



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO DE PERSPECTIVA EN LA  
ACADEMIA DE SAN CARLOS. TRES PINTORES  
ACADÉMICOS

ORIENTACIÓN (PINTURA)

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
MARÍA KARINA RUIZ GÓMEZ

DIRECTORA DE TESIS  
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS

MÉXICO, D.F., AGOSTO 2011.

UNAM  
POSGRADO  
Artes Visuales

The logo consists of the text 'UNAM' in a large, bold, serif font, with 'POSGRADO' in a smaller, bold, serif font below it. A diagonal line crosses through the 'A' in 'UNAM' and the 'O' in 'POSGRADO'. To the right of the text is a small version of the national coat of arms of Mexico.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## INDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN	3
I. SURGIMIENTO DE LAS ACADEMIAS DE ARTE	
1.1 Antecedentes	6
1.2 Las Academias	15
1.3 Academias de Arte	18
1.4 La Academia de San Fernando	21
1.5 Estudio de la Materia de Perspectiva en la Real Academia de San Fernando	24
II. EL DIBUJO DE PERSPECTIVA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS	
2.1 Fundación de la Academia de San Carlos	46
2.2 La Enseñanza del Dibujo de Perspectiva	57
III. LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO DE PERSPECTIVA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS. TRES PINTORES ACADÉMICOS	71
3.1 Pelegrín Clavé	72
3.1.1 Método de Enseñanza	75
3.2 Eugenio Landesio	86
3.2.1 Método de Enseñanza	89
3.3 José María Velasco	98
3.3.1 Método de Enseñanza	99
CONCLUSIONES	109
LISTA DE ILUSTRACIONES	114
APÉNDICE	115
FUENTES DE CONSULTA	169



## INTRODUCCIÓN

El tema que se propuso para desarrollar en esta tesis es un fragmento de la enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos; el punto a tratar en concreto es el dibujo de la perspectiva, enfocándola principalmente al área del dibujo y la pintura. Para tal objetivo, se expondrán algunos documentos referentes a los programas de estudio que se utilizaban desde la fundación de la Academia de San Carlos hasta la primera mitad del siglo XIX.

Por otro lado, se retomó para dicho objetivo el trabajo realizado por tres pintores que sobresalen en el quehacer artístico de la Academia, no sólo por sus habilidades en la disciplina mencionada, sino por sus propuestas para el desarrollo de la enseñanza del dibujo, los trabajos de dichos profesores se ubican a partir de 1840 y hasta finales de este siglo, los pintores son: Pelegrín Clave, Eugenio Landesio y José María Velasco. La selección de estos artistas responde a que ellos lograron estructurar a través de sus clases y escritos una metodología para el estudio de la disciplina del dibujo, en éstos se advierte una preocupación constante por dar orden y coherencia a los estudios en la Academia de San Carlos.

La elección de este tema como motivo de investigación se considera que es importante, ya que en primer lugar, para el artista visual el desarrollo del dibujo es indispensable, no solamente el dibujo de figura humana –que es al que se da prioridad en los planes de estudio- sino también el dibujo del espacio que comprende la perspectiva. En este sentido, conocer cómo se desarrolló esta disciplina auspiciada por la Academia de San Carlos, sería de ayuda para llenar huecos en la historia de la enseñanza artística del país. Por otro lado, se consideró que este trabajo adquiere mayor relevancia por abordar la perspectiva como tema central, ya que éste no ha sido tratado en los estudios existentes sobre dibujo en la Academia. La investigación pretende ubicar cómo ha sido el rescate de este tema a lo largo de la vida de la Academia, porque esto ha determinado en gran medida el carácter formal de la obra plástica de nuestro país.

Desde su fundación en 1781, la Escuela Nacional de Artes Plásticas –entonces conocida como Escuela Provisional de Dibujo y cuando recibe el apoyo de Carlos III como Real Academia de San Carlos- ha contribuido en el desarrollo del dibujo. Así pues, no es de extrañar que esta disciplina siga considerándose un eje conductor de los estudios de diseño industrial, gráfico, arquitectónico, urbano, artesanal y artístico.

