



Françoise Dasques

Historiadora del arte. Trabaja desde inicios de la década de 1990 sobre los modelos franceses en la arquitectura mexicana del siglo XIX y, en términos más generales, sobre las transferencias culturales entre Europa y América. En 2003 presentó la tesis intitulada "Dos Roma, México, París, el vínculo de la arquitectura (1784-1920)", École des Hautes Études en Sciences Sociales, París. Imparte actualmente cursos de Historia del Arte en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en Cuernavaca.

Resumen

El artículo se propone tratar los fenómenos de las imágenes en el nuevo contexto global del intercambio que caracteriza al siglo XIX. El trabajo toma como ejemplo los catálogos elaborados para la distribución de estos objetos artísticos en serie (arte industrial) que son las esculturas y ornamentos en hierro colado. Ricamente adornados con los grabados de obras, en un marco editorial de gran calidad, los álbumes de fundidores han contribuido indudablemente a la moda internacional de estos objetos de decoración burguesa que las naciones siderúrgicas enviaron al mundo entero. El principio de los catálogos ilustrados será retomado por los fundidores mexicanos que lo adaptaron a sus condiciones económicas y editoriales.

Palabras clave:

Catálogos ilustrados, hierro colado artístico, álbumes de fundidores, arte burgués, siglo XIX.

Abstract

The article seeks to deal with the phenomenon of images in the new global context of trade that characterized the 19th century. By way of an example, the article examines the catalogs produced for the mass distribution of these artistic objects (industrial art) which are cast iron sculptures and ornaments. Richly adorned with the engravings of works and beautifully edited, smelters' albums have undoubtedly contributed to the international fashion for these bourgeois objects of decoration shipped all over the world by countries with iron and steel industries. The principle of illustrated catalogs would be taken up by Mexican smelters who adapted it to their economic and editorial conditions.

Key words:

Illustrated catalogs, artistic cast iron, smelters' albums, bourgeois art, 19th century.

Fecha de recepción:
diciembre de 2004

Fecha de aceptación:
enero de 2005

En conSecuencia con la imagen. El comercio a través de la imagen en el siglo XIX. El ejemplo de los catálogos de hierro colado artístico*

Françoise Dasques

IMÁGENES, SIMULACROS Y NUEVOS USOS COMERCIALES EN EL SIGLO XIX

Un giro en los modos de percepción

Las nuevas condiciones subjetivas de la visión y el carácter autónomo y personal de la nueva mirada que se tenía del mundo en los confines del siglo XIX (fenómeno presente desde la mitad del siglo XVIII) fueron factores determinantes dentro de los nuevos sistemas de intercambio. En definitiva, el creciente desarrollo de las técnicas de producción, reproducción y distribución de imágenes en el siglo XIX sólo fue una consecuencia más del cambio de perspectiva que se generó durante el siglo de las luces.

Cuando el filósofo Paul Virilio analizó las técnicas de representación y su poder de reproducción, pretendía interesarse ante todo en las “condiciones de su aparición, su propia fenomenología”.¹ En consecuen-

cia, Virilio habla de un giro *en la visión* producido en el siglo XIX para suscitar *nuevas lógicas de la imagen*. Recuerda a Napoleón, citado por Abel Gance: “Primero, se debe hablar a los ojos.”² Los nuevos dispositivos de *propaganda fide* surgieron de tres acontecimientos:

1. La generalización de las técnicas de representación en el espacio (las “tres dimensiones”), basadas en las proyecciones y las sombras, que gracias a la geometría descriptiva de Gaspard Monge reciben un sustrato teórico innovador.³

2. La reproducción casi industrial de las imágenes.

3. Su distribución ampliada por las redes físicas y después eléctricas (cable telegráfico) de comunicación.

La circulación planetaria de imágenes adquiere un valor ejemplar a través de los dioramas y los panoramas, medios hasta entonces inéditos, que se convirtieron en

vos sería negarle su profundidad. En este sentido, se piensa en MacLuhan y su “Message is medium”.

² Ésta es una referencia a la película de Abel Gance, *Napoleón*, que trata de la época de juventud y los comienzos militares de Napoleón Bonaparte. Francia, 1927.

³ Obra publicada en el último cuarto del siglo XVIII. Inspiró de manera profunda e incluso ideológica (el diseño, vía activa hacia el progreso) los programas pedagógicos de la primera república francesa.

* Françoise Dasques, *Le commerce via l'image au XIX^e siècle*. Traducción de Vania Galindo Juárez.

¹ Virilio, *Machine*, 1988. Percepción que lleva a cuestionarse sobre la profundidad de los fenómenos de imágenes dentro de los procesos históricos. Así, los dispositivos que la fotografía pone en juego tendrían más sentido por su ser y su materia, que por el reflejo de sus contenidos. Limitarse a sus contenidos objeti-

“verdaderas máquinas de transporte de la visión”. Virilio confronta estas representaciones del mundo a domicilio con la “nueva inercia del *voyeur-voyageur* (observador-viajero)”.⁴ Se trata de fenómenos relativos al transporte de imágenes virtuosas, dirigidas a un espectador pasivo que pronto se convirtió en un consumidor potencial. Las imágenes son grabados puestos al servicio de la venta. Basadas en los efectos de realidad que les proporcionan las sombras, éstas mantienen la ilusión del objeto en su ausencia. ¿Acaso no decía Flaubert que “todo lo que se inventa es verdadero”?⁵

Paralelamente a la utilización de la litografía, revolucionaria en cuanto a sus procedimientos mecánicos, los diseñadores retomaron técnicas tradicionales de la estampa para materializar sus proyectos: viñetistas (territorialización del espacio), arquitectos (actualización de los planos y elevaciones) y comerciantes (muestrarios de los productos en los folletos comerciales). Este último punto es el que se desarrollará aquí al examinar las modalidades visuales de los catálogos industriales que, de manera acelerada, transitaron de Europa hacia América durante el siglo XIX. Los catálogos, como vectores eficientes del comercio de objetos y de la transferencia de representaciones, instauraron normas inéditas y fueron partícipes de nuevos usos comerciales.

⁴ “En 1787, el pintor escocés Robert Baker había patentado una invención llamada ‘la naturaleza a simple vista’ que más tarde tomó el nombre de panorama.” Virilio, *Machine*, 1988, p. 90. “Nunca viajero alguno fue sometido a una prueba tan dura. No podía esperarme que Jerusalén y Atenas se transportaran a París”, escribe Chateaubriand en el prefacio de sus obras completas, al ver en París los panoramas de estas dos ciudades que él conocía. *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

VIRTUALIDADES COMERCIALES

En materia mercantil, el uso innovador de la imagen (del producto) en los circuitos comerciales coincide con el desarrollo de las técnicas de venta y, en un sentido más amplio, con un nuevo espíritu de venta. El establecimiento de una relación intersubjetiva productor-cliente, base de las nuevas prácticas comerciales, es un fenómeno característico del periodo, que ya se vislumbraba desde finales del siglo XVIII en la propaganda de las empresas. Personalmente, lo percibí en un folleto inglés propiedad de la British Library, en el cual se publicitaban cubiertas de hierro colado para techo.⁶ No es casual que el hierro, material mítico, se encuentre en los orígenes de la publicidad moderna. El presente artículo está dedicado precisa-

