



# Bucareli Avenue in 1830

## An Open Book to Republican Ideas

### El Paseo de Bucareli en 1830

#### Un libro abierto a las ideas republicanas

investigación —  
pp. 030-037

Yolanda Pérez Cárdenas

#### Resumen

En la Ciudad de México del siglo XIX, los paseos se convirtieron en lugares de gran importancia en la vida cotidiana de los nuevos ciudadanos libres. En ellos se reunía la gente con propósitos de socializar, ver y ser vistos, exhibir sus atuendos y carruajes que indicaban su nivel social, y de respirar aire limpio. Ahí se ubicaron fuentes y esculturas con fines menos inocentes que el simple ornato. En este artículo se interpretarán los elementos iconográficos que conformaban la Fuente de Guerrero, construida en el Paseo de Bucareli en 1830, con la finalidad de mostrar un uso más de estos lugares: como un escenario de las ideas políticas de quienes sustentaban el poder en ese momento.

**Palabras clave:** pensamiento ilustrado, paseos, fuentes de ornato, análisis iconográfico, iconografía, escenario político

#### Abstract

In Mexico City, during the nineteenth century, the promenades became places of great importance in the daily lives of the now free citizens. People gathered with the purposes to socialize, to see and be seen, to show off their fancy clothing and their carriages, which indicated their social status, to walk and breathe clean air. Fountains and sculptures were erected there for more than just ornamental purposes. In this essay, the iconographic elements that made up the Fuente de Guerrero, built in 1830 on Bucareli Avenue, are interpreted with the goal of showing another use of these type of spaces: as a scene to manifest the political ideas of those in power at the time.

**Keywords:** Enlightenment thinking, promenades, ornamental fountains, iconographic analysis, iconography, political scene

#### Introducción

El pensamiento ilustrado, concebido desde mediados del siglo XVIII en Europa, no sólo provocó cambios políticos, administrativos, sociales y educativos en las colonias americanas, también generó una nueva forma de concebir la arquitectura y la traza urbana. Bajo las premisas del progreso, de la confianza en la razón, en la universalidad y en la igualdad humana, se aspiraba a ciudades más cómodas, más limpias, ordenadas, bellas y funcionales que permitieran el desarrollo armonioso de las actividades de sus habitantes.

Tales anhelos indican la dinámica que sigue el espacio urbano, entendido como el hábitat de una sociedad. Como tal, posee una identidad cultural que se conforma a través del tiempo; asimismo, en todas las etapas se le agregan o suprimen aspectos característicos propios de cada momento histórico. En otras palabras, la ciudad no es un escenario mudo a los cambios sociales en el desarrollo de la historia, sino que resulta de cómo la piensen, deseen y necesiten quienes la viven y tengan el poder para cambiarla.

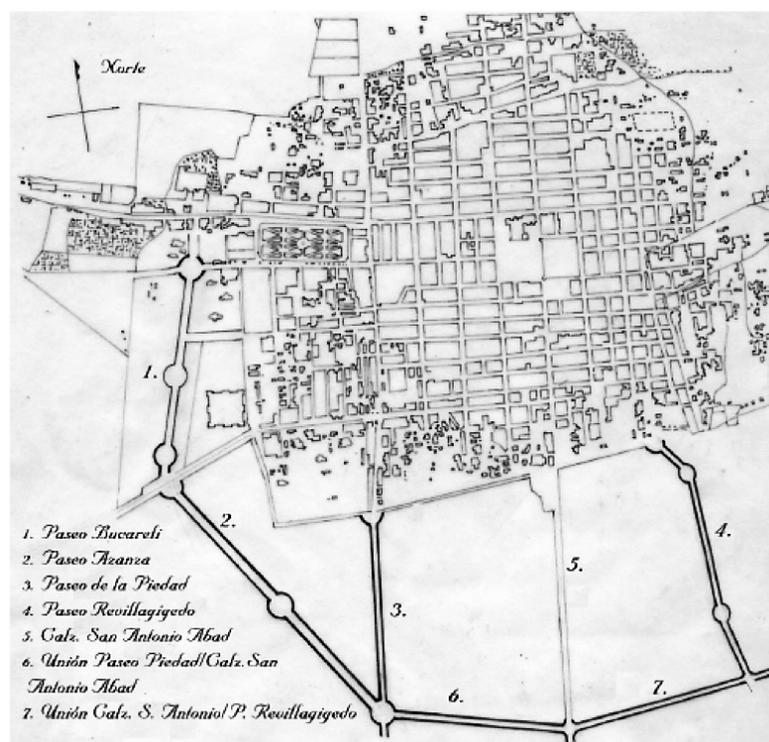
A finales del siglo XVIII, la Ciudad de México era hermosa, pero estaba llena de contrastes y altibajos en sus edificios. Padecía muchas carencias en su bienestar colectivo: era una ciudad sucia, insalubre, sin drenaje, sin alumbrado en sus calles, insegura, había vendedores ambulantes y, en términos generales, los servicios urbanos eran pobres y muy desiguales para la población.<sup>1</sup>

Consciente de estos problemas que se vivían en la capital de la Nueva España e influenciado por los aires de la Ilustración, el virrey D. Antonio María de Bucareli y Ursúa (1717-1779) ordenó la construcción del Paseo Nuevo o de Bucareli (así llamado después por los ciudadanos en su honor) en las afueras de la ciudad, el cual fue inaugurado el 8 de diciembre de 1775. A través de esta obra urbanística arbolada no sólo se deseaba ampliar los límites de la capital en los terrenos desecados en el poniente, también se quería poner en práctica un nuevo concepto de hermosura y comodidad —de cuyo goce eran merecedores sus habitantes—, además de buscar mejores condiciones higiénicas.