La importancia del dibujo no debe ignorarse, mucho menos en una sociedad en la que la imagen está dominando, convirtiéndose en todo un lenguaje autónomo, se considera que el dibujo es básico en las disciplinas concernientes al arte y al diseño, porque es un elemento de análisis que dependiendo de su aplicación es un medio interpretativo y/o expresivo, incluso un auxiliar de muchas disciplinas que no están ligadas al arte; es por esto que situar y analizar la información de esta materia contribuye a explicar la función real que tiene el dibujo en la actualidad.

En este mismo sentido la apropiación del tema específico del dibujo de la perspectiva no es una elección azarosa. Desde la invención del método de perspectiva en el siglo XVI es uno de los temas más controversiales que trata la historia del arte; ya que al haber reformado los sistemas de representación del artista, éste se obligó a poner mayor atención a los avances científicos, al aplicar de manera más atenta las leyes matemáticas.

El estudio de la perspectiva es trascendente por ser una técnica que permite trasladar la imagen que vemos de la realidad a un plano de dos dimensiones. Se sabe que es indispensable para el artista plástico dominar el dibujo de figura humana, pero de igual forma se requiere del manejo de dibujo espacial (perspectiva) porque de este aprende a organizar diferentes formas y colores de la misma manera en que se organizan en el espacio real.

Bajo estos fundamentos sobre la importancia de la perspectiva, es que se llegó a la definición del tema de tesis: “La enseñanza del dibujo de perspectiva en La Academia de San Carlos. Tres pintores académicos.” Esta investigación por sus características historiográficas, se abordará a partir del surgimiento de las Academias, esto por un lado permitirá explicar la proliferación de dichas instituciones para así justificar la creación de una academia de arte en la Nueva España; asimismo, se abordará el tema de la enseñanza de perspectiva en la Real Academia de San Fernando ya que ésta fue el principal referente para la creación de la Academia de San Carlos en México. La investigación continuará con el capítulo que referirá la historia de la Academia de San Carlos, considerando por supuesto que esta institución ha sido un parteaguas en la historia del arte en México. Es importante abordar el tema desde la fundación de la Academia de San Carlos como el antecedente conductor hacia el asunto en cuestión del dibujo de la perspectiva, retomándolo a partir de los planes de estudio que se siguieron en la institución desde el periodo de origen de la

Academia para, finalmente revisar el dibujo de perspectiva en la Academia de San Carlos a través del trabajo de tres profesores; Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y José María Velasco, cuya labor en este enfoque temático es primordial en la historia del arte mexicano. De esta manera se concluirá la investigación, con la revisión y estudio de la presencia e impacto de estos tres insignes profesores que dejaron una huella importante en la enseñanza del dibujo de perspectiva en esta noble institución.



## **CAPÍTULO I**

### **SURGIMIENTO DE LAS ACADEMIAS DE ARTE**

#### **1.1 Antecedentes**

En el estudio de la historia del dibujo resulta indispensable la perspectiva como una de las vertientes del propiamente dicho arte que ha transformado significativamente la pintura, la arquitectura, la escultura y el grabado. Hablar de perspectiva implica sobre todo entender el arte pictórico antes y después de las reglas de perspectiva lineal, ya que su estudio revela significativamente la trayectoria de la historia del arte.

El periodo considerado en la elaboración de este apartado es el espacio en que se gesta esta inquietud representativa, el Renacimiento, en donde la aplicación de la perspectiva se convierte en la disciplina pictórica por excelencia, ya que también es en esta etapa que se desarrolla el cambio en la concepción de una actividad gremial-artesanal, por la idea del genio artístico e individualidad en la obra. A su vez, estas ideas establecen los parámetros para el nacimiento de academias en donde se enseñaran los aspectos teóricos y prácticos del arte.

