

## **Diorama de virtudes y discordia. Respuestas artísticas a la Guerra de Reforma en Guadalajara**

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA\*

**I**NTERPRETAR EL USO DE LAS IMÁGENES como relato de acontecimientos históricos o como respuesta a los mismos requiere emplearse en un proceso mental de carácter sintético y subjetivo; investigar la expresión artística implica una recreación estética intuitiva avalada por una investigación arqueológica pormenorizada. Este proceso incluye desde localizar una genealogía de la imagen en cuestión, hasta reconocer actitudes sociales, religiosas y filosóficas de la época en que se realizó, además de identificar particularidades de estilo que deben describirse como testimonio de intenciones artísticas.

El presente trabajo tiene el objetivo de reconocer el uso de la imagen durante el periodo de la Guerra de Reforma a partir del análisis iconológico de una fotografía, tres pinturas y la decoración mural de la bóveda del teatro Degollado; todos los testimonios visuales han sido localizados en Guadalajara y fueron realizados entre 1859 y 1864.

### IMÁGENES DE UNA CIUDAD SITIADA

La guerra desatada después de la promulgación de la Constitución de 1857 produjo severos daños en la infraestructura urbana y en el tejido social de Guadalajara. La llamada “guerra de los tres años”<sup>1</sup> ocasionó tiempos de discordia, pues además del exilio las familias sufrían disgustos internos. En todas partes se hablaba de política, religión o filosofía no

\* Dirigir correspondencia a El Colegio de Jalisco, 5 de Mayo 321, Zapopan, Jalisco, Centro, C.P. 45100, tel. (01)(33) 36-33-26-16, fax: (01) (33) 36-33-65-00, e-mail: arkabe@coljal.edu.mx.

<sup>1</sup> CAMBRE, 1986, p. 476.

siempre con acierto; el alarde de liberalismo llegó a extremos individuales como decapitar esculturas religiosas. Atacada con cañonazos y dinamita, la población vio destruir sus principales conventos para convertirlos en plataformas de combate.

Desde diciembre de 1858 los conservadores se habían posesionado de Guadalajara, y no fue sino hasta el mes de mayo de 1860 cuando el ejército constitucionalista emprendió acciones para recuperar la plaza. El 2 de octubre se acordó la suspensión del fuego durante tres horas, para que pudieran salir los habitantes que vivían en el recinto fortificado de la plaza, entonces:

La ciudad presentó un espectáculo desgarrador: salían de sus hogares innumerables familias abandonando intereses, sin tener albergue que los recibiera ni saber a dónde ir, mujeres y niños llorando, ancianos y enfermos sufriendo. Transcurrido el angustioso término de tres horas, cuando no había salido aún toda la gente y una multitud llenaba las calles, a la primera campanada de las doce, la plaza hizo fuego con artillería sobre los rezagados que abandonaban sus casas y huían matando e hiriendo por la espalda a algunas de esas personas.<sup>2</sup>

Para algunos historiadores, en Guadalajara se decidió un breve respiro a favor de los liberales en este conflicto bélico que en realidad duró diez años, es por ello que el año de 1860 la ciudad se convirtió en el sitio principal de enfrentamientos.

Han llegado hasta nuestros días cuatro imágenes que reflejan situaciones y ambientes de Guadalajara en esos años de la “gran década nacional”. La primera es una fotografía tomada con el proceso del colodión<sup>3</sup> que muestra la parte sur y la mitad de la de oriente del Palacio de Gobierno, destruidas por la explosión del cuarto de municiones ocurrida el 10 de enero de 1859, donde se albergaban la cárcel y las oficinas administrativas. En la fotografía (Imagen 1), docenas de personas, entre las que se cuentan uniformados, niños y civiles, buscan sobrevivientes entre los escombros formados por bloques de piedra y madera; el resultado fue de más de

<sup>2</sup> CAMBRE, 1986, p. 476.

<sup>3</sup> Proceso que consiste en preparar la placa con nitrocelulosa mezclada con alcohol y éter y revelarla en el momento de la toma, por ello es necesario trabajar al aire libre en un laboratorio móvil o, como en el caso de Justo Ibarra, en un estudio cercano.



Imagen 1. Fotografía donde se aprecia la destrucción de una parte del Palacio de Gobierno de Guadalajara, donde se encontraban la cárcel y las oficinas administrativas, debido a la explosión del cuarto de municiones, ocurrida el 10 de enero de 1859.

doscientas víctimas entre muertos y heridos.<sup>4</sup> El fotógrafo, probablemente Justo Ibarra, situó su cámara en el edificio que se encuentra entre las actuales calles de Pedro Moreno, entre Corona y 16 de Septiembre, para tomar la imagen en la que también se aprecia la destrucción interior del edificio.

En 1846, los daguerrotipistas que fueron atraídos por la invasión norteamericana a México realizaron las primeras fotografías de escenarios de guerra, no tanto para registrar el suceso bélico, sino más bien para tener un negocio de subsistencia: perseguir a los soldados norteamericanos alejados de su tierra y familias que con un retrato podían paliar la melancolía de la distancia. Esta colección, conformada por medio centenar de fotos, no sólo incluye retratos, también hay escenas grupales del ejército invasor por las calles de Saltillo, Parras y Durango, un grupo familiar, la manufactura de mantas en Durango, la escena de curación después de la batalla, todas las cuales conforman una secuencia de contexto que prefigura lo que será el fotorreportaje.<sup>5</sup>

La imagen de la explosión del Palacio de Gobierno de Guadalajara, es, por su procedimiento técnico, una imagen instantánea, testimonio de la guerra civil. No obstante ser representación de un suceso bélico y, por tanto, de destrucción y víctimas fatales, el fotógrafo ha tomado distancia del dramatismo y sólo se ven pequeñas figuras que hurgan entre los escombros. Esto nos proporciona la imagen de la noticia más que del testimonio de la tragedia: existe la intención del fotógrafo de sólo documentar y no de provocar ninguna impresión en el espectador.

La segunda imagen es una pintura que relata el *Asalto de la plaza de Guadalajara por el ejército constitucional a las órdenes del C. Gral. López Uraga el 24 de mayo de 1860* (óleo/tela, 260 x 220 cm, autor anónimo). Y la tercera: *Ataque de Guadalajara el día 29 de octubre de 1860* (óleo/tela, 100 x 120 cm), de Francisco de Paula Mendoza.

*Asalto de la plaza de Guadalajara...* (Imagen 2) se compone a partir de un plano topográfico de la ciudad, puesto a manera de “un teatro de operaciones”, donde el río San Juan de Dios divide en dos diagonales la panorámica; con el dibujo de volutas de humo se indica que el fuego se expande hacia el poniente. Las monjas han sido congeladas en su constante

<sup>4</sup> CAMBRE, 1986, p. 358.

<sup>5</sup> CASANOVA y DEBROISE, 1989, p. 35.