Dado el éxito del Paseo Nuevo y siguiendo el mismo deseo de renovación urbana, dos virreyes posteriores a Bucareli, Juan Vicente Güemes Pacheco y Padilla (1740-1799), segundo conde de Revillagigedo y Miguel José de Azanza (1745-1826) construyeron dos paseos más —uno al sureste y el otro al suroeste, respectivamente— para ordenar la periferia poniente y sur de la ciudad; cada uno de ellos tomó el nombre del virrey que lo promovió.

Revillagigedo y su maestro mayor, Ignacio Castera, crearon en 1790 el Paseo de la Viga, que unía la Plaza de San Pablo por la Acequia Real con el canal de la Viga. Tenía 1 848 m de largo con árboles en ambos lados del canal. Por el agua subían y bajaban mercancías de las anchas y largas trajineras que proveían a la capital de flores y comestibles; por la tierra se daban cita los transeúntes en carretas, a caballo, o a pie. Algo usual —para las clases bajas— era el paseo en trajinera, mientras que el chinampero amenizaba con canciones para alegrar el día a los paseantes.<sup>2</sup>

El Paseo de Azanza se consideró como la prolongación del Paseo de Bucareli. Se iniciaba en la garita de Belén y unía los paseos de Bucareli, la Piedad y San Antonio Abad. Estos últimos dos no sobrevivieron hasta nuestros días; del de Bucareli quedan algunos vestigios de su traza inicial. En él se ubicó la Fuente de Guerrero, objeto de nuestro estudio, cuya historia requiere un análisis más detallado de este paseo.



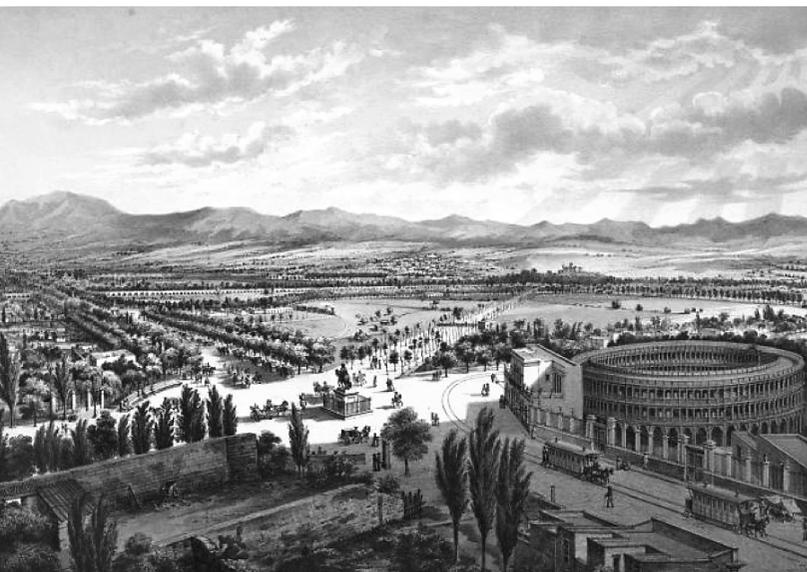
Ignacio Castera, traza de la Ciudad de México en 1776. Fuente: Ana Lourdes Cortés Arroyo, *El Paseo de Bucareli. Un hito en la morfología de la ciudad de México*

## El Paseo de Bucareli

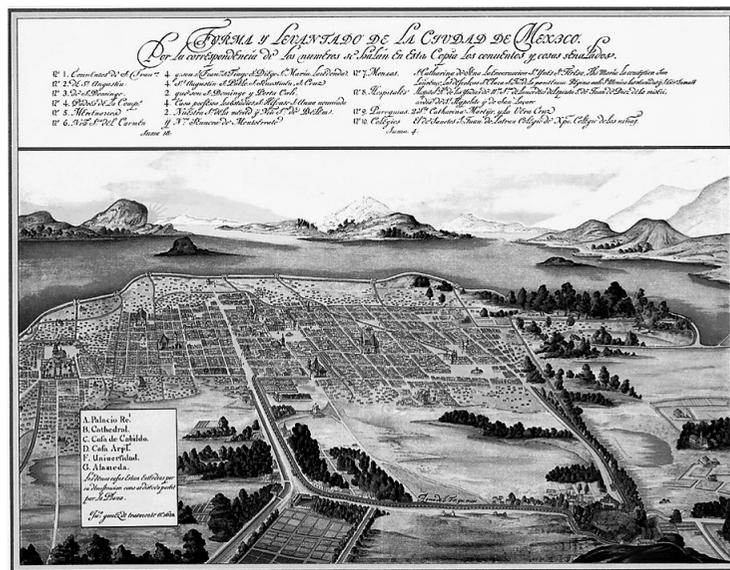
Los terrenos al poniente de la capital novohispana donde se planificó el Paseo de Bucareli eran tierras pantanosas, residuos de una laguna que dividía la Ciudad de México en terrenos comunales indígenas, que al desecarse se aprovecharon como ejidos, ranchos o haciendas.<sup>3</sup> Este primer paseo, que se construyó y que vino a aliviar la ya insuficiente Alameda, se convirtió en un importante eje urbano para la reorganización de la zona circundante; esto es, uniría lo viejo con lo nuevo, dándole mayor atractivo y sanidad.

