



Universidad Juárez del Estado de Durango

Instituto de Investigaciones Históricas

Maestría en Ciencias y Humanidades

Generación 2019-2021

Área de Historia

La producción gráfica de la familia Gómez en Durango, 1861-1922: alcances técnicos y valores estéticos

Tesis que presenta

Jesús Manuel Ceceñas González

Para obtener el grado de Maestro en Ciencias y Humanidades con terminación en Historia

Comité de tesis:

Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández (Director)

Dra. Cynthia Teresa Quiñones Martínez (Codirectora)

Dr. José de la Cruz Pacheco Rojas (Lector)

Victoria de Durango, Dgo., noviembre de 2021

Índice de contenidos

Resumen	2
Abstract.....	3
Dedicatoria.....	4
Agradecimientos.....	5
Siglas	6
Introducción.....	7
Capítulo I.....	23
La imprenta y el grabado en México del siglo XVI al XIX: condiciones y particularidades gráficas.....	23
Introducción.....	23
1.1 La imprenta.....	24
1.1.1. La imprenta en la Nueva España.....	25
1.1.2. Legislaciones	33
1.1.3. La profesionalización de la imprenta en México durante el siglo XIX	35
1.2. El grabado.....	38
1.2.1. Antecedentes técnicos.....	39
1.2.2. El grabado en México	45
1.2.3. La Academia y el gremio: Formas de aprendizaje	49
1.2.4. La litografía en México: la llegada y el desarrollo	51
1.2.5. Textos e imágenes como reflejo de una nación: lo comercial y lo artístico	53
Conclusión.....	56
Capítulo II.....	59
Los talleres de Miguel Gómez Vázquez y Carlos Gómez Olave	59
Introducción.....	59
2.1. La imprenta y el grabado en Durango durante el siglo XIX: llegada y primeros años .	60
2.1.1. La imprenta.....	60
2.1.2. El grabado	62
2.2. La imprenta de Miguel Gómez Vázquez.....	65

2.2.1. Antecedentes genealógicos	66
2.2.2. Miguel Gómez Vázquez y su imprenta.....	67
2.2.3. Tecnología y recursos técnicos de la imprenta de Miguel Gómez	77
2.2.4. La transición hacia un negocio familiar.....	79
2.3. Carlos Gómez Olave.....	80
2.3.1. Carlos Gómez Olave como impresor.....	81
2.3.2. Carlos Gómez Olave: funcionario público	87
Conclusión	89
Capítulo III	90
Miguel Gómez Olave.....	90
Introducción.....	90
3.1. Etapa de formación.....	92
3.2. Miguel Gómez Olave y la pintura	98
3.3. Enseñanza artística	112
Conclusión	116
Capítulo IV	117
El taller Tipografía y Litografía de Miguel Gómez: 1874-1905	117
Introducción.....	117
4.1. Dos talleres, un nombre, una confusión: La Imprenta de Miguel Gómez y el taller Litografía y Tipografía de Miguel Gómez	118
4.2. El taller Litografía y Tipografía de Miguel Gómez Olave	121
4.3. La producción del taller Litografía y Tipografía de Miguel Gómez, primera parte, 1874-1896: alcances técnicos y estéticos	129
4.4. El taller de Miguel Gómez Olave en los primeros años del s. XX.....	151
Conclusión	163
Capítulo V	165
Los últimos años activos del taller <i>Litografía y tipografía de Miguel Gómez</i>	165
Introducción.....	165
5.1. La reactivación del taller <i>Litografía y Tipografía de Miguel Gómez</i> y la incorporación de Xavier Gómez.....	167
5.2. Los últimos años del taller: de imprenta a <i>casa de moneda</i>	180

5.3. La migración a la ciudad de México y la imprenta de Xavier Gómez: una nueva etapa y una historia diferente	198
Conclusión	203
Reflexiones finales	205
Fuentes consultadas	213
Archivos	213
Hemerografía	213
Fuentes digitales	214
Entrevistas	214
Bibliografía	215
Índice de ilustraciones	226

Al proporcionarse fuentes o criterios de información y de interpretación, la investigación histórica define, de antemano, lo que *hay que leer* en un pasado. Desde este punto de vista, la historia se mueve con el historiador. Sigue el curso del tiempo. Nunca es confiable.

Michel de Certeau

Resumen

En la presente tesis se analiza la producción de los talleres e imprentas que la familia Gómez estableció en la ciudad de Durango entre 1864 y 1922, destacando sus particularidades técnicas y valores estéticos.

Para ello, se investigó dicha producción desde una perspectiva histórica que permita explicar la evolución que dicha familia tuvo como productora de impresos y las situaciones sociopolíticas en que éstos fueron producidos; así, se analizó la obra poniéndola en diálogo con la tecnología y las técnicas con que fue realizada, las relaciones sociales que establecieron los Gómez a lo largo de los 58 años que sus talleres estuvieron en funciones y las situaciones sociopolíticas en que los talleres se desempeñaron.

La producción del taller fue una de las fuentes más importantes para el desarrollo de este trabajo por lo que el análisis de dicha producción constituye uno de sus principales pilares; en este sentido, se examinaron tanto las características estéticas, iconográficas e iconológicas como los usos para los que dicha producción fue elaborada, estableciendo relaciones que permiten entenderla y valorarla adecuadamente.

Como resultado de lo anterior, el análisis de la producción de los talleres y las situaciones históricas en que ésta fue elaborada permiten ampliar la historia social del Estado al demostrar -tomando a la familia Gómez como ejemplo- la implicación activa de la imprenta dentro de la sociedad, al tiempo que se da a conocer parte de la historia del grabado desarrollado en Durango.

Palabras clave: Artes gráficas, imprenta, grabado, impresos, familia Gómez.

Abstract

This thesis analyzes the production of the workshops and printers that the Gómez family established in the city of Durango between 1864 and 1922, highlighting their technical characteristics and aesthetic values.

For this, said production was investigated from a historical perspective that explains both the evolution that said family had as a producer of different prints and the socio-political situations in which they were produced; Thus, the work was analyzed putting it in dialogue with the technology and techniques with which it was carried out, the social relations established by the Gómez family throughout the 58 years that their workshops were in operation, and the socio-political situations in which the workshops were carried out.

The production of the workshop was one of the most important sources for the development of this work, so the analysis of said production constitutes one of its main pillars; In this sense, both the aesthetic, iconographic and iconological characteristics were examined as well as the uses for which said production was made, establishing relationships that allow it to be properly understood and valued.

As a result of the above, the analysis of the production of the workshops and the historical situations in which it was produced allow us to expand the social history of the State by demonstrating, taking the Gómez family as an example, the active involvement of the printing press within the society while making known part of the history of engraving developed in Durango.

Keywords: Graphic arts, printing, engraving, prints, Gómez family.

Dedicatoria

Para Rosa María y Anahí.

Agradecimientos

Desde mi punto de vista, elaborar una tesis es un trabajo de equipo. El equipo que participó en la elaboración de éste trabajo se conformó por mucha gente; en mayor o menor medida, de manera premeditada o por simple coincidencia, el proceso mediante el cual construí la tesis estuvo influido por diversas personas y situaciones.

Agradezco al programa PNPC del CONACyT por otorgarme la beca que fue indispensable para cursar la maestría y desarrollar la tesis.

Agradezco a los miembros del Instituto de Investigaciones Históricas de quienes recibí clases y a mis compañeros de generación –dentro y fuera de la especialidad- de quienes aprendí diversas cosas y de diferentes maneras; a los encargados de archivos, bibliotecas, hemerotecas y acervos a los cuales acudí, cuyos comentarios, observaciones y preguntas fueron motivo de reflexiones personales que, en muchas ocasiones, terminaron enriqueciendo mi proyecto al hacerme considerar las cosas desde una perspectiva distinta.

Agradezco a los miembros de mi comité, de quienes recibí diversas observaciones y correcciones que no sólo ayudaron a mejorar mi tesis, sino que abonaron a mi formación personal. De entre ellos, agradezco de manera especial a la Dra. Cynthia Teresa Quiñones Martínez, cuyo apoyo constante fue indispensable para realizar ésta tarea; el tiempo y cuidado que dedicó a mi trabajo me inspiraron para realizar el mayor esfuerzo, siempre, dentro y fuera de la tesis. Sus observaciones, correcciones y consejos han dejado una huella importante en mi formación que trasciende, por mucho, el tiempo que convivimos dentro de la maestría. Mi más sincero y respetuoso agradecimiento.

También de manera especial agradezco a Carlos Sánchez Gómez quien, de manera por demás amable, me facilitó material e información invaluable para desarrollar mi tesis. El trato cálido y afable que me dio desde la primera vez que entramos en contacto fue otro de los alicientes para realizar mi investigación.

Agradezco a Armando Amador Varela, quien supo escucharme y reforzar mi ánimo cuando lo necesité. Agradezco a Rosa María, Anahí y a mi familia por su amor y apoyo, constantes e incondicionales

Siglas

HPED: Hemeroteca de la Biblioteca Central Pública del Estado de Durango

HAHMD: Hemeroteca del Archivo General Histórico del Municipio de Durango

AHED: Archivo Histórico del Estado de Durango

AHIJ: Archivo Histórico del Instituto Juárez

AHMD: Archivo General Histórico del Municipio de Durango

Introducción

I. Presentación

El interés en desarrollar la presente tesis surgió de una inquietud personal derivada directamente de mi formación como licenciado en Artes Visuales pues, durante el tiempo en que me formaba profesionalmente, la Historia devino en un motivo de interés para mí que paulatinamente se equiparó con el que tenía por la expresión y la ejecución de diversas técnicas plásticas. Investigando respecto al desarrollo de las artes gráficas en Durango, la familia Gómez se posicionó en la historia de dichas artes como un actor importante ya que durante tres generaciones estuvo al cargo de imprentas y talleres gráficos que produjeron impresos interesantes, mismos que presentan una riqueza tanto estética como técnica que era necesario analizar.

Si bien es cierto que en el Durango de fines de s. XIX y principios del XX no había talleres de grabado similares a los que existieron en estados como Oaxaca, Aguascalientes o Guanajuato –por mencionar algunos-, también lo es que sí existieron tanto grabadores como talleres/imprentas que produjeron obras dignas de ser estudiadas y reconocidas.

En este sentido, la familia Gómez destacó de entre quienes se desempeñaron en el ámbito de las imprentas y las artes gráficas, y su dedicación intergeneracional en dichos ámbitos se ve reflejada en una producción vasta y rica. A través de tres generaciones, dicha familia generó una obra impresa diversa en la que es posible detectar una estetización paulatina, misma que se hace patente si se comparan las pequeñas y sencillas viñetas que el taller de Miguel Gómez Vázquez imprimía alrededor de 1864 con los elaborados trabajos que Xavier Gómez realizó en los primeros años del siglo XX.

Además de lo anterior, la producción analizada sirve para dar cuenta de una parte del desarrollo que la técnica de la litografía y el grabado tuvo en nuestro estado; esto resulta importante pues, a diferencia de otros lugares, en Durango la litografía tuvo un desarrollo más bien escaso -y un consecuente desconocimiento generalizado de ello-. Sin embargo, a través de algunas de las obras creadas en los talleres de la familia Gómez es posible dar

cuenta de que dicha técnica se practicaba en Durango y que si bien los Gómez no fueron los únicos en practicarla si fueron quienes destacaron al realizar grabados de calidad.

II. Planteamiento del problema

Definición del problema de investigación

En la presente tesis se analizó la producción gráfica que la familia Gómez desarrolló en sus talleres gráficos en Durango de 1861 a 1922, lo cual permite dar a conocer la destacada calidad de ésta y explicar cómo es que mediante técnicas, conocimientos y tecnologías especializadas dicha familia logró un perfeccionamiento continuo de su oficio, mismo que resultó en un cuerpo de producción vasto y significativo desde el punto de vista técnico y estético; todo lo anterior se conformó a partir de una pregunta general: ¿Cuál y cómo fue la producción que, a través de sus talleres, realizó la familia Gómez en Durango de 1861 a 1922 y de qué manera ésta se relacionó con su contexto histórico?

Los talleres que pertenecieron a la familia Gómez destacaron entre los demás, ya que debido a la amplitud y calidad de los servicios que ofrecían fueron partícipes activos de la sociedad en los casi 60 en que estuvieron en funciones; entre los diversos impresos que produjeron destacan los grabados -realizados mediante diversas técnicas- debido a la calidad de su ejecución y el empeño artístico con el que se realizaban. Por tanto, a través de la producción gráfica generada en dichos establecimientos podemos analizar tanto el desarrollo intrínseco de los talleres -aspecto que amplía el conocimiento del desarrollo de las artes gráficas en Durango- como la relación que estos tuvieron con la sociedad duranguense de finales del s. XIX y principios del s. XX.

En este sentido, el objetivo de la presente de tesis es analizar la producción gráfica realizada en los talleres manejados por la familia Gómez para examinar la calidad y particularidades de la misma, al tiempo que se explican las situación sociales e históricas en las que dicha producción fue realizada.

Justificación

Si bien existen diversas investigaciones abocadas a las producciones artísticas/estéticas realizadas en el estado, el conocimiento que se tiene acerca de dicho tema está en ciernes por lo que dicha empresa aún requiere de variados esfuerzos; analizar las obras realizadas en los talleres que durante 58 años dirigió la familia Gómez brinda la oportunidad de dar a conocer una parte importante de dicha producción, al tiempo que dichas obras permiten reflexionar acerca de los estatutos de *artístico, estético, comercial o utilitario* pues, si bien muchas de las obras referidas fueron elaboradas para que cumplieran una función específica, tanto la maestría en las técnicas necesarias para elaborarlas como el tratamiento iconográfico mediante el que fueron creadas demuestran la innegable calidad artística y estética de dichas piezas.

El rescate de los impresos a los que se ha hecho referencia no tiene como único fin el que estos sean mencionados dentro del cuerpo de una tesis, sino que también busca el reconocimiento de estas obras, pues hasta el momento de encontrarlas, si bien muchas estaban resguardadas en los diversos archivos del estado, en ocasiones ni siquiera se tenía conocimiento de su existencia; y si bien en algunos casos se tenía cierto conocimiento de los impresos con los que algún archivo contaba, estos estaban o erróneamente catalogados o descatalogados por completo y almacenados precariamente, sin ningún cuidado adecuado. Ojalá las actividades de investigación que se llevaron a cabo sirvan de alguna manera al respecto y abonen al mejoramiento en el resguardo de dichos elementos de la cultura material de nuestro Estado.

Otro aspecto importante de esta tesis es que por primera vez las técnicas de grabado son abordadas como parte importante de un proyecto de investigación histórica; ello es significativo dado que en el Estado a través de los años se han realizado diversas obras de arte gráfico que es necesario analizar y dar a conocer. En este sentido, a través de la presente tesis es posible acceder a una parte del desarrollo que la técnica del grabado ha tenido en Durango, misma que generalmente pasa desapercibida, y que cuyo conocimiento nos ayuda a reconsiderar el desarrollo de las artes en Durango

III. Marco de referencia de la investigación

Estado de la cuestión

Si bien la historia de la introducción y del primer desarrollo de la imprenta en nuestro país está ampliamente documentada a través de obras como *La imprenta en México (1539-1521)* de José Toribio Medina, *450 años de la imprenta tipográfica en México* de Antonio Pompa y Pompa e *Impresos novohispanos, 1808-1821* de Amaya Garritz Virginia Guedea y Teresa Lozano, y ha sido continuada por otras más recientes –y específicas- como por ejemplo la investigación contenida en *Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: La empresa editorial de Desiderio Lagrange, 1874-1889* de Felipe Bárcenas García, los diversos aspectos con los que se puede vincular el fenómeno editorial y el de la impresión hacen que este campo de estudio sea susceptible de ser enriquecido constantemente ya sea por nuevos enfoques a la hora de estudiarlo o por nuevos descubrimientos que proponen nuevas brechas que aporten al conocimiento que ya se tiene de éste.

Uno de dichos vínculos es el referente a la producción gráfica encaminada a las representaciones visuales e imagerías utilizadas en los medios impresos, mismas que fueron recurrentes desde las primeras producciones impresas en nuestro país, tanto en las realizadas a través de tecnologías *ex professo* -posteriores a la introducción de la imprenta en nuestro país-, como en aquellas precedentes realizadas por medios más artesanales tales como la impresión semi-manual de matrices de madera;¹ esto demuestra que la relación entre texto e imagen ha sido indisoluble desde un primer momento, por lo que la importancia de estas últimas resulta digna de ser estudiada a fin de esclarecer y explicar su influencia como transmisora del conocimiento y como medio de expresión.

Si bien en un primer momento dichas imágenes fueron realizadas mediante métodos tales como la xilografía y el huecograbado en sus diversas modalidades, fue con la creación de la técnica litografía a finales del siglo XVIII por Aloys Senefelder² que se obtuvo una técnica que sería la ideal para dotar a los impresos de imágenes más convenientemente

¹ Antonio Pompa y Pompa, *450 años de la imprenta tipográfica en México* (México: Asociación Nacional de Libreros A.C., 1988), 74-115.

² Ernesto Beretta García, “La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX”, *Cuaderno de Historia*, n.º 9. (ISSN: 1688-9800): 117.

elaboradas que permitieran afrontar la demanda y la celeridad con que los impresos necesitaban ser realizados. Desde el momento de su creación y hasta su introducción oficial³ en nuestro país por Claudio Linati de Prevost, entre finales de 1825 y principios de 1826,⁴ pasaron algo menos que treinta años, lo que da cuenta de la novedad que dicha técnica representaba en aquel entonces no sólo para nuestro país, sino a nivel internacional.

De igual forma que en el caso de la imprenta tipográfica, la introducción de esta técnica gráfica en nuestro país -y su posterior desarrollo- han sido objeto de numerosas investigaciones y obras dedicadas a desentrañar y explicar dicho proceso. Entre las más destacables pueden mencionarse los libros *Documentos para la historia de la litografía en México*, recopilación realizada por Edmundo O' Gorman, publicada en 1955; *La litografía en México: sesenta y ocho reproducciones en facsímil*, de Manuel Toussaint, aparecida en 1943, -y de la que se han hecho diversas ediciones-, *Costumbrismo y litografía: un nuevo modo de ver* de María Esther Pérez Salas Cantú y *La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural* de Alma Barbosa Sánchez. Donde, grosso modo, se abordan diversos aspectos generales de la historia de la litografía en nuestro país, desde sus primeros momentos hasta la producción del siglo XX.

Así mismo, existe abundancia de artículos académicos acerca del tema, de entre los que conviene destacar el de Arturo Aguilar Ochoa, *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)* donde, como su nombre lo indica, se explica el periodo señalado como uno de estancamiento para la producción litográfica en nuestro país, debido principalmente a las diversas adversidades en el ámbito político y social;⁵ expone también cómo la producción litográfica en México se distinguió en un primer momento por estar más encaminada al ámbito comercial,⁶ lo que da coherencia al hecho de que la mayoría de la producción litográfica del siglo XIX sea perteneciente a este rubro; de igual importancia son

³Véase Arturo Aguilar Ochoa, "Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 90 (2007): 84, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100003, 18 de abril de 2019.

⁴ Edmundo O' Gorman, comp., *Documentos para la historia de la litografía en México* (México: UNAM, 1955), 21-25.

⁵ Arturo Aguilar Ochoa, "Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 90 (2007): 90, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100003, consultada el 18/05/2019.

⁶ Ochoa, "Los inicios de la litografía...", 95.

los datos que presenta acerca del papel que tuvo Lucas Alamán al introducir insumos propios de la litografía antes que Linati.

Dos artículos especialmente notables son *La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)* -también de Aguilar Ochoa- y *La litografía en México: construcción del estereotipo mexicano en el siglo XIX a través del ojo extranjero* de Lorena Farfán Martínez.

El primero pretende evidenciar la influencia de los artistas viajeros en las representaciones visuales de lo *mexicano*, para lo cual hace un recuento del proceso sociopolítico que tuvo como consecuencia la participación de artistas extranjeros en nuestro país;⁷ con en base a dicha participación, se inició una producción con miras a construir una imagen susceptible de ser mostrada a otros países buscando con esto demostrar lo característico de México. Posteriormente, si bien dicha producción de imágenes litográficas influyó en la producción de los artistas nacionales, estos reinventaron y *mejoraron* la representación de los tipos nacionales.

Por su parte, el segundo aborda también la forma en que la técnica de la litografía se fue desarrollando en el país con las particularidades propias de las situaciones políticas que se sucedieron. Posteriormente y al igual que el artículo de Aguilar Ochoa aborda cómo, con el paso de los años, los artistas mexicanos *sanearon* o al menos modificaron las representaciones de los tipos y costumbres mexicanas realizadas por los artistas extranjeros.⁸

Por último, en lo tocante a las investigaciones precedentes a nivel nacional acordes al objeto de investigación, el artículo *Los primeros talleres litográficos en México en el siglo XIX: la metrópoli y las provincias* de Alberto Espinosa Orozco, aborda el proceso mediante el cual se fueron instalando los primeros talleres litográficos en el territorio nacional, por lo que se mencionan a las figuras principales, así como a las primeras obras hechas en el país;

⁷ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 113-115, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907604>, consultado el 15 de septiembre de 2019.

⁸ Lorena Farfán Martínez, “La litografía en México: construcción del estereotipo mexicano en el siglo XIX a través del ojo extranjero” (manuscrito inédito, 2014). Archivo PDF. <https://cupdf.com/document/la-litografia-en-mexico-el-buenodocx.html>, consultado el 20 de septiembre de 2019.

sin embargo, dicha investigación se suscribe a la región centro-sur de nuestro país, omitiendo información del desarrollo de la técnica en el norte.

Justamente en lo referente a la región del norte –y para el caso del presente proyecto, del noroeste- de nuestro país es donde, comparados con los estudios a nivel nacional, existen menos trabajos de investigación o tesis que aborden el desarrollo de las producciones tanto editoriales como gráficas; y es justamente en este ámbito donde la presente tesis se inserta, buscando subsanar, al menos en cierta medida, esta laguna a la que se hace referencia. Un punto importante de señalar es respecto a la información contenida en el libro -ya mencionado- *Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: La empresa editorial de Desiderio Lagrange, 1874-1889*; donde se encuentra que, además de que los orígenes de la imprenta en Nuevo León se remontan cerca de 1820 -coincidiendo con los orígenes de la imprenta en el Estado de Durango según Javier Guerrero Romero⁹-, la familia Lagrange estableció una imprenta “[...] dado el crecimiento de la ciudad y las oportunidades de negocio en la capital neoleonense, [...]”¹⁰ en el mismo año que Miguel Gómez Olave fundaba su taller de litografía y tipografía, es decir, en 1874.

Lo anterior constituye un dato importante para comparar las situaciones y las formas en que este hecho se dio en ambos estados del norte, pudiendo así insertar la fundación del taller de Gómez en un contexto más amplio que el meramente estatal. Por ejemplo, en “Educación y cultura en Durango (1877-1910)” de Pedro Raigosa Reyna contenido en *Porfiriato y revolución en Durango*, compilado por Gloria Estela Cano Cooley y Mario Cerutti y publicado en 1999, se habla de los diferentes cambios sociales que contribuyeron al establecimiento de los primeros colegios y universidades en Durango; ofreciendo, además, una mirada amplia de las circunstancias culturales de finales del s. XIX y principios del s. XX,¹¹ que podrían tener similitudes con los expresados por Bárcenas García en su

⁹ Javier Guerrero Romero, *Impresos duranguenses del siglo XIX 1822 – 18150* (México: Centro de Estudios de la Identidad Duranguense/UJED/CECyTED, 2014), 25.

¹⁰ Reynaldo de los Reyes Patiño, “Reseña de Felipe Bárcenas García, Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: La empresa editorial de Desiderio Lagrange, 1874-1889”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 55(2018): 339, <http://dx.doi.org/10.22201/iih.24485004e.2018.55.63297>, consultado el 17 de enero de 2020.

¹¹ Pedro Raigosa Reyna, “Educación y cultura en Durango (1877 – 1910)”. En *Porfiriato y revolución en Durango*, coord. Gloria Estela Cano Cooley y Mario Cerutti (México: UJED/ Gobierno del Estado de Durango, 1999), 158-159.

investigación. De igual manera, en “La revolución mexicana en Durango. 1910-1920” de Friedrich Katz, contenido en el cuarto tomo de la *Historia de Durango* de 2013, se aborda la situación que se vivió en el estado durante la revolución mexicana, las diferentes acciones sociales y militares de los diversos actores revolucionarios, la importancia que tuvo la imprenta para las estrategias políticas y militares de Francisco Villa y cómo los factores económicos propios de la revuelta impactaron en la producción de ésta.

Al respecto, en el artículo “Casa de moneda” de Xavier Gómez, contenida en el libro *25 años de continuo esfuerzo, 1915-1940* del Comité Coordinador de la Feria Nacional de Durango, de 1982, se aborda el proceso en el que el taller Litografía y tipografía de Miguel Gómez empezó a fungir como casa de moneda; se describen de forma somera la tecnología y las técnicas que se utilizaban para dicha tarea, además de algunas de las situaciones que el establecimiento tenía que enfrentar dado su nuevo papel. Se incluyen también las circunstancias que orillaron a que dicho taller fuera temporalmente clausurado debido a las órdenes de Francisco Villa y la forma en que se evitó que éste fuera trasladado a Chihuahua. Mientras que en la sección “Billetes y monedas de la Revolución en Durango” contenida en *Historia Gráfica de Durango Tomo 3 Los alacranes alzados. La Revolución en el estado de Durango* de Antonio Avitia Hernández de 2013 se abordan las situaciones sociopolíticas que orillaron a la creación de papel moneda en nuestro estado, los tipos de billetes y las circunstancias en que se hacían. Incluye también fotografías de algunos de los billetes y monedas realizados en Durango durante el periodo revolucionario.

Continuando con la bibliografía relacionada con los impresos, en el apartado “La imprenta y la prensa” del capítulo “Romanticismo y modernidad, la vida cotidiana en el Durango del siglo XIX” de Raigosa Reyna, contenido en el libro *Historia de Durango Tomo 3 Siglo XIX*, también de 2013, se habla de los antecedentes de la imprenta en nuestro estado, de algunas de las primeras impresiones y de las primeras acciones por parte del gobierno a cargo de Santiago Baca Ortiz para apoyar este rubro. Incluye también datos sobre los primeros periódicos editados en la capital, desde mediados del s. XIX hasta algunos aparecidos en los primeros años del s. XX.¹² En el libro *Impresos duranguenses del s. XIX*

¹² Pedro Raigosa Reyna, “Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX”. En *Historia de Durango Tomo 3: Siglo XIX*, coord. Gloria Estela Cano Cooley (México: UJED/IIH, 2014), 698-700.

(1822-1850), de Javier Guerrero Romero (2014), se hace un recuento por las diversas imprentas y los distintos impresores que hubo en el estado a partir de 1822 a 1850, aunque contiene algunos datos referentes al s. XX. También menciona algunos impresos realizados, las circunstancias en que los negocios dedicados a este ramo se establecieron, las formas en que realizaba su producción y los diversos periodos por los que éstas atravesaron. También incluye un amplio índice de los impresos realizados en nuestro estado en el periodo referido en el título del libro.

De manera similar, en el texto *Historia del periodismo en Durango etapa 1822-1950* de Liliana Salomón Meraz, publicado en 2010, se hace un recuento de las publicaciones periódicas realizadas en nuestro estado en el periodo indicado, así como una descripción de los talleres tipográficos, las imprentas y las personas que las operaron y que realizaron dichas publicaciones; se incluyen, también, biografías de los primeros impulsores del periodismo en el estado. Mientras que, en *Noticias históricas y estadísticas de Durango, 1844-1855*, de José Fernando Ramírez aparecido en 2001 se abordan los impresores y algunos de los trabajos de estos en nuestro Estado durante la primera mitad del siglo XIX. Situación similar se tiene con el tomo I de *Durango, Periodismo y comunicación, siglos XIX y XX: Investigación, compilación, testimonios y entrevistas*, de Víctor Samuel Palencia Alonso de 2013, que sirve para complementar la información que se obtiene del texto de Salomón Meraz.

Como era de esperarse, los miembros de la familia Gómez aparecen en algunas de las investigaciones referentes al desarrollo de la imprenta en Durango. Por ejemplo, el libro *Hombres y mujeres de Durango, 225 Biografías* de Manuel Lozoya Cigarroa de 1985, contiene la biografía de Xavier Gómez, además de incluir algunos datos relacionados con el desempeño del taller, los trabajos que se realizaban y quienes estuvieron a cargo de éste.¹³ En el artículo “Xavier Gómez, su obra”, contenido en el número 5 de la *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango* de Beatriz Elena Valles Salas y Adolfo Martínez Romero de 2013, se encuentra información biográfica de Xavier Gómez y ejemplos de algunos de sus trabajos, así como algunas alusiones a los negocios de Miguel Gómez Olave, algunos datos del funcionamiento de éstos y una muestra de uno de los trabajos

¹³ Manuel Lozoya Cigarroa, *Hombres y mujeres de Durango, 225 Biografías* (México: Manuel Lozoya Cigarroa 1985), 329-331.

litográficos del taller.¹⁴ En el capítulo “Xavier Gómez Márquez (1889-975)” de José Valderrama Vela incluido en el libro *Música, crónica y poesía*, coordinado por Antonio Arreola Valenzuela y aparecido en 1991, aparece una descripción biográfica de Xavier Gómez Márquez, así como fragmentos de una entrevista realizada anteriormente por el periódico *Norte*; además, contiene algunos datos referentes al taller de Miguel Gómez Olave.

Por último, en el libro de 2018, *Breve historia de las artes en Durango* de Adolfo Martínez Romero, se presenta una visión panorámica del desarrollo de algunas de las bellas artes –en concreto, arquitectura, pintura, escultura y, escasamente, la música- en el estado; mediante las obras que presenta, pretende explicar algunas situaciones políticas y sociales que se vivían en los diferentes momentos históricos que se abordan en el libro. De la misma forma, hace comparaciones entre la escena artística local, regional y nacional para brindar con ello una visión más completa del desarrollo del arte en nuestro estado; a pesar de lo atinado de algunas observaciones ofrecidas por el autor, hay otras tantas que desde mi punto de vista están sujetas a debate. Es importante mencionar que en este texto no se aporta ninguna información referente a las artes gráficas y apenas se mencionan ciertas cuestiones referentes al dibujo; se menciona a Miguel Gómez como alumno de las clases de arte que impartía Atanasio Vargas en el *Instituto Juárez* y posteriormente como maestro del mismo instituto; además, se proporciona la fecha de su nacimiento -1856- y muerte -1941-, aunque la primera no concuerda con los registros del sitio *Family Search*; el libro también contiene información relevante respecto a Xavier Gómez y su obra.

Como ya se indicó anteriormente, en las investigaciones existentes relacionadas con la historia de la imprenta en Durango, tanto las artes gráficas como los talleres de la familia Gómez no habían sido considerados como parte importante y si bien se han tenido en cuenta, esto se ha hecho de forma tangencial, por ejemplo, en artículos sobre Xavier Gómez, o menciones acerca del papel moneda impreso en nuestro Estado durante la revolución. Se sabía poco acerca de Miguel Gómez Olave, por lo que se desconocía dónde había aprendido el oficio de litógrafo y si en efecto ejerció de facto el oficio de impresor/litógrafo; o si contaba

¹⁴ Beatriz Elena Valles Salas y Adolfo Martínez Romero, “Xavier Gómez, su obra”, *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, n.º 5, (Durango, México, IIH/UJED, 2013): 181-197.

con empleados que realizaran las tareas de su taller, quiénes eran, qué formación tenían y dónde la aprendieron.

Lo poco que se sabía sobre él prácticamente se reduce a lo expuesto por Martínez Romero en el libro ya mencionado y que se limita a algunas de sus producciones pictóricas y a algunos datos someros de su vida como estudiante o maestro de artes; por la naturaleza de ese trabajo, no se hace ninguna alusión al papel que Miguel Gómez Olave desempeñó en los otros trabajos y puestos ajenos al ámbito de la imprenta y también faltaba indagar cómo influyeron en la vida del taller estos vínculos profesionales y políticos.

En la presente tesis se hace una explicación de todos estos aspectos y no únicamente del propio Miguel Gómez Olave, sino también de los otros miembros de la familia que también se dedicaron al negocio de los impresos. También se abunda en el aspecto de la técnica y la tecnología utilizada para elaborar los diferentes tipos de impresos donde la litografía se encuentra incluida lo que pretende subsanar, al menos en cierto grado la escasez de todos respecto al desarrollo de las artes gráficas en Durango.

Los trabajos gráficos y visuales que se realizaron en los talleres de la familia Gómez fueron variados y aunque existen algunos registros y datos acerca de estos, este trabajo aporta el análisis en cuanto a sus características formales y estilísticas, contribución que no se limita al periodo en que el taller fungió como casa de moneda, sino que pretender abarcar la obra disponible para ser analizada.

IV. Estrategia teórico-metodológica

Para el desarrollo de la presente tesis, se establecieron cuatro ejes de análisis que ayudaron tanto a dirigir la indagación en las diversas fuentes como a articular los resultados de la investigación; dichos ejes son: a) los talleres, b) la técnica c) la producción gráfica y d) familia Gómez. A continuación, se explica cada uno:

a) Talleres: Mediante este eje se pretendió investigar cuáles fueron las circunstancias/motivos en las que la familia Gómez estableció este tipo de negocio, quiénes eran los trabajadores y con qué formación contaban, cómo fue variando la

relación del taller con la sociedad durante el tiempo que estuvo activo, y qué eventos políticos y sociales influyeron en el desarrollo de éste.

b) La técnica: Con este eje se indagó acerca de qué tipo de tecnologías utilizaban en los talleres para su funcionamiento, dónde se adquirió la maquinaria, con qué tipo de herramientas contaban, dónde se abastecían de los insumos necesarios para realizar su trabajo, dónde y cuándo aprendieron la técnica los trabajadores del taller.

c) La producción gráfica: este eje se utilizó para identificar y analizar la obra que se realizó en los talleres atendiendo a su elaboración, tanto desde sus particularidades estilísticas/formales, como desde su función social y su trascendencia en la historia.

d) Familia Gómez: La familia Gómez fue un elemento activo y determinante para el funcionamiento de los talleres e imprentas durante el tiempo que estos estuvieron en funciones; por ello, se analizaron los vínculos sociales y políticos que la familia tuvo al tiempo que se explicó cómo dichas relaciones influyeron en el desarrollo y funcionamiento del taller.

Los ejes se trabajaron de tal forma que pudiera generarse un diálogo entre ellos, por lo que no se dio prioridad a uno en detrimento de los demás.

Se utilizó una metodología cualitativa que se desarrolló mediante investigación bibliográfica, documental, trabajo de archivo y entrevistas. De igual manera, si bien la tesis no abordó únicamente la obra producida por el taller, ni estaba encaminada a hacer una descripción meramente estética o iconográfica de ésta, debido a la naturaleza de dicha producción, se hicieron diversos análisis de obras en la que la presencia de imágenes era el aspecto más importante; por lo que se emplearon procedimientos iconográficos e iconológicos como herramientas auxiliares, mismos que estuvieron apoyados en la teoría de interpretación de los tres niveles de contenido desarrollada por Erwin Panofsky.¹⁵

¹⁵ Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Trad. por Bernardo Fernández (Madrid; Alianza editorial, 2001), 15-22.

La manera en que las imágenes fueron consideradas debe mucho a las consideraciones que Peter Burke ofrece en el texto *Visto y no visto*, sobre todo en lo referente a la valía que éstas tienen como recurso para la investigación histórica – y la subsecuente complejidad interpretativa que ello supone-, en la tenue diferencia que puede llegar a existir entre las imágenes que pueden llegar a ser considerada como arte y las que no, y en la importancia de hacer una lectura social, cultural e histórica de las imágenes que evite que éstas sean consideradas como un mero ornamento en la investigación histórica. El término *vestigio* que Burke propone para referirse a los documentos que nutren una investigación en lugar de *fuentes* fue especialmente útil para considerar a las imágenes analizadas como elementos complejos que precisaban de un análisis integral que no sólo supusiera cuestiones iconográficas e iconológicas, sino que incluyera el uso, las intencionalidades, el creador y las situaciones en que éstas fueron creadas; si bien con esto no se pretende afirmar que esto fuera algo posible de hacerse en todos los trabajos que se analizaron.

En este aspecto, las indicaciones que por su parte hizo la Dra. Cynthia Quiñones Martínez acerca de los elementos que podrían enriquecer el contenido de la tesis, ayudaron a entender las consideraciones de Burke y a encontrar una manera efectiva de aplicarlas a la investigación.

Además de lo anterior, se debieron explicar diversas particularidades del ámbito de las artes gráficas para poder brindar un marco teórico y conceptual que permitiera apreciar los resultados de la tesis de una manera adecuada; esta labor se realizó de manera exhaustiva en el primer capítulo y, además, se complementó a lo largo de los capítulos subsecuentes.

Inicialmente, la investigación estaba encaminada a analizar la producción y desarrollo de uno de los talleres que estuvieron a cargo de la familia Gómez: el de Miguel Gómez Olave; sin embargo, conforme las pesquisas encaminadas a encontrar la información necesaria para acometer dicho objetivo avanzaban, se fueron encontrando elementos e información relevantes y valiosos de los demás talleres, lo que daba indicios de que el desarrollo de estos era un aspecto interesante para analizar e investigar.

Por tanto, con los codirectores se tomó la decisión conjunta de expandir el alcance inicial de la investigación para que los tres talleres que la familia Gómez estableció de 1864 a 1922 pudieran ser analizados de manera equitativa. Con ello, además, se evidenció un

aspecto que es un aporte importante de la tesis y que es el hecho de que conforme los miembros de la familia Gómez establecían sus imprentas y talleres la producción que en estos se realizaba iba tornándose cada vez más *estética*, aspecto que se aprecia en el progresivo incremento tanto en la cantidad de imágenes y grabados utilizados como en la calidad técnica de éstos. Ello sólo se pudo relevar, como ya se dijo, analizando la obra de los talleres en conjunto, estableciendo relaciones dinámicas entre las producciones respectivas; situación que en un primer momento no hubiera sido posible, pues se confería una jerarquía en la cual la producción del taller de Miguel Gómez Olave primaba sobre las de los otros talleres, que se veían como mero antecedente.

Otro efecto derivado de este cambio fue el hecho de considerar la biografía familiar como otro de los elementos importante de la tesis, con lo que también se enriqueció la investigación y se pudieron explicar aspectos que ayudaron a entender el ámbito social en que las imprentas se establecieron.

Fuentes primarias

Para la elaboración de esta tesis fue necesario acceder a diferentes archivos, siendo el Archivo General e Histórico del Municipio de Durango (AHMD) en el que encontré la mayor cantidad de información y obra producida por los talleres de la familia Gómez. Además, se visitaron los siguientes archivos: Hemeroteca de la Biblioteca Central Pública del Estado de Durango (HPED), Hemeroteca del Archivo General Histórico del Municipio de Durango (HAHMD), Archivo Histórico del Estado de Durango (AHED), Archivo Histórico del Instituto Juárez (AHIJ), así como a la Galería Episcopal de la Catedral de Durango.

Mención aparte merece la colección privada de Carlos Sánchez Gómez, nieto de Xavier Gómez Márquez, con quien fue posible establecer comunicación y que amablemente contribuyó con diversos materiales, obras e información; elementos sin los cuales ésta tesis no habría sido posible. Su amable disposición y ánimo para compartir información merece el más profundo y respetuoso agradecimiento. Agradezco también a Diana Vallin por facilitarme un billete realizado en el taller de Miguel Gómez Olave que, gracias al buen

estado en el que se encuentra, pude hacer un análisis de primera mano de sus características gráficas.

Las fuentes que se analizaron, además de consistir en documentos tales como actas, documentos oficiales, hemerografía y otros documentos, también se conforman de la producción de los talleres, misma que es variada y, por tanto, presenta diferencias notables. Dentro de dicha producción se incluyen periódicos, algunos libros, documentos oficiales, recibos, carteles promocionales, diplomas, billetes, invitaciones e, incluso, cierta obra diversa que se encontró en los archivos, pero de la que no se encontró información suficiente y que aparece como obra *suelta* de la que no es posible dar cuenta de la intención que tuvo; ejemplo de ello son los retratos de Juan Hernández y Marín y Francisco Gómez Palacio, que mantienen similitudes técnicas y formales que sugieren una función específica o un grabado del escudo de Durango del que no encontré mayor información.

V. Estructura capitular

La presente tesis se divide en cinco capítulos que se describen a continuación:

En el primer capítulo se realiza una revisión historiográfica que tiene como objetivo establecer un precedente histórico y teórico tanto del grabado como la imprenta y que abarca desde mediados del s. XVI hasta las primeras décadas del s. XIX. Se explican particularidades del ámbito de las artes gráficas que resultan necesarias para comprender el análisis que se hará de la producción de los talleres e imprentas de la familia Gómez, por lo que debe entenderse como una introducción general al tema de la tesis.

En el segundo capítulo se explica el funcionamiento de los primeros talleres establecidos por los Gómez al tiempo que se analiza cómo es que a través de éstos la familia empezó a labrar un reconocimiento social por la calidad de sus impresos, lo que se da durante la segunda mitad del s. XIX; además, se examina cómo las relaciones establecidas tanto por Miguel Gómez Márquez como Carlos Gómez Olave influyeron de manera importante en la consolidación del negocio.

El tercer capítulo se centra en la figura de Miguel Gómez con miras a demostrar que debido tanto al conocimiento heredado por la vía familiar como al que adquirió en el Instituto Juárez, fue el miembro de la familia que expandió las capacidades del negocio familiar mediante del taller que fundó en 1874; además, se explican las ocupaciones sociales y de trabajo alternas al taller en las cuales se desarrolló.

El cuarto capítulo aborda la forma en que el taller *Litografía y Tipografía de Miguel Gómez* se estableció y consolidó por lo que se centra en analizar las particularidades técnicas y estéticas de la producción realizada en los primeros años del taller además de que se explica el contexto histórico en el que se inserta.

En el quinto capítulo se analizan los últimos años de actividad del taller por lo que se analiza la figura de Xavier Gómez Márquez, hijo de Miguel Gómez Olave, quién se desempeñó en el taller de su padre durante los últimos años de funcionamiento y quien fue el responsable de que la familia continuara en el negocio de la imprenta, si bien lo hizo fuera del Estado.

Capítulo I

La imprenta y el grabado en México del siglo XVI al XIX: condiciones y particularidades gráficas

Introducción

En este primer capítulo, se pretende brindar antecedentes históricos de la función de la imprenta y los talleres gráficos desde su llegada a México a mediados del siglo XVI y hasta la segunda mitad del siglo XIX. La imprenta y el grabado son manifestaciones culturales cuyas lógicas suponen diferentes aristas, por lo que el objetivo de este capítulo es hacer una revisión panorámica de su desarrollo que sirva de introducción para el tema que se aborda en la tesis; analizando, para ello, los aspectos más importantes de su evolución histórica y las técnicas y tecnologías utilizadas en ambos ámbitos a través del tiempo.

La imprenta y el grabado han sido importantes medios de comunicación, por lo que su función como transmisores de ideas y conocimiento destacan de manera especial durante el siglo XIX, cuando texto e imagen formaron una relación simbiótica que es preciso examinar. Dicha revisión estriba en la comprensión de los procesos sociales, políticos y culturales que incidieron de manera importante en la elaboración de los impresos, así como en la explicación de particularidades técnicas y tecnológicas propias de estos. En México, tanto la llegada de la imprenta como la del grabado se ubican en la primera mitad del s. XVI, aunque el pleno desarrollo de ambas tecnologías sólo se puede entender analizando los diferentes procesos o etapas por las que atravesaron hasta convertirse en un reflejo de la historia social del país.

El presente capítulo está dividido en tres apartados: en el primero se hace una revisión panorámica de la llegada y el posterior desarrollo de la imprenta en México por lo que se abordan aspectos como los impresores, los talleres, los textos y las legislaciones en materia de imprenta y libertad de expresión. En el segundo, se hace una revisión similar pero centrada en el grabado donde además se explican algunas de las particularidades y técnicas gráficas utilizadas en esta forma de arte. Por último, en el tercer apartado se habla sobre el papel de la imprenta y el grabado como transmisores de ideas.

1.1 La imprenta

La invención de la imprenta tipográfica representa uno de los hitos más trascendentales en cuanto a la transmisión del conocimiento se refiere.¹⁶ Si bien es cierto que la impresión pudiera entenderse como una evolución *mecánica* de la escritura, también los es que la lógica y las particularidades de esta tecnología hicieron que los textos realizados por medios mecánicos supusieran el surgimiento de un nuevo universo, con sus propias reglas y conocimientos: nació *la civilización del libro*¹⁷ si bien ésta se conformaría de manera lenta y paulatina.

Al igual que otros tantos inventos, la imprenta tiene a un individuo como artífice de su creación y un lugar que se aceptará como la cuna de dicha creación –que, en este caso, fueron Johannes Gutenberg y Maguncia respectivamente- pero lo cierto es que su aparición se debió a una necesidad colectiva, a un cambio de ritmo en las actividades intelectuales; estas, a su vez, respondieron a una transformación en las dinámicas sociales y culturales. En este sentido, la invención de la imprenta es una respuesta a ciertas necesidades que, si bien se experimentaban a mediados del siglo XV podrían rastrearse hasta el surgimiento de las primeras universidades esto es, en el siglo XII;¹⁸ su aparición es el resultado de un proceso que lentamente se va gestando y que no responde a meras cuestiones intelectuales, sino a toda la lógica de una nueva etapa en la historia, prueba de esto último es su coexistencia temporal tanto con la Reforma como con el Renacimiento.¹⁹

Se considera que la imprenta llegó a España alrededor de 1474 de la mano de impresores alemanes, que el primer libro impreso en el país -escrito en latín- apareció a finales de 1473 y que es en Barcelona donde se asienta el primer establecimiento dedicado a la impresión²⁰ y estuvo a cargo del impresor de origen alemán Juan Párix.

¹⁶ La imprenta tipográfica es aquella que funciona con base en los *tipos móviles*, que son piezas de metal – antiguamente también fueron de madera- con letras y signos grabadas en relieve; dichos tipos se organizan o *componen* dependiendo del texto que vaya a imprimirse.

¹⁷ Jacques Lafaye, *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)* edición EPUB, 2.

¹⁸ Collin Clair, *Historia de la imprenta en Europa*. Trad. por Juan Antonio Ollero y Daniel Martín Arguedas (Madrid: Ollero & Ramos, 1998), 15.

¹⁹ Lafaye, *Albores...*, 16 - 17.

²⁰ Clair, *Historia de la imprenta...*, 113-114.

La imprenta llegó a España gracias a la labor del obispo de Segovia Juan Arias Dávila, a quien le interesaba particularmente la publicación de textos de tipo religioso. Existe discusión respecto a cuál fue el primer libro español impreso; por una parte, se propone el *Sinodal de Aguilafuente*, supuestamente impreso en los primeros días de diciembre de 1742; mientras que por otra se considera al poemario *Obres e trobes en labors de la Verge María* de 1744.²¹ Comparada con el resto de Europa durante los siglos XV y XVI, la producción gráfica en España era escasa, situación que se debía tanto a problemas de índole económica como a la escasez del papel²² escenario que, como se verá más adelante, en algún momento también se presentaría en México. Durante las primeras décadas del siglo XV Sevilla era el principal lugar donde se hacían impresiones de diversos libros, lo que explicaría que la llegada de las imprentas a la Nueva España fuera rápida, al ser dicha ciudad el punto de contacto con la región de ultramar.

Para el caso de México, la historia de la imprenta y el grabado en sus diferentes técnicas tienen lógicas distintas. En el caso de la imprenta, ésta llegó a nuestro país de manera *formal* a finales de la década de los treinta del siglo XVI²³ a causa de una petición expresa del virrey don Antonio de Mendoza y del obispo fray Juan de Zumárraga,²⁴ quién denunciaba la necesidad tanto de una imprenta propiamente dicha como de un molino de papel en la entonces Nueva España;²⁵ sin duda, la petición tuvo intenciones de transmisión de conocimientos ligadas a la religión, aunque no necesariamente limitadas a ésta.

1.1.1. La imprenta en la Nueva España

Es comúnmente aceptado que la imprenta llegó a México en 1539, año en que Juan Pablos, impresor de origen italiano asentado en Sevilla, arribó como encargado de la imprenta que habría de establecerse en asociación con el impresor de origen alemán –quien también

²¹ José A. Armillas Vicente, *La imprenta, umbral de la modernidad*, 20. <https://studylib.es/doc/7160614/la-imprenta--umbral-de-la-modernidad> consultado el 10/05/20.

²² Armillas, “La imprenta, umbral...”, 21-22.

²³ Antonio Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica en México* (México: Asociación Nacional de Libreros A.C., 1988), 16.

²⁴ Tanto en España como en México, la iglesia católica tuvo injerencia en la llegada de la imprenta a ambos países.

²⁵ Pompa y Pompa, *La imprenta...*, 11, 59.

asentado en Sevilla- Juan Cromberger. Éste último, era hijo del también impresor Jacobo Cromberger,²⁶ uno de los primeros maestros impresores en arribar a España a finales del siglo XIV.²⁷ Además de desempeñarse en el oficio de la imprenta, Jacobo estableció relaciones comerciales con el nuevo continente cerca de la segunda década del XV dedicándose a distribución de vino y cueros de animales; dada su calidad de extranjero, solicitó una autorización a la Corona para realizar sus actividades comerciales que cual obtuvo a través de una cédula real fechada el 25 de julio de 1525.²⁸

Sin embargo, existen algunos datos que parecen indicar la presencia de imprentas en la Nueva España anteriores a 1539 entre los que está lo expresado por el propio obispo Juan de Zumárraga en su *Memorial* publicado en 1538 donde se quejaba que, debido a la escasez de papel no se podían llevar a cabo algunos trabajos de impresión, dicho dato es brindado tanto por Antonio Pompa y Pompa²⁹ como por José Toribio Medina.³⁰ Otro dato importante es el que se tiene respecto al impresor Esteban Martín, cuya llegada al país se registra alrededor de 1534, pues se sabe que éste es aceptado como vecino de la ciudad de México en 1539 y dicha situación solo se daba cuando el interesado había permanecido en el país por cinco años;³¹ además, es en 1534 cuando de Zumárraga regresa de España a México, luego de hacer el requerimiento por la imprenta explicado líneas arriba.

José Toribio Medina brinda distintos ejemplos de los supuestos impresos que se hicieron en la Nueva España anteriores a 1539. Por ejemplo, algunos de dichos datos provenían de algunas crónicas como es el caso de la *Historia de la fundación de la Provincia Dominicana* de fray Juan Dávila Padilla;³² o lo referido por Antonio de Herrera en el capítulo VIII de la *Década III*, quien afirmaba que era Hernán Cortés quien, alrededor de 1522, había traído la imprenta.³³ En algunos casos, la información no era presentada de manera completa como en el caso de lo referido por el dominico fray Alonso Fernández, quien en 1611

²⁶ En el libro de Antonio Pompa y Pompa es referido como Jácome; situación similar ocurre con el apellido Cromberger que aparece como Cronberger.

²⁷ Armillas, "La imprenta, umbral...", 21.

²⁸ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 17-18.

²⁹ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 12.

³⁰ José Toribio Medina, *La imprenta en México*. Tomo I, edición facsimilar (México: UNAM, 1989), 7.

³¹ Pompa y Pompa. *La imprenta tipográfica...*, 10

³² Medina, *La imprenta...*, 25.

³³ Medina, *La imprenta...*, 25-26.

aseguraba que el primer libro había sido impreso en 1535, aunque no daba datos acerca del impresor o del título del libro.³⁴ Pompa y Pompa hace lo propio, y menciona como referencias tanto obras referidas por Medina como *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México* de fray Agustín Dávila o *Teatro eclesiástico* de Gil González Dávila.³⁵

Sin embargo, tanto Pompa y Pompa como Medina se apoyan en datos precisos para cuestionar la existencia de alguna imprenta en la ciudad de México antes de 1539. Por ejemplo, los datos que se tienen respecto a la impresión de dos obras: la *Santa Doctrina* de fray Juan Ramírez y la *Cartilla* escrita en lengua de Michoacán. Para la primera se ordena por medio de una real cédula fechada el 2 de marzo de 1537 la impresión de quinientos ejemplares de la dicha obra; mientras que para la impresión de la *Cartilla*, existe una real cédula fechada el 22 de septiembre de 1538, donde Carlos V refiere que Juan Cromberger había presentado al Consejo de Indias dicho documento para ser impreso, dado que lo consideraba benéfico, y que le otorga la licencia para hacer la publicación de la misma;³⁶ la impresión de ambas obras sucedió en Sevilla situación que refieren ambos autores para inferir que para entonces en la Nueva España no existan imprentas para entonces.³⁷

No obstante, el propio Toribio Medina sugiere que si bien pudo existir alguna imprenta para ese entonces -por ejemplo, la del mencionado Esteban Martín- ésta pudiera haber sido demasiado pequeña o rudimentaria para realizar impresiones de gran envergadura.³⁸ El propio Esteban Martín es referido como el impresor responsable del que se supone fue el primer libro impreso en territorio mexicano: la *Escala espiritual*, atribuida a san Juan Clímaco y que habría sido traducida por el dominico fray Juan de Estrada e impresa por Martín entre 1536 y 1537; texto del que no se conservan copias.³⁹

La diversa cantidad de datos, algunos contradiciendo a otros, es lo que probablemente llevó a Antonio Pompa y Pompa a proponer dos clasificaciones distintas para explicar la llegada de la imprenta al país. Una es el llamado *periodo hipotético*, en el que se presenta la

³⁴ Medina, *La imprenta...*, 27-28.

³⁵ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 11.

³⁶ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 13.

³⁷ Medina, *La imprenta...*, 24.

³⁸ Medina, *La imprenta...*, 4.

³⁹ Guadalupe Curiel, "450 años de imprenta en México", *Revista de la universidad de México* n.º 467 (1989): 37. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/643/showToc consultado el 04/05/20

información carente de datos sólidos o completos; la otra es el *periodo histórico* que según el autor comienza el 12 de junio de 1539, fecha en que se firma el contrato entre el impresor Juan Cromberger y Juan Pablos para la instalación de una imprenta de tipos móviles en la ciudad de México.⁴⁰ José Toribio Medina hace lo propio, advirtiendo que se refiere a los documentos existentes para dar cuenta de la llegada de la imprenta al país;⁴¹ sin embargo, esta propuesta no está eximida de complejidades pues, como ya se vio, es común encontrar impresos anteriores al establecimiento formal de una imprenta. Un ejemplo de ello es lo que sucedió en Guatemala donde *El puntero apuntado con apuntes breves* aparece dos décadas antes de que en dicho país existiese una imprenta formal; lo mismo sucedió en Santiago de Chile, donde se sabe que se imprimieron ciertos textos muchos años antes de que *La Aurora*, considerada como la primera imprenta del país hubiera ido establecida.⁴²

Volviendo al caso de la Nueva España, en el referido contrato que hacen Cromberger y Pablos se estipulaba que el primero habría de entregar ciento veinte mil maravedíes de los cuales una parte se destinaría a cubrir los costos de los diversos útiles necesarios para el taller como la prensa, la tinta o el papel; por otro lado, también se cubrirían los gastos del flete y los pasajes, pues junto con Juan Pablos viajaron su esposa, Jerónima Gutiérrez, un oficial, Gil Barbero -que fungiría como prensista y con el que Cromberger tenía un contrato por tres años- y un negro, llamado Pedro, en calidad de esclavo. La comitiva llegó a la ciudad de México cerca de septiembre de 1539 y se establecieron en la *Casa de las Campanas*;⁴³ dicho taller monopolizará la producción editorial hasta 1558 cuando mediante una cédula real el impresor Antonio de Espinosa obtiene el permiso del rey para establecer otra imprenta.⁴⁴

Pompa y Pompa considera que en el primer siglo de la imprenta en Nueva España se imprimen alrededor de 180 obras, mismas que se realizaron en los dos talleres formales de entonces que eran el de Juan Pablos y otro que se había establecido en Tlatelolco en 1594 y que estaba a cargo de Cornelio Adrián Cesar; es en dicho establecimiento donde se

⁴⁰ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 15.

⁴¹ Medina, *La imprenta...*, 35.

⁴² Medina, *La imprenta...*, 40.

⁴³ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 16.

⁴⁴ Guadalupe Rodríguez Domínguez, "Primeros vagidos de tipografía y biblioiconografía mexicana del siglo XVI" *Varia historia* vol.35 n.º 68(2019): 2, https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752019000200565 consultado el 28/04/20.

imprimieron obras como *Gramática del mexicano* del padre Manuel Álvarez (1594) y *Calendario franciscano* (1697).⁴⁵

De igual manera, el autor refiere a los primeros impresores que llegaron al país: Juan Pablos -primero en representación de Juan Cromberger y a partir de 1848 como independiente-, Antonio Espinosa, Antonio Álvarez, Pedro Ocharte, la viuda de Pedro Ocharte, Pedro Balli, Antonio Ricardo, Cornelio Adrián César, Melchor Ocharte, Luis Ocharte Figueroa y Enrico Martínez. Cabe destacar a la única mujer presente en dicho grupo, María de Figueroa, viuda del impresor Pedro Ocharte e hija, a su vez, de Juan Pablos.

Pedro Ocharte utilizó la imprenta de Juan Pablos algunos años después de que este falleciera en 1560, celebrando para ello un contrato con Jerónima Gutiérrez -viuda de Pablos y suegra de Ocharte- donde arrendaba dicha imprenta y otros artículos necesarios desde el 1 de febrero de 1563 hasta el 1 de septiembre de 1564.⁴⁶ En el texto de Medina, se dice que luego de fallecido Pedro Ocharte, el taller permaneció cerrado por espacio de un año, hasta que la propia María de Figueroa lo reabre a fines de 1594 y comienza a imprimir *De institutione Gramatica* del jesuita Manuel Álvarez; sin embargo, el trabajo es concluido por otro impresor llamado Pedro Balli pues, según Medina, la viuda de Ocharte enfrentó ciertas dificultades para manejar el establecimiento; al final, ésta vende parte del taller al propio Balli⁴⁷ y de esta manera María de Figueroa concluye su participación en el ámbito de la tipografía.⁴⁸

Que la viuda de Pedro Ocharte haya tratado de manejar el taller de su esposo era algo común, ya que era normal que si un empresario fallecía su esposa asumiera el puesto de encargada del negocio que éste tuviera y con ello, realizara las tareas que otrora desempeñara su difunto marido; el caso del ramo de la impresión, también se tenía esta costumbre. Es llamativo que tanto en los textos de Medina o Pompa y Pompa se haga referencia a las mujeres que remplazaron a sus esposos haciendo alusión explícita a su estado civil -por ejemplo, *La viuda de Ocharte*- a pesar de que se tengan datos precisos de sus nombres. En el texto de Medina se cuentan seis casos más donde las viudas –en algunos casos, acompañadas

⁴⁵ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 21

⁴⁶ Rodríguez, “Primeros vagidos...”, 5-6.

⁴⁷ A su vez, Balli también fue suplido por su viuda y sus herederos.

⁴⁸ Medina, *La imprenta...*, 107.

de los herederos y luego suplidas por estos- toman la batuta de los establecimientos: la viuda de Ocharte, viuda y Herederos de Pedro Balli, viuda de Bernardo Calderón, viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, viuda de Miguel de Ribera Calderón, viuda de Francisco de Ribera Calderón y viuda de José Bernardo de Hogal.