⁶ *Cast iron covering for roofs*. Éste es el argumento, en otras palabras: “Ransomes and co. leave to offer to the public their invention of a cast iron covering... which in all the Instances wherein it has adopted, has effectually answered every purpose that could be defined. [...] This elegant and durable covering is very little more expensive than Westmoreland Slate... much under the price of Copper (though now used so very thin as to render it ineligible) and not more than half the expense of lead.” Una vez manufacturado en nuestras fábricas, se envía directamente a su casa: “sent to any part of Kingdom”. En cuanto a la instalación, no hay nada más simple: “VII. The Ridge Capping require nothing more than screwing down, closing up with cement in the same manner as all the others.” Estamos en 1784. Una modernidad sorprendente de la argumentación de un formato de “contrato de confianza”, producto del desplazamiento organizado por el siglo de las luces. Una modernidad promotora de un discurso sugestivo y contundente, casi “gráfico”, a pesar de que el folleto no contiene imágenes. Ésta será la siguiente etapa. Incluso, se verá que la imagen tomará el lugar del discurso dentro del contenido textual.

mente al comercio de objetos ornamentales en hierro, un tipo de comercio que resultó muy ventajoso para los países líderes en materia siderúrgica y competentes en materia artística. Cabe destacar que aun cuando fueron las naciones industriales europeas las que desarrollaron el modelo de simulación comercial dentro del cual se encontraban los catálogos, fue Estados Unidos quien aprovechó de manera más radical el fenómeno. Lo que se trata de vender es un concepto, una noción, una representación —una imagen—, en ausencia del objeto que siempre podrá producirse después, y que, de hecho, entre más tarde se produzca mejor: *propaganda fide*. El margen de ganancias surge precisamente del desfase. En los años de 1900, Louis Lejeune, un empresario francés en México, es testigo del choque de los antiguos Estados industriales frente a la generalización de los nuevos sistemas de anticipación y de especulación, sistemas de prospectiva y de *bluff* que en ese momento conformaron la fortuna de los estadounidenses.⁷ Todo se americaniza, escribe Lejeune, las minas, los tranvías, los ferrocarriles, las plantas eléctricas, las gaseras... “Americanas las nuevas construcciones, americano el nuevo sistema para comprar una casa a plazos”. Este autor contraponen “la ciencia real y el capital verdadero” que, según explica, son las marcas de Europa en el “sistema del póquer con apuesta ilimitada”, propio de América y basado tanto en la “sobrecapitalización” como en la exageración del capital nominal. Estas ficciones eran comunes en aquellas fechas, como lo demuestra la correspondencia que en 1884 se llevó a cabo entre Porfirio Díaz y el arquitecto José Ramón Ibarrola, quien

⁷ Lejeune, *Sierras*, 1908.

estuvo dos años en Luisiana para supervisar los preparativos mexicanos para la siguiente Exposición Internacional de Nueva Orleans. En sus cartas, Ibarrola le hizo notar a Díaz que las instalaciones generales de la futura exposición, que hasta entonces sólo se conocían por medio de los dibujos del folleto publicitario, todavía ni siquiera existían:

A orillas del Mississippi, y a corta distancia del agua, hay un gran espacio, cercado con tablas y en el cual hasta ahora no existe más que pasto y algunos hermosos encinos, ningún trabajo, ni aun preparatorio, se ha ejecutado para formar el gran parque que está representado en la litografía, plano número uno, que usted ya ha recibido y del que le adjunto copia, de manera que todos los bosquecillos de cedros, pinos, granados, magnolias, limoneros, palmeras y naranjos que en dicho plano están representados existirán más tarde, no lo dudo, pero hasta la fecha aún no están plantados. Lo mismo digo de los lagos, hortalizas y jardines experimentales que en aquel documento constan; de la actividad indisputable del pueblo americano es de esperarse que antes de la Exposición todo cuanto hoy está sólo dibujado sea una realidad, mas hasta ahora sólo existe en proyecto, y es de mi deber manifestarle a usted así para que no se inquiete demasiado creyendo que todos van aquí muy adelantados y sólo nosotros estamos a retaguardia.⁸

En una nueva carta dirigida al general-presidente Porfirio Díaz, Ibarrola da cuenta de la construcción de algunos de

⁸ Carta de José Ramón Ibarrola a Porfirio Díaz, 11 de junio de 1884, Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Documentos de la administración pública (1821-1910), Exposiciones extranjeras, c. 72, exp. 2.

estos edificios y de su pobreza plástica (estaban muy por debajo de las promesas dibujadas).

pues por lo que hasta ahora veo del "Edificio Principal" de la Exposición, que debiera ser lo más notable de ella, no tiene más mérito que cubrir un espacio inmenso de terreno, pero en sus proporciones, en su aspecto general y en sus pormenores es la mayor blasfemia que he visto llevada a cabo contra el arte arquitectónico. Lo mismo puede decirse del edificio de horticultura, pues no es ni aun como lo pinta la litografía que remito a usted, la cual muestra en la parte superior un techo de cristales que en la ejecución es de tabla, que se habrá de revestir de asbesto o de hoja de lata. En vista de esto no necesitaré grandes esfuerzos para que nuestros edificios sean superiores a los americanos.⁹

Una blasfemia contra el arte arquitectónico, pero una exposición debidamente montada e inaugurada en la fecha prevista. De la segunda parte de este testimonio, hay que resaltar el desfase entre el proyecto y la realización, así como el desfase entre los compromisos y el producto. Estos datos mediáticos son precisamente los que queremos entender (siguiendo a Virilio), profundizando en el caso particular de los catálogos de los fundidores franceses del siglo XIX. Las normas de funcionamiento de estos catálogos, así como los criterios de imágenes que para ellos se emplean, constituyen la base de nuestro tema, mientras que el contenido objetivo de sus imágenes, testimonio de la escultura del siglo XIX, es materia de otro trabajo.¹⁰

⁹ Carta de Ibarrola a Porfirio Díaz, 12 de junio de 1884, *Ibid.*, c. 78, exp. 2.

¹⁰ Dasques, *Arte*, 2005.

LOS CATÁLOGOS DE LOS FUNDIDORES DE HIERRO ARTÍSTICO

El dibujo del producto ocupa un lugar preponderante en las estrategias de venta de los álbumes de los fundidores de hierro artístico. El catálogo inicia con un prefacio donde se hace una rápida hagiografía de la fundición, de su *savoir-faire*, de su presencia en las exposiciones universales, de la variedad de sus modelos y de la calidad de sus piezas maestras, que son creación de los mejores escultores. Una o dos páginas como máximo y luego abre paso a las imágenes, que ocupan casi la totalidad de la publicación. La finalidad de estos catálogos no es hablar sino mostrar, tal como se expondrían en vitrina, estas obras de arte o de ornamento que a su vez son productos industriales.

Las estatuas de hierro fundido se fabrican siguiendo el procedimiento del vaciado de arena, de la misma manera que se hace con el bronce. Son obras en serie, llamadas de *edición*, como en la imprenta, pues se producen en grandes cantidades *por contratipo* de una forma original. Cada modelo se elabora en diferentes tamaños, que se calculan de acuerdo con los nuevos procedimientos mecánicos de reducción.¹¹ Las copias de las obras maestras, en todas las dimensiones, se vieron particularmente estimuladas por los nuevos medios de producción en serie. Las obras artísticas de hierro fundido, estatuas u ornamentos arquitectónicos, se vendieron en todo el mundo, principalmente a partir de imágenes mostradas. Un fenómeno que no se puede disociar del creciente gusto por los objetos de decoración burguesa.

¹¹ El francés Achille Colas (1795-1859) presentó un primer procedimiento en 1839.