Como queda dicho, este espacio se construyó cuando el 46º virrey de la Nueva España, Antonio María de Bucareli y Ursúa, gobernaba. El encargado del proyecto fue el arquitecto y maestro mayor de la Ciudad de México, Ignacio Castera, quien ideó su traza, la fuente y la garita de Belén. Los recursos para la obra se obtuvieron del producto de seis corridas de toros.<sup>4</sup> El proyecto de Castera estuvo regido por los principios del urbanismo neoclásico, con base en ejes rectilíneos, mediante los cuales se buscaba el ordenamiento de las áreas periféricas, la mejora de las avenidas de acceso a la ciudad y la dotación de una nueva retícula de paseos.

El Paseo Nuevo consistía en una amplia avenida que comenzaba en la calle Del Calvario y terminaba en la garita



El Paseo de Bucareli en 1852, litografía de Casimiro Castro en su libro *México y sus alrededores*



Forma y levantamiento de la Ciudad de México. Mapa de Juan Gómez de Trasmontes, Florencia, Italia. Litografía de A. Ruffoni, 1629. Aquí se observa la Ciudad de México antes de la desecación de las aguas del poniente. Fuente: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

de Belén. Tenía cuatro largas líneas de árboles y al centro, una fuente circular de 22 varas de diámetro, con una pirámide rematada por las armas de la ciudad y adornada con las cuatro partes del mundo en cada uno de sus lados.<sup>5</sup> Por lo significativo del sitio, esta fuente piramidal formó parte de las esculturas públicas civiles existentes en la capital del virreinato de la Nueva España y, por supuesto, reflejaba en su iconografía el poder de la corona. No debe de sorprendernos, pues, que en la actualidad no se sepa mucho de dicho monumento.

Años más tarde, José María Marroquí describe este lugar de la siguiente manera:

Cuatro hileras de árboles formaban el Paseo, compuestas de ciento cincuenta y cuatro fresnos, doscientos noventa y siete álamos y cuatrocientos veinticinco sauces, y en total un mil ciento sesenta y cuatro árboles. Estas cuatro hileras de árboles formaban dos calzadas laterales para los pedestres, y una central ancha, destinada a coches y jinetes.<sup>6</sup>

Desde su apertura, el Paseo de Bucareli se volvió muy popular y podría decirse, en palabras de Pierre Nora, que pasó a convertirse en un "lugar de la memoria", esto es, un espacio polirreferencial que puede desdoblarse en una multiplicidad de mitos culturales con distintos propósitos ideológicos o políticos.<sup>7</sup>

Desafortunadamente, durante la guerra de Independencia este paseo sufrió severos daños y su fuente central fue destruida por sus características monárquicas, al volverse *non grata* a la

mirada de los nuevos ciudadanos libres, lo que llevó a la vieja práctica de desplazar monumentos públicos cuya iconografía ya no satisfacía los intereses en el poder.<sup>8</sup> Respecto a esto, Marroquí, a quien parece haberle gustado mucho este paseo, nos narra de nuevo lo siguiente:

[...] Después de realizada nuestra independencia y de establecida la República, hacia 1828, recibió este paseo su primera transformación: quitose de la fuente antigua la pirámide que sustentaba las armas de la ciudad, y en su lugar se puso una manera de templete con columnas y bóveda, que tenía debajo el águila nacional y arriba una estatua de la libertad. Hízosele también una fuente nueva a su entrada, en el sitio que actualmente ocupa la estatua ecuestre de Carlos IV; esta fuente fue dedicada a D. Guadalupe Victoria y se le llamaba Fuente de Victoria, pero el público desfiguró el nombre con la adición del artículo, diciendo de la Victoria, denominación vaga, pues no pocos preguntaban a cuál victoria se había dedicado. Pusieronse también entonces al entrar de la glorieta principal, en el término de las dos calzadas, en uno y otro lado, cuatro columnas áticas con la figura de un joven tallada en medio relieve y tamaño natural en su fachada del frente sustentando en la cabeza unos canastos de flores, otros de frutas.<sup>9</sup>

Otro personaje que rememora estos lugares públicos decimonónicos fue Antonio García Cubas, el cual abunda acerca de la Fuente de Guerrero, construida para honrar al segundo presidente de

México cuando éste ocupaba la silla presidencial. Si ya había una fuente con el nombre de Victoria, lo más propio era seguir con la tradición y bautizar a otra con el nombre del caudillo sureño Vicente Guerrero:

De las tres fuentes que había en el Paseo de Bucareli, la del centro, llamada de Guerrero, estrenada en 1829, era la más notable, pues no carecía de mérito artístico, fue destruida para levantar en su lugar el monumento a la memoria del Sr. Juárez. La fuente era de grandes dimensiones en cuyo centro se levantaba un templete circular con cuatro pórticos, correspondientes a los cuatro vientos, y separados por columnas gemelas de orden jónico, las que sostenían el entablamento dórico. De ésta arrancaba una construcción piramidal sobre la que descansaba la estatua alusiva a la Independencia. Sobre dicho entablamento, en las partes correspondiendo a los pórticos, se veían cuatro estatuas recostadas, apoyando las cabezas en la cornisa, y en los ángulos cuatro tritones que vertían el agua por las bocas, en tanto que ocho macetones de piedra, distribuidos simétricamente en el vaso circular de la fuente, arrojaban el agua, en pabellón, por sus bolas de coronamiento.<sup>10</sup>