Sin embargo, en dos de los casos que aparecen en el libro de Medina, las mujeres impresoras son referidas únicamente con su nombre y sin que se incluya su estado civil. El primer caso es el de doña María de Ribera Calderón y Benavides, quien imprime un folleto – se desconoce el contenido de este- en 1732, realizado en un taller denominado *Imprenta Real del Superior Gobierno*; dicho taller había pasado a su propiedad a través de los herederos de la viuda del también impresor Miguel de Ribera y Calderón.⁴⁹

De 1732 a 1737, el establecimiento tuvo a su cargo la impresión de la *Gaceta de México*,⁵⁰ que fue el primer periódico impreso en la Nueva España, fundado por Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche, periodista y religioso quien, a su vez, se considera como el primer periodista de Hispanoamérica. El número inaugural de la Gaceta fue publicado el 1 de enero de 1722.

El segundo caso es el de María Fernández de Jáuregui, quien en 1800 y luego de la muerte de José Fernández de Jáuregui se hizo cargo de la imprenta de este; a pesar de que en el texto no se especifica el parentesco que había entre ambos, los apellidos dan pista de que fuesen hermanos. En este caso, la imprenta cambia de nombre cuando María toma el cargo de esta pues a partir de 1803 esta se denomina como *Imprenta de Doña María Fernández de Jáuregui* y los libros impresos en dicho lugar a partir de entontes dan cuenta de ello; Doña María seguiría al cargo del establecimiento hasta su muerte, sucedida en 1815.⁵¹

Las seis ocasiones en donde las viudas tomaban las riendas del negocio, incluidos los casos excepcionales de María Fernández de Jáuregui y María de Ribera contrastan con los setenta y dos impresores listados por Medina; sin embargo, ante la perspectiva de un rubro supuestamente dominado por hombres es importante considerar ciertos datos que, a través del tiempo han ido saliendo a la luz. En su ensayo *Impresoras hispanoamericanas: un estado*

⁴⁹ Medina, *La imprenta...*, 166-167.

⁵⁰ Medina, *La imprenta...*, 167.

⁵¹ Medina, *La imprenta...*, 192 – 193.

de la cuestión, Marina Garone Gravier, doctora en Historia del Arte y especialista en historia del libro, la edición y la tipografía opina: “Aunque la participación femenina en las labores del libro y las artes gráficas tiene larga data es poca la información sistematizada, organizada [...] a la cual se tiene acceso”⁵² opinión compartida por Albert Corbeto López en el texto *Notas para el estudio de las impresoras españolas (siglos XVI-XVIII)* -citado en el mismo texto de Garone- quien opina que ciertos bibliógrafos habían omitido o menospreciado la participación de las mujeres en la historia de la tipografía.⁵³

Además de los ejemplos referidos, el trabajo de Garone hace una recopilación de los diferentes textos publicados que tratan el tema del papel que las mujeres han desempeñado en la Imprenta incluso, presenta una relación donde muestra diversos ejemplos de situaciones en las que las viudas suplieron a sus esposos, entre los que se incluyen los casos de Juan Cromberger, sustituido por Brígida Maldonado; Juan Pablos, sucedido por Jerónima Gutiérrez o el caso mencionado de Pedro Ocharte, suplido por María de Figueroa.⁵⁴

Si bien cada profesión suponía habilidades y conocimientos específicos que las viudas deberían aplicar al tomar el lugar de sus respectivos esposos; en el caso de la imprenta dichos conocimientos podrían llegar a ser diversos, ya que el puesto de impresor generalmente suponía desempeñar tareas diversas dentro del taller,⁵⁵ pues lo mismo había que manejar maquinaria específica que hacer correcciones de estilo, cuidar la edición de los textos, tener conocimiento del mercado de los libros u otros impresos, además de dominar algunas técnicas de grabado, con el consiguiente dominio de técnicas de dibujo o ilustración. El puesto de *maestro impresor*, al igual que otros oficios de tipo artesanal, suponían un dominio sólido de diversas técnicas y procedimientos indispensables para poder mantener una imprenta en funciones, por lo que resulta natural suponer que las mujeres que se desempeñaron al frente de una imprenta tenían los conocimientos y habilidades necesarios para hacerlo, como es el caso de María Fernández de Jáuregui o las impresoras de la dinastía Calderón y Benavides quienes también fueron libreras.⁵⁶

⁵² Marina Garone Gravier, "Impresoras hispanoamericanas: un estado de la Cuestión" (conferencia, Real academia de Buenas Letras de Salamanca, 8 de noviembre de 2008), 453.

⁵³ Garone, "Impresoras..." 454.

⁵⁴ Garone, "Impresoras..." 459.

⁵⁵ Armillas, "La imprenta, umbral..." 18.

⁵⁶ Garone, "Impresoras..." 468.

Conforme el tiempo va pasando, las imprentas se multiplican; también lo hacen los libros y las complejidades propias del negocio. Para el siglo XVI –según Joaquín García Icazbalceta- se cuentan alrededor de 116 obras impresas en México, mientras que otras fuentes estiman dos mil para el XVII y, para el XVIII, algo más de siete mil.⁵⁷ Para fines del siglo XVIII, Medina habla de ciertas *imprentillas*, que fueron establecimientos tipográficos humildes que, además de caracterizarse por lo limitado de sus tirajes y lo modesto de sus trabajos, también lo hacían por la ilegalidad a la que su producción podría incurrir; la descripción que se hace de dichos acontecimientos no deja lugar a dudas:

[...] de ordinario no contaban con más de una o dos cajas de letras, de los perjuicios que irrogaban a los talleres tipográficos propiamente tales y del peligro que ofrecía su existencia abriendo ancho campo a las falsificaciones de billetes de lotería, recibos del Montepío conocimientos de embarque, etc.⁵⁸

Debido al riesgo que dichos establecimientos representaban para las empresas impresoras establecidas legalmente y de mayor alcance económico, los propietarios de estas últimas interpusieron diversas quejas y aunque el problema escaló considerablemente antes de ser solucionado, el 29 de abril de 1809 el virrey don Pedro Garibay dictó un bando donde ordenaba a quienes tuvieran imprentas de este tipo -al parecer eran imprentas de tamaño reducido y, por tanto, portátiles- entregarlas al juez del Real Tribunal de la Acordada dentro de un plazo no mayor a tres días; de igual manera, conminaba a los impresores establecidos a no vender ni prestar tipos, ya que de hacerlo, se harían acreedores a una multa de 25 pesos o a tres días de cárcel.⁵⁹

⁵⁷ Humberto Mateos Gómez, “La imprenta en México”, *Archivos de Neurociencias*, Vol. 12 n.º 2 (México: Arch Neurocien, 2007): 69-70. <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=18251> consultado el 02/05/20.

⁵⁸ Medina, *La imprenta...*, 201.

⁵⁹ Medina, *La imprenta...*, 201.

1.1.2. Legislaciones

Prohibiciones como ésta, junto con las restricciones hechas a los impresos derivadas del Primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1550⁶⁰ o el conjunto de quince leyes contenidas en el “Titulo veinte y cuatro” de la *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias mandadas imprimir por la majestad católica del rey Con Carlos II* -que incluyen reglamentaciones hechas tanto Felipe II como por Felipe III y Felipe IV-⁶¹ dan cuenta de las primeras legislaciones que se harán en México en materia de imprenta; al respecto, se habrá de señalar que estas no distan mucho temporalmente de las primitivas regulaciones que en Europa se hicieron respecto al control de los libros y sus contenidos. La primera es una bula emitida por el papa Inocencio XVIII en 1478 titulada *Contra impressores librorum reprobatorum*, dirigida a los impresores; a ésta sigue la bula *Inter multiplices* de Alejandro VI, tocante a la censura de libro. Entre 1512 y 1517, el Quinto Concilio de Letrán dispone la revisión de los textos impresos debido a la reforma luterana; posteriormente, se tiene la aparición del célebre *Index Librorum Prohibitorum*, de 1559.⁶²

En Nueva España, las reglamentaciones continuarán con las diversas leyes de imprenta y libertad de expresión que cada cierto tiempo irán implementándose y modificándose. En ocasiones, tanto las leyes como las modificaciones hechas a éstas se sucedieron con una rapidez notable, situación que casi siempre será eco de las inestabilidades políticas y sociales, tal como sucedió en distintos momentos de los siglos XIX y XX. Si bien diferentes grupos tanto de militancia conservadora como liberal hicieron diferentes intervenciones y movimientos para garantizar la libertad de prensa y de expresión, es necesario considerar que siempre hubo ciertas discrepancias entre lo teórico y lo práctico, por lo que en más de una ocasión las leyes impuestas se quebrantaron tanto por quienes las padecían como por quienes las ejercían. Como en otras situaciones, siempre habrá dos variantes de las leyes, las escritas y las *reales*.⁶³

⁶⁰ Rodríguez, “Primeros vagidos...,” 3.

⁶¹ *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias mandadas imprimir por la majestad católica del rey Con Carlos II*, Tomo 1 (Madrid: Boix impresor y librero, 1841): 142-144. <https://books.google.com.mx/books?id=sMyxdx0y8wC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> consultado el 20/05/20.

⁶² Armillas, “La imprenta umbral...”, 17.

⁶³ Fátima Fernández Christlieb, *Los medios de difusión en México* (México: Casa Juan Pablos, 2005), 13.

Hacer una descripción pormenorizada de las distintas legislaciones realizadas en favor de la libertad de imprenta y la consiguiente e indisoluble libertad de expresión con la que forma un “binomio indisoluble”⁶⁴ no está dentro de las intenciones de este trabajo, lo importante es explicar cómo la agitada situación sociopolítica de una nación en ciernes como lo fue México durante el siglo XIX se reflejó en las distintas regulaciones y luchas que se dieron en torno a las imprentas; la perenne búsqueda por una organización sociopolítica adecuada para el país se replica en las luchas del periodismo: riñas a través de discursos políticos, crónicas parlamentarias, proclamas y ataques a la oposición por medio de los textos publicados. En pocas palabras, el de aquel tiempo era un “periodismo partidista”.⁶⁵ Según Fátima Fernández, “la historia de la prensa mexicana es la historia de la expresión de voceros de grupos políticos o económicos, matizada por fugaces publicaciones independientes”⁶⁶ lo que da cuenta que las revisiones hechas a las leyes que atañían a la imprenta eran inspiradas por cuestiones más políticas que puramente ideológicas.

Una cronología de las leyes relacionadas con la imprenta promulgadas en el siglo XIX comenzaría con el decreto IX emitido por las Cortes de Cádiz en 1810, donde se estipula que se permitía escribir, imprimir y publicar sin necesidad de la licencia o aprobación alguna anterior; posteriormente durante el primer Imperio Mexicano se suprimió la censura previa, siempre y cuando las obras editadas no tocaran temas religiosos; esta condición se mantendría durante mucho tiempo, mostrando la deferencia que las leyes mostrarían hacia la religión católica a la que perenemente se amparó por ser considerada la religión nacional. La Constitución de 1824 en los artículos 50, fracción III y 161, fracción IV garantizaba la posibilidad de publicar sin censura previa, esta disposición se mantendrá en las Siete leyes (1836), en las Bases Orgánicas (1843), en el Acta de Reformas (1847) e incluso en la Ley de Imprenta de 1853.⁶⁷

⁶⁴ Fausta Gantús, “La libertad de imprenta en el siglo XIX: vaivenes y tensiones de su regulación” *Historia mexicana*, Vol. 69, n.º.1 (México: COLMEX, 2019): 93. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3916/3890> consultado el 24/05/20.

⁶⁵ Fernández, *Los medios de difusión...*, 19.

⁶⁶ Fernández, *Los medios de difusión...*, 27.

⁶⁷ Gantús, “La libertad de imprenta...”, 104-105.

Durante mucho tiempo, las leyes sufrieron distintos cambios y variaciones; tan solo el artículo 7^o⁶⁸ de 1856 a 1883 sufrió alrededor de nueve modificaciones, entre las que se cuentan propuestas, aprobaciones o reformas;⁶⁹ mientras que del 28 de diciembre de 1855, fecha de la promulgación de la Ley imprenta o *Segunda Ley Fragua* bajo el mandato de Ignacio de Comonfort y hasta el 15 de mayo de 1883, fecha en que mediante una reforma al artículo 7^o se suprime la Ley Orgánica de la Libertad de Prensa en tiempos de Manuel González, se cuentan diez diferentes modificaciones, entre las que se encuentran otorgamientos de facultades extraordinarias por parte del gobierno, suspensión de garantías, promulgación y reforma de la Ley orgánica, entre otras.⁷⁰ Un cambio importante ocurrido entre las Constituciones del 57 y la del 83 es que en esta última se asienta que los delitos cometidos por la imprenta serían juzgados por los tribunales ya fuera de la Federación o por los de los Estados; sería hasta el 9 de abril de 1917 que según lo asentado en la nueva Constitución se emitía una ley específica –ley orgánica- para arbitrar y juzgar las cuestiones relacionadas con la imprenta.⁷¹

1.1.3. La profesionalización de la imprenta en México durante el siglo XIX

A pesar de los tiempos convulsos que se vivieron en México durante los primeros años del Siglo XIX, es en este siglo que puede apreciarse una especie de profesionalización o maduración del negocio de la imprenta; proceso que, por otra parte, se extenderá más allá de los primeros años del siglo XX. Lo anterior puede apreciarse a través de diversos hechos

⁶⁸ Artículo 7^o: Es inviolable la libertad de difundir opiniones, información e ideas, a través de cualquier medio. No se puede restringir este derecho por vías o medios indirectos, tales como el abuso de controles oficiales o particulares, de papel para periódicos, de frecuencias radioeléctricas o de enseres y aparatos usados en la difusión de información o por cualesquiera otros medios y tecnologías de la información y comunicación encaminados a impedir la transmisión y circulación de ideas y opiniones. Ninguna ley ni autoridad puede establecer la previa censura, ni coartar la libertad de difusión, que no tiene más límites que los previstos en el primer párrafo del artículo 6o. de esta Constitución. En ningún caso podrán secuestrarse los bienes utilizados para la difusión de información, opiniones e ideas, como instrumento del delito. Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf consultado el 23/05/20

⁶⁹ Fausta Gantús, “Amagada, perseguida y ¿sometida? “Discurso satírico-visual y normativa legal sobre la libertad de imprenta. Ciudad de México, 1868-1883” *Historia mexicana* vol. 69, n° 1 (México: COLMEX, 2019): Anexo 2. <http://dx.doi.org/10.24201/hm.v69i1.3920> consultado el 23/05/20.

⁷⁰ Gantús, “Amagada...,” Anexo 1.

⁷¹ Gantús, “La libertad de imprenta...,” 99.

como, por ejemplo, que se empieza a fortalecer su papel como medio de transmisión de ideas verdaderamente público: “[...] la aparición de periódicos, pasquines, libelos y panfletos en Nueva España significó un detonante para el desarrollo de la opinión y para la conformación de una nueva esfera pública, entendida como lugar de debate y de crítica política”.⁷² Los talleres gráficos se dispersan a través del territorio nacional al tiempo que se consolidan los diferentes puestos o cargos dentro de las imprentas como los de editor o director y que se diferenciaron de los impresores, siendo estos últimos los que hasta entonces cumplían con las funciones administrativas que ahora empezaran a delegarse en personas distintas.

Los editores tuvieron una labor especialmente importante pues, en términos generales, fueron los responsables tanto de los contenidos de los diversos impresos como de la manera en la que aparecen, incluidos los grabados o imágenes que los acompañen; siendo una especie de *actores intelectuales* en los que se delegará el sentido en que los impresos habrán de entenderse, por lo que fungieron como los responsables de los efectos que estos tuviesen en la sociedad; sin embargo, por esto no debe entenderse el que dicho puesto gozara de una libertad total. Por ejemplo, si bien en la publicación de un diario el editor determinaría el tipo de noticias o contenidos que se presentarían, su libertad terminaba donde empezaba la injerencia de la autoridad; ejemplo de ello es lo referido por José María Bustamante respecto a la intrusión del virrey en la publicación del *Diario de México*, periódico que él mismo fundara en 1805: “Reprobábalo los más días y los miserables impresores tenían que trabajar de noche nuevas plantas y que velar, lo que causaba muchos gastos y fatigas; tachaba lo más inocente y sobre todo lo que presumía que ofendiese a su gobierno”.⁷³

Las posibilidades de los impresos y de las propias imprentas eran variadas. Había quienes veían en estos un medio para popularizar su ideología, mientras que otros lo consideraban un mero negocio; también existían quienes veían los impresos como una manera efectiva de educar e instruir al pueblo⁷⁴ esto, en un anhelo de perfección social que

⁷² Moisés Guzmán Pérez, "Hacedores de opinión: impresores y editores de la independencia de México, 1808-1821." *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 12, n.º 1 (2007): 31. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407539686002> consultado el 5/05/20.

⁷³ Guzmán "Hacedores de opinión..." 40-41.

⁷⁴ Guzmán "Hacedores de opinión..." 35.

permeó a lo largo de todo el XIX, sobre todo en la ideología de los liberales y especialmente una vez concluida la revuelta independentista.

En plena relación con las intenciones de los impresos, están las maneras en que se financiaba la producción de las imprentas; al respecto, existían al menos tres formas principales en las que esto se hacía. La principal era a través de un grupo o corporación que mediante el pago de una cuota conocida como *prorrata* sufragaba los costos de la impresión y edición de los textos; la segunda consistía en la suscripción que, como se sabe, fue una modalidad que dominó el comercio de diferentes textos o impresos, desde los diarios hasta los fascículos de diversa índole y temática. Por último, estaba el desembolso del dinero necesario para sacar adelante las publicaciones por parte de los propios creadores de los textos; esta última modalidad en general se destinaba para obras como novenas o sermones.⁷⁵

Paulatinamente, los establecimientos dedicados al oficio de las impresiones fueron multiplicándose por el territorio nacional, en ocasiones estos establecimientos eran imprentas, talleres o una mezcla de ambos;⁷⁶ para el caso de las imprentas, luego de la Ciudad de México fueron multiplicándose por Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Veracruz o Guanajuato. Para 1827, había ya treinta imprentas distribuidas por el territorio nacional, una de las cuales estaba establecida en Durango desde 1822.⁷⁷

Si bien gracias a la imprenta fue posible la transmisión de conocimiento a una escala mayor que la conocida hasta entonces, es pertinente considerar que su función no se limitó a ser simplemente el medio por el cual dichos contenidos fueron diseminados; ésta también influyó como agente de cambio y no como mera solución a problemas ya existentes. En este sentido, no sólo resolvió problemas, sino que también estableció paradigmas pues según Pompa y Poma, “la imprenta alteró los métodos de recopilación, los sistemas de almacenamiento, y recuperación de la misma, así como las redes comunicativas que existían

⁷⁵ Guzmán “Hacedores de opinión...” 46-48.

⁷⁶ La diferencia entre las imprentas y los talleres gráficos consiste en que las primeras se realizan trabajos utilitarios y con fines generalmente comerciales, ya sea bajo los intereses de los dueños o de las personas que contratan sus servicios; en cambio, los segundos tienen una finalidad más *artística* y generalmente dirigen su producción hacia la creación de imágenes. En ocasiones, los talleres gráficos –también conocidos como talleres de grabado- pueden dedicarse a realizar e imprimir grabados basados en los dibujos de algún artista que los comisione para ello.

⁷⁷ Pompa y Poma, *La imprenta...*, 22.

[...]”⁷⁸ Aunque también es cierto que dicha influencia debe matizarse y entenderse como un proceso lento y complejo, donde resulta más fácil realizar los impresos que beneficiar a públicos amplios con estos, tal como Jürgen Habermas explica “desde la invención del libro impreso, que convirtió a todas las personas en lectores en potencia, tuvieron que pasar siglos hasta que toda la población aprendió a leer”.⁷⁹

Así, durante los primeros años de su aparición, tanto en México como en otros países, la influencia que la imprenta supuso no se limitó al gremio de los impresores, a los libreros o a los lectores sino que generó un efecto en cadena en el que se vieron incluidos “el soberano, el censor, el inquisidor, el mecenas, el amateur, el bibliotecario, el encuadernador... incluso el arriero y el patrón del navío que transportaban las cargas de libros, legal o ilegalmente”.⁸⁰

1.2. El grabado

Hablar del grabado es referirse a una técnica que, a la vez, puede considerarse tanto un mero método de producción de imágenes utilitarias como una forma de arte. Si bien éste abarca una serie diversa de procedimientos específicos dependiendo de la modalidad que se practique, se puede decir que la característica básica de este procedimiento es la elaboración de una imagen en una matriz⁸¹ que será susceptible de reproducirse las veces que sea necesaria. Dicha matriz variará en su tipo en razón de la modalidad del grabado con la que se esté trabajando. Los materiales más utilizados dentro del grabado son la madera, el metal –de diverso tipo- y la piedra. A su vez, estas técnicas se subdividen en dos vertientes: el grabado en hueco y el grabado en relieve.

⁷⁸ Elizabeth L. Eisenstein, *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. Trad. por Kenya Bello (México: FCE, 2010), 19.

⁷⁹ Borja Hermoso, “Jürgen Habermas: ¡Por Dios, nada de gobernantes filósofos!” *El País*, 10/05/18, https://elpais.com/elpais/2018/04/25/eps/1524679056_056165.html consultado el 15/05/20.

⁸⁰ Lafaye, *Albores...*, 2.

⁸¹ Así se conoce al soporte sobre el que se realiza el grabado, como se verá más adelante, la constitución de esta dependerá de la técnica que se utilice.

1.2.1. Antecedentes técnicos

Para realizar un grabado se parte de un modelo que generalmente es un dibujo -aunque también se pueden realizar grabados sin una imagen previa-, que se copia sobre una matriz (véase ilustración 1); el proceso de su elaboración estará determinado por la técnica que se elija para trabajar. Cada una de estas técnicas o subcategorías generan resultados con características específicas, en este sentido, el grabado no sólo es un medio de reproducción de imágenes prediseñadas, sino que también es un lenguaje que condiciona la forma en que las imágenes se percibirán por los espectadores, pues no es lo mismo realizar un grabado mediante la xilografía –grabado en madera- que en las diversas modalidades del grabado sobre metal o mediante la litografía –grabado sobre piedra-.

En el caso de la xilografía,⁸² el grabado se realiza copiando el dibujo proyectado sobre planchas de madera especialmente dispuestas y tratadas para ello;⁸³ posteriormente, se trabaja con herramientas como gubias o buriles, con las cuales se va *grabando* la superficie de la matriz, esto es, desbastando las partes que no son necesarias para la reproducción de la imagen.



Ilustración 1. Matriz de madera a fibra trabajada por medio de buriles. Fuente:

<https://artaback.wordpress.com/2015/03/05/el-arte-del-copia-pega/>

⁸² La palabra xilografía se deriva los vocablos griegos ξυλον (xylón) -madera-; y γραφή (grafé) -inscripción-.

⁸³ Existe la llamada madera *al hilo* y la madera *de pie*, que sirve para describir si se trabaja con planchas de madera cortadas en el sentido de la beta de la propia madera –al hilo- o en contra de esta – de pie-.

Cuando la matriz está finalizada se procede a entintarla⁸⁴ y luego se procede a imprimirla, para lo cual pueden utilizarse tecnologías mecánicas como la prensa de presión o el tórculo (véase ilustración 3), aunque también pueden hacerse impresiones *a mano*, mediante la ayuda de un *baren*, que es un artefacto diseñado para facilitar la presión ejercida. La xilografía es la más antigua de las técnicas de grabado y las primeras impresiones realizadas mediante esta técnica se ubican entre los siglos VI y VIII,⁸⁵ uno de los ejemplos más antiguos de grabados xilográficos están contenidos en el *Sutra del Diamante*, un texto budista impreso en 868.⁸⁶ Al igual que el papel y cierto tipo de tinta, se considera que la técnica fue inventada en China, aunque se tienen antecedentes del uso de tacos de madera o arcilla como medio de impresión textil en Egipto, India, Persia, Perú e incluso México para el siglo VI.⁸⁷

En el caso del grabado sobre metal (véase ilustración 2) existen diferencias técnicas, entre las que se encuentran: la punta seca, el buril, la *aguatinta*, el *aguafuerte*, o la *manera negra*.⁸⁸ Estas difieren sustancialmente entre sí, pues en algunos casos se utiliza la incisión directa sobre la plancha –aguafuerte o manera negra-, mientras que en otros se recurre a la acción de ácido sobre el metal –aguafuerte o aguatinta-; en estas últimas modalidades es común el uso de barnices especiales que se utilizan para proteger algunas partes de la matriz de la acción corrosiva del ácido. Para su impresión, es indispensable el tórculo, que es una prensa especializada para tal efecto.

⁸⁴ En el caso de la xilografía, lo más común es utilizar un rodillo.

⁸⁵ María de Jesús Velduque Ballarín, “El origen de la imprenta: la xilografía, la imprenta de Gutenberg”, *Revista de Clases de historia. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales* n.º 224 (2011): 3, <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html> consultado el 08/07/20.

⁸⁶ Walter Chamberlain, *El grabado en madera*. Trad. por Fernando Borrajo Castanedo (Madrid: Hermann Blume, 1988), 12.

⁸⁷ Chamberlain, *El grabado en...*, 11.

⁸⁸ Los nombres de las técnicas hacen referencia a las particularidades gráficas de cada una de ellas. *Aguatinta*: el grabado se trabaja con base en una mancha más que en una línea; *agua fuerte*: la matriz se sumerge en ácido nítrico para que este grabe la pieza; *manera negra*: se parte de una matriz oscurecida mediante la acción de una herramienta llamada *graneador*, por lo que el grabado resultante será en su mayoría una imagen oscura.



Ilustración 2. Placa de Cobre siendo grabada mediante la técnica de punta seca. Fuente: <https://totenart.com/noticias/punta-seca-que-es/>



Ilustración 3. Tórculo pequeño. Fuente: <https://www.artemiranda.es/torculo-profesional-de-volante-t-750-cv-170-v-accesorios-y-portes-incluidos/8772>

Para el caso de la litografía,⁸⁹ su acción se basa en la repulsión del agua y las grasas; para elaborarla, se trabaja con sustancias específicas sobre piedras de tipo calcáreo (véase ilustración 4) en las que se dibuja mediante lápices grasos; para la impresión de este tipo de grabados, se precisa de una prensa litográfica. A diferencia de las otras técnicas, en la litografía las matrices pueden reutilizarse, ya que la imagen dibujada en estas puede borrarse.



Ilustración 4. Ejemplo de impresión de litografía siendo separada de la matriz.

Fuente: <https://www.definicionabc.com/wp-content/uploads/2013/08/Litograf%C3%ADa.jpg>

Además de las divisiones mencionadas, el grabado se subdivide en tres grupos: el grabado en hueco –también conocido como huecograbado-, el grabado en relieve y el planográfico; dicha diferenciación surge de la manera en que la tinta se aplica sobre las matrices (véase ilustración 5). En el primer caso, la tinta se deposita dentro de los huecos o incisiones de la matriz, en esta categoría se incluyen la punta seca, el buril, la aguatinta y el aguafuerte. En el segundo caso, la tinta se aplica sobre los relieves dejados por las herramientas, en esta categoría se incluye la xilografía, aunque la punta seca, el agua fuerte y el buril también pudieran considerarse. En el último caso, la tinta se deposita sobre la superficie plana de la matriz ya que debido a que se trabaja con sustancias químicas no es necesario realizar incisiones, pues la tinta se coloca sobre una película formada por dichas sustancias, este es el motivo por el que las matrices utilizadas en la litografía puedan reutilizarse.



Ilustración 5. Ejemplos sobre las maneras de aplicar la tinta a las matrices. Fuente: <https://tecnicasdegrabado.es/2010/estampacion-en-huecoestampacion-en-relieve>

⁸⁹ La palabra litografía deriva de los vocablos griegos λιθος (lithos) –piedra- y γραφια (graphia) –escritura-.

La diferencia entre los procesos de entintar las matrices reside en los medios para hacerlo: en el caso del huecogrado, se entinta *a mano*, buscando introducir la tinta en los huecos de la matriz; mientras que en el grabado en relieve y el planográfico, la tarea se realiza con un rodillo (véanse ilustraciones 6 y 7).



Ilustración 6. Matriz de metal entintada "a mano".

Fuente: <https://totenart.com/noticias/punta-seca-que-es/>



Ilustración 7. Matriz de madera entintada por medio de rodillo. Fuente: <http://diariodeunacuarelista.blogspot.com/2011/08/en-proceso-iii-linogrado-de-gangas.html>:

Las técnicas que se han descrito son las consideradas “clásicas” dentro del arte del grabado y son las que hacen aparición dentro de la presente investigación; sin embargo, es necesario hacer la aclaración que el grabado ha evolucionado y ha seguido nutriéndose como medio de expresión gráfica y plástica, por lo que actualmente existen nuevas y diversas técnicas surgidas entre el siglo XX y el XXI. Estas innovaciones se corresponden con las situaciones sociales y culturales en las que han surgido por lo que en la mayoría de los casos, se trata de innovaciones basadas en las técnicas clásicas de las que se ha hecho mención; en general, los nuevos procedimientos se caracterizan por buscar materiales alternativos y más amigables con el medio ambiente, por lo que en el presente es común encontrar procedimientos alternativos que utilizan el agua y la sal –hidrólisis- o la miel y el limón en lugar del ácido; otro ejemplo sería la *kitchen litho*,⁹⁰ también conocida como litografía falsa, que se sirve del

⁹⁰ Contracción gramatical de *kitchen lithography* -en español, litografía de cocina-, término que hace alusión a los materiales utilizados en esta técnica.

refresco de cola y el papel aluminio para realizar grabados con gran similitud a la litografía propiamente dicha.

Las técnicas de grabado se consolidaron en Europa de manera paulatina,⁹¹ pues mientras que la xilografía llegó desde China alrededor del siglo XIV por medio de los árabes, otras técnicas como el aguafuerte o la litografía se crearon durante la segunda mitad del siglo XVIII -en 1760 y 1798 respectivamente-; posteriormente, emigraron a distintas partes del mundo y su función era tanto independiente esto es, abocada a la producción de imágenes que no necesariamente se remitían a una obra que les diera sentido, como dependiente del contenido de las obras donde se incluyen;⁹² en este último caso, las imágenes que podían ser eran tanto ilustrativas como ornamentales.

Si bien actualmente el grabado se considera una forma de arte de importancia indiscutible en un principio, su producción estaba más ligada a la cuestión artesanal y se consideraba más un oficio que un arte propiamente dicho; en este sentido, el historiador y editor Paul Westheim, en su libro *El grabado en madera* opina que la producción de las imágenes que acompañaban a los textos durante los siglos XIV y XV estaba alejada de un sentido artístico, ya que estaba dirigida a un público no necesariamente culto; además, en los talleres donde se producían tanto imágenes como escritos “[...] se vivía *del* arte más que *para* el arte, a fin de satisfacer un consumo de tipo sencillo y basto.”⁹³ Sin embargo, el que este tipo de productos visuales estuvieran un tanto eximidos de un trabajo estético complejo no suponía que las imágenes que presentaban, por muy simples que fuesen, fueran *mudas* o que la respuesta del espectador estuviera en relación directa con la parquedad de los trazos.

Según el mismo Westheim, entre imagen y receptor se establecía una comunicación bidireccional que, precisamente, se fincaba en la pretendida circunspección de la primera. Vale la pena citarle *in extenso*:

⁹¹ El desarrollo de las distintas técnicas de grabado no dependió de cuestiones artísticas o pertenecientes al ámbito de la imprenta únicamente, sino que, en ocasiones, es resultado de la evolución de técnicas pertenecientes a ámbitos diversos tales como la impresión textil o la orfebrería.

⁹² La inclusión de imágenes dentro de los textos es generalmente atribuida a Albrecht Pfister, un impresor de Bamberg, Alemania.

⁹³ Westheim, *El grabado en...*, 21.

Tal como al niño le bastaba una muñeca, unos trapos, un poco de oropel –y al salvaje un palo tallado- para representarse lo supremo y más hermoso, lo más fascinante y sublime, así bastaban a aquellos hombres unos cuantos contornos, una indicación somera, para hacer brotar de su fantasía ricas y movidas imágenes. El artista trabajaba para un público creador, que proyectaba [...] su propia visión, su propio acervo de representaciones.⁹⁴

Al igual que la imprenta, el grabado llegó a México por medio de España y su desarrollo estuvo, al menos en un principio, ligado directamente a las necesidades de impresos religiosos, aunque con el paso del tiempo la técnica devino un medio de expresión popular que encontró en la sátira política su inspiración más fuerte.

1.2.2. El grabado en México

La tarea de establecer temporalidades específicas de la llegada del grabado a la Nueva España supone ciertas dificultades que obedecen a diversos factores y depende de la perspectiva que se utilice para estudiar dicho proceso se obtendrán resultados particulares., Por ejemplo, Medina expresa que los primeros grabados impresos en el país corresponden a matrices traídas de la península; tal es el caso de la imagen frontal aparecida en la obra *Dialéctica Resolutio* de Alonso de la Veracruz y editado en 1554, cuya procedencia demostrada se remite a Inglaterra, específicamente a Londres.⁹⁵ Situación similar es la referente a un grabado donde se representa a San Jerónimo y que aparece tanto en la obra *Doctrina chistriana en lengva mexicana muy necessaria* de fray Alonso de Molina, como en *Psalmodia Chirstana* de fray Bernardino de Sahagún; ambas fueron impresas por Pedro Ocharte, la primera en 1578 y la segunda en 1583. En este caso, la matriz de dicha imagen antes perteneció al impresor Juan Varela de Salamanca, apareciendo en la obra *Epístolas del glorioso dotor San Hieronymo*, impresa en Sevilla por el propio Varela, en 1532.⁹⁶

⁹⁴ Westheim, *El grabado en...*, 122.

⁹⁵ Medina, *La imprenta...*, 208.

⁹⁶ Rodríguez “Primeros...,” 6-7.

El que las imprentas compartieran tipos o demás útiles necesarios para su funcionamiento no es extraño; como se ha visto con algunos de los impresores activos en México en el siglo XVI, entre estos se arrendaban talleres o algunas de las herramientas utilizadas en la impresión –sea de textos o de imágenes–, y si bien es cierto que pueden hacerse ciertas clasificaciones de obras e impresos con base en el estudio de los estilos de los tipos utilizados o de las imágenes elaboradas, también los es que una de las dificultades que dicha catalogación supone deriva de “[...] los posibles traspasos de materiales entre cada una de las imprentas”.⁹⁷

Datos como los referidos, parecieran dar cuenta de la manera en que el arte del grabado llegó a México: antecediendo las obras a los artífices e incluso, a los medios para realizarlos. Obras como el *Catecismo testeriano* de fray Jacobo de Testera, fechado alrededor en 1524 o la *Doctrina cristiana en lengua mexicana* de fray Pedro de Gante, creado entre 1525 y 1528, han sido propuestas como ejemplos de obras adornadas con imágenes rudimentarias que, debido a su fecha de creación, serían los primeros ejemplos de grabados realizados en México.⁹⁸ Sin embargo, si bien ambas obras muestran múltiples imágenes con un tratamiento lineal, un análisis del estilo presente en éstas revela que no fueron realizadas por alguna técnica de grabado, sino que fueron elaboradas a mano por los *tlacuilos* -o escribanos- que habían sido instruidos por los propios misioneros.⁹⁹ El propio Pedro de Gante destacó entre los misioneros que se encargaron de educar a los indígenas en las diversas artes o habilidades que consideraban necesarios para entonces.¹⁰⁰

En el caso de la *Doctrina*, ésta tuvo diversas ediciones. La primigenia, realizada a mano, y otras dos realizadas en la imprenta de Juan Pablos, una en 1547 y otra en 1553 en las que ahora sí cabe hablar de la presencia de grabados. En cuanto a estos, la obra contiene un poco más de cincuenta, todos xilografías, entre los que se incluyen escenas bíblicas,

⁹⁷ Rodríguez “Primeros...,” 3.

⁹⁸ Pompa y Pompa, *La imprenta tipográfica...*, 12.

⁹⁹ Edgardo Civallo, “Las prédicas ilustradas de la Nueva España – Eslabón 08”, *Fuentes. Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia* Vol. 11, nº 51 (2017): 7. https://issuu.com/edgardo-civallero/docs/palabras_ancladas_08 consultado el 07/05/20.

¹⁰⁰ James Oles, *Arte y arquitectura en México*, Trad. por Abdiel Macías Arvizu (México: Penguin Random House, 2014), 20.

representaciones de la virgen, ejemplos de obras de misericordia, escenas de la vida de Cristo, etc.¹⁰¹

Otra de las dificultades para reunir información acerca de la historia del grabado en México radica en que los diversos grabados que aparecen en muchos de los libros impresos durante el siglo XVI no están firmados. A pesar de esto, se acepta que al menos un buen número de estos eran realizados por artesanos dedicados a la fabricación de naipes, toda vez que para dicha actividad eran utilizadas matrices de madera. Otros datos presentados por Medina y que dan pistas respecto a la presencia de grabadores en la Nueva España para entonces se refieren a actividades hechas por los cleros regulares y seculares; por ejemplo, en una carta del arzobispo Pedro Moya Contreras fechada el 24 de febrero de 1575 donde hace referencia a ciertas insignias que manda imprimir destinadas a la educación de los indígenas o el hecho que fray Juan Bautista hizo que algunos naturales grabasen unas láminas para un libro que pensaba publicar. Por estas *láminas*, ha de entenderse que se refieren al grabado realizado sobre planchas de metal; al respecto, lo más probable es que en un principio dichas láminas fueran de plomo, mientras que posteriormente su utilizaran de cobre; estas, fueron traídas a México por Samuel Estradamus, originario de Amberes, y que se desempeñó en el país como grabador de 1606 a 1622.¹⁰²

Antes de la segunda mitad del siglo XVIII se cuentan alrededor de 16 grabadores activos que trabajaban tanto en metal como en madera; al respecto, hay que advertir que tal es el número de los grabadores que se pueden rastrear por nombre y entendiendo que, sin lugar a dudas, hubo muchos más activos pero que no firmaron sus trabajos. Alrededor de 1759 los grabados en cobre empiezan a dominar la producción, si bien el grabado en madera mantuvo su vigencia al grado de que no cayó en desuso,¹⁰³ al tiempo que el número de grabadores activos va incrementándose; sin embargo, a pesar del desarrollo que este arte iba

¹⁰¹ Concepción Cárceles Laborde, “Los catecismos iconográficos como recurso didáctico. Evangelización y teología en América”, (conferencia, X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra, (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990), 1378. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/4814> consultado el 06/05/20.

¹⁰² Medina, *La imprenta...*, 208-210.

¹⁰³ Juan Isaac Calvo Portela “El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas” *Bibliographica* Vol. 2, nº I (2019): 6. https://www.researchgate.net/publication/331691985_El_grabador_poblano_Jose_de_Nava_Estudio_de_algunas_de_sus_estampas_religiosas consultado el 8/05/20.

experimentando, para entonces todavía era común encontrar trabajos que no exhibían la firma de su creador sino apenas el nombre de las imprentas donde eran elaboradas y a las que generalmente se mencionan refiriéndose a la calle donde se ubicaban. Así eran reconocidas las imprentas de las calles San Bernardo, de la Palma, Tacuba y Escalerillas.¹⁰⁴

De entre los diversos grabadores que estuvieron activos en México en el periodo virreinal destacan algunos por la calidad sus obras entre los que se encuentran Antonio de Castro, Francisco Silverio, Manuel de Villavicencio, José María Navarro, Jerónimo Gordillo, Tomás Suria y Francisco Gordillo.¹⁰⁵ Un caso destacable es el del grabador impresor poblano José Nava quién, a mediados del siglo XVIII, realizó destacadas obras para diferentes fines; entre su trabajos destacan diversas estampas religiosas; un mapa de la Nueva España, fechado en 1755 y dedicado al virrey Agustín de Ahumada; otro mapa, conocido como *Mapa de la suntuosa biblioteca del insigne Seminario Palafoxiano de 1773*; además de que colaboró con diversas ilustraciones para las dos imprentas más importantes de la época: la Imprenta del Real Seminario Palafoxiano y la Imprenta de Pedro de la Rosa.¹⁰⁶

Mención aparte merece Jerónimo Antonio Gil, grabador nacido en Zamora, España, en 1731. Gil se formó en la Academia de San Fernando, institución establecida en Madrid y de la que Gil llegaría a ser académico en 1760.¹⁰⁷ En 1778, la Real Casa de Moneda de México lo recibe al ser éste enviado de la Corona -para entonces ostenta el cargo de *tallador mayor*- con la encomienda de establecer una escuela de grabado, que sería la Escuela de Grabado de la Real Casa de Moneda. Posteriormente y debido al éxito de dicha escuela, junto con Fernando José Mangino, Gil propone al virrey Martín de Mayorga la creación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, de la que sería director¹⁰⁸ al tiempo que también ocupaba el cargo de Director de Grabado en Hueco;¹⁰⁹ dicha academia -resultado a

¹⁰⁴ Medina, *La imprenta...*, 214.

¹⁰⁵ Medina, *La imprenta...*, 216.

¹⁰⁶ Calvo, "El grabador poblano..." 17-18.

¹⁰⁷ Medina, *La imprenta...*, 217.

¹⁰⁸ Felipe Castro Gutiérrez, *Historia social de la Real Casa de Moneda de México* (México: UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 2012), 99. www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiacasa/moneda.html, consultado el 20/03/30.

¹⁰⁹ Kelly Donahue-Wallace, "El grabado en la Real Academia de San Carlos en la Nueva España", *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio* n.º 11, (2004): 51. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/369928> consultado el 1/05/20.

su vez de las Reformas Borbónicas- se establece de manera oficial en diciembre 1783 y publica su reglamento dos años después.¹¹⁰

1.2.3. La Academia y el gremio: Formas de aprendizaje

Para México, esta institución representa un punto de inflexión en el desarrollo de las artes en general y del grabado en particular, pues a ella podría ingresar cualquier persona interesada, ya que no se hacía distinción de sexo, edad o raza; incluso, la institución brindaba apoyos económicos para los alumnos con recursos económicos escasos que demostraran habilidades especiales e interés sobresaliente y si bien la mayoría de dichos estímulos estaban destinados a criollos o peninsulares, cuatro eran para “indios puros”.¹¹¹ Como es natural, la instrucción que se brindaba en la academia tenía similitudes con los programas de estudio de sus equivalentes europeas al grado que, en cierto momento, por parte de la corte se enviaron profesores españoles con la intención de que los alumnos aprendieran de manera correcta el estilo neoclásico; la enseñanza se caracterizó por ser una de instrucción científica y metódica.¹¹²

Sin embargo, la enseñanza del grabado difería de la escultura o la pintura de manera sustancial pues mientras que en estas se permitían ciertas libertades y espacios para la creatividad, los alumnos de grabado estaban destinados a la copia de imágenes ya existentes y por tanto, ajenos;¹¹³ dentro de esta misma lógica, los aprendices del grabado no contaban con una educación que les permitiera desarrollar su inventiva o creatividad, pues aspectos como la composición o el diseño no estaban contempladas en su plan de estudios.¹¹⁴

Gracias a los inventarios de la institución es posible saber el tipo de materiales que se utilizaban para la formación de los grabadores y, con base en ello, las técnicas que se contemplaban en el plan de estudios, mismas que parecen totalmente destinadas a la

¹¹⁰ Alma Barbosa Sánchez, *La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural* (México: Ediciones del lirio, 2015), 5.

¹¹¹ Donahue-Wallace, “El grabado en la Real Academia...” 51-52.

¹¹² Donahue-Wallace, “El grabado en la Real Academia...” 52.

¹¹³ Donahue-Wallace, “El grabado en la Real Academia...” 53.

¹¹⁴ Donahue-Wallace, “El grabado en la Real Academia...”, 58.

calcografía.¹¹⁵ Entre estas, se impartían el grabado al buril y el *aguafuerte* por lo que es muy probable que se practicara la *talla dulce*;¹¹⁶ de igual manera, no sería extraño que también se realizaran ejercicios con procedimientos como la *punta seca* o *aguatinta*, ya que en el grabado sobre lámina de metal es común mezclar más de una técnica dependiendo de los resultados que se busquen. Entre los útiles mencionados en los inventarios referidos se encuentran, espejos¹¹⁷ bruñidores, ácido nítrico, buriles de diferentes tamaños y papeles de diversas calidades y grosores.¹¹⁸

Es necesario mencionar que la enseñanza del grabado en la modalidad académica no era, de ninguna forma, la única manera de aprender este oficio pues también existía la forma que pudiera calificarse de gremial. Si bien es cierto que en el ramo de la imprenta el negocio generalmente era heredado entre los miembros de la familia y por tanto eran los miembros jóvenes de estas los que generalmente eran los aprendices del oficio, no faltaban aspirantes a grabadores o impresores externos a la familia que buscaran adquirir los conocimientos necesarios para desempeñarse como ayudantes. En dichos casos, los candidatos a aprendices eran presentados al responsable del taller o la imprenta cuando tenían alrededor de 14 años y generalmente tardaban alrededor de 5 años en aprender el oficio; al finalizar dicho periodo eran examinados por maestros calificados y si lograban una calificación aprobatoria, eran considerados listos para laborar dentro de algún taller o incluso, podrían establecer uno propio.¹¹⁹ Sin embargo, como ya se dijo, el negocio de la imprenta era de tipo familiar, por lo que generalmente los aprendices fungían solo como ayudantes.

Es preciso mencionar que si bien es en 1778 cuando se inicia la enseñanza formal de las técnicas del grabado en la escuela fundada por Gil, gracias a los datos antes referidos de los distintos grabadores activos se sabe que el grabado ya era realizado en México antes de dicho año por lo que, al igual que las distintas versiones que se tienen de la fecha de llegada

¹¹⁵ Por calcografía se entiende al conjunto de las diferentes técnicas para grabar sobre metal; si bien estas difieren en nombre y procedimientos, tienen en común el material de la matriz sobre la que se elaboran.

¹¹⁶ Término que refiere a la mezcla de técnicas para realizar un grabado, entre las que destacan el grabado al buril y el aguafuerte.

¹¹⁷ Dado que en las planchas para grabado la imagen ha de realizarse en sentido contrario al que aparecerá una vez impreso y si se escribe ha de hacerse invirtiendo el orden de las letras, los espejos son elementales para realizar esta operación de manera sencilla.

¹¹⁸ Donahue-Wallace, "El grabado en la Real Academia...", 56.

¹¹⁹ Guzmán "Hacedores de opinión...", 34.

de la imprenta al país, definir un tiempo exacto de la llegada del grabado es complejo; ello no solamente por las diferentes fechas o eventos que se pueden estudiar, sino también, debido a la diversa cantidad de técnicas de grabado que se fueron utilizando y la forma en que estas fueron llegando al país. Así, lo mejor es considerar la llegada del grabado a México como un proceso que inicia con los primeros indicios se remiten al siglo XVI, con la llegada de las primeras xilografías, y que continua de manera paulatina durante los cuatro siglos siguientes debido al arribo de distintas tecnologías y técnicas. Entre el arribo de dichas técnicas está el caso de la litografía.

1.2.4. La litografía en México: la llegada y el desarrollo

La llegada de la técnica litográfica a México difiere de la introducción de la imprenta tipográfica por alrededor de 300 años, pues se da durante la primera mitad del siglo XIX, entre finales de 1825 y principios de 1826 de la mano de Claudio Linati de Prevost;¹²⁰ por estas fechas, la técnica también llegaría a Estados Unidos (1818), Buenos Aires (1820) y a Montevideo (1830).¹²¹ Si bien es cierto que, después de la llegada de la litografía al país, ésta no era el único medio que las imprentas y talleres utilizaron, es importante considerar que las imágenes producidas mediante dicha técnica fueron las que más presencia tuvieron durante el siglo XIX.¹²²

Las impresiones realizadas mediante la litografía tienen una calidad más plástica que las otras técnicas de grabado que están generalmente más dominadas por un tratamiento lineal; según el tratamiento que se dé a la imagen litográfica, esta tendrá la apariencia de un dibujo a lápiz o de una pintura, colores incluidos. Estos atributos gráficos de la litografía la hicieron el medio preferido para elaborar las imágenes que acompañaban los impresos; como lo refiere Manuel Toussaint en su artículo *La litografía en México*: “Para el arte tipográfico,

¹²⁰ Edmundo O’ Gorman, comp. *Documentos para la historia de la litografía en México* (México: UNAM, 1955), 21-25.

¹²¹ Beretta, “La litografía, la difusión...,” 18.

¹²² Oles, *Arte y...*, 158.

la litografía significa una renovación total en el procedimiento ilustrativo, pues pueden hacerse obras y periódicos completamente ilustrados que presenten homogéneo aspecto”.¹²³

Para rastrear la diseminación progresiva de la litografía a través del país se debe de considerar el periodo que va de 1827 y 1839 -calificado por Arturo Aguiar Ochoa como el *periodo oscuro*-,¹²⁴ por ser uno de desarrollo precario -cuando no ausente- de este arte. Las turbulencias de dicho periodo fueron causadas tanto por las situaciones complejas por las que pasaba la Academia de San Carlos como por la inestabilidad sociopolítica que vivía el país; por lo que el primer desarrollo litográfico estuvo más ligado a la cuestión comercial que a la artística.¹²⁵ Cómo es lógico suponer, los primeros talleres litográficos se establecieron en la ciudad de México; entre estos, mención especial merece el que en 1826 estableció Claudio Linati y en el cual publicó, ayudado por Fiorenzo Galli, el periódico crítico literario *El iris* cuyo primer número apareció el 4 de febrero de 1826, en el cual se incluía la primera litografía hecha en México que mostraba a una mujer de pie tocada con un sombrero todo color.¹²⁶

Otros de los talleres fueron el de la sociedad formada por Robert y Fournier actividades desde 1828 en la calle de Monterilla, o el destacado taller de Ignacio Cumplido del que entre sus múltiples publicaciones, se cuentan *El fistol del diablo* de Manuel Payno, *Historia de la conquista de México* de William Prescott, *El Álbum Mexicano*, o *El Gallo Pitagórico* de Juan Bautista Morales que contaban con grabados de Plácido Blanco, Joaquín Heredia y Hesiquio Iriarte, publicados en 1845.¹²⁷

Cumplido condensa el ideal de los impresores del siglo XIX. Infatigable en su labor y tratando de elevarla al nivel de arte, se distinguió por la excelencia de su trabajo y lo variado de los trabajos que realizó en su taller -ubicado en la esquina de la calle de los Rebeldes y

¹²³ Manuel Toussaint, *La litografía en México en el siglo XIX*, 4ª edición, (México: Manuel Quesada Brandi, editor / Estudios Neolitho, 1924), 12.

¹²⁴ Arturo Aguiar Ochoa, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 90 (2007): 84, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100003 consultado el 18/05/2019.

¹²⁵ Toussaint, *La litografía en México...*, 15.

¹²⁶ O’ Gorman, *Documentos...*, 35.

¹²⁷ Alberto Espinosa Orozco, “Los primeros talleres litográficos en México en el siglo XIX: la metrópoli y las provincias”. *Terranova (Revista de Cultura, Crítica y Curiosidades)*: 1-2, <http://terranoca.blogspot.com/2014/03/los-primeros-talleres-litograficos-en.html>, consultado el 17/02/20.

San Juan de Letrán- y que se adaptaban a las diversas filiaciones políticas de sus clientes.¹²⁸ Es conocido que Cumplido conseguía y compraba grabados procedentes de Europa para utilizarlos en su imprenta, con lo que brindaba la posibilidad de que tanto grabadores como impresores mexicanos conocieran el estilo europeo, al tiempo que este influía en sus propios trabajos; fue gracias a su constante interés en los avances tecnológicos y técnicos que a finales de 1846 imprimió uno de los primeros grabados en lámina que integraban diversos colores, este era parte de la portada del *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*.¹²⁹

Al paso de los años, el arte de la litografía se desarrolló en lugares como Puebla, San Luis Potosí, Michoacán, Toluca, Aguascalientes y Zacatecas.¹³⁰ Es importante comentar que además de esta técnica, los talleres continuaron utilizando la xilografía y el grabado sobre metal en sus diversas modalidades -punta seca, aguafuerte, aguatinta y grabado mediante buril- ya que dado que cada una presentaba particularidades propias, su utilización iba de acuerdo a las necesidades o fines de las imágenes y textos que se producían.

1.2.5. Textos e imágenes como reflejo de una nación: lo comercial y lo artístico

Si bien la producción gráfica de entonces puede dividirse en dos corrientes que son la artística y la comercial es necesario precisar que esta última es la que por obvias razones va impactando de manera importante en el imaginario colectivo, pues gracias a las ilustraciones realizadas para periódicos o anuncios comerciales, el público tenía oportunidad de *ver* lo que antes sólo podía imaginar.¹³¹ La importancia de esto radica en que para este momento, y para el caso de la transmisión de ideas e información a través de los impresos, se podía imaginar únicamente lo que se podía leer; así, mediante la imagen impresa, la información y las ideas se transmitían a mayor distancia y en mayor medida.

¹²⁸ Vicente Quiñarte, “Ignacio Cumplido, artista y empresario del siglo XIX, *Boletín* Vol. V n.º (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000): 248.

¹²⁹ Ma. Esther Pérez Salas, “Sobre la portada”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n.º 74, (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora: 2009): 5.

¹³⁰ Espinosa, “Los primeros...” 15.

¹³¹ María Esther Pérez Salas Cantú, *La litografía y las publicaciones ilustradas mexicanas en el siglo XIX*. S/N, http://www.sib.iib.unam.mx/files/proyecto/actividades_academicas/sac09.pdf, consultado el 27/03/20.

Según Alma Barbosa Sánchez, para México el grabado ha sido:

Un vehículo de comunicación social y un valioso testimonio de la representación y documentación de la vida social [...] ha dotado de rostros y actitudes a los protagonistas de la sociedad mexicana, en lo que mejor los define: su diversidad étnica, cultural territorial, dentro de agudos contrastes políticos y económicos.¹³²

Si bien en un primer momento la intención de enseñar las diversas técnicas gráficas estaban encaminadas -al igual que la pintura y otros procedimientos artísticos- a *educar* el gusto de la Nueva España dentro de las convenciones estéticas de las representaciones europeas, precisamente por su carácter periódico y publicitario, una buena parte de la producción impresa y gráfica se fue alejando de dicha vertiente y fue ganando terreno entre las clases sociales bajas, quienes, a través de los periódicos o las caricaturas satíricas contenidas en estos, veían un medio que servía tanto para conocer y entender la situación sociopolítica del país como para expresar su idiosincrasia y sus ideas.

En los años posteriores a la Independencia, la necesidad de crear una identidad nacional era compartida tanto por los partidarios del conservadurismo como por los del liberalismo y en este sentido, las artes fueron un instrumento que podían auxiliar en esta tarea.¹³³ Siguiendo esta lógica, en el ámbito de la producción académica/artística, se produjeron obras tales como *Trajes civiles, militares y religiosos de México* del propio Linati (1828) que fue impreso en Ginebra; *Vistas de México* de Daniel Thomas Egerton -de nacionalidad inglesa- (1840) o *Monumentos de México tomados del natural* de Pedro Gualdi -de nacionalidad italiana- (1841); estos primeros intentos de mostrar y explicar las particularidades de México a través de los ojos de extranjeros, será de capital importancia para el desarrollo de la técnica litográfica en el país, tal como lo describe Arturo Aguilar

¹³² Barbosa Sánchez, *La estampa...*, 3.

¹³³ Oles, *Arte y...*, 164-165.

Ochoa en su artículo *La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)*.¹³⁴

Posteriormente y con el afán de corregir las interpretaciones consideradas erradas y prejuiciosas¹³⁵ de las miradas extranjeras contenidas en dichas obras, ente 1854 y 1855 aparece *Los mexicanos pintados por sí mismos*, serie de 35 tipos o personajes característicos de la sociedad mexicana de entonces. La obra, que originalmente se presentó en fascículos separados y que fue editada por M. Murguía y compañía, contenía litografías y grabados de Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo, así como textos de varios autores, entre ellos, Juan de Dios Arias, José María Rivera e Ignacio Ramírez; este sería el primer intento de retratar la cotidianidad mexicana por los propios mexicanos y si bien este tipo de obras podían tener inspiraciones o intereses personales, también coincidían en presentar un imaginario colectivo de la sociedad mexicana.

Otra disciplina artística a la que se recurrió para una tarea similar fue la pintura, en específico, la denominada *histórica*. Éste tipo de representaciones “[...] desempeñaban una poderosa función discursiva y moralista, que celebrara los mitos y héroes nacionales y aludía a acontecimientos y temas contemporáneos como la raza, el género y la clase”.¹³⁶ Lo anterior significaba diversos empeños por lograr la construcción de una nación entendiendo a ésta no únicamente como un territorio real o físico, sino -y quizá principalmente- como una ideología e identidad propias que requerían ser representadas de forma consecuente y lógica.

Debido a ello, las representaciones oficiales y/o académicas difieren de las comerciales en tanto que estas últimas reflejan aspectos diferentes de una misma sociedad y periodo y es precisamente en este contraste donde se pueden analizar no tanto posibles falsedades de un bando u otro, sino más bien los intereses particulares de cada uno. Como dice James Oles, a través de la caricatura política y la prensa se puede encontrar una visión alternativa de la historia del país pues en muchas ocasiones, quienes elaboraban dichas creaciones lo hacían luego de rechazar el ser cómplices de las *versiones oficiales*,¹³⁷ por lo

¹³⁴ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, n.º 76 (México, UNAM, 2000): 113-142.

¹³⁵ Oles, *Arte y...*, 190.

¹³⁶ Oles, *Arte...*, 166.

¹³⁷ Oles, *Arte...*, 204.

que dedicaban sus esfuerzos a la producción de dichas caricaturas, donde registraban esa otra parte, la que no entraba en el discurso oficial pero que lo complementaba. El sentido de las caricaturas satíricas, independientemente de la técnica en la que fueran realizadas, eran captadas por el público en general, son distinciones entre instruidos o analfabetas.¹³⁸

A finales del siglo XIX y principios del XX, nombres como los del impresor Antonio Venegas Arroyo y de los grabadores Manuel Manilla o José Guadalupe Posada son referentes de la expresión popular a través de las caricaturas satíricas y será de la mano de este tipo de trabajos cuando “por primera vez, el grabado nacional llega a ser verdadero típico y mexicano”.¹³⁹

Conclusión

Con la aparición de la imprenta se dio paso a un nuevo paradigma para entender la realidad, con lo que se ampliaron los horizontes de las características de ésta mediante “[...] transformaciones en las formas de sociabilidad, permeabilidad a nuevos pensamientos y apreciables modificaciones de las relaciones con los entes de poder”.¹⁴⁰ Al mismo tiempo, el surgimiento de la imprenta da lugar a una nueva figura social que es la del *maestro impresor*, quien lo mismo era experto en el manejo de las máquinas, la correcta edición de los textos, la venta de los mismos y que funge como publicista de artistas –tanto visuales como literarios-.eventualmente, éste nuevo personaje se convertirá en referente de la erudición¹⁴¹ dejando atrás el tiempo en que señalados como “unos ignorantes con las manos negras de tinta”.¹⁴²

Hasta antes del surgimiento de la imprenta, la oralidad y los textos manuscritos compartieron la labor de transmitir la cultura y el conocimiento, y si bien la aparición de la impresión mecánica no supuso la supresión total de estos como medios de comunicación

¹³⁸ Beretta, “La litografía, la difusión...,” 36.

¹³⁹ Malcom Dallas McLean, “Grabadores mexicanos del siglo XIX”, *Boletín* Vol. III n.º 1 y 2 (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998): 66.

¹⁴⁰ Roger Chartier, *El mundo como representación*. Trad. por Claudia Ferrari (Barcelona: Gedisa, 1992), 50.

¹⁴¹ Armillas, *La imprenta...*, 18.

¹⁴² Lafaye, *Albores...*, 44.

masiva, sin duda trastocó la lógica por el cual las ideas se transmitían, pues la rapidez en la impresión sería una de las cualidades de este nuevo medio de comunicación.