Se empezará por definir lo que es la perspectiva, se puede decir que es un método que nos permite representar sobre una superficie de dos dimensiones aquello que se ve de la realidad. Este método hace posible establecer distancias de profundidad y las proporciones de los objetos, creando de esta manera una proyección del espacio en tercera dimensión.

Así entendemos que “la técnica, método o sistema mediante el cual representamos la tercera dimensión, se llama perspectiva.”<sup>1</sup>

Cuando observamos nuestro entorno lo que captamos son objetos deformados por un efecto visual, el cual nos obliga a ver en una secuencia de profundidad, es decir, lo que vemos se ubica en un espacio alejando los objetos de forma gradual. Entonces podemos notar que los objetos que se hallan más cerca de nosotros poseen dimensiones mayores a los que se observan a mayor distancia, esto es producto de un efecto óptico, sin embargo, sabemos que las cosas en realidad no son como las vemos, ya que los cuerpos conservan intactas sus dimensiones a pesar de que las veamos deformadas en el campo visual. La perspectiva pues, procede de la visión natural, pero no es lo mismo que ésta, es decir, existe un nivel de credibilidad de este sistema geométrico en que se puede creer que el espacio gráfico o pictórico es dado como el espacio real, y aunque sea científica la representación en perspectiva también echa mano de lo intuitivo para resolver cuadros, ignorando algunas reglas del método.

Al referirse a este problema de la perspectiva Walter y Chaplin lo citan de la siguiente manera:”El espesor y la profundidad de la realidad quedan proyectados sobre un plano por arte de la perspectiva y en esa representación aparecen a la vista ese espesor y esa profundidad, figurados por aquel arte.”<sup>2</sup> Lo que captamos mirando la realidad aparece fingido sobre el lienzo de un cuadro por ello el fenómeno de captación del efecto de perspectiva, tiene que ver directamente con una toma de conciencia que supone un esfuerzo de parte del individuo; no es una percepción involuntaria, sino una concentración sobre un segmento escogido de la percepción, un segmento llevado al centro de nuestra atención por un instinto que predispone a ello.<sup>3</sup> Esto quiere decir que el método implica ser selectivos en la observación y sólo enfocar un “punto de vista.”

Con respecto a la perspectiva también se ha argumentado que su aparición se debió a un proceso evolutivo en la forma de ver, cuya consecuencia se evidencia como un sistema de

---

<sup>1</sup> Javier Navarro de Zuvillaga. *Mirando a través: La perspectiva en las artes*. Barcelona, Del Serbal, 2000. p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>3</sup> Herbert Read. *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México, FCE, 1985. p. 135.

representación. Según esto, dicha evolución responde a los avances científicos que afectaron de manera importante las culturas occidentales. Encontramos pues, que la visión cambia en cuanto a visión espacial y no como proceso de evolución fisiológica del órgano ocular, -que también ha sido foco de atención en el estudio del fenómeno de la perspectiva- han sido variadas las polémicas en que se rescatan estudios sobre fenómenos visuales, unas referentes a la constitución del ojo, también estudios sobre culturas y situación geográfica, e incluso de carácter racial, sin embargo, como lo mencionan Jonh Walter y Sarah Chaplin “no existe ninguna razón para pensar que la fisonomía de los ojos se haya alterado desde que existe la historia, o que el sistema óptico de un americano sea significativamente distinto del de un africano; pero un examen rápido de las pinturas y los artefactos creados en diferentes periodos y por distintas culturas revela que los modos de describir o representar el mundo varían inmensamente.”<sup>4</sup> Lo cual podría significar que la perspectiva vino a homologar -por lo menos en occidente- la forma de representación donde impera el naturalismo sobre la organización conceptual de las imágenes.