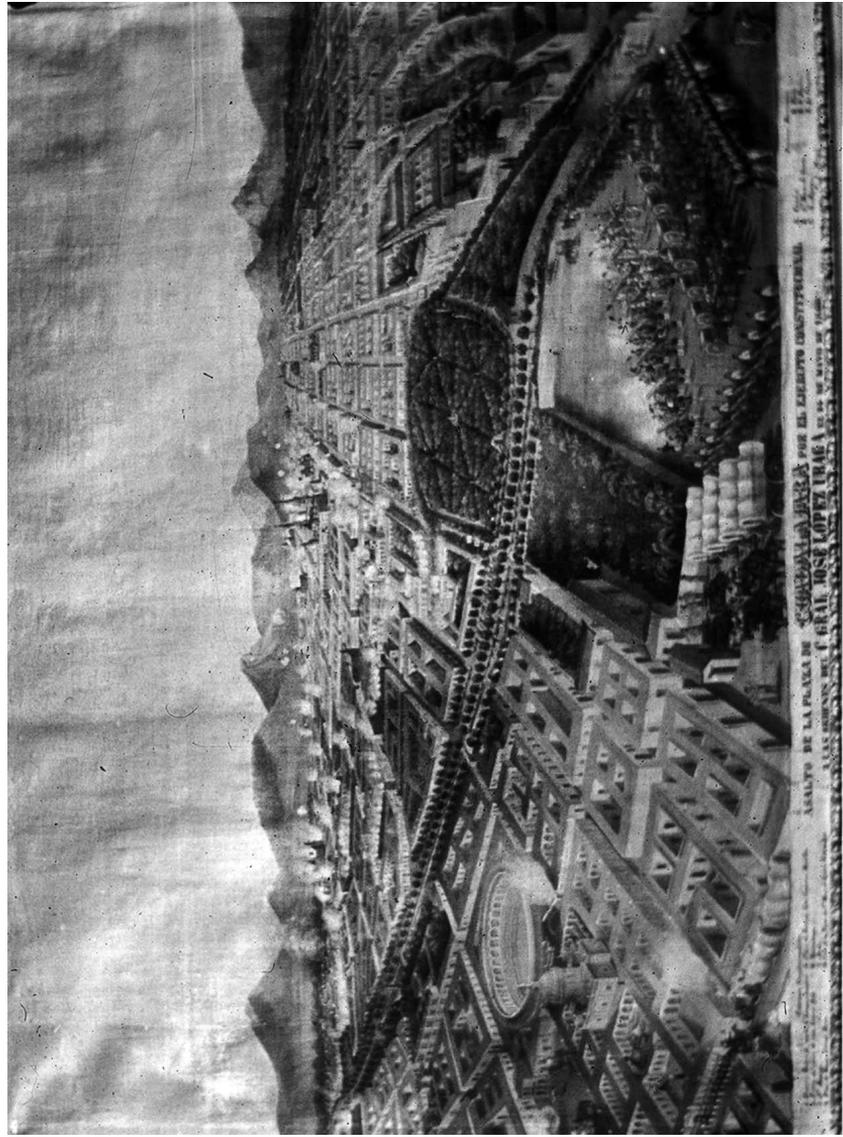


Imagen 2. Anónimo, *Asalto de la plaza de Guadalupe por el ejército constitucional a las órdenes del C. Gral. López Uruga el 24 de mayo de 1860*, óleo/tela, 260 x 220 cm.

movimiento en el patio central de la institución de beneficencia (el hospicio Cabañas); el anónimo pintor ha enmarcado el mapa de la batalla con un espléndido paisaje de cerros; además ha cuidado detalles como representar la escultura de la misericordia que por entonces coronaba la cúpula del Cabañas, así como señalar con follaje el lugar ocupado por las huertas y la alameda. En la parte inferior identifica, con números y letras, las posiciones ocupadas por los dos ejércitos, cuidando diferenciar con números las de los constitucionalistas —que se encontraban apostadas en el hospicio—, la fábrica de rebozos de seda, el templo de Santo Domingo, la plaza de Venegas, la plaza de Escobedo, Mexicaltzingo, Analco y Santa María de Gracia por el lado de la calle de las Tapias. Las posiciones “reaccionarias” están señaladas con letras, y son: la Catedral, Santa María de Gracia, San Agustín, el teatro y las iglesias de San Francisco y de la Compañía.

Como una referencia documental al cuadro descrito cito un párrafo de Manuel Cambre, que narra los movimientos de los dos ejércitos:

Habiendo recibido el general Woll, el día veintidós un correo de Miramón trayéndole orden de reconcentrarse al perímetro de la plaza y de que se sostuviera a todo trance hasta el 24 que llegaría en su socorro; se replegó a la plaza, hizo que el Coronel de ingenieros, Genaro Noris, trazara una fortificación pasajera, y en el resto del día y la noche, se levantó la fortificación, completándose los parapetos con fardos de manta, de lana y de otros efectos tomados de los establecimientos de comercio. La línea fortificada formaba un cuadrilátero con sus costados de diferente longitud, siendo más corto el del sur, a la espalda del convento de San Francisco, seguían en dimensiones el del norte, desde el convento de la Merced hasta el de Santa María de Gracia, luego el del oriente, desde Santa María de Gracia a cerrar en San Francisco y de ese punto al del poniente a concluir en la Merced. Al terminar la reconcentración de las fuerzas de Woll, entraron las caballerías liberales, se posesionaron del Hospicio, la Penitenciaría y Belem.<sup>6</sup>

Al confrontar este relato con la pintura encontramos similitudes con las posiciones enunciadas por el artista, por lo que además del plano que da cuenta del desarrollo urbano de la ciudad, también nos proporciona noticias de acciones militares. Es un mapa que contiene información variada:

<sup>6</sup> CAMBRE, 1986, p. 400.

la citada imagen donde las monjas se apresuran a la puerta de la casa de la Caridad, proporciona un testimonio visual de la reacción de los habitantes ante el conflicto bélico, y por otra parte, al delimitar las zonas arboladas y señalar los edificios significativos de Guadalajara, es valioso como testimonio del patrimonio edificado hasta esas fechas.

El origen de las pinturas basadas en planos topográficos o geográficos es tan antiguo como los papiros de Alejandría o los códices en el Nuevo Mundo. Sirven como referentes directos de la pintura *Asalto de la plaza de Guadalajara...*, un grabado sobre la ciudad de México-Tenochtitlan fechado en 1567 y los óleos *Cuzco después del terremoto de 1650* y la *Defensa de la ciudad de la Paz*.<sup>7</sup> En la pintura de la tragedia de Cuzco, el artista relata las destrucciones producidas por el gran terremoto y la manera en que los cuzqueños se unieron penosamente para solicitar la protección divina, están representados sus habitantes así como religiosas y frailes reunidos en oración al centro de la población.

La rebelión indígena sofocada en Bolivia representa a la ciudad como un lugar ordenado que estuvo amenazado (Imagen 3). Las pequeñas figuras que aparecen en las colinas del fondo o los colgados visibles en las márgenes de la pintura, representan en un dramático plano a los invasores indígenas, como un claro signo político del mantenimiento del orden en la cuadrícula urbana.