Cuando la imprenta empezaba a mostrar los beneficios del texto impreso, el manuscrito otrora reconocido como un objeto no meramente utilitario sino también estético, pareció resplandecer en tanto que sus ornatos y estilos no encontraban rival en muchos de los textos de la impresión mecánica, pues estos presentaban una estética lacónica y parca donde el mensaje parecía ser el único valor a encontrar. Naturalmente, quienes estaban relacionados con el negocio de los manuscritos -ya fueran copistas o ilustradores- despreciaron la innovación técnica,¹⁴³ sin embargo indefectiblemente el manuscrito irá cayendo en desuso, llegando a preferirse los textos impresos.¹⁴⁴ De forma paulatina, tanto imprenta como impresos fueron ganando una importancia no solamente utilitaria, sino cultural; así, estos últimos pasaron de ser meros medios a considerarse fines en sí mismos, esto en el sentido del valor social que iban adquiriendo. Y si bien tanto textos manuscritos como impresos fueron considerados una forma de arte estos últimos devinieron, además, en una necesidad.

Por otra parte, el grabado entendido como manifestación cultural, constantemente estuvo a medio camino entre el arte y el oficio,¹⁴⁵ por lo que resultó útil tanto para satisfacer la vertiente comercial e industrial -en masa-, como la artística y limitada. Debido a esto, las fronteras entre lo comercial y lo artístico en la factura de las obras fue difícil de diferenciar y no faltaron ejemplos en donde lo comercial terminaba por ser artístico y viceversa; uno de los varios ejemplos de ello, fueron las litografías desarrolladas por el artista francés Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), cuyos carteles publicitarios dieron cuenta de la capacidad expresiva y libertad artística que el grabado podía proporcionar. El papel de la imprenta y el grabado como medio de transmisión de conocimientos y de transformación social, se revela en la medida que se explican las formas en que ambas tecnologías fueron apropiadas en diferentes épocas y por diversas sociedades.

¹⁴³ Lafaye, *Albores...*, 41- 42.

¹⁴⁴ Armillas, *La imprenta...*, 30.

¹⁴⁵ A finales del S. XIX y principios del S. XX, al menos en Europa y Estados Unidos de América, su acción se decantará hacia las cuestiones artísticas, esto en gran medida debido a la invención de la fotografía y a la impresión por medio de offset.

En este sentido, el desarrollo que la imprenta y el grabado han tenido en México es reflejo de muchas de las situaciones sociopolíticas y culturales que se han dado en el país, por lo que analizar su evolución ayuda a dimensionar adecuadamente la importancia que tanto imprentas como talleres gráficos tuvieron como medios de comunicación; los talleres e imprentas funcionaban con base en una ideología que regía tanto el tipo de publicaciones que realizaban como el contenido de las mismas, por lo que al estudiar estos establecimientos se examinan las relaciones que hacían posible que hacían su existencia posible.

En la mayoría de las veces, ligados al nombre de las imprentas estaban los nombres de ciertas personas lo que demuestra que, si bien el funcionamiento de un negocio de este tipo dependía de un trabajo de equipo, también había un sujeto que dirigía intelectualmente el establecimiento y que era responsable de la buena organización del mismo. Como se verá más adelante en el caso de los Gómez, la relación intergeneracional que tuvieron con la imprenta determinó en cierta medida la forma en que sus negocios lograron consolidarse, al tiempo que las relaciones sociales que cultivaron fueron otro elemento importante para entender el desarrollo de sus negocios.

Para exponer y contextualizar el surgimiento y desarrollo de los establecimientos de la familia Gómez es necesario explicar el desarrollo que la Imprenta tuvo en la ciudad de Durango, proceso que comenzó en los primeros años de la segunda década del siglo XIX y que, al igual que en otros lugares, estuvo ampliamente relacionado con familias dedicadas al oficio, de entre las que la estirpe Gómez es ejemplo fehaciente.

Capítulo II

Los talleres de Miguel Gómez Vázquez y Carlos Gómez Olave

Introducción

La llegada de la imprenta y el grabado a Durango tiene una lógica similar a la que ya se abordó en el primer capítulo acerca de su llegada al país, primero llegaron las obras y después los impresores y grabadores; así, la primera imprenta se instaura en los primeros años del siglo XIX, específicamente en 1822. Conforme los establecimientos dedicados a este oficio comenzaron a multiplicarse, al igual que en otros lugares, en Durango su funcionamiento estuvo directamente relacionado con familias que se dedicaron a ello; en ocasiones, esta condición de actividad se amplió a través de varias generaciones.

Ejemplo de lo anterior es el caso de la familia Gómez, cuyo desempeño en el negocio de la imprenta se dio durante varios años, pues se extendió desde la década de los sesenta del siglo XIX en Durango hasta los primeros años del XXI en la Ciudad de México. Dado que esta investigación se centra en los talleres e imprentas que tuvieron los integrantes de esta familia en la ciudad de Durango, cuyo periodo de actividad fue de 1874 a 1922, es necesario conocer los antecedentes que influyeron tanto en su establecimiento como en el desarrollo posterior que estos tuvieron. Mientras estuvieron activos, los establecimientos destacaron de los demás por la amplitud de servicios gráficos y editoriales que ofrecían, así como por la calidad de los mismos; su producción va desde los anuncios publicitarios hasta la impresión y encuadernación de libros propiamente dichos, pasando por la elaboración de diplomas, periódicos, y diversos impresos como elaboradas litografías, grabados en diversas técnicas e, incluso, papel moneda.

Para entender las condiciones personales en las que la familia Gómez estableció sus talleres/imprentas, es necesario comenzar revisando sus relaciones personales y familiares pues a través de éstas se pueden entender cuáles fueron los antecedentes que influyeron de manera importante en el desarrollo de sus empresas. El presente capítulo se centra en ello, por lo que analiza y explica el funcionamiento de los talleres respectivos de Miguel Gómez Vázquez y Carlos Gómez Olave.

2.1. La imprenta y el grabado en Durango durante el siglo XIX: llegada y primeros años

Al igual que en el resto del país, durante la segunda mitad siglo XIX Durango experimentó una explosión en materia cultural y educativa, aun y cuando la cuestión geográfica jugó un papel determinante dentro del ritmo y nivel de desarrollo del estado, que no siempre fue positivo.¹⁴⁶ Posterior al periodo turbulento que a nivel nacional se vivió en los años inmediatos a la Independencia durante la primera mitad del siglo, con situaciones como el periodo de la Primera República Federal, de 1824 a 1836, la Guerra contra Estados Unidos de 1846, o la firma del Tratado Guadalupe Hidalgo en 1848 con sus consecuentes efectos para la economía nacional, además de las problemáticas particulares de cada región del país, la situación comenzó a cambiar, siguiendo así una dinámica nacional.¹⁴⁷

Es entonces cuando se fundan instituciones educativas tales como el Colegio Civil de Durango y el Instituto Civil de Durango –ambos en 1860- y el Colegio de Niñas, cuyo decreto de fundación se dio en 1870; se funda, también, la primera biblioteca pública en 1853.¹⁴⁸ De la misma manera, en sintonía con los cambios referidos, la imprenta como medio de comunicación masivo se fortalece y se fundan los primeros periódicos comerciales.¹⁴⁹ Si bien los antecedentes de este sector en el Estado se remontan a 1822, es hasta algunos años después cuando este rubro se consolidó y empezaron a establecerse las primeras familias dedicadas a la imprenta, entre las que figuraba la familia Gómez.¹⁵⁰

2.1.1. La imprenta

Como se mencionó, el primer dato acerca de una imprenta establecida en Durango se sitúa en 1822, con la “Imprenta de San Antonio”, los responsables de dicho establecimiento

¹⁴⁶ Pedro Raigosa Reyna, “Panorama socio-económico en Durango a mediados del siglo XIX”, *Transición*, n.º 14-15 (México, UJED/IIH, 1993): 58. Éste es un ejemplo de cómo la situación geográfica no resultó benéfica para el estado, pues el atraso de la llegada del ferrocarril se dio hasta 1893.

¹⁴⁷ Mauricio Yen Fernández, “Panorama económico de Durango en el XIX”, *Transición*, n.º 3 (México, UJED/IIH, 1989): 1.

¹⁴⁸ Reyna, “Educación y...”, 158-159.

¹⁴⁹ Raigosa Reyna, “Romanticismo y...”, 698-700.

¹⁵⁰ Raigosa, “Educación y...”, 158-159.

fueron el franciscano Buenaventura Cuevas y el impresor Dolores Olea,¹⁵¹ el primer impreso del que se tiene conocimiento que haya sido elaborado en el estado fue elaborado dicha imprenta y se trata de un manifiesto del gobernador Ignacio Corral, documento que es el único de los que se conservan de esa imprenta.¹⁵² De acuerdo con José Fernando Ramírez, dicha imprenta fue construida por el propio Buenaventura, por lo que era de fabricación rudimentaria y debido a ello su productividad no alcanzaba a cubrir las necesidades de la época;¹⁵³ sin embargo, Gallegos Caballero opina que dicha imprenta fue comprada a Francisco Díaz de León, a finales del siglo XVIII; siendo por lo tanto una imprenta de segunda mano y que de ello da cuenta la elaboración del manifiesto gubernamental referido, que acusa una impresión realizada con tipos¹⁵⁴ gastados.¹⁵⁵

Algún tiempo después y gracias a la iniciativa del gobernador Santiago Baca Ortiz, se establece la *Imprenta del Estado* estando a cargo de ella el impresor Manuel González¹⁵⁶ quien es considerado, además, como el primer tipógrafo de Durango; se tienen datos de su actividad en el puesto a partir de 1824¹⁵⁷ y hasta 1867.¹⁵⁸ Entre los diversos trabajos que se hicieron en la imprenta se encuentran la primera Constitución de Durango, además de leyes, decretos e informes/memorias de algunos gobernadores.¹⁵⁹

Conforme transcurría el siglo XIX, de manera paulatina se fueron estableciendo más imprentas en la ciudad, entre las cuales se pueden enumerar la *Imprenta Popular*, activa de 1840 a 1848 aproximadamente; las imprentas de Pedro López y Fernando Briones; la *Imprenta de Miguel Gómez* -establecimiento de Miguel Gómez Vázquez, padre de Miguel Gómez Olave- ubicada en el Portal de Santa María¹⁶⁰ activa desde 1861 y la *Imprenta de la Mariposa* de Francisco Vera, inaugurada en 1864.¹⁶¹ Con el paso del tiempo, el número de

¹⁵¹ Guerrero, *Impresos...*, 25.

¹⁵² José Ignacio Gallegos Caballero, *Historia de Durango 1565-1910* (México: Banamex), 433.

¹⁵³ José Fernando Ramírez, *Noticias históricas y estadísticas de Durango. 1844-1855* (México: UJED/IIH, 2001). Citado en Guerrero, *Impresos...*, 26.

¹⁵⁴ Por *tipo*, se entiende cada una de las piezas utilizadas en las imprentas tipográficas mediante las cuales se imprimen letras o signos.

¹⁵⁵ Gallegos, *Historia...*, 433

¹⁵⁶ Guerrero, *Impresos...*, 33.

¹⁵⁷ Guerrero, *Impresos...*, 27.

¹⁵⁸ Gallegos, *Historia...*, 434

¹⁵⁹ Raigosa, "Romanticismo y...", 698.

¹⁶⁰ Gallegos, *Historia...*, 434.

¹⁶¹ Guerrero, *Impresos...*, 28 - 30.

personas que se dedicaron a la imprenta fue creciendo y para 1867 ya se contaba con siete bien establecidas.¹⁶² El ritmo de vida que entonces se dio en la ciudad de Durango precisaba de dichas empresas, al ser éstas un medio de difusión que cumplieran con la importante labor de informar de manera masiva y tejer redes de comunicación que de otra manera hubiese sido complejo establecer.

2.1.2. El grabado

En lo que respecta al grabado, si bien es probable que en algunas de las imprentas establecidas en la ciudad de Durango -durante el siglo XIX como en principios del XX- se contara con personas que tuvieran conocimientos de las diversas técnicas de grabado requeridas en un establecimiento de este tipo,¹⁶³ existen pocos datos acerca del desarrollo de este arte/oficio en el estado.

Como se precisó en el primer capítulo, la técnica del grabado exigía de un conocimiento especializado y de una habilidad que se lograba -y se mantenía- mediante la práctica constante; quien la ejercía no sólo debía dominar los rudimentos del proceso de la elaboración de grabado en sí mismo¹⁶⁴ sino que, además, el grabador también debía poseer conocimientos de dibujo, mismos que supondrían una instrucción especializada.¹⁶⁵ Así, el oficio de grabador precisaba de conocimientos específicos, los cuales no necesariamente tendrían los impresores o los encargados de las imprentas de entonces.

Por lo anterior, si bien es muy probable que en Durango hubiera grabadores para entonces, ante la ausencia de fuentes concretas es arriesgado asegurarlo. Ante esta situación

¹⁶² Mauricio Yen Fernández, “Los giros industriales en Durango 1848-1910”, *Transición* n.º 4 (México, UJED/IIH, 1990): 14.

¹⁶³ Además, debe tenerse en cuenta el consabido préstamo que entre los talleres pudiera darse, tanto de herramientas -gubias, buriles o tipos-, como de matrices totalmente grabadas, lo que amplía las facilidades de realizar grabados aun cuando los talleres no estuvieran adecuadamente equipados. Además, también es cierto que existen pocos -y en ocasiones nulos- datos acerca del desarrollo de este arte/oficio en el estado.

¹⁶⁴ Como son: la elaboración de la placa matriz mediante procedimientos específicos dependiendo de la técnica con la que se trabaje, mismos que suponen procedimientos diametralmente distintos unos de otros; la preparación de las tintas que se utilizaron para imprimir la imagen una vez que la misma esta lista sobre la matriz o la preparación del papel donde se hicieron las impresiones.

¹⁶⁵ Aunque también era común que hubiera quién se dedicara exclusivamente a la elaboración del dibujo que posteriormente el grabador habría de limitarse a copiar e incluso traducir a las especificidades del lenguaje del grabado.

que es análoga a la poca información disponible acerca de los grabadores presentes en México durante la época colonial¹⁶⁶ todo parece indicar que el arribo del grabado estuvo relacionado con la instauración de la Casa de Moneda de Durango, que inició actividades en enero de 1811 y que para 1814 se sabe que tenía la necesidad de contar con un grabador en hueco,¹⁶⁷ necesidad que fue satisfecha en 1824.¹⁶⁸ Durante los ochenta y cuatro años de vida que de 1811 a 1895 tuvo la *ceca*¹⁶⁹ de Durango, se contó con la presencia de 14 ensayadores,¹⁷⁰ quienes eran los encargados de analizar la calidad de los metales utilizados para la acuñación de monedas, lo que da cuenta de que la institución tuvo un desarrollo regular y de lo que se puede inferir que pudo haber una presencia igual –o, al menos similar– de grabadores que prestaron sus servicios.

Al respecto, es preciso hacer una aclaración. Los grabadores que se desempeñaban en la acuñación de monedas eran los denominados *grabadores de cuño*,¹⁷¹ quienes también se dedicaban a la troquelación de metales diversos y de piedras finas y a la elaboración de sellos y medallas. Sería demasiado aventurado suponer que los grabadores de cuño desconocieran las técnicas necesarias para la elaboración de grabados, de la misma manera que no se descarta que los propios ensayadores de las casas de moneda tuviesen conocimientos de grabado; al respecto, se debe considerar que los primeros grabadores que llegaron a México no eran *abridores de lámina*¹⁷² sino que, como ya se explicó, tenían como principal oficio la elaboración de naipes, por lo que no sería extraño que los grabadores de cuño pudieran realizar trabajos de grabado encaminados a la imprenta.

Como se mencionó, a pesar de la importancia de su tarea muchas veces los grabadores eran considerados trabajadores *menores* dentro de las imprentas, de quienes no era preciso conocer los datos personales; ejemplo de ello es que, en ocasiones, los grabados incluían solo

¹⁶⁶ Medina, *La imprenta...*, 207.

¹⁶⁷ José Antonio Juárez, “Historia de la Casa de Moneda en Durango (1811-1895)”, petición hecha por el entonces intendente Ángel Pinilla y que fue ignorada por la guerra que atravesaba la Nueva España. <https://parajetunero.blogspot.com/2018/02/historia-de-la-casa-de-la-moneda-en.html> Consultado el 12/04/20.

¹⁶⁸ Juárez, “Historia de la Casa...”, al respecto, se tienen datos acerca de que en dicha casa se desempeñó como grabador un tal Bernardo Cásale, sin que se dispongan de mayores datos al respecto, <https://parajetunero.blogspot.com/2018/02/historia-de-la-casa-de-la-moneda-en.html> Consultado el 12/04/20.

¹⁶⁹ Nombre que se daba a las casas de moneda.

¹⁷⁰ José Antonio Juárez Muñoz “Catorce acuñadores de la ceca de Durango”, *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, n° 10 (Durango: UJED/IIH, 2013), 181-182.

¹⁷¹ Dallas, “Grabadores mexicanos...,” 52.

¹⁷² Como también se conocía a los grabadores especializados en el grabado en metal.

el nombre de la imprenta o taller donde se habían impreso y no necesariamente el de quien lo habían realizado. A pesar de esto, al ser los grabadores parte verdaderamente esencial de las imprentas, entre estos y los impresores se generó una especie de relación recíproca donde unos dependían de los otros para poder realizar su trabajo; si bien dicha producción fue de carácter más utilitario que artístico, ello no significa que los grabados realizados carecieran de calidad y de un estilo consecuente con otras producciones de la misma época.

A pesar de que la información es un tanto escasa, es necesario tener presente la historia referente al desarrollo del grabado en Durango pues la importancia de los datos obtenidos radica en que, con base en estos, se puede explicar mejor en qué contexto del desarrollo de la técnica se insertó la producción del primer taller de la familia Gómez Gómez.

2.2. La imprenta de Miguel Gómez Vázquez

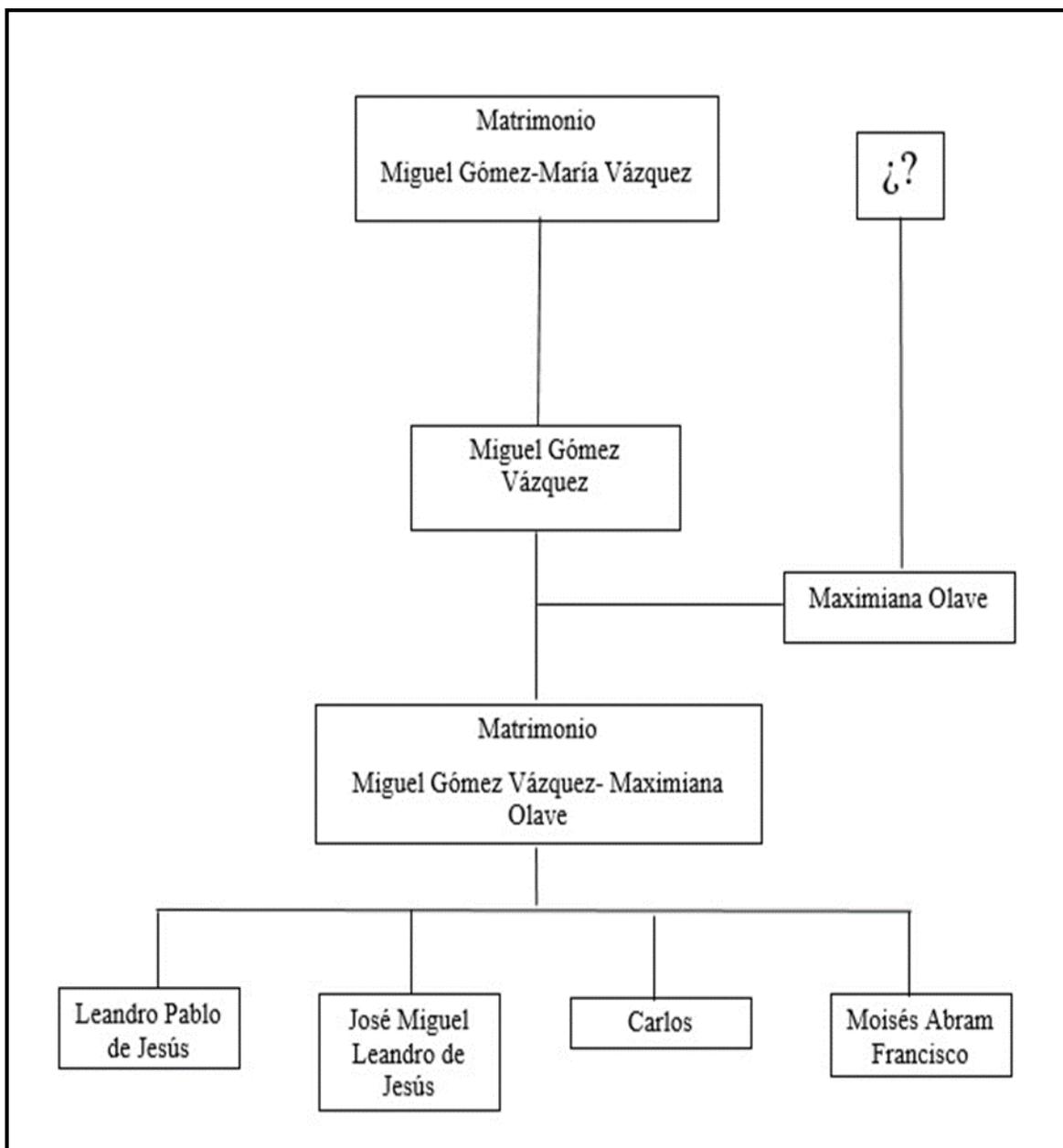


Ilustración 8. Árbol genealógico correspondiente a las tres generaciones de la familia Gómez que se abordan en el presente capítulo. Elaboración: Jesús Manuel Ceceñas.

2.2.1. Antecedentes genealógicos

Los primeros antecedentes familiares de la familia Gómez empiezan con el matrimonio entre Miguel Gómez y María Vázquez; por parte de la familia Gómez, los orígenes llega hasta Cangas de Onís, en Asturias, España,¹⁷³ mientras que de la familia Vázquez no se logró rastrear mayores antecedentes.

Uno de los descendientes de dicho matrimonio fue Miguel Gómez Vázquez, - quien en adelante será referido como *Miguel Gómez padre*-¹⁷⁴ que nació en el estado de Durango y que posteriormente se casó con Maximiana Olave el 28 de octubre de 1858 en el sagrario de la Catedral de Durango.¹⁷⁵ De esta unión nacieron José Domingo Miguel Leandro de Jesús, en 1859;¹⁷⁶ Leandro Pablo de Jesús, en 1861;¹⁷⁷ Moisés Abram [sic] Francisco, en 1863,¹⁷⁸ y Carlos.¹⁷⁹ De entre estos, fueron Carlos y Miguel¹⁸⁰ los que posteriormente se desempeñaron, al igual que su padre, en el ramo de la imprenta.

Gracias al destacado papel que tuvo en diversos ámbitos de la sociedad duranguense de su tiempo, se conocen diversos datos de la actividad pública y profesional de Miguel Gómez padre. Primero, él fue quien estableció el telégrafo en Durango, evento que tuvo lugar durante la segunda mitad del año 1870, si bien hay divergencias acerca de la fecha exacta del acontecimiento. Gallegos Caballero lo sitúa el 7 de julio y refiere que fueron el gobernador Juan Hernández y Marín y el entonces presidente Benito Juárez quienes se comunicaron por

¹⁷³ Entrevista telefónica con Carlos Gómez Sánchez, Bisnieto de Miguel Gómez Olave, llevada a cabo el 17/12/19.

¹⁷⁴ Debido a la complejidad inherente de referirse a dos personas que comparten nombre y primer apellido, para efectos de claridad en la explicación en adelante se hará referencia a Miguel Gómez Vázquez llamándolo “Miguel Gómez padre”; esto, para efecto de diferenciarlo de su hijo, Miguel Gómez Olave, a quien se hará referencia con su nombre completo.

¹⁷⁵ Family Search, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano en Durango, Dgo. Vol. Núm. 20, años 1839-18474. Matrimonios de españoles, matrimonios de indios. Página 71.

¹⁷⁶ Family Search, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano en Durango, Dgo. Vol. Núm. 60, años 1855-1859. Bautismo de hijos legítimos y bautismo de hijos naturales. Página 767.

¹⁷⁷ Family Search, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano en Durango, Dgo. Vol. Núm. 68, años 1860-1865. Bautismo de hijos legítimos y bautismo de hijos naturales. Página 77.

¹⁷⁸ Family Search, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano en Durango, Dgo. Vol. Núm. 68, años 1860-1865. Bautismo de hijos legítimos y bautismo de hijos naturales. Página 59.

¹⁷⁹ A pesar de que no fue posible ubicar su acta/partida de nacimiento, gracias a datos referidos por Carlos Sánchez Gómez se pudo determinar su identidad.

¹⁸⁰ Si bien Miguel Leandro de Jesús es el nombre que aparece en su partida de bautismo; tanto al frente de su imprenta, como en su función de secretario del ayuntamiento aparecerá solo como Miguel Gómez Olave.

dicho medio;¹⁸¹ Sin embargo, en un escrito realizado por Miguel Gómez Olave se asienta que la primera vez que se recibe señal de telégrafo fue el 16 de septiembre del mismo año, al mediodía; además, se supone que el primer mensaje lo envió Miguel Gómez Vázquez desde el mineral de Sombrerete, Zacatecas; mientras que en Durango era recibido únicamente por el gobernador Hernández y Marín.¹⁸²

2.2.2. Miguel Gómez padre y su imprenta

Por otra parte, en lo tocante al negocio de la imprenta Miguel Gómez padre estableció una que estuvo en funciones hasta 1871, año de su fallecimiento;¹⁸³ si bien se tienen noticias de actividades del establecimiento para 1862,¹⁸⁴ un texto descubierto en las indagaciones para la tesis que fue impreso en el taller en 1861 titulado *Apuntes sobre amalgamación por toneles por Luis de la Torre y Carlos León de la Peña* sirve de referencia acerca de una fecha más antigua de la que hasta ahora se había encontrado para las actividades del taller; por tanto, es probable que este ya estuviera activo incluso antes de la década de los sesenta del s. XIX. Respecto al texto, éste trata sobre procedimientos relacionados a la fundición de metales, por lo que debió estar dirigido a un público relacionado con la minería. Hasta el momento no se cuenta con datos que brinden información concreta referente motivo de que dicho trabajo fue delegado a la imprenta de Miguel Gómez padre; aunque puede inferirse que ello se debiera a que la empresa contaba con el capital humano y tecnológico necesario para acometer dicho trabajo de impresión.

En cuanto a la tecnología necesaria para el funcionamiento de su imprenta, además de contar con imprentas tipográficas Miguel Gómez padre se vio obligado a elaborar maquinaria de fabricación casera para realizar grabados esto, debido a la escasez de tecnología adecuada que había a nivel regional. Es necesario hacer hincapié en este dato, ya que sirve para entender las pretensiones o aspiraciones que Miguel Gómez padre tuvo para su taller,

¹⁸¹ Gallegos, *Historia de...*, 521

¹⁸² Valles y Romero, "Xavier Gómez...", 181.

¹⁸³ Entrevista telefónica con Carlos Gómez Sánchez, Bisnieto de Miguel Gómez Olave, llevada a cabo el 17/12/19.

¹⁸⁴ Gallegos, *Historia de...*, 434.

por lo que la elaboración hechiza de tecnología debió ser una estrategia que le ayudó a destacar frente a otras imprentas de entonces.

Durante el tiempo que estuvo activa la imprenta realizó trabajos de distinta índole, aunque en general estos estuvieron alejados del ámbito del grabado y la producción de imágenes si se compara su producción con la que tuvo años más tarde el taller de su hijo Miguel Gómez Olave.

En orden cronológico, el primer dato referente a la producción es el libro ya mencionado: *Apuntes sobre amalgamación por toneles por Luis de la Torre y Carlos León de la Peña* de 1861. A diferencia de otros textos impresos en el taller como la *Nomenclatura de las calles de la ciudad de Durango* que es referido tanto por Gallegos¹⁸⁵ como por Maciel y Rodríguez -según estos el libro fue acordado el 21 de Junio de 1862 por el Ayuntamiento y tenía 12 páginas-¹⁸⁶ *Apuntes sobre amalgamación...*, no había sido mencionado con anterioridad (véanse ilustraciones 9 y 10).

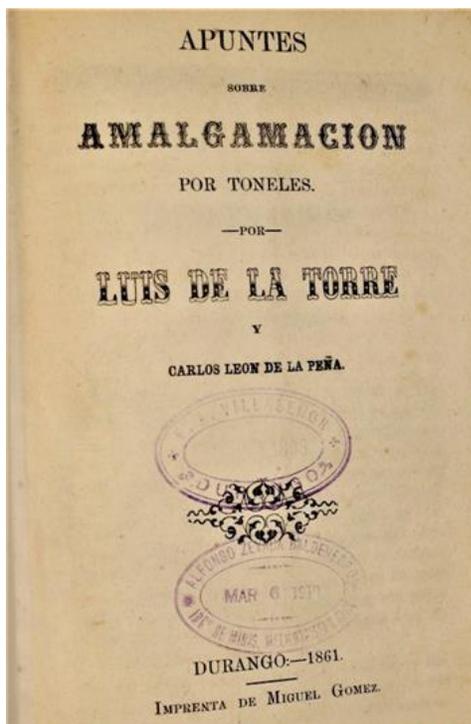


Ilustración 9. Portada de *Apuntes sobre amalgamación por toneles por Luis de la Torre y Carlos León de la Peña*. Fuente: www.fernandoduran.com

¹⁸⁵ Gallegos, *Historia...*, 434.

¹⁸⁶ C. Maciel y G. Rodríguez, *Breve reseña bibliográfica de Durango* (México: UJED, IIH, Editorial Universitaria, 1984), 37.

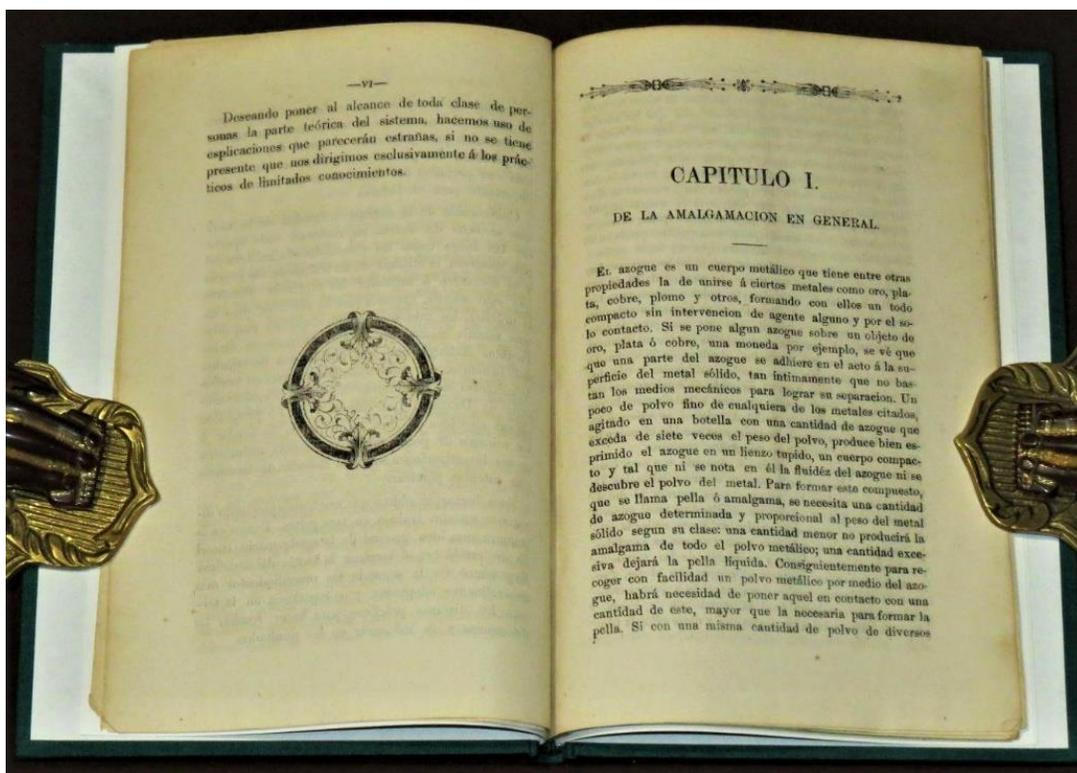


Ilustración 10. Interior de *Apuntes sobre amalgamación...*, Fuente: <https://www.iberlibro.com>

El taller de Miguel Gómez padre también se dedicó a la impresión de periódicos. Durante los primeros meses de 1862 editó e imprimió un periódico de corte político y literario llamado *La Independencia*, cuyo primer número apareció el 13 de enero de ese año; estaba impreso en formato tabloide (29.5 x 42 cm.) y tenía un precio de tres reales, era de publicación semanal¹⁸⁷ y contaba con las siguientes secciones: editorial, parte oficial, gacetilla, remitido, variedades y avisos;¹⁸⁸ deja de ser impreso a finales del mismo año.¹⁸⁹ Respecto a este tema, se debe considerar que en el oficio de impresor era común que estos se encontraran ante la situación de realizar trabajos con los que no necesariamente compartían la ideología que los impulsaba, por lo que se debe actuar con cautela y no confundir la ideología del cliente con la del impresor.

¹⁸⁷ Aunque Maciel y Rodríguez lo registran como publicación diaria.

¹⁸⁸ Liliana Salomón Meraz, *Historia del periodismo en Durango etapa 1822-1950* (México: H. Congreso del Estado de Durango, 2010), 54 y 66.

¹⁸⁹ Maciel y Rodríguez, *Breve reseña...*, 84.

Posteriormente, el miércoles 21 de noviembre de 1866, apareció el primer número de *La Restauración Liberal*; en el pie de imprenta de dicho ejemplar aparece únicamente la leyenda “IMPRESA DEL GOBIERNO” y no se proporciona nombre del responsable. Sin embargo, en el segundo número, fechado el domingo 2 de diciembre del mismo año, la leyenda cambia y puede leerse “Imprenta del gobierno a cargo de M. Gómez”.¹⁹⁰ El hecho de que en el pie de imprenta se mencione a Miguel Gómez padre como encargado de ésta imprenta no significa que la imprenta que Miguel Gómez padre poseía fuera la imprenta de gobierno, sino que lo que este dato demuestra es que fue empleado del gobierno como responsable de las impresiones oficiales hechas en otra imprenta, la *Imprenta del Gobierno*.

Algún tiempo después, Miguel Gómez padre vende una imprenta al gobierno del Estado¹⁹¹ cuyo valor total fue cubierto en abonos;¹⁹² si bien Miguel Gómez padre realiza dicha venta, éste continuó de encargado de la imprenta del gobierno, pues en los pies de imprenta de los ejemplares del periódico oficial de 1870, sigue apareciendo como tal. En este punto, es necesario hacer una precisión respecto a la venta de la imprenta referida, pues ello no significa que Miguel Gómez padre traspasó su negocio/empresa al gobierno, sino que vendió maquinaria necesaria para hacer labores de impresión; por ello, en este caso, por *imprenta* ha de entenderse una máquina destinada para la impresión. De todo esto, puede inferirse que Miguel Gómez padre realizó la venta de la maquinaria para brindar al gobierno tecnología adecuada para que su imprenta pudiera realizar las tareas necesarias; además de que el dato también sugiere que Miguel Gómez padre contaba con más maquinaria -y de buena calidad- que le permitía vender una parte de su tecnología sin que ello afectara a la producción de su negocio.

La venta referida se llevó a cabo mientras el general Francisco Ortiz de Zarate ocupaba el puesto de gobernador. Aunque sería demasiado aventurado afirmar que la compra se hizo a Miguel Gómez padre debido a alguna preferencia hacia éste frente a los demás impresores, se debe tener en cuenta que Miguel Gómez padre para entonces ya estaba

¹⁹⁰ HAHMD. *La Restauración Liberal*, 21 de noviembre de 1866, caja 002, encuadernado de 1866.

¹⁹¹ HAHMD, *La Restauración Liberal*, 18 de abril de 1867, Tomo 1, Número 40. Se anuncia que se pagaron 219 pesos con 50 centavos a Miguel Gómez a cuenta del valor de la imprenta que le compró el Gobierno del Estado.

¹⁹² HAHMD, *La Restauración Liberal*, 12 de mayo de 1867 caja 003. En la sección “Gastos extraordinarios del gobierno”, que aparece en primera plana de este número, puede leerse: “Pago al C. Miguel Gómez en cuenta de mayor cantidad que le adeuda el Estado por valor de una imprenta...400,000”.

encargado de los impresos del gobierno y no sería extraño que este antecedente hubiera influido en la compraventa. También es necesario considerar que, como ya se mencionó, la venta de dicha imprenta sólo la podía haber hecho quien contara con tecnología suficiente para deshacerse de esa tecnología sin alterar la producción de su empresa.

Respecto a los impresores que estuvieron encargados de la impresión del periódico oficial antes de Miguel Gómez padre, entre los ejemplares más antiguos de dichas publicaciones se encuentran los correspondientes a los años 1857 y que fueron *La enseñanza republicana*, realizada en la imprenta del gobierno a cargo de Manuel González; para 1863 se imprimió *La libertad* a cargo de Severo Blanco, que continuó siendo impresa bajo sus órdenes en 1865.

Los ejemplares del periódico oficial son los más antiguos que se pueden encontrar en lo que a publicaciones periódicas se refiere. Gallegos Caballero afirma que el ejemplar más antiguo corresponde a una publicación de la *Gaceta del Supremo Gobierno de Durango* corresponde al año de 1823;¹⁹³ sin embargo Raigosa Reyna opina que dicho periódico se empieza a imprimir hasta el 12 de agosto de 1832, fecha en que aparece el primer número.¹⁹⁴ Estos periódicos tenían un perfil informativo y legal, por lo que el diseño que presentaban era sobrio y si bien podían apreciarse algunas grecas y ornamentos dentro de las páginas de estos no se podía hablar de una presencia importante de imágenes elaboradas.

Sin embargo, durante el año de 1867, en las páginas de *La Restauración Liberal* impreso en los talleres de Miguel Gómez padre aparece una imagen. Se trata de una pequeña viñeta que muestra un coche tirado por dos caballos en el que van el chofer y algunos pasajeros (véase ilustración 11) al lado de este, corre un perro; dicha imagen ilustra un anuncio acerca de la venta de una calesa y una carretela.¹⁹⁵ Por su factura, se sabe que el dibujo procede de un grabado realizado sobre lámina de metal, probablemente realizado mediante buril e impreso en relieve; mientras que el estilo de la imagen a pesar de ser simple acusa una fuerte influencia del estilo romántico.

¹⁹³ Salomón, *Historia del periodismo...*, 64.

¹⁹⁴ Raigosa, *Romanticismo y...*, 699.

¹⁹⁵ HAHMD, *La Restauración Liberal*, caja 003, 20 de enero de 1867.

Esta descripción del estilo del grabado al que se hace referencia es importante porque permite identificar las capacidades/estilos a los que se remitía la producción del taller en cuestiones de estética, con lo que se puede hacer una valoración del desarrollo técnico y tecnológico con el que el taller contaba. Desafortunadamente, la impresión disponible de dicha imagen no es la óptima y acusa un error en la misma que tuvo como resultado una impresión desenfocada; estos accidentes eran comunes y se generaban por algún movimiento accidental al momento de la impresión.

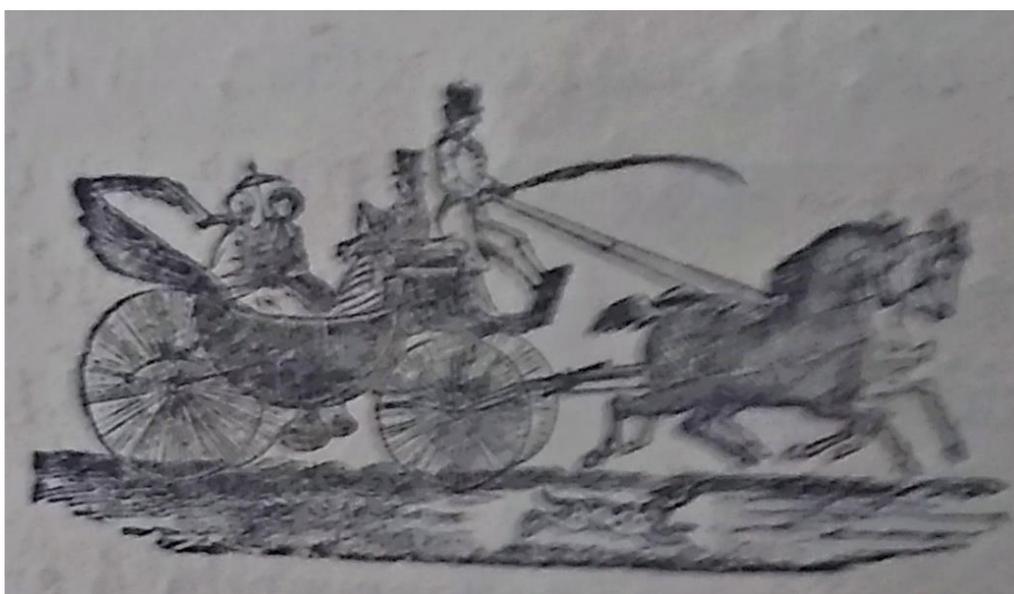


Ilustración 11. Ejemplo de grabado realizado por el taller de M. Gómez.
Fuente: HAHMD, *La Restauración Liberal*, caja 003, 20 de enero de 1867

En 1870 Miguel Gómez padre imprimió otro periódico llamado *La Luz*, periódico exclusivamente dedicado a fomentar la educación de la juventud, que era de publicación quincenal y cuyo primer número apareció el 1 de abril de ese año; en el pie de imprenta se indica lo siguiente: Imprenta de Gobierno a cargo de M. Gómez.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Algunos números de este periódico aparecen dentro de un encuadernado titulado *La Charada*, de 1869, que se encuentran en resguardo en la Hemeroteca Pública del Estado de Durango, en adelante HPED.

Durante su relación comercial con el gobierno Miguel Gómez padre también realizó otros tipos de trabajos como recibos¹⁹⁷ o impresos propagandísticos; ejemplos de estos últimos son dos carteles relativos a la plaza de toros; uno impreso en papel verde y fechado el 18 de diciembre de 1863 (véase ilustración 12) y otro impreso en papel azul, fechado el 1 de abril de 1866¹⁹⁸ (véase ilustración 13). En el primero se habla de una corrida de toros que se llevó a cabo en la fecha señalada donde se contó con la presencia de tres picadores.



Ilustración 12. Cartel del 18 de diciembre de 1864, realizado por la Imprenta del Gobierno a cargo de Miguel Gómez Vázquez. Fuente: AHMD, Sección Cabildo 1807-1926, expediente 1413.

Por su parte, el segundo anuncia a los integrantes de la cuadrilla de toreros que participó en el evento del 1 de abril; sin embargo, además de lo anterior, el anuncio expresa lo siguiente:

¹⁹⁷HAHMD, *La Restauración Liberal*, 11 de marzo de 1870. Aparece un anuncio de un pago a M. Gómez a cuenta de la impresión y papel de 6,000 recibos para el cobro de la contribución. En este mismo sentido, en el expediente 1023 de la sección “Cabildo 1807-1926” del Archivo Histórico del Municipio de Durango -en adelante AHMD- se da cuenta de un cobro a cuenta de unas actas realizadas en 1863.

¹⁹⁸AHMD. Sección Cabildo 1807-1926, expediente 1413.

Según el contenido de los anuncios que para la función del domingo 1 de abril de 1866 se han circulado, contienen un bonito cuadro litográfico que es uno de los varios con que será obsequiado el público [...]¹⁹⁹

**PLAZA
DE TOROS.**

GANADO DEL REGISTRO.

Segun el contenido de los anuncios que para la funcion del Domingo 1.º de Abril de 1866, se han circulado, y contienen un bonito cuadro litográfico que es uno de los vários con que será obsequiado el público, se hace presente á las personas que concurran á estas diversiones que la

CUADRILLA DE TOREROS

la componen los siguientes:

<p>COMO DIRECTOR MATARA Sotero Carrasco.</p> <p>PICADORES Cello Hernandez. Serapio Henriquez</p> <p>BANDERILLEROS José Ana Alonzo.</p>	<p>German Garcia. Juan Miramontes (á) el chaparro.</p> <p>CHULILLO Bernardo Carrasco.</p> <p>GRACIOSO Atanacio Guerra.</p>
---	--

Estas personas trabajarán por forzoso compromiso, y por accidente algunas otras.

OTRA ADVERTENCIA.

Como en el interés de la empresa y de la compañía está el procurar siempre el mejor ganado, y evitar quanto sea posible que la funcion esté fastidiosa, se han propuesto trabajar asiduamente en la buena eleccion de los toros procurándolos de distintas haciendas, y no presentar refaccion, pues se tiene conviccion de que cuando se ocurre a el arvitrio de traer algunos toros mas es, porque se ve con anticipacion que los que se han separado no sirven, y en este caso los refaccionados están peores, y con las operaciones de que entro y salga el toro, se hace un fastidio insoportable, y es lo que se quiere evitar, procurando siempre el mejor ganado: mas cuando por algun accidente algun toro salga flojo lidiándose seguido pronto acabará el mal rato, y en último caso morirá á lazo como siempre se ha hecho.

Sotero Carrasco.

Dará principio á las cuatro y media si el tiempo lo permite.

IMP. DEL GOBIERNO.

Ilustración 13. Anuncio del 1 de abril de 1866, realizado por la Imprenta del Gobierno a cargo de Miguel Gómez Vázquez. Fuente: AHMD, Sección Cabildo 1807-1926, expediente 1413.

¹⁹⁹ AHMD. Sección Cabildo 1807-1926. Expediente 1413, Impreso azul "PLAZA DE TOROS".

Si bien no se encontraron vestigios o mayores datos del referido *cuadro litográfico*, el hecho de que se mencione permite inferir que dicho trabajo fue realizado por el Taller de M. Gómez, pues existe una litografía donde se representa una escena en la que aparece el monumento a la Restauración de la Independencia²⁰⁰ que consiste en la columna situada en medio de la entonces Plazuela Ortiz de Zárate y que fue realizada por las mismas fechas (véase ilustración 14). Dicho monumento, cuyo decreto de construcción se concretó el 28 de julio de 1867 y que fue erigido en honor del regreso de Benito Juárez a la ciudad de México, se supone que fue concluido hasta 1898, aunque en la litografía -que está fechada en el 3 de agosto de 1867- la columna ya aparece concluida y es admirada por algunos paseantes, por lo que parece que dicha litografía pretendía ilustrar una visión idílica de cómo luciría dicho monumento una vez concluido en la vida cotidiana de la ciudad. En este sentido, al momento de su creación la imagen parece haber sido proyectada como propaganda de la erección del monumento.

Ahora, si bien en ésta imagen no parece referencia explícita al autor de la misma hay que recordar que, a la sazón, Miguel Gómez padre se desempeñaba como impresor responsable de la imprenta del gobierno y gracias al dato proporcionado por Carlos Sánchez Gómez, se sabe que contaba con conocimientos de la técnica litográfica.²⁰¹

Toda la producción que se ha encontrado del taller de Gómez Vázquez presenta los siguientes pies de imprenta: *Imp. de Miguel Gómez* o *Imprenta de Miguel Gómez*, aunque el establecimiento también era conocido como *Impresos Santa María*²⁰² debido a una de las ubicaciones en la que estuvo el taller, el portal de Santa María; sin embargo, son contadas veces en que aparece referenciado de esta manera. Además, durante cierto tiempo, la imprenta también se ubicó en Portal del recreo número 3.²⁰³

²⁰⁰ AHMD. Sección Cabildo 1807 – 1926, expediente: 2279, año: 1897, sub expediente número 151 de “Presupuesto de Egresos municipales”.

²⁰¹ Carlos Sánchez Gómez, bisnieto de Miguel Gómez Olave, a quien se entrevistó para la elaboración de la tesis.

²⁰² Salomón, *Historia del periodismo...*, 54.

²⁰³ Salomón, *Historia del periodismo...*, 66.



Ilustración 14. Litografía realizada, probablemente, en la Imprenta del Gobierno a cargo de Miguel Gómez Olave, con motivo del decreto de creación del monumento a la *Restauración de la Independencia*. Fuente AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”, Expediente: 2279, año: 1897 sub expediente número 151 de “Presupuesto de Egresos municipales”.

La producción de la imprenta de Miguel Gómez padre estuvo un tanto alejada del ámbito de las imágenes debido al tipo de trabajos que le fueron comisionados, sin embargo, deben de tenerse en cuenta algunas cuestiones importantes para considerar el manejo de las técnicas de grabado que éste poseía. En primer lugar, el último grabado al que se ha hecho referencia y que demuestra una técnica destacada; sobre todo en el trabajo de claro oscuro y modelado mediante diferentes tramas que permiten un acabado realista satisfactorio que puede apreciarse en la imitación de las texturas de la arboleda o la columna, así como el efecto de profundidad que resulta bien logrado mediante la degradación de los grises. En segundo lugar, se debe considerar que fue el propio Miguel Gómez Vázquez quien enseñó tanto a Miguel como a Carlos las bases de las técnicas gráficas²⁰⁴ que posteriormente ambos utilizaron de manera prolífica en sus talleres respectivos.

2.2.3. Tecnología y recursos técnicos de la imprenta de Miguel Gómez

Tomando como punto de partida este mismo grabado, se debe ahondar en algunas cuestiones relacionadas con la tecnología con la que el taller contaba. Como se mencionó anteriormente, se supone que durante un tiempo el taller utilizó tecnología de fabricación casera para elaborar los grabados dado la escasez de tecnología profesional;²⁰⁵ al respecto, Carlos Sánchez Gómez atribuye esta carestía de recursos tecnológicos especializados como consecuencia del tratado McLane-Ocampo,²⁰⁶ sin embargo, como se sabe, dicho convenio fue meramente *teórico*, pues si bien fue firmado el 14 de diciembre de 1859 tanto por Melchor Ocampo como por Robert McLane, al no lograr que el gobierno de EUA lo ratificara, éste no resultó efectivo.²⁰⁷

El tratado es mayormente conocido por las cuestiones políticas ligadas al uso comercial de ciertas partes del territorio nacional, aunque en el artículo octavo se abordan

²⁰⁴ Entrevista telefónica con Carlos Sánchez Gómez, Bisnieto de Miguel Gómez Olave realizada el 17/12/19

²⁰⁵ Para la impresión de textos se infiere que el taller contaba con maquinaria y tecnología tipográfica adecuada para cubrir las necesidades de impresión del taller.

²⁰⁶ Entrevista telefónica con Carlos Sánchez Gómez, Bisnieto de Miguel Gómez Olave realizada el 17/12/19.

²⁰⁷ Jorge L. Tamayo, "El tratado McLane-Ocampo", *Historia Mexicana* Vol. 21, n.º 21 (México, El Colegio de México, 1972): 606.

cuestiones referentes a las mercancías que se considerarían como legales para que fueran intercambiadas entre Estados Unidos y nuestro país y de las que México no cobraría impuestos.²⁰⁸ En una lista adjunta a dicho artículo, se incluyen “Tipos, espacios, planchas para imprimir o grabar, reglas, viñetas y tinta de imprimir [...] Máquinas e instrumentos [...] para el desarrollo de las artes y las ciencias [...]”.²⁰⁹

Es conocido que durante mayor parte del siglo XIX en México se vivió una situación complicada para la industria en general, pues existían diversas trabas para profesionalizar o mejorar la manera en que estas realizaban sus producciones; ligada directamente a esta problemática, estaba la referida situación de las importaciones. Durante los primeros años posteriores al proceso de la Independencia, la delicada situación sociopolítica afectó las relaciones comerciales que se tenían con Europa además, durante un buen tiempo las importaciones que llegaban al país eran, sobretodo, textiles, bienes de consumo y materias primas siendo los bienes de producción los más escasos.²¹⁰

Fue hasta después de la primera mitad del siglo cuando se empezaron a suprimir algunas de las prohibiciones al respecto. Si bien esto supuso un proceso lento y paulatino, uno de los primeros cambios se dio alrededor 1856, cuando se relajaron las prohibiciones a la entrada de textiles europeos que se habían mantenido por alrededor de 15 años, de 1838 a 1853.²¹¹

De manera similar, el propio comercio interno fue experimentando cambios escalonados que culminarían, en cierta forma, con las modificaciones que al respecto se incluyeron en la Constitución de 1857, donde se establecieron una serie de cambios que buscaban homogeneizar la legislación comercial en todo el país, al igual que en el comercio internacional; aunque para que dichas reformas se volvieran verdaderamente efectivas tendrían que pasar varios años.²¹² Todo ello incidió de manera considerable en el proceso de

²⁰⁸ Tamayo, “El tratado...”, 601.

²⁰⁹ *Tratado McLane-Ocampo*. Archivo de PDF. http://www.lamiradacompartida.es/img/claves-historicas/mexico-y-espana/textos/TPO/textos/1859_tratado_maclane.pdf consultado el 13/02/20.

²¹⁰ Ana Griselda Maldonado Carrasco, “La evolución de las aduanas en México” *Comercio Exterior*, n° 59 (México, Bancomext, 2009): 747.

²¹¹ Inés Herrera y Armando Alvarado, “Comercio y Estado en México” *Historias, Revista de la dirección de estudios históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* n.º 95 (México, INAH/Dirección de estudios históricos): 138.

²¹² Herrera y Alvarado, “Comercio y...”, 129.

la industrialización de México, situación que supuso un proceso lento y un tanto desfasado del desarrollo que al respecto se tuvo en Estados Unidos donde, como se sabe, el crecimiento de su mercado interno le favoreció de manera determinante.²¹³

Como era de esperarse, la situación en Durango fue similar y en su caso fue la falta de carbón mineral el factor que impidió un desarrollo adecuado de la industrialización; por tanto, la economía hubo de apoyarse en el comercio exterior por medio de Mazatlán para prosperar.²¹⁴

Si bien no puede decirse que fue únicamente gracias al Porfiriato que la industrialización de México prosperó durante las últimas décadas del siglo XIX, es cierto que fue durante el mandato de Porfirio Díaz que las industrias mexicanas conocieron una prosperidad que no se había tenido hasta entonces; en este sentido, el periodo porfirista fue el escenario histórico en donde cristalizaron las diversas reformas hechas anteriormente. La prosperidad económica que se vivió entonces respondió a diversos factores entre los que, además de la industrialización a la que se ha hecho referencia, han de mencionarse la expansión de las vías ferroviarias y la inversión extranjera que se vio estimulada por la concesión de privilegios y concesiones atractivas por parte del gobierno mexicano; así, al régimen de Porfirio Díaz le tocó apreciar los frutos de un proceso que trascendía su injerencia.²¹⁵ Inserta dentro de la situación socioeconómica y política descrita, las imprentas se vieron inmersas en la misma dinámica y la lógica de su desarrollo dependió de las situaciones mencionadas, por lo que también experimentó un progreso paulatino.

2.2.4. La transición hacia un negocio familiar

Miguel Gómez padre falleció un 7 de abril 1871 debido a una bronconeumonía y a pesar de que murió en la ciudad de México²¹⁶ fue enterrado en el Panteón de Oriente, en Durango.²¹⁷

²¹³ Stephen H. Haber, “La industrialización de México: Historiografía y análisis” *Historia Mexicana* Vol. 42, n.º 3 (México, El Colegio de México, 1993): 661.

²¹⁴ Miguel Vallebuena Garcinava, “Economía y negocios en el Durango de los Siglos XVIII y XIX” En *Historia General de Durango, tomo 3* (México: UJED/IIH), 217.

²¹⁵ Guadalupe Villa Guerrero, “La minería en Durango. Aspectos de su historia social. 1880-1920” En *Historia General de Durango, tomo 3* (México: UJED/IIH), 352.

²¹⁶ Entrevista telefónica con Carlos Sánchez Gómez, bisnieto de Miguel Gómez Olave realizada el 17/12/19.

²¹⁷ Valles y Romero, “Xavier Gómez...”, 81.

Dado que su imprenta era operada de manera familiar²¹⁸ ésta siguió en funciones, existiendo indicios de que fue operada por sus hijos al menos por un tiempo.

Al respecto, hay que considerar que es hasta el ejemplar del viernes 17 de marzo de 1871 que M. Gómez aparece como responsable de la impresión del periódico; el número que aparece después, el del 27 de marzo, está incompleto, por lo que no puede afirmar si aún fue impreso bajo las direcciones de M. Gómez o fue el primero que se imprimió bajo las ordenes de su hijo, Carlos Gómez Olave, quien a partir del ejemplar publicado el jueves 6 de abril de 1871 aparece como responsable de la impresión; si se toma en cuenta la fecha de muerte de Miguel Gómez padre, significa que Carlos habría empezado imprimir el diario unos días antes de la muerte de su padre.

Se sabe que Miguel Gómez padre había trabado relación con el gobierno debido a su oficio de impresor, aunque existe un dato que pudiera sugerir que tuvo algún desempeño -si bien, mínimo- en cuestiones políticas: en la sección editorial del periódico *La Charada* del 21 de mayo de 1869 se menciona a un Miguel Gómez relacionado con el nombramiento de una junta menor encargada de proponer candidaturas.²¹⁹ Otra mención aparece en la *Lista de donativos para gastos causados en la matanza de alacranes*, donde también se menciona a Miguel Gómez.²²⁰ Como se verá más adelante, la relación con el gobierno que comenzó Miguel Gómez Vázquez, se extendería a algunos de sus descendientes.

2.3. Carlos Gómez Olave

Como ya se mencionó, Carlos Gómez Olave²²¹ fue uno de los hijos del matrimonio Gómez Olave y si bien la información personal encontrada es escasa, a través de pistas dadas tanto por datos encontrados acerca de los trabajos en los que se desempeñó como de algunas impresiones que realizó, se puede inferir que era mayor que Miguel Gómez Olave y este último *heredó* algunos trabajos y obligaciones por parte de su hermano mayor. Por tanto, es

²¹⁸ Carlos Sánchez Gómez refiere que, al menos durante algún tiempo, los miembros de la familia Gómez Olave vivieron en el mismo domicilio para minimizar gastos y ayudarse mutuamente en el negocio de la imprenta.

²¹⁹ HPED. *La Charada*, viernes 21 de mayo de 1869.

²²⁰ HPED. *La restauración liberal*, domingo 2 de junio de 1867.

²²¹ En adelante, Carlos Gómez.

importante explicar algunos aspectos de la vida de Carlos Gómez tales como su desempeño como impresor y su empleo como secretario del ayuntamiento para entender cómo Miguel Gómez Olave se vería beneficiado, hasta cierto punto, por algunos de los trabajos y relaciones sociales de su hermano mayor. A continuación, se presentan una serie de datos que explican la relación que tuvo Carlos Gómez con la imprenta y con la secretaria de ayuntamiento y que ayudan a dimensionar la influencia que éste tuvo en Miguel Gómez Olave.