Las otras dos fuentes del Paseo de Bucareli no eran de importancia: una fue destruida para colocar en su lugar la hermosa estatua de Carlos IV, y otra, próxima a la antigua garita de Belén, derribada para despejar la calle que sustituyó a dicho paseo.<sup>11</sup>

Al respecto se han encontrado dos datos erróneos en la narración de García Cubas; el primero, que la fuente se inauguró el 16 de septiembre de 1830 y no en 1829; el segundo, que la fuente a la que se refiere como cercana a la antigua garita de Belén (la de la Paz) no fue destruida, sino transportada a la plaza de Loreto de la Ciudad de México, donde está actualmente.

Como vemos, el Paseo de Bucareli podría considerarse uno de los primeros “lugares de la memoria” o sitios en donde resultó idónea la colocación de monumentos conmemorativos, que paulatinamente construyeron el ideario cultural y político de la ciudad y la historia de la nueva nación independiente. Esto es, el paseo sirvió para difundir, a través de las esculturas públicas de sus fuentes y sus nombres, nuevos elementos culturales que se utilizaron para conformar la identidad de la naciente república.

### La Fuente de Guerrero en el Paseo de Bucareli

Desde 1827, cuando Guadalupe Victoria era presidente de la república, hubo necesidad de reemplazar la fuente central del paseo de Bucareli, “La Gachupina”, como la llamaban algunos capitalinos, porque fue destruida por la euforia y coraje de los nuevos ciudadanos, que en ese momento sentían un gran rechazo hacia todo lo hispano. En consecuencia, se planeó la construcción de otra, la Fuente de Guerrero. Acerca de ésta, Pedro Gualdi recuerda:

Esta hermosa fuente se hizo a moción del síndico segundo, Lic. D. Juan Francisco Azcárate, comenzándose el 8 de octubre de 1827 y concluyéndose el 15 de septiembre de 1830. Se estrenó el 16 del mismo, y el director de esta obra lo fue el arquitecto teniente coronel D. Joaquín Heredia.<sup>11</sup>

Efectivamente, este proyecto artístico se inauguró el 15 de septiembre de 1830 y desde sus inicios fue realizado por el arquitecto y agrimensor José Joaquín de Heredia y Atienzo, miembro ilustre de la Real Academia de San Carlos. Desde esta institución se monopolizaban las actividades arquitectónicas y de construcción a través de sus académicos, quienes se encargaron desde finales del siglo XVIII de transformar la fisonomía barroca por un ideario plástico vinculado al clasicismo.

Una hipótesis probable para explicar que el proyecto se le haya dado a Heredia podría ser que, en 1821, fue el único profesor de la Academia de San Carlos que no prestó juramento al imperio de Iturbide, razón por la cual fue despedido de su puesto de Maestro Mayor de Palacio y resultó grato a las simpatías de Guadalupe Victoria, presidente que inicia el proyecto de nuestra fuente en estudio. Posteriormente, la construcción de este monumento fue continuada por el gobierno de Vicente Guerrero, segundo presidente de la naciente república mexicana; de allí el nombre inicial de la fuente.

La Comisión de Paseos del ayuntamiento obtuvo el presupuesto detallado del maestro mayor Joaquín Heredia para la total conclusión de la obra de Bucareli en la fecha de 12 de septiembre de 1828. La cotización para la construcción de la fuente fue de 12 mil 970 pesos, sin incluir los gastos de fontanería, que ascendían a 11 mil 774 pesos. Y más la restauración y remozamiento de los daños que había sufrido el paseo, el gasto total ascendió a 24 mil 744 pesos. Sin embargo, el costo final de esta obra se incrementó alrededor de los 30 mil pesos.<sup>12</sup>

Existe un dibujo de la fuente realizado por otro académico de San Carlos, Manuel M. Delgado, seguramente hecho a petición de Heredia, encargado del proyecto. Como podemos ver, la obra significaba una vía de expresión plástica del grupo social que sustentaba el poder en ese momento, y era importante para construir los adornos del nuevo rostro de una nación independiente. La cultura, para los criollos, era una parte esencial en la conformación de una conciencia de clase y portadora de un conocimiento nacional.

Del mismo modo, se deseaba que este proyecto artístico estuviera al nivel de cualquier otra urbe europea, para así ser reconocidos en el exterior como un país civilizado, moderno y progresista; al mismo tiempo, internamente se deseaba implementar un lenguaje a través de la producción plástica, como medio de cohesión y conformación de sus ideales.

El proyecto terminado fue captado por Pedro Gualdi, quien 1841 dejó impresa una litografía de esta fuente en su libro *Monumentos arquitectónicos y perspectiva de la ciudad de México*. Para analizar el estilo con que fue realizada, volvamos al relato de García Cubas, quien nos dice que:

La fuente era de grandes dimensiones, en cuyo centro se levantaba un templete circular con cuatro pórticos, correspondientes a los cuatro vientos, y separados por columnas gemelas de orden jónico, los que sostenían el entablamento dórico.