Génesis de los catálogos de los fundidores

Debido a que la escultura de edición quedaba fuera de los círculos oficiales del arte, tuvo que encontrar y explotar sus propios medios de distribución. En este caso, se valió de las exposiciones universales y de los catálogos.¹² De modo que la venta por catálogo no era un elemento opcional, sino un atributo sustancial de un comercio que se acota estrictamente a su época y cuyos componentes sólo se pueden analizar en absoluta interdependencia. François Chaslin, quien ha estudiado el tema desde la ornamentación arquitectónica, informa que los primeros catálogos fueron publicados al mismo tiempo en Francia y en Inglaterra durante la década de 1840.¹³ “Al principio son modestos e incompletos, pues el grabado y la impresión no siguen el ritmo de creación de los nuevos modelos.” Los primeros álbumes contienen un número muy reducido de imágenes, por lo que en ellos sólo se representaba una mínima parte de la colección del fundidor. “Después se multiplican rápidamente hasta llegar a ser de lujo, con lo que se contribuye a que las piezas de hierro fundido ornamentales tuvieran un auge considerable”¹⁴ (p. 55). El fenómeno se mantuvo hasta la década de 1880, época en la cual la multiplicación de nuevos modelos, industrialmente ruinosos, marca finalmente el paso. En ese intervalo, la industria de la fundición en molde y la de sus soportes llegaron conjuntamente a su apogeo, ambas estuvieron marcadas por la proliferación de objetos puestos a la venta. “El catálogo de la fundición de Val

d’Osne contenía 177 láminas en 1858, 367 en 1864 y 950 en 1878; el de Durenne contaba con 295 láminas en 1867 y con 677 en 1872; el de Denonvilliers constaba de 538 hacia 1880.”¹⁵ Ricos y lujosos, los catálogos llegaron a ser muy caros, con grabados onerosos y para cuya realización se llevaba mucho tiempo. Éstos se vendían a los clientes, aunque se les reembolsaban después de cierto volumen de ventas durante el año.¹⁶ Algunas veces se editaban volúmenes temáticos a un costo reducido. La Biblioteca Nacional de México tiene en su poder un catálogo de la fundición de Val d’ Osne, que es un compendio en el cual se exhibe la gama de faroles de la empresa (p. 119). Chaslin señala la fascinación que las imágenes de los catálogos ejercen sobre el comprador virtual por medio de la proliferación de objetos heteróclitos, de la finura de los grabados y de la ostentuosidad de algunos frontispicios.¹⁷ Existen por tanto, muchas razones para considerar que los catálogos de los fundidores son por sí mismos objetos artísticos autónomos, ciertamente ligados a la escultura, pero que sostienen con aquella una relación dialéctica particular (a pesar de que las normas gráficas y editoriales que intervinieron en la producción de estos catálogos nunca han sido estudiadas). Los fundidores encontraron en sus mecanismos auxiliares de venta un factor manifiesto para volver más dinámicas las fabricaciones y quizá también para evolucionar en las formas, pues parece que el trabajo cuidadoso e individual-

¹² Chevillot, “Escultura”, 2005.

¹³ Chaslin, “Arte”, 2005.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* Los principales fundidores artísticos que en ese entonces se repartían el mercado francés eran Val d’Osne, Durenne y Denonvilliers.

¹⁶ Chaslin, “Arte”, 2005.

¹⁷ *Ibid.*

lizado de los grabados contribuyó a dar un estilo propio a las esculturas de hierro colado. Debido a su calidad formal, los catálogos ocuparon un lugar importante en las bibliotecas de los aficionados de la estatuaria y en aquéllas de los constructores (ingenieros, arquitectos, maestros albañiles y talladores de piedra), lugares en los que actualmente tenemos la suerte de encontrarlas.

Mercados americanos

La venta por catálogo condicionó aún más a los países que se encontraban alejados de los centros, aprovechando su ágil enlace en las redes de intercambio. Por su parte, las naciones europeas enviaron grandes cantidades de sus producciones decorativas en serie a varias partes del mundo. Un comercio que resultó tan prolífico para los fundidores de hierro como lo fue para los orfebres (parisinos), los vidrieros artísticos (muniqueses) o los fabricantes de azulejos (belgas y catalanes). México adquirió los objetos que se presentaban en los catálogos por los agentes de las compañías fundidoras y a través de los mexicanos que regresaban de las exposiciones internacionales... catálogos que, quizá en un acto de generosidad, las fundiciones también confiaron a los emisarios de aquellos ricos americanos que adulaba la Europa americanófila. La América del Sur francófila no sólo fue un cliente asiduo de las obras francesas sino además de las alemanas, las inglesas y, a finales de siglo, también de las estadounidenses. En Brasil y en Chile se cuenta con un importante patrimonio de elementos de mobiliario urbano que lleva la firma de una de las principales fundiciones francesas, la fun-

dición de Val d'Osne. Dicha empresa es originaria del departamento del Alto-Marne en Francia, y fabricó la mayoría de las estatuas monumentales de hierro que se han identificado en México. Entre los conjuntos más sobresalientes que se encuentran en territorio mexicano, destacan unas diez piezas de la Alameda Central de la ciudad de México (p. 65) y el conjunto de obras que el arquitecto Antonio Rivas Mercado compró en 1884 para modernizar la hacienda de Chapingo, tal como se lo había encargado su propietario Manuel González. De hecho Rivas Mercado hizo grandes pedidos de hierro francés de ornamentación. También adquirió mobiliario urbano estadounidense cuando era funcionario del estado de Guanajuato, estado del cual Manuel González era gobernador y donde se imponía económicamente la colonia yanqui. Para el teatro Juárez de Guanajuato, Rivas Mercado eligió las ocho musas que adornan el ático de los catálogos de la compañía Mullins de Salem, en Ohio, y es probable que también los capiteles metálicos de las columnas del pórtico.¹⁸ Además, fue en los álbumes del fundidor neoyorkino J. L. Mott, donde seleccionó el modelo de los faroles que mandó poner en lo alto de la escalinata magna. Para la modernización de la hacienda de Chapingo, Rivas Mercado se dirigió a la fundición de Val d'Osne. Su elección se basó en los grabados de algunas piezas modulares, como los felinos modelados bajo la dirección artística del escultor animalista Pierre-Louis Rouillard (1820-1881) (pp. 72 y 77), algunas copias de obras griegas, como la *Diane chasseresse* o el *Achille borg-*

¹⁸ Se pueden observar imágenes de estos elementos en Dasques, *Arte*, 2005.

bèse (p. 90), y en una reproducción de *L'Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule*, del escultor francés Edme Bouchardon (1698-1762). Estas obras se exhiben hoy en día frente a la ex hacienda, en el actual museo de la Universidad de Chapingo.

Como son obras producidas en serie, se pueden encontrar en diferentes lugares del mundo. El *Neptune* de Dubray está en Santiago de Chile, pero también se puede encontrar en Río de Janeiro (p. 96).¹⁹ En México, decora la Alameda Central de la capital desde 1889, fecha en la que unos empresarios franceses lo donaron a la ciudad con la intención de obtener a cambio la concesión de un café-restaurant que nunca se concretó (p. 108). También hay una réplica en un jardín público de Villahermosa, en Tabasco. Por último, las *Nymphes à la fontaine* de Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), que *adorna* una de las glorietas de la Alameda Central, está duplicada en el parque de la Universidad de Chapingo, instaladas en el marco arquitectónico optativo que Rivas Mercado eligió en su tiempo (p. 102). Ahí la obra recibió el nombre de la *Fuente de las circasianas*.