2.3.1. Carlos Gómez Olave como impresor

El primer dato que se tiene de Carlos Gómez y que se relaciona con la imprenta es que éste continuó con la impresión del periódico oficial del que su padre fue encargado hasta su fallecimiento, labor que prolongó hasta el número correspondiente al 8 de septiembre de 1871; posteriormente, siguió imprimiendo el periódico oficial luego de que este cambió su nombre por el de *Victoria*.²²² Conforme Carlos Gómez siguió desempeñándose en el puesto se añade una dirección para la Imprenta de Gobierno: Portal del Reposo núm. 2. El último ejemplar del *Victoria* del que hay rastro, al menos en la hemeroteca del Archivo Municipal, corresponde al jueves 19 de octubre de 1871.²²³

Para 1872, Carlos Gómez aparece como director tanto del *Boletín Oficial*, impreso del viernes 23 de marzo hasta viernes 4 de octubre del mismo año -sumando 48 números en total-.²²⁴

La labor más prolífica que tuvo Carlos Gómez como impresor del periódico oficial se dio con *La Restauración Constitucional* que comenzó a imprimirse del domingo 20 de octubre de 1872. Durante seis años, de 1872 a 1877, fue el encargado principal de la impresión de dicha publicación, si bien en algunas ocasiones la tarea fue delegada a la imprenta de la Mariposa, a cargo de Francisco Vera y que estaba ubicada en la 2ª calle de San Juan de Dios, número 5; esta alternancia entre ambas fue una constante durante estos años, pues aun en 1880 se tienen registros de esta situación protagonizada por ambas

²²² HAHMD, *Victoria, Periódico Oficial*, 16 de septiembre de 1871, primer número del periódico oficial bajo este nuevo nombre.

²²³ HAHMD, *Victoria, Periódico Oficial*, 19 de octubre de 1871.

²²⁴ HAHMD, *Boletín Oficial*, 23 de marzo - 4 octubre de 1872.

imprentas.²²⁵ Más allá de algunas variaciones leves en algunos de los tipos u ornamentos y grecas de las impresiones, no existe un cambio verdaderamente perceptible entre las ediciones hechas por uno u otro taller; ello es completamente natural pues, como ya se dijo, el periódico oficial no era un impreso propicio para abundar en estilizaciones gráficas o de diseño, por lo que ambos talleres no tendrían mayor interés en hacer patente algún estilo al momento de imprimirlo.

Durante estos años, la *Imprenta del Gobierno* se ubicaba en el Portal del Reposo, número 2, pero el 12 de febrero del 1874 se efectuó un cambio y en el pie de imprenta del periódico de esa fecha aparece una nueva dirección: 1ª calle de Teresas, número 14. Sin embargo, es hasta el 15 de marzo cuando en el periódico aparece el aviso de dicho cambio:

La que es al cargo del que suscribe, se ha trasladado a la calle de Teresas núm. 14 donde se desempeñarán toda clase de trabajos a precios módicos, contando con un nuevo surtido de tipos muy elegantes. En este mismo establecimiento, se halla el despacho de litografía que lleva su nombre. Durango, marzo 14 de 1874.- Carlos Gómez.²²⁶

Este cambio de domicilio es importante, pues a partir de éste se pueden explicar ciertas situaciones. Primero, el domicilio al que se muda en la calle de Teresas es el mismo en donde Miguel Gómez Olave establece su taller en el mismo año de 1874; se sabe que esta situación resultó benéfica para ambos impresores, pues podían apoyarse mutuamente en sus tareas.²²⁷ Otro aspecto interesante es que en el anuncio presentado Carlos Gómez demuestra que además de ser responsable de la imprenta del gobierno, éste contaba con un negocio propio, al que hace referencia como “despacho de litografía”²²⁸ por lo que repite la forma en que Miguel Gómez padre laboró, tanto al frente de la imprenta del estado como siendo propietario de una imprenta privada. Como se verá más adelante, en algunos momentos los respectivos talleres de Carlos y Miguel desempeñaron tareas similares para clientes en común, por lo que

²²⁵ Salomón, *Historia del periodismo...*, 46.

²²⁶ HAHMD, *La restauración Constitucional*, tomo II, jueves 12 de febrero de 1874, Núm. 12.

²²⁷ Entrevista con Carlos Sánchez Gómez, 7 de julio de 2020. Carlos Gómez Sánchez afirma que el hecho de mantenerse juntos era una manera tanto de evitar gastos como de apoyarse familiarmente.

²²⁸ HAHMD, *La restauración Constitucional*, Tom. II, jueves 12 de febrero de 1874, Núm. 12.

en ocasiones es complejo establecer una división determinante entre ambas empresas en lo referente a su línea de producción que se apoye en alguna diferencia adicional al dato del nombre del establecimiento que lo realiza; por lo que es probable que al menos durante el tiempo que compartieron domicilio, ambos talleres se repartieran los encargos.

Durante los años de 1875 y 1876 Carlos Gómez continua apareciendo como responsable de la edición del periódico oficial; sin embargo, en los primeros días de diciembre de 1876, en el pie de imprenta aparece un cambio y en lugar de *Imp. del Gobierno* aparece *Imprenta de Carlos Gómez*.²²⁹ El jueves 8 de febrero de 1877 ocurre un cambio de nombre del periódico y aparece el primer número del *PERIÓDICO OFICIAL*, que también fue impreso en la imprenta de Carlos Gómez, aunque ésta aparece establecida en un nuevo domicilio: 2ª calle de San Francisco número 5,²³⁰ que posteriormente también cambiará para establecerse en la misma calle, pero en el número 4. Es interesante ver que Carlos Gómez no se mantuvo al lado de Miguel Gómez Olave en el domicilio que compartieron, a pesar de la conveniencia que ello pudo haber significado; sin embargo, también es factible suponer que dicha convivencia no fuera tan benéfica como pudiera parecer en un primero momento y, en aras de beneficiar a su empresa, Carlos decidiera mudarse.

Como ya se demostró, Carlos Gómez también contaba con el servicio de litografía en su taller y si bien las obras litográficas realizadas en su taller son escasas, en el número 57 del *PERIÓDICO OFICIAL* de 1877 aparece una litografía realizada por él. Se trata de un mapa de México, en cuyo encabezado puede leerse “ATLAS GENERAL DE LA REPÚBLICA MEXICANA, comenzado a publicar en 1877 POR EL MINISTERIO DE FOMENTO”; al pie de la imagen aparece la siguiente leyenda: Imprenta y Litografía de Carlos Gómez, Durango (véase ilustración 15).

La imagen consiste en un grabado que abarca la totalidad del pliego del periódico y que aparenta haber sido realizado mediante la combinación de dos técnicas: la parte correspondiente al territorio nacional pudo ser una litografía, mientras que el sombreado que aparece alrededor de este y que tiene como función destacar el contorno del terreno acusa un estilo correspondiente a un grabado realizado sobre metal mediante la técnica de buril;

²²⁹ HAHMD. *La restauración Constitucional*, 7 de diciembre de 1876.

²³⁰ HAHMD. *PERIÓDICO OFICIAL*, Tom. 1, Durango, jueves 8 de febrero de 1877, Núm. 57.

además, es bastante probable que los textos correspondientes tanto al encabezado como al texto dónde se hace referencia al lugar de impresión fuesen impresos por separado, posiblemente antes de que la imagen fuera incorporada. Por otra parte, los números parecen haber sido realizados con tipos, por lo que el trabajo de impresión pudo suponer una tarea paulatina que precisó de una serie de reimpressiones para lograr la imagen final.

Aunque menos probable, existe la posibilidad que toda la imagen sea una litografía realizada a dos tintas –negra y roja- y que de ser así hubiera necesitado de un sólo paso por la prensa litográfica; si bien las líneas de sombreado a las que se ha hecho referencia pudieran ser el punto clave para desestimar esta posibilidad, se debe tener en cuenta que la habilidad presente entre los trabajadores del taller de Carlos Gómez pudo haber sido tal que pudieran lograr efectos complejos mediante la técnica litográfica. Dicha situación no es extraña en la práctica del grabado donde, mediante los conocimientos técnicos adecuados, es posible simular los acabados de una técnica distinta a la que se está utilizando.

Carlos Gómez continuó ofreciendo el servicio de impresiones litográficas al menos hasta 1881, pues en el primer número del periódico *La Brocha*, editado en ese mismo año aparece la siguiente nota:

Nuestras caricaturas no son hechas en la Litografía de Carlos Gómez, como puede creerse, sino en la prensa litográfica que acabamos de recibir de Zacatecas. Hacemos esta aclaración porque pudiera ser que nuestro amigo Gómez se concitara con algunas enemistadas. Conste²³¹

Este anuncio permite entrever algunas cosas. Primero, que al ser necesario hacer la aclaración del lugar donde se habían impreso las caricaturas a las que se hace referencia, eran pocos los establecimientos que ofrecieran impresiones litográficas, lo que habría hecho que se asumiera que éstas fueron realizadas en el taller de los Gómez y segundo, dado que las caricaturas eran de sátira política, la advertencia reafirma la buena relación que Carlos Gómez tenía con el gobierno, pero también con los responsables de la impresión de dichas caricaturas.

²³¹ HPED. *La Brocha, periódico político, joco-serio, con caricaturas*. 1ª Época, Durango, agosto 15 de 1881, Núm. 1.

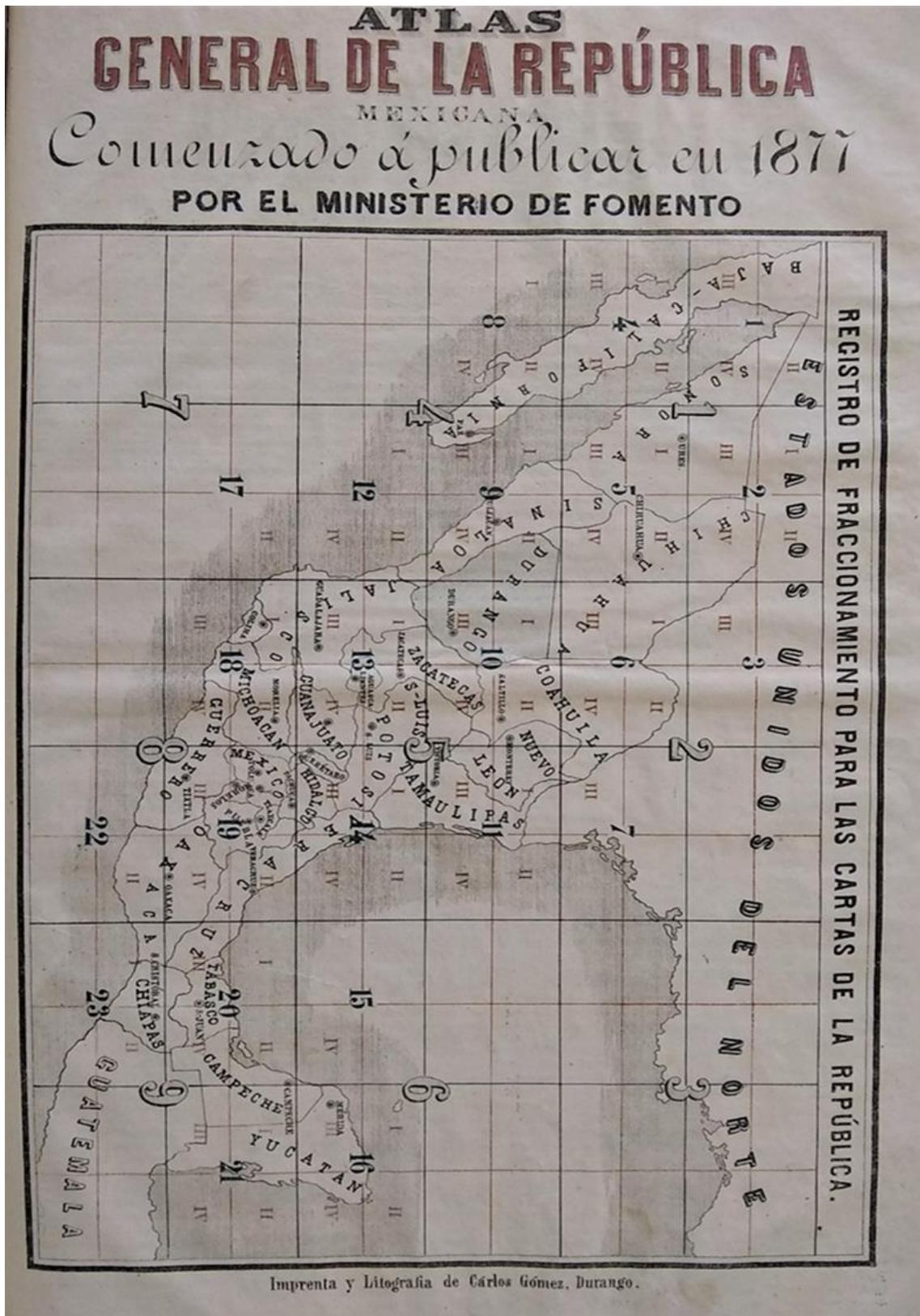


Ilustración 15. *Atlas General de la República*. Fuente: HAMHD PERIÓDICO OFICIAL, NÚM. 57.

Durante 1878 Carlos Gómez dejó de imprimir el periódico oficial, el último ejemplar impreso bajo su dirección fue el del martes 19 de enero de 1878;²³² a partir de entonces, la impresión del periódico continuó a cargo de la *Imprenta de la Mariposa*.

El trabajo de impresor de Carlos Gómez no se limitó al periódico oficial; pues además realizó las siguientes impresiones:

a) *La regeneración constitucional*: Se encontró un sólo ejemplar de este periódico, fechado el 7 de marzo de 1877, impreso por Carlos Gómez con domicilio en 2ª calle de San Francisco Núm. 5.

b) *Semanario de avisos*: Se han encontrado algunos números correspondientes a 1877 en cuyo pie de imprenta puede leerse: impreso en la casa del editor; bajo el cargo de editor aparece Carlos Gómez y el domicilio es calle de San Francisco número 4.

c) *El independiente*, órgano del *Club Victoria*: Existen algunos números, todos impresos en la imprenta de Carlos Gómez; además de que este aparece como “administrador responsable”.

d) *La opinión*: existen ejemplares de este periódico realizado en la imprenta de Carlos Gómez.

e) *La paz*, órgano del *Club Donato Guerra*: algunos de los ejemplares de este periódico – números 2, 3, 4, 5- realizados en la imprenta de Carlos Gómez.

f) *La Reconstrucción política*: los ejemplares de formato grande de este periódico fueron realizados en la imprenta de Carlos Gómez.²³³

A excepción de los dos primeros ejemplos, ambos realizados en 1877, los demás trabajos mencionados se realizaron durante 1880, cuando el taller se ubicaba en la calle de San Francisco, número 4.

²³² HAHMD. *PERIÓDICO OFICIAL*, 19 de enero de 1878.

²³³ HPED. Encuadernado “Varios Periódicos 1877”.

2.3.2. Carlos Gómez Olave: funcionario público

Además de impresor, Carlos Gómez Olave trabajó como funcionario público; específicamente, se desempeñó en el puesto de Secretario del Ayuntamiento cargo que, como se verá más adelante, delegó al propio Miguel Gómez Olave. El dato más antiguo que se encontró respecto al desempeño de Carlos Gómez en dicho puesto consiste en una serie de oficios con su firma como secretario durante enero de 1874.²³⁴

Es importante notar que el año cuando empezó a fungir como secretario de ayuntamiento es el mismo en que se mudó al referido domicilio de la calle de Teresas y, como ya se había señalado, coincide con la inauguración del taller de su hermano, Miguel. Por lo anterior, dichos datos permiten apreciar que el año de 1874 representó una coyuntura tanto para la familia Gómez Olave en general como para Carlos y Miguel en particular, pues a partir de entonces su participación en la sociedad duranguense de su tiempo se expandió por diversos frentes. Carlos Gómez permaneció en el puesto de secretario hasta finales de los ochentas y su separación del cargo se dio de manera escalonada, pues comenzó con una serie de recurrentes solicitudes de licencia para ausentarse y que culminó con la aparición de la firma de un nuevo secretario en los oficios del gobierno municipal.

El primer indicio de los permisos solicitados por Carlos Gómez se da el 16 de abril de 1887, cuando solicitó licencia por dos meses con goce de sueldo para separarse de la secretaría por “tener que ausentarse de la ciudad por motivos de sus negocios particulares”.²³⁵ Las ausencias de Carlos Gómez fueron reiteradas y se extendieron de manera considerable; en total, fueron cuatro licencias en un plazo de cuatro meses las que Carlos Gómez solicitó para ausentarse temporalmente de su cargo, todas con goce de sueldo, mismas que fueron aprobadas. La importancia de mencionar estas ausencias radica en que fue debido a ellas que Miguel Gómez Olave comenzó a relacionarse con el gobierno y como se verá después, esta cercanía fructificó tanto en beneficios personales -pues llegaría a ser secretario del ayuntamiento- como para su imprenta, pues una buena cantidad de los trabajos que esta empresa realizó fueron comisionados por el gobierno.

²³⁴ AHMD, sección “Cabildo 1807-1926”. Expediente 1437, “1874, Diversos negocios, sub expediente no. 4.

²³⁵ AHMD, sección “Cabildo 1897-1826”. Expediente 1667, Año: 1887.

Referente a la incursión de Miguel Gómez Olave como suplente de Carlos, existe un documento correspondiente al año de 1887 titulado *Reforma. Yniciativa [sic] para entrada por el c. Diputado Juan Santa Marina proponiendo la reforma del art. 53 de la constitución del estado*, donde Miguel Gómez Olave es mencionado por primera vez como titular de un cargo público, si bien lo hace bajo la atribución de Secretario Interino –en el documento aparece *Srio. Yntr. [sic]*-.²³⁶ Como ya se dijo, este dato debe ser tomado como el precedente de las funciones públicas que desempeñó posteriormente; para entonces, Miguel contaba con 28 años. Como se verá más adelante, algunos años después, Miguel Gómez Olave terminaría por asumir formalmente el cargo de Secretario del Ayuntamiento y al igual que su hermano durante algún tiempo compaginó las facetas de servidor público e impresor. No se encontraron más datos respecto al desempeño de Carlos Gómez como secretario después de 1888,²³⁷ además de que la referencia más tardía de la producción de su imprenta de la que se tiene noticia es de un par de carteles que anuncian funciones de zarzuela a cargo tanto de la *Compañía dramática y de Zarzuela “Martínez”* el año 1891,²³⁸ como de la Gran compañía de zarzuela y operas traducidas de Isidoro Pastor.²³⁹ Por tanto, se deduce que Carlos Gómez Olave se separó de sus funciones como servidor público y como impresor alrededor del mismo periodo -entre 1888 y 1891-, sin que hasta el momento sea posible proporcionar una causa determinante.

Posteriormente, Miguel Gómez Olave se convirtió en el miembro de la familia que retomó las actividades profesionales que tanto su padre como su hermano asumieron antes que él, además de que fue el miembro de la familia quien logró mantener un taller de impresión en funciones durante más tiempo. Una vez que se analizan y explican los datos que se han presentado hasta ahora, se descubre que el éxito que tuvo Miguel Gómez Olave fue posible gracias a que tanto él como su establecimiento comenzaron a operar precedido de una cierta reputación que tanto Miguel Gómez padre como Carlos Gómez habían logrado debido a su desempeño profesional respectivo. Por lo que el factor familiar dentro de esta investigación se revela como determinante.

²³⁶ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 1703, documento núm. 286, Año:1887.

²³⁷ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”, expediente 1780, Año: 1888. El documento consta de una petición de licencia para ausentarse de sus labores por motivos de salud.

²³⁸ AHMD, “Sobre de impresos 1890-1955”, carpeta “Funciones de teatro”.

²³⁹ AHMD, Sección Cabildo 1807 – 1926. Expediente: 1820, año: 1888.

Conclusión

En más de una ocasión, las imprentas prosperaban en el negocio gracias a una implicación familiar que aseguraba tanto el buen funcionamiento de los talleres como la permanencia de la familia en negocio a través de varias generaciones. La relación intergeneracional que la familia Gómez tuvo con la imprenta fue una parte importante en la forma exitosa en que sus negocios lograron consolidarse a finales del siglo XIX y principios del XX; al tiempo que las relaciones sociales que cultivaron fueron el otro elemento importante que se habrá de explicar para entender el desarrollo de sus establecimientos.

A partir de 1874, el taller de Miguel Gómez Olave brindó servicios especializados que, si se comparan con la producción del taller de su hermano Carlos e incluso con el de su padre, denotará un marcado tinte artístico y más decantado a la producción de imaginaria. Como se vio a lo largo del presente capítulo, las respectivas imprentas del padre y hermano de Miguel Gómez Olave, fueron labrando una trayectoria profesional -tanto en términos de relaciones sociales como de clientela- que permitió que el taller de Miguel empezara a trabajar precedido de un cierto reconocimiento social y cobijado bajo una tradición en el oficio más o menos consolidada; en este sentido, Miguel Gómez Olave fue el miembro de la familia que quizá encarnó de manera más completa el papel de *Maestro Impresor*, al estar involucrado de manera importante en los diferentes fases que suponen el manejar una imprenta y a los que ya se ha hecho referencia.

El lugar social que al paso del tiempo logró concretar Miguel Gómez Olave se verá de manera patente en el siguiente capítulo, que se centrará en los años productivos del taller del que se mostrará su desarrollo a través de su producción que tuvo. Además, se pondrá en diálogo con otros talleres, tanto a nivel estatal como nacional y eventualmente internacional, y con el contexto histórico y sociopolítico en el que le tocó desarrollarse.

Capítulo III

Miguel Gómez Olave

Introducción

En el presente capítulo se explica la figura de Miguel Gómez Olave en tanto que sujeto social con el fin de explicar tres ámbitos que debido a su complejidad intrínseca precisan ser analizados separadamente, para luego poder explicar la manera paulatina en que se fueron entramando en el ámbito del negocio familiar que hasta ahora se ha analizado; dichos ámbitos son: su formación profesional, su desempeño como pintor si bien fue breve, debe destacarse por la calidad de su trabajo y, por último, su papel como docente de pintura.

El hecho de dedicar un capítulo completo a este miembro de la familia Gómez se hace con miras a demostrar cómo su desempeño dentro de estas áreas influyó de manera importante en el taller *Litografía y Tipografía de M. Gómez*; influencia que es notable en cuestiones tales como el marcado estilo estético y artístico que muestran muchos de los impresos y la calidad de su elaboración. Además, es necesario explicar la manera en que Miguel Gómez Olave se desempeñó en esferas diversas sociales al mismo tiempo, motivo por el que en ocasiones tuvo que compaginar el trabajo de su imprenta con su paso por la pintura –tanto en su labor de autor como en el de docente- y el trabajo que realizó dentro del gobierno. Ésta situación no siempre fue resuelta de la mejor manera, porque Miguel Gómez Olave se vio orillado a ausentarse ocasionalmente de algunos de los trabajos en que desempeñaba.

La formación profesional de Miguel Gómez Olave estuvo marcada por la influencia que el pintor Atanasio Vargas le transmitió a través de las clases que éste último impartió en la segunda mitad del s. XIX dentro del Instituto Juárez, misma que se combinó de una manera particular con los conocimientos de las artes gráficas que heredó de su familia y que dio como resultado una apreciable mejoría en la producción de grabados, avance que se ve reflejada tanto en el aumento de impresión de trabajos que contaban con imaginería, como en la calidad con la que dichos impresos fueron realizados.

En su faceta de pintor, si bien no se localizó un número considerable de obras realizadas por Miguel Gómez Olave, se hace un análisis profundo del retrato que realizó en 1895 del Arzobispo Santiago Zubiría y Manzanera pues a través de la descripción y explicación de dicho trabajo se puede apreciar la influencia pictórica de la que se ha hablado, además que es posible apreciar la técnica y capacidades que Miguel Gómez Olave poseía y que resultan consecuentes con la producción más lograda que generaría en su taller.

Como maestro, Miguel Gómez Olave se desempeñó en tres instituciones distintas: el Instituto de Niñas, el Instituto Juárez y el Colegio Guadalupano, lugares en los que estuvo al frente de la cátedra de pintura y de cuyo desempeño existen constancias reflejadas en la obtención de distinciones por parte de sus alumnas del Instituto de Niñas en concursos celebrados en Francia.

Los tres ámbitos analizados en el presente capítulo están ligados entre sí por el arte pictórico, cuya influencia en la producción del taller de Miguel Gómez Olave se entiende adecuadamente luego de que se analiza cada elemento por separado.

3.1. Etapa de formación

Miguel Gómez Olave nació en la ciudad de Durango en 1859 y desde su infancia tuvo un desarrollo personal que estuvo en sintonía con sus antecedentes familiares, por lo que desde sus primeros años estuvo invariablemente relacionado con el negocio de la imprenta. Si bien su padre y su hermano tenían conocimientos de técnicas como el dibujo, el grabado y la impresión, la formación de Miguel Gómez Olave fue diferente pues fue influenciada de manera especial por un acercamiento artístico en lo que a la creación de productos gráficos y pictóricos se refiere. Si bien no se encontraron datos respecto a los primeros años de su educación formal, para los efectos de esta investigación es más importante considerar la educación relacionada con las habilidades artísticas de las que dependería su desempeño al frente de su taller. Al respecto se sabe que, durante su paso por el Instituto Juárez, Miguel tomó clases de pintura con el pintor Atanasio Vargas.

Originario de San Luis Potosí, Vargas destacó como artista y como docente de pintura; recibió su formación profesional en la Academia de San Carlos, bajo la dirección de Efigenio Caboni, José Salomé Piña y Santiago Rebull;²⁴⁰ estos últimos fueron a su vez alumnos del pintor de origen español Pelegrín Clavé, por lo que Vargas recibió una marcada influencia del estilo del pintor barcelonés que luego heredaría a sus alumnos.²⁴¹

Desde la publicación de la Ley de Instrucción Pública del Estado por el gobernador Hernández y Marín en 1876, se produjo una notable mejoría en cuanto a la educación artística de los institutos mencionados, situación que propició que Vargas fuera contratado por el gobierno estatal para impartir materias artísticas; para entonces, era una práctica común que quienes habían estudiado en la Academia de San Carlos hicieran carrera en provincia, ya fuera como pintores o como docentes.²⁴²

²⁴⁰ Adolfo Martínez Romero, *Breve Historia de las artes en Durango* (México: UNAM/ICED, 2018), 119.

²⁴¹ Clavé, a su vez, formó parte de un grupo de artistas -entre los que también se encontraban el escultor Manuel Vilar o el pintor Eugenio Landasio, originario de Italia y destacado por su trabajo en el género del paisaje, entre otros- que fueron contratados por la Academia de San Carlos alrededor de 1845, cerca del tiempo en que la escuela reabrió sus puertas. De acuerdo a Carlos Cantú Bolland, la influencia de Clavé fue importante para las generaciones venideras de estudiantes de artes, al grado que surgió la llamada Escuela Clavé, término que servía para referirse a un nuevo estilo nacionalista que se nutría con las últimas tendencias estilísticas europeas. Véase: Carlos Cantú Bolland, "La Academia Nacional de San Carlos. Patrimonio UNAM 4", *AAPAUNAM Academia, Ciencia y Cultura* n.º 1, (México: Órgano Oficial de Difusión de la AAPAUNAM., 2011): 23-24.

²⁴² Oles, *Artes y...*, 188; 192.

Durante las últimas décadas del siglo XIX el pintor potosino mantuvo una relación constante con la ciudad de Durango que resultó en una serie de visitas -de las que la primera se dio durante 1876-²⁴³, comisiones para obras y en su contratación como docente, pues fungió como maestro de pintura tanto en el Instituto de Niñas como en el Instituto Juárez; en éste último, tuvo algunos alumnos destacados, como Mariano Silva (1860 -1928), quien cobraría fama años después debido a su particular estilo con tintes *naïve*-²⁴⁴ y el propio Miguel Gómez Olave.²⁴⁵

Si bien Vargas tenía una formación artística de pintor principalmente, no sería extraño que en sus clases dentro del referido instituto pudiera transmitir algunos conocimientos referentes a las diversas técnicas de composición o dibujo, por lo que es posible que gracias a las enseñanzas de éste Miguel Gómez Olave haya perfeccionado los conocimientos que de manera informal hubiese aprendido dentro del funcionamiento del negocio familiar. Y en caso de que no haya sido exactamente así, no se puede negar que el entrar en contacto con un maestro con la formación que poseía Vargas fue un hecho que influyó de manera importante en los intereses que Miguel tenía acerca de las técnicas artísticas, pues cuestiones tales como la composición o el manejo adecuado de las gamas tonales -y que sin duda debieron haber sido parte de las clases importadas por Vargas- pudieron ser aplicadas sin problema dentro de la producción del taller y la suya propia; ejemplo de esto último se puede constatar en la pintura que Miguel Gómez Olave realizó del arzobispo Santiago Zubiría y Manzanera que se analiza más adelante.

Para proporcionar una idea del tipo de influencia artística y estética que Miguel Gómez recibió de parte de Atanasio Vargas hay que referirse a la obra de éste último titulada *Una entrevista amorosa*, creada en 1874 (véase ilustración 16), y que fue rechazada por la crítica al año siguiente, cuando fue incluida en la XVII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes.²⁴⁶ La obra representa una escena costumbrista y como el nombre lo anuncia, en la pintura aparece una pareja en medio de la agitación que ha producido un beso robado;

²⁴³ Martínez, *Breve historia...*, 117.

²⁴⁴ Anglicismo que, dentro de las artes, se utiliza para referirse a obras que por su factura parecieran haber sido realizadas por personas con carencias importantes de conocimientos técnicos.

²⁴⁵ Martínez, *Breve historia...*, 119.

²⁴⁶ Ana Paula López Nieto, *Atanasio Vargas*. Museo Blastein. <https://museoblaisten.com/Obra/8863/Entrevista-amorosa/full> consultada el 22/03/20.

sin embargo, a pesar del título -o quizá debido a ello- la obra resultó escandalosa para algunos asistentes de la referida exposición, celebrada en 1875.

Si se compara esta obra con las delicadas alegorías de las pinturas de artistas contemporáneos de Atanasio Vargas se hacen más palpables las particularidades de su estilo. Por ejemplo, la pintura *La flor muerta* de 1868 del pintor Manuel Ocaranza (véase ilustración 17) puede ser un contrapunto para comparar la obra mencionada de Vargas, ya que ambas obras comparten elementos comunes tales como la situación en el exterior de ambas escenas, la figura humana encuadrada por un elemento arquitectónico similar –una pared- que marca una separación de un cielo en ocaso con presencia de algunas nubes; además, en ambos casos, el cielo aparece en el lado derecho de la pintura y, hay presencia de follaje-.

La obra de Vargas presenta una arrebatada composición que contrasta con el estatismo cuasi moral de la obra de Ocaranza; además, la paleta cálida de esta última contrasta con armonía tonal fría de la primera que también destaca por su literalidad y por el tratamiento crudo del tema representado, que no concede lugar a metáforas pudorosas o alusiones veladas.



Ilustración 16. Atanasio Vargas, *Entrevista amorosa*, 1874. Fuente: <https://museoblaisten.com/Obra/8863/Entrevista-amorosa/full> consultada el 21/02/21.



Ilustración 17. Manuel Ocaranza, *La flor muerta*, 1868. Fuente: <http://66.111.6.112/objects/314/la-flor-muerta;jsessionid=DECD1371C325D27870EC16ED3A3F523E?ctx=300b02f9-45c2-43f3-8ab3-0509c1bbc40d&idx=4> consultada el 21/02/21.

Aparte de los datos ya referidos, existen otros tantos relativos a las actividades que Vargas realizó en nuestro estado; por ejemplo, algunos años después apareció en un anuncio de periódico de 1882 puede leerse lo siguiente:

El Sr. Atanasio Vargas, distinguido pintor, conocido ya de nuestra sociedad, se encuentra en esta ciudad, su permanencia será breve, pues va de tránsito para el interior del país. Deseamos que la permanencia del Sr. Vargas no sea tan breve como él se propone; y que en los días que permanezca aquí tenga trabajo y buena retribución, dejándoos algunas obras de su pincel.²⁴⁷

Además, existe un retrato de Benito Juárez realizado por Vargas que está fechado en 1892; la obra parece ser el vestigio de la última visita que el pintor hizo a la ciudad; actualmente se encuentra en resguardo de la rectoría de la Universidad Juárez.²⁴⁸

Si bien son pocos los datos disponibles respecto al periodo de formación de Miguel Gómez Olave es importante conocerlos para entender cómo estos influyeron en la producción de su taller algún tiempo después; además, es importante considerar que dichos años estuvieron marcados por dos cuestiones. La primera, referente a los conocimientos que adquirió por parte de su familia y que encaminaron sus intereses desde muy temprana edad; la segunda, por la formación que recibió en sus años de estudiante en el Instituto Juárez, donde todo parece indicar que se fortaleció su interés por las artes plásticas y gráficas y donde pudo acceder a conocimientos que influyeron en su manera importante en su formación y que, cómo se dijo antes, le permitieron desenvolverse en el ámbito de las artes plásticas; desenvolvimiento que se analizará en el siguiente apartado.

La manera en que la formación recibida en el Instituto Juárez por parte de Atanasio Vargas influyó en Miguel Gómez Olave se evidencia en cuestiones diversas. Un ejemplo es la Virgen de la Inmaculada Concepción que se mostrará más adelante, cuya factura evidencia un conocimiento sólido del dibujo y la valoración tonal; otro es el retrato bien logrado que realizó del Arzobispo Zubiría Escalante y que como se explica en páginas subsecuentes

²⁴⁷HAHMD, *PERIÓDICO OFICIAL*, 29 de junio de 1882.

²⁴⁸Martínez, *Breve historia...*, 119.

destaca entre los demás retratos de la época por contar con una composición equilibrada, un trabajo meticuloso en el apartado de la gama tonal y un dominio de la anatomía y del estilo de representación académica que son evidentes en los diferentes elementos que están representado en dicha obra y que hacen eco del estilo academicista –valga la redundancia– del que Atanasio Vargas se servía para realizar su propia obra. A todo esto hay que agregar la calidad técnica y compositiva de los grabados que fueron realizados en el taller de Miguel Gómez Olave, mismos que además de hacer gala de una maestría técnica del grabado demuestran cuestiones dignas de ser resaltadas, como lo son el reiterado uso de la alegoría como elemento compositivo, el tratamiento realista de los elementos representados y la búsqueda constante de nuevas maneras de representar elementos comunes de la producción del taller, tales como los diplomas o los carteles taurinos.

Quizá, si se hubiesen localizado más trabajos pictóricos realizados por Miguel Gómez Olave la influencia por parte de Atanasio Vargas sería más fácil de evidenciar, sin embargo, se debe reconocer una inquietud constante por parte de Miguel de dotar a las obras de su taller de una calidad que trascendía el ámbito de los impresos utilitarios, inquietud que habla de un interés personal por la elaboración de imágenes con una calidad estética y artística destacada, y que se refleja en la riqueza visual de dichas imágenes.

Por otra parte, también se ha de considerar que el propio Miguel Gómez Olave se desempeñó como maestro de pintura tanto en el Instituto de Niñas como en el Instituto Juárez, situación en la que resulta evidente la influencia de Vargas ya que para aspirar a dichos puestos Miguel debió de probar las capacidades que tenía tanto como dibujante y como pintor, mismas que debían seguir con una línea estilística adecuada para ocupar dichos puestos.

3.2. Miguel Gómez Olave y la pintura

Respecto a las obra plástica realizadas por Miguel Gómez Olave que se pudo localizar existe una perteneciente a su etapa como alumno del Instituto Juárez²⁴⁹ (véase ilustración 18) realizada en 1883.²⁵⁰

Por su título, *Vista de la plaza de armas*, pudiera situarse dentro de la modalidad *urbana* del paisaje;²⁵¹ sin embargo, por el tratamiento que se le dio a la imagen también se ha de considerar un fin más dirigido hacia lo utilitario y desligado de pretensiones artísticas pues, de acuerdo a James Oles, para entonces existía un tipo de imaginiería producida por algunos litógrafos, que estaba destinada a glorificar la ciudad con intereses más comerciales que artísticos.²⁵² Si también se considera el ámbito profesional donde la familia Gómez se desenvolvía, la intención de la obra se enmarcaría dentro de éste tipo de producción.

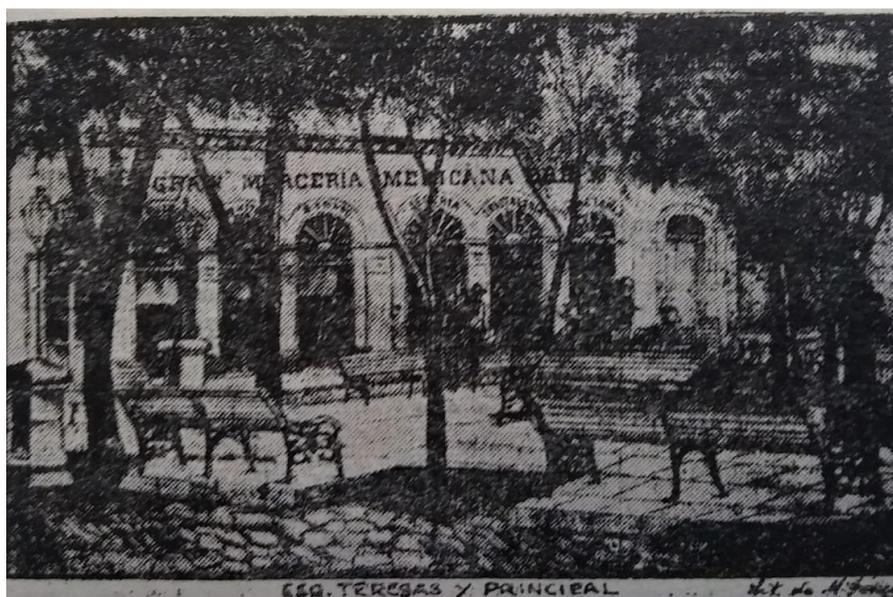


Ilustración 18. Dibujo de la Plaza de Armas realizado por Miguel Gómez Olave en 1883. Fuente: Bojedades.

²⁴⁹ Martínez, *Breve historia...*, 128.

²⁵⁰ Xavier Gómez. *Bojedades. Obras completas*. 4ª edición (México: Águeda Gómez de la Parra, 1991), 111.

²⁵¹ Para entonces, el género del paisaje tenía una importancia especial dentro de la sociedad mexicana y de la propia comunidad artística, pues dichas obras se consideraban como alegorías que tenían la intención de retratar la identidad de lo mexicano y de las propuestas estéticas y artísticas que trataban de desmarcarse de las propuestas europeas, por lo que el tratamiento que se le daba a la imagen retrataba situaciones sociales y no únicamente elementos naturales. Véase: Oles, *Arte y...*, 179-187.

²⁵² Oles, *Arte y...*, 181-182.

Además, si bien ha sido referida como un dibujo²⁵³ esta parece más una imagen producida por alguna técnica de grabado, por lo que no sería descabellado pensar que esta última opción es la más viable y que el término *dibujo* se adjudicó por simple error.

No obstante, el retrato que Miguel Gómez Olave realizó del Ilmo. Sr. Dr. Santiago Zubiría y Manzanera (véase ilustración 19) ofrece un excelente ejemplo para valorar sus habilidades en lo tocante a técnica pictórica. Santiago Zubiría y Manzanera fue el segundo Arzobispo de la Arquidiócesis de Durango y asumió tal puesto en 1895, fecha en la que se realizó el retrato y que formó parte de las celebraciones de dicho acontecimiento. Durante el s. XIX el retrato tenía dos connotaciones específicas y diametralmente dispuestas que consistían en retratos de individuos específicos por una parte y retratos genéricos que mostraban tipos sociales por otra;²⁵⁴ de esta manera, la práctica retratista resultaba un arma de doble filo, pues mientras que por una parte encumbraba individualidades que mediante el propio ejercicio pictórico parecían escindirse aún más de la masa, por otra generalizó y normalizó –al menos, estéticamente- la apariencia de los diferentes grupos que conformaban el grueso de la sociedad.

El retrato realizado por Miguel Gómez Olave se incluye dentro del género del *retrato formal*, cuestión importante ha de tener en cuenta pues ello condicionaba la manera en que el pintor trabajaba, no sólo en lo respectivo al estilo que utilizaba al representar al modelo,²⁵⁵ sino en las cuestiones semióticas en que debería hacerlo. La obra se inscribe formalmente dentro de la tradición de representación de dicha dignidad eclesiástica por lo que el prelado aparece de pie como centro de la composición y es flanqueado por elementos propios de este tipo de dignidades: mitra, sello y la cartela (véase ilustración 20); esta última, era de especial importancia en las representaciones pictóricas pues mediante ella se accedían a los datos curriculares necesarios para reconocer adecuadamente a la figura representada.²⁵⁶

²⁵³ Gómez, *Bojedades...*, 111.

²⁵⁴ Oles, *Arte y...*, 187.

²⁵⁵ Para el caso de un retrato formal, las libertades creativas que un pintor podía tomarse diferían de manera significativa de aquellas que podía utilizar en una obra *libre* o con fines ya fueran meramente estéticos, artísticos o personales.

²⁵⁶ Cándido de la Cruz Alcañiz, “La imagen del arzobispo y cardenal Francisco Antonio de Lorenzana”,44. <http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/412/410/408> consultado el 18/02/21.



Ilustración 19. Retrato del Arzobispo Santiago Zubiría y Manzanera. Óleo sobre tela. Galería Episcopal de catedral. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

El Ilmo. y Rmo. Sr. Arzobispo Dr. Dn. Santiago Zubiría y Manzanera nació en la ciudad de Durango el 27 de Noviembre de 1834. En 1846 comenzó su carrera literaria en el Seminario Conciliar; y á los 23 años de edad, recibió la primera tonsura y las órdenes menores; y poco tiempo después, las órdenes sagradas; cantando su primera Misa el 22 de Febrero de 1858. También recibió el grado de Doctor en Sagrada Teología en la Universidad de México. En la vacante de su tío, el Ilmo. Sr. Zubiría y Escalante, fué nombrado Cura de Sombrerete por el Sr. Vicario Capitular, Arcediano D. José Isabel Gallegos, gobernando aquella importante Parroquia por espacio de 26 años con la mansedumbre que siempre le distinguió. Entre las muchas mejoras que hizo, debe mencionarse la fundación de un importante Colegio del que salieron jóvenes aprovechados y útiles á la Religión y á la Patria. En 1891 el Ilmo. Sr. Salinas lo separó de Sombrerete y lo nombró Canónigo, de cuyo beneficio tomó posesión el 17 de Marzo de ese año. A la muerte de ese Prelado, y en 11 de Enero de 1894, fué nombrado Vicario Capitular in sede vacante, y en 18 de Marzo de 1895 fué preconizado segundo Arzobispo de Durango, de cuyo cargo tomó posesión el 26 de Abril del mismo año, siendo consagrado en su Iglesia Metropolitana el 12 de Mayo siguiente, por el Ilmo. Sr. Arzobispo de Oaxaca, Dr. D. Gregorio Eulogio Guillow; asistiendo los Ilmos. Sres. Armas y Ortiz, Obispos de Tulancingo y Chihuahua, imponiéndole al siguiente día el Sacro Palio el mismo Ilmo. Sr. Arzobispo de Oaxaca. Asistió á la coronación de la Sma. Virgen de Guadalupe, verificada el 12 de Octubre del repetido año. Presidió el primer Concilio de la Provincia de Durango, que fué abierto el 8 de Septiembre de 1896, al que asistieron los sufragáneos Ilmos. Sres. López, Portugal y Ortiz, de Sonora, Sinaloa y Chihuahua. Fué de los PP. que formaron el Concilio Plenario Latino Americano en Roma el año de 1899. Visitó toda su Arquidiócesis; no obstante lo difícil de los caminos en muchas de sus Parroquias. Gobernó con mucha dulzura y prudencia. Un año antes de morir tuvo el consuelo de celebrar sus Bodas de Oro sacerdotales, y falleció el 14 de Enero de 1909. Su cadáver con el Sacro Palio, descansa en la cripta de esta Catedral.

Ilustración 20. Cartela. Detalle del retrato del Arzobispo Santiago Zubiría y Manzanera.
Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

En este tipo de obras una práctica común que los arzobispos aparezcan con algún texto piadoso por el que sintieran una especial predilección y el cual también sirve como un elemento semiótico que podría ilustrar algo de los gustos o carácter particulares del retratado; sin embargo, para el caso de Zubiría y Manzanera si bien está representado un libro, este aparece sobre la mesa a la derecha del arzobispo y debido a su posición es imposible distinguir de cual texto se trata. No obstante, este aspecto también puede ser tan revelador como el título de cualquier texto. El modelo a partir del cual se realizó la obra es una fotografía del Arzobispo (véase ilustración 21)²⁵⁷ y es gracias a este antecedente que se puede distinguir y valorar las aportaciones compositivas que Gómez Olave hizo al momento de la creación de la obra.



Ilustración 21. Fotografía del Arzobispo Santiago Zubiría y Manzanera

..Fuente:<https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fot>

²⁵⁷ Se agradece el dato a Gerardo Juárez, guía de la Galería Episcopal de la Catedral de Durango.

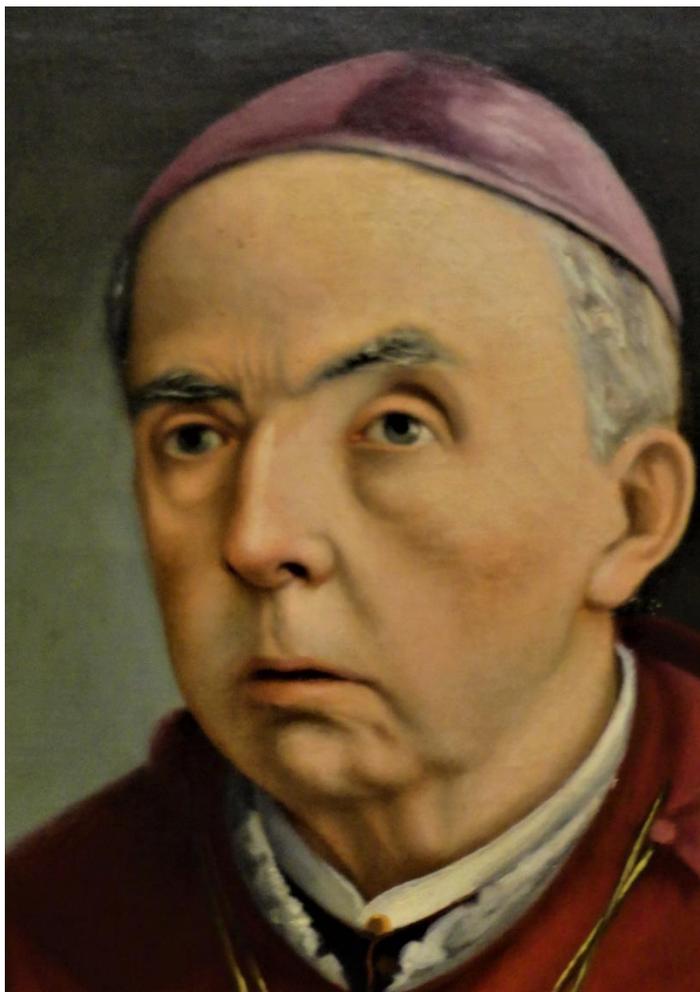


Ilustración 22. Detalle del rostro. Foto: Jesús Manuel Ceceñas González

La factura de la obra revela un vasto conocimiento de la técnica pictórica de tradición realista y que debió estar influenciada por el contacto que Gómez Olave tuvo con las tendencias artísticas más avanzadas de entonces a través de Atanasio Vargas. Las medidas son de 186.5 cm de largo por 172.5 cm de ancho, por lo que la figura del arzobispo aparece en escala natural, situación común en la mayoría de los demás retratos de arzobispos. El tratamiento de las carnaciones²⁵⁸ presentes en la obra (véase ilustración 22) revela un vasto conocimiento

²⁵⁸ Término que se utiliza en artes visuales para referirse a la piel representada en las obras; dado la complejidad de matices y colores que el ojo de un artista adecuadamente adiestrado puede percibir en la piel, este es uno de los aspectos más difíciles de dominar en la técnica del retrato realista.

del dibujo anatómico tradicional, de la teoría del color y de la técnica de pintura mediante *veladuras*. Este último término se refiere a una técnica de pintura que se basa en la superposición de capas muy diluidas de pintura para lograr representar colores de una manera particularmente realista y que ha sido comúnmente utilizada en el género del retrato. Para el caso de la obra que nos ocupa, si bien la presencia de veladuras es general, es posible apreciar el uso de este recurso en de manera notoria en la zona de la mandíbula que aparece iluminada por una fuente de luz diagonal(véase ilustración 23); en dichas zonas, se nota una tonalidad verdosa-grisácea tenue que dota a la obra de un verismo que destaca entre muchas de las demás obras de arzobispos de la Galería Episcopal; este mismo efecto también se nota en la parte del pómulo que presenta un rubor anaranjado.

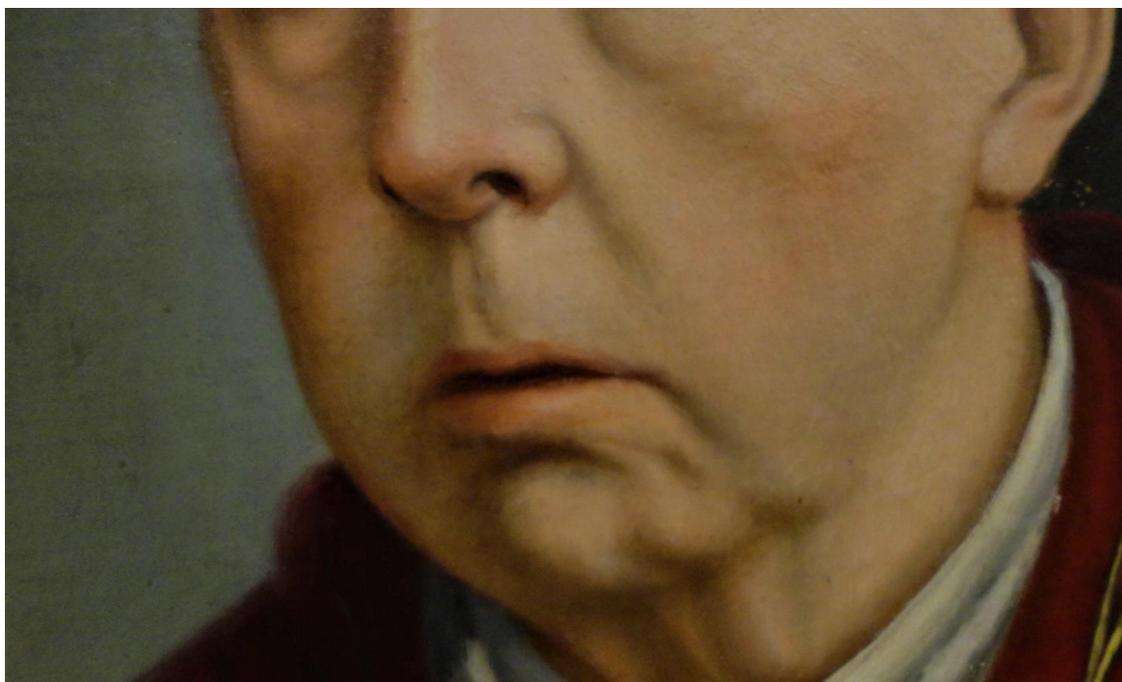


Ilustración 23. Detalle del rostro II. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Las cuestiones subrayadas acerca de la obra de Gómez pueden ser mejor entendidas si se contrastan con otros dos retratos de los arzobispos de la arquidiócesis de Durango, en específico el del arzobispo Vicente Salinas de Infanzón -quien antecedió en el cargo a Zubiría

y Manzanera- realizado por Carlos Castañeda y el de Francisco Mendoza y Herrera -quien lo sucedió en el cargo- realizado por Salvador Toulet.

La primera obra (véase ilustración 24), realizada según la cedula de la Galería episcopal en 1887 por Ramón Castañeda, presenta características formales que no difieren de la realizada por Miguel Gómez Olave y que como ya se dijo se corresponde con los elementos que eran común en este tipo de representaciones.

Sin embargo, el tratamiento pictórico difiere de manera considerable respecto a la obra de Gómez, pues en la figura del prelado es patente un estatismo que confiere a todo el conjunto un aspecto afectado y poco natural.

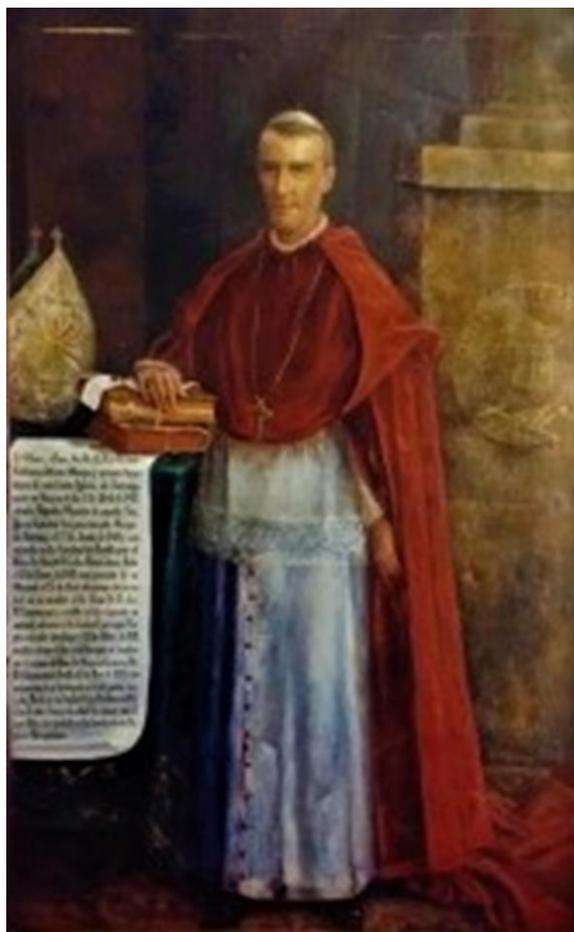


Ilustración 24. Retrato del arzobispo Vicente Salinas e Infanzón. Óleo sobre tela, 1887. Fuente: <https://arquidiocesisdurango.org/arzobispos/> consultada el 18/02/21.

Algunos aspectos puntuales de la obra de Castañeda nos permiten valorar algunos de sus aspectos técnicos. Tanto el tratamiento de la carnación en algunas partes del rostro²⁵⁹ (véase ilustración 26) como la mano izquierda revelan una ejecución que confiere a la anatomía del retratado un aspecto poco natural (véase ilustración 25) mostrando, incluso, una factura que podría caracterizarse de *impresionista*,²⁶⁰ aunque resulta arriesgado considerar dicha estilización como un recurso conscientemente buscado por parte del pintor dado el tema y el sentido de la obra. También ha de considerarse lo poco logrado del efecto de tridimensionalidad general de la pieza, lo dispar de la armonía de color y el efecto del drapeado²⁶¹ poco conseguido en la vestimenta del prelado.

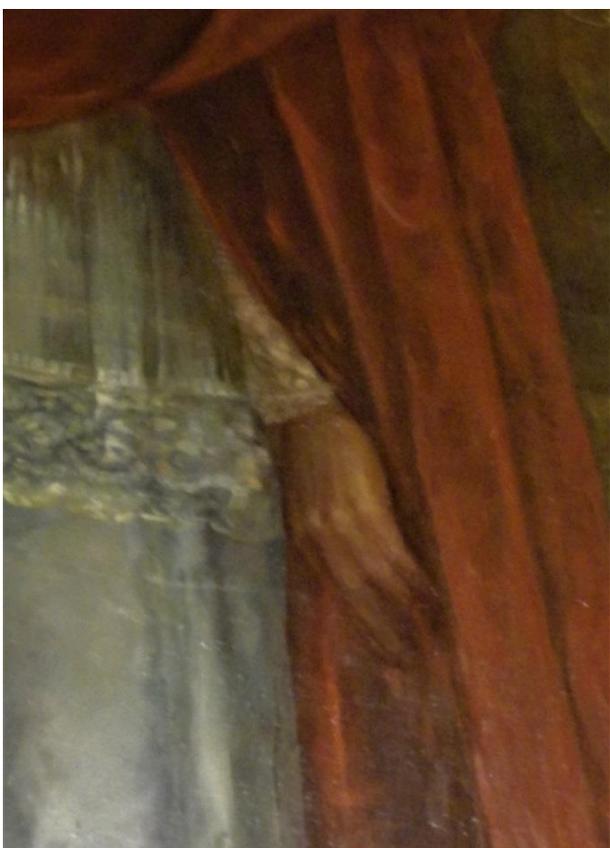


Ilustración 25. Detalle del retrato del Arzobispo Vicente Salinas e Infanzón. 1887.
Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

²⁵⁹ En específico, la parte donde el pómulo se une con la oreja en la parte del lóbulo y el trago, da un ejemplo de lo poco armonizado que están los tonos de las carnaciones.

²⁶⁰ Si bien por Impresionismo se entiende un movimiento pictórico que se originó en Francia en las últimas décadas del siglo XIX, y del que Claude Monet es considerado el iniciador, también se utiliza para referirse a un tratamiento particular en la ejecución pictórica que se aleja de una mimesis realista, y que tiene como resultado imágenes más libres -o expresivas- que realistas.

²⁶¹ Término que se utiliza en las artes visuales para referirse al trabajo de representación pictórica de la indumentaria; técnicamente se busca lograr un efecto realista en la manera en que los pliegues de la tela insinúan las formas cubiertas de la figura humana

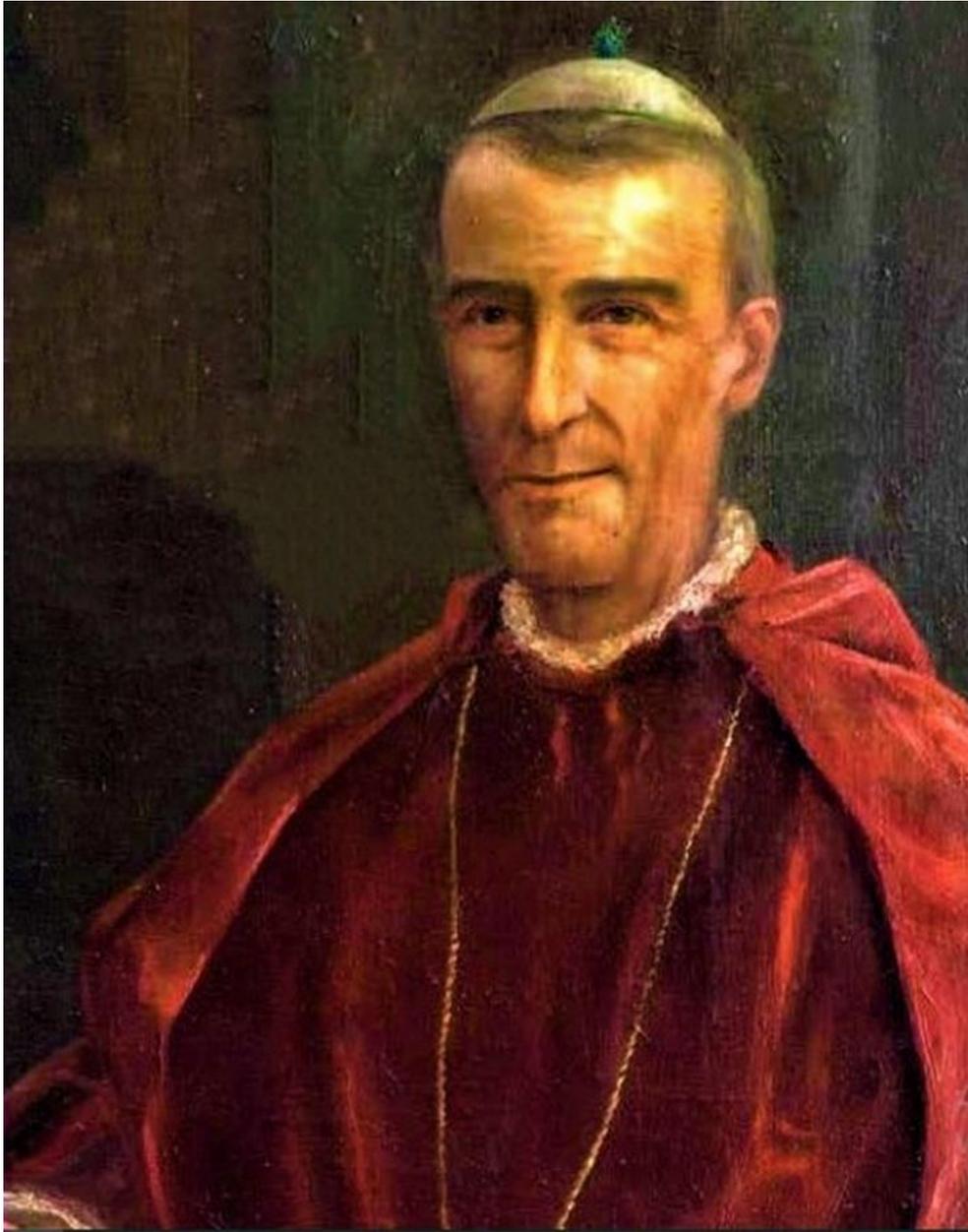


Ilustración 26. Detalle del rostro. Fuente:

<https://www.yumpu.com/es/document/read/48098347/el-peregrino-14> consultada el 18/02/21

La segunda obra es el retrato del arzobispo Francisco Mendoza y Herrera (véase ilustración 27), realizada por Salvador Toulet en 1930 y si bien ésta muestra un manejo superior de los tonos de la piel y una armonía cromática mejor lograda respecto a la de Castañeda, también acusa un cierto acartonamiento en las ropas del arzobispo, al tiempo que la ausencia de

veladuras en el rostro le confieren un aire menos realista que el retrato realizado por Miguel Gómez Olave.