Esta descripción refiere que su factura se realizó dentro de los cánones del estilo artístico neoclásico, estilo usual y de moda en la arquitectura del siglo XIX.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales afirma que la permanencia del neoclásico en los tiempos de emancipación de las naciones americanas se debió a que este estilo representaba las ideas revolucionarias francesas de 1789, más que por la contemplación de lo antiguo. Así pues, el neoclásico se convirtió en símbolo de la libertad, igualdad y fraternidad, y las esculturas de los héroes —como ésta que honraría a Vicente Guerrero— estarían acompañadas de una o varias alegorías que sintetizaban el discurso que se deseaba imprimir en ellos. Con base en esto, la fuente aquí estudiada tal vez sea una de las primeras expresiones neoclásicas con ese nuevo significado.<sup>13</sup>



Fuente de Guerrero, Manuel M. Delgado, 1828. Tinta y acuarela sobre papel, 50.5 x 44 cm  
Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM)

El dibujo de Manuel M. Delgado nos revela un templete circular con grandes dimensiones, poco usual para una fuente, con cuatro pórticos cuyas paredes eran de piedra de cantera labradas, y almohadilladas. Este diseño es más afín a las estructuras efímeras que servían para rendir homenaje a los monarcas, como las piras funerarias o los tablados para las ceremonias de jura. La diferencia reside en que esta estructura arquitectónica no contenía más la iconografía para proclamar la lealtad a la institución del Antiguo Régimen, sino que se decoró con estatuas que portaban un mensaje persuasivo para reforzar la “legitimidad” republicana; es el uso de los mismos recursos manejados por la monarquía, pero ahora con motivos iconográficos para construir un nuevo régimen de gobierno. Esther Acevedo dice que “la fuente sugiere asociaciones con los arcos triunfales efímeros que se construyeron para glorificar la Independencia, dado el uso común que hacían tanto académicos como artesanos gremiales del vocabulario alegórico tradicional”.<sup>14</sup>

En la parte más alta de la fuente y sostenida por un entablamento, estaba la figura alegórica de América, muy diferente a las representaciones que en Europa se hacían de ella. Según Hugh Honour,<sup>15</sup> desde 1545 hasta comienzos del siglo XVIII, las imágenes alegóricas de este continente siempre se representaron como una mujer desnuda o semidesnuda salvaje, como una cazadora con

un arco y flechas en sus manos, de rostro fiero, con un color de piel obscura, con cabellos revueltos y plumas en su cabeza; practicante de la antropofagia y acompañada de animales salvajes y plantas propias de esta parte del mundo –aunque la alusión a las prácticas de antropofagia fue disminuyendo hasta casi desaparecer. El atributo del lagarto americano se convirtió en su compañero constante. A principios del siglo XVIII, América ya era una mujer sensual, nada repulsiva o salvaje. No obstante, en todas las representaciones de los cuatro continentes se observa un eurocentrismo que lleva impresa la idea de superioridad de Europa sobre el resto de los continentes.

Ahora bien, lo particular de esta América, la de la fuente en estudio, es que ya no está representada de la manera tradicional de mujer salvaje, sino todo lo contrario; se ha dado, con el tiempo, una evolución en sus representaciones. Ahora es una mujer joven y fuerte, en una posición erigida y triunfal, vestida con una elegante túnica con encajes y mangas orladas, quien porta un collar de perlas y calza sandalias a la usanza clásica. Por la parte de atrás le cae una elegante y pesada capa que le imprime la sobriedad real que nada tiene que ver con la emblemática imagen de Cesare Ripa. Lo que nos habla de un cambio paulatino en el lenguaje iconográfico de este momento para representar nuestra tierra dignificada, la reciente nación concebida por los nuevos mexicanos a la altura de Europa. Fausto Ramírez explica que “la presencia de la América en estas figuraciones alegóricas evoca el fuerte sentimiento de unidad hispanoamericana que se generó en los primeros años de la vida independiente por la necesidad de oponer un frente firme al enemigo común”.<sup>16</sup> Así, “La América” se convirtió en un símbolo común del continente.



Litografía de la Fuente de Guerrero en el Paseo de Bucareli. Fuente: Pedro Gualdi, *Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la ciudad de México*, 1841



Alegoría de la América, de Cesare Ripa, en su libro *Iconología*

En este momento de transición y formación del gobierno, el significado de la alegoría de América se personalizó más; se le asoció ya no exclusivamente al continente, sino a la república mexicana recién conformada, a la nueva nación. Ya no es una América salvaje, es la nueva patria sobria y elegante, transformada en una nación moderna y refinada, como la que se deseaba formar.

En el siguiente nivel de la fuente, debajo de "La América", está un lagarto, atributo de este continente, coronado por un pequeño angelito, y del otro lado el león de Castilla es sometido por otro amorcillo armado con su carcaj. Lo que podría leerse como la emancipación de la patria, liberada de la monarquía española. También refleja el sentimiento antihispano de ese momento, dado que se vivía el deseo de la reconquista española liderada por Barradas.<sup>17</sup>

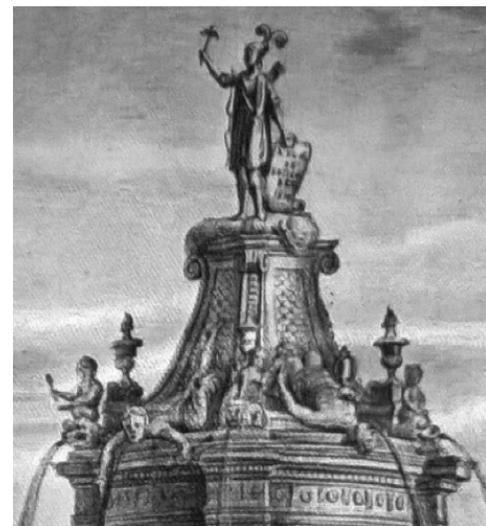
En este nivel también aparecen las cuatro figuras del despotismo desbarrancándose, al mismo tiempo que se rompen las cadenas de sometimiento. Es un rechazo a este sistema de gobierno a través de sus figuras representativas; con su caída y destrucción en el precipicio, se representa la muerte del régimen para dar lugar a la nueva república.