Richard L. Kagan ha propuesto que las vistas de ciudades pueden ser clasificadas como *corográficas*, esto es, que se ocupan en reflejar el monumento urbano de la ciudad, privilegia al *civitas*. Las imágenes destacan estructuras concretas como plazas, catedrales, iconos que en conjunto servirán como símbolos de la ciudad, monumentos relacionados con la historia de la misma que ayudan a la población local a definir su identidad comunal. Existen también las *comunicébricas*, que relatan un modelo crucial en su historia y en el valor marcial de sus habitantes, y su objetivo es señalar la actividad alterada de los ciudadanos sea por un hecho bélico o natural.

De acuerdo a estos conceptos, *Asalto de la plaza de Guadalajara...* puede definirse como una pintura *comunicébrica*. El cuadro exhibe la imagen de una ciudad ordenada cuya actividad bélica se adivina en el sur poniente

<sup>7</sup> KAGAN, 1998, p. 17.



Imagen 3. Anónimo, *Defensa de la Ciudad de la Paz*, óleo/tela, 1777.

hacia donde se replegaba el ejército conservador, según lo muestran las volutas de humo que se levantan. Esta imagen contrasta con la del ejército constitucional que correctamente alineado en un campo al oriente de la alameda espera la orden de ataque. Los edificios arquitectónicos que se distinguen son el hospicio Cabañas, completamente terminado, y enfrente de éste, la plaza de toros El Progreso; al fondo se aprecian las torres de la catedral; también vemos el diseño inglés de la alameda, así como los techos de bóveda y de teja roja que marcan la zona de las casas de las clases populares; una línea de árboles marca el cauce del río San Juan de Dios y divide a la ciudad en dos. Su composición es notable por el manejo de luz en el paisaje del fondo, lo que proporciona al espectador una visión infinita; hay que destacar también las formas geométricas del plano y la minuciosidad al detallar el parque del ejército liberal.

Otra cuestión a destacar es el punto de vista del que está tomada, una panorámica desde las alturas. Casimiro Castro realizó una serie de grabados entre 1855 y 1856 con el título genérico *México y sus alrededores*, en el que se incluyen varias tomas panorámicas desde una supuesta altura ubicada en la azotea de edificios contiguos o un cerro; en una de estas vistas nos advierte que fue tomada desde un globo al noroeste de la ciudad. A mediados del siglo XIX, los fotógrafos franceses se interesaron por tomar fotografías a bordo de un globo aerostático, así, en 1858 Gaspar-Félix Nadar consiguió la primera fotografía realizada desde un globo, sobre la aldea de Petite Bicêtre, en las afueras de París.<sup>8</sup>

En 1859 visitó Guadalajara Tranquilino Alemán, quien ofrecía la célebre atracción de volar en globo por los alrededores de Guadalajara; el punto de vista que presenta el pintor corresponde al nororiente de la ciudad en una zona conocida como “las huertas”, al costado norte del hospicio, lugar en donde de acuerdo a las noticias de prensa se elevó el globo de Alemán.<sup>9</sup>

*Asalto de la plaza de Guadalajara...* es una imagen pictórica que se convierte en documento histórico por incluir un texto que anota a los participantes en una acción bélica, relevante para la historia de la región

<sup>8</sup> NEWHALL, 2002, p.110.

<sup>9</sup> En la tradición oral de los propietarios de la hacienda de San José del Refugio, en cuya biblioteca se encuentra la referida pintura, se sostiene que la escena está basada en una fotografía tomada desde un globo.

y del país, además de contener edificios urbanos que se presentan como iconos de la ciudad. Más que un testimonio de la guerra civil es un buen ejemplo de pintura de paisaje, donde la asepsia disfraza la información del inminente desastre.

La guerra modificó drásticamente el centro urbano de Guadalajara en 1860: casas abandonadas, puertas y ventanas tapiadas, conventos convertidos en fortalezas y calles convertidas en zanjas fueron el resultado del constante asedio de los bandos en conflicto, los conservadores tenían el control de Guadalajara y el ejército constitucionalista avanzaba hacia el centro del país.

La tercera imagen que sirve como testimonio de este episodio es la realizada por Francisco de Paula Mendoza y titulada *Ataque de Guadalajara el día 29 de octubre de 1860*. Se trata de un acercamiento a la batalla final librada entre liberales y conservadores por el control de la ciudad. En esta panorámica (Imagen 4) se aprecia al ejército liberal en diferentes acciones.<sup>10</sup> En el primer plano se observa a la banda de guerra y al escuadrón de artillería en acción, y a diferencia del cuadro realizado meses antes, aquí sí vemos heridos. Un letrero tirado en el piso que dice “torre de Malakoff”<sup>11</sup> nos proporciona la clave para entender la escena, según versión del historiador Manuel Cambre:

Para verificar el asalto de la plaza se emprendió la operación de demoler la mitad de la manzana contigua a la espalda de Santo Domingo y terraplanear [*sic*] la otra mitad, formando una gran explanada para situar en lo alto la artillería, abrir brecha por la espalda del convento, y [para] dominar los parapetos de las calles laterales de ese edificio se reforzaron el día veinticinco los zapadores con ciento cincuenta paisanos para terminar esta obra que se llamó “torre de Malakoff”. Poco después se instalaba la artillería en la altura.<sup>12</sup>

En la segunda parte del cuadro se observan filas de soldados dispuestos a entrar en acción:

<sup>10</sup> La estrategia de los liberales fue situarse en la retaguardia del ejército conservador que se encontraba en el convento de Santo Domingo.

<sup>11</sup> La torre de Malakoff está situada en la ciudad rusa de Sebastopol, y fue un importante bastión en la guerra librada por la alianza anglo-francesa-turca contra Rusia entre 1854-1855.

<sup>12</sup> CAMBRE, 1986, p. 482.



El 29 desde temprano, las columnas de asalto esperaban la orden de lanzarse a la lucha. Soldados de Zacatecas, San Luis y Aguascalientes a las órdenes de los generales Lamadrid y Alatorre, debían dar el asalto por Santo Domingo, protegidos por la artillería que desde la torre de Malakoff abriría brecha y abrumaría a los defensores de los fortines inmediatos.<sup>13</sup>

Según testimonios de la época, la batalla fue “cuerpo a cuerpo a la bayoneta”, los proyectiles convirtieron en ruinas centenares de edificios y contó con la presencia de “Zaragoza, Valle, Alatorre, Guiccione, Veraza, Lamadrid y muchos otros valientes”.<sup>14</sup> Circunstancia que quedó anotada en la parte inferior del cuadro del lado izquierdo:

Ejército constitucional.  
*General en jefe Ignacio Zaragoza*  
*Cuartel maestro G. L. Valle*  
*División de Jalisco G. P. Ogazón*  
*Id. De S. Luis G. S. Aramberry*  
*Id. De Michoacán G. N. Regúles*  
*Id. De Guanajuato G. M. Doblado*  
*Id. De Zacatecas G. F. Alatorre*  
*Id. De Caballería G. E. Huerta*  
*Comandante G. De Arilla. C. F. Puncel*

En el lado derecho:

Ejército reaccionario  
*Gral. En jefe Severo del Castillo*  
*Mayor gral. J. M. Cadena*  
*Gral. Fernández*  
*Gral. Montenegro*  
*Gral. Quintanilla<sup>15</sup>*

Son dos momentos de una misma guerra: en el primero se registra un repliegue del ejército conservador desde un punto de vista aséptico y en el

<sup>13</sup> CAMBRE, 1986, p. 483.