Ilustración 27. Detalle del retrato del arzobispo Francisco Mendoza y Herrera. Óleo sobre Lienzo. Fuente: <https://www.yumpu.com/es/document/read/48098347/el-peregrino-14> consultada el 18/02/21.

A través de lo referido en las últimas páginas se ha hecho hincapié en el efecto *realista* de las obras, subrayando la falta o la presencia de dicho elemento en las tres obras analizadas; esto es necesario ya que, como se dijo, el tipo de encargo que suponía el realizar el retrato de una dignidad eclesiástica como un arzobispo se traducía en realizar una obra con el mayor

verismo posible, toda vez que lo que se buscaba era una representación fidedigna del retratado y no una expresión del estilo particular del pintor; si bien la aparición de este último elemento era innegable en los tres ejemplos.

El retrato realizado por Miguel Gómez Olave destaca entre los otros dos referidos por la armonía general que la pieza presenta, armonía que en este caso proviene más de una disposición consciente de elementos propios de la técnica pictórica que de una libre elección del pintor que pusieran de relieve las aptitudes personales de éste. Por tanto, la obra de Miguel Gómez Olave se inscribe de manera acertada en la modalidad del retrato clásico en la que se buscaba representar al modelo con el mayor verismo y armonía posible para lo cual, como ya se dijo, era indispensable contar con un bagaje de recursos técnicos que en el caso de la obra de Miguel Gómez Olave se aprecia en el acertado uso de las veladuras, la estudiada anatomía humana y un adecuado conocimiento de la teoría del color.

Con respecto a este último punto, la utilización de colores complementarios entre la casulla y el fondo de la pintura (véase ilustración 28) dan un ejemplo del conocimiento al que se hace referencia. De acuerdo a la teoría del color el rojo y el verde son colores complementarios (véase ilustración 29), lo que significa que depende de la utilización de ambos tonos, estos pueden influir en la manera en que se percibe la imagen donde se utilizan. Para el caso del retrato del arzobispo Zubiría y Manzanera, el recurso de utilizar verde en el fondo hace que, en conjunto, la pieza tenga un mayor efecto de volumen y que la figura del arzobispo aparente mayor tridimensionalidad con lo que se genera una mayor sensación de espacialidad dentro de la pieza.

Como ejemplo contrario a lo que acaba de referirse nuevamente se puede tomar como ejemplo el retrato realizado por Salvador Toulet, donde tanto casulla como fondo aparecen en tonalidades rojizas, lo que resulta en un conjunto *plano* que no sugiere un espacio entre el respaldo de la silla y el dicho fondo.

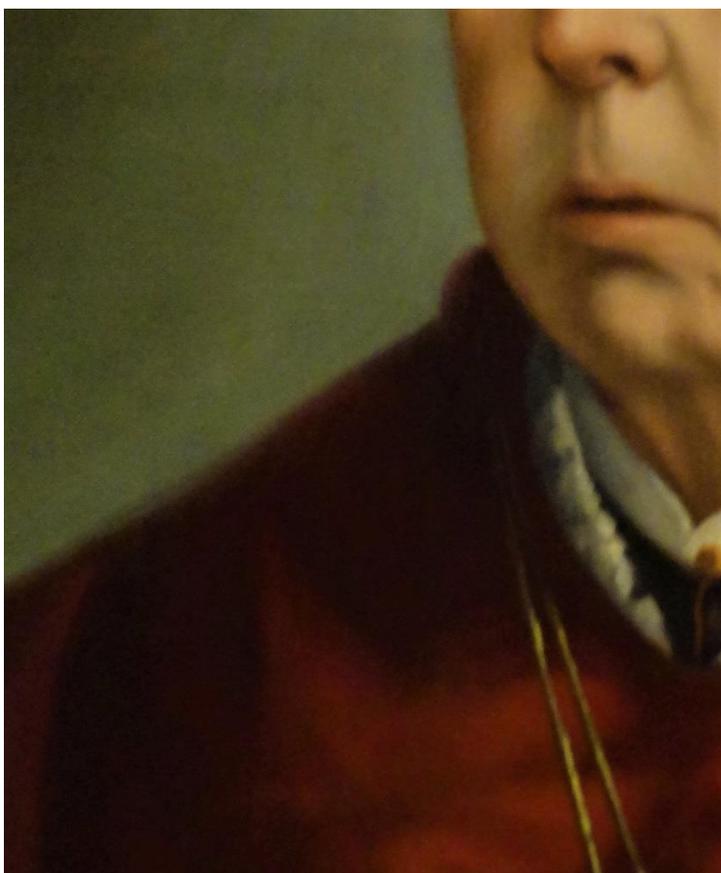


Ilustración 28. Ejemplo de la utilización de colores complementarios. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González

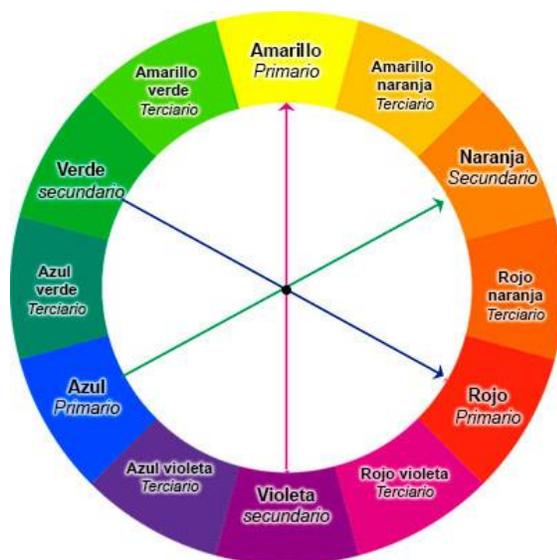


Ilustración 29. Circulo cromático que muestra algunos de los colores complementarios. Fuente: <https://pintar-oleo.com/colores-complementarios-pintura/> consultado el 19/02/21.

Si bien la factura de la obra de Miguel Gómez Olave manifiesta un manejo destacado de la técnica pictórica realista, es de capital importancia tener presente el momento en que dicha obra se realizó²⁶² pues ésta ha llegado a ser calificada de *hiperrealista*,²⁶³ lo cual significa un desatino pues los elementos constitutivos de la obra no se inscriben de ninguna manera dentro de los parámetros estéticos y estilísticos que justificarían una calificación de este tipo;²⁶⁴ por otra parte, debido a las características del cuadro y de la temporalidad en que fue realizada se puede remitir al estilo academicista que se desarrolló en México a lo largo de la segunda mitad del s. XIX y a principios del s. XX²⁶⁵ y del que Miguel Gómez Olave tuvo conocimiento a través de Atanasio Vargas. Por todo lo anterior, la valoración *hiperrealista* consiste en un anacronismo desafortunado.

La riqueza del retrato del arzobispo Zubiría y Manzanera permite entender el dominio que Miguel Gómez Olave tenía de las técnicas pictóricas, lo que resulta interesante si se considera que el pintor Ramón Castañeda fue su compañero en las clases de Vargas,²⁶⁶ pues la calidad de la factura de la obra de éste último difiere considerablemente de la de Gómez. Lamentablemente, hasta el momento se conocen pocos datos en relación con Ramón Castañeda y Salvador Toulet, por lo que es complicado ampliar el conocimiento de su huella como pintores.

²⁶² En 1895, año en que Santiago Zubiría y Manzanera fue ascendido al grado de arzobispo; como es usual en dichos casos, la pintura se realizó para conmemorar dicho acontecimiento.

²⁶³ <https://www.buenastareas.com/ensayos/Obispo-Santiago-Zubiria-y-Manzanera/65492461.html> consultado el 18/02/21.

²⁶⁴ Estilo de representación pictórica entre cuyas principales características están el lograr una representación *fotográfica* de la realidad, esto entendido como una representación literal de los elementos naturales del entorno y, en la cual, el pintor no agrega ningún elemento externo a éste. Si bien en el caso de la pintura de Miguel Gómez Olave se parte de un modelo fotográfico, los elementos compositivos y técnicos a los que ya se hicieron referencia demuestran la injerencia del pintor al momento de realizar dicha obra, Por otra parte, en términos cronológicos, el hiperrealismo como corriente artística sólo se hizo presente en la década de los 60 en Norteamérica y tiene un desarrollo bien definido en el que de ninguna manera se podría incluir la obra referida. Coloquialmente, es común que una obra de un verismo destacado sea catalogada de *hiperrealista*.

²⁶⁵ Oles, *Arte y...*, 165.

²⁶⁶ Martínez, *Breve historia...*, 119.

3.3. Enseñanza artística



Ilustración 30. Fotografía que muestra a Miguel Gómez Olave al frente de la clase de pintura en el Instituto de Niñas. Fuente: Luis Carlos Quiñones Hernández, *La Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de Durango, CXXX aniversario*. México: ByCENED, 2001, S/N.

Eventualmente, algunos de los jóvenes que estuvieron bajo la tutela de Vargas tomarían el puesto de maestro de pintura entre ellos, estuvo Miguel Gómez Olave. Se sabe que impartió clases en el Instituto Juárez y también existen datos que revelan que también fungió como maestro de pintura en el Instituto de Niñas (véase ilustración 30), siendo el 1 de enero de 1888 la fecha probable del inicio de su cátedra, pues mediante un oficio dirigido al director del Instituto Juárez, el secretario de instrucción pública pide:

[...] se sirva facilitar al catedrático de Pintura del Instituto de Niñas, C. Miguel Gómez, los útiles que hay en el Instituto Juárez a fin de que pueda comenzar su trabajo con las alumnas [...]²⁶⁷

Posteriormente, para el día 23 del mismo mes, Miguel Gómez Olave redacta un oficio donde notifica que ha recibido los útiles referidos para impartir la clase.²⁶⁸

El referido instituto nació a partir de las bases generales para la instalación de las escuelas en Durango que en diciembre de 1869 expidiera la junta directiva de la instrucción primaria; dicho proyecto se materializó en la apertura de dicha escuela, celebrada el 5 de febrero del año siguiente.²⁶⁹

Miguel Gómez Olave percibía un sueldo de \$25.00 pesos, cantidad que era igual a los salarios correspondientes a las cátedras de Aritmética, Geografía, Historia y Cronología, Pedagogía, Dibujo y Solfeo; y superado por las cantidades pagadas por las cátedras de Español, Francés, Inglés, Piano, Confección, Bordados, Tejidos, Flores que eran de \$30.00, y las de Literatura y Moral, que recibían \$50.00. También se contaba con una ayudante para la clase de Dibujo que percibía un sueldo de \$10.00.²⁷⁰

En cuestiones de educación artística, se impartían las siguientes asignaturas: dibujo al natural colorido, a la estampa, de paisaje, y colorido y pintura;²⁷¹ es importante señalar el cariz que la instrucción artística tenía en dicha instrucción, pues más que alentar una práctica artística que resultara en producción valiosa desde el punto artístico ésta estaba dirigida a generar una especie de producción de divertimento y dirigida a la decoración hogareña, toda vez que la educación dirigida a las mujeres de entonces tenía una marcada impronta respecto al lugar que éstas debían ocupar en la sociedad de su tiempo.²⁷²

²⁶⁷ A.H.I.J. Inst. Niñas. Caja 112. 1888 - Clase pintura. M. Gómez.

²⁶⁸ A.H.I.J. Inst. Niñas. Caja 235. 1888 - Relativo a clases Pintura.

²⁶⁹ Carlos Hernández, *Durango gráfico* (México: Talleres de J.S. Rocha, 1903), 104.

²⁷⁰ Luis Carlos Quiñones Hernández, *La educación femenina en Durango, siglos XVIII y XIX*. (México: UJED, 2020), 240.

²⁷¹ Martínez, *Breve historia...*, 123.

²⁷² Martínez, *Breve historia...*, 122.

A pesar de ello, la calidad de la técnica pictórica lograda en las clases de pintura resultó en la obtención de premios por parte de las alumnas de la institución en diversas exposiciones nacionales e internacionales. Para el caso de las distinciones obtenidas en el certamen internacional de París en 1889, en el ejemplar del periódico oficial del 19 de noviembre de 1891 se publicó la noticia de la entrega de los premios que se llevó a cabo en el Palacio Municipal el 15 de noviembre de 1891 en el salón de acuerdos del H. Ayuntamiento; en la nota también se incluyó la transcripción del discurso pronunciado por el Lic. Jesús López Negrete en dicha ceremonia. En referencia a la importancia de la participación de las alumnas en dicho concurso puede leerse lo siguiente:

[...] este acto patentiza que Durango no se ha quedado atrás en el camino del progreso: que debido al adelanto y cultura de sus hijos ha podido, a la sombra de la benéfica administración del Sr. General Flores, figurar con honra en la competencia que acaba de sostener, en la capital del mundo civilizado, con las naciones más aventajadas de Europa.²⁷³

Lo expresado en dicha nota y que refleja el ánimo del discurso al que también se ha hecho referencia presenta consonancia con la idea que para entonces se tenía a nivel nacional del papel de las artes, a saber, una práctica *edificante* y a través de la cual se pretendía acceder a un estatus cultural y social que encontraba en Europa –y especialmente en Francia- el ejemplo a seguir: "en la cultura mexicana del siglo XIX el arte tiene la intención de expresar propiamente el ser sí mismo, mas era un ser que quería ser como Europa; el arte tiene el sentido de vía de acceso a la cultura universal".²⁷⁴

Miguel Gómez Olave también se desempeñó como maestro de Pintura en el Colegio Guadalupano que fue una institución privada de primeras letras para niños y niñas.²⁷⁵ Percibía un sueldo de \$15.00 pesos por su trabajo, al menos entre 1886-1891, cantidad similar a la

²⁷³ A.H.I.J. Inst. niñas. 1891. Expo. Paris, Premios Discurso.

²⁷⁴ Justino Fernández, "Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I: El arte del siglo XIX". Citado en Renato González Mello, "...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano" en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*. Edit. Por Evelia Trejo y Álvaro Matute (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 2009): 170-171.

²⁷⁵ Quiñones, *La educación...*, 155.

que recibían José G. Zavala, Concepción Gurrola y María Centeno por cubrir la Cátedra de Dibujo.²⁷⁶

Para el caso del Instituto Juárez no se encontraron datos puntuales que brinden información respecto al tiempo que Miguel Gómez Olave permaneció desempeñándose como maestro; sin embargo, en un inventario de 1905 sobre las existencias de pinturas y dibujos en dicha institución para la cátedra de *Dibujo y pintura* aparece firmado por Santiago Leal²⁷⁷ quien también fue compañero de Miguel Gómez Olave en las clases de Atanasio Vargas,²⁷⁸ por lo que es probable que Leal haya sustituido a Miguel Gómez Olave como maestro de dibujo y pintura. También se puede deducir que Gómez haya dejado su puesto como catedrático de las clases de pintura en los últimos años del siglo XIX, cuando también se separó del cargo de Secretario del Ayuntamiento para dedicarse de lleno a sus negocios personales.

²⁷⁶ Quiñones, *La educación...*, 156.

²⁷⁷ AHJ. 1905 Inventarios 001. Caja 108. Muestras Dibujo y Pinturas.

²⁷⁸ Martínez, *Breve historia...*, 119-121.

Conclusión

Como pudo verse a través del capítulo, Miguel Gómez Olave tuvo una formación que incidió de manera determinante en los ámbitos profesionales en los que se desempeñó; ya fuera como retratista o como docente de pintura, el conocimiento sólido de las técnicas y recursos pictóricos necesarios para ambos trabajos le granjearon comisiones importantes como el pintar el retrato del arzobispo y estar al frente de las cátedras de pintura en tres instituciones diferentes. Además, su paso por dichos empleos le concedió la oportunidad de afinar los conocimientos que aprendió tanto en el ambiente familiar como en las clases de pintura impartidas por Atanasio Vargas y que, como se verá más adelante, le permitieron afianzar un estilo que se basó tanto en influencias de las artes gráficas como del ámbito pictórico y que fructificó en producciones hechas en su taller que presentaban un marcado estilo plástico que se puede apreciar en la utilización de recursos compositivos como la alegoría y en el tratamiento realista de la representación.

El analizar y explicar el desempeño que Miguel Olave tuvo en el ámbito de las artes plásticas complementa la información acerca de la familia Gómez, al tiempo que permite encontrar aspectos que explican la calidad estética que la producción del taller *Litografía y Tipografía de Miguel Gómez*. Por todo lo anterior, si bien en el presente capítulo no se habló de la imprenta o los grabados, se revisaron cuestiones que permitirán apreciar adecuadamente la producción del taller de Miguel Gómez Olave que se analizará en el siguiente capítulo.

Como se verá más adelante, Miguel Gómez Olave también tuvo un desempeño importante en el gobierno, que no se limitó al puesto de Secretario del ayuntamiento del que ya se ha hablado, sino que se extendió al comité organizador de dos Exposiciones Regionales, ocupación que compaginó con sus demás labores, aunque ello no se diera siempre de la mejor manera, situación que lo obligó a alejarse de algunas de sus quehaceres. De todo ello se dará cuenta en el siguiente capítulo, donde además se hará un análisis minucioso de las obras que su taller produjo en sus primeros años de actividad y en donde se echará mano de cuestiones que fueron explicadas en este capítulo.

Capítulo IV

El taller *Tipografía y Litografía de Miguel Gómez: 1874-1905*

Introducción

En el presente capítulo se explica la forma en que el taller de Miguel Gómez Olave se estableció y consolidó; sirviéndose, para dicha explicación de ejes como el propio Miguel Gómez Olave en tanto director del establecimiento, la tecnología que el taller implementó a través de su vida productiva, la forma en que ésta incidió en el desarrollo del establecimiento y, desde luego, la propia obra del taller que, en su diversidad, ayuda a reflexionar en torno al papel de dicho taller como productor de impresos diversos.

La etapa más significativa de la producción del taller se enmarca dentro de la última década del s. XIX y las dos primeras del s. XX; debido a ello, si bien se supone que el taller estuvo activo 48 años, de 1874 a 1922, basándose en la temporalidad referida para la parte más copiosa de su producción gráfica, su auge productivo se redujo a veinte años, que van de 1895 hasta 1915. En dicho lapso es posible hacer una división estableciendo, para ello, dos etapas: la primera que va de 1895 a 1910, que es la que se analiza en el presente capítulo y una segunda, de 1910 a 1922, que será analizada en el capítulo siguiente.

Dicha segmentación surge debido a dos cambios significativos dentro del funcionamiento del taller: el primero, con la incursión dentro del taller de Xavier Gómez Márquez -quien, a la postre sería el encargado de continuar con el legado de la familia Gómez-; y el segundo: la impresión de papel moneda; situación que, como se explicará más adelante, influyó de manera importante para la clausura inminente del establecimiento

Desde los primeros años de producción del taller de Miguel Gómez Olave es posible apreciar la calidad de su producción, que se refleja en la cuidada elaboración de los impresos que contienen imágenes y en la variedad de trabajos que el taller realizó. Analizar y explicar dicha producción es el objetivo del presente capítulo, para lo que se echa mano del análisis de la propia obra como del proceso histórico en el que ésta se inserta.

4.1. Dos talleres, un nombre, una confusión: La Imprenta de Miguel Gómez y el taller Litografía y Tipografía de Miguel Gómez

Si bien en la presente tesis se han ido analizando y explicando el desempeño que los diversos miembros de la familia Gómez tuvieron en el ámbito de la imprenta, es necesario aclarar la confusión respecto a dos de los establecimientos de esta familia, la *Imprenta de Miguel Gómez* y la *Litografía tipografía de Miguel Gómez*.

Del primero ya se habló en el segundo capítulo. Sintetizando, se ha demostrado que éste perteneció a Miguel Gómez Vázquez -referido para efectos de esta investigación como *Miguel Gómez padre*- y que estuvo activo al menos desde 1861²⁷⁹ y hasta a 1871, año de su fallecimiento.²⁸⁰ Por otra parte, la actividad del segundo taller se analizará durante este cuarto capítulo tratando de explicar el desarrollo que tuvo mientras estuvo en funciones y revelando las diferencias mediante las cuales puede distinguirse del taller de su padre, ya que en algunas de las fuentes que se revisaron para la presente investigación es evidente la confusión entre ambos talleres y personas.²⁸¹

Al igual que con el taller de su padre también existen ciertas dificultades para establecer la fecha exacta de la apertura del taller de Miguel Gómez Olave y aunque Xavier Gómez declara el año de 1874 como el año de fundación de dichos talleres,²⁸² al momento de realizar esta investigación no se encontró ningún dato sobre la obra realizada por el taller cercano a ese año pues, si bien existe una litografía adjudicada al taller²⁸³ fechada en 1877 (véase ilustración 31), un análisis minucioso de ésta revela el verdadero lugar de la impresión

²⁷⁹ Fecha de la que se han encontrado los trabajos más antiguos, ya que, como se dijo en el segundo capítulo, se desconoce la fecha exacta de la apertura de dicho taller.

²⁸⁰ Como se explicó en el segundo capítulo, Carlos Gómez Olave suplió a su padre en algunas impresiones del periódico oficial, pero ello fue una medida de emergencia y luego de 1871 no se encuentran más impresos realizados por la imprenta de Miguel Gómez.

²⁸¹ En el texto publicado en 1965, *Cómo era nuestra ciudad, 1913-1963*, de Salvador R. López, en la página 38 puede leerse: “Don Miguel Gómez fue uno de los dueños de Talleres Tipográficos más distinguidos; otro taller de don Silvestre Dorador. Estaban los Talleres de Imprenta del Estado: la Imprenta de Don Pedro S. Díaz; “Talleres Gutemberg”, “El Águila de Oro” y otros talleres menores, también Lencho Flores se dedicaba a las “Artes Gráficas”. Como puede verse, la información respecto a Miguel Gómez es vaga, y al mencionar sólo su primer apellido no es posible discernir a cuál Miguel Gómez se refiere, esta información ha sido replicada en otras obras, lo que sin duda acrecienta la confusión respecto a los talleres.

²⁸² Xavier Gómez Márquez, “La casa de moneda”. En *25 años de continuo esfuerzo: Durango, 1915-1940*, Tercera edición (México: Comité Coordinador Feria Nacional de Durango, Feria Nacional de Durango, 1982), 97.

²⁸³ Gómez Márquez, “La casa...”, 239.

pues en la esquina inferior izquierda de la obra se lee que fue elaborada en la *Litografía de Carlos Gómez* a que ya se ha hecho referencia (véase ilustración 32).

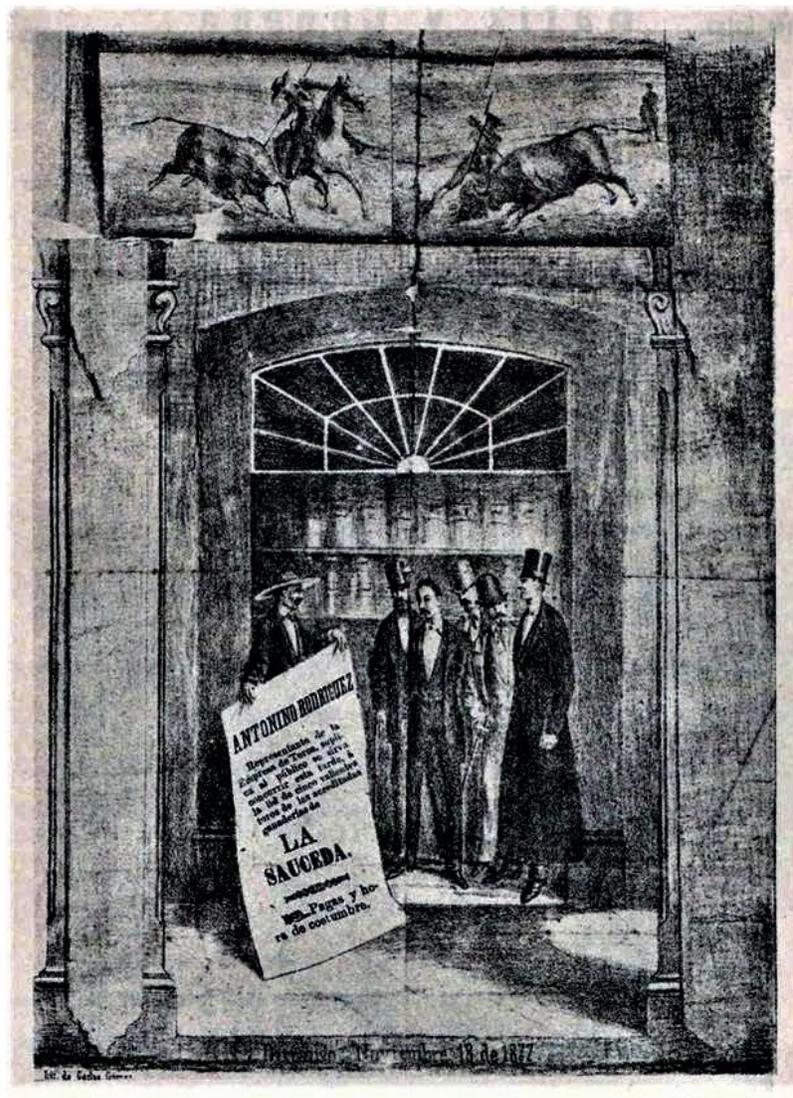


Ilustración 31. Litografía anunciando corrida de toros. Fuente: *Historia gráfica de Durango, Tomo II. De la República Restaurada al porfirismo.*



Ilustración 32. Detalle del grabado anterior donde puede apreciarse el dato del lugar de impresión. Fuente: *25 años de continuo esfuerzo: Durango, 1915-1940*,

Junto con este dato ha de recordarse la nota aclaratoria contenida en el periódico *La Brocha* a la que se hizo referencia en el capítulo 2 en donde se advertía que Carlos Gómez no había estado involucrado en la impresión de algunas caricaturas satíricas. De esto es posible inferir que la litografía no era un procedimiento común dentro del negocio de la imprenta en aquel momento y que su práctica, al menos hasta entonces, pudo estar monopolizada por la familia Gómez-

De esta manera, lo más probable es que durante la década de los setenta del siglo XIX fuera la *Litografía de Carlos Gómez* la que proveyera el servicio de impresión mediante litografía -si bien no se han encontrado más ejemplos de dicha producción-, pues la obra más antigua realizada por la *Lit. y Tip. de Miguel Gómez*²⁸⁴ que se encontró es el *Plano General de la Ciudad de Durango*, que fue realizado en 1885 e incluido en un *Almanaque*

²⁸⁴ Forma en que el taller aparecía referido en las obras que realizaba. Generalmente, dicha leyenda aparecía al final de los documentos, ya fuera centrada o en uno de los extremos.

*Descriptivo*²⁸⁵ (véase ilustración 33). Debido a las características de su factura, el mapa parece haber sido impreso con una mezcla de tipografía y grabado en relieve.

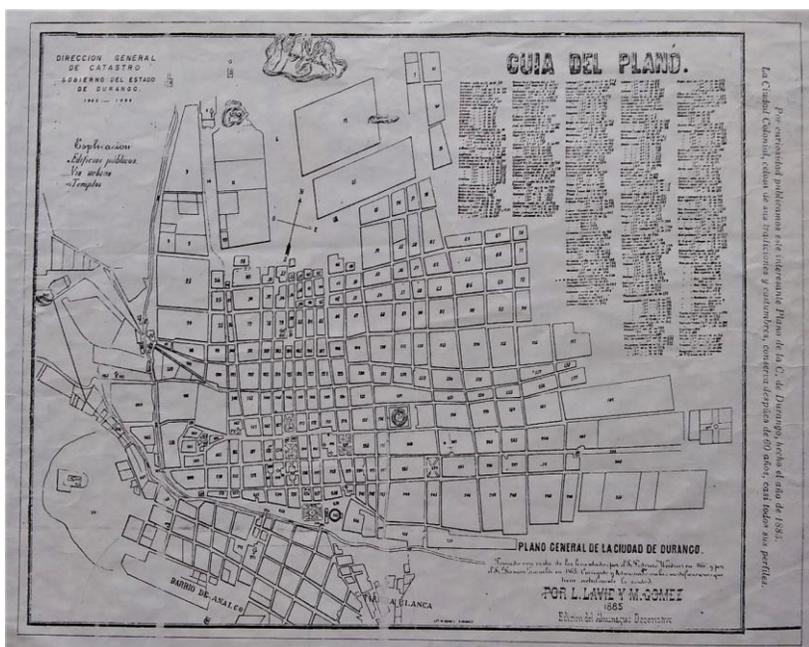


Ilustración 33. Copia del Plano General del estado de Durango. Fuente: AHED, Sección “Mapoteca”.

Miguel Gómez Olave fue el primer miembro de la familia que trascendió los ámbitos de la imprenta y las relaciones con el gobierno en los que tanto su padre Miguel como su hermano Carlos se desarrollaron,²⁸⁶ pues también se desempeñó en las artes plásticas de manera destacada fungiendo como pintor –si bien de manera fugaz- y como docente. Habiendo hecho la distinción ente ambos talleres, el presente capítulo se centra en el establecido por Miguel Gómez Olave.

4.2. El taller Litografía y Tipografía de Miguel Gómez Olave

Como se dijo anteriormente, Xavier Gómez Márquez afirma que fue en el año 1874 cuando el taller *Litografía y Tipografía de Miguel Gómez* comenzó operaciones; sin embargo, como

²⁸⁵ Miguel de Jesús Vallebuena Garcinava. *CIVITAS Y URBS: LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO DE DURANGO* (México: IIH/ICED, 2005), 23.

²⁸⁶ Posteriormente, su hijo Xavier Gómez Márquez sería el segundo.

también ya se señaló, en las pesquisas realizadas para la presente investigación no se encontró producción del taller que pertenezca a la década de los 70 del siglo XIX y la obra más temprana del taller es el *Plano General de la Ciudad de Durango* (véase ilustración 34) realizado en 1885,²⁸⁷ y del que a continuación se ofrece una nueva reproducción que muestra el original de dicho trabajo que por la riqueza de contenidos se presenta de manera ampliada. En dicho plano puede leerse lo siguiente:

PLANO GENERAL DE LA CIUDAD DE DURANGO. Formado con vista de los levantados por el Sr. Federico Weidrer en 1860, y por el Sr. Ramón Cincúnegui en 1865. Corregido y adicionado con las modificaciones que tiene actualmente la ciudad. POR L. LAVIE Y M. GÓMEZ. Edición del Almanaque Descriptivo.²⁸⁸

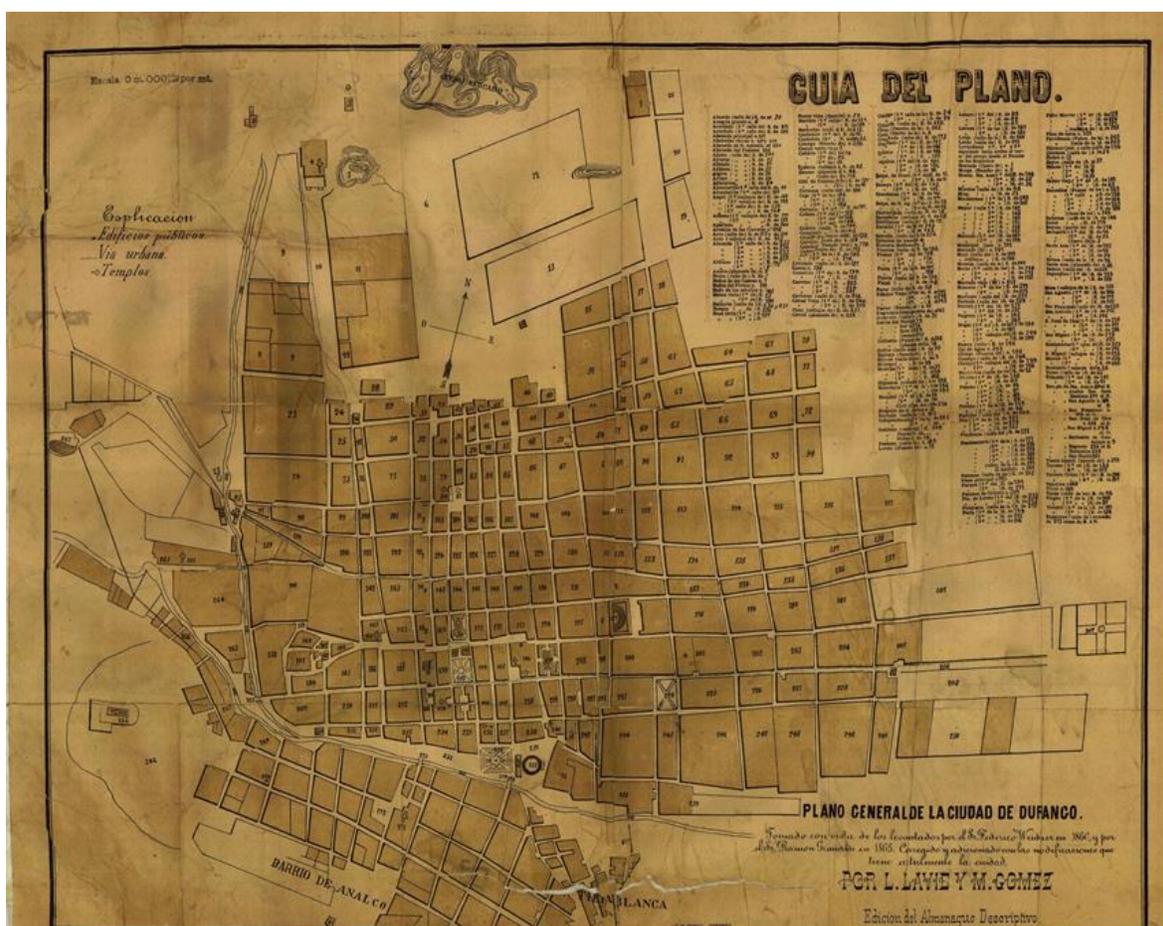


Ilustración 34. Plano General de la Ciudad de Durango. Fuente: Catastro del Estado de Durango.

²⁸⁷ Además, entre las décadas de los 70 y los 80 del s. XIX, Miguel Gómez Olave asistía como alumno al Instituto Juárez, situación que también podría abonar a la explicación de por qué es hasta 1885 cuando empieza la producción del taller.

²⁸⁸ Plano General de la Ciudad de Durango. Catastro del Estado de Durango.

A partir de la década de los 70 la sociedad Durango precisaba de medios de comunicación impresos que les proporcionaran información de manera expedita, siendo los agentes económicos los que impulsaban la apertura y funcionamiento de imprentas que les proveyeran de información fidedigna;²⁸⁹ así, el ámbito de los negocios dedicados a los impresión estuvo plenamente activo gracia a imprentas como *La Mariposa* de Francisco Vera, *La Imprenta de Carlos Gómez*,²⁹⁰ *La Imprenta del Gobierno* que fue dirigida por diferentes impresores, *Agencia La Anunciadora* del músico Alberto M. Alvarado,²⁹¹ o los *Talleres Tipográficos* de Silvestre Dorador -de la cual se encontró una obra que da muestra del buen nivel que manejaban en cuestiones de diseño.

Respecto a la imagen que aparece en dicho impreso (véase Ilustración 35) es complejo saber si procede de un grabado realizado en el mismo taller o se trata de una reutilización de una placa perteneciente a otra imprenta –práctica común de la que ya se ha hablado- pues a diferencia de los grabados realizados por la familia Gómez, no presenta una firma que haga referencia a su creador. Ello es interesante, pues da pistas de la manera en que los Gómez conferían importancia al papel del impresor como *creador* y no como mero empresario.

²⁸⁹ Reynaldo de los Reyes Patiño. “Felipe Bárcenas García, Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: la empresa editorial de Desiderio Lagrange”, 338. Disponible en: estudios de historia moderna y contemporánea de México 55, enero-junio 2018, doi: <http://dx.doi.org/10.22201/iih.24485004e.2018.55.63297> consultado el 16/07/20.

²⁹⁰ Que, como ya se vio, en ocasiones imprimía trabajos bajo el nombre de *Litografía de Carlos Gómez*.

²⁹¹ Víctor Samuel Palencia Alonso. *Durango, Periodismo y comunicación, siglos XIX y XX: Investigación, compilación, testimonios y entrevistas. Tomo I* (Durango, México: Gobierno del Estado de Durango, 2013), 80.

Obsequio de los
TALLERES TIPOGRAFICOS
 DE
 SERVICIO FEDERAL
Silvestre Dorador.
 PRIMER PREMIO
 EN LA
 IV Exposición Regional de Durango.

TODO
 LO QUE
 PUEDA
 NECESITAR
 EL
 Comerciante
 Y EL
HOMBRE
 DE
Negocios.

Impresiones
 EN
Negro
 EN
Colores
 Y
 con tinta
 DE
Copiar.

ESQUINA ZARCO Y NEGRETE
 APARTADO 27. TELEFONO 115.

Ilustración 35. Propaganda de imprenta de Dorador.
 Fuente: AHED, Sección "Impresos Oficiales" Cajón 3.
 Fotografía: Jesús Manuel Cecañas González.

Del desarrollo que en aquel tiempo alcanzó el oficio de la tipografía en México existe un ejemplo que consiste en una publicación hecha en el periódico *Pueblo* y que fue reproducida, a su vez, en el periódico *La Restauración Constitucional*²⁹² que a continuación se reproduce íntegra:

LA TIPOGRAFÍA EN MÉXICO.- Hablando de unos libros impresos en México, dice la Gaceta Internacional de Bruselas: “México, tipográficamente juzgado, no tiene que envidiar a Europa, pues las obras que tenemos a la vista, acreditan el progreso de la rica ciudad de los palacios.”²⁹³

Para entonces, los hermanos de origen francés Desiderio y Alfonso Lagrange establecieron la *Tipografía del Comercio* en Monterrey que eventualmente se convirtió en un referente del ramo editorial de entonces, esto al lograr imprimir *La Revista de Monterrey* que fuera el primer diario de emisión cotidiana que se tuvo en la capital regiomontana;²⁹⁴ según Felipe Bárcenas García²⁹⁵ el desenvolvimiento de la imprenta regiomontana se debió al desarrollo comercial que esta región experimentó durante la segunda mitad del s. XIX y que estuvo directamente ligado a las políticas fronterizas establecidas a raíz del *Tratado de Guadalupe Hidalgo*, convenio que facilitó tanto las importaciones como el acceso al mercado atlántico mediante Texas.²⁹⁶

Al respecto, es importante notar que el año en que dicha imprenta comenzó sus operaciones fue 1874 -el mismo en que se supone que se fundó la *Litografía y Tipografía de Miguel Gómez*-, pues ello parece brindar indicios de que la situación socioeconómica a la que se ha hecho referencia alcanzó a influir más allá de los estados fronterizos y que si bien las dinámicas económicas del noreste eran diferentes a las del noroeste, ambas regiones se beneficiaron por su cercanía geográfica con Estados Unidos.²⁹⁷

²⁹² Que para entonces era el nombre con el que aparecía el Periódico Oficial.

²⁹³ HPED. *La Restauración Constitucional*, tomo II. 23 de marzo de 1874. NÚM. 25.

²⁹⁴ De los Reyes, “Felipe Bárcenas...” 339.

²⁹⁵ Autor del texto *Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: La empresa editorial de Desiderio Lagrange*.

²⁹⁶ Felipe Bárcenas García. *Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: La empresa editorial de Desiderio Lagrange, 1874-1889* (Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2017), 23.

²⁹⁷ Aurora Gómez Galvarriato, “Industrialización, empresas y trabajadores industriales, del porfiriato a la Revolución: la nueva historiografía”. En *Historia Mexicana, El Colegio de México*, Vol. 52, Núm. 3 (207)

Aún y cuando para entonces no se contaba con la línea del ferrocarril que años más tarde se crearía con el fin de integrar a Durango en el circuito económico que, junto con Monterrey conformaban Chihuahua y la región de La Laguna,²⁹⁸ la llegada de tecnología e inversión extranjera significó un impulso significativo y generalizado para la economía²⁹⁹ por lo que no es descabellado suponer una influencia significativa.

También es importante señalar que Monterrey compartía con Durango ciertas similitudes respecto al ámbito de la imprenta pues los inicios de su desarrollo en tierras regiomontanas también se remonta a los años veinte del siglo XIX, cuando dicha tecnología fue introducida para cubrir las necesidades de impresión de documentos oficiales;³⁰⁰ además de que tanto Miguel Gómez Olave como Desiderio Lagrange³⁰¹ tenían relaciones fructíferas con las élites de sus ciudades respectivas por lo que además de su condición de estados norteños ambas regiones experimentaban situaciones sociopolíticas similares.

Volviendo a la imprenta de los hermanos Lagrange, se supone que ésta empezó con la intención de cubrir necesidades ligadas a la producción de textos de giro literario sin embargo, debido a la dinámica social de entonces ligada a un auge económico en la década de los 80, el negocio tuvo que reorientar su producción hacia una de carácter comercial;³⁰² ello puede representar una diferencia con la manera en que el taller de Miguel Gómez Olave realizó su producción pues éste siempre compaginó la producción más prosaica con grabados que daban cuenta de una consideración especial por lo estético y lo artísticamente técnico.

En cuestión de temporalidades, el taller de Miguel Gómez Olave se estableció alrededor de la época en que la práctica del grabado empezó a madurar en nuestro país esto en el sentido de que se comenzaba a generar una producción gráfica que no se limitaba a la reproducción de imaginería o composiciones de modelos y artistas europeos, sino que empezaba a proponer invenciones propias, si bien la influencia europea no cesó de ser

enero-marzo 2003 (México: El colegio de México, 2003), 784.
<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1406> consultada el 16/01/21

²⁹⁸ Vallebuena, “Economía y negocios...,” 199.

²⁹⁹ Gerald Theisen, “La mexicanización de la industria en la época de Porfirio Díaz” En *Foro Internacional* Vol. XII, 4 (48) abril-junio, (México: El Colegio de México, 1972) 499 – 502.
<https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/issue/view/50> consultada el 16/01/21.

³⁰⁰ Bárcenas, *Imprenta, economía y...*, 22.

³⁰¹ De los Reyes, “Felipe Bárcenas...,” 341.

³⁰² De los Reyes, “Felipe Bárcenas...,” 339.

importante.³⁰³ A partir del último cuarto del siglo, en México irán apareciendo diversos talleres, imprentas, grabadores, impresores y editores que irán conformando una identidad nacional gráfica, misma que estuvo en constante transformación y que se conformó a base de una mixtura entre la naciente identidad mexicana y una tradición europea consolidada.

Entre los representantes más importantes de dicho movimiento se pueden mencionar obras como *El Artista* (1874), *Templos y Conventos de la República Mexicana* (1885), el *Álbum del Ferrocarril Mexicano* (1877), el *Álbum Mexicano* (1878-1880 aprox.) o el logrado *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* de 1885; litógrafos como Casimiro Castro, Nazario Espinosa, Hesiquio Iriarte; talleres como el de Ignacio Cumplido, de Hipólito Salazar o de Manuel Murguía; casas editoriales como la Casa García Torres, Casa de Llano y Compañía, Casa Editorial Lara o la de Julio Michaud y Daniel Thomas; periódicos que hacían un uso extendido de la litografía como *La Orquesta* (1875), *El Ahuizote* (1874) o el *Hijo del Ahuizote* (1897);³⁰⁴ y, desde luego, el taller/casa editora de Antonio Venegas Arroyo y el grabador José Guadalupe Posada, cuyo estilo a su vez heredado del grabador e ilustrador Manuel Manilla,³⁰⁵ tendría una influencia importante en el grabado mexicano.

Para entonces, la litografía representó una mejoría considerable para las casas editoras y las imprentas pues permitía realizar obras completas con una misma técnica, lo que resultaba en producciones con un aspecto unificado,³⁰⁶ en una aceleración y simplificación del trabajo de impresión así como en un mayor margen de libertades para crear y re-crear imágenes e impresos pues, como debe recordarse, la litografía permite reusar las planchas de mármol sobre las que se realiza; al respecto de las planchas de piedra de mármol utilizadas para litografía realizada en México, se supone que a falta de las exportadas desde Baviera, se utilizaban losas de mármol procedentes de Tenancingo, Estado de México.³⁰⁷

³⁰³ Alma Barbosa Sánchez. *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural* (México: Ediciones del lirio, 2015) 12.

³⁰⁴ Alberto Espinosa Orozco, “Los Primeros Talleres Litográficos en México en el Siglo XIX: la Metrópoli y las Provincias” Disponible en <http://terranoca.blogspot.com/2014/03/los-primeros-talleres-litograficos-en.html> consultado el 20/12/20.

³⁰⁵ En cuyas obras podemos encontrar una presencia importante de la iconografía y elementos que haría famoso al grabador de Aguascalientes

³⁰⁶ Manuel Toussaint, “La litografía en México”, artículo tomado de *La litografía en México en el siglo XIX. Sesenta facsímiles de las mejores obras con un texto, de Manuel Toussaint* (México: 1934), 152.

³⁰⁷ Espinosa, “Los primeros talleres...,”

Algo importante de señalar es que, en algunos de los recuentos de los talleres litográficos establecidos para entonces en la provincia, Durango está excluido. Por ejemplo, para Espinosa, el desarrollo palpable de la litografía se puede rastrear en Puebla, San Luis Potosí, Michoacán, Toluca, Yucatán, Aguascalientes y Zacatecas, donde puede rastrearse una “excelente producción”;³⁰⁸ lugares que a su vez se extrajeron del recuento que Manuel Toussaint realizó con anterioridad en la obra *La litografía en México en el siglo XIX. Sesenta facsímiles de las mejores obras con un texto de Manuel Toussaint* de 1934. Ello es uno de los motivos por los cuales se realizó la presente investigación, pues se pretende dar a conocer que contrario a la idea más extendida, en Durango sí se desarrolló la técnica de la litografía.

En un primer momento, la omisión de la *Litografía y Tipografía de Miguel Gómez* en el listado referido parece estar directamente ligada con el tipo de producción que el taller realizaba y si bien es cierto que ésta estuvo alejada del ámbito editorial, también es cierto que la utilización de la técnica litográfica no se circunscribía a éste ámbito de la impresión. Sin embargo, en los recuentos mencionados tampoco se habla de la litografía de Carlos Gómez o de la de Francisco Flores que se estableció alrededor de 1882, por lo que todo parece indicar que si no se consideraba a los talleres litográficos de Durango junto con los de otros estados era más por un desconocimiento de la existencia de estos que por el tipo de producción que desarrollaban.

Partiendo de lo anterior a continuación se hace un análisis cualitativo y cuantitativo de la producción del taller de Miguel Gómez Olave que brinda luz respecto a los alcances de las posibilidades técnicas y tecnológicas de dicho establecimiento.

³⁰⁸ Espinosa, “Los primeros talleres...”

4.3. La producción del taller Litografía y Tipografía de Miguel Gómez, primera parte, 1874-1896: alcances técnicos y estéticos



Ilustración 36. Fotografía de las instalaciones del taller de Miguel Gómez Olave. A la izquierda de la imagen puede apreciarse a Miguel Gómez Olave trabajando en su taller; atrás y a la derecha, aparece un empleado- Los niños son dos hijos de Miguel Gómez Olave: a la izquierda, Xavier Gómez Márquez y a la derecha, Emilio Gómez Márquez. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

Como ya se dijo, la parte más significativa del cuerpo de producción del taller comienza en 1895. Sin embargo, existe una pieza que no se enmarca en dicha temporalidad y que debido a que es ejemplo de la habilidad gráfica y técnica que logró desarrollar Miguel Gómez Olave merece ser mencionada. Consiste en una litografía iluminada con lápices de colores que representa a la Virgen María en su advocación de Inmaculada Concepción (véanse ilustraciones 37 y 38). La práctica de colorear litografías impresas monocromáticamente ha

sido común a través de la historia del arte y del grabado,³⁰⁹ y los motivos para hacerlo van desde la elección de la textura que se logra al hacer el coloreado manualmente –que difiere del que se logra al imprimir una litografía polícroma–, la conveniencia de hacerlo así por la poca necesidad de color en la imagen, hasta la necesidad de hacerlo por no tener disponibles las tintas necesarias para lograr los resultados deseados.

La obra consiste en una representación de la Virgen de la Inmaculada Concepción³¹⁰ en el momento en que, de acuerdo a la doctrina católica, se aparece a la pastora francesa María-Bernarda Sobirós en 1858. La imagen presenta un contenido de elementos iconográficos que se inscriben dentro de estilos de representación clásicos; a este respecto, se debe tener en cuenta que la manera en que las imágenes religiosas son plasmadas por los artistas están determinadas de manera específica por tratados y normas de representación precisas. Para el caso de las representaciones marianas la copiosa cantidad de obras, formas de representación y disposiciones diversas de elementos iconográficos han devenido en lo que se conoce como *arte mariano*.³¹¹

Resulta natural considerar que el motivo por el cual Miguel Gómez Olave realizó este trabajo tuvo implicaciones regionales, pues dicha advocación mariana es la patrona de la ciudad de Durango³¹² por lo que pudo haber sido comisionado para un fin específico.³¹³ Sin embargo, el hecho de que esta obra se conserve aún en manos de los descendientes de Miguel Gómez Olave puede lanzar indicios de la importancia sentimental que dicha obra tiene; además, al pie de la litografía aparece la siguiente leyenda escrita por Miguel Gómez Olave: “ésta Virgen el día que me muera es para Xavier, para que vea lo chambón que era yo para dibujar [ilegible], 1877, es copia”.³¹⁴ El texto hace referencia a Xavier Gómez, hijo de Miguel que también llegó a desenvolverse en el ámbito de la imprenta y de quien se hablará

³⁰⁹ Los materiales más comunes para hacer esta tarea son los lápices de colores y las acuarelas, sin que por ello estas dos técnicas sean las únicas susceptibles de ser usadas.

³¹⁰ La identificación de esta advocación se determina por los colores de la vestimenta y por la leyenda en francés que aparece en arco sobre la cabeza de la figura: “Je suis l’Immaculée Conception”.

³¹¹ De manera sintetizada, se refiere la rama del arte sacro que tiene que ver con todo lo relacionado a la representación pictórica y gráfica de la Virgen María.

³¹² Clara Bargellini, “Arte y arquitectura virreinales en Durango” En *Historia General de Durango, Tomo 2: La Nueva Vizcaya*. Coord. por Ma. Guadalupe Rodríguez y Miguel Vallebuena Garcinava. (Durango, México: UJED/ICED, 2013), 493.

³¹³ No obstante, no se encontraron datos puntuales que brinden información al respecto.

³¹⁴ Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

en los capítulos siguientes. En este orden de ideas, la leyenda es significativa pues brinda indicios de una relación entre padre e hijo que se veía particularizada por la inclinación que ambos tenían hacia la creación artística, y que quizá no se presentaba con los otros miembros de la familia.



Ilustración 37. Detalle de la obra. Nota: los reflejos que pueden apreciarse se deben al cristal con que la obra está protegida, por razones de cuidado de ésta se prefirió no retirar dicho cristal. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

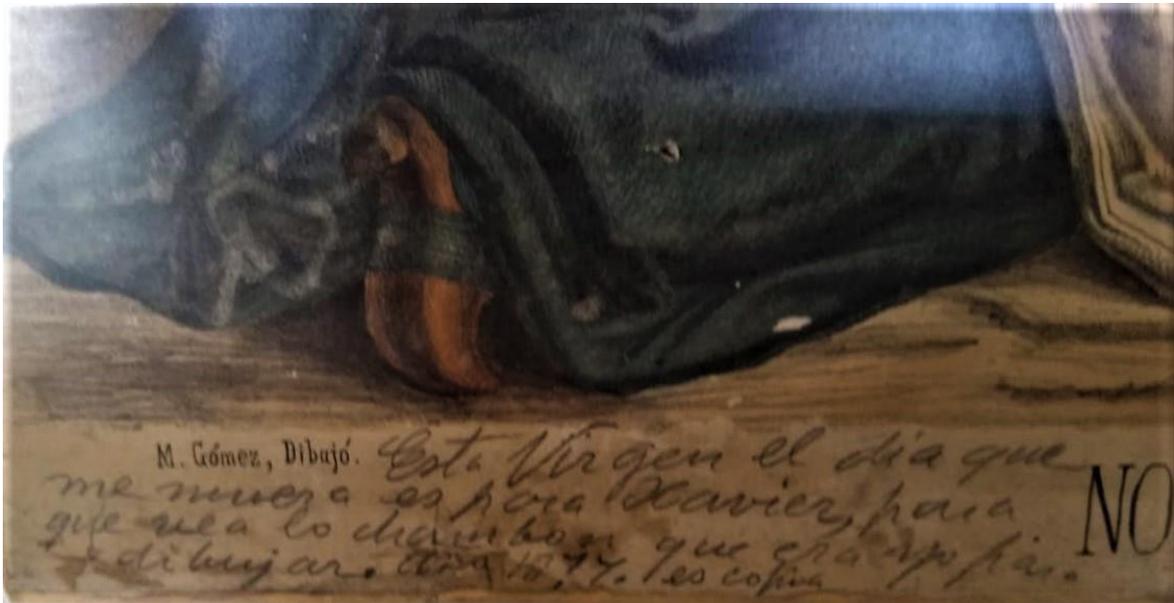


Ilustración 38. Detalle de la obra donde puede apreciarse el escrito realizado por Miguel Gómez Olave al que se ha hecho referencia. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

Cualquiera que fuese el caso, este trabajo permite deducir diferentes cuestiones importantes para la investigación. La primera y quizá la más importante, es que permite apreciar el dominio tanto de la técnica litográfica como de las aptitudes para el dibujo que tenía Miguel Gómez, lo que a su vez sugiere que pudieron haber otros trabajos de ésta clase realizados por el taller³¹⁵ y que permitirían reafirmar el desarrollo de la producción de imágenes mediante la técnica litográfica; aun y cuando al respecto no se haya hablado prácticamente nada, lo que ha propiciado que Durango quede fuera del mapa del uso de la litografía a finales del siglo XIX.

La segunda cuestión es que permite saber que el propio Miguel Gómez Olave participaba de manera activa en su taller y no se limitaba a fungir como mero dueño o empresario escindido de la producción de su establecimiento. Ligada estrechamente con ello, la imagen que se muestra al inicio de este apartado (véase imagen 36) es importante, ya que en ésta se puede apreciar a Miguel Gómez Olave en pleno proceso de creación de una litografía; esto se logra deducir por los elementos que pueden apreciarse en dicha fotografía

³¹⁵ Es necesario señalar la deplorable condición en que la mayoría de los impresos encontrados en los archivos del Estado de Durango se encuentran; además de una inexistente clasificación adecuada, se suman un almacenamiento descuidado. Sin duda, el mejoramiento de las condiciones de almacenamiento y clasificación de dichos documentos fructificará en nuevos y diversos aportes a la historia de nuestro Estado.

como lo es la plancha de piedra de mármol sobre la que está trabajando mientras está posado sobre un soporte que le permite dibujar con libertad sin tener la necesidad de apoyarse sobre la piedra, lo que constituye una práctica común al producirse una litografía.

El tercer elemento importante -y que vuelve a relacionar a la litografía con la imagen referida- es la presencia de Xavier Gómez Márquez, a quien está dedicada la obra y que en la fotografía aparece al lado de su padre, atento al trabajo que éste último realiza. Como se verá más adelante, fue precisamente Xavier Gómez quien continuó y amplió el legado de su familia y de cuyo interés por las artes gráficas y el dibujo hablan los indicios que se han referido.

Alrededor de estos años, en la ciudad de Durango se establecieron otros negocios dedicados a la impresión sin que estos reporten una práctica destacada en cuestiones estéticas. entre estos se pueden mencionar a la tipográfica de José S. Rocha en 1884, la tipográfica *Guadalupana* en 1888, así como la *Tipográfica Mercantil* y la *Imprenta del Instituto de niñas*.³¹⁶ Fue también en este tiempo cuando surgen distintos periódicos de diversa índole como por ejemplo: *La Enseñanza Civil* (1875), *La Voz de la Libertad* (1877), *El Eco Popular* (1877), *La Reconstrucción Política* (1880), *La Brocha* (1881) *El Domingo* (1884), *El Eco* (1887),³¹⁷ entre otros.

Algunos años más tarde, en un directorio comercial de 1894 que da cuenta de los diversos comercios establecidos en México para entonces³¹⁸ aparecen dos litógrafos llamados Miguel Gómez y Francisco Flores en la sección dedicada al estado de Durango;³¹⁹ éste último estaba activo en la ciudad al menos desde 1882 como lo prueba un anuncio incluido en el periódico oficial del mismo año donde publicita su negocio y en el que puede leerse:

el que suscribe, tiene el honor de ofrecer al público, los servicios de su profesión, como son los siguientes: Documentos comerciales, Libranzas, Recados de visita, Recibos, Esquelas de matrimonio o tarjetones, Tarjetas de visita, profesionales y de negocios o aviso, Estados, Facturas, Membretes, Cartelones de teatro y fiesta, Cartelones de comercio, Encabezados de carta, etc., el establecimiento está situado en la calle mayor; altos de la casa de comercio,

³¹⁶ Guerrero, *Impresos...*, 30-31.

³¹⁷ Palencia, *Durango, periodismo...*, 173-174.

³¹⁸ Se agradece el dato a Luis Felipe Álvarez Vargas, administrador del grupo de Facebook *DURANGO ANTIGUO*.

³¹⁹ *Commercial Directory of Mexico*, Library of Congress, 205.

conocida con el nombre del “Reposo”. Con rebaja de precios respecto de otro establecimiento.³²⁰

Sin embargo, al menos hasta este momento no se encontraron obras producidas en dicho taller o mayor información del mismo.

Continuando con la obra del taller de Miguel Gómez Olave y siguiendo un orden cronológico, se encontró una invitación realizada por el taller para la fiesta de inauguración de una estatua de Miguel Hidalgo y Costilla, celebrada el 16 de septiembre de 1896 (véase ilustración 39). El documento recuperado consiste en un breve texto donde se exhorta a asistir al evento que se llevó a cabo en el Salón de acuerdos del Palacio Municipal como muestra de “reconocido patriotismo”³²¹ en el que se puede apreciar un grabado monocromo que tiene como protagonista al *Padre de la patria*. Dicho grabado es una litografía que muestra una alegoría³²² donde puede apreciarse a Hidalgo siendo flanqueado por dos ramas que debido a sus connotaciones iconográficas probablemente sean de laurel y olivo; aparece envuelto por un estandarte donde puede apreciarse la silueta de la Virgen de Guadalupe y siendo coronado por un ángel;³²³ todo ello representado sobre un fondo donde pueden apreciarse las palabras “Patria” y “Libertad”.