El principio de los catálogos

En los archivos de Manuel González, que hoy conserva la Universidad Iberoamericana, se encuentran las cuentas personales

¹⁹ La ASPM (Asociación para la Salvaguarda y la Promoción del Patrimonio Metalúrgico del Departamento Francés del Alto Marne) promovió la investigación de las obras que la fundición Val d'Osne había firmado y exportado en el siglo XIX. Véase, Bulhoes, Junqueira y Trebor, *Fontes*, 2000.

donde están las facturas firmadas por el agente de importación Delarue, quien se había establecido en Veracruz. Las piezas que se adquirieron están registradas en estos documentos bajo un número de serie y con la referencia de la lámina en la que aparecen. También están brevemente descritas para identificarlas oficialmente con facilidad. La brevedad de la descripción confirma que se trataba de un fenómeno industrial en el que las prioridades comerciales opacaban, en parte, la cuestión artística. El nombre del escultor desaparece debido a este mismo tipo de estrategias y, muchas veces, también sucede lo mismo con el título de la obra.²⁰ Ésta se identifica con un número de referencia inscrito en las láminas, que es el único que aparece en las facturas. Una depuración textual voluntaria que a distancia “marca un estilo”. Una vez que se tiene el número de referencia se descubren, si se buscan bien, las medidas detalladas de los componentes de la pieza (con o sin zócalo, dimensión de la “base”, tamaño de los atributos protuberantes, etc.). Parece ser que estos datos eran útiles en el momento de elegir la pieza ornamental y pretender acondicionarla en determinado lugar, y para hacer el pedido. La gran fuente de Chapingo aparece en un catálogo de la compañía de Val d'Osne, bajo la abstrusa referencia: “FK” (p. 102). La plancha de la fuente de la Alameda Central contiene información sobre el diámetro de sus dos pilas superpuestas (p. 114). Hay que recordar que no se trataba de un mercado de arte, sino de un mercado del ornamento. Se elegían *artículos decorativos* de entre un contingente de obras, tanto para interior como para exterior, conce-

²⁰ Chevillot, “Escultura”, 2005.

bidas para crear conjuntos paisajísticos o mobiliarios muy diversos. Debido a su fastuosidad decorativa, los kioscos fueron los primeros muebles urbanos de este tipo que se encargaron a Europa. Un ejemplo de ello son los kioscos que la fundición francesa de Val d'Osne envió a Chihuahua, Chihuahua (1896) (p. 132) y a Guadalupe, Jalisco (1908), bajo pedido del coronel Miguel Ahumada, quien fuera gobernador de las dos entidades en diferentes periodos.

El cliente "compositor"

Como elemento suplementario de estandarización, el catálogo le daba al comprador el papel de "compositor". En los catálogos de ornamentación, algunos temas se concibieron como parte de un fondo al que Chevillot llamó "de operaciones", fondo "del que se extraían elementos a merced de las combinaciones que imaginaba el fundidor para satisfacer los deseos de su clientela y rentabilizar sus modelos".²¹ François Chaslin señala que "la extraña palabra 'compositor'" se usaba precisamente en esa época para designar al arquitecto o al adornista que concebía balcones a partir de una variedad de mo-

tivos escogidos en las láminas, y que luego podían ser insertados en cuadros estándar.²² Esta función que se concedía al cliente, era particularmente aprovechada en la arquitectura prefabricada que también se vendía por catálogo. El comprador podía concebir su casa de manera anticipada y personalizada, y diseñarla basándose en los módulos espaciosos que se le proponían. Planeaba su propia construcción como si se tratara de un juego de armar; así, podía elegir entre un torreón sobresaliente, un pórtico de una o dos alas, etc. Probablemente el consejo municipal de la ciudad de Orizaba utilizó este formato para el prediseño del palacio de hierro ubicado en esta ciudad. Es muy probable que dicho palacio se le haya comprado por catálogo a la fundición fabricante, Les Ateliers des Forges d'Aiseau, ubicada en Henaou, Bélgica, con intermediación de Verhaeren & de Jaguer, agente de la firma en México.

Comparación entre los catálogos de los fundidores de hierro y de bronce

Se consideró pertinente establecer un paralelismo entre estos dos sectores: el bronce fundido y el hierro fundido, que intervienen en la escultura de edición.²³ De esta manera, es posible aventurarse en la

²¹ "En el catálogo de la compañía Veuve JPV, por ejemplo, André muestra a un niño con capitel, que primero aparece aislado y luego adornando una pilastra, sujetando un candelabro o en una fuente. No es casualidad que muchos de los elementos o figuras decorativas de este género sean anónimos, ya que, para formar esta colección de base, probablemente las empresas compraban las piezas a modelistas o adornistas desconocidos que, a cambio de la remuneración correspondiente, renunciaban a todos los derechos de propiedad intelectual". Chevillot, "Escultura", 2005.

²² "En la lámina 49 de su libro, publicado en 1832, Thiollot presenta 'una variedad de balcones cuyos motivos principales son de hierro colado' y además explica cómo 'se pueden diferenciar estos motivos por medio de la combinación de rosetones, palmetas y balaustres'. Incluso, emplea la extraña palabra 'compositor' para designar al arquitecto o al adornista que diseña dichos balcones", Chaslin, "Arte", 2005.

²³ Chevillot, "Escultura", 2005.

comparación de sus respectivos catálogos. Los bronce de edición —reproducciones de estatuas monumentales, estatuillas o micro-objetos de la decoración interior burguesa, a los que Viollet-le-duc llamaba “mueble amueblante”²⁴ aparecían en registros artísticos y decorativos similares. Sin embargo, se diferenciaban del dominio del que formaban parte las producciones de hierro fundido. Prueba de ello es que su estatus era originalmente distinto en las exposiciones universales. Los bronce formaban parte de las artes decorativas y el hierro de la metalurgia. No fue sino hasta 1867 cuando las obras de hierro fundido lograron ubicarse en la misma clase que las obras de bronce, la clase 25, categoría que reagrupó hasta 1900 a las artes decorativas metálicas (“bronce artísticos, hierro fundido artístico y metales repujados”). Los fundidores de hierro se sentían atraídos por el estatus artístico superior del bronce y por ello utilizaban con frecuencia este material como complemento de su producción. Sin embargo, el caso contrario no se dio.²⁵

La diferencia en la estructuración del sector del hierro fundido explica la notoria especificidad de los medios y las formas de arte. Mientras que el taller del fundidor de piezas de bronce es y seguirá siendo artesanal, las grandes naves industriales del fundidor de hierro y sus amplios talleres de vaciado y de moldeado, confirman el carácter esencialmente fabril de su producción. Por otra parte, eran muchos los bronceístas que existían en París, mientras que la industria del hierro fundido artístico o de ornamento quedaba en manos de unos cuantos maestros herreros. Du-

rante todo el siglo, sólo tres grandes compañías instaladas en provincia cubrían, por sí solas, casi la totalidad de la producción francesa de hierro fundido artístico, contribuyendo así a reforzar la posición dominante de la región del Alto-Marne.²⁶ Por lo tanto, se buscará encontrar en los álbumes de los fundidores de hierro una marca industrial decisiva que retome la dimensión artística del producto en un nuevo componente. Si bien la relación de los bronceístas o de los siderúrgicos con los escultores siguió el mismo patrón —por ejemplo, que los mismos prejuicios intelectuales hayan acompañado a “los artistas decorativos” que estaban comprometidos con las simulaciones del arte industrial—, las condiciones de la fundición de hierro ciertamente inspiraron un arte más firme, autónomo e innovador, fenómeno del cual son testimonio los catálogos. Aunque una obra se hubiera reproducido innumerables veces, con algunos cambios mínimos, seguía siendo atractiva en cada una de sus múltiples versiones, como si la lámina fuera una de sus lugares y no una base insignificante de su representación. Esto incita a descifrar las posibles interacciones que hubo entre el arte del editor, la inspiración del estatuario y la dinámica del industrial. Es bien conocida la proximidad de los lazos profesionales que unen al fundidor, maestro de un *savoir faire*, con el escultor, maestro de la forma. También, es importante tomar en cuenta sus relaciones con los intermediarios del sector editorial, que trabajaban muy de cerca en la realización de los documentos de venta: grabadores, diseñadores, editores [...]; oficinas que

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Los datos citados al inicio de este capítulo se deben a las investigaciones y observaciones que hizo Catherine Chevillot en *ibid.*

son indisociables y sobre los cuales falta estudiar a fondo los datos de la participación que tuvieron, así como falta analizar las condiciones de la obra.