<sup>14</sup> CAMBRE, 1986, p. 486.

<sup>15</sup> El cuadro está firmado F. de P. Mendoza, México, 1861.

segundo se pone en primer plano la actividad bélica de los liberales como un anuncio del triunfo que obtendrían al finalizar ese año.

Los cuadros de batallas tienen una larga tradición en la historia del arte. El antecedente más remoto se encuentra en un relieve asirio del siglo VII a. C. que narra la batalla de Til-tuba. La columna de Trajano o el Arco de Constantino son también referentes para la narración de batallas. Considerado dentro del género de pintura de historia, la representación de batallas plantea problemas difíciles: ¿cómo condensar la dispersión?, ¿cómo concentrar la observación del espectador en unos cuantos individuos?, ¿cómo fragmentar un relato grandioso? Estas fueron algunas de las cuestiones que se plantearon los artistas, por lo que tuvieron que recurrir a repertorios ya establecidos en el mundo antiguo, con la intención de representar las batallas del modo más dramático posible y no buscar rasgos específicos de una en particular; así, era posible ver en primer plano la fiereza de los guerreros lo mismo que la de sus caballos.

El historiador Peter Burke ha identificado, a lo largo de la historia de Occidente, cambios en la forma de representar las batallas desde el siglo XVI. El primero es presentar la batalla con su táctica y estrategia para informar “dando una preponderancia mayor a lo que se suponía que ocurrió que a lo que sucedió realmente”.<sup>16</sup> El segundo fue el paso a un estilo anti-heroico para destacar los horrores de la guerra, como en su momento lo hicieron el francés Jacques Callot (1592-1635) y Francisco de Goya (1746-1828). El primero, en su serie de aguafuertes *Les miseres et les malheurs de la guerre*, dibujó la destrucción de un convento o el incendio de una aldea; Goya, por su parte, en su serie *Los desastres de la guerra*, trazó una serie de personajes mutilados durante la guerra de liberación con Francia.

Durante el siglo XIX la pintura de historia fue considerada como el género pictórico mayor. En México fue introducida por el profesor catalán Pellegrín Clavé. Durante el tiempo que se desempeñó como director de la Academia de San Carlos, sus alumnos se ejercitaron con escenas bíblicas o aquéllas que exaltaban virtudes cívicas, siempre basados en artistas europeos de su época. De los primeros años después de la Independencia quedan principalmente versiones de escenas festivas o

<sup>16</sup> BURKE, 2001, p. 189.

conmemorativas: *El grito de Dolores*, *El abrazo de Acatempan*, *La entrada del ejército trigarante en la ciudad de México*; las batallas decisivas de los diferentes periodos de la lucha por la independencia se pintarán hasta la segunda mitad del siglo XIX.

Carlos Paris (1808-1860) dejó constancia de una acción bélica del general Santa Anna;<sup>17</sup> James Walker (1818-1889) realizó escenas de la intervención norteamericana.<sup>18</sup> No obstante, los pintores mexicanos se van a interesar por la historia bélica hasta mediados del siglo XIX, y como consecuencia de las guerras civiles y de intervención se pintan cuadros de caballete y pocos de gran formato.

Es en este contexto que llama la atención el cuadro *Ataque de Guadalajara...*, donde se narra un episodio de la Guerra de Reforma al año siguiente del suceso. Otro cuadro del mismo tamaño (80 x 100 cm) es el dedicado a la batalla de Silao ocurrida el 10 de agosto de 1860, firmado y fechado al igual que *Ataque de Guadalajara...* Tiene inscrita la siguiente leyenda: “Al c. Gral. Ignacio Zaragoza dedica este cuadro su amigo Francisco Alatorre”. Esto nos indica que se trata de un par de cuadros conmemorativos de sucesos bélicos que fueron importantes para el triunfo de los liberales, por cuya razón fueron encargados por el Gral. Alatorre, quien se desempeñaba como jefe de la División de Zacatecas. El pintor no fue testigo, sólo se le proporcionó la información de los sucesos, lo que explica su punto de vista desde la táctica y estrategia seguida por los combatientes liberales al incluir el letrero “torre de Malakoff” en la narrativa visual y el cuidado que tiene de anotar los nombres y el cargo que ostentan los principales jefes del ejército triunfante al que llama “ejército constitucional”, en tanto que se refiere al otro grupo militar como “ejército reaccionario”. Su postura es cumplir con el cliente al relatar el suceso a partir de la táctica militar y de paso anotar para la posteridad los nombres de los jefes principales.

Del pintor Francisco de Paula Mendoza se tienen pocas noticias. Primero hay que señalar que en el siglo XIX hubo dos artistas con el mismo nombre que pintaron cuadros de batallas, no obstante identificables por las diferencias notables en su manufactura. El más conocido

<sup>17</sup> *Batalla de Tampico*, 1835, col. del Museo Nacional de Historia, CNCA/INAH.

<sup>18</sup> La serie de doce óleos sobre cartón se encuentra en el US Army Center for Military History.

y con un oficio conseguido en la Academia vivió entre (1867-1937) y su obra se encuentra fechada entre 1880 y 1910.

Del Francisco de Paula Mendoza que realizó el cuadro que aquí se analiza se sabe que murió en 1882, y por una nota publicada con motivo de la XIX exposición de la Academia Nacional de San Carlos, celebrada en 1862, se confirma que presentó pinturas con temas de guerra. El redactor del periódico *El Siglo XIX* lo consideró como un

autor que tiene un gran talento y que es atrevido: en sus concepciones, los cuadros de batalla que ha presentado lo demuestran; pero el sr. Mendoza no pertenece a escuela ninguna, y su estilo es hijo sólo de su inspiración, por lo que adolece de las faltas en que siempre caen los líricos, cuando sus productos no son normados por el arte.<sup>19</sup>

*Asalto de la plaza de Guadalajara por el ejército constitucional a las órdenes del C. Gral. López Uruga el 24 de mayo de 1860 y Ataque de Guadalajara el día 29 de octubre de 1860*, son pinturas que condensan acciones bélicas que podemos constatar en las páginas del historiador Manuel Cambre. Tienen en común el celebrar al ejército liberal, y tanto el pintor anónimo como Francisco de Paula Mendoza dejaron un testimonio histórico desde un punto de vista parcial: el primero es “antiheroico” al plasmar solamente una panorámica estática, y el segundo trata de destacar la heroicidad y disciplina de los combatientes del bando liberal, no obstante que no representa físicamente a los caudillos. Se les consideran también documentos conmemorativos que contienen los nombres de los jefes militares de ambos bandos.