El estilo con el que la pieza está realizada acusa un tratamiento realista y sobrio que se ve enfatizado por el color sanguina oscuro con la que fue realizado; destaca de manera especial el trabajo de modelado en la bandera y el vestido del ángel, donde el efecto de volumen resulta bien logrado gracias al cuidadoso uso de luces, sombras y medios tonos. Además de ser ejemplo de la producción del taller, este documento brinda la posibilidad de explicar la faceta de Miguel Gómez Olave como funcionario público, pues al final del texto donde se exhorta a la ciudadanía a asistir al evento, su nombre aparece junto al nombre del presidente en turno, el Lic. Alberto Cincúnegui, bajo el nombramiento de secretario.

³²⁰ HAHMD. Caja 06. *Periódico Oficial*, TOMO VI, jueves 13 de abril de 1882, Núm. 30.

³²¹ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente: 2259, año: 1896.

³²² Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. Fuente: Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás. *Diccionario de términos de Arte, elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, 6ª edición, (España: Alianza Editorial, 2008), 17.

³²³ Representación antropomorfa mediante la cual la Independencia es comúnmente simbolizada; tiene su origen en la *victoria alada*, que es una representación alegórica recurrente del triunfo.

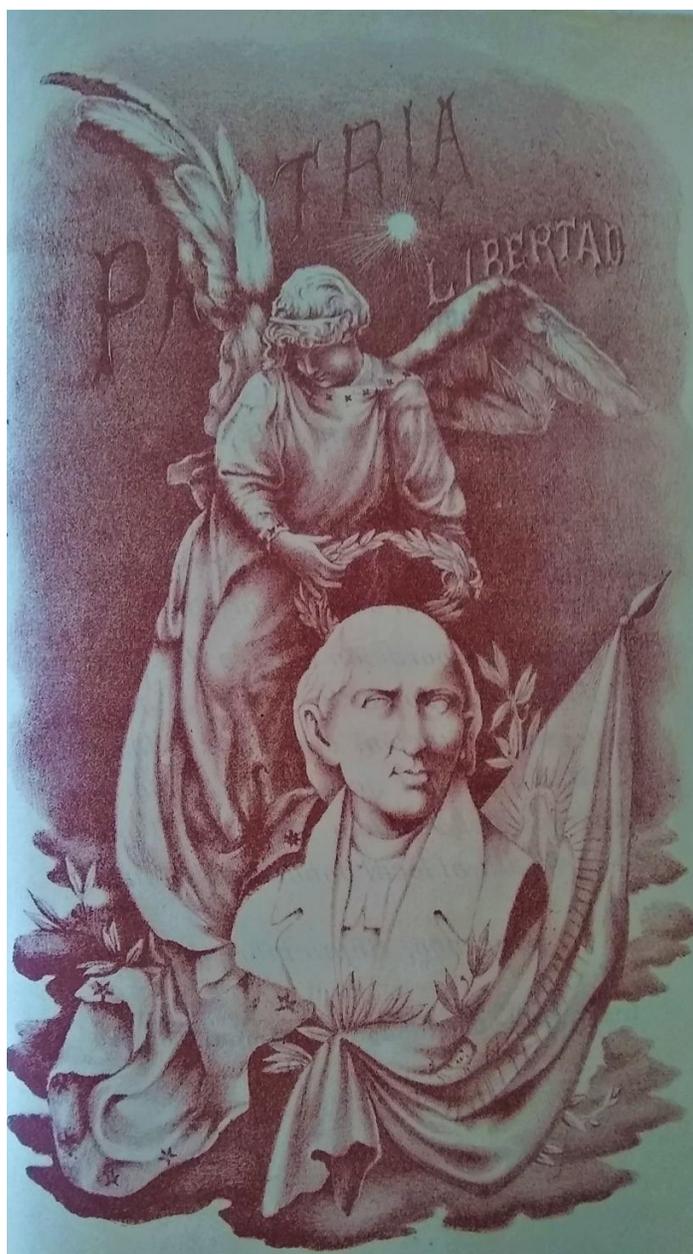


Ilustración 39. Litografía que acompaña la invitación a la develación de la estatua en honor a Miguel Hidalgo y Costilla.
Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Como ya se dijo, fue en 1887 cuando Miguel Gómez Olave –para entonces de 28 años– empezó a trabajar de manera esporádica para el gobierno municipal asumiendo el puesto de secretario interino de manera temporal para sustituir a su hermano Carlos en una de sus varias ausencias del cargo. Como se verá a continuación, eventualmente el mismo Miguel Gómez Olave asumiría el cargo de secretario del ayuntamiento y al igual que su padre y su hermano durante algún tiempo compaginó diversas áreas de trabajo. En su caso específico, para finales del s. XIX, Miguel Gómez Olave debió de compaginar sus facetas como servidor público, pintor, impresor y maestro de pintura.

De su papel como secretario del ayuntamiento existen diversos documentos que testimonian que estuvo en dicho cargo de 1891 a 1899; en este lapso, su firma aparece en documentos tocantes a temas diversos como permisos para disponer del palenque de gallos;³²⁴ reglamentaciones de establos;³²⁵ compras de implementos diversos;³²⁶ licencias diversas para diversiones públicas tales como conciertos, peleas de gallos, etc.;³²⁷ además de que se sabe que estuvo presente junto al entonces alcalde Alberto Cincúnegui en los festejos que se realizaron en 1892 para conmemorar el IV centenario del descubrimiento de América.³²⁸

Para 1897 pide una licencia para ausentarse de su puesto por un lapso de 4 meses, aduciendo como motivo para tal solicitud el hecho de que le resulta imposible cumplir sus funciones como secretario por “reclamar mis negocios particulares toda mi atención”;³²⁹ la licencia le fue concedida y empezó a ser efectiva el 1 de septiembre de ese año. Posteriormente, habiéndose cumplido los cuatro meses de ausencia de su puesto, Miguel Gómez Olave pide una extensión de la licencia el 31 de diciembre refiriendo los mismos motivos anteriores, misma que le fue concedida por seis meses adicionales.³³⁰

Para el año siguiente, Miguel Gómez Olave no firmó como secretario del ayuntamiento y en su lugar aparece Agustín Centeno,³³¹ y si bien no se encontraron ocursos

³²⁴ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 1909, año: 1891.

³²⁵ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 1916, año: 1891.

³²⁶ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2023, año: 1893.

³²⁷ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2246, año: 1896.

³²⁸ Raigosa, “Romanticismo y...”, 737-738.

³²⁹ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2268, año: 1897.

³³⁰ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2268, año: 1897.

³³¹ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2357, año: 1898.

que corroboren nuevas solicitudes por parte de Miguel Gómez Olave para ausentarse de su puesto durante ese año, en el oficio que redactó informando de su renuncia al puesto al año siguiente refiere que le era imposible reincorporarse a las funciones de las que estaba “retirado por licencia”;³³² por lo que aunado a la ausencia de firmas de la que se habló, se puede deducir que durante 1898 no fungió como secretario de gobierno, por lo que la licencia inicial de ausencia por cuatro meses derivó en una separación del cargo de 18 meses, del 1 septiembre de 1897 al 3 abril de 1899.

De acuerdo a lo expresado por el propio Miguel Gómez Olave, se supone que su renuncia al puesto de gobierno se debió a la imposibilidad que se le presentaba de compaginar dicho trabajo con sus ocupaciones personales, lo que resulta lógico ya que para esos años su taller tuvo un desempeño activo; sin embargo, algún tiempo después Miguel Gómez Olave continuó con su carrera política y para 1902 apareció en el *Plano Topográfico Ilustrado de la Tercera Exposición Regional de Durango* (véase ilustración 40) fungiendo en el puesto de Pro-Secretario; además de Gómez Olave, entre las autoridades que conformaban la mesa directiva figuraban los siguientes nombres:

- Gobernador: Lic. Juan Santa Maria
- Jefe político y Presidente de la Mesa Directiva: Sr. Jesús Salcido y Avilés
- Vicepresidente: Lic. Alberto Cincúnegui
- Director del Instituto: Lic. Esteban Fernández
- Secretario: Lic. Raúl Torres Ugarte
- Tesorero: Javier Icaza

Como su nombre lo indica, el plano fue realizado para mostrar la ubicación de los diferentes establecimientos presentes en dicha exposición, mismos que estaban representados gráficamente por recuadros numerados. De entre los 68 locales que ofrecen servicios diversos tales como fabricación de aguas minerales y gaseosas, representaciones teatrales, venta de cervezas, invernaderos colecciones de minerales, productos característicos de los Partidos

³³² AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2507, año: 1899.

entre otras tantas cosas, destaca el que tiene asignado número 64, donde estuvo instalado el taller de Miguel Gómez Olave (véase ilustración 41) y del que se ofrecía la siguiente descripción:

Talleres litográficos y Tipográficos de Miguel Gómez. Pabellón bien combinado con muestras muy superiores de los trabajos ejecutados en la casa. 1er. Premio.³³³

A pesar de ello, el plano –que es un elaborado trabajo que muestra el uso de la fotolitografía³³⁴– al que se ha hecho referencia no fue realizado por el taller de Miguel Gómez Olave, pues en la parte inferior aparece el nombre de la imprenta que realizó el trabajo: *Lit. Española*, de cuya ubicación solamente se ofrece el dato: México. A continuación, se muestran algunas imágenes de dicho trabajo:

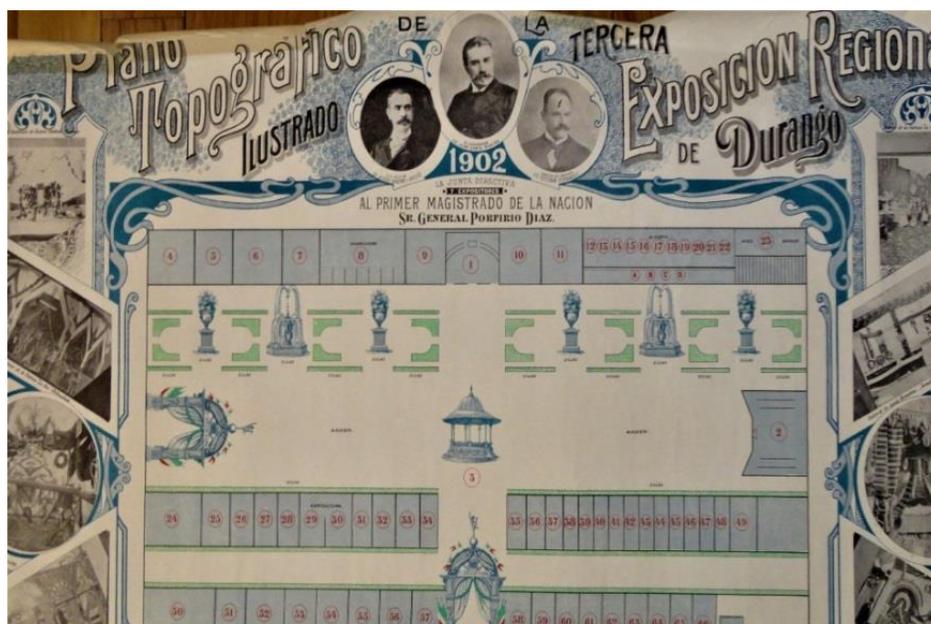


Ilustración 40. Detalle del Plano topográfico ilustrado. Fuente: AHED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González

³³³ AHED. Sección “Impresos Oficiales”, IMPRESOS DURANGO cajón 4. *Plano Topográfico Ilustrado de la Tercera Exposición Regional de Durango*.

³³⁴ Técnica similar a la litografía pero que utiliza imágenes obtenidas por medios fotográficos; es el antecedente de la técnica offset.

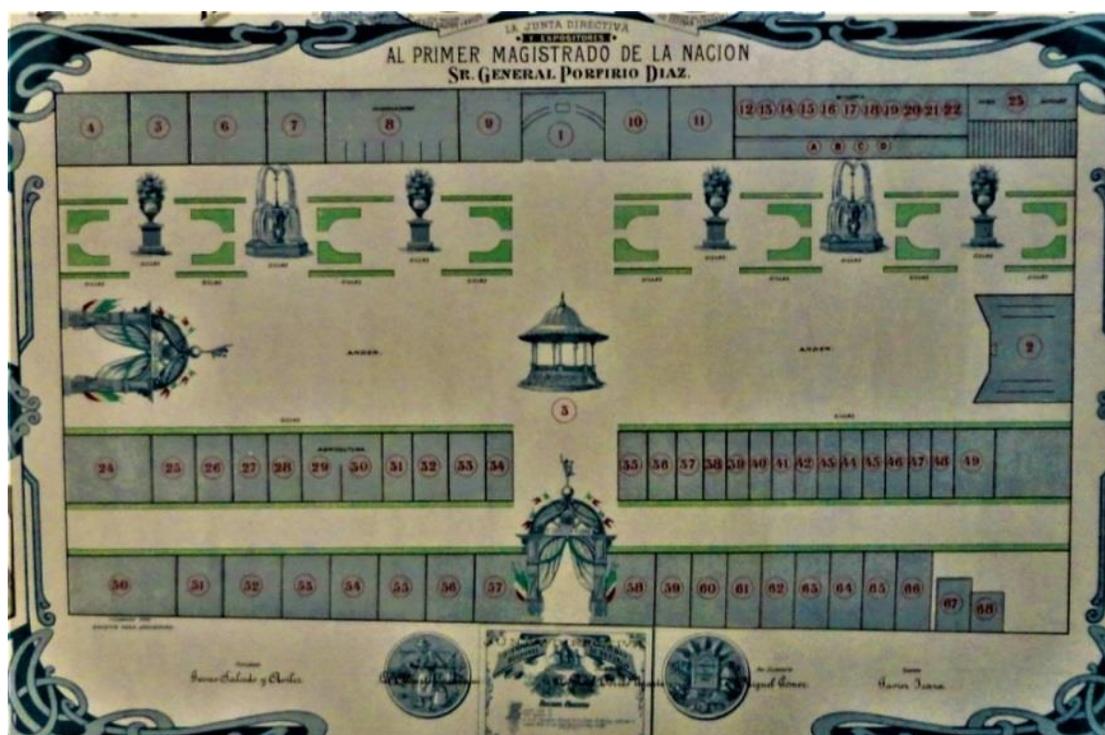


Ilustración 41. Detalle del plano donde aparece la disposición del pabellón de establecimientos.
 Fuente: AHED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

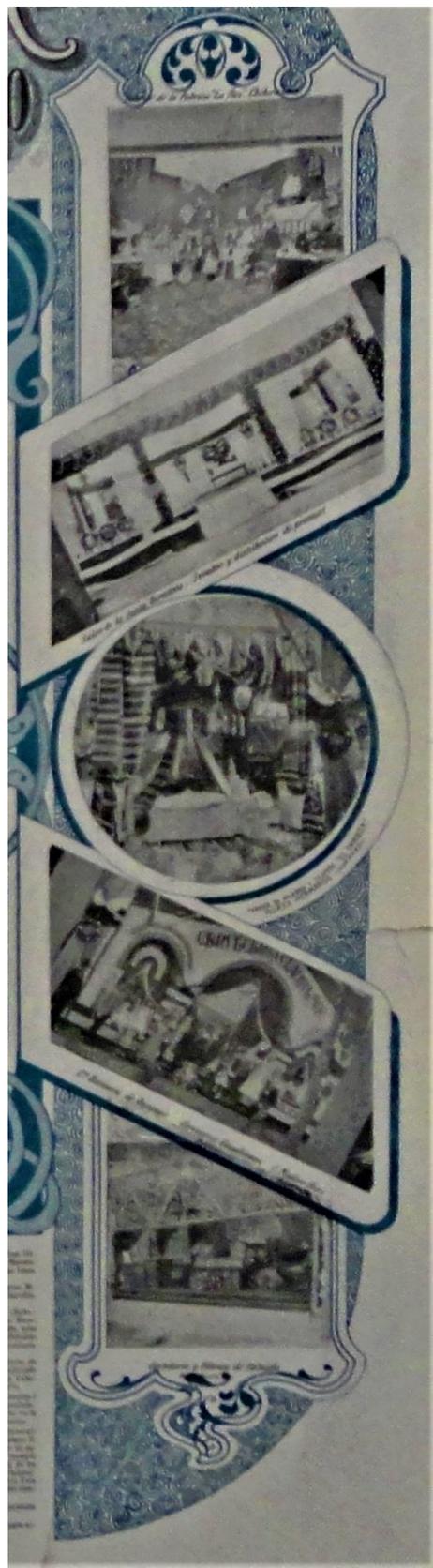


Ilustración 42. Flancos del plano que muestran algunos de los establecimientos presentes en la exposición. Fuente: AHED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Para 1908, año en que se llevó a cabo la Cuarta Exposición Regional de Durango, Miguel Gómez Olave volvió a aparecer entre las 15 autoridades que conformaban la junta organizadora de dicho evento³³⁵ (véase ilustración 43), lo que parece demostrar que su renuncia al puesto de secretario del ayuntamiento se hizo en aras de poder aspirar a puestos políticos que le resultaran más convenientes.

La exposición fue todo un éxito y llegó a ser considerada como uno de los eventos más acertados de la gubernatura de Esteban Fernández³³⁶ y la fama que alcanzó superó, por mucho, las exposiciones precedentes.



Ilustración 43. Cartel relativo a la IV Exposición regional. Miguel Gómez Olave aparece a la izquierda de la segunda fila, de abajo hacia arriba. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

³³⁵ Al igual que algunos de los personajes referidos en el cartel anterior.

³³⁶ Salvador Mendivil, "IV exposición – Regional 1908". En *25 años de continuo esfuerzo: Durango, 1915-1940*, Tercera edición (México: Comité Coordinador Feria Nacional de Durango, Feria Nacional de Durango, 1982), 15.

Gracias a una viñeta de dicha exposición (véase ilustración 44) se sabe que, nuevamente, el taller de Miguel Gómez Olave no diseñó ni imprimió la publicidad utilizada en tal celebración, pues en la viñeta referida puede apreciarse que fue elaborada por el taller *ARTES GRÁFICAS MONTERREY* como puede leerse en la pequeña leyenda que aparece a un lado de la moneda ubicada a la derecha de la imagen que, por otra parte, acusa haber sido un grabado realizado mediante un aguafuerte en relieve.



Ilustración 44. Viñeta de la IV Exposición Regional de Durango, realizada en 1908. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

Sin embargo, el taller si imprimió los diplomas que fueron entregados en dicha exposición (véase ilustración 45), mismos que presentan una destacada elaboración plástica en donde la alegoría vuelve a hacerse presente tanto en la parte superior del grabado como en la inferior. En el primer caso, puede verse una escena en la cual una figura alada entrega una corona a un personaje masculino que se encuentra al lado de instrumentos de trabajo como un yunque y tenazas, todo ello con la fachada de la construcción que se pretendía fuera el Hospital Civil –luego cuartel y posteriormente Internado Juana Villalobos- como fondo; mientras que en la parte inferior el escudo del Estado de Durango aparece flanqueado de frutos y cosechas por un lado y de un caduceo, un ancla y un libro por el otro.

Estos elementos representan un mensaje alegórico acorde con el tipo de impreso del que se habla y que puede interpretarse como la evidencia de que educación y el trabajo constante son el único medio por el cual se puede acceder a los frutos del progreso y que no sólo encumbra a aquellos a quienes se disponen a educarse, sino que beneficia también a la tierra a la cual se pertenece -en este caso, el estado de Durango- cuyo escudo simboliza una identidad que se construye a base de sacrificio y amor por el conocimiento.

Tanto la representación que se ha descrito como el texto del diploma están enmarcados por una ornamentación que brinda unidad a toda la imagería del documento. El recurso que se utilizó para ello es el *trampantojo*³³⁷ que es un recurso utilizado en las artes plásticas que tiene como finalidad el dar un efecto de tridimensionalidad en el cual algunos elementos presentes parecen sobresalir del plano de la imagen; aunque los elementos que pueden ser representados con esta técnica son variados, es especialmente recurrente que se usen motivos arquitectónicos.

Ésta última condición se cumple en el caso del diploma pues se simula una especie de estructura arquitectónica que enmarca los elementos referidos y donde el efecto de trampantojo es mayormente apreciable en partes como el yunque que se sobrepone parcialmente al arco; el pie izquierdo la mano derecha de la figura alada; el manto que lleva el hombre que cae sobre el dintel de la estructura y los elementos que aparecen a los lados del escudo estatal que simulan estar colocados sobre una superficie plana.

³³⁷ Palabra que se utiliza como contracción de *trampa ante el ojo* que proviene a su vez del francés *trompe-l'œil*, que significa *engaña el ojo*.



Ilustración 45. Diploma de participación en la IV Exposición Regional de la ciudad de Durango. 1908.
Fuente: Luis Carlos Quiñones Hernández, *La educación femenina en Durango, siglos XVIII y XIX* (México: UJED, 2020), 289.

Otro ejemplo que muestra la manera en que Miguel Gómez compaginaba su labor de impresor y servidor público es la documentación correspondiente a las elecciones primarias realizadas el 28 de junio de 1896 en las que se debería elegir Diputados y Senadores al Congreso de la Unión, Presidente de la República así como a Diputados de la Legislatura, Gobernador del Estado, 5º Magistrado propietario y a 3º, 5º, 6º, 12º y 13º supernumerarios del Supremo Tribunal de Justicia del Estado y a quienes deberían conformar los ayuntamientos de los municipios de todo el Estado para el bienio de 1897 a 1898.³³⁸

Dentro del expediente encontrado están contenidos diversos oficios y documentos relativos a dichas elecciones,³³⁹ mismos en los que Miguel Gómez aparece como secretario del ayuntamiento al lado de Alberto Cincúnegui, quien fungía como presidente. Entre los dichos documentos también se encontró un recibo fechado en el 19 de junio del mismo año donde se establece que ha de realizarse un pago al negocio de Miguel Gómez Olave³⁴⁰ por la impresión de 300 nombramientos para elecciones; además, también existe otro documento firmado por Francisco Vera³⁴¹ donde él mismo expresa que ha recibido:

“[...] de la secretaria del ayuntamiento las suma de veintidós pesos por impresión y papel de 200 ejemplares de la división de secciones electorales, 200 de los artículos relativos al decreto número 78 de la legislatura y 150 de la adición del artículo 1º del mismo decreto”.³⁴²

³³⁸ AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2157, año: 1896. Documento “1896 Número 74 Elecciones verificadas el 28 de junio”, ADICIÓN AL ARTÍCULO 1º DEL DECRETO 78 DE LA LEGISLATURA DEL ESTADO.

³³⁹ Tales como oficios diversos, boletas de votación y actas de resultados de dicha votación tanto para los poderes Legislativo, Ejecutivo o Judicial y para el Ayuntamiento; documentos donde se estableció la delimitación de las “Secciones Electorales” en los que se dividió la municipalidad de Durango para los efectos necesarios de la votación y se describió la manera en que se asignaron comisionados que se desempeñaron en cada sección y las funciones que cada uno desempeñó. Así mismo, se incluyen los “Artículos Relativos del Decreto Número 76 de la Legislatura del Estado”, a nombre del entonces gobernador Juan Manuel Flores donde se comunicaba a la ciudadanía las condiciones en las que se llevó dicha votación. AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2157, año: 1896. Documento “1896 número 74 Elecciones verificadas el 28 de junio”.

³⁴⁰ El recibo está personalizado especialmente para el establecimiento de Miguel Gómez; y en este se aprecian los servicios que éste ofrecía: litografía, tipografía y encuadernación; además de que gracias a éste es posible ratificar la dirección del taller: 6ª de Teresas núm. 76. Además, este diseño personalizado al que se ha hecho referencia resultará útil en una etapa sucesiva de la investigación, pues brindará ciertos indicios de la accidentada clausura que el taller enfrentó en 1922, y de la que ya se abundará en el siguiente capítulo.

³⁴¹ Dueño de la imprenta *La Mariposa*; durante la tesis se ha hecho referencia tanto al responsable como a la propia imprenta.

³⁴² AHMD. Sección “Cabildo 1807 – 1926”. Expediente 2157, año: 1896. Documento “1896 número 74 Elecciones verificadas el 28 de junio” Oficio “Durango, junio 27 de 1896. Francisco Vera.

Lo anterior permite reafirmar que las imprentas de los Gómez y los Vera trabajaron de una manera que podría calificarse de *colaborativa* pues como ya se vio en el segundo capítulo con la impresión conjunta del periódico oficial entre la imprenta de Carlos Gómez y la imprenta *La mariposa*, las impresiones necesarias para las elecciones de las que se ha hablado la colaboración se volvió a verificar.

En las pesquisas realizadas durante la creación de la presente tesis se encontraron una serie de diplomas oficiales que también se realizaron entre finales del s. XIX y principios del s. XX y si bien sólo uno de ellos contiene una leyenda que especifica que fue creado en el taller de Miguel Gómez Olave (véase ilustración 46), algunos elementos presentes en otros dos reconocimientos permiten aventurar la hipótesis de que estos también fueron realizados en el establecimiento.



Ilustración 46. Ejemplo de reconocimientos elaborados en el taller de Miguel Gómez Olave. En la esquina inferior izquierda puede apreciarse el dato acerca del lugar en donde fue realizado. Fuente: AHED, sección: “Impresos oficiales”, cajón 2. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Los elementos comunes a los que se hace referencia son tres: elementos compositivos, la técnica utilizada y la tipografía. Para el primer caso, se cuenta con la presencia de alegorías en dos de los diplomas encontrados (véanse ilustraciones 47 y 48); en el correspondiente al año de 1895- ilustración 47-, se representan diversos elementos que hace alegoría del proceso de enseñanza tales como un mapamundi, libros, pluma y tintero, así como pergaminos y un telescopio; mientras que en el de 1896 –ilustración 48- se aprecia una figura alada³⁴³ que se dispone a coronar a un niño; un poco más abajo, puede apreciarse a otro infante que aparece acompañado de otro mapamundi y que manipula lo que parece ser un compás mientras abraza un pergamino. La alegoría es acorde al propósito del documento: la formación académica adecuada brinda el triunfo del conocimiento. Además, en el diploma de 1902 (véase ilustración 49) aparece una imagen que años después sería replicada en los billetes que el taller imprimió algunos años más tarde.

Para el caso de la técnica utilizada, los diplomas de 1895 y 1896 están realizados con una mezcla entre tipografía y litografía ésta última, utilizada en las imágenes que se han descrito. Si se analiza detenidamente, se encontrarán similitudes entre la manera en que ha sido representado el vestido de la figura alada que está apunto de coronar al niño y el de la figura alada que corona a Miguel Hidalgo en la invitación de la que ya se habló. Respecto a la tipografía utilizada vemos que en dos de los diplomas (véanse Ilustraciones 47 y 49) aparece el mismo estilo de letras en la parte de “REPÚBLICA MEXICANA”; como se verá más adelante, dicha tipografía también volverá a aparecer en otras obras del taller.

³⁴³ Debe recordarse que este recurso iconográfico ya había sido utilizado por el taller en la litografía que acompañaba a la invitación para el evento de develación de la escultura en honor a Miguel Hidalgo de la que se habló líneas arriba.



Ilustración 47. Reconocimiento para escuela de niñas del Pueblito, 1895. Fuente: AHMD. Sección "Fototeca".



Ilustración 48. Reconocimiento para escuela de niñas del Pueblito, 1896. Fuente: AHMD. Sección "Fototeca".



Ilustración 49. Reconocimiento para el Instituto Juárez, 1902. Fuente: AHMD. Sección "Fototeca".

Durante la misma época, el taller también imprimió afiches de distinta índole siendo ejemplo de ello los anuncios y carteles que realizó con motivo de las funciones del circo Orrin y de diversos eventos taurinos. Para el primer caso, se encontró un anuncio que por su laconismo en la composición y diseño difiere de manera importante con los carteles para toros que también se realizaron y que se analizarán más adelante (véase ilustración 50); sin embargo, la importancia de éste impreso radica en que en el pie de imprenta se encuentra un nuevo dato respecto al taller de Miguel Gómez Olave que es el servicio de encuadernación al que se hace referencia, mismo que no aparece declarado en otros de los trabajos que el taller realizó. Sin que se hayan encontrado indicios que permitan afirmarlo, pudiera ser que con el paso del tiempo además de contar con los servicios de tipografía y litografía, el taller haya logrado conseguir la tecnología necesaria para brindar dicho servicio.



Ilustración 50. Cartel para presentación del circo Orrin. Fuente: AHED Sección: Impresos 7 IMPRESOS DURANGO, cajón 4. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

El circo Orrin fue considerado uno de los eventos populares y de entretenimiento más destacados de su tiempo debido a la variedad e ingenio de los números que presentaba,³⁴⁴ de acuerdo a Xavier Gómez, la primera presentación de la compañía circense fue el 1 de agosto de 1896 en la plaza Baca Ortiz,³⁴⁵ por lo que este cartel sería el correspondiente a dicha función, que fue la primera de varias subsecuentes. Éste anuncio fue es el último de los realizados en el taller durante el siglo XIX que se encontró durante la investigación.

³⁴⁴ Gómez, *Bojedades...*, 394.

³⁴⁵ Gómez, *Bojedades...*, 74.

4.4. El taller de Miguel Gómez Olave en los primeros años del s. XX

Gracias a un censo nacional que se realizó en 1900, se cuenta con datos que permiten analizar la escena comercial e industrial que para entonces se desarrollaba en el país. Para los intereses de la presente investigación, dentro de la clasificación de *Industrias, bellas artes, artes y oficios* de la sección *Población según la ocupación principal* se asienta que para entonces en el municipio de Durango había tres litógrafos, siendo esta la única municipalidad de los trece partidos que contaba con ellos;³⁴⁶ es interesante que el número de dibujantes -que aparecen en la misma sección- se corresponda en número y ubicación con los litógrafos³⁴⁷ y que los pintores artistas apenas superen el número por dos, dando un total de cinco; estos últimos también se ubicaban en el municipio de Durango.³⁴⁸

Por otra parte, los tipógrafos suman 56 en el municipio de Durango; 11 en ciudad de Lerdo y 1 en Mapimí, lo que da un total de 12 en el partido de Mapimí; en el municipio de Guanaceví, se registran 2, siendo los únicos para el Partido de Santiago Papasquiaro; en Topia aparecen 2, que son los únicos para el partido de Tamazula; en el partido de Cuencamé existe solo uno en el municipio homónimo. Por su parte, el partido de San Juan del Río es el único que no cuenta con ningún tipógrafo en ninguno de sus 4 municipios: San Juan del río, Pánuco, Rodeo y Coneto.³⁴⁹

Para 1910, según un directorio publicado en Durango³⁵⁰ en la ciudad se contaba con trece impresores;³⁵¹ también se registran siete imprentas, mientras que sólo había un establecimiento dedicado a la litografía –el de Miguel Gómez Olave- y dos personas dedicadas al oficio de litógrafos: Félix Escobedo y Pablo Martínez;³⁵² este último era el grabador del taller de Miguel Gómez Olave.³⁵³ Dentro del directorio, impresores y litógrafos

³⁴⁶ Dr. Antonio Peñafiel, *Censo General de la República Mexicana, Estado de Durango*. Verificado el 28 de octubre de 1900, Secretaría de Fomento, Colonización e industria, Dirección General de Estadística. (Oficina tip. de la Secretaría de Fomento, 1902), 66.

³⁴⁷ Peñafiel, *Censo General...*, 62.

³⁴⁸ Peñafiel, *Censo General...*, 68.

³⁴⁹ Peñafiel, *Censo General...*, 70.

³⁵⁰ El directorio fue impreso en el taller de Miguel Gómez Olave y elaborado para 1910 por su hijo, Xavier Gómez Márquez acerca del cual se abundará en el siguiente capítulo-.

³⁵¹ Xavier Gómez Márquez, *Diccionario del Estado de Durango* (México: Lit. y tip. M. Gómez, 1910), 11.

³⁵² Mauricio Yen, “Los giros industriales en Durango 1848-1910”, En *Transición* n.º 4 (1990): 17,19.

³⁵³ Xavier Gómez Márquez, “La casa de moneda”. En *25 años de continuo esfuerzo: Durango, 1915-1940*, Comité Coordinador (México: Comité Coordinador, Feria Nacional de Durango, 1982), 97.

estaban incluidos dentro de la clasificación de artesanos, mientras que los establecimientos dedicados a la imprenta y a la litografía se ubicaban dentro de los oficios o artes.

Es significativo que aparezcan sólo dos personas que ostentan el oficio de litógrafos, y también es importante notar que no existiera un registro específico de *Grabadores* tal como si existía uno de *Impresores* –o el de los propios *Litógrafos*–, ya que es bastante improbable que en la ciudad no hubiese grabadores para entonces – o al menos dos como en el caso de los litógrafos– que justificara un apartado dentro de los oficios considerados como artesanales. Entre los periódicos editados por entonces se pueden mencionar *La Evolución* -1896-, *La Bandera Roja* -1896-, *La revista Política* -1898- o *Terpsícore* -1899.³⁵⁴ Con el paso de los años aparecerán otros tantos: el *Boletín Eclesiástico* de 1905; *El Herald* y *El Pueblo Libre* de 1906; el *Boletín del Observatorio del Instituto Juárez* de 1909³⁵⁵ o *La Bandera Roja*, que se describía como un periódico independiente y estaba dedicado a propagar ideas liberales.³⁵⁶

A principios de siglo, el taller continuaba produciendo diversos tipos de impresos.³⁵⁷ Entre estos, cabe destacar los afiches realizados para promocionar las corridas de toros que para entonces se llevaban a cabo. En total, se encontraron 16 carteles;³⁵⁸ de estos, 13 ofrecen variaciones notables y bien diferenciadas de las imágenes utilizadas para ilustrarlos, lo que habla de la importancia que el diseño de dichos impresos revestía para el taller pues es evidente el esmero que se tuvo por brindar imágenes cuidadas y bien elaboradas.

³⁵⁴ Palencia, *Durango, periodismo...*, 174-175.

³⁵⁵ Raigosa, “Romanticismo y...”, 700.

³⁵⁶ María Rosa Fiscal, “Vislumbre. Arte y sociedad en Durango en el siglo XX”. En *Historia de Durango, Tomo IV, Siglo XX*, coord. Ma. Guadalupe Rodríguez López y Mauricio Yen Fernández (México: UJED/ Gobierno del Estado de Durango, 1999), 446.

³⁵⁷ Por ejemplo, un nuevo Plano General de la ciudad, en el cual se puede apreciar la expansión de la mancha urbana que se había generado, así como las instalaciones del ferrocarril, las líneas de los tranvías y las rutas de movilización del hierro extraído del Cerro de Mercado. Fuente: CIVITASY URBS, 23.

³⁵⁸ 15 de ellos en el Archivo General e Histórico del Municipio de Durango, el impreso restante se encontró en el Archivo Histórico del Estado de Durango; en ambos lugares los impresos están descatalogados.

Otra cuestión interesante al respecto tiene que ver con el cartel que fue realizado para promocionar el espectáculo de las *Señoritas Toreras* del 30 de octubre de 1904 (véase ilustración 51) pues el diseño difiere de manera considerable con respecto a los demás carteles encontrados. Lo más probable es que dicha diferencia se deba a diseños alternativos de diseño que el taller probó pues, además de las diferencias formales, el impreso está realizado con la técnica de litofotografía que ya se explicó. Al ser el único impreso encontrado con este diseño puede sugerir que el taller desechó este estilo de impresión en pos del que se mostrará en las páginas siguientes.



Ilustración 51. Cartel para evento de Las Señoritas Toreras. Fuente: AHMD, sección Impresos 7, IMPRESOS DURANGO, cajón 4. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Las Señoritas Toreras fue una cuadrilla de toreras que estaba encabezada por Lolita Pretel y Angelita Pages, quienes eran acompañadas por Rosa Simó, Luisa Comas, Encarnación Simó y Paquita Vargas quienes fungían de banderilleras; se sabe que además de la función de 1904 ya habían actuado en la ciudad de Durango en 1899.³⁵⁹ Todo parece indicar que el número que la compañía representaba tenía tintes cómicos y acrobáticos, pues la suerte que se anuncia en el cartel, el *Don Tancredo*, consistía en una práctica recurrente en el toreo y que consiste en subirse a un pedestal colocado en medio del ruedo y permanecer quieto mientras un toro es liberado de los toriles y se pasea por el redondel.

En cuestiones generales de diseño los demás carteles presentan ciertas similitudes: sus dimensiones son de 20 cm de ancho por 60 cm de alto aprox., son impresos monocromáticos³⁶⁰ con una organización tripartita. En la primera, ubicada en la parte alta del cartel, se informa de las fechas y horarios de las corridas; La segunda es la parte central donde se informa de la cantidad y calidad tanto de toros como toreros; en esta sección encontramos un ordenamiento jerárquico, por lo que los nombres de los novilleros principales eran representados de manera destacada por tipografía distinta y de mayor tamaño que la utilizada en el resto del cartel, también se incluye el programa que se desarrollaba durante el evento. En la última sección se especifican los costos de las entradas y algunas advertencias referentes al comportamiento que el público asistente debería tener en cuenta para el buen desarrollo del espectáculo.

Como se puede apreciar, los carteles están aderezados con diversas imágenes, de entre estas, las más importantes para los efectos de ésta investigación son las que se encuentran en la parte del encabezado, pues es en estas en donde se puede apreciar el trabajo de los grabados realizados en el taller de Miguel Gómez Olave, mismos que acusan una buena utilización de las técnicas de grabado. En cuanto a este último aspecto, las imágenes son grabados realizados ya sea mediante buril e impresión en relieve o mediante aguafuerte e impresión en hueco.

A continuación, se muestran fotos de algunos de los carteles encontrados.

³⁵⁹ Gómez, *Bojeadas...*, 263-264.

³⁶⁰ A excepción de uno, el correspondiente a la corrida del 15 de enero de 1905, impreso en azul, rojo y verde (véase Ilustración 52).

PLAZA DE TOROS DE DURANGO.
 Empresa, DIEGO P. GAVILAN.

Corrida PORADA.
23
 de Octubre de 1904. A las 3 y media en punto.

SORERBIOS Y ARROGANTES TOROS 5

GUATIMAPE.
 Escogidos escrupulosamente por el mismo Empresario.

AL PUBLICO.
 La Empresa se disculpa con su seguridad y de una corrida, y da las gracias al publico que le ha favorecido...

Paracaid de la Cuadrilla:
MANUEL GALLIBOS, "Valerio"
 Subordinado con obligacion de honorificar.

PLAZA DE TOROS. Entradas a SOL.

Precios:
 Entrada a Palcos de sombra \$2.00
 Barrera de sombra 1.00
 Gradas de sombra 0.75
 Barrera de sol 0.50
 Entrada General a Sol 0.30
 Tropa formada y sifios menores de siete años media paga.

NOTAS:
 1. Se prohibe llevar al estadio objetos peligrosos...
 2. No se permite fumar en el estadio...
 3. No se permite llevar al estadio perros...
 4. No se permite llevar al estadio niños menores de siete años...

Ilustración 52. Cartel para evento taurino. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Plaza de Toros de Durango.
 EMPRESA, SANTIAGO MOLLA.

Domingo 15 de Enero de 1905.
 A LAS TRES Y MEDIA EN PUNTO
 CON PERMISO DE LA AUTORIDAD Y SI EL TIEMPO NO LO IMPIDE
ERAN AZOVZQUIERTE TAURINO.
 Presentación por primera vez en esta plaza, del célebre y valiente matador de toros de alternativa en Madrid.

Vicente Pastor, Chico de Blusa, Joaquín Capa "CAPITA"

6 HERMOSOS Y BRAVOS TOROS de 1ª clase, de la Estancia de LA PILA.

Personal de la Cuadrilla:
MATADORES:
 Vicente Pastor "CHICO DE LA BLUSA" y Joaquín Capa "Capita"
FIGADORES: — Valerio Carrillo "Arriero", Lorenzo Zavala "Pegote", Jesús Sandoval y Daniel Díaz "Tralero".
BANDERILLEROS:
 José García "Titi", Enrique Acosta, "Gordito", Santiago Moya "Moyito", José Guzmán "Meliponero Gordito", "Bullito", Francisco Landero y Juan Antonio de Guzmán "Dionisio de Liza, Sr. Aguirre Alvarado".

PRECIOS:
 Entrada a Palcos de sombra \$2.00
 Barrera de sombra 1.00
 Gradas de sombra 0.75
 Entrada General a Sol 0.30
 Tropa formada y sifios menores de siete años media paga.

NOTAS:
 1. Se prohibe llevar al estadio objetos peligrosos...
 2. No se permite fumar en el estadio...
 3. No se permite llevar al estadio perros...
 4. No se permite llevar al estadio niños menores de siete años...

Ilustración 53. Cartel para evento taurino II. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

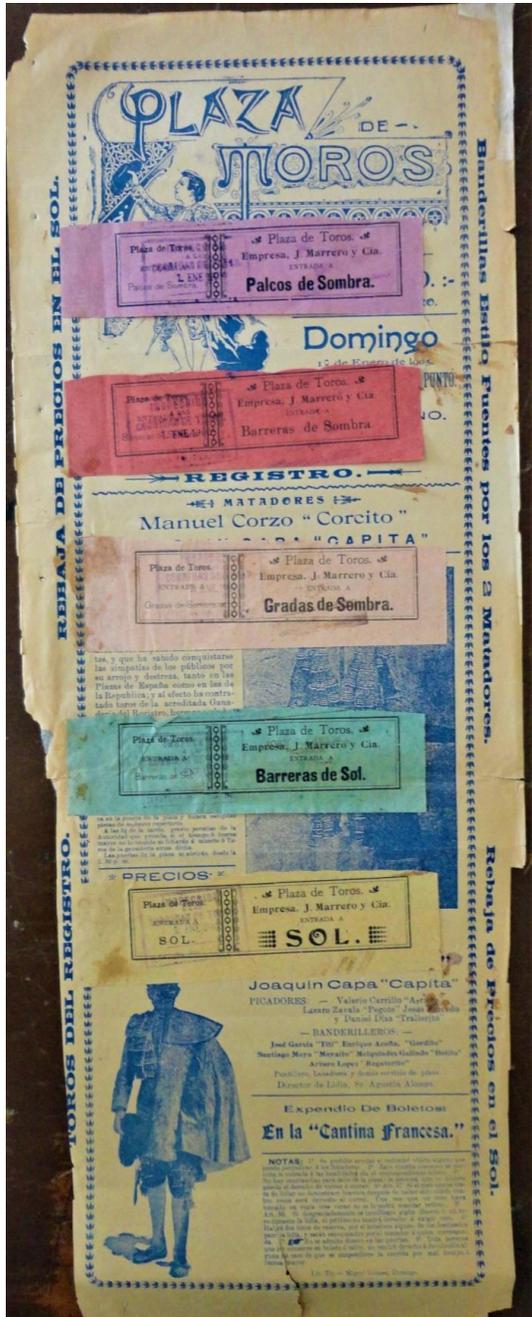


Ilustración 54. Cartel para evento taurino III.
Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel
Cecañas González

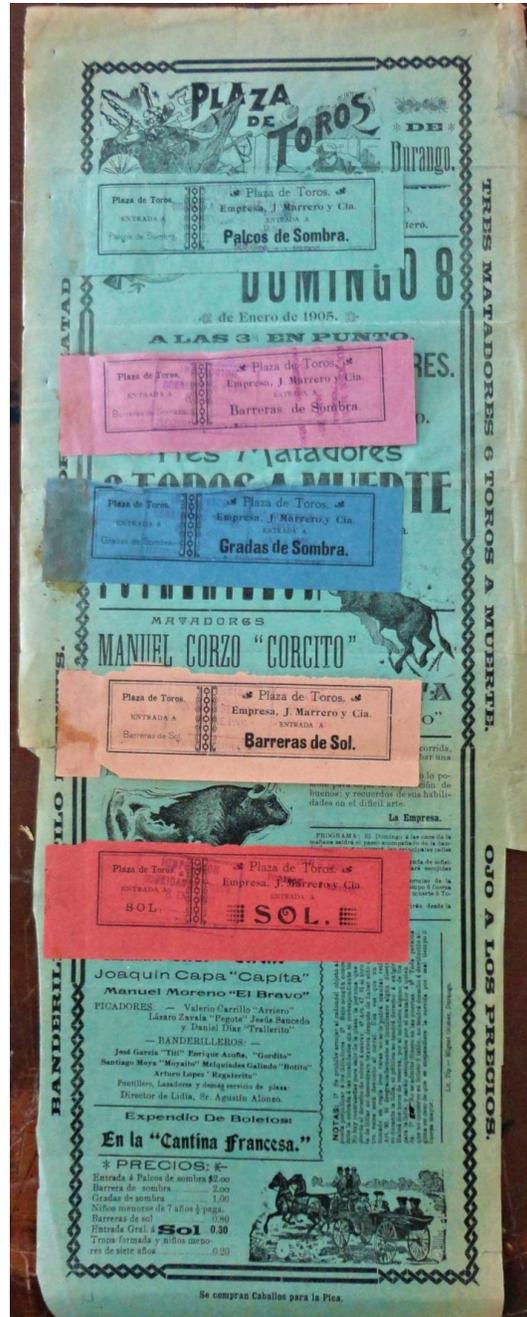


Ilustración 55. Cartel para evento taurino IV.
Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel
Cecañas González



Ilustración 56. Detalle de cartel taurino V. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 57. Detalle de cartel taurino VI. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 58. Detalle de cartel taurino VII. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 59. Detalle de cartel taurino VIII. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

De entre los carteles encontrados existe uno (véase ilustración 60) que destaca de manera especial por el tratamiento que se les dio a las imágenes presentes en éste. Son dos aspectos los que enfatizan esta diferencia: la técnica utilizada y el diseño. En el primer caso, éste es el único cartel realizado mediante la técnica de litografía pues, como ya se dijo, las demás imágenes fueron realizadas mediante buril o aguafuerte. Es importante señalar el hecho de que, al utilizar una técnica distinta a la comúnmente utilizada, el trabajo de realizar el cartel se incrementaba pues suponía reorganizar tanto los materiales necesarios para producir la litografía como los medios para imprimirla.

Sin embargo, lo más importante y distintivo del cartel en cuestión es el diseño pues éste rompe de manera definitiva con el estilo que muestran los demás y que les confería un estilo común. La composición parece más dirigida a la elaboración de un grabado independiente³⁶¹ del cartel que a la mera utilización decorativa de imágenes. La disposición de los elementos de la imagen nuevamente remite al uso de la alegoría, que resulta en una sola imagen –a diferencia de los otros carteles, en donde se muestran diversas imágenes separadas- en la que se conjuga una escena *realista* ubicada en la parte baja del cartel y que retrata a un torero en plena acción dentro del ruedo con la presencia de un elemento decorativo como lo es la columna que aparece en el lado izquierdo y que se remata con la presencia de un retrato entrelazado con la leyenda que encabeza el cartel.

El busto que aparece retratado fue tomado de una fotografía incluida en un cartel también realizado por el taller (véanse ilustración 61 y 62) correspondiente a la corrida celebrada el domingo 5 de marzo que es un retrato del torero Vicente Pastor también conocido como el *Chico de la blusa*.

³⁶¹ Y, por ello, no necesariamente *utilitario* como todos los demás grabados realizados. Al alejarse, al menos en cierto sentido, de la línea común del estilo utilizado en los demás carteles, el grabado de este trabajo en particular pudiera calificarse de *artístico*, esto en el sentido de que no se supedita a un estilo prediseñado y porque muestra algunas innovaciones con respecto a los demás.

PLAZA DE TOROS



DE Durango
 EMPRESA: LEONAR Y CIA.
 con permiso de la Autoridad y en el tiempo de la Imprenta Gran Corrida para el

DOMINGO 23
 DE ABRIL DE 1905. A LAS 4 EN PUNTO.

Reparación del valiente y aplaudido matador

Manuel Gallego "Valerito"

Que tan buena impresión dejó en los buenos aficionados de esta ciudad.

TOROS A MUERTE DE LA ACREDITADA GANADERIA DE

5 SAN JOSE DE CAÑAS 5

Propiedad del Sr. Pomposo Aguilera.

Dichos toros han sido escrupulosamente cañados por los banderilleros Leonar y "Moyato"

ORDEN DE LA CORRIDA:

A la hora indicada se lidiarán a muerte 5 bravos toros por la siguiente cuadrilla:

Espada: Manuel Gallego "Valerito"	
Subviniendo con obligación de banderillero: Joaquín Leonar	
<p>PICADORES: Lázaro Zabala, Pegote Jesús Saucedo José Aldaba</p> <p>RESERVA: Santiago Zuñiga.</p>	<p>BANDERILLEROS: Joaquín Leonar, Carlos Lasa, Santiago Moysa, Moyato Ruperto Rodríguez, Melquiades Gallardo, Botito</p> <p>Pon de Brega: Agüero López, Regatero.</p> <p>DIRECTOR DEL CAMBIO DE ESCUETOS: Sr. AGUSTÍN ALBORO. Pintillero, Lanzadores y demás servicio de plaza</p>

PRECIOS DE ENTRADA:

Pabos de Sombra \$2.00
Barreras de Id. 2.00
Gradas de Id. 1.00
Barreras de Sol 1.00
Entrada a Gradas de Sol 0.30
Tropa formada y niños de 7 años 0.20

En ventas boletos en la tienda EL PARASITO

CONDICIONES.—Art. 1º.—Se prohíbe que las concurrencias asistidas a los toros y que arrojan al ruedo objetos que puedan causar algún daño. —IX.—Que los diestros ofendan a los espectadores, de obra ó de palabra, sin cuando haya sido provocado. —X.—Prohibir insultos y hacer uso de palabras escabiosas ó ofensas, que ofendan la moral pública. —XI.—Destruir de alguna manera el edificio ó sus accesorios. —XII.—Pasar encima del suelo más leve. A la autoridad que presida la corrida ó alguna de las cuadrillas de esta corrida se otorgará con facultad de cinco á veinte pesos ó arresto de uno á quince días.

PROGRAMA: El Domingo á las once de la mañana habrá el pase acompañado de la banda de música y recorrerá los principales calles de la ciudad.
 A las tres p. m. se situará la banda de música en la puerta de la plaza y habrá escuadras puestas de su lado respectivo.
 A las cuatro de la tarde, previo permiso de la Autoridad que presida, y al tiempo á fuerza mayor no lo impide se lidiarán a muerte 5 toros de la ganadería antes dicha.
 Las puertas de la plaza se abrirán desde las 2 p. m.

NOTAS: 1º Se prohíbe arrojar al ruedo el objeto alguno que pueda perjudicar á los lidiadores. 2º Bajo ningún concepto se permite la entrada á las localidades sin el correspondiente boleto. 3º No hay contraseñas para salir de la plaza, y la persona que lo hiciera pierde el derecho de volver á entrar. 4º Art. 41. Si el toro que se traía de lidiar no demostrare brava (después de haber sido citado cuatro veces será devuelto al corral). Una vez que un toro haya tomado en regla tres veces no se le podrá mandar retirar. 5º Art. 50. Si desgraciadamente se inutilizara algún diestro ó un toro durante la lidia, el público no tendrá derecho á exigir otro. 6º Habrá dos toros de reserva, por si cualquiera alguno de los destinados para la lidia, y serán estocados por el matador ó quien correspondiere. 7º No se admite dinero en las gradas. 8º Toda persona que no concurre en boleto ó boleto, no tendrá derecho á devolución alguna en caso de que se suspendiere la corrida por cualquier tiempo ó fuerza mayor.



Ilustración 60. Cartel taurino IX. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 61. Cartel donde se incluye la fotografía de Víctor Pastor “Chico de la Blusa” que sirvió como base para el retrato incluido en el cartel del domingo 23 de abril. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 62. Detalle de cartel taurino X. Fuente: AHMD. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Como ya se dijo, la importancia de los carteles es que mediante estos se puede conocer una parte de la producción del taller en donde es posible apreciar las posibilidades técnicas y tecnológicas con las que el taller contaba. Si bien estos impresos fueron creados para un fin específico y utilitario, algunos elementos –como la litografía del último cartel- nos permiten entrever el interés que había por brindar a los grabados realizados en el taller un sentido que trascendiera el mero ámbito utilitario.

Para estos mismos años, la calidad de los grabados e impresos realizados en el taller fueron reconocidos con un premio importante pues en la *Exposición Universal e internacional de St. Louis* celebrada en San Luis, Missouri del 30 de abril al 30 de noviembre de 1904 (véase ilustración 63) el taller obtuvo una medalla de bronce;³⁶² lo que permite valorar la calidad que poseían los trabajos realizados en el taller; calidad que sólo se podría alcanzar si en la elaboración de los impresos se invertía una cantidad importante de trabajo y esfuerzo que propiciarán una producción destacada.



Ilustración 63. Cartel de la *Exposición Universal e Internacional de St. Louis*, donde el taller de Miguel Gómez Olave fue premiado. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

³⁶² José Ignacio Gallegos, *Historia de Durango, 1563-1910* (México: Banamex, 2ª Ed. 1984) 434. Dato corroborado, a su vez, por Carlos Sánchez Gómez.

Conclusión

El año 1905 representó el inicio *de un impase* en la producción del taller que se prolongó hasta 1910 aproximadamente; esto probablemente se debió a las ocupaciones que Miguel Gómez Olave tuvo por entonces. Por ejemplo, para julio de ese año Esteban Fernández, entonces gobernador del estado, estableció una nueva imprenta del gobierno dentro de la penitenciaría -según la información encontrada, ésta estaba equipada con la tecnología más reciente-³⁶³ que estuvo a cargo de Miguel Gómez, lo que puede sugerir que éste se veía obligado a dedicar buena parte de su tiempo a dirigirla. Posteriormente, Miguel Gómez Olave también fungió como miembro de la junta organizadora de la IV Exposición Regional celebrada en 1908, a la que se hizo referencia en el presente capítulo, lo que sin duda debió demandarle una inversión de tiempo considerable.

La disminución de la producción del taller en las temporadas en que Miguel Gómez Olave acometió estas dos empresas puede dar indicios de dos cosas: la primera, que Miguel Gómez Olave se encontraba dedicado a funciones sociopolíticas que ocupaban su tiempo a tal grado que le impedían mantener un funcionamiento regular de su taller, situación que parece reafirmarse por los motivos que expone para su renuncia al cargo de secretario; la segunda, que parece ser Miguel Gómez Olave resultaba una figura importante dentro de los trabajos del taller -situación a la que ya se ha hecho alusión en otros momentos- por lo que su presencia era, si no indispensable, sí de importancia considerable.

Ligado a lo anterior también es probable que la incursión de Xavier Gómez en el taller de su padre se debiera justamente a la necesidad de la presencia de alguien con habilidades técnicas - ¿se puede hablar de habilidades artísticas? - específicas; la hipótesis se refuerza si se considera que para entonces el taller contaba con un grabador auxiliar, Pablo Martínez, hecho que pudiera sugerir que éste último cubría sólo una parte del trabajo que se realizaba.

A partir de 1910, la producción del taller mostró un cierto incremento; sin embargo, su periodo de actividad sólo se extendió hasta 1915, pues el establecimiento se vio inmiscuido en algunas situaciones que se describirán en el siguiente capítulo y que propiciaron su

³⁶³ Palencia, Durango, *periodismo...*, 186.

clausura definitiva. En este sentido, dado que el periodo revolucionario impuso nuevas dinámicas políticas y sociales que modificaron el papel de las instituciones y la sociedad, el ramo de la imprenta se vio afectado; con lo que tanto el taller como la producción que en este se realizaba se enfrentaron a cambios importantes. Durante la última parte de la vida activa del taller que se abordará en el siguiente capítulo, será necesario explicar la figura de Xavier Gómez quien tuvo un papel importante en esta etapa siendo, en ocasiones, actor activo de dichos cambios.

Capítulo V

Los últimos años activos del taller *Litografía y tipografía de Miguel Gómez*

Introducción

En el presente capítulo se explica el último periodo de la vida activa del taller *Litografía y Tipografía de Miguel Gómez* que abarca desde 1910 hasta 1918 aproximadamente. Si bien el taller siguió elaborando otro tipo de impresos que supuso un tipo de producción inédita para el taller, la actividad más importante que desarrolló en este último periodo fue la impresión de papel moneda. actividad compleja y cambiante en la cual el taller no se limitó a desarrollar un papel pasivo pues de manera paulatina se vió inmiscuido no sólo en la impresión del papel moneda sino también en la administración del mismo, lo que supuso eventualidades que se alejaron del ámbito de las impresiones y que se explican en el presente capítulo.

Ligados a estos últimos años de vida activa del taller aparecen dos situaciones que también se explican, a saber, la incursión de Xavier Gómez Márquez -hijo de Miguel Gómez Olave- dentro de la productividad del taller y la eventual mudanza a la entonces Ciudad de México que algunos miembros de la familia realizaron en 1922. Ambas cuestiones son importantes para la tesis ya que, por una parte, debido a la participación de Xavier Gómez en el negocio de su padre el taller y su logística se vieron modificados de manera evidente; ejemplo de ello fue elaboración e impresión en 1910 del *Directorio del Estado de Durango* en cuya elaboración Xavier Gómez tuvo una participación activa, además de que su implicación en la imprenta también favoreció el papel que ésta desarrolló al momento de imprimir papel moneda entre los años 1913 y 1915.

Por otra parte, la mudanza de la familia Gómez en 1922 resulta relevante para la investigación debido a que es justo ese año en el que se puede hablar, ahora sí, de la conclusión definitiva tanto del taller de Miguel Gómez Olave como de la participación de la familia dentro del ámbito de los impresos en el Estado de Durango; como se verá, debido a las diversas eventualidades que influyeron en ésta determinación, la decisión de la familia de

mudarse a la Ciudad de México fue consecuente tanto con el estado en el que se encontraba el taller como con el proceso histórico de entonces más que con una eventualidad inesperada.

El escenario sociopolítico de entonces fue complejo e influyó de manera activa en las actividades que los Gómez llevaron a cabo pues exigió un ritmo de trabajo que debió mantenerse a pesar de los inconvenientes que el taller enfrentó, tales como la sobrecarga de trabajo debido a la impresión de billetes y la situación precaria de la maquinaria con que entonces se contaba.

A manera de conclusión, se abordan algunos de los eventos que atañeron al taller que Xavier Gómez estableció en la ciudad de México alrededor de 1923 situación que, si bien trasciende los límites de la presente tesis, sirve como una especie de epílogo que permite entender mejor el proceso en el que, por alrededor de sesenta años, la familia Gómez se desenvolvió en el negocio de la impresión de la ciudad de Durango.

5.1. La reactivación del taller *Litografía y Tipografía de Miguel Gómez* y la incorporación de Xavier Gómez.

Tal como se explicó en el capítulo anterior la producción del taller menguó en los primeros años del siglo XX, específicamente entre los años 1905 y 1909; la disminución de la producción del taller se dio de manera gradual, comenzando en 1905, año en el que se realizaron los últimos carteles taurinos, para ser totalmente nula entre 1906 y 1909. A la luz de los datos recabados la escasez en la producción en dichos años puede tener dos motivos distintos pues, mientras que por una parte podría estar efectivamente relacionada con el periodo en que Miguel Gómez Olave atendió proyectos externos al taller –situación que se explicó en el capítulo anterior-, también pudiera ser que la ausencia de impresos se deba a una cuestión de disponibilidad de fuentes, lo que significaría que la obra del taller no menguó sino que simplemente no se encuentra resguardada en los archivos a los que se tuvo acceso por motivos meramente aleatorios; esto, si bien parece un tanto improbable, es una cuestión a considerarse.

Para 1910 la productividad del taller empezó a reactivarse y si bien el trabajo más importante que el taller imprimió en ese año fue un directorio comercial, también se realizó la impresión de dos revistas pertenecientes al ámbito académico.