La otra escultura alegórica que adornaba la Fuente de Guerrero fue erigida en el corazón mismo de ésta. Consistía en un águila devorando una serpiente, posada sobre un nopal, que lucía imponente y triunfante, con las alas extendidas en gala de su fuerza, símbolo del mito fundacional de la ciudad de Tenochtitlan y también sím-

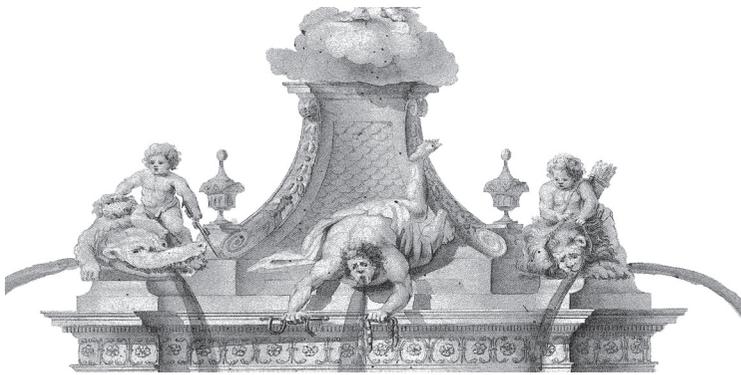
bolo nacional de la nueva república, usado desde comienzos del movimiento de la Independencia (1811, en Zitácuaro). Esta alegoría del águila del Anáhuac se impone al león de Castilla, en continuidad con la reafirmación de lo americano sobre lo hispano: era la libertad, pero también el rechazo a lo ibérico.

Por otra parte, la apropiación de Guerrero al dar su nombre a la fuente podría interpretarse como una medida para contrarrestar los múltiples ataques que el presidente recibía diariamente de sus opositores a través de la prensa, los cuales le llamaban ilegítimo por la forma abrupta y violenta en que asumió el puesto presidencial y por su pertenencia étnica y social. Así, este monumento público erigido en su honor sería una manera de reafirmar su presencia entre la población capitalina y serviría para que le reconocieran lo que había hecho para construir un país independiente. En consecuencia, a través del nombre "Guerrero" dado a una fuente cuya iconografía representaba el sueño anhelado de la libertad, de la emancipación de la corona española, de la conformación de una patria propia y de una nación moderna, se asociarían esos logros a las acciones que el prócer realizó; esto es, Guerrero sería el sinónimo de la independencia por la que había luchado.

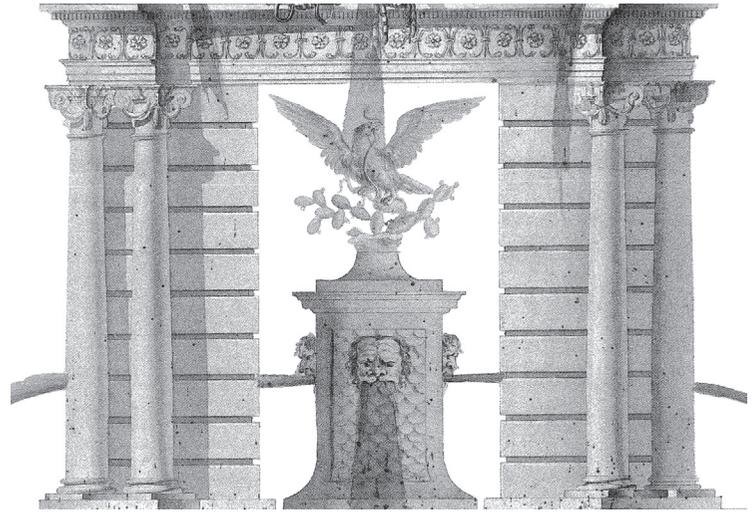
Ahora bien, aunque sólo se ha hecho el análisis iconográfico de la fuente central del Paseo de Bucareli, éste tenía dos fuentes más. Para lograr una visión global de la idea política de las tres



Fotografías de la Fuente de Guerrero. Fuente: [http://grandescasasdemexico.blogspot.mx/2013\\_04\\_01\\_archive.html](http://grandescasasdemexico.blogspot.mx/2013_04_01_archive.html)



Detalle del nivel medio en la litografía de Gualdi



El águila, detalle del dibujo de Manuel M. Delgado

fuentes (la de la Victoria, la de Guerrero, llamada de la Independencia después, y la de la Paz) ubicadas en este importante lugar, digamos que, tomadas en conjunto, tenían el propósito de comunicar un solo mensaje: con la Victoria conseguimos Independencia y Libertad y viviremos en Paz. Aunque, cabe aclarar, los homenajes a estos dos presidentes no duraron mucho, el gobierno cambiaría por uno centralista y los federalistas caerían por su propio peso. Los héroes no estaban definidos, pues no se sustentaban ni en lo cotidiano ni en la historia.