Me interesa incluir en este conjunto una imagen de la vida cotidiana de esos tiempos de guerra. Se trata de un óleo sobre tabla, *El puente de las damas* (Imagen 5), realizado por un artista anónimo, supongo que hacia 1864-1865. Es una curiosa perspectiva dividida por dos ejes diagonales: el primero de izquierda a derecha está marcado por el arroyo del Arenal, el segundo por el famoso puente de las Damas, de manera que donde ambos confluyen se tienen escenas de los dos ambientes: en el arroyo, las mujeres lavan la ropa o se bañan semidesnudas; en el prado ribereño, una adolescente descansa en holgada ropa de algodón. En el extremo izquierdo, donde

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, 1997, vol. II, p. 63.



Imagen 5. Anónimo, *El puente de las damas*, óleo/tabla, ca. 1864-1865.

desemboca o se ingresa al puente, se aprecia una pareja de soldados zuavos que formaban parte de la fuerza de ocupación francesa, identificables por su vestuario característico de pantalones abombados y sus gorras; está también una carreta con dos hombres al frente y varios jinetes a caballo, y sobre el puente, los mirones observan a las damas que disfrutaban del arroyo.

La modesta imagen tiene su origen iconográfico más cercano en los cuadros de costumbres plasmados en los biombos virreinales, por ejemplo, en *Vistas de la ciudad de México*;<sup>20</sup> su composición apaisada y horizontal recuerda esa técnica arcaica, evidencia de que en la provincia la academia no había adquirido el carácter normativo que tenía en la producción pictórica de la Ciudad de México. Su composición también se asocia con los votos de agradecimiento pintados en pequeñas láminas por la utilización de pequeñas figuras que representan diversos personajes, y pese a sus defectos, es una escena de veracidad y armoniosa composición cromática.

Esta apacible escena captada en los alrededores del templo de Mexicaltzingo es un testimonio de vida cotidiana en épocas difíciles para la ciudad, lo que no parece afectar a las mujeres que lavan y se bañan en el arroyo (Imagen 6). En 1852, el pintor Felipe Castro (1834-1908), en su cuaderno de notas, había dibujado un grupo de mujeres lavando y bañándose en el estanque de una huerta, un referente de la ciudad en la que sus pobladores disfrutaban de “almuerzos y reunioncitas, bailando al son de las guitarras”.<sup>21</sup> Las dos son estampas de la tranquilidad provinciana, una prueba de cómo la vida siguió sus cauces, a pesar de la agitación política y social permanente.

## DIORAMA DE VIRTUDES

Una respuesta muy diferente a las narrativas visuales de la Guerra de Reforma es la que presentaron los artistas de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes entre 1861 y 1862, al realizar la pintura que decora la bóveda del salón principal del Teatro Degollado con el tema el Canto IV de la *Divina Comedia* de Dante Allighieri (Imagen 7).

<sup>20</sup> El biombo *Vistas de la ciudad de México* se encuentra en el Museo Nacional de Historia, CNCA/INAH.

<sup>21</sup> IGUINIZ, 1989, t. I, p. 247.

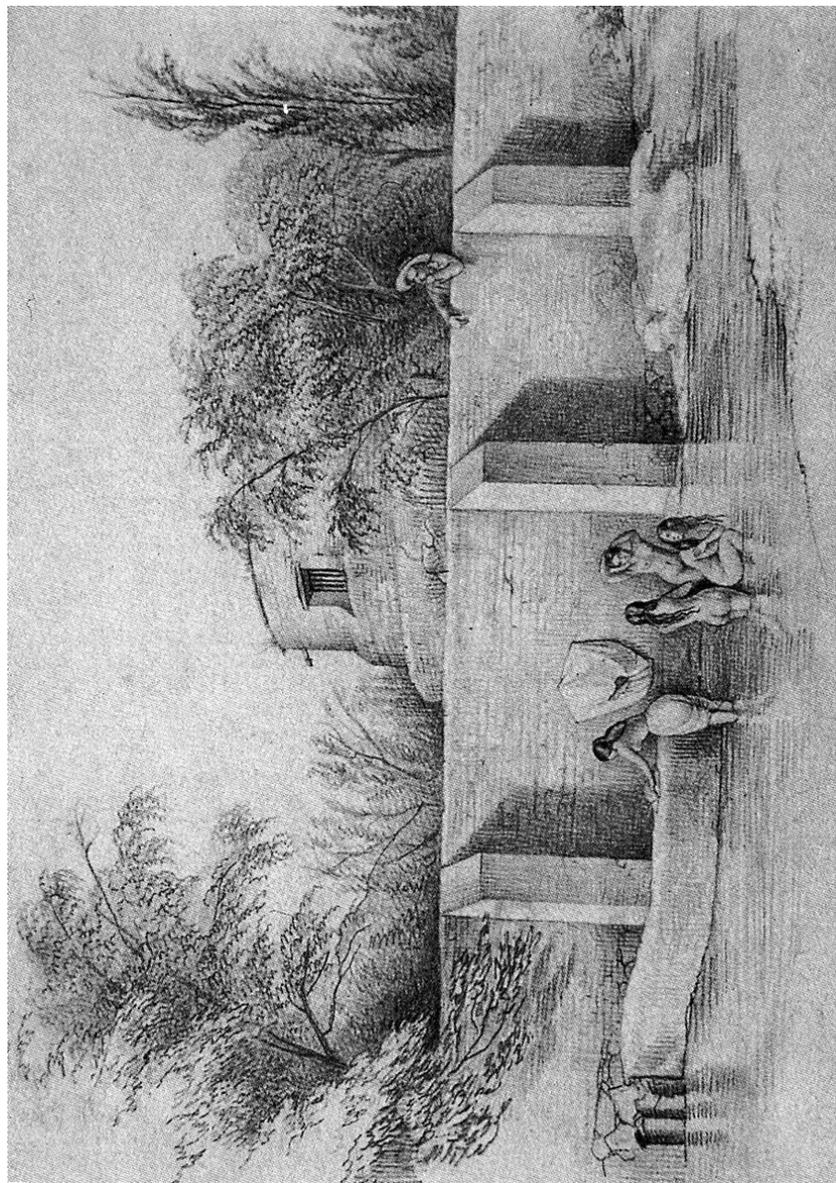


Imagen 6. Felipe Castro, *Mujeres bañándose en una huerta*, dibujo a lápiz, 1852.



Imagen 7. Jacobo Gálvez y Gerardo Suárez, pintura al óleo en la bóveda del Teatro Degollado, que representa el Canto IV de la *Divina Comedia*, 1861-1862.

¿Por qué pintar este tema de la *Divina Comedia*? En momentos en que la lucha fratricida buscaba adjudicarse la razón a favor de uno de los contendientes, era necesaria una fundamentación moral más allá de las ideas religiosas que pesaban en sus oponentes. Ésta tal vez fue la razón principal para que una obra como la de Dante cobrara vigencia entre los letrados de Jalisco.