Para el primer caso, en una referencia encontrada en el libro *Bojedades* de Xavier Gómez³⁶⁴ se afirma que en el taller de Miguel Gómez Olave se imprimió una revista publicada por Fernando Bermúdez –quien fuera director del observatorio meteorológico del Instituto Juárez- que estaba escrita en esperanto;³⁶⁵ el nombre de la publicación era *L' Observejo* y si bien no se ofrecen datos concisos respecto a la fechas en que dicha revista se imprimía, en el *Directorio del Estado de Durango* publicado en 1910 Fernando Bermúdez aparece como director del Observatorio Meteorológico del Instituto Juárez,³⁶⁶ por lo que se deduce que la publicación de la revista debió darse por entonces.

³⁶⁴ Gómez, *Bojedades...*, 138.

³⁶⁵ Idioma inventado por L. Zamenhof sobre la base de lenguas románicas, germánicas y eslavas, con el fin de que sirviera como lengua universal.

³⁶⁶ Márquez y Peña, *Directorio...*, 29.

La otra revista que el taller imprimó durante 1910³⁶⁷ fue *Ciencia y Arte de la Sociedad de Estudiantes, Boletín Mensual Científico – Literario* (véase ilustración 64), que fue órgano de la Sociedad de Estudiantes del Instituto Juárez, estuvo dirigida por Fernando Bermúdez y se editó de 1909 a 1941.³⁶⁸ Su publicación era quincenal, a excepción de septiembre y octubre, meses en los que no se imprimía; el precio por cada número era de \$0.08 mientras que la suscripción anual para cualquier parte de la república era de \$0.60.³⁶⁹ A lo largo de las ocho cuartillas que habitualmente conformaban al boletín, se incluían artículos sobre ciencia – algunos reproducidos de diarios de circulación nacional-, ensayos literarios, poemas, cuentos cortos, una *Sección Anecdótica* y una *Sección de Esperanto*.

Tanto en la portada como en la primera página de texto aparecía una viñeta (véase ilustración 65) que presenta elementos alegóricos del contenido de la publicación tales como libros, tinteros, un *putto*³⁷⁰ vuelto de espaldas que sostiene un pincel y una paleta, etc. Un elemento interesante de la composición es el humo que sale de la lámpara de aceite de la izquierda, pues su realización evoca influencia de la estética del *art nouveau*³⁷¹ que, entre otras cosas, se caracteriza por un tratamiento orgánico de los elementos representados y que, en este caso, se refleja en las curvas sinuosas de la humareda; ésta particularidad en la viñeta es importante porque permite ver que el taller tenía conocimiento e interés de las tendencias que en el arte se iban dando, pues el *art nouveau* o *modernista*, como también llegó a conocerse- tuvo su mayor auge durante finales del s. XIX y principios del s. XX.

³⁶⁷ Se encontraron ejemplares de dichos textos impresos por el taller para 1910; aunque es posible que el taller imprimiese otros números incluso, en diferentes años.

³⁶⁸ <http://archivohistoricoij.ujed.mx/>, consultado el 30/03/21.

³⁶⁹ AHJ-UJED. I.J. C. 221. Fernando Bermúdez, ed. *Ciencia y Arte de la Sociedad de Estudiantes, Boletín Mensual Científico – Literaria*. Época II, junio 15 de 1910, Núm. 11.

³⁷⁰ Figura de un niño alado, desnudo o semidesnudo y que se utiliza como motivo ornamental.

³⁷¹ Movimiento artístico surgido a fines del siglo XIX, utiliza motivos inspirados en la naturaleza, enfatizando un tratamiento orgánico de los elementos representados; su estética tiene a lo decorativo.

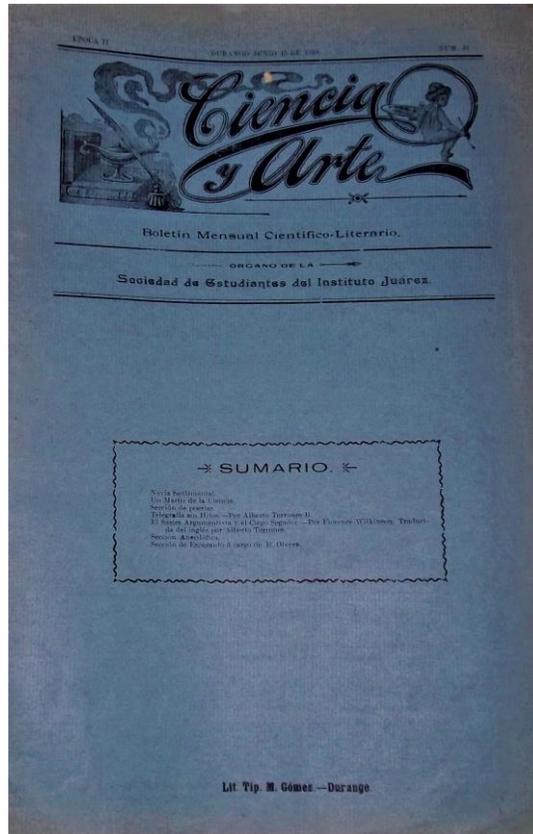


Ilustración 64. Portada del *Boletín Ciencia y Arte*. Fuente: AHIJ-UJED. Fotografía: AHIJ-UJED.

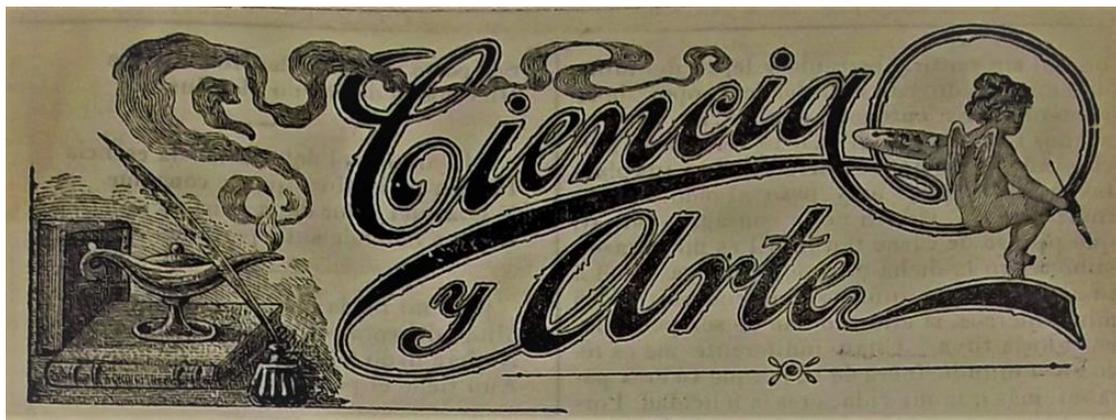


Ilustración 65. Viñeta del *Boletín Ciencia y Arte*. Fuente: AHIJ-UJED. Fotografía: AHIJ-UJED.

Fue también durante 1910 cuando uno de los hijos de Miguel Gómez Olave se incorporó dentro de las filas del taller participando activamente tanto en el puesto de director de algunos proyectos como en el de obrero inmiscuido en la elaboración de impresos.

De acuerdo a la información encontrada, Miguel Gómez Olave se casó con María Márquez Sáenz el 4 de julio de 1884 en el templo de San Juan Bautista en Sombrerete, Zacatecas.³⁷² María Márquez Olave nació en el año de 1859 en Monterrey, Nuevo León y fue hija de Agustín Márquez García y de María Josefa Sáenz de la Garza.³⁷³ El matrimonio procreó cuatro hijos en total (véase ilustración 66): María de los Ángeles (1885-¿?); Bertha (1894-1892); María (1897-¿?) y Xavier (1889-1875).³⁷⁴ Xavier Gómez nació el 18 de abril de 1889 y si bien su nombre aparece siempre escrito con X y con V, en su acta aparece con J y B: Jabier;³⁷⁵ fue él quien continuó la tradición familiar dedicándose al negocio de la imprenta,³⁷⁶ primero dentro del taller de su padre y posteriormente en una imprenta propia que estableció en la ciudad de México luego de que la familia Gómez emigrara hacia ese lugar.

Antes de trabajar en el negocio de su padre, Xavier Gómez se desempeñó en ámbitos ajenos a la imprenta. Su formación profesional la recibió en el Instituto Juárez, donde estudió la carrera de Teneduría de Libros. Posteriormente, ejerció como contador y cajero del Banco de Durango³⁷⁷ además, se desempeñó como empresario tanto en Durango como en Aguascalientes, donde estableció un restaurante y un cine respectivamente.³⁷⁸ Según Valderrama, Xavier Gómez comenzó a trabajar en el taller de su padre en 1915;³⁷⁹ sin

³⁷² <https://www.familysearch.org/service/tree/tree-data/pdf/family-group/G38W-SGV/spouse/DEFAULT?locale=es&showSourcesPage=false&showContributorPage=false> consultado el 03/03/21.

³⁷³ <https://www.familysearch.org/tree/person/details/G38W-SGV> consultado el 03/03/21.

³⁷⁴ <https://www.familysearch.org/service/tree/tree-data/pdf/family-group/G38W-SGV/spouse/DEFAULT?locale=es&showSourcesPage=false&showContributorPage=false> consultado el 03/03/2021.

³⁷⁵ AHED. Archivo documental, sección Registro Civil, libros de nacimientos. Acta 187 Año 1889.

³⁷⁶ Si bien más adelante también se menciona Miguel y Emilio, Xavier parece haber sido el miembro encargado de dirigir las empresas familiares a partir de 1913.

³⁷⁷ José Valderrama Vela, "Xavier Gómez Márquez". En *Música, crónica y poesía duranguense*, ed. por Gobierno del Estado de Durango (México: Ediciones de la Comisión de Reinhumaciones y Homenaje, 1991), 21.

³⁷⁸ Valderrama, "Xavier...", 22.

³⁷⁹ Valderrama, "Xavier...", 22.

embargo, la primer obra del taller en la que se declara la participación de Xavier Gómez es el *Directorio del Estado de Durango* (véase ilustración 67) publicado en 1910.

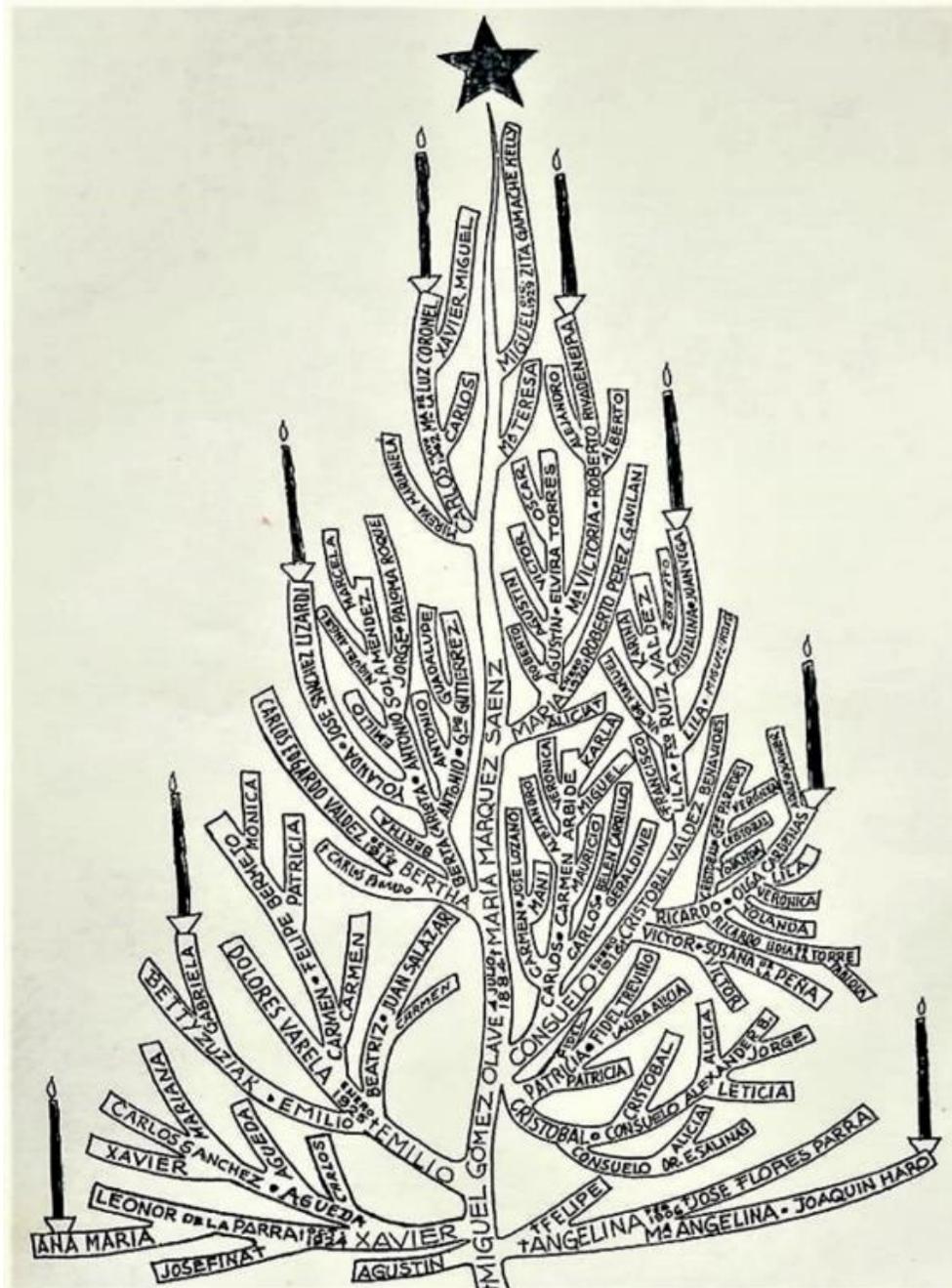


Ilustración 66. Árbol genealógico de la familia Gómez Márquez elaborado por Xavier Gómez. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

En la advertencia de dicha obra, firmada tanto por Xavier Gómez como por Juan L. Peña puede leerse lo siguiente:

Después de un asiduo trabajo de muchos meses tras de incesantes sacrificios, vemos coronados nuestros esfuerzos con el éxito más halagüeño y nos cabe la satisfacción de ofrecer al público nuestro DIRECTORIO DEL ESTADO DE DURANGO – 1910 [...] poseídos por la convicción de que nuestro libro acarrearía muchos beneficios al comercio, a la industria, a la minería, y que su formación serviría extraordinariamente para dar a conocer en todo el país, y aun en el extranjero, los elementos de riqueza de nuestro Estado, casi desconocido en cuanto a ellos por falta de una obra semejante. [...] Ojalá y el público [...] acoja con benevolencia nuestra obra [...] emprendida con el entusiasmo tan justo que nos movió a publicarla en este año, para cooperar aunque fuera en pequeño, a la celebración del Centenario de la iniciación de nuestra gloriosa Independencia Nacional.³⁸⁰

En el directorio se da cuenta de los diferentes servicios y establecimientos que se podían encontrar en Durango para entonces, presentando dicha información en secciones de acuerdo al servicio y al tipo de establecimiento. Por ejemplo, las que referían a los centros educativos se dividían en *Instrucción Pública/ Escuelas Oficiales e Instrucción Pública/Enseñanza Preparatoria y Profesional*; por otra parte, en la sección *Profesional* se enlistan los diferentes profesionistas que existían para entonces por lo que aparecen abogados, médicos, músicos, dentistas, fotógrafos, mecánicos, cortadores y ensayadores; mientras que en la sección llamada *Artesanos* se incluyen oficios como carroceros, herreros, hojalateros, pintores,³⁸¹ encuadernadores, impresores, carpinteros, zapateros sastres y litógrafos.

Como ya se explicó en el capítulo anterior, en ésta última sección sólo se enlistan dos litógrafos, uno de los cuales -Pablo Martínez- trabajaba para el taller Miguel Gómez Olave mientras que del otro no se encontró mayor información. Por otra parte, los impresores enlistados suman trece entre los cuales extrañamente no aparece Miguel Gómez Olave, sin embargo la omisión es subsanada por un elaborado anuncio que ocupa una página completa del directorio (véase ilustración 68) donde se informa tanto de los variados servicios que ofrece el taller –que en este punto ya incluye la encuadernación- como de los reconocimientos a los que se ha hecho acreedor.

³⁸⁰ Márquez y Peña, *Directorio...*, 1.

³⁸¹ Extrañamente, los escultores se enlistan dentro de la sección de *Profesionistas*.



Ilustración 67. Portada del *Directorio del Estado de Durango*. Fuente: AHUJ-UJED. Fotografía: AHUJ-UJED.

LITOGRAFIA, TIPOGRAFIA,
ENCUADERNACION.
Rayados y Fábrica - -
- - de Libros en blanco.

Miguel Gómez

Toda clase de impresiones - - -
- - por cualquier procedimiento.

CASA MONTADA CON TODOS LOS ADELANTOS DE LAS
ARTES GRAFICAS
PREMIADA EN LA
3a. EXPOSICION UNIVERSAL DE ST. LOUIS MO. U. S. A.
Y EN TODAS
↳ LAS DE ESTE ESTADO ↳

Apartado 137. Teresas 74. Teléfono 69
Durango, México.

Ilustración 68. Anuncio del taller de Miguel Gómez Olave en el *Directorio del Estado de Durango*. Fuente: AHIJ-UJED. Fotografía: AHIJ-UJED.

Es importante notar que en dicho anuncio aparecen dos direcciones, una es la de la calle Teresas número 74 que como ya se explicó era la dirección de la casa de la familia Gómez, mientras que la dirección de calle Apartado número 137 corresponde a la ubicación que entonces tenía la Penitenciaría, lugar al que también se le conocía como el *solar de las Ánimas*³⁸² y en donde el entonces gobernador Esteban Fernández inauguró en 1905 la nueva imprenta del Estado de la que Miguel Gómez Olave fue encargado.

Lo anterior indica que Miguel Gómez Olave podía disponer de la imprenta de la Penitenciaría para usarla en beneficio personal, de lo que se infiere la buena relación que éste tenía con el gobierno; además, se encontraron datos que muestran que se declinaron algunas peticiones hechas por otros impresores para dirigir dicha imprenta y que reafirman la preferencia por él. Por ejemplo, mediante un oficio fechado el 28 de abril de 1905, Emilio Ortega pidió al C. Gobernador lo pusiera al cargo de las prensas que adquirió para el taller tipográfico que iba a establecer, afirmando que había trabajado como operador en los mejores talleres de México y que había maniobrado máquinas similares a las que se instalaran en dicho taller – *Optimus y Chandler & Price*- acerca de lo que puede pedir referencias si así lo deseara;³⁸³ la carta fue mandada desde la ciudad de México, lo que indica que el interesado pudo tener un buen nivel en el oficio que desempeñaba –incluso mayor que el del propio Miguel Gómez Olave- lo que sin embargo no le permitió obtener el puesto.

Similar suerte corrió Antonio Fernández -que era primo del gobernador- quien en un oficio fechado el 23 de mayo pide se le conceda una audiencia para terminar el asunto de la imprenta ya que “[...] de un día a otro dejaré de hacer las impresiones oficiales, y los operarios que ocupo se quedarán sin trabajo”,³⁸⁴ lo que indica que tampoco fue considerado para operar la nueva imprenta.

A las peticiones mencionadas se suman otras realizadas también con motivo del establecimiento de la nueva imprenta. En un documento fechado el 15 del mismo mes y con membretado de la papelería *El AGUILA DE ORO*, Jesús P. Gavilan –propietario de dicho

³⁸² Raigosa, “Romanticismo y...”, 718.

³⁸³ AHED. Sección: Siglo XIX. Serie: CORRESPONDENCIA. Subserie: Gobernadores. Caja 3, Expediente 265.

³⁸⁴ AHED. Sección: Siglo XIX. Serie: CORRESPONDENCIA. Subserie: Gobernadores. Caja 3, Expediente 307.

establecimiento- ofrece papel de imprenta a precios que se equiparan a los que pudieran ofrecer negocios de México mencionando, además, tener gran cantidad de éste y el hecho que Antonio Fernández se había comprometido a adquirirlo. El texto finaliza con una alusión a los lazos familiares que también tenía con el gobernador: “me repito como siempre tuyo, primo querido”.³⁸⁵ Se desconoce si tal petición fue favorecida aunque para 1909 el papel era suministrado por la empresa *La Europea* ubicada en la ciudad de México.³⁸⁶ Para noviembre del mismo año Antonio Fernández redacta otro oficio pidiendo a su “querido primo” le compre algunas máquinas de su imprenta, dándole buenos precios y facilidades pues no le ha sido posible encontrar un comprador y teme que la maquinaria pierda su valor.³⁸⁷ Sin embargo, no se obtuvo información acerca de la respuesta a dicha petición.

Por otra parte, la elección de Miguel Gómez Olave para el manejo de dicha imprenta fue acertado y ello se reafirma con el hecho de que para 1910 G. G. Cobean, a la sazón gerente de la compañía de *National Paper & Type Company*, envió una carta al entonces gobernador Esteban Fernández en donde puede leerse lo siguiente:

Deseamos llamar la atención de Ud. al número del “Arte Tipográfico” correspondiente a julio del corriente año que nos avisa el editor, acaba de mandarle, pues en dicho número encontrará Ud. un extenso artículo dedicado a las imprentas del Gobierno de la capital ilustrándolo con fotograbados de los diversos departamentos.

Hay pocas personas en la república, y aún en la ciudad de México, que conocen el desarrollo que han tomado las imprentas del Gobierno y el editor del Arte Tipográfico en vista de la próxima celebración del Centenario de este país ha creído conveniente llamar la atención sobre este asunto.³⁸⁸

³⁸⁵ AHED. Sección: Siglo XIX. Serie: CORRESPONDENCIA. Subserie: Gobernadores. Caja 3, Expediente 242.

³⁸⁶ AHED. Sección: Siglo XIX. Serie: CORRESPONDENCIA. Subserie: Gobernadores. Caja 2, Expediente 148.

³⁸⁷ AHED. Sección: Siglo XIX. Serie: CORRESPONDENCIA. Subserie: Gobernadores. Caja 6, Expediente 641.

³⁸⁸ AHED. Sección: Siglo XIX. Serie: CORRESPONDENCIA. Subserie: Gobernadores. Caja 3, Expediente 343.

El *Arte Tipográfico* al que se hace referencia fue un boletín editado por dicha compañía, que era la representante para Latinoamérica de marcas norteamericanas como *Mergenthaler* o el consorcio *American Type Founders* que agrupaba a 23 empresas fundidoras de *tipos* y que estaban dedicadas al negocio de la impresión, la encuadernación y la tipografía;³⁸⁹ la compañía fue la principal proveedora de dichos insumos desde su inauguración a finales del s.XIX y hasta mediados del s. XX, teniendo presencia en varios países. Para el caso de México, la empresa llegó a tener 8 agencias, ubicadas en la ciudad de México, Guadalajara, Veracruz, San Luis Potosi, Monterrey, Tampico, Torreón y Mazatlán (véase ilustración 69).

**NATIONAL
PAPER & TYPE COMPANY**

*Representante en la América Latina de los más
afamados productos norteamericanos para
las diversas ramas de las artes gráficas*

Tipografía, Litografía (común y offset), Encuadernación,
Fotograbado, Estereotipia, Electrotipia, Fabricación de sobres,
de cajas de cartón, etc., etc.

Proveedora de toda clase de Papeles y Efectos de Escritorio.

CASA MATRIZ, 38 BURLING SLIP, NUEVA YORK

<u>SUCURSALES</u>	<u>AGENCIAS</u>
<p>ARGENTINA— BUENOS AIRES— Calle Piedras 182. Agencia en— ROSARIO— Calle Sarmiento 512.</p> <p>CUBA— HABANA— Presidente Zapata 65.</p> <p>MÉXICO— MÉXICO, D. F.— Ca. de Bolívar 57. Agencias en— GUADALAJARA— Maestrana 140. VERACRUZ— Benito Juárez 7. SAN LUIS POTOSÍ— Hidalgo Número 2.</p> <p>MONTERREY— Hidalgo 635, Oriente.</p> <p>Agencias en— TAMPICO— Alhambra 19, Oriente.</p> <p>TORREÓN— Calle Escobedo Arizpe 122.</p> <p>MAZATLÁN— Calle Guadalupe 160-162.</p> <p>PERÚ— LIMA— Casilla 2145.</p> <p>URUGUAY— MONTEVIDEO— J. Herrera y Obes 1204.</p>	<p>BRASIL— RIO DE JANEIRO— Silvio Boga, Rua do Senado 279.</p> <p>COLOMBIA— BOGOTÁ— "Agencia National Paper & Type Company," Carrera 12 Número 127, Apartado 1204.</p> <p>CALL— Calle 9-A Número 206.</p> <p>COSTA RICA— SAN JOSÉ— Costa Rica Mercantile Company.</p> <p>GUATEMALA, C. A.— GUATEMALA— "Agencia National Paper & Type Co., Sa. Avenida Sur No. 97.</p> <p>PUEBTO RICO— SAN JUAN— Juan M. Saez, Edificio Puerta Blanca Ilustrado, Apartado 791.</p> <p>REPÚBLICA DOMINICANA— SANTO DOMINGO— "Agencia National Paper & Type Company," Apartado 1605.</p> <p>VENEZUELA— CARACAS— "Agencia National Paper & Type Company," Principal a Saota Capilla Número 6.</p> <p>MARACAIBO— Sr. Alejandro Salas, Apartado 261.</p>

Ilustración 69. Anuncio de la compañía Paper & Type Company. Fuente: *EL ARTE TIPOGRÁFICO*. Tomo XVIII, Julio-agosto-septiembre, 1930. núm. 3.

³⁸⁹ Luis R. Hernández "Tipografía en América Latina, 1908. NATIONAL PAPER & TYPE COMPANY Y EL ARTE TIPOGRÁFICO" Disponible en <https://es.scribd.com/document/305263080/Tipografia-en-America-Latina-National-Paper-Type-Company-y-El-arte-tipografico> consultado el 28/06/21.

La publicación mencionada tenía como fin principal promocionar los productos que comercializaba la empresa –como papel, máquinas de imprenta, tintas, tipos y demás materias primas-³⁹⁰ pero además pretendía ser un medio de difusión tanto de los descubrimientos técnicos y tecnológicos en el ámbito de la impresión como de los propios impresores latinoamericanos más destacados y sus trabajos:

[...] el periódico es esencialmente de nuestros hermanos, los latinoamericanos. De ellos es la publicación y para ellos únicamente editada [...] el impresor latinoamericano tiene muchas cosas que puede decir, no solamente al impresor hermano de la misma ciudad, pero también al impresor hermano de otra nación [...] nos proponemos publicar artículos personales respecto a los más aventajados impresores latinoamericanos [...]³⁹¹

Según la Dra. Ana María Serna Rodríguez, la *Paper & Type Company* fue ferviente seguidora del discurso *panamericanista* lo que hizo que a través de sus negociaciones y del propio boletín promoviera una cultura de negocios característica de los anglosajones, impulsando el consumismo y la apertura del mercado latinoamericano a mercancías norteamericanas, todo ello con miras a actuar en favor de la utopía de una Panamérica unificada, lo que tuvo como consecuencia la valoración de América Latina en materias de negocios y de producción gráfica.³⁹² Además de lo anterior, si bien el interés primordial de la empresa era la promoción y venta de sus productos -situación que se percibe en la carta que enviaron a Esteban Fernández, donde se adjunta muestras del papel *Centerario* “útil para cartas, oficios, programas, etc., que distintos departamentos del Gobierno Federal y varios Estados de la República emplearán [...]”³⁹³- debe considerarse la influencia estética que su boletín pudo haber tenido en los diversos talleres latinoamericanos, incluso de manera involuntaria, pues tanto las tipografías que exhibían de su catálogo como los reportajes de los trabajos hechos

³⁹⁰ Ana María Serna, “La National Paper and Type Co, y el negocio del panamericanismo (1900-1930), *Estudios Iberoamericanos*, v. 46, n° 3 (Porto Alegre, 2020): 1. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/36434/26464> consultado el 17/06/21.

³⁹¹ “Plática con nuestros amigos”, en *El Arte Tipográfico. Publicación del gremio de imprenta y encuadernación de la América Latina*. Tomo 5, Núm. 1, enero 1908. pp. 1-2. AGN, Prop. Artist y Lit. Caja 103, Exp. 3505. Citado en: R, Hernández “Tipografía en América Latina...”, 8.

³⁹² Serna, “La National Paper and Type...”, 1-5.

³⁹³ AHED. Sección: Siglo XIX. Serie: CORRESPONDENCIA. Subserie: Gobernadores. Caja 3, Expediente 343.

por distintos talleres tanto latinoamericanos como norteamericanos no debieron pasar inadvertidos para impresores y grabadores. Sin duda, una publicación de este tipo ayudó a que estilos y estéticas diversas se propagaran de manera efectiva, subsanando las distancias y la probable falta de comunicación efectiva entre talleres e impresores de distintos países.

Por estos años, la imprenta de Miguel Gómez Olave continuó produciendo trabajos como los diplomas del Instituto Juárez (véase ilustración 70). Sin embargo, a partir de 1913 el taller empezaría una etapa que a la postre resultaría ser la última de su vida productiva y que marcó de manera importante el destino del taller: la impresión de papel moneda. Ligado con esta situación, el periodo revolucionario impuso nuevas dinámicas políticas que modificaron el papel de las instituciones y la sociedad y en las que el ramo de la imprenta se vio afectado, aunque su función siguió siendo importante - incluso, determinante- en algunos casos.³⁹⁴ Como se verá a continuación, este escenario se verificó en la historia del propio taller de Miguel Gómez Olave.



Ilustración 70. Ejemplo de diploma del Instituto Juárez realizado por el taller.
Fuente: Fototeca del AHMD. Fotografía: Fototeca del AHMD.

³⁹⁴ Guerrero, *Impresos...*, 98.

5.2. Los últimos años del taller: de imprenta a *casa de moneda*

Es el propio Xavier Gómez quien informa de la tarea que desempeñó el taller de su padre como emisor de billetes, y que fue una actividad que se llevó a cabo de 1913 a 1918 aproximadamente.³⁹⁵ El proceso histórico que propició dicha situación es complejo y excede los intereses de la presente tesis, por lo tanto, a continuación se ofrece un marco de referencia abreviado que brinde los elementos básicos para posteriormente poder explicar el papel que el taller tuvo en dicha situación.

El comienzo de la impresión de papel moneda en México se ubica alrededor de 1864 con la fundación del *Banco de Londres, México y Sudamérica* durante el Segundo Imperio Mexicano; antes de esto, entre 1823 y 1863 se contaba con impresos que si bien han llegado a ser referidos como *billetes* en realidad se trataban de letras de cambio que eran documentos crediticios utilizados por comerciantes y mineros;³⁹⁶ específicamente, éstos eran algo más parecido a los vales o pagarés que al papel moneda propiamente dicho.

Luego de la restauración de la República, el *Banco de Londres, México y Sudamérica* continuó operando siendo en un principio era el único autorizado para hacer la impresión del papel moneda y eventualmente de la troquelación de moneda metálica; dicha situación se mantuvo por algunos años hasta que en 1875 se autorizó al norteamericano Francisco MacManus la creación del Banco de Santa Eulalia en Chihuahua; esto, con el consecuente permiso de imprimir billetes de circulación local.³⁹⁷ Este caso fue un preludio a lo que vendría después, pues en los diferentes estados se instauraron diversas instituciones bancarias y emisoras de billetes de manera paulatina.

Para el caso de Durango, según José Antonio Bátiz Vázquez la autorización para crear un *banco emisor*³⁹⁸ se dio hasta 1890,³⁹⁹ aunque José Antonio Juárez afirma que fue en 1882 cuando el *Banco de Durango* -fundado dos años antes- empezó la emisión de billetes de 25 y 50 centavos y de 1 peso (véanse ilustraciones 71 y 72); además, Juárez aclara que

³⁹⁵ Acerca de dicha situación véase: Gómez, *Bojedades...*, 104 y Gómez, “La Casa de...,” 97-101.

³⁹⁶ José Antonio Bátiz Vázquez. *Historia del Papel Moneda en México* (México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1984), 19.

³⁹⁷ Bátiz, *Historia del Papel Moneda...*, 22.

³⁹⁸ Término utilizado para referirse a las instituciones bancarias que estaban autorizadas para emitir dinero, ya fuera como papel moneda o en metálico.

³⁹⁹ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 42.

eventualmente dicho banco desapareció lo que dio lugar a que en 1890 se diera el establecimiento del banco referido por Bádiz Vázquez, cuya emisión de billetes inició al año siguiente.⁴⁰⁰ Con respecto a los billetes referidos, es importante notar que estos presentan un estilo que fue replicado de manera más o menos fiel en los billetes que después imprimió el taller de Miguel Gómez Olave, que también presentaban una elaboración generalmente monocroma y con cierta parquedad en el diseño general.



Ilustración 71. Billeto de 50 centavos emitido por el Banco del estado de Durango en 1882. Fuente: Museo de Numismática SEED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

⁴⁰⁰ José Antonio Juárez Muñoz, “Billetística duranguense y bancos de México durante los siglos XIX-XX”, (manuscrito inédito, noviembre 2019) Archivo de Microsoft Word. Agradezco el préstamo al autor del mismo.



Ilustración 72. Billeto de 1 peso emitido por el Banco del estado de Durango en 1882. Fuente: Museo de Numismática SEED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Durante los años que siguieron, el sistema bancario mexicano logró establecer un modelo de operaciones que consistía en un banco emisor principal que estuvo ubicado en la ciudad de México del cual dependían sucursales emisoras que también funcionaban como *banco de gobierno* de los lugares en donde se establecían;⁴⁰¹ este modelo se mantuvo por varios años y si bien existen opiniones de que el periodo revolucionario no alteró de manera importante la dinámica de dicho patrón de operaciones,⁴⁰² lo cierto es que fue durante este proceso histórico cuando, debido a las alteraciones en la emisión y circulación monetaria, las diversas facciones revolucionarias se vieron en la necesidad de imprimir sus propios billetes y monedas, lo que desembocó en una producción basta y heterogénea que enriqueció la numismática nacional⁴⁰³ y en donde se inserta la producción numismática del taller de Miguel Gómez Olave.

⁴⁰¹ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 56.

⁴⁰² Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 58.

⁴⁰³ S/A, *Historia de la moneda y el billete en México* (México: Banco de México, 2019), 16. Disponible en <https://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/d/%7B1EEDFA6C-8EDB-B7AD-11B2-528C7B69CC76%7D.pdf> consultado el 15/05/21.

Los primeros billetes emitidos por el taller fueron impresos durante 1913 y corresponden a bonos al portador con valor de uno y de cinco pesos (véanse ilustraciones 73 y 74) y billetes de dos pesos (véanse ilustraciones 75 y 76). Es importante anotar que el segundo semestre de este año comenzó lo que más tarde se conocería como *la época de la moneda de papel*,⁴⁰⁴ expresión que hace referencia a la gran cantidad de papel moneda impreso por esos años.



Ilustración 73. Bono con valor de un peso. Fuente: Museo de numismática SEED. Fotografía: Juan Antonio Juárez.



Ilustración 74. Bono con valor de cinco pesos. Fuente: Museo de numismática SEED. Fotografía: Jesús Manuel Cecañas González.

⁴⁰⁴ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 58.



Ilustración 75. Billeto de dos pesos. Fuente: Colección privada de Diana Vallin. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

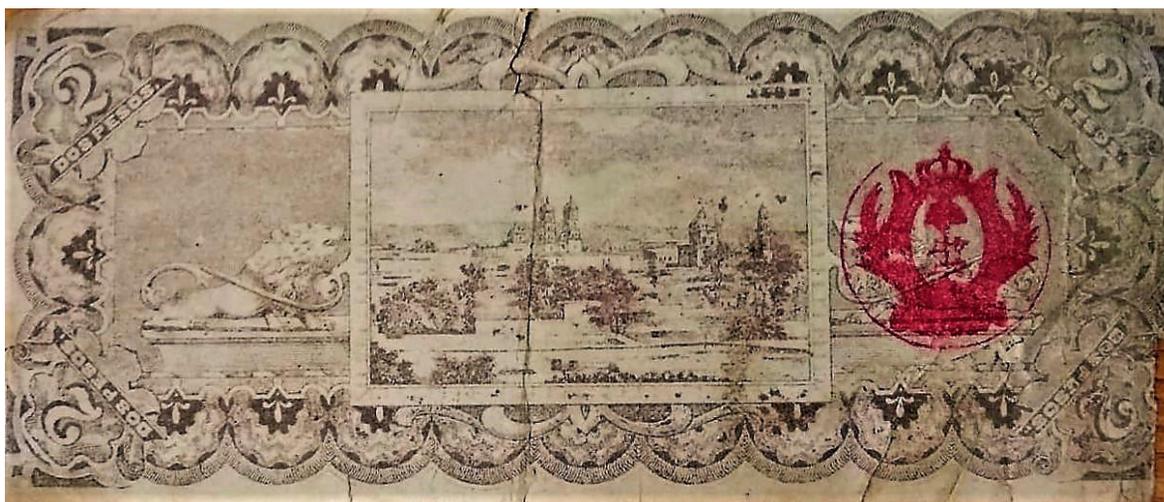


Ilustración 76. Vista posterior del billete. Fuente: Colección privada de Diana Vallin. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Eventualmente, estos billetes fueron conocidos como *bilimbiques*⁴⁰⁵ barbarismo derivado del nombre de William Wicks quien fuera el cargado de pagar con vales a los obreros de las minas de Velardeña, aunque con el tiempo el término a cualquier billete o bono que se utilizara entonces. Un artículo aparecido en el Boletín de la Sociedad Numismática de México respalda la versión que al respecto ofrece Xavier Gómez, aunque el autor afirma que el apellido de William era Weeks y que era empleado de la Cananea Company.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Gómez, *Bojedades...*, 242.

⁴⁰⁶ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 85.

La producción de papel moneda que hizo el taller presenta algunos elementos de diseño e iconografía sobre los que es necesario realizar algunas precisiones. Dentro de la historia del diseño e impresión de papel moneda el diseño de billetes ha sido espacio para la elaboración de diseños que conjugan alegorías, homenajes a personajes o procesos históricos destacados, al igual que representaciones gráficas de lugares o edificaciones importantes ya sea nacionales, estatales o regionales. En este sentido, la iconografía presente en éstos es un elemento valioso por sí mismo que incluso puede superar la denominación del billete en que es plasmada; aunado esto, ha de considerarse también el mensaje moralizante o didáctico que los diseños numismáticos pretenden propagar.⁴⁰⁷

Si bien en muchos casos los elementos presentes en el papel moneda pueden ser fácilmente interpretados como en el caso de las efigies de prohombres o lugares/edificios emblemáticos a las que se ha hecho referencia, también es cierto que, en ocasiones, los diseños echan mano de elementos mitológicos y alegóricos que precisan de un análisis interpretativo.

Los billetes que fueron realizados por el taller de Miguel Gómez Olave presentan un aspecto general lacónico en el que las grecas y demás ornamentos de ornato son medidos; en su mayoría son monocromáticos, mientras que las imágenes que en algunos casos los adornan son de elaboración simple, si bien en dos de estos la presencia de alegorías y figuras mitológicas hacen un tanto compleja la interpretación.

Durante las indagaciones se encontraron algunos ejemplos de billetes cuya elaboración simple y sin hacer uso de imágenes no precisan mayor análisis iconográfico (véanse ilustraciones 73,74, 77 y 78); por otra parte, los tres billetes encontrados que contienen imágenes presentan una confección más elaborada (véanse ilustraciones 75, 76, 79 y 80).

⁴⁰⁷ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 104.



Ilustración 77. Billete de 25 centavos. Fuente: Museo de numismática SEED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 78. Billete de cinco pesos impreso en 1915. Fuente: Museo de Numismática SEED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

En la parte frontal del billete de dos pesos (véanse ilustraciones 75 y 76) se aprecia la utilización del escudo nacional mientras que en la parte posterior aparece un diseño

ornamental en el que se incluye un paisaje urbano con perspectiva *a vuelo de pájaro*⁴⁰⁸ en donde se aprecia una vista de la ciudad de suroeste a noreste en la que puede apreciarse la catedral; dicho paisaje está franqueado por dos estatuas de leones, animales que tienen un significado iconológico de guardianes.

En la parte frontal del billete de cinco pesos (véase ilustración 79) se aprecia una mujer sedente sosteniendo una espada y una balanza que está acompañada por un león; si bien en un primer análisis ésta pudiera interpretarse como una simple alegoría de la Justicia, la figura -constantemente utilizada en diversos billetes- representa a Themis, quien era considerada como la diosa de la justicia y que tiene como funciones aconsejar a los hombres y ayudarlos en sus deliberaciones.⁴⁰⁹

Por otra parte, en el billete de un peso (véase ilustración 80) aparece una figura femenina, de pie, tocada con lo que parece ser un gorro frigio que sostiene una bandera y alzando lo que parece ser un racimo de uvas; a su lado izquierdo puede distinguirse un emblema que presenta similitudes con el escudo nacional. El estado deteriorado del billete que parece que en algún momento se mojó de manera considerable entorpece un tanto la lectura de la imagen, sin embargo, todo parece indicar que se trata de una representación alegórica de la Patria. Esta suposición se apoya en los elementos a los que se ha hecho referencia: el gorro frigio que simboliza libertad; el racimo que la figura sostiene en lo alto, simbolizando la abundancia; la bandera y el hecho de que la figura sea femenina, que es representación tanto de la Abundancia como de la Patria misma.

Como opina Bátiz, tanto la numismática como las alegorías que la adornan son campos muy extensos, por lo que su estudio no se agota y nuevas interpretaciones pueden surgir;⁴¹⁰ esto se aplica especialmente en el último caso, en donde la explicación ofrecida de la alegoría representada no es concluyente.

⁴⁰⁸ Término que se refiere a las representaciones plásticas realizadas con una perspectiva que parte desde una postura superior al nivel normal de la ubicación de los ojos, esto es, desde un punto de vista en altura.

⁴⁰⁹ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 126.

⁴¹⁰ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 128.



Ilustración 79. Billeto de cincuenta centavos impreso en 1915. Fuente: Museo de Numismática SEED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 80. Billeto de 1 peso. Fuente: Museo numismática SEED. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Además del papel moneda realizado por empresas nacionales, para entonces también existieron billetes realizados por la empresa norteamericana *American Bank Note Company*, institución establecida en Nueva York que era la encargada de emitir la mayoría del papel moneda que para entonces circulaba en nuestro país.⁴¹¹ Dos ejemplos de los billetes que circularon en Durango y que fueron emitidos por dicha empresa⁴¹² sirven para hacer una comparativa entre estilos de diseño (véanse ilustraciones 81 y 82). Las diferencias son evidentes pues los billetes emitidos por la empresa norteamericana presentan un diseño más complejo y caracterizado por una mayor presencia de imágenes cuya factura es más elaborada, lo que estaba pensado para que los intentos de falsificación no fueran sencillos.

A pesar de las diferencias, la factura de los billetes de ambas empresas mantienen similitudes generales en la imaginería que presentan; por ejemplo, se recurre a representar elementos característicos del lugar donde los billetes circulaban –en caso concreto, la Catedral de Durango y una nopalera-; elementos didácticos o de actividades edificantes –el campesino presente en el billete de diez pesos o la locomotora del billete de veinte pesos- y alegóricos, como la imagen de la niña que sostiene una hoz y un manojito de trigo segado que, si bien pudiera representar una niña campesina, Bátiz propone que también puede interpretarse como una representación infantil de Ceres,⁴¹³ diosa a la que se le atribuye la representación de la Madre Tierra, la agricultura, los cereales y demás frutos de la tierra.

Si bien en un principio se pudiera creerse que debido a su compleja elaboración los billetes realizados por la empresa neoyorkina *superaban* a los realizados por empresas nacionales como el taller de Miguel Gómez Olave ha de considerarse que mientras que los de la *American Bank Note Company* se alineaban al estilo de producción más común, los billetes realizados en territorio nacional tenían un estilo distintivo que, a la distancia, sirve para rastrear las particularidades de los diseños de las empresas que los imprimían estableciendo, a partir de ello, ciertas consonancias y diferencias entre los propios billetes nacionales.

⁴¹¹ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 105.

⁴¹² Según Bátiz, las empresas norteamericanas se destacaban por la calidad en la elaboración de papel moneda, misma que se puede apreciar en los elaborados diseños que realizaban. Véase Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 103.

⁴¹³ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 120.



Ilustración 81. Billeto de 10 pesos. Fuente: Museo de numismática SEED. Fotografía: Lic. Juan Antonio Juárez.



Ilustración 82. Billeto de 20 pesos. Fuente: Museo de numismática SEED. Fotografía: Lic. Juan Antonio Juárez.

Un ejemplo de esto último puede hacerse con un billete impreso en Chihuahua en 1915 al que se tuvo acceso (véanse ilustraciones 83 y 84). Se trata de un billete con valor de veinte pesos ejemplo de los conocidos popularmente como *dos caritas*; según Bátiz, se conocían

con tal nombre porque incluían las efigies de Francisco I. Madero y de Abraham González, quien fuera jefe maderista en Chihuahua y gobernador;⁴¹⁴ dichos billetes fueron realizados por órdenes de Francisco Villa en 1914 para cubrir las necesidades monetarias de Chihuahua.

El frente del billete difiere de manera importante con los realizados en el taller de Miguel Gómez Olave ya que presenta una elaborada trama de líneas al fondo, el empleo de diversas tipografías⁴¹⁵ y una rica escala de tonos y semitonos, además de que los dos retratos referidos presentan una elaboración realista destacada.

En cambio, el reverso del billete es muy similar al del billete de dos pesos que realizó el taller de Miguel Gómez Olave (véase ilustración 76) pues también presenta una elaboración ornamental en cuyo centro aparece un paisaje urbano con perspectiva de *vista de pájaro* en donde se aprecia un edificio emblemático del lugar donde el billete era emitido, en este caso, el Palacio de Gobierno del Estado de Chihuahua. El paisaje también aparece franqueado por dos animales, aunque en este caso se trata de dos hipogrifos, seres fabulosos que usualmente sirvieran de cabalgadura a héroes de diversas obras literarias. Además de lo ya mencionado, ambos billetes tienen similitudes de factura tales como el tipo de papel en el que fueron impresos, y dado que el taller de Miguel Gómez Olave utilizó la técnica de la litografía para realizar los billetes⁴¹⁶ es muy probable que los *dos caritas* también hayan sido realizados mediante la misma técnica.

Además, si bien los billetes *dos caritas* no aportan ningún dato sobre el lugar en donde fueron realizados se puede apreciar elementos comunes entre ambos productos, lo que quizá lanza pistas de un posible estilo e influencia *regional* en las producciones numismáticas de entonces. Por cuestiones de fechas, es posible que la producción de los billetes *dos caritas* fuera el trabajo para la que Francisco Villa considerará utilizar la maquinaria y personal del taller de Miguel Gómez Olave, aunque como se verá más adelante, dicho plan no se llevó a cabo.

⁴¹⁴ Bátiz, *Historia del papel moneda...*, 81.

⁴¹⁵ Además de que en muchas ocasiones los negocios de imprentas eran conocidos coloquialmente como *tipografías*, el término también se utiliza para referirse al diseño de los conjuntos de tipos que se utilizaban para imprimir.

⁴¹⁶ La nobleza que las piedras litográficas que sirven como matrices ofrecen para ser reutilizadas en múltiples ocasiones, la posibilidad de realizar impresiones policromas y el carácter expedito de las impresiones litográficas hacían de dicha técnica la elección ideal para la tarea.



Ilustración 83. Vista frontal de billete de 20 pesos dos caritas. Fuente: Colección privada de Diana Vallin. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.



Ilustración 84. Vista del Reverso de billete dos caritas. Fuente: Colección privada de Diana Vallin. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Además del papel moneda que el taller continuó imprimiendo por entonces también troqueló algunas de las monedas conocidas como *Muera Huerta* (véase ilustración 85) realizadas por órdenes de Francisco Villa. Xavier Gómez refiere esta actividad en su artículo *La Casa de Moneda*, cuya descripción vale la pena citar *in extenso*:

Pablo Martínez, el grabador de los talleres, hábil obrero, grababa en piezas de acero [...] el anverso y el reverso de los famosos pesos “Muera Huera”. Estas piezas de acero, se colocaban en el volante⁴¹⁷ [véase ilustración 86] una arriba y otra abajo, no sin cierto ingenio y unos pequeños lingotes de oro con ley de plata, vaciados también de manera primitiva, se metían entre las dos piezas de acero grabadas y un muchachón bastante fuerte, haciendo un esfuerzo sobrehumano, hacia girar la rueda del volante que aprisionaba el lingote [...] resultando de este formidable esfuerzo el reluciente e histórico peso de Muera Huerta.⁴¹⁸



Ilustración 85. Ejemplo de peso Muera Huerta. Fuente: Historia de la moneda y del billete en México.

Al paso de los años, el papel que el taller desempeñó debido a la impresión de dinero no se limitó a la mera elaboración del papel moneda pues la empresa de Miguel Gómez Olave llegó a fungir como *Pagaduría General*, lo que significa que también llegó a encargarse de la entrega de efectivo a cambio de vales y pagarés;⁴¹⁹ todo ello con las consecuencias de dicha

⁴¹⁷ Con esta palabra se hace referencia a una prensa vertical utilizada para imprimir y cuya acción se controlaba mediante un volante que había que girar para ejercer presión; en el mismo artículo, Xavier Gómez especifica que dicha prensa era de la marca Krause, que fue una reconocida marca de origen alemán especializada en tecnología para imprenta.

⁴¹⁸ Gómez, “La casa de moneda”, 97.

⁴¹⁹ Gómez, “La Casa de Moneda...,” 100.

responsabilidad tales como intentos de estafas mediante pagarés falsos o malos tratos por parte de quienes pretendían cobrar más de la cuenta.⁴²⁰ Ha de tenerse en cuenta que los intentos de fraude y falsificaciones fueron situaciones generalizadas por entonces y comunes en distintas partes del país,⁴²¹ pues la impresión masiva y algunas emisiones mal administradas daban lugar a ello. Varios años después, en un anuncio aparecido en el *Diario de Durango* que informaba acerca de un libro realizado por la Cámara de Comercio de Durango que estaba próximo a editarse, se hace referencia a la impresión de billetes que se hizo en *La Casa de Moneda* de la familia Gómez⁴²² asegurando que el valor de dichos impresos fue de más de cincuenta millones de pesos y que la cantidad de billetes emitidos fue tal, que en determinado momento se utilizaron para empapelar las paredes de algunas habitaciones.

La compleja situación social de entonces se ramificaba entre los distintos ámbitos de la sociedad, y la familia Gómez no solo se vio involucrada en ésta mediante su empresa sino también como meros vecinos de la ciudad de Durango; al respecto, Xavier Gómez retrata dos situaciones particulares.

La primera se dio durante 1913 que como se explicó, fue el año en que el taller empezó a imprimir los *bilimbiques*. El 18 de junio de ese año, un grupo nutrido al mando de Domingo Arrieta, Calixto Contreras, Tomás Urbina y Matías Pazuelo tomaron la ciudad de Durango provocando incendios, robos y tumultos; los saqueos no sólo se dieron en comercios y la casa de la familia Gómez fue una de las afectadas;⁴²³ por otra parte, en mayo de 1916 Xavier, su hermano Emilio y el grabador Pablo Martínez fueron conducidos por las tropas villistas al mando de Máximo García al cuartel general donde fueron retenidos junto con otros presos considerados insurrectos hasta que el General Emiliano G. Sarabia abogó en su favor y logró liberarlos.⁴²⁴ Por su parte, Carlos Sánchez Gómez refiere que la familia permanecía encerrada dentro de su casa cuando la situación era peligrosa, y dado que los encierros podían extenderse durante días, los miembros de la familia trataban de entretenerse revolviendo las

⁴²⁰ Gómez, “La Casa de Moneda...,” 101.

⁴²¹ Bátiz, *Historia del papel moneda...* 62.

⁴²² HPED, *Diario de Durango*, Durango, Dgo. Viernes 18 de julio de 1911.

⁴²³ Gómez, *Bojeadas...*, 126.

⁴²⁴ Gómez. *Bojeadas...*, 339.

piezas de varios rompecabezas y formando varios de estos juegos de mesa al mismo tiempo, distribuyéndolos por distintos cuartos de la casa.⁴²⁵

Estas situaciones sirven como ejemplos de las turbulencias sociales de entonces y las contrariedades que al igual que otros miembros de la sociedad sufrieron los integrantes de la familia Gómez. Todo ello deja entrever una situación en desventaja para la familia que se puede percibir en el relato que Xavier Gómez hace de la situación, sobre todo si se compara con las condiciones hasta cierto punto privilegiadas en las que laboraron antes.

Aunado a esta compleja situación, en el artículo escrito por Xavier Gómez al que se ha hecho referencia, se pueden leer descripciones acerca del taller que dejan entrever una situación desaventajada tanto en la operatividad del taller como en el estado del mismo. En dicho texto se encuentran alusiones a la poca capacidad productiva que para entonces tenía el taller a pesar de que se había tratado de remediar dicha situación; ligado con lo anterior también se habla de un aletargamiento en la cotidianidad de la empresa que acentuaba su decadencia, misma que estaba enraizada en el mal estado de las máquinas impresoras que trabajaban sin el mantenimiento adecuado y que eran auxiliadas por un motor que en muchas ocasiones era alimentado con gasolina de mala calidad y que precisaba de una reparación importante.⁴²⁶

El hecho de que varias empresas enfrentaran dificultades fue común para entonces y en más de una ocasión dichas contrariedades se originaron debido a la múltiple emisión de papel moneda que fue una situación compleja y hasta cierto punto descontrolada y que como se dijo, daba lugar a intentos de falsificaciones y a diversas formas de fraude.

El final de la participación del taller dentro de dicha situación se dio luego de un desencuentro de Xavier y Emilio Gómez con las fuerzas villistas durante 1915. Se supone que Francisco Villa convocó a los dos hermanos para reclamar la impresión de billetes para el bando contrario que hacía el taller de Miguel Gómez Olave, de lo que Xavier y Emilio se excusaron aduciendo que no tenían control sobre dicha situación. En determinado momento Villa les expresó su intención de llevarse tanto la imprenta como a sus encargados a Chihuahua para que suministraran el dinero que se necesitara pero de acuerdo a Xavier

⁴²⁵ Entrevista telefónica con Carlos Sánchez Gómez realizada el 7 de julio de 2020.

⁴²⁶ Gómez. "La casa de moneda...", 97-99.

Gómez tanto él como su hermano lograron evadirse gracias a que se escondieron en la casa de un conocido y a la salida precipitada de las tropas villistas de la ciudad de Durango.⁴²⁷ Sin embargo, según Carlos Gómez Sánchez Villa sí logró robarles maquinaria y los dejó en la ruina,⁴²⁸ situación que resultó en la eventual mudanza de la familia a ciudad de México en los primeros años de la década de los veinte. Uno de los trabajos últimos del taller es un diploma, que si bien se encontró al reverso de una hoja reutilizada (véase ilustración 86) se alcanza a distinguir el año de 1915.

⁴²⁷ Gómez, *Bojeadas...*, 338.

⁴²⁸ Entrevista telefónica con Carlos Sánchez Gómez realizada el 7 de julio de 2020.

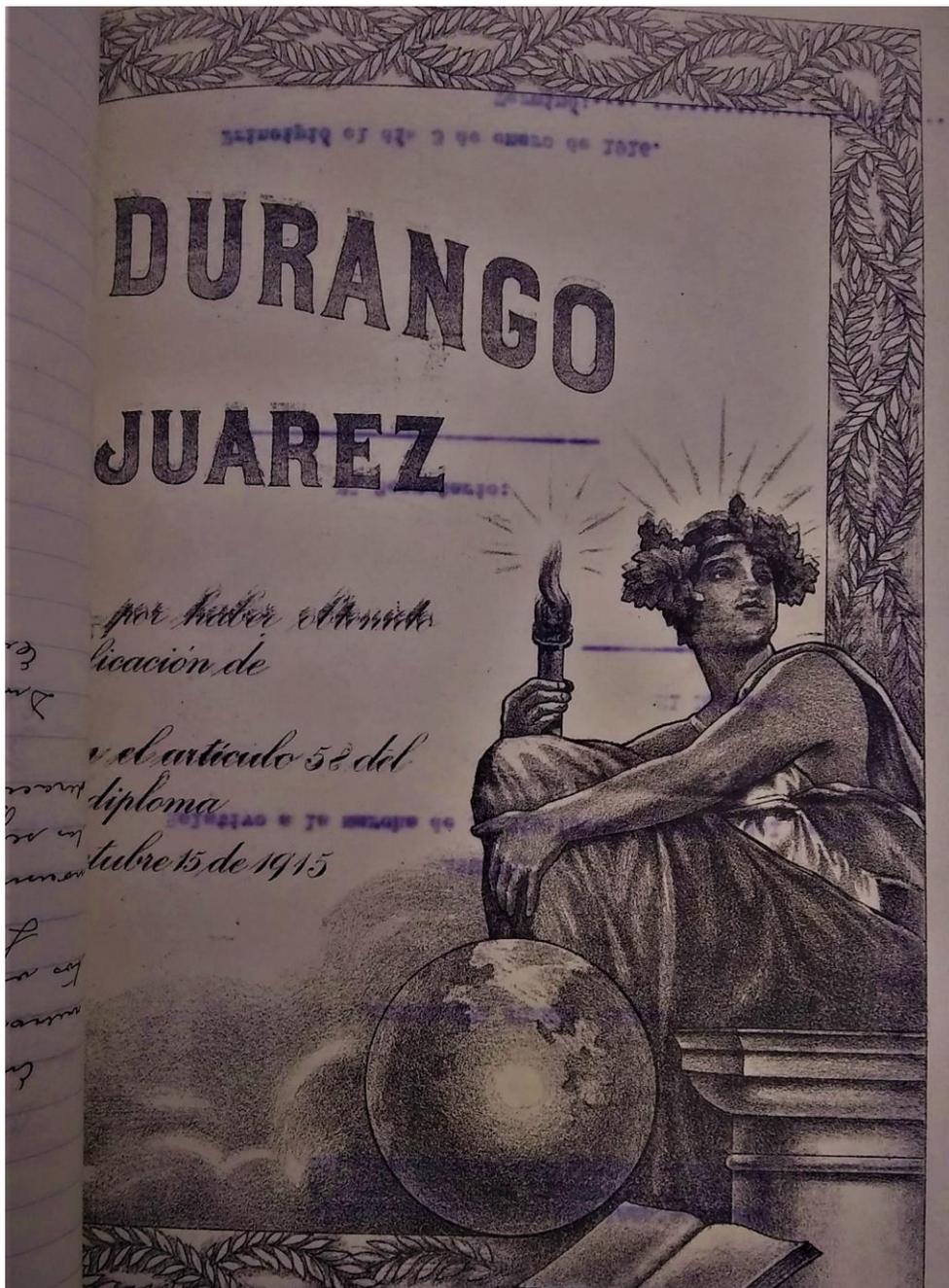


Ilustración 86. Diploma dañado Fuente: AHJ-UJED, Caja 247, año 1916. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

5.3. La migración a la ciudad de México y la imprenta de Xavier Gómez: una nueva etapa y una historia diferente

Gracias a una anécdota referida por Carlos Sánchez Gómez en donde la familia permaneció encerrada y comiendo gran cantidad de chicharos enlatados durante la *gripa española*⁴²⁹ es posible determinar que para 1918 los Gómez aún estaban en Durango y que no sería hasta febrero de 1922 cuando la familia se mudó a la ciudad de México.⁴³⁰ No se cuenta con el dato exacto de los miembros de la familia que se establecieron en la ciudad de México para entonces, pues en algunas fuentes se afirma que fueron Xavier y un hermano llamado Miguel los encargados de establecer una imprenta en la ciudad de México,⁴³¹ mientras que en otras se habla de Xavier y Emilio.⁴³² Lo que parece seguro es que su padre Miguel Gómez Olave los acompañó en la mudanza pues se supone que éste falleció en la ciudad de México en 1941⁴³³ y gracias a una fotografía existente⁴³⁴ se sabe que también los acompañó su madre María Márquez.