Por lo demás, la fuente de la Victoria fue desplazada a la colonia De la Bolsa cuando, en 1852, se ubicó en su lugar la estatua ecuestre de Carlos IV; actualmente no se sabe su paradero. La fuente central fue desmantelada paulatinamente porque se volvió ofensiva a los grupos que odiaban a Guerrero; a la muerte de éste, alegaron que las figuras atentaban en contra de la moral. Posteriormente se le cambió de nombre por el de Independencia; fue destruida totalmente en 1887 para erigir allí un monumento a Benito Juárez, el cual nunca se hizo. Por último, en 1933, para ampliar la avenida de Bucareli, la fuente de la Paz fue reubicada en la plaza de Loreto de la Ciudad de México, donde se encuentra actualmente.

La remoción o destrucción de estas tres fuentes, asociadas a los nombres de Guadalupe Victoria y Vicente Guerrero, nos habla de lo frágil que fue la construcción de las figuras de los héroes de la Independencia: sus asociaciones cayeron con ellos mismos. Su consagración como próceres tendrá lugar muchos años más tarde.

### Conclusiones

En la iconografía de las representaciones alegóricas de la Fuente de Guerrero se aprecia una búsqueda de la legitimación de la nueva identidad nacional, una reafirmación de los nuevos valores patrióticos a través de las figuras que la componían. En definitiva, había un deseo de conformar imágenes patrias que le diera personalidad propia a ese nuevo Estado moderno.

Con esta fuente, los ciudadanos, recién liberados de la monarquía española, buscaban imponer sus valores a través del arte y romper con el pasado colonial. Además, este proyecto artístico en un lugar público es una de las primeras manifestaciones que intentan uniformizar una mentalidad e historia nuevas, en medio de tantos intereses y formas de pensar de los distintos sectores sociales que componían la ciudad y el país de México.

Esta obra significó una necesidad de mayor reafirmación nacional, ya que al mismo tiempo en que se estaba esculpiendo la fuente, se vivió el intento de reconquista española de Isidro Barradas Valdés en el puerto de Tampico (batalla de Tampico), con lo que se agudizó el sentimiento antihispanista y la política de expulsión de los españoles.

Así pues, la Ciudad de México, como escenario, mostraría los inicios de los cambios sociales y un nuevo desarrollo de la historia; era un lugar con nuevas aspiraciones e intereses, nuevos gustos y nuevas necesidades, que debían manifestarse especialmente en los espacios públicos a través de los monumentos conmemorativos y de la arquitectura, y por supuesto, con plena satisfacción de los grupos que detentaban el poder.

En otras palabras, la ciudad respondería al gusto y necesidades de como la pensarán, quisieran y necesitaran los grupos con acceso a su construcción y transformación, de acuerdo a sus ideales y objetivos concretos, más allá de la crítica y necesidades ciudadanas.

Finalmente, recordemos las palabras de Rodrigo Gutiérrez Viñuales:

La construcción de las nacionalidades en Iberoamérica, a partir de las gestas emancipadoras, tuvo en el arte uno de sus fundamentos esenciales y un arma que, en manos de las clases dirigentes, se convirtió en herramienta eficaz de persuasión, control de la opinión pública, determinación de lecturas históricas en donde la contemporaneidad era el punto de llegada ineludible y, en definitiva, del ejercicio del poder.<sup>18</sup>

Con base en el análisis anterior no podemos negar la intención política de colocar esculturas conmemorativas (como las fuentes de Guerrero, de la Paz y de la Victoria) en los espacios públicos —como el Paseo de Bucareli— para que contribuyeran a crear un sitio donde se materializara el discurso dominante. Aunque, como se vio, su colocación no implicaba su permanencia, debido a la inestabilidad política de los distintos grupos en el poder.

**Yolanda Pérez Cárdenas**

Doctoranda en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

✉ yolandapeca@hotmail.com

### Notas

1. Regina Hernández Franyuti, "Ideología, proyectos y urbanización en la ciudad de México, 1760-1850", en *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, tomo 1 (México: Instituto Mora, 1994), 116-160; también Marcela Dávalos, *Basura e Ilustración: limpieza de la Ciudad de México a fines del siglo XVIII* (México: INAH-Departamento del Distrito Federal, 1997), 8-24.
2. Salvador Novo, *Los paseos de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 31.
3. Ana Lourdes Cortés Arroyo, *El Paseo de Bucareli. Un hito en la morfología de la ciudad de México* (México: UNAM, 2006), 16.
4. Regina Hernández, "Ideología, proyectos y urbanización en la ciudad de México, 1760-1850", 116.
5. Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México* (México: Instituto Mora, 1992), 104.
6. José María Marroquí, *La ciudad de México. Contiene el origen de los nombres de muchas de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados, y no pocas noticias curiosas y entretenidas* (México: Jesús Medina editor, 1969), 630-632.
7. Pierre Nora, *Les lieux de memoire*, tomo I (Chicago: Universidad de Chicago Press, 2001), 129.
8. Jorge Alberto Manrique, "El pesimismo como factor de la Independencia de México", en *Una visión del arte y de la historia*, tomo I (México: UNAM-IE, 2004), 155. Respecto a la destrucción de objetos y monumentos valiosos en el siglo XIX, como podría ser el caso de la fuente Gachupina, para construir la de Guerrero, Manrique lamenta que el pensamiento de los criollos ilustrados que lograron la independencia, para los cuales México era y debía ser un país absolutamente nuevo, sin ninguna liga con el pasado colonial, haya tenido no sólo costos en guerras, luchas e inestabilidad, sino que además se haya convertido en un páramo cultural, con altos costos y pérdidas culturales, con el afán de borrar el pasado hispano de nuestra historia.
9. José María Marroquí, *La ciudad de México*, 631.
10. José María Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas. Anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, Ilustradas con más de trescientos fotograbados* (México: Porrúa, 1986), 212.
11. Pedro Gualdi, *Monumentos arquitectónicos y perspectiva de la ciudad de México [1841]* (México: Juan N. Chavarrri y Gustavo Arce Editores, 1966). s. p. i. Pedro Gualdi llegó a México a fines de 1835 o principios de 1836, como diseñador de escenografía de la compañía italiana de ópera de Madame Albini. Su álbum litográfico *Monumentos de México* testimonia el gusto por los libros ilustrados. En esta imagen del Paseo de Bucareli, el dibujante muestra una visión culta y ordenada de la ciudad conforme a las ideas ilustradas del momento. Aquí, los paseantes admiran la fuente no como distribuidora de agua, sino como una obra