En la sesión inaugural de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, el arquitecto Carreón, en un pasaje de su discurso, nos da una señal para comprobar esta afirmación: “En la edad media de la Era, apareció el Dante, poeta espiritualista que tomó otra senda contrariando a los sabios de su tiempo. Se ha dicho que la *Divina Comedia* es un faro que domina, resplandeciendo sobre las tinieblas de una época nueva, para más allá disiparlas”.<sup>22</sup>

En esta cita encuentro una motivación para que esta sociedad artística —y más concretamente en Jacobo Gálvez, autor del proyecto del teatro— estimulara la difusión de la obra de Dante de manera didáctica en un lugar público. La prosa del escritor florentino no se ofrecía ni en la única librería de la ciudad ni en las alacenas de los portales; su lectura era sólo para los que podían leer las versiones toscanas como la editada en Francia en 1768 (París, Marcelo Parault, 2 vols.), que poseía el padre Nájera, prior del convento del Carmen, o la editada en 1804 por la Sociedad Literaria de Milán, que perteneció a los jesuitas, o bien, la edición basada en el Códice Bartoliniano, versión toscana realizada en Udine en 1823 y que pertenecía a un particular.<sup>23</sup>

Además de ser un documento con elementos de realismo, la *Divina Comedia* contiene un discurso tropológico (verdad de ejemplo) donde Aristóteles es el guía filosófico del poema y Virgilio es el guía literario. El prestigio de Virgilio se fundamentaba en haber sido el único poeta pagano que había profetizado, en su IV Egloga, el nacimiento de un niño con ascendente divino capaz de cambiar a la humanidad y de fundar un nuevo tiempo, y que los pensadores del cristianismo leyeron como una profecía. Es por ello que esta creación del pensamiento medieval se vuelve una misión mística —tal vez no única en su género pero sí exquisita en su

<sup>22</sup> Espiridión Carreón, “Primera exposición de Bellas Artes”, *El País*, Guadalajara, 3 y 14 de octubre de 1857, núms. 73 y 76.

<sup>23</sup> Conclusión a la que llegué después de revisar en el Fondo Reservado de la Biblioteca Pública del estado de Jalisco.

expresión, rica en significantes— y también una reflexión sobre la necesidad de justicia y libertad, no sólo del autor sino del género humano.

Tal vez por esas características, la *Divina Comedia* ha sido un tema de inspiración iconográfica en los últimos ochocientos años: se trata, como propone Jean Bialostocki, de una iconografía ancestral, en este caso greco-latina, elaborada de nuevo en la Edad Media y el Renacimiento y transformada en el siglo XIX.<sup>24</sup> Las imágenes más antiguas surgidas para ilustrarla fueron elaboradas por miniaturistas en los siglos XIV y XV; en 1481 el pintor Sandro Boticelli elaboró unos bocetos. El siglo XVI tuvo como temas favoritos para la decoración mural los temas del Paraíso y el Purgatorio.

El siglo barroco no fue propicio para el tratamiento pictórico de la comedia de Dante; es hasta después de las revoluciones Industrial y Francesa que se ilustra otra vez el tema y es renovado por Fuseli, John Flaxman y William Blake. Estos tres artistas renuevan una iconografía formulada en la Edad Media y el Renacimiento. Su concepción moderna se basa en una interpretación sintética y expresiva de los textos: ya no hace falta seguir cuidadosamente las imágenes ancestrales, porque el poema induce al pintor a buscar su lenguaje y a crear con sus rudimentos técnicos.

Durante el siglo XIX se realizaron diversas versiones a los temas del escritor florentino: entre 1818 y 1827 el llamado grupo de Los Nazarenos<sup>25</sup> de Roma pintaron una serie de frescos en la salas del casino del marqués Carlo Massimo, con escenas inspiradas en Dante, Ariosto y Tasso, aunque tanto en la elección de temas como en su estilo se pusiera de manifiesto su concepción religiosa proveniente de la Edad Media. La sala de Dante está dominada por el fresco del techo de Philip Veit sobre el *Paraíso*, un tema no tocado por los pintores desde el primer Renacimiento y tratado aquí a la manera de Fray Angélico.

Fue Eugéne Delacroix (1798-1863) quien postuló una renovación formal en el tratamiento del tema en cuanto a la dinámica y el color en la concepción de las figuras. Delacroix escogió una interpretación libre del Canto IV de la *Divina Comedia* para decorar la cúpula del palacio

<sup>24</sup> BIALOSTOCKI, 1973, p. 112.

<sup>25</sup> Grupo de artistas alemanes encabezados por Frederick Obervack, llamados así por sus concepciones puristas de la pintura y por habitar en el monasterio abandonado por el orden de Los Nazarenos.

deLuxemburgo entre 1845 y 1847. Las superficies pintadas por Delacroix son relativamente opacas, con brochazos libres y toques pesados pero fluidos, técnica muy similar a la de los pintores de frescos tardíos del Medioevo, que abandonaron el “verdadero fresco” a favor de las técnicas de menor complejidad. Así, encontramos que para Delacroix el uso del fresco era un reto por su secado rápido, por ello lo utilizaba para conseguir efectos más que precisión. Su mayor mérito es la dinámica que imprimió en el manejo de imágenes “ancestrales y clásicas”. Cuando Gálvez estuvo en París, en 1852, circulaba allí un folleto en el que explicaban las pinturas que Delacroix había terminado en 1847.

La generación de Jacobo Gálvez, marcada por el desastre de la guerra norteamericana, se desarrolló “en un ambiente de profunda reflexión en términos de creatividad literaria y artística; en que los discursos cívicos estaban destinados a educar a la juventud con ejemplos virtuosos como los que nuestros héroes encarnaban, a fin de moralizar y regenerar el cuerpo social”.<sup>26</sup> La formación teórica de Gálvez la recibió en un periodo de predominio conservador, atenuado por la convivencia y por la adquisición de conocimientos con liberales moderados. Las lecciones artísticas las recibió del pintor José Antonio Castro y en el claustro de Fray Manuel Nájera se familiarizó con los clásicos grecolatinos y el mundo de los héroes y dioses de la Antigüedad. En la biblioteca del convento carmelita tuvo acceso a lecturas como: *El viaje de Anacársis por Grecia*, diccionarios universales editados en Francia y la *History of Grece*, del doctor Oliver Goldsmith, editada en Londres en 1841 por Pinnocks improved e ilustrada con pequeñas viñetas de lugares y personajes. También leyó *Vidas de los más famosos generales griegos y cartagineses y de algunos otros ilustres varones de la antigüedad*, escrita en latín por Cornelio Nepote y editada en París en 1844 por la librería de Vicente Sabá. Ésta es una versión en latín con notas en español ilustrada con medallones de los personajes ahí biografiados. Otro libro que le sirvió como referente iconográfico fue *Biografías de mujeres célebres*, publicado en París en 1851.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> RAMÍREZ y FRANCO, 1985, p. 71.

<sup>27</sup> Estos libros tienen la marca de fuego del convento carmelita y actualmente se conservan en el Fondo Reservado de la Biblioteca Pública del estado de Jalisco.



Imagen 8. Lámina del *Cours progressif de dessin* de J Carot.