Cuando la familia se estableció en la ciudad de México se supone que la imprenta de Miguel Gómez Olave fue adquirida por el gobierno del Estado de Durango para convertirse en la imprenta oficial⁴³⁵ sin embargo, en el ejemplar del 18 de febrero de 1923 del periódico *Pluma Libre*⁴³⁶ aparece un anuncio referente a unos talleres de tipografía donde se publicitan como “De la antigua casa de M. Gómez e hijos” (véase imagen 87), además de que la dirección que proporcionan es la misma en donde se ubicaban la casa y el taller de Miguel Gómez Olave.

Debe notarse que el establecimiento no se acreditaba como dependencia del gobierno, de lo que se infieren dos situaciones posibles. La primera, que el gobierno estatal sólo utilizó la otrora imprenta de Miguel Gómez Olave por apenas un año y que luego se deshizo de ella

⁴²⁹ Entrevista telefónica con Carlos Sánchez Gómez realizada el 7 de julio de 2020.

⁴³⁰ Valderrama, “Xavier...”, 23.

⁴³¹ Valles y Romero “Xavier Gómez...”, 185.

⁴³², Valderrama, “Xavier...”, 23.

⁴³³ Pastor Rouaix, *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico del Estado de Durango* (México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1946), 174.

⁴³⁴ Valles y Romero, “Xavier Gómez...”, 184.

⁴³⁵ Manuel Lozoya Cigarroa. *Hombres y mujeres de Durango* (México: Manuel Lozoya Cigarroa, 1985), 330.

⁴³⁶ HPED. *PLUMA LIBRE. Semanario de Información y Variedades*. Tomo 1, domingo 18 de febrero de 1923. Número 26.

vendiéndola a algún impresor; la segunda es que Miguel Gómez Olave sólo vendiera la maquinaria al gobierno, situación que se sustenta en el hecho de que es común utilizar el término *imprenta* para referirse tanto al establecimiento que se dedica a hacer labores de impresión como a la maquinaria utilizada para realizar las tareas de impresión, por lo que es común que se generen confusiones.



Ilustración 87. Anuncio de la empresa que se ubicó en el antiguo domicilio de la familia Gómez. Fuente: Pluma Libre Tomo 1, domingo 18 de febrero de 1923. Número 26.

En el anuncio referido, la imprenta tampoco presenta un nombre del establecimiento; sin embargo, en otro ejemplar del mismo periódico aparecido el 8 de julio del mismo año⁴³⁷ aparece un nuevo anuncio del mismo establecimiento donde la imprenta ostenta el nombre de Gutenberg (véase ilustración 88). Una explicación plausible para esta situación es que quizá los empleados del taller de Miguel Gómez Olave hayan continuado un negocio luego de que la familia se mudara, aunque también existe la posibilidad que algunos impresores

⁴³⁷ HPED. *PLUMA LIBRE. Semanario de Información y Variedades*. Tomo 1, domingo 8 de julio de 1923 número 47.

ajenos al taller compraran tanto la casa como el taller y se promocionaran haciendo referencia a la familia Gómez debido a una cuestión de mercadotecnia.

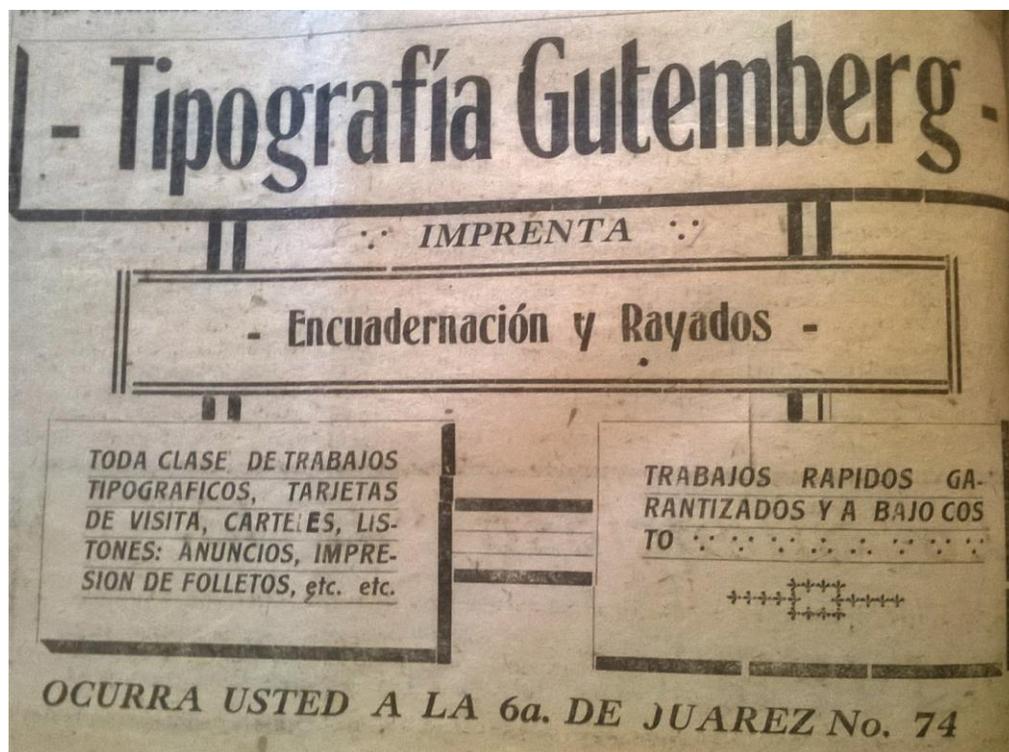


Ilustración 88. Anuncio posterior de la Tipografía Gutenberg. Fuente: Pluma Libre. Tomo 1, domingo 8 de julio de 1923. Número 47. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González.

Independientemente de la forma en que se haya dado esta situación, lo cierto es que los dueños de la *Tipografía Gutenberg* tuvieron acceso a algunos de los materiales con los que el taller de Miguel Gómez Olave trabajó pues en un anuncio aparecido el 8 de septiembre⁴³⁸ (véase ilustración 89) se utilizó una viñeta que anteriormente fue usada por el taller en los recibos que éste expedía lo cual no sería extraño al ser común la reutilización de algunas matrices por diversos talleres. Si es que la familia Gómez llegó a cierto acuerdo de venta o renta de su propiedad, la reutilización de algunos elementos del taller estaría aún más justificada.

⁴³⁸ HPED. *PLUMA LIBRE. Semanario de Información y Variedades*. Tomo 1, domingo 9 de septiembre de 1923 número 74.

Tipografía "Guttemberg"

Grandes Talleres de Imprenta
ENCUADERNACION Y RAYADOS

6a. CALLE DE JUAREZ NUM. 74. TEL. 337. DURANGO. DGO.

Debidamente organizada y atendida esta casa, estamos en aptitud de ofrecerla al público con la seguridad absoluta de que al enviarnos sus trabajos quedará satisfecho.

Contamos con la maquinaria y elementos necesarios.

Hicemos con esmero, corrección y prontitud impresiones finas y corrientes a una o varias tintas tales como:

Talonarios de Recibos y Facturas, Esquelas de Matrimonio y Defunción, Tarjetas de Visita y Bautizo, Membretes para Cartas y Sobres, Estados de Cuenta y Trabajos Comerciales, Periódicos, Revistas, Folletos, Carteles, Anuncios, Programas, etc., etc.

Especialidad en impresiones en tela o listones y toda clase de documentos militares.

TRABAJOS GARANTIZADOS
A LOS MEJORES PRECIOS DE PLAZA
ESPERAMOS SUS ORDENES

Ilustración 89. Anuncio de la Tipografía Gutemberg con viñeta. Fuente: Pluma Libre, Tomo 1, domingo 9 de septiembre de 1923. Número 74. Fotografía: Jesús Manuel Ceceñas González

Por otra parte, el taller que Xavier y sus hermanos establecieron en la ciudad de México se ubicó en la Avenida Sonora número 201, en el edificio conocido como *La Ciudad de los Palacios*, y si bien Lozoya Cigarroa afirma que el taller se situaba en las calles de López y Artículo 123⁴³⁹ los datos del taller presentes en los libros impresos por Xavier Gómez confirman el primer domicilio

Tanto Xavier Gómez como Carlos Sánchez Gómez coinciden en que la familia se estableció en la ciudad de México en una situación económica desfavorable aunque todo parece indicar que eventualmente la nueva imprenta logró un buen posicionamiento, llegando a contar con una plantilla de cerca de 500 trabajadores.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Lozoya, *Hombres y mujeres...*, 330. Dado que el autor se remite a una entrevista hecha, también, a Carlos Sánchez Gómez, el domicilio que provee para la ubicación pudiera ser el del domicilio en el que se estableció la familia, pues ambas direcciones se ubican en el centro de la ciudad de México y no son distantes entre sí.

⁴⁴⁰ Valderrama, "Xavier...", 23.

El libro más antiguo impreso en dicha empresa que se encontró data de 1923 y corresponde a una colección de artículos titulado *El actual gobierno de Durango y la prensa* (véase ilustración 90), texto al que se siguieron otros que en ocasiones también estaban relacionados con Durango, ya fuera por el tema que trataban o por el autor que los realizaba como el libro titulado *Durango, imágenes de mi tierra* de Norman Antonio Somerville impreso en 1951⁴⁴¹ (véase ilustración 91) o los diversos tomos de *Bojedades*, el proyecto literario desarrollado por el propio Xavier Gómez que tuvo tres volúmenes, diversas reimpresiones y que resultó una ayuda constante para esta tesis.

Xavier Gómez explica que “[...] si no hubiera sido porque quisimos volar muy rápido y muy alto todavía esta imprenta estaría trabajando [...] pues nuestros trabajos [...] artísticamente llamaron la atención y fueron muy solicitados”;⁴⁴² ésta aseveración se registró en una entrevista que el periódico *Norte* le hiciera en 1959,⁴⁴³ de lo que se deduce que su imprenta estuvo activa por alrededor de 35 años aproximadamente.⁴⁴⁴

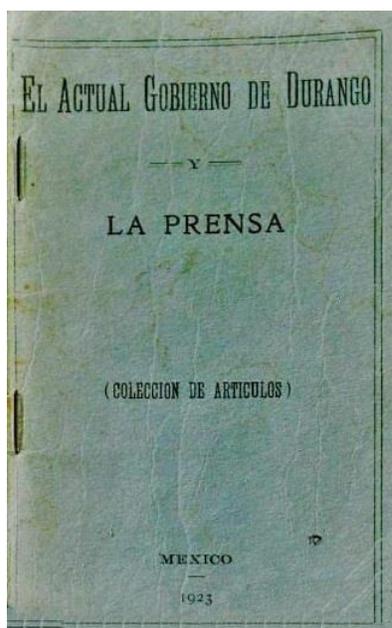


Ilustración 90. Ejemplar de *El actual gobierno de Durango y la prensa*. Fuente: Colección privada de Carlos Sánchez Gómez.

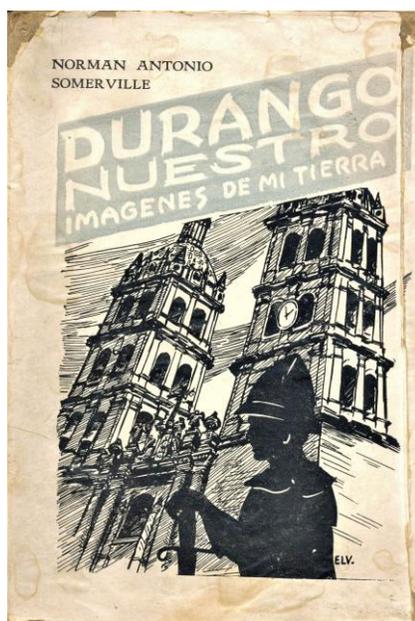


Ilustración 91. Ejemplar de *Durango, imágenes de mi tierra*. Fuente: AHIJ/UJED. Fotografía: AHIJ-UJED.

⁴⁴¹ AHIJ-UJED, archivo digital.

⁴⁴² Valderrama, “Xavier...”, 23.

⁴⁴³ Valderrama “Xavier...”, 21.

⁴⁴⁴ Si bien el negocio de la imprenta fue retomado después por el propio Carlos Sánchez Gómez quien, a su vez, concluyó dicho proyecto en el año 2000. Entrevista telefónica con Carlos Sánchez Gómez realizada el 7 de julio de 2020.

Conclusión

Los últimos años productivos del taller de Miguel Gómez fueron en cierto sentido contradictorios. Por una parte el taller no estaba en su mejor momento, lo que se evidenciaba en una producción mermada, tecnología en malas condiciones y una capacidad de trabajo disminuida; quizá, todo ello influyó para que Xavier Gómez se uniera a las filas del taller incursión que benefició al negocio, al menos en ciertos aspectos.

Paradójicamente, a pesar de las adversidades señaladas fue durante sus últimos años en activo cuando el taller elaboró su producción más significativa. Esto tanto desde el punto de vista social, dado que el taller fue conocido por sectores de la sociedad que quizá y hasta antes de él desconocían su por completo, como del técnico, pues el taller tuvo que encontrar la manera de acometer dicha tarea con todas las situaciones técnicas y operativas que ello conllevaba, tales como el diseño e impresión de distintos billetes y el hecho de verse inmiscuidos en el ambiente de pagos y manejos de dinero que excedían con mucho los intereses y capacidades del taller. Sin embargo, dicho incremento exponencial en la producción del taller no se vio reflejado en un beneficio que trascendiera el éxito inmediato que pudo propiciar la elaboración del papel moneda -si es que hubo alguno-, al contrario, las implicaciones de dicho trabajo y la difícil situación sociolítica que por entonces se daba propició que la familia Gómez decidiera establecerse en la ciudad de México en busca de mejores oportunidades; situación que, como se explicó en este capítulo, se dio en circunstancias financieras precarias.

Hablar extensamente tanto de la imprenta de Xavier Gómez como de él mismo como sujeto social excede los alcances de esta tesis por varios motivos. En primer lugar porque la presente investigación está dirigida a analizar y explicar la producción que la familia Gómez realizó en la ciudad de Durango mediante los diversos talleres que manejó a lo largo de casi sesenta años, de 1861 a 1922; en segundo lugar, porque para hablar de Xavier Gómez y la variada obra que produjo dentro y fuera de su imprenta se necesita un trabajo de investigación específico, pues si bien existen algunos trabajos y textos que abordan tanto al individuo como a su obra falta ahondar en las situaciones sociales e históricas en que Xavier Gómez trabajó y produjo su obra; Además de que ésta última precisa de un análisis que permita ahondar en sus múltiples especificidades.

Tal como expone Jaddiel Díaz Frene en el libro *Antonio Venegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1881-1901)*, las investigaciones que abordan la producción de familias o individuos que estuvieron involucrados en el negocio de la imprenta se enriquecen si se logra tramar una explicación que incluya la propia evolución de la familia en conjunto con el funcionamiento de sus negocios y que no se limite a la descripción de las imágenes o de las diversas obras que editaron⁴⁴⁵ logrando, con ello, ampliar tanto el potencial significado de dicha producción como el aporte de la propia investigación. Es en este sentido por lo que en el presente capítulo no se ponderó únicamente la impresión de papel moneda que el taller realizó pues ésta actividad se inserta dentro de la propia historia de los talleres de la familia Gómez y que fue trayectoria que supuso una producción continua y variada que se expandió a largo de casi sesenta años y en la que la impresión de billetes toma un sentido particular.

Por último y desde la perspectiva que ofrece el estado de la investigación desde la que se redacta esta conclusión pareciera que, en ocasiones, el proceso mediante el que la familia Gómez se desempeñó en el negocio de la imprenta de manera intergeneracional tiene similitudes con la sociedad en la que dicho proceso se dio, pues se inició con un periodo preliminar de cierto *estatismo* que fue sucedido por una aceleración tecnológica que condujo a un *climax* que al mismo tiempo propició una resolución que afectó de forma importante la manera en que se venían haciendo las cosas y que si bien no resultó en la erradicación total del pasado, si propició en una reconfiguración del mismo que permitió al apellido Gómez seguir presente, si bien en condiciones diferentes.

⁴⁴⁵ Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Venegas. *Antonio Venegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1881-1901)* (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2017), 38-39.

Reflexiones finales

La historia es, de cualquier manera, una expresión del pensamiento del historiador.

Georges Bataille.

Según Clara Bargellini⁴⁴⁶ la tarea de la historia del arte es hacer historia de objetos, lo que a su vez implica también hacer la historia de quienes produjeron dichos objetos⁴⁴⁷ y, si bien la producción de los talleres de la familia Gómez no se puede generalizar como *arte*, también es innegable que algunas de las obras que se realizaron trascienden, gracias a sus cualidades estéticas y a sus alcances técnicos, el ámbito de las imágenes prosaicas y meramente utilitarias. Sin embargo, contrario a lo que pudiera pensarse en un primer momento, esas obras destacadas no son sólo los grabados que se realizaron para los carteles de toros o los retratos realizados mediante la litografía -donde la presencia de imaginería y cuestiones gráficas e incluso plásticas obviaría la calidad estética de algunos trabajos- sino también impresos como el *Atlas General de la República* que elaboró el taller de Carlos Gómez en 1877 que, si bien están alejados de intenciones puramente estéticas, resultan estéticos en sí mismos al haber sido realizados con una técnica depurada y bien ejecutada.

Desde mi punto de vista existe una inversión en la conceptualización que se da a ciertos elementos culturales pertenecientes al pasado que se revisitan con los *lentes del presente* y que resulta interesante. Algunos ejemplos de dicha inversión se dan en objetos tan prosaicos como teléfonos, medios de transporte, libretas y los propios impresos; entre estos, la característica común es su carácter utilitario; sin embargo, cuando dichos objetos son apreciados fuera de su contexto funcional pareciera que sus cualidades estéticas dominan dicha apreciación y la inversión ocurre: lo que antes era utilitario deviene en objeto estético, ornamental e incluso suntuario. Por otra parte, complementando esta inversión los objetos que en su momento estuvieron dirigidos hacia un ámbito mayormente contemplativo

⁴⁴⁶ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Harvard y profesora de IIE-UNAM.

⁴⁴⁷ Clara Bargellini, "Clara Bargellini en la Academia Mexicana de Historia" UNAM Global TV. 5 de noviembre de 2020. Video, 0:55 s. https://www.youtube.com/watch?v=B0DGB7hwtV8&ab_channel=UNAMGlobalTV consultado el 12/05/21.

devienen objetos utilitarios; como ejemplo de esto último están las obras de arte que, de estar consagradas en los museos pasan a adornar ropa, juegos de mesa o electrodomésticos.

Valga ésta disquisición para subrayar el carácter ambiguo que las obras producidas en los talleres de la familia Gómez tienen a la luz de la historia y del paso del tiempo pues, si bien no llegan a ser arte, tampoco dejan de serlo totalmente. En éste orden de ideas, al igual que en la historia de los objetos que usualmente se designan como *arte*, para entender y explicar la producción que los talleres de la familia Gómez realizaron en Durango a fines del siglo XIX y principio del s. XX es necesario, tal como dice Bargellini, hablar de los creadores de dicha obra. Pero es necesario hacerlo no desde un punto de vista anecdótico ni como un mero *relleno*, pues dicha información es parte esencial de una investigación que pretende explicar las situaciones sociopolíticas en que una parte de la historia del grabado en Durango se desarrolló; analizando, para ello, el entramado familiar, social e histórico en que tanto productores como espacios de producción se establecieron y trabajaron.

Fausta Gantús⁴⁴⁸ refiere la importancia de no utilizar las imágenes como meros adornos dentro de las investigaciones históricas, una cuestión a la que Peter Burke también ha hecho referencia,⁴⁴⁹ y el interés capital de la tesis es, justamente, explicar algunas representaciones visuales tanto a nivel técnico como a nivel *intelectual* o histórico y demostrar, con ello, la potencial riqueza de impresos e imágenes; todo esto, a través de una problematización y explicación adecuadas, haciendo hincapié en la importancia que tiene la manera en que se pueden leer las imágenes; actividad que, para los intereses de la presente tesis, estriba en una mediación entre las generalidades de las representaciones visuales y las particularidades de las cuestiones gráficas.

En este último caso, la manera en que debe entenderse el papel que como *creadores* tuvieron los miembros de la familia Gómez que establecieron talleres e imprentas debe ser amplia, pues la elaboración de impresos o grabados supone un trabajo complejo conformado por dos cuestiones diferentes pero, a la vez, complementarias entre sí y que suponen, cada

⁴⁴⁸ Doctora en historia por El Colegio de México. Una de sus líneas de investigación es la historia política mexicana decimonónica, con énfasis en el análisis de la prensa y la caricatura.

⁴⁴⁹ Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*. Trad. por Teófilo Lozoya (España: Biblioteca de Bolsillo, 2015), 12.

una, una serie de conocimientos específicos y diferenciados uno del otro:⁴⁵⁰ la composición y la ejecución. Otra cuestión importante que debe considerarse tiene que ver con el estilo que los grabados realizados por los Gómez dejan entrever y que, desde mi punto de vista, se sitúan entre las opiniones diametralmente opuestas de Luis González y González, quien opina que tanto el arte como el artista populares están escindidos tanto de la historia como de la tradición de los cánones respectivamente⁴⁵¹ y de Alma Barbosa Sánchez, que propone la existencia de cánones hegemónicos de representación⁴⁵² a los que, indefectiblemente, se remiten las creaciones plásticas dependiendo de la época en la que se elaboran, pues las configuraciones gráficas que son constantes en la producción de la familia Gómez se conforman de cuestiones tan variadas como el uso de analogías, paisajes o retratos con cierta inspiración realista que contienen tanto una cierta adhesión al ámbito académico pero utilizadas, la mayoría de las veces, para fines eminentemente populares.

Sin embargo, además de las cuestiones estéticas y visuales, analizar el desarrollo social e histórico de la propia familia Gómez como ente social permite enriquecer la visión del pasado que se estudia, pues gracias a las relaciones que algunos miembros establecieron allende el ámbito de las imprentas es posible hablar tanto de nexos tanto comerciales como sociopolíticos que propiciaron que el papel de la familia Gómez no se limitara al gremio en el que se desempeñaba profesionalmente. Desde Miguel Gómez padre, pasando por Carlos Gómez, Miguel Gómez Olave y hasta Xavier Gómez, es posible encontrar signos de una acción social que empata con un fenómeno que durante la segunda mitad del siglo XIX fue común en nuestro país y que estaba relacionado con la agencia que una especie de *clase media* tenía en los ámbitos tanto sociales como culturales; de acuerdo a Ana María Lorandi, a medio camino entre las clases sociales bajas y las élites, existían comerciantes, pequeños empresarios, artesanos calificados, etc., que conformaban un rango intermedio que tenía una cierta influencia en las comunidades donde vivían.⁴⁵³ Algunos de los miembros de la familia

⁴⁵⁰ Barbosa, *La estampa...*, 82.

⁴⁵¹ Luis González y González, *Historia Moderna de México. La República Restaurada. Vida social*. pp. 846, citado en Mercurio López Casillas y Jean Charlot. *Monografía de 598 estampas de Manuel Manilla, grabador mexicano* (México: Editorial RM, 2005), 145.

⁴⁵² Barbosa Sánchez, *La estampa...*, 82.

⁴⁵³ Ana María Lorandi, “¿Etnohistoria, antropología histórica o simplemente historia?”, *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, n.º 20 (1), enero – junio 2012, (Argentina, Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Ciencias Antropológicas, 2012): 30.

Gómez son uno de los ejemplos que verifican ésta situación, al estar inmiscuidos tanto en la llegada del telégrafo a Durango, como en la conformación de ayuntamientos, organización de ferias, docencia de arte, emisión de papel moneda y, desde luego, en la emisión de impresos de diversa índole.

De igual manera, para entonces no era extraño que debido a sus relaciones cercanas con los gobiernos y las autoridades los impresores estuviesen inmiscuidos en cuestiones oficiales; ejemplo de ello son las relaciones que tanto Antonio Venegas Arroyo como su padre José María Venegas Gómez –ambos impresores- establecieron tanto con el Imperio de Maximiliano en el caso de éste último, como con el gobierno de Porfirio Díaz en el caso del primero.⁴⁵⁴ Relaciones que coinciden, al menos de cierta forma, con las que los Gómez tuvieron en la sociedad duranguense de finales del s. XIX y principios del s. XX. Todo ello, con el consecuente caso de que dichos impresores se volviesen figuras públicas y reconocidas pródigamente.

Ampliar la visión del pasado como se dijo líneas arriba supone repensar no sólo el conocimiento histórico sino la propia práctica historiográfica y este replanteamiento de las metodologías y las epistemologías utilizadas al momento de historiar no significa únicamente visitar los paradigmas bien establecidos sino contribuir, en la medida de lo posible, a la creación de nuevos modelos de investigación. Como expresa Aurora Gómez Galvarriato Ferrer:

Los cambios en las perspectivas de estudio nos hacen ver claramente cómo la historia, al igual que el arte, reimagina, reexplora, reinventa, año con año, día a día, su forma de entender el mundo, como si el cristal a través del cual el historiador percibe el pasado, no pudiera dejar de reflejar también un poco el ojo que mira a través de él.⁴⁵⁵

Al respecto, si bien el presente trabajo parte de la Historia Social y de las propuestas de Peter Burke respecto a la imagen como vestigio histórico, espero que sea una contribución

⁴⁵⁴ Díaz y Cedeño, *Antonio Venegas...*, 74.

⁴⁵⁵ Aurora Gómez Galvarriato Ferrer, "Industrialización, empresas y trabajadores industriales, del porfirato a la revolución: la nueva historiografía" *Historia Mexicana*, Vol. 52, Núm. 3 (207) enero-marzo 2003 (México: El Colegio de México, 2003): 773. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1406> consultado el 01/03/21.

a repensar la manera en que las imágenes, independientemente del medio por el cual fueron creadas, pueden ayudar no tanto a generar nuevos conocimientos –a lo que, sin duda, pueden contribuir- sino a considerar formas distintas de mirar el pasado y de acometer indagaciones que, alejadas de meros fines esteticistas, nos ayuden a encontrar el sentido en que la imaginería era creada y se relacionaba con su contexto histórico. Este fue uno de los motores para desarrollar la presente tesis, por lo que espero que sirva para demostrar que la riqueza de cualquier imagen trasciende su propia configuración y se expande a los motivos que se tuvieron para elaborarla, los públicos que pudieron apreciarla –intencionalmente o no- y el contexto en que desempeñó su función.

De acuerdo a la misma autora, de unos años para acá la historiografía centrada en las empresas y los empresarios sigue una nueva forma de problematizar los objetos de estudio que se aboca hacia las problemáticas de empresas determinadas y en sujetos particulares de ciertas regiones centrándose, además, en periodos acotados; esta *nueva historiografía*, deja de lado las amplias estadísticas oficiales, ya que prefiere centrarse en los archivos de las propias empresas, de los municipios, de las notarías y de oficinas de gobierno específicas.⁴⁵⁶ Con todo esto no debe suponerse que la investigaciones se limitaran en posibles diálogos con otros lugares o temporalidades, sino que se parte de las *entrañas* de las empresas hacia afuera para proponer lógicas de indagación que, si bien pueden confirmar las versiones oficiales también pueden contradecirlas estableciendo nuevas relaciones y correspondencias.

La manera en que la presente tesis se desarrolló comulga en cierta medida con éste enfoque, aunque es preciso decir que esto se debió más a la disponibilidad de fuentes y los lugares en los que estaban resguardadas que por una planeación metodológica consciente; como sea, esto refuerza lo expresado por Gómez Galvarriato Ferrer, pues se hace evidente que el presente del que se parte influye activamente tanto en la problematización del objeto de estudio como en la metodología que se emplea para desarrollar la tesis.

Si bien existen diversos trabajos dedicados a investigar desde una perspectiva histórica las diversas obras generadas en Durango que pueden calificarse de *artísticas* -y entre las cuales las obras hechas en los talleres de la familia Gómez pudieran insertarse-, también lo es que dicha tarea de descubrimiento aun precisa de más proyectos de

⁴⁵⁶ Gómez Galvarriato, “Industrialización, empresas...”, 775.

investigación que ayuden a explicar los diversos elementos de la cultura material que, como dije, son desconocidos. Para el caso de las artes visuales, los trabajos de investigación histórica que hasta ahora se han realizado están mayormente abocados al ámbito de la pintura situación que, si bien ha resultado en la conformación paulatina de un cierto conocimiento de la historia de dicho arte en Durango, también ha propiciado el rezago de otras formas de las artes visuales en las investigaciones históricas; generando, por descontado, la idea de que no se puede historiar acerca de prácticas como el grabado – en sus diversas modalidades- el dibujo u otras formas de artes visuales por no contarse con las fuentes primarias necesarias. Dicha incertidumbre fue parte de algunas de las etapas iniciales del desarrollo de ésta tesis, pero la ambición de encontrar alentó constantemente la determinación para buscar, lo que resultó en encontrar fuentes valiosas en los lugares menos pensados y también, justo es decirlo, por mera casualidad, mientras se revisaban expedientes y carpetas que aparentemente nada tenían que ver con el objeto de investigación.

Otra parte importante, aunque compleja, del proceso de creación de la tesis fue contar con la participación de Carlos Sánchez Gómez, miembro de la familia Gómez; la complejidad referida tiene que ver con el trabajo de discriminación de los datos que de una familia puede dar uno de sus propios miembros; en alguna ocasión, los datos se contradecían y la mediación no siempre fue sencilla. Esto no tanto porque de un lado se encontraran verdades y del otro mentiras sino porque, más bien, las opiniones vertidas se debían más a una cuestión de perspectiva que a la negación total del argumento contrario; la manera en que dicha situación es expresada por Jaddiel Díaz Frene en el libro *Antonio Venegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)* es por demás acertada: “Ésta historia, al parecer cierta, nos llega de testimonios entrelazados por los mitos y la memoria de familiares y empleados”.⁴⁵⁷

Partiendo de lo anterior, ésta tesis también busca combatir ésta situación de olvido de las demás formas de producción de imágenes, olvido que ha propiciado la idea de que el nuestro, es un estado en donde técnicas como el grabado ha tenido un desarrollo limitado, cuando no escaso.

Fuera del alcance y de las posibilidades de la tesis quedan diversas cuestiones pendientes. Por una parte, no se encontraron fuentes primarias que permitieran conocer la

⁴⁵⁷ Díaz y Cedeño, *Antonio Venegas...*, 89.

posible influencia que algunos de los impresos realizados por la familia Gómez pudieron tener en otros talleres o en un posible público receptor sensible a las cuestiones estéticas o gráficas; si bien los públicos a los que algunos de los impresos realizados se pueden inferir debido a la utilidad que cumplían dichos trabajos, ello no clarifica el tipo de recepción que estos tuvieron.

Una situación similar se da con la influencia que Miguel Gómez Olave pudo tener en el ámbito de las artes visuales. Dado su papel como docente de pintura, se puede suponer que su influencia permeó entre quienes hayan recibido clases de él; aunque también sería interesante conocer si a través de sus obras pictóricas ejerció alguna influencia indirecta en quienes pudieron apreciarla; desde luego, estas últimas cuestiones trascienden los intereses de éste trabajo. Por otra parte, como ya se mencionó en el último capítulo, la vida y obra de Xavier Gómez también son aspectos allende este proyecto, aunque es innegable que la historia de la familia Gómez precisa ser ampliada mediante la investigación de este personaje.

Trascendiendo el ámbito familiar de los Gómez, creo que a través de la Historia Social aún se puede indagar más acerca de los diferentes impresores y pintores que se han desempeñado en Durango con lo que se podría ahondar en los procesos históricos en que dichos individuos se desempeñaron y no simplemente abordar su producción como reflejo de tendencias artísticas o estéticas escindidas de un contexto sociopolítico específico. Si bien pareciera que las fuentes para este tipo de investigaciones son escasas cuando no inexistentes, es necesario afrontar la búsqueda en archivo y colecciones de una manera más agresiva y propositiva, pues mucha de la riqueza de estos espacios surge a base de indagaciones activas y curiosidad ilimitada.

Respecto a esto último, es necesario hacer un comentario referente a la particularidad de las fuentes primarias necesarias para el desarrollo de la presente tesis, misma que se vio reflejada en la ubicación que éstas tienen en los archivos que se consultaron y en la disponibilidad de la misma. En los diversos archivos que se consultaron existe la constante de que los impresos que resguardan están, ya sea incorrectamente catalogados o descatalogados por completo y, aunque se resguardan en gavetas bien identificadas –como en el caso del AHED–, lo cierto es que están almacenados de manera arbitraria y sin una organización adecuada lo cual, sin duda influye de manera directa en la integridad de estos.

Para el caso del AHMD, si bien en la base de datos están registrados algunos impresos que se supone deben estar incluidos en ciertos expedientes, estos no aparecen pues, junto con otros impresos descatalogados están contenidos en un sobre de papel manila, al que sólo se pudo acceder gracias a las indicaciones de los encargados de dicho archivo,⁴⁵⁸ pues no aparece registrado en las bases de datos disponibles. En general, varios de los impresos y grabados encontrados y utilizados para esta tesis están resguardados en condiciones poco favorables, por lo que la accesibilidad llega a ser considerablemente menor que con otros, pues en más de una ocasión se llegó a ellos por mera casualidad o mediante rutas que implican una inversión de tiempo y esfuerzo considerables y que no siempre fructificaron en hallazgos significativos.

Por último, ojalá que haya quedado demostrado que la historia de una familia no es únicamente *la historia de una familia* y que de esto se da cuenta en la manera en que tanto la investigación como la tesis se fueron desarrollando, pues se buscó elaborar un trabajo que demostrara un equilibrio entre la producción que la familia realizó y el contexto histórico en el que dicha producción se llevó a cabo; cuestiones que se trataron de manejar a través de los cuatro ejes de la investigación que se propusieron y que fueron los talleres, la técnica, la producción gráfica y la propia familia Gómez. Con todo ello, se pretendió hacer una investigación acerca del arte, pero partiendo desde la Historia Social pues ésta brinda una perspectiva que da la oportunidad de indagar en las relaciones y lugares sociales mediante los cuales no sólo se creaba cierto tipo de obra gráfica, sino la identidad de los propios productores de dicha obra.

⁴⁵⁸ Agradecimiento especial merece la Sra. Luz, quién siempre mostró una disposición ejemplar y a quien debo el haber accedido a dicho sobre que, por otra parte, resultó decisivo para el desarrollo de la investigación.

Fuentes consultadas

Archivos

- Archivo Histórico del Estado de Durango (AHED)
- Archivo Histórico del Instituto Juárez (AHIJ)
- Archivo General Histórico del Municipio de Durango (AHMD)

Colecciones privadas

- Colección privada de Carlos Sánchez Gómez
- Colección privada de Diana Vallin

Hemerografía

Consultados en la Hemeroteca de la Biblioteca Central Pública del Estado de Durango (HPED):

- La Charada: 1869
- La Restauración Liberal: 1867
- La Reconstrucción política: 1880
- La paz, órgano del Club Donato Guerra: 1880
- La opinión: 1880
- El independiente, órgano del Club Victoria: 1880
- Semanario de avisos: 1877
- La regeneración constitucional: 1877

Pluma Libre: 1923

El Diario de Durango: 1941

Consultados en la Hemeroteca del Archivo General Histórico del Municipio de Durango (HAHMD)

La Restauración Liberal: 1866-1870

Victoria. Periódico Oficial: 1817

Boletín Oficial: 1872

La Restauración Constitucional: 1874, 1876

PERIÓDICO OFICIAL: 1877

Fuentes digitales

Family Search, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano en Durango

UNAM Global TV

Entrevistas

Sánchez Gómez, Carlos. Realizada telefónicamente el 16 de diciembre de 2019.

Sánchez Gómez, Carlos. Realizada telefónicamente el 7 de julio de 2020.

Páginas web

<https://www.arquidiocesisdurango.org>

<https://www.artaback.wordpress.com>

<https://www.artemiranda.es>
<https://www.definicionabc.com>
<http://www.diariodeunacuarelista.blogspot.com>
<http://www.fernandoduran.com>
<https://www.mediateca.inah.gob.mx>
<https://www.museoblaisten.com>
<https://www.pintar-al-oleo.com>
<https://www.tecnicasdegrabado.es>
<https://www.totenart.com>
<https://www.yumpu.com>

Bibliografía

Aguilar Ochoa, Arturo. “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, n.º 76 (México, UNAM, 2000): 113-142.

_____. “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n.º 90 (2007): 65-100.
Consultada el 18/05/2019
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100003

Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente*. Traducido por Francisco Carbajo y Richard Perrin. Barcelona: Acantilado, 2000.

Armillas Vicente, José A. *La imprenta, umbral de la modernidad*. Consultada el 10/05/20.
<https://studylib.es/doc/7160614/la-imprenta--umbral-de-la-modernidad>

- Barbosa Sánchez, Alma. *La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural*. México: Ediciones del lirio, 2015.
- Bárceñas García, Felipe. *Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: La empresa editorial de Desiderio Lagrange, 1874-1889*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2017.
- Bargellini, Clara. “Arte y arquitectura virreinales en Durango” en *Historia General de Durango, Tomo 2: La Nueva Vizcaya*. Coordinado por Ma. Guadalupe Rodríguez y Miguel Vallebuena Garcinava. Durango, México: UJED/ICED, 2013.
- Bátiz Vázquez, José Antonio. *Historia del Papel Moneda en México*. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 1984.
- Beretta García Ernesto. “La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX”, *Cuaderno de Historia* n° 9 (Uruguay: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2012) 27-50.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*. Traducción por Teófilo Lozoya. España: Biblioteca de Bolsillo, 2015.
- Calvo Portela, Juan Isaac. “El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas” *Bibliographica* Vol.2, n° 1 (2019): 13-40. Consultado el 8/05/20. https://www.researchgate.net/publication/331691985_El_grabador_poblano_Jose_de_Nava_Estudio_de_algunas_de_sus_estampas_religiosas
- Cantú Bolland, Carlos “La Academia Nacional de San Carlos. Patrimonio UNAM 4”, *AAPAUNAM Academia, Ciencia y Cultura* n.º 1, (México: Órgano Oficial de Difusión de la AAPAUNAM., 2011): 22-26. Consultado el 15/08/20. <https://www.medigraphic.com/aapaunam/contenidos2011-01.html>,
- Castro Gutiérrez, Felipe. *Historia social de la Real Casa de Moneda de México* (2012):75-121. Consultado el 20/03/30. www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiacasa/moneda.html,

- Cárceles Laborde, Concepción. “Los catecismos iconográficos como recurso didáctico. Evangelización y teología en América”, (conferencia, X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra, (1990): 1731-1739. Consultado el 06/05/20.<https://dadun.unav.edu/handle/10171/4814>
- Civallero, Edgardo. “Las prédicas ilustradas de la Nueva España – Eslabón 08”, *Fuentes. Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia* Vol. 11, nº 51 (2017): S/N. Consultado el https://issuu.com/edgardo-civallero/docs/palabras_ancladas_08_consultada_el_07/05/20.
- Chamberlain, Walter. *Grabado en madera*. Traducción por Fernando Borrajo Castanedo. Madrid: Hermann Blume, 1988.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Traducción por Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Clair, Collin. *Historia de la imprenta en Europa*. Traducción por Juan Antonio Ollero y Daniel Martín Arguedas. Madrid: Ollero & Ramos, 1998.
- Comité Coordinador Feria Nacional de Durango, *25 años de continuo esfuerzo: Durango, 1915-1940*, tercera edición. México: Feria Nacional de Durango, 1982.
- Cano Cooley, Gloria Estela y Rodríguez López, Ma. Guadalupe, coordinadoras. *Historia de Durango Tomo 3: Siglo XIX*. México: UJED/IIH, 2014.
- Cruz Alcañiz, Cándido de la. “La imagen del arzobispo y cardenal Francisco Antonio de Lorenzana”. Consultado el 22/02/21. <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/412/410/408> Consultado el 18/02/21
- Curiel, Guadalupe. “450 años de imprenta en México”, *Revista de la universidad de México* n.º 467 (1989): 36-41. Consultado el 04/05/20. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/643/showToc

- Dallas McLean, Malcom. "Grabadores mexicanos del siglo XIX", *Boletín* Vol. III n.º 1 y 2 (1998): 47-99.
- Díaz Frene, Jaddiel y Cedeño Venegas, Ángel. Antonio Venegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1881-1901). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2017.
- Donahue-Wallace, Kelly. "El grabado en la Real Academia de San Carlos en la Nueva España", *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio* nº 11, (2004): 49-61. Consultado el 1/05/20 <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/369928>
- Eisenstein, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. Traducción por Kenya Bello. México: FCE, 2010.
- Espinosa Orozco, Alberto. "Los primeros talleres litográficos en México en el siglo XIX: la metrópoli y las provincias". *Terranova (Revista de Cultura, Crítica y Curiosidades)* 16/03/19. Consultado el 17/02/20. <http://terranoca.blogspot.com/2014/03/los-primeros-talleres-litograficos-en.html>,
- Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo M. *Diccionario de términos de Arte, elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. 6ª edición. España: Alianza Editorial, 2008.
- Fernández Christlieb, Fátima. *Los medios de difusión en México*. México: Casa Juan Pablos, 2005.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I: El arte del siglo XIX*, citado en González Mello, Renato. "...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano" en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*. Editado por Evelia Trejo y Álvaro Matute. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 2009.
- Fiscal, María Rosa "Vislumbre. Arte y sociedad en Durango en el siglo XX". En *Historia de Durango, Tomo IV, Siglo XX*, coordinado por Ma. Guadalupe Rodríguez López y Mauricio Yen Fernández. México: UJED/ Gobierno del Estado de Durango, 2013.

- Gallegos Caballero, José Ignacio. *Historia de Durango 1565-1910*. México: Banamex.
- Gantús, Fausta. “Amagada, perseguida y ¿sometida? “Discurso satírico-visual y normativa legal sobre la libertad de imprenta. Ciudad de México, 1868-18833” *Historia mexicana* vol. 69, nº 1 (2019): 257-299. Consultado el 20/5/20 <http://dx.doi.org/10.24201/hm.v69i1.3920> consultada el 23/05/20.
- _____. “La libertad de imprenta en el siglo XIX: vaivenes y tensiones de su regulación” *Historia mexicana*, Vol. 69, nº.1 (2019): 1-9. Consultada el 22/02/20 <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3916/3890> consultada el 24/05/20.
- Garone Gravier, Marina. "Impresoras hispanoamericanas: un estado de la Cuestión" (conferencia, Real academia de Buenas Letras de Salamanca, 8 de noviembre de 2008).
- Gombrich, Ernest. *La historia del arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. New York: Phaidon Press, 1997.
- Gómez Galvarriato, Aurora. “Industrialización, empresas y trabajadores industriales, del porfiriato a la Revolución: la nueva historiografía”. *En Historia Mexicana, El Colegio de México*, Vol. 52, Núm. 3 (207) enero-marzo 2003. México: El colegio de México, 2003) 773-804. Consultada el 01/03/21 <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1406>
- Gómez Márquez, Xavier. *Bojedades. Obras completas*. 4ª edición. México: Águeda Gómez de la Parra, 1991.
- _____. *Directorio del Estado de Durango*. México: Lit. Y Tip. M. Gómez, 1910.
- _____, “La Casa de Moneda”. En *25 años de continuo esfuerzo: Durango, 1915-1940*, tercera edición. México: Feria Nacional de Durango, 1982.
- González Mello, Renato. “...Un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano” en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*. Edit. Por Evelia Trejo y Álvaro Matute. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 2009. 161-180. Consultado el

19/03/21 <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/escribir/historia.html>

Guerrero Romero, Javier. *Impresos duranguenses del siglo XIX 1822 – 1850*. México: Centro de Estudios de la Identidad Duranguense/UJED/CECyTED. 2014

Guzmán Pérez, Moisés. "Hacedores de opinión: impresores y editores de la independencia de México, 1808-1821." *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 12, n.º 1 (2007): 31-60. Consultado el 5/05/20. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407539686002>

Haber, Stephen H. "La industrialización de México: Historiografía y análisis" *Historia Mexicana* Vol. 42, n.º 3 (México, El Colegio de México, 1993): 649-668. Consultado el 16/08/20. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2236>,

Hermoso, Borja. "Jürgen Habermas: ¡Por Dios, nada de gobernantes filósofos!" *El País*, 10/05/18. Consultado el 15/05/20. https://elpais.com/elpais/2018/04/25/eps/1524679056_056165.html

Hernández, Carlos. *Durango gráfico*. México: Talleres de J.S. Rocha, 1903.

Herrera, Inés y Alvarado, Armando "Comercio y Estado en México" *Historias, Revista de la dirección de estudios históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia* n.º 95 (México, INAH/Dirección de estudios históricos): 121-154. Consultado el 15/08/20. <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/?p=3215>

Juárez Muñoz, José Antonio. "Billettística duranguense y bancos de México durante los siglos XIX-XX", (manuscrito inédito, noviembre 2019) Archivo de Microsoft Word.

_____. "Catorce acuñadores de la ceca de Durango", *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, n.º 10 (Durango: UJED/IIH, 2013): 180-182.

Lafaye, Jacques. *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)* edición EPUB.

- López Casillas, Mercurio y Charlot, Jean. *Monografía de 598 estampas de Manuel Manilla, grabador mexicano*. México: Editorial RM, 2005.
- Lorandi Ana María, “¿Etnohistoria, antropología histórica o simplemente historia?”, *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, n.º 20 (1), enero – junio 2012, (Argentina, Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Ciencias Antropológicas, 2012: 17- 34.
- Lozoya Cigarroa, Manuel. *Hombres y mujeres de Durango* (México: Manuel Lozoya Cigarroa, 1985).
- Maciel, C. y Rodríguez, G. *Breve reseña bibliográfica de Durango*. México: UJED, IIH, Editorial Universitaria, 1984.
- Maldonado Carrasco Ana Grisela “La evolución de las aduanas en México” *Comercio Exterior*, n.º 59 (México, Bancomext, 2009): 746-753. Consultado el 20/02/21. http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/130/7/746_Aduanas.pdf consultado el 3/08/20.
- Martínez Romero, Adolfo. *Breve Historia de las artes en Durango*. México: UNAM/ICED, 2018.
- Mateos Gómez, Humberto. “La imprenta en México”, *Archivos de Neurociencias*, Vol. 12 n.º 2 (2007): 69-70. Consultado el 02/05/20. <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=818251>
- Medina, José Toribio. *La imprenta en México (1539 – 1821)*. Tomo I, edición facsimilar. México: UNAM, 1989.
- Mendivil, Salvador. “IV exposición – Regional 1908”. En *25 años de continuo esfuerzo: Durango, 1915-1940*. Tercera edición. México: Comité Coordinador Feria Nacional de Durango, Feria Nacional de Durango, 1982.
- Oles, James. *Arte y arquitectura en México*, Traducido por Abdiel Macías Arvizu. México: Penguin Random House, 2014.

O' Gorman, Edmundo., Comp. *Documentos para la historia de la litografía en México* (México: UNAM, 1955), 21-25.

Pacheco Rojas, José de la Cruz. *Durango, Historia Breve*. México: FCE/ Colmex/ FHA, 2011.

Palencia Alonso, Víctor Samuel. *Durango, Periodismo y comunicación, siglos XIX y XX: Investigación, compilación, testimonios y entrevistas. Tomo I*. Durango, México: Gobierno del Estado de Durango, 2013.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Traducción por Bernardo Fernández. Madrid: Alianza editorial, 2001.

Peñañiel, Antonio. *Censo General de la República Mexicana, Estado de Durango*. Verificado el 28 de octubre de 1900, Secretaría de Fomento, Colonización e industria, Dirección General de estadística. México: Oficina tip. de la Secretaría de Fomento, 1902.

Pérez Salas, María Esther. "Sobre la portada". *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n.º 74, (2009): 5-9.

_____. *La litografía y las publicaciones ilustradas mexicanas en el siglo XIX*. S/N. Consultado el 27/03/20. http://www.sib.iib.unam.mx/files/proyecto/actividades_academicas/sac09.pdf,

Pompa y Pompa, Antonio. *La imprenta tipográfica en México*. México: Asociación Nacional de Libreros A.C., 1988.

Quiñones Hernández, Luis Carlos. *La Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de Durango CXXX aniversario*. México: ByCENED, 2001.

_____. *La educación femenina en Durango, siglos XVIII y XIX*. México: UJED, 2020.

Quiñarte, Vicente. "Ignacio Cumplido, artista y empresario del siglo XIX, *Boletín* Vol. V n.º (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000): 240-272.

R. Hernández, Luis. "Tipografía en América Latina, 1908. NATIONAL PAPER & TYPE COMPANY Y EL ARTE TIPOGRÁFICO": 1-27,

<https://es.scribd.com/document/305263080/Tipografia-en-America-Latina-National-Paper-Type-Company-y-El-arte-tipografico> consultado el 28/06/21.

Raigosa Reyna, Pedro, “Educación y cultura en Durango (1877 – 1910)”. En *Porfiriato y revolución en Durango*, coordinado por Gloria Estela Cano Cooley y Mario Cerutti 146-182. México: UJED/ Gobierno del Estado de Durango, 1999.

_____, “Panorama socio-económico en Durango a mediados del siglo XIX”, *Transición*, n° 14-15 (México, UJED/IIH, 1993): 58 -71.

_____ “Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX”. En *Historia de Durango Tomo 3: Siglo XIX*, coordinado por Gloria Estela Cano Cooley, 696-742. México: UJED/IIH, 2014.

Ramírez, José Fernando. *Noticias históricas y estadísticas de Durango. 1844-1855*. México: UJED/IIH, 2001.

Reyes de los Patiño, Reynaldo. Felipe Bárcenas García. *Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: La empresa editorial de Desiderio Lagrange, 1874-1889*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2017. El Colegio de México, Ciudad de México, México. Estudios de historia moderna y contemporánea de México 55, enero-junio 2018, 322– 341. Consultado el 22/07/20 <http://dx.doi.org/10.22201/iih.24485004e.2018.55.63297>.

Rodríguez Domínguez, Guadalupe, “Primeros vagidos de tipografía y biblioiconografía mexicana del siglo XVI” *Varia historia* vol.35 n.º 68(2019): 1-18. Consultado el 28/04/20. https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752019000200565

Rouaix, Pastor. *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico del Estado de Durango* (México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1946).

S/A. *Commercial Directory of Mexico*. Library of Congress. 1984.

S/A. *Historia de la moneda y el billete en México*. México: Banco de México, 2019. <https://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/d/%7B1EEDFA6C-8EDB-B7AD-11B2-528C7B69CC76%7D.pdf>, consultado el 15/05/21.

- S/A. *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias mandadas imprimir por la majestad católica del rey Con Carlos II*, Tomo 1. Madrid: Boix impresor y librero, 1841. Consultado el 20/05/20. <https://books.google.com.mx/books?id=sMyxdx0y8wC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Salomón Meraz, Liliana. *Historia del periodismo en Durango etapa 1822-1950*. México: H. Congreso del Estado de Durango, 2010.
- Serna, Ana María, “La National Paper and Type Co, y el negocio del panamericanismo (1900-1930)”, *Estudios Iberoamericanos*, v. 46, n° 3 (2020): 1-17 <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/36434/26464> consultado el 17/06/21.
- Tamayo, Jorge L. “El tratado McLane-Ocampo”, *Historia Mexicana* Vol. 21, n.º 21 (México, El Colegio de México, 1972): 573-613.
- Theisen, Gerald. “La mexicanización de la industria en la época de Porfirio Díaz” En *Foro Internacional* Vol. XII, 4 (48) abril-junio, (México: El Colegio de México, 1972).
- Toussaint, Manuel. *La litografía en México en el siglo XIX*, 4ª edición. México: Manuel Quesada Brandi, editor / Estudios Neolitho, 1924.
- Valderrama Vela, José, “Xavier Gómez Márquez” en *Música, crónica y poesía duranguense*, ed. por Gobierno del Estado de Durango. México: Ediciones de la Comisión de Reinhumaciones y Homenaje, 1991.
- Vallebueno Garcinava, Miguel de Jesús. *Civitas y Urbs: La conformación del espacio urbano en Durango*. México: IIH/ICED, 2005.
-
- _____ “Economía y negocios en el Durango de los Siglos XVIII Y XIX” En *Historia General de Durango, tomo 3: Siglo XIX*, coordinado por Gloria Estela Cano Cooley, 168-229. México: UJED/IIH, 2014.
- Valles Salas, Beatriz Elena y Romero, Adolfo. “Xavier Gómez, su obra”, *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, n.º 5, (Durango, México, IIH/UJED, 2013): 181-197.

Velduque Ballarín, María de Jesús. “El origen de la imprenta: la xilografía, La imprenta de Gutenberg”, *Revista de Clases de historia. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales* n.º 224 (2011): 1-8. Consultado el 08/07/20.<http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>

Villa Guerrero, Guadalupe, “La minería en Durango. Aspectos de su historia social. 1880-1920” En *Historia General de Durango, tomo 3: Siglo XIX*, coordinado por Gloria Estela Cano Cooley, 342-375. México: UJED/IIH, 2014.

Westheim, Paul. *El grabado en madera*. Traducido por Mariana Frenk. México: FCE, 1954.

Yen Fernández, Mauricio, “Los giros industriales en Durango 1848-1910”, *Transición* n.º 4 (México, UJED/IIH, 1990).

“Panorama económico de Durango en el XIX”, *Transición*, n.º 3 (México, UJED/IIH, 1989): 1-12.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Matriz de madera a fibra trabajada por medio de buriles	39
Ilustración 2. Placa de Cobre grabada mediante la técnica de punta seca	41
Ilustración 3. Tórculo pequeño	41
Ilustración 4. Ejemplo de impresión de litografía siendo separada de la matriz	42
Ilustración 5. Ejemplos sobre las maneras de aplicar la tinta a las matrices	42
Ilustración 6. Matriz de metal entintada "a mano"	43
Ilustración 7. Matriz de madera entintada por medio de rodillo	43
Ilustración 8. Árbol genealógico	65
Ilustración 9. Portada de Apuntes sobre amalgamación...	68
Ilustración 10. Interior de Apuntes sobre amalgamación...	69
Ilustración 11. Ejemplo de grabado realizado por el taller de M. Gómez	72
Ilustración 12. Cartel del 18 de diciembre de 1864	73
Ilustración 13. Anuncio del 1 de abril de 1866	74
Ilustración 14. Litografía realizada en la Imprenta del Gobierno	76
Ilustración 15. Atlas General de la República	85
Ilustración 16. Atanasio Vargas, Entrevista amorosa, 1874.	95
Ilustración 17. Manuel Ocaranza, La flor muerta, 1868.	95
Ilustración 18. Dibujo de la Plaza de Armas	98
Ilustración 19. Retrato del Arzobispo Santiago Zubiría y Manzanera.	100
Ilustración 20. Cartela.	101
Ilustración 21. Fotografía del Arzobispo Santiago Zubiría y Manzanera.	102
Ilustración 22. Detalle del rostro.	103
Ilustración 23. Detalle del rostro II.	104
Ilustración 24. Retrato del arzobispo Vicente Salinas e Infanzón.	105
Ilustración 25. Detalle del retrato.	106
Ilustración 26. Detalle del rostro.	107
Ilustración 27. Detalle del retrato del arzobispo Francisco Mendoza y Herrera.	108
Ilustración 28. Ejemplo de la utilización de colores complementarios.	110
Ilustración 29. Circulo cromático que muestra algunos de los colores complementarios.	110
Ilustración 30. Miguel Gómez Olave al frente de la clase de pintura.	112
Ilustración 31. Litografía anunciando corrida de toros.	119
Ilustración 32. Detalle del grabado anterior.	120
Ilustración 33. Copia del Plano General del estado de Durango.	121
Ilustración 34. Plano General de la Ciudad de Durango.	122

Ilustración 35. Propaganda de imprenta de Dorador.	124
Ilustración 36. Fotografía de las instalaciones del taller de Miguel Gómez Olave.	129
Ilustración 37. Detalle de la obra.	131
Ilustración 38. Detalle de la obra II.	132
Ilustración 39. Litografía de la invitación.	135
Ilustración 40. Detalle del Plano topográfico ilustrado.	138
Ilustración 41. Detalle del plano.	139
Ilustración 42. Flancos del plano.	140
Ilustración 43. Cartel relativo a la IV Exposición regional.	141
Ilustración 44. Viñeta de la IV Exposición Regional de Durango, realizada en 1908.	142
Ilustración 45. Diploma de la IV Exposición Regional de la ciudad de Durango.	144
Ilustración 46. Ejemplo de reconocimientos.	146
Ilustración 47. Reconocimiento para escuela de niñas del Pueblito, 1895.	148
Ilustración 48. Reconocimiento para escuela de niñas del Pueblito, 1896.	148
Ilustración 49. Reconocimiento para el Instituto Juárez, 1902.	149
Ilustración 50. Cartel para presentación del circo Orrin.	150
Ilustración 51. Cartel para evento de Las Señoritas Toreras.	153
Ilustración 52. Cartel para evento taurino I.	155
Ilustración 53. Cartel para evento taurino II.	155
Ilustración 54. Cartel para evento taurino III.	156
Ilustración 55. Cartel para evento taurino IV.	156
Ilustración 56. Detalle de cartel taurino V.	157
Ilustración 57. Detalle de cartel taurino VI.	157
Ilustración 58. Detalle de cartel taurino VII.	158
Ilustración 59. Detalle de cartel taurino VIII.	158
Ilustración 60. Cartel taurino IX.	160
Ilustración 61. Cartel con fotografía de Víctor Pastor “Chico de la Blusa”.	161
Ilustración 62. Detalle de cartel taurino X.	161
Ilustración 63. Cartel de la Exposición Universal e Internacional de St. Louis.	162
Ilustración 64. Portada del Boletín Ciencia y Arte.	169
Ilustración 65. Viñeta del Boletín Ciencia y Arte.	169
Ilustración 66. Árbol genealógico de la familia Gómez Márquez.	171
Ilustración 67. Portada del Directorio del Estado de Durango.	172
Ilustración 68. Anuncio del taller de Miguel Gómez Olave.	174
Ilustración 69. Anuncio de la compañía Paper &Type Company.	177
Ilustración 70. Ejemplo de diploma del Instituto Juárez realizado por el taller.	179
Ilustración 71. Billeto de 50 centavos emitido por el Banco del estado de Durango.	181

Ilustración 72. Billeto de 1 peso emitido por el Banco del estado de Durango.	182
Ilustración 73. Bono con valor de 1 peso.	183
Ilustración 74. Bono con valor de 5 pesos.	183
Ilustración 75. Billeto de 2 pesos.	184
Ilustración 76. Vista posterior del billete anterior.	184
Ilustración 77. Billeto de 25 centavos.	186
Ilustración 78. Billeto de 50 centavos impreso en 1915.	186
Ilustración 79. Billeto de 5 pesos impreso en 1915.	188
Ilustración 80. Billeto de 1 peso.	188
Ilustración 81. Billeto de 10 pesos.	190
Ilustración 82. Billeto de 20 pesos.	190
Ilustración 83. Vista frontal de billete de 20 pesos dos caritas.	192
Ilustración 84. Vista del reverso de billete dos caritas.	192
Ilustración 85. Ejemplo de peso Muera Huerta.	193
Ilustración 86. Diploma dañado.	197
Ilustración 87. Anuncio de la empresa.	199
Ilustración 88. Anuncio posterior de la Tipografía Gutemberg.	200
Ilustración 89. Anuncio de la Tipografía Gutemberg.	202
Ilustración 90. Ejemplar de El actual gobierno de Durango y la prensa.	202
Ilustración 91. Ejemplar de Durango, imágenes de mi tierra Ilustración.	202