Definitivamente no todo es el fenómeno visual, los niveles de pensamiento y subjetivar lo tangible ha estado presente en todas las culturas; para Read “La realidad que el artista puede percibir desde un lugar especial en un momento del tiempo, la pureza y la unidad del acto de visión. La captación estética del mundo se realiza independientemente de la captación intelectual del mismo.”<sup>5</sup> Quizás por esta razón es que en algunos momentos históricos no se ha dado prioridad a métodos que puedan imitar la realidad tal cual, si bien, diversas culturas en todo el mundo utilizaron la imagen con fines narrativos que sustitúan el lenguaje escrito por el pictográfico así, el concepto de imitación debió plantearse posterior al del goce estético. Es importante advertir que diferentes maneras de ver, han dado lugar a diferentes maneras de representación. Una de estas formas es la perspectiva lineal que tuvo sus orígenes en las pinturas de las antiguas Grecia y Roma, y que fue más desarrollada por los artistas y arquitectos italianos del Renacimiento.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Jonh A. Walter y Sarah Chaplin. *Una introducción a la cultura Visual*. Barcelona, Octaedro, 2002. p. 45.

<sup>5</sup> Herbert Read. *Op. Cit.* p. 133.

<sup>6</sup> Jonh A. Walter y Sarah Chaplin. *Op. Cit.* p.45.

Para el hombre primitivo, la importancia de sus expresiones *artísticas* no tenía que ver con un interés representativo; hace narraciones de elementos y acciones cotidianas en una secuencia lineal, es decir, su idea espacial del cerca y lejos, queda sintetizada en imágenes que ilustran total frontalidad en donde los tamaños de las formas determinan el atrás y adelante. Por otro lado, para las culturas como la Griega y la Romana sí existe la inquietud por la espacialidad, específicamente en la concreción de los métodos de superposición de formas para crear los primeros escorzos y el sistema de representación del espacio en murales que ya ilustraban paisajes. Panofsky comenta acerca de este manejo de la pintura en la antigüedad lo siguiente:

...el espacio es representado artísticamente, en parte mediante una mera superposición de formas, y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras, e incluso allí donde el arte helenístico en suelo romano progresa hasta las representaciones de auténticos interiores o de paisajes reales, este mundo ampliado y enriquecido no alcanza una unidad perfecta. Las dimensiones por lo general, disminuyen hacia el fondo, pero esta disminución no es en modo alguno constante, sino continuamente interrumpida por figuras “fuera de proporción”.<sup>7</sup>

También Hauser coincide en esta afirmación, asegura que los antiguos conocieron el escorzo y reducían el tamaño de los distintos objetos según su alejamiento del espectador; pero no conocían ni la representación del espacio unitario desde el punto de vista de la perspectiva única, ni tenían la aptitud o el deseo de representar los diversos objetos, y los intervalos espaciales entre ellos, de modo continuo.<sup>8</sup> Asimismo, en Grecia cerca de 400 años antes de Cristo, fue que el estudio de la perspectiva dio inicio a la estructuración imágenes escenográficas en una degradación de líneas y de colores que pretendían engañar a los espectadores con la ilusión de un espacio real en las representaciones teatrales. Plantada tan útil simiente, forzoso era que germinase y diera fruto, y así los griegos llegaron a tratar todos los asuntos mitológicos, históricos, paisajes, etc., con diversos planos, escorzos y claro-oscuros.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets Editores, 1995, p. 24.

<sup>8</sup> Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte I*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 428.

<sup>9</sup> José María Velasco. “Memoria acerca de la enseñanza de la pintura, el dibujo del paisaje y la perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes” en: *Revista de Instrucción Pública I*. Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez. p.721.