Gálvez emprendió su viaje a Europa a fines de 1851. Estuvo en Roma y París para conocer la obra de los grandes maestros, así como diferentes versiones murales de la literatura de Dante, el ya mencionado Casino Massimo en Roma y el Palacio de Luxemburgo en París. De acuerdo con sus recursos regresó con algunos libros y muchos cromos, entre estos últimos *Cours progressif de dessin* de J. Carot<sup>28</sup> (Imagen 8).

A su regreso a Guadalajara, Gálvez encontró a una sociedad en ebullición que trataba de integrarse al proyecto del “Estado nacional”. De acuerdo con sus convicciones, en los dos bandos halla que las ideas del arte tienen como objetivo común la apropiación de los símbolos del mundo civilizado. En 1855 gana el contrato para la construcción del Teatro Degollado en el que se incluía la ornamentación.

Gálvez emprendió la pintura de la bóveda en 1861, en un breve periodo de paz después del triunfo liberal. Una vez que se repararon los daños ocasionados por las balas de la guerra, se dio a la tarea, junto con sus discípulos Gerardo Suárez y Carlos Villaseñor, de plasmar el Canto IV de la *Divina Comedia*. Su proyecto se alimentó con las imágenes ancestrales difundidas en libros de historia y con las elaboraciones populares de mitos y personajes de la Antigüedad creadas por la industria editorial española.

El amplio espacio de la circunferencia representó un reto para el arquitecto, y optó por un ritmo clásico en la composición de grupos. Sobre la puerta principal de acceso a la sala, Virgilio presenta a Dante con Homero, el poeta soberano identificado por una lira (símbolo de la poesía) que sostiene en una mano; en la otra tiene una espada, ya que Dante lo considera capitán de los poetas; lo acompaña Horacio Flaco, militar y poeta romano que con su mano izquierda sostiene un halcón, símbolo de la milicia romana; enseguida está el poeta Lucano, quien levanta su mano derecha y mira al cielo; atrás y dibujado a media tinta en color verde está Ovidio. El sultán Saladino, el vencedor de los cruzados, nos anuncia un grupo de familias virtuosas y heroicas donde aparecen César, Héctor, Eneas, Electra (cuyo rostro está inspirado en las facciones de la poetisa Esther Tapia), el rey Latino y su hija Lavinia, Lucio Junio Bruto y

<sup>28</sup> Se conservan 20 láminas en una colección particular, entre ellos una cabeza que le sirvió de modelo para la representación de Tolomeo en la bóveda del Teatro Degollado.

Cornelia, Julia, Marcia y Lucrecia: todo este lado derecho (al tomar como referencia la puerta principal de ingreso al salón) está equilibrado alternando grupos, parejas y personajes solos. El conjunto plasmado arriba del proscenio es el de composición más clásica: podemos trazar un triángulo cuyos puntos equidistantes serán Hera, recargada en un pedestal, y Safo, sobre la roca. Al centro, sentado, se encuentra: “il maestro de color che sanno” (Aristóteles), con la mano derecha sobre el pecho y la izquierda hacia arriba. Sócrates, de pie, con una túnica corta llamada chitón, se distingue por la copa que sostiene con la mano derecha. Entre Sócrates y Aristóteles se encuentra Menandro, “el astro de la comedia”, con el cabello recortado y un manto o himatión. Atrás de Sócrates, a media tinta, hay otra figura que puede representar a Empédocles. Luego está Demócrito, sonriente, en contraposición con la expresión de llanto que sentado muestra Heráclito. Este grupo concluye con Hera, quien apoya su brazo en un pedestal y luce una diadema adornada con una granada.<sup>29</sup> En el extremo, como separando un gajo geométrico, se encuentra Safo tañendo su lira antes de lanzarse al vacío. Lucrecia, empuñando un puñal, ha sido tomada del libro de mujeres célebres.

El grupo entre Safo y Aristóteles inicia con Diógenes, sentado y semi-desnudo, con su famosa lámpara y en actitud de conversar con Platón, quien está de pie con barba blanca y túnica larga atendiendo el llamado de Diógenes. Entre los dos está Averroes, de perfil y manto azul. Entre Platón y Averroes está Zenón de Citio, filósofo griego fundador en Atenas de la escuela estoica, con un manto a media tinta y el cabello recortado. De pie, a la derecha de Platón, se encuentra Séneca, el autor de *Medea*, quien ciñe su cabeza con una cinta y trae una tablilla con inscripciones bajo el brazo (para el rostro de este personaje Gálvez tomó como modelo al poeta Aurelio Luis Gallardo). Este grupo se corona con ánimas ataviadas como Victorias de Megara; sus rostros son los de “distinguidas señoritas de la sociedad tapatía”, entre ellas las hermanas Antonia y Leocadia Álvarez del Castillo.

El grupo de hombres de ciencia y retórica empieza con cuatro que están parados sobre una loma situada a la derecha de Hera. Al centro,

<sup>29</sup> Símbolo que caracteriza, entre otros, a Hera, “la primera entre las mujeres”.

Cicerón, con el cabello cano y recortado, viste túnica corta y manto, y con la mano derecha sostiene un pergamino. A su izquierda se encuentra Demóstenes en actitud de argumentar. El resto son también hombres que pertenecen a la retórica y que de acuerdo al texto de Dante puede tratarse de Esquines, orador griego antagonista de Demóstenes, y el otro podría ser el estadista romano y protector de los artistas, Mecenas.

Los grupos de hombres de ciencias se encuentran más compactos. Después del que encabeza Cicerón encontramos a Hipócrates, identificado por su caduceo, quien conversa con el médico griego Claudio Galeno. Como enlace entre los hombres de la medicina y los que se dedican al estudio de la tierra, tenemos solitario a Orfeo. En el último grupo identificamos a Claudio Tolomeo, quien porta un globo terráqueo por ser uno de los primeros en estudiar las ciencias de la tierra; está sentado y conversa con Euclides, que se encuentra de pie, al centro, caracterizado con barbas, apoyado en un bastón y sosteniendo un compás. Sentado al lado opuesto de Tolomeo, un personaje cubierto con albornoz se mira las manos: es Avicena, médico árabe, autor del canon de la medicina, y atrás de éste vemos a Pitágoras, que se toca el pecho con la mano izquierda mientras ve hacia arriba. Llegamos de nuevo a nuestro punto de partida, donde encontramos a Virgilio y a Dante con los rayos de la fama sobre ellos.

Sin el trazo genial de Delacroix, quien proveyó a la pintura mural de un dinamismo que permanece hasta nuestros días, Gálvez resolvió, desde los diferentes ángulos de observación, una panorámica que se aprecia armoniosa y de forma cabal desde el lunetario. Los colores, en su mayoría hechos con base en pigmentos naturales y minerales, consiguen una acertada composición del color y la distribución en ciclorama obedece a un estilo acorde a cánones del neoclásico; prueba de ello son los dibujos previos encontrados en una colección particular, en los que se ilustran escenas de heroísmo o virtuosismo, como el dibujo en que se representa a Héctor y Eneas, firmado por Gálvez en 1860; una copia de *La muerte de Epaminondas*, sin firma, que es un dibujo tieso y rudimentario como calcado de una estampa; completan el conjunto una escena de la guerra de Troya, sin firma, que muestra mayor complejidad dinámica evidente en el movimiento suspendido del carruaje y las actitudes de los personajes; hay también tres perfiles de mujeres griegas firmados por Carlos Villaseñor el

12 de abril de 1862. Las luminosas veladuras que culminan en la parte central consiguen una atmósfera onírica que acertadamente recrea la propuesta literaria. Todos los personajes tienen expresiones de serenidad y la vestimenta está cuidada en sus detalles. Las fallas en el trazo radican en desproporciones de las manos y brazos de algunos personajes, tal vez provocadas para conseguir efectos en la percepción del espectador.