- de arte entre los árboles y con un fondo de paisaje que muestra los emblemáticos volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl.
12. Todos los detalles de presupuesto y de los aspectos administrativos de la construcción de la Fuente de Guerrero se encuentran en: Archivo Histórico del DF (AHDF), fondo "Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal", sección "Paseos", vol. 3585, expediente 80, 16 fojas s/n. En estas fojas, de invaluable valor para esta investigación, podemos darnos cuenta de los muchos contratiempos que hubo para la construcción de la fuente y para la conclusión del remozamiento del Paseo de Bucareli.
  13. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 2004), 167-168.
  14. Esther Acevedo, "Introducción al periodo 1821-1857: una sociedad en busca de definición cultural", en *Arte mexicano, siglo XIX*, tomo I (México: Salvat, 1986), 1338.
  15. Hugh Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time* (Nueva York: Pantheon Books, 1975), 84.
  16. Fausto Ramírez, *El arte del siglo XIX en la ciudad de México* (Madrid: Muralla, 1984), 25.
  17. El escenario mexicano de 1829 no era nada halagador. Vicente Guerrero asumió el poder presidencial el 1º de abril de ese año en circunstancias poco constitucionales. El asunto más importante de su corta administración fue el intento de reconquista por parte de España desde Cuba. Aunque los rumores de reconquista existieron desde 1821, es hasta el 2 de agosto de 1829 que se intentó la invasión en el puerto de Tampico, Tamaulipas, al frente de Isidro Barradas. Pero el triunfo del ejército mexicano, al frente de Santa Anna y Mier y Terán, sobre la expedición española fue rotundo. Aun así, por los constantes rumores de una posible invasión y el estado de guerra con la antigua metrópoli, para muchos ciudadanos el odio hacia los gachupines se volvió algo enfermizo y constante, lo cual terminó en ataques y expulsiones hacia éstos. Dicha aversión hacia lo hispano es la que vemos reflejada en la iconografía de la Fuente de Guerrero.
  18. Gutiérrez Viñuales, "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica", *Historia Mexicana* LIII (2), tomo 210 (octubre-diciembre 2003), 341.

### Referencias

- Acevedo, Esther. "Introducción al periodo 1821-1857: una sociedad en busca de definición cultural". En *Arte mexicano, siglo XIX*. Tomo I. México: Salvat, 1986.
- Cortés Arroyo, Ana Lourdes. *El Paseo de Bucareli. Un hito en la morfología de la ciudad de México*. México: UNAM, 2006.
- Dávalos, Marcela. *Basura e Ilustración: limpieza de la Ciudad de México a fines del siglo XVIII*. México: INAH-Departamento del Distrito Federal, 1997.
- De Viera, Juan. *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*. México: Instituto Mora, 1992.
- García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas. Anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, Ilustradas con más de trescientos fotograbados*. México: Porrúa, 1986.
- Grandes casas de México* [página web]. Revisada el 28 de noviembre de 2014. [http://grandescasasdemexico.blogspot.mx/2013\\_04\\_01\\_archive.html](http://grandescasasdemexico.blogspot.mx/2013_04_01_archive.html)
- Gualdi, Pedro. *Monumentos arquitectónicos y perspectiva de la ciudad de México, 1841*. México: Juan N. Chavarrri y Gustavo Arce Editores, 1966.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica". *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, tomo 210 (octubre-diciembre, 2003).
- \_\_\_\_\_. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Hernández Franyuti, Regina. "Ideología, proyectos y urbanización en la ciudad de México, 1760-1850". En *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*. Tomo I. México: Instituto Mora, 1994.
- Honour, Hugh. *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. Nueva York: Pantheon Books, 1975.
- Manrique, Jorge Alberto. "El pesimismo como factor de la Independencia de México". En *Una visión del arte y de la historia*. Tomo I. México: UNAM-IE, 2004.
- Marroquí, José María. *La ciudad de México. Contiene el origen de los nombres de muchas de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados, y no pocas noticias curiosas y entretenidas*. México: Jesús Medina editor, 1969.
- Nora, Pierre. *Les lieux de memoire*. Tomo I. Chicago: Universidad de Chicago Press, 2001.
- Novo, Salvador. *Los paseos de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Ramírez, Fausto. *El arte del siglo XIX en la ciudad de México*. Madrid: Muralla, 1984.