o de otra de las familias de

---

38 Este estilo también llamado del “Buen Burgués” que se desarrolló entre 1830 y 1890 se extendió a casas y a muebles caracterizados por el uso de maderas claras. Agradezco el dato al Pedro Corsi.

39 Judith Gómez del Campo Mendivil, “Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México”, tesis para obtener el título de Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 24.

40 Justino Fernández, *op. cit.*, p. 61. Fue escrita por un autor que ocultó su nombre, quizá para no comprometerse y aparentar imparcialidad.

41 *Idem.*



mineros o comerciantes del lugar y que el pintor fuera un ingeniero topógrafo pues no pone atención al viento ni a las luces. Por otro lado, la productividad del lugar fue de tal importancia para el artista y para el destinatario porque era lo que justificaba la existencia del asentamiento y el aprecio dispensado a Real de Catorce. Paralelamente, el análisis de la corografía de la población nos la acercó como una realidad vital, como un paisaje en el que la unión entre la naturaleza y la actividad del hombre crearon un monumento histórico. Su autor, viajero o local estuvo en contacto con el arte de la época, conocía las corografías de siglos anteriores y eligió este modo antiguo de representar las ciudades para exaltar, como lo hicieron aquellas, la grandeza de este enclave relevante para la economía minera del país. Por ello este cuadro es un documento histórico y un “revival” del género corográfico con algunos matices de pintura romántica decimonónica.

## FUENTES

### *Archivísticas*

AGN. Archivo General de la Nación.

### *Bibliográficas*

Cabrera Ipiña, Octaviano, *El Real de Catorce*, México, Sociedad Potosina de Estudios Históricos, San Luis Potosí, S. L. P. , 1970.

Cordero Herrera, Alicia Leonor, “La Academia de San Carlos dentro del movimiento de la Ilustración en México”, tesis para optar por el grado de Maestra en Historia de las Artes Plásticas por la Universidad Iberoamericana, México D.F. 1967.

Egertón, D.T., *Egerton en México, 1830-1842*. Reproducción de la edición del autor con sus textos originales y otras obras aisladas, prologado por Martin Kiek, México, Cartón y Papel de México, 1976.

Fernández, Justino, *Arte Contemporáneo de México*, Prologado por Manuel Toussaint, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1952.

Gómez del Campo Mendivil, Judith, “Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México”, tesis para obtener el título de Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, México, 1996.

Kagan, Richard L., *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998.

Montejano y Aguiñaga, Rafael, *El Real de Minas de la Purísima Concepción de los Catorce S.L.P.*, México, Academia de Historia Potosina, A.C., Biblioteca de Historia Potosina, 1975, Serie Estudios 14.

Moyssen, Javier “La revelación de la luz y el espacio”, en *El México Luminoso de Rugendas*, México, Cartón y Papel de México, 1986.

Ramírez, Fausto, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, en *Historia del arte mexicano*, Tomo 10, Arte del siglo XIX, II, México, Secretaría de Educación Pública. Salvat, 1982.

Raynal, Maurice, *Les grandes siècles de la peinture. Le dix-neuvième siècle*, Suiza, Albert Skira, s/f, p. 47.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

Velázquez, Primo Feliciano, *Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí*, México, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1987.

—, *Historia de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, México, Archivo Histórico del Estado, Academia de Historia Potosina, 1982.



## **II. Instituciones**

---