Pero no es hasta la época medieval que estudios sobre matemáticas llevan a arquitectos de la época a elaborar un método para el dibujo de la perspectiva; los documentos que pueden avalar lo dicho son: “los cuadernos de notas de Villard de Hooecourt”, que datan alrededor de 1235, para darnos cuenta de que no fue falta de un conocimiento elemental de la óptica o de la geometría por lo que la pintura anterior al siglo XV no aplicaba un sistema coherente de perspectiva a la representación de la realidad.<sup>10</sup> Ya que la imagen no era vista como parte de un fragmento de la realidad, por el contrario, manifestaban inquietudes espirituales que exponían en el cuadro una narración casi simbólica. En este sentido, podíamos ver de manera escalonada a través de lectura lineal la mezcla entre elementos terrenales, celestiales y del infierno. “El arte medieval como expresión de una conciencia de lo numinoso, había concluido en una corrupción que tomó forma de símbolos divorciados de la sensibilidad, sino una amanerada manipulación de las formas que se habían convertido en clisés del diseño, en ornamentación convencional vacía de sentimiento.”<sup>11</sup> Claro está que las finalidades de la imagen a lo largo de la historia han variado y podemos decir que en este espacio temporal el creador de la Edad Media maneja un sistema que propone la lectura conceptual y no del espacio; el hombre vive en contacto con la Divinidad y las divinidades sin que exista separación, no hay distancia por tal motivo, no se hizo necesario representar la realidad en sus tres dimensiones simplemente se exponía el concepto de lo celestial.

Más tarde, el Renacimiento viene a exaltar la idea de la vida terrenal, la reafirmación de lo tangible en un espacio diverso al de los santos, esta nueva ideología obliga a los artistas, a los pintores a observar su entorno y buscar en los lienzos un símil de la realidad, se puede decir incluso que se genera una separación que radica en dar paso de lo subjetivo a lo objetivo. En este sentido, la verdad que impuso el medievo, postura que no admitía discusión, se transforma en verdad descubierta por el hombre como resultado de experiencias, investigaciones, estudios sistemáticos.

---

<sup>10</sup> Herbert Read. *Op. Cit.* P. 149.

<sup>11</sup> *Ibid.* p.138.

El observador que cuestiona el espacio se convierte en un ojo detenido; la totalidad espacial de la que se hace dueño el renacentista abarca toda el área captable por un ojo que piensa, una deducción lógico-matemática que lo ayuda. Esta abstracta y auténtica idea del espacio, concretada materialmente en un espacio pictórico, debe solicitar el aporte de una perspectiva específica, valiéndose de la perspectiva geométrica, o de ventana. Misma que como elemento de referencia fue hecha por Alberti, para quien un cuadro es una <ventana a través> de la cual se halla una sección del mundo visible.<sup>12</sup> También Alberti fue el primero en sistematizar los logros de Filippo Brunelleschi, contribuyendo a la creación de un nuevo espacio perspectivo en la representación pictórica.<sup>13</sup>

Es indudable que la revolución en el conocimiento y las ideas que se dieron a partir del Renacimiento trajeron consigo cuestionamientos ideológicos que terminaron por centrar la atención en las ciencias, así pues, materias como geometría y óptica determinaron el paso para desarrollar un método de representación del espacio: la perspectiva. En esta etapa se buscó el naturalismo, mismo que los artistas adoptaron imponiendo como el lenguaje de expresión de la perspectiva. De esta manera se hace la afirmación de un mundo objetivo que puede percibirse primero en las pinturas de Duccio y Giotto, una realidad fenoménica, el mundo de la naturaleza, como lo denominamos, existe externamente a nuestra percepción, y que habiéndose iniciado con Duccio y Giotto hubo un esfuerzo del artista por dar cuenta exacta de la realidad externa. El progreso más importante, partiendo de Giotto, lo realiza Ambrosio Lorenzetti, creador del paisaje naturalista y del panorama ilusionista de la ciudad. Frente al espacio de Giotto, que es efectivamente unitario y profundo, pero cuya profundidad no rebasa la de un escenario, él crea en su vista de Siena una perspectiva que supera todo lo anterior en este aspecto, no sólo por su amplitud, sino por su enlace natural de las diversas partes en un espacio.<sup>14</sup>

Así se justifica haber dado paso a la negación de otras formas de la pintura, como lo fue el acabar con el idealismo que significaba fusión de vidas terrenales con mundo angélicos o del infierno, pero se necesitó todo un siglo para que esta conciencia la existencia real o sustancial alcanzara su completo desarrollo en la obra de Masaccio, donde la perspectiva

---

<sup>12</sup> Osvaldo López Chuhurra. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona, Labor, 1970, pp. 123-124.