En los inicios de la ornamentación en serie, las páginas dedicadas a los objetos de bronce o de hierro, es decir los catálogos de los diferentes objetos, tenían un formato idéntico e incluso, algunas veces, eran los mismos. Por lo tanto, sería capcioso buscarles alguna diferencia. No obstante, en la medida en que la escultura de edición se diversificó en sectores individualizados, el fenómeno editorial evolucionó gradualmente hacia una separación de géneros. A finales de siglo, los catálogos de los bronceístas se alejaron de la línea editorial establecida a partir de las herraduras para volverse más mercantilistas, triviales e inconexos. La unidad del concepto gráfico, su dinamismo, aparentemente se diluyó, mientras que gran parte de la fundición de bronce se limitó a copiar a los antiguos maestros, o bien se orientó hacia la producción de "petits bronzes", estatuillas y objetos diversos de decoración burguesa, miméticos de las tradiciones aristocráticas de la sociedad antigua, objetos que por lo tanto el gusto contemporáneo tiende a descartar. En cambio, la fundición de hierro asumió plenamente las consecuencias de su doble naturaleza artística e industrial; inventó e innovó constantemente, por ejemplo, enriqueció las normas de la monumentalidad en la escultura. Desde nuestro punto de vista, esta integridad establece el valor actual de las obras de hierro fundido que, sin ambigüedad alguna, seducen nuestra sensibilidad moderna. Sin embargo, y esto es válido para ambas ramas, la introducción o intrusión de la fotografía en este sector de la edición industrial, a finales de siglo, fue la causan-

te de una disminución en la calidad editorial. El auge de la escultura de edición estaba en vías de extinguirse.

Actitudes y comportamientos (es una imagen que se compra)

Las compras por catálogo estaban inmersas en un contexto psicológico: mientras el encanto de la colección actuaba sobre el público, el grabado en particular lo cautivaba. La esencia neoclásica del dibujo transmitía la sensación de perfección en las obras. Pero en realidad se estaba comprando una imagen, y el riesgo de decepcionarse en el momento de recibir el material solicitado estaba latente. ¿Acaso la apariencia opaca del hierro, incluso bronceado (recubierto de galvanoplastia, un recubrimiento metálico de bronce), hacía olvidar la incorpórea blancura de las figuras dibujadas? ¿Acaso la belleza austera del sombrío metal compensaba la idealidad de la forma sin materia que se compraba sobre papel? A este respecto, es necesario resaltar que las piezas de hierro fundido a veces estaban pintadas de blanco, con la intención de simular el mármol... probablemente también con el fin de recuperar la pureza original de las concepciones de los catálogos. Además ¿qué pensar de la imagen engañosa (simuladora y estimuladora)? ¿Acaso cuando llegaba la pieza uno se encontraba con una reproducción exacta de las representaciones que se había creado en la mente? O ¿se sentía uno engañado? Si en el siglo XIX el metal hierro sonaba como un signo de modernidad ¿se dirigía de inmediato a los sentidos como lo hacía con las mentalidades?, ¿se trata de una ilusión retrospectiva que nos deja creer en la felicidad del compra-

dor de una estatua siderúrgica, siendo que lo valorado por nuestra sensibilidad moderna es precisamente la pátina industrial del hierro fundido?

Quizás encontraríamos en la idealidad de las formas, que sugiere el grafismo, el motivo de la imprudencia de los comanditarios públicos que, de un día para otro, proyectaron instalar los cuerpos lascivos de la estatuaria académica francesa en los parques y los jardines de la América puritana. Se puede suponer que, frente a las “estatuas de carne” que pronto tuvo ante sus ojos, el público americano no percibió el erotismo sino el metal, el ornamento europeo y la forma académica, es decir categorías que resultaban esencialmente admisibles.

LOS CATÁLOGOS DE LOS FUNDIDORES AMERICANOS

Las transferencias

Paralelamente a la transferencia hacia México de las tecnologías del hierro fundido artístico, se retomó el sistema de venta por catálogo. En sus inicios, este sistema mostró una dependencia, pero más tarde sería parcialmente superada por el establecimiento de modalidades propias. Éstas nacieron de las distorsiones que se produjeron en las distintas etapas de la incorporación de los procesos y pronto evolucionaron hacia una consolidación de sus diferencias. Debido a los desfases temporales, se observa un uso dominante del catálogo fotográfico, o bien de dos los medios asociados: el grabado y la fotografía. Ambos se trabajaron para crear una uniformidad gráfica, tal como aparece en los catálogos de la Fundición de Sinaloa, una

próspera fundición artística que se creó en Mazatlán a finales del siglo XIX. A pesar de que el catálogo de esta fundición mexicana estaba alineado con las normas europeas, y principalmente francesas (quizá en parte, pero sólo en parte, porque el fundador de la empresa era un francés que residía en México, François/Francisco Loubet), es un catálogo único en cuanto a su principio taxonómico y visual. La singularidad de sus láminas da cuenta de la especificidad del entorno productivo y de la clientela. Las láminas de los catálogos muestran piezas con un estilo marcado por los usos americanos, como este “mace-tón artístico con asas”, producto manifiesto de una triangulación entre Europa, Estados Unidos y México, tanto en las formas como en su exposición (p. 144). Se notarán también los elementos del mobiliario escolar o la “columna para fanal”, estructura simplista para un semáforo que fue instalado en las costas del mar de Cortés (véase p. 152). Al pie de las láminas, el vendedor plantea la posibilidad de realizar los diseños del cliente (“Se ejecutan órdenes de fuentes según dibujo y gusto del interesado”), y sugiere solicitar más información e incluso descuentos (“Pídanse informes y descuentos”). En la ciudad de México, una importante fundición artística, la Fundición de las Delicias, también creada por un francés residente en México, Gustave Beaurang, trabajó activamente para adornar los parques y jardines de la capital (p. 159). Esta compañía adquirió gran prestigio a escala nacional debido a que una fundición de San Luis Potosí, la fundición Pizzuto (cuyos patrones eran inmigrantes italianos), había editado a principios del siglo XX un catálogo en el que pirateaba el catálogo fotográfico de Las Delicias, lo cual implica que