El Canto IV de la *Divina Comedia*, en la sala principal del Teatro Degollado, se presenta como el producto de un grupo de letrados deseosos de participar en la transformación de la sociedad. Con sus ideas cercanas al socialismo romántico francés y a la civilización concebida desde el cristianismo, estos artistas y escritores pretendieron por medio de la pintura comunicar con un diorama de hombres y mujeres ilustres por su saber y sus virtudes, sus ideas de concordia para acceder a mayores estadios de civilización.

Las estampas de libros muy difundidos en su época les proporcionaron modelos fisonómicos que combinaron con la inclusión de sus amigos como modelos. Esta costumbre muy difundida desde el Renacimiento permitió conformar un retrato fraternal de un fragmento de la sociedad local: los artistas. El que esto ocurriera en un breve armisticio de la guerra civil le confiere más que visos de heroísmo, ser un testimonio elocuente de la confianza que tenían en las ideas y las artes como base importante en la conformación de una nueva sociedad.

## CUADROS DESPUÉS DE LA BATALLA

El testimonio fotográfico de la guerra fratricida presente en la “Explosión del Palacio de gobierno 9 de enero de 1859”, las escenas alrededor del puente de las Damas, los cuadros de las batallas del triunfo liberal y la representación del Canto IV de la *Divina Comedia* en el teatro de la ciudad, muestran diferentes intereses en el uso de la imagen: de conmemorar la “fecha memorable” a considerarla un sistema efectivo de transmisión de ideas.

El testimonio gráfico de la toma y el asalto a Guadalajara durante el decisivo año de 1860, no obstante la evidente postura a favor del triunfador, nos muestran cómo la destrucción ocasionada por la guerra afectó de

manera considerable la traza urbana. Atrás quedó la trama colonial para posteriormente abrir calles y jardines propios de las ciudades modernas. Su realización encierra la tradición

La academia elemental, evidente en la empresa mural del Teatro Degollado, es prueba de la influencia que el arte académico había alcanzado en la praxis artística de las regiones al interior de México. Los pintores académicos confiaron en la pintura como un medio para hacer llegar un mensaje en medio de la lucha fratricida: por encima de la lucha de facciones está la construcción de una sociedad basada en los valores cívicos y morales.

La representación del Canto IV de la *Divina Comedia* es también una prueba de considerar el arte como un sistema de educación efectivo, lo que contrasta con la mera intención de “fecha memorable” que se presenta en los cuadros de guerra. Respuestas artísticas que nos permiten indagar sobre conflictos y motivaciones en el proceso de conformación nacional y el uso del arte como un medio pedagógico para cumplir con ese objetivo.

Los artistas se mostraron receptivos y atentos a responder de acuerdo a las circunstancias de crisis que les tocó vivir. Los artistas en Guadalajara, ante la Guerra de Reforma, no dieron su vida por la Patria, en cambio confiaron en la acción del arte como agente renovador del dañado tejido social ocasionado por la Guerra de Reforma.

## BIBLIOGRAFÍA

ALIGHIERI, Dante

1768 *Divina comedia*, trad. por Marcelo Prault, París.

1804-1809 *Divina Comedia*, Della Società Literaria, Pisa, 258 pp.

1823 *Divina comedia*, tomada del código Bartoliniano, trad. por Fratelli Matituzzi, Udine, 280 pp.

1880 *Divina comedia*, trad. de Cayetano Rosel, Montaner y Simón, Barcelona.

2000 *Divina comedia*, 10a. ed., trad. y notas del Conde de Cheste, Edaf, Madrid, 582 pp.

ANDERSON, Frank Trapp

1971 *The Attainment of Delacroix*, The John Hopkins Press, Baltimore & Londres, 371 pp.

DIORAMA DE VIRTUDES Y DISCORDIA

- BARVIE DU BOCAGE, Jean Denis  
1793 *Maps, plans, views and Coins Illustrative of the Travels Anacharsis the Younger in Grece*, J. Robinson, Londres.
- BIALOSTOCKI, Jan  
1973 *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes*, trad. del alemán por José M. Pomares, Barral editores, Barcelona, 237 pp.
- BOIME, Albert  
1996 *Historia Social del Arte. El Arte en la época de la revolución 1750-1800*, t. I, trad. del inglés por Esther Gómez, Alianza, Madrid, 510 pp.
- BURKE, Peter  
2001 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. del inglés por Teófilo de Lozoya, Crítica, Barcelona, 285 pp.
- CAMBRE, Manuel  
1986 *La guerra de los tres años*, Edug, Guadalajara, 534 pp.
- CAMACHO, Arturo  
1998 *Álbum del tiempo perdido, pintura jalisciense del siglo XIX*, Fonca/El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco, 186 pp.
- CAMACHO, Arturo (ed.)  
1998 *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco, 105 pp.
- CASANOVA, Rosa y Olivier DEBROISE  
1989 *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, FCE, México, 111 pp.
- GOLDSMITH, Oliver  
1841 *History of Greece*, Whitaker & Co. Ave. María LA, Londres, 180 pp.
- HONOUR, Hugh  
1991 *El Neoclasicismo*, trad. del inglés por Justo G. Beramendi, Xarait ediciones, Madrid, 244 pp.  
1996 *El Romanticismo*, trad. del inglés por Remigio Gómez Díaz, Alianza Forma, Madrid, 446 pp.
- IGUINIZ, Juan Bautista  
1989 *Guadalajara a través de los tiempos*, t.I, H. Ayuntamiento de Guadalajara, Guadalajara, 284 pp.
- KAGAN, Richard L.  
1998 *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, col. Fernando Marías, Visor, Madrid, 346 pp.
- NEWHALL, Beaumont  
2002 *Historia de la fotografía*, 2a. ed., Gustavo Gili, Barcelona, 343 pp.
- RAMÍREZ, Fausto (texto) y Enrique FRANCO (fotografía)  
1985 *La Plástica del siglo de la Independencia*, Fondo editorial de la Plástica Mexicana, México, 148 pp.

RICHARD, L. Kagan

1998 *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, trad. del inglés por José Antonio Torres Almodóvar, col. Fernando Marías, El Viso, Madrid.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida

1997 *La crítica de arte en México en el siglo XIX, estudios y documentos*, 2a. ed., IIE-UNAM, México, 3 vols.

SÉRULLAZ, Maurice

1963 *Les peintures murales de Delacroix*, Les editions du Temps, París, 613 pp.