también había reproducido las líneas de fabricación²⁷ (véanse pp. 160 y 164). El catálogo *Delicias/Pizutto* informa acerca del repertorio mexicano de producciones ornamentales de hierro durante la primera década del siglo XX. Se fabricaban elementos de arquitectura, fustes de columnas, capiteles adornados o austeros... bancos, con el principio europeo o americano, faroles... Se atenían a una nomenclatura abreviada, lejos de parecerse a las colecciones ditirámicas de los fundidores europeos. Los productos, incluso cuando se trataba de copias —columnas, bancos, jarrones, fuentes— seguían teniendo una estética somera, no desprovista de encanto (véase p. 160). Sus catálogos fueron parte de esta estética “abreviada”, atractiva para nuestra visión contemporánea, que aprecia además la profundidad del campo de los clichés. Un sistema rudimentario de etiquetas proporcionaba una información mínima sobre los objetos (véase p. 164). Estas viñetas, gastadas en el plano visual, intervenían con frecuencia en los catálogos mexicanos de ornamentos en serie —estampados o moldeados... de metal o de cartón—, poco preocupados en cuanto refinamiento gráfico. En este caso, la fotografía es utilitaria. Muestra y registra. La ornamentación industrial era tratada como un producto cualquiera, sin ningún tipo de miramientos, aunque en el mejor de los casos se la consideraba como un accesorio de arquitectura del cual conviene precisar los datos de peso y de medida (véase p. 160). Coincide con la caracterización técnica de los catálogos de fundición, pero la acentúa y da cuenta de una reali-

dad industrial local: la mayoría de las fundiciones mexicanas llevaba a cabo una producción mixta, que resultaba viable gracias a que un proceso único guiaba las fabricaciones. Producían desde piezas ornamentadas y mobiliario urbano hasta molinos de azúcar y otro tipo de máquinas, tal como lo hacía la fundición *La Moderna*, de Guadalajara, que anunciaba un “taller mecánico” bajo un busto de metal dorado del cura Hidalgo (véase p. 170). Una orientación por medio de la cual se comprende el posicionamiento económico. La Fundición de Pastita, creada en Guanajuato por el ingeniero Alberto Malo, socio de Rivas Mercado en la ampliación del teatro Juárez, decía en su publicidad que producía “motores hidráulicos, molinos chilenos, techos de hierro, portadas y balaustas”. La Fundición de Sinaloa muestra en su catálogo modelos de fraguas y de malacates de vapor. Parece ser que un solo taller se dedicó a realizar estatuas monumentales de hierro (anunciadas como de “metal blanco”). Se trataba del taller de T. Carandente-Tartaglio, quien a principios del siglo XX aseguraba haber realizado una “larga práctica de fundición tanto en París como en Italia”, y se había instalado en Tacubaya.

La réplica de los modelos

El “pirateo” de modelos, al igual que el de su imagen en los catálogos, es un fenómeno consignado en Europa,²⁸ que atravesando el Atlántico adquiere una dimensión inesperada.

²⁷ Catálogo que se encontró mientras se realizaba una investigación de campo con la arquitecta Begoña Garay del INAH de San Luis Potosí.

²⁸ Chaslin, “Fontes”, 1979.

Resulta prácticamente imposible dar detalles sobre este tipo de trabajo cuando depende por completo del tamaño del kiosco, el cual a su vez está determinado por la dimensión de la orquesta o de la banda, de manera que cualquier otro elemento queda subordinado a la cantidad de ornamentación que se requiera.²⁹

La empresa neoyorkina de construcciones metálicas Milliken Broth presentó este vago argumento cuando, dentro de la sección "Kioscos" de su catálogo de 1905, expuso algunos edículos que la fundición francesa del Val d'Osne había instalado en México y de los cuales había conseguido fotografías. "La página 262 muestra una fotografía de un kiosco cuyo diseño es más bien simple. La página 263 muestra uno un poco más ornamental y la página 264 muestra otro todavía más ornamental."³⁰ Es una característica de la oferta que hace la Unión conforme avanza el siglo, instalada sobre este segmento en situación competitiva. Estos "pirateos" constitutivos pueden ser motivo de confusión en el momento de hacer el inventario. Las obras de la fundición de Val d'Osne, en particular, fueron plagiadas del otro lado del Atlántico; sin embargo, la aparición del objeto en el catálogo no

implicó necesariamente su realización. El deseo de incorporación es suficiente para explicar estas apropiaciones intempestivas, aunque finalmente no se realizaran después. También es posible que se hayan establecido algunos acuerdos entre fundiciones europeas y estadounidenses a cambio de algún tipo de compensación. Este tema queda abierto para otra investigación. El fundador neoyorkino J. L. Mott, quien tenía su propia colección de obras originales modeladas por artistas estadounidenses, retomó con frecuencia en sus catálogos esculturas de empresas europeas. Colocó una figura de *La source* de Sauvageot (p. 183) en la cúspide de una de sus típicas fuentes y, en uno de sus álbumes, reprodujo un *Nacimiento de Venus* que pertenecía a las colecciones del fundador berlinés Bernhard Joseph. Un ejemplar de esta fuente se encuentra actualmente en una residencia privada de Yucatán; sin embargo, es muy probable que la obra haya sido traída de Estados Unidos y no de Alemania. Sus propietarios la llaman *Venus calamina*. Está hecha de zinc y, al igual que algunas producciones estadounidenses hechas con este material, se abre de las "costuras" (p. 190). México retomaría libremente imágenes extranjeras en sus álbumes. En las páginas del catálogo de rejas de la Gran Fundición de Monterrey se reproduce un pórtico de hierro de la joyería La Esmeralda que originalmente es de fabricación francesa (Émile Cartier). Esta reproducción se hace sin leyenda alguna, como si se tratara de una fabricación de los propios talleres mexicanos. Otro ejemplo de esto es la estructura metálica de la cúpula del Palacio Legislativo Federal, que aunque fue construida por Milliken Broth, podría atribuirse a estos mismos talleres.

²⁹ "It is almost impossible to give any details relative to this class of work as it depends entirely on the size of the stand, which is largely governed by the number of men in the orchestra or band, and the detailing of the work depends entirely upon the amount of ornamentation required". *The Milliken Catalogue*, 1905.

³⁰ "Page 262 shows a photograph of one that is rather simple and plain in design. Page 263 shows one somewhat more ornamental, and page 264 still more ornamental." *Ibid.*

Estas prácticas comerciales son la prueba de un frágil posicionamiento sobre el terreno de la estética. Vender hierro es también vender forma. El diseño un tanto pobre que propuso Milliken en la década de 1910 para cubrir con un tragaluz el patio de la escuela de Bellas Artes fue menospreciado para favorecer en su lugar un trabajo francés considerado de una calidad superior, aunque es probable que algunos intereses paralelos hayan guiado esta preferencia. En materia de fundición ornamental, los productos estadounidenses, en lucha abierta con las producciones europeas, no sólo mostraron una inferioridad técnica sino también plástica, que se aprecia en la rigidez, en la falta de equilibrio de las estatuas de hierro de Fiske o de J. L. Mott. Este fenómeno se explica por la ausencia en Estados Unidos de una reserva de artistas que pudieran orientarse, como fue el caso en Francia, hacia una industria muy provechosa. Ahora, resulta difícil juzgar desde la perspectiva de México, pues la única referencia que se tiene es una producción que llegó hasta finales de siglo para completar los conjuntos públicos o privados del mobiliario urbano.

El devenir americano de las imágenes de los catálogos europeos

Otro fenómeno de imagen que se produce a través de los catálogos es el impacto que tienen sus figuras sobre los creadores de formas. Los folletos industriales, que ya en esa época saturaban las oficinas, no se hojeaban como era debido, sino se *leían* como compilaciones de modelos formales. Los creadores están inclinados a estos desvíos fecundos; y aún más cuando se encuentran lejos de los centros. En Aguas-

calientes, el maestro Refugio Reyes (1896-1908) se inspiró para sus composiciones en motivos tomados de los folletos industriales y en otros soportes de esta "literatura útil" a los que Honoré de Balzac hace referencia en *César Biroteau* (obra cuyo telón de fondo es el nuevo comercio magnético del siglo XIX). Reyes era uno de esos arquitectos regionales que asimilaban el contenido de los catálogos industriales más que consultarlos. Este productivo arquitecto siempre estaba muy alerta a los modelos impresos y trataba de igual manera todo el material disponible: revistas, tratados o catálogos. Una imagen es siempre una imagen. En la ecléctica biblioteca de Refugio Reyes, el historiador español Antonio Bonet Correa descubrió un catálogo del fundidor estadounidense J. L. Mott al lado de un álbum de modelos de peinados, donde el arquitecto, antiguo maestro cantero, encontró un motivo de una ola que luego calcó en el frontispicio de uno de sus edificios.³¹ Para las columnas de piedra que construyó en las galerías interiores, filiformes y anilladas en el centro, como si una de las mitades se estuviera insertando en la otra, se inspiró visiblemente en los modelos de columnas de hierro fundido tomados de su entorno o de un folleto de cualquier fundidor. Los bellos soportes del gran patio del hotel Francia en Aguascalientes son un ejemplo de lo anterior. Reyes reprodujo en la piedra las formas del hierro, siendo así partícipe de esta estética manierista y sutilmente desviada que caracteriza el estilo porfiriano en su apogeo.

³¹ Bonet, "Biblioteca".

Los catálogos de los fundidores en los archivos mexicanos

Escasos en los fondos públicos mexicanos, los catálogos de fundidores se encuentran con más frecuencia en archivos privados. Los antiguos comanditarios atribuyeron a estas valiosas obras comerciales un lugar en su biblioteca debido a su valor artístico y quizá mercantil (memoria de su costo original), vinculado con la continuidad de los objetos en el entorno de la casa. En Itzimná, Yucatán, actual suburbio de Mérida, la residencia Cicerol reagrupa, en sus diferentes patios, un conjunto de jarrones y de estatuas de la fundición de Val d'Osne.

Estas obras están al lado de algunas producciones similares firmadas por J. L. Mott, que bien podrían ser copiadas de objetos franceses cuyas imágenes aparecen en los catálogos de venta. La familia posee algunos catálogos de J. L. Mott (p. 196). En cambio, no tiene ningún álbum francés. La proximidad física y comercial de México con Estados Unidos podría ser la razón principal de lo anterior. Se podría llegar más lejos en la investigación sobre las condiciones de fabricación y difusión de los catálogos estadounidenses. Dichos catálogos, que probablemente eran de distribución gratuita, fueron editados con una menor calidad gráfica y además se introdujeron tardíamente en el mercado continental de la ornamentación de hierro colado, dentro de un contexto industrial y comercial que ya de por sí era muy distinto de aquél en el que se habían desarrollado los folletos europeos. Chaslin hace referencia en su libro al suntuoso catálogo policromo que Daniel D. Badger editó, a mediados de siglo, para promover sus "Architectural Iron Works of the City of

New York"; también menciona la advertencia que el empresario hace en la introducción: "Este volumen tuvo altos costos de publicación."³² De cualquier modo, los álbumes que a finales de siglo se editaron en Estados Unidos se beneficiaron de nuevas condiciones económicas y técnicas que condujeron a una banalización de la fórmula.

Una tarea que queda pendiente es la de identificar el conjunto de catálogos industriales que se encuentran dispersos en los diferentes archivos públicos y privados nacionales y, en particular, aquellos catálogos de las fundiciones mexicanas. Al igual que un gran número de archivos fotográficos, estos documentos se encuentran en manos de aficionados. Hasta hoy, se conocen dos catálogos de la Fundición de Sinaloa, que abasteció con sus producciones a cuatro o cinco estados de la región. Uno de los catálogos pertenece a los archivos municipales y el otro es propiedad privada. No sólo en Mazatlán se pueden encontrar piezas provenientes de esta importante fundición, sino también en el estado de Colima e incluso en Baja California. Recientemente, el pueblo de Mulegé, en Baja California Sur, se enteró de que la fuente de los cisnes que adorna su plaza principal provenía de esta compañía y buscó sacar partido cultural con la lámina grabada donde aparece esta fuente. Se ha vuelto una tarea urgente reunir, garantizar y duplicar estos documentos que son esenciales para la profundización del conocimiento artístico, comercial e industrial del siglo XIX, (p. 204) y la de sus producciones. En el mejor de los casos, se podría convencer a los poseedores privados de estos documentos de que son

³² Chaslin, "Arte", 2005.



patrimonio público y que por tanto merecen ser reproducidos con calidad para luego conservarse en los archivos que corresponda.

BIBLIOGRAFÍA

-Bonet Correa, Antonio, "La biblioteca del arquitecto porfiriano don Refugio Reyes" en *Del arte, homenaje a Justino Fernández*, UNAM, México, 1996.

-Bulhoes, A., E. Junqueira y A. Trebor, *Fontes d'art à Rio de Janeiro. Fontaines et statues françaises*, l'Amateur, París, 2000.

-Chaslin, François, "Fontes ornées", suplemento del *Bulletin d'Information Inter-établissement*, Centre d'Études et de Recherches Architecturales-École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, núm. 45, 1979, París.

———, "El arte del catálogo" en Françoise Dasques (coord.), *El arte del hierro fundido*, Artes de México, México, 2005.

-Chevillot, Catherine, "Escultura de hierro fundido en la Francia del siglo XIX" en Françoise Dasques (coord.), *El arte del hierro fundido*, Artes de México, México, 2005.

-Dasques, Françoise, "La paternidad transoceánica del kiosco de Guadalajara", *México en el Tiempo*, marzo-abril, 1997.

———, (coord.), *El arte del hierro fundido*, Artes de México, México, 2005.

———, "Le laboratoire mexicain" en Françoise Dasques (coord.), *El arte del hierro fundido*, Artes de México, México, 2005.

-Lejeune, Louis, *Sierras mexicanas, mines et mineurs*, Veuve de Charles Bouret, París, 1908.

-Michaud, Stéphane, Jean-Yves Mollier, y Nicole Savy (dir.), *Usages de l'image au XIXe siècle*, Créaphis, París, 1992.

-Renard, Jean Claude, *L'âge de la fonte -un art, une industrie, 1800-1914*, l'Amateur, París, 1985.

-Virilio, Paul, *La machine de vision*, Gallilée, París, 1988.

AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento a la arquitecta Begoña Garay, del INAH de San Luis Potosí, con quien actualizamos el catálogo de la Fundación de las Delicias, en los archivos de la Fundación Pizzuto; a Catherine Chevillot y Laure de Margerie, del servicio de documentación del Museo de Orsay, en París; a la Biblioteca Avery (Avery Library) en Columbia University, Nueva York, donde se consultaron diversos catálogos estadounidenses; a la ASPM, Association pour la Sauvergarde du Patrimoine Haut-Marnais (Asociación

para la Salvaguarda y la Promoción del Patrimonio Metalúrgico del Departamento Francés del Alto Marne); al arqueólogo Luis Millet Camará del INAH de Mérida, en Mérida y en Campeche, y al Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM.

Asimismo, queremos agradecer a las siguientes instituciones que facilitaron los documentos originales: al Centro de documentación del Museo de Orsay, Biblioteca del siglo XIX, París, por los Catálogos de la fundición del Val d'Osne; al Centro de Estudios sobre la Historia de México, CONDUMEX, por el álbum *México en el centenario de su independencia*, Hermanos Müller, 1910; a la Biblioteca Avery, Columbia University, Nueva York, por el Catálogo McFarlane; a R. A. M., S. A. de C. V., Fundación de aceros (ex Pizzuto), San Luis Potosí, por la copia del catálogo de la Fundación de Las Delicias; a Miguel Valadéz de Mazatlán, por el catálogo de la Fundación de Sinaloa, facilitado por el INAH de Sinaloa, y a la Biblioteca Nacional, fondo reservado, fondo de la Academia de San Carlos, por el Compendio de los diseños sobre faroles de la fundición del Val d'Osne.

IMÁGENES REFERIDAS

- Portada Statues décoratives, catálogo de Durenne, siglo XIX. Fondo de los catálogos industriales de la Biblioteca Forney de París.
- p. 45, farol. Obra de hierro fundido hecha por Durenne. Ex hacienda de Atequiza, Jalisco. La obra se eligió de la portada del catálogo.
El vaciado del hierro fundido se inventó en Inglaterra, con propósitos decorativos, en la segunda mitad del siglo XVIII. La estatuaria monumental, que se fabrica bajo los mismos principios, surgió en la década de 1830, y tuvo un auge particular en Francia. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 55, "Estatuas". La acumulación de objetos en las páginas de los catálogos de los fundidores de hierro, y su sutil compaginación seducen al comprador potencial. Fotografía de Françoise Dasques.

- p. 65, arriba, Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), *Nymphes à la fontaine*, obra de hierro colado de la fundición Val d'Osne, ubicada en la ex hacienda de Manuel González, hoy en día Museo de la Escuela de Agricultura de Chapingo, Estado de México. En 1884, Antonio Rivas Mercado compró esta pieza, que más tarde se llamaría la *Fuente de las Circasianas*, para la hacienda de Manuel González. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, lámina del catálogo de la fundición del Val d'Osne. La figura central representa *La source de Sauvageot*, que se encuentra en una de las glorietas de la Alameda Central de la ciudad de México. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 72, arriba, Heizler (Escultor) y Rouillard (director artístico) (1820-1881), *Leona devorando una liebre*, hierro colado, Val d'Osne, Amecameca. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, *Leona devorando una liebre*, en un catálogo del Val d'Osne. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 77, arriba, Delabrière (escultor) y Rouillard (director artístico), *León con caimán*, ex hacienda de Manuel González, hoy en día Museo de la Escuela de Agricultura de Chapingo, Estado de México. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, "Animales". En 1903, el archivo de la fundición del Val d'Osne incluía 37 modelos animalistas. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 84, arriba, Pierre-Louis Rouillard, *Caballo con rastra (Cheval à la berse)*, escultura de hierro colado que A. Durenne creó en 1877 para la exposición universal de París del siguiente año, París, atrio del Museo de Orsay. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, Pierre-Louis Rouillard, *Royal*, Catálogo de la fundición del Val d'Osne. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 90, arriba, Achille Borghèse, copia del modelo antiguo, hierro colado, Le Val d'Osne, Escuela de Agricultura de Chapingo, Estado de México. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, reproducciones de grupos de la estatuaria griega que aparecen en la colección de la fundición del Val d'Osne. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 96, Vital-Gabriel Dubray (1813-1892), *Neptune*, hierro colado del Val d'Osne, Alameda Central, ciudad de México. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 102, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, *Nymphes à la fontaine*, en un marco arquitectónico. Catálogo del Val d'Osne. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 108, arriba, El *Neptune* de Dubray en una glorieta de Monterrey, Nuevo León. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, la misma escultura se encuentra en la Alameda Central de México, ca. 1910, *México en el centenario de su independencia*, Hermanos Müller. Fotografía de Françoise Dasques.

Las esculturas de hierro colado son obras hechas en serie que se encuentran en diferentes lugares. Fotografía de Françoise Dasques.

- p. 114, fuente, Le Val d'Osne, Alameda Central de la ciudad de México. Se trata de una de las primeras obras públicas de hierro colado que llegó a México. Antonio Escandón la donó a la ciudad de México en la década de 1850. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 119, arriba, fragmento del catálogo del Val d'Osne que muestra toda la gama de faroles de la empresa. En el centro, el candelabro de las *Quatre parties du monde*, editado por el Val d'Osne y ubicado en el patio del palacio de gobierno del estado de Chihuahua. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, fuentes sencillas, catálogo de Val d'Osne. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 126, kiosco del Val d'Osne, Guadalajara, Plaza de la Constitución. Donado a la ciudad de Guadalajara por el gobernador de Jalisco, Miguel Ahumada, e instalado en 1908. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 132, kiosco de Chihuahua, en un catálogo del Val d'Osne. Adquirido bajo el mandato del coronel Miguel Ahumada, en 1896. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 138, kiosco, en un álbum de la Fundición de Sinaloa. Principios del siglo XX. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 144, "Macetón artístico con asas", catálogo de la Fundición de Sinaloa. Principios del siglo XX. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 152, arriba, columna para fanal, en el catálogo de la Fundición de Sinaloa. Principios del siglo XX. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, escritorios modernos para escuelas (modelos aprobados para las escuelas oficiales del distrito). Catálogo de la Fundición de Sinaloa. Principios del siglo XX. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 159, talleres de la Fundición de las Delicias (moldeado y carbonera; fundición), ciudad de México. Principios del siglo XX. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 160, columnas y macetas. Catálogo fotográfico de la Fundición las Delicias. Principios del siglo XX. En esta imagen se puede apreciar la información de envergadura y de peso (N° 4, largo de 3 1/2 varas... peso aproximado de 160 lb). Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 164, ornamentos comunes de hierro colado que aparecen en el catálogo fotográfico de la Fundición las Delicias y sistema de presentación por etiquetas. En el centro, a la derecha, se puede apreciar un detalle con el águila nacional. Fotografía de Françoise Dasques.

- p. 170, dueños de la Fundición La Moderna de Guadalajara, Jalisco, en la década de 1940. Esta fundición, que fue construida en la primera década del siglo XX por un inmigrante catalán, Tatay, hoy lleva este nombre y sigue produciendo ornamentos de hierro colado. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 176, arriba, modelos de capiteles de madera. El fundador de la empresa de Guadalajara, Tatay, los trajo desde Cataluña hasta México. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, columnas con caída de agua, catálogo del Val d'Osne. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 183, ejemplo de la reproducción de modelos franceses en los catálogos estadounidenses. *La Source*, de Sauvageot, aparece bajo su nombre en el catálogo de J. L. Mott *Iron Works*. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 190, este *Nacimiento de Venus*, que se publicó en un catálogo de J. L. Mott, originalmente formaba parte de la colección de la compañía berlinesa Bernhard Joseph. Un ejemplar de esta gran fuente se encuentra actualmente en una residencia privada de Yucatán. Está hecha probablemente de zinc y se abre de las "costuras". Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 196, arriba, jarrones. Catálogo *Iron Works* de J. L. Mott, Nueva York. Los jarrones, inspirados en lo antiguo por medio de los modelos franceses, están someramente descritos "con asas". Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, kiosco. Aparece en un catálogo fotográfico del fundidor escocés, McFarlane, quien exportaba sus productos de forma masiva al imperio colonial británico a finales del siglo XIX. Fotografía de Françoise Dasques.
- p. 204, arriba, Ferrería de Apulco, Hidalgo. Todavía en actividad. Fotografía de Françoise Dasques.
abajo, Ferrería de Comanja, Jalisco. Desmantelada desde la segunda mitad del siglo XIX.
- p. 219, statues décoratives, catálogo de Durenne, siglo XIX. Fondo de los catálogos industriales de la Biblioteca Forney de París.
- p. 236, el *Neptune* de Dubray en un catálogo del Val d'Osne, en el siglo XIX. Fotografía de Françoise Dasques.