<sup>13</sup> Myrna Soto. *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*. México, UNAM, 2005. p. 195.

<sup>14</sup> Arnold Hauser. *Op. Cit.* p. 373.

creaba un vínculo entre la obra y el espectador, una conexión a nivel de los sentidos.<sup>15</sup> La Época Moderna se concibe a partir del Renacimiento, que situó al hombre en medio de tanta confusión de valores, la realidad de conciencia aumentó de una forma extraordinaria, como siempre el proceso fue primariamente sensorial y estético. Las nuevas dimensiones de la realidad tenían que ser medidas primero por los nervios, antes de que la imaginación pudiera usarlas.

La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con Leon Batista Alberti. Él es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas.<sup>16</sup> Al respecto, Myrna Soto expone que en su tratado *De Pictura*, Alberti, sin dejar de ocuparse de los modos operativos del arte y atendiendo a propósitos de carácter didáctico, sistematizó las reglas y transformó en preceptos las prácticas de talleres del Quattrocento florentino (entre ellos los relativos a la perspectiva artificial de su amigo Filippo Brunelleschi); más aún, formuló la que se consideraría la primera teoría acerca de la representación pictórica.<sup>17</sup>

Por su parte Víctor Jiménez nos dice: ...“a partir de Brunelleschi todos los pintores se preocuparán en forma creciente por precisar el sistema de trazo de la perspectiva lineal; el mismo Alberti se ocupa del tema y Piero della Francesca escribe el primer tratado sistemático, el de *Prospettiva Pingendi*.”<sup>18</sup> Otros pintores que debieron tener la influencia de Brunelleschi son Ghiberti, Donatello y Masaccio quienes mantuvieron una relación estrecha. No es de extrañar por esto que sean estos artistas los que realizaron las primeras obras en las que aparecen trazos de perspectiva correctos.

Para continuar con la historia de la concepción de la perspectiva, uno de los maestros del Renacimiento que estudió esta materia fue Leonardo Da Vinci, quien analizó la visión a través de la cámara oscura y consideró las posibilidades que ésta ofrecía para obtener una imagen de los objetos, sin más apoyo que repasar con un útil de dibujo la proyección sobre la pared. Esto le llevó a resolver el problema que suponía el dibujar únicamente sobre

---

<sup>15</sup> Herbert Read. *Op. Cit.* p. 140.

<sup>16</sup> Arnold Hauser. *Op. Cit.* p. 414.

<sup>17</sup> Myrna Soto. *Op. Cit.* p. 24.

<sup>18</sup> Víctor Jiménez. *El dibujo de arquitectura*. México, DEDALO, 1987. p.14.

paredes y con la imagen invertida y lo hizo interponiendo un cristal entre el objeto y su ojo, aparato que se conoce como la ventana de Leonardo.<sup>19</sup> En este espacio cúbico, el lejos y el cerca son formas de una experiencia que tiene que ver directamente con la realidad tangible y con todo lo que sabemos de esa realidad. Los estudios de Leonardo, quizás comienzan como curiosidades científicas, que posteriormente lo llevaron a exponer el tema de óptica, por tanto de perspectiva en el *Tratado de pintura*. Ahí distingue tres especies: “La perspectiva lineal, la de los colores, y la aérea; dicho de otro modo, la disminución en el grado de precisión de los cuerpos, la disminución en su dimensión y la disminución en su color. La primera tiene su origen en el ojo, las otras dos en la capa de aire intermedio entre el ojo y el objeto.” Mucho antes de Alberto Durero a quien se atribuye de ordinario el honor, al maestro milanés imaginó un medio fácil para representar a los cuerpos en perspectiva, sobre una lámina de vidrio.<sup>20</sup>

Aunque los estudios de Durero fueron posteriores es muy notable su obra sobre geometría, de ésta, el cuarto libro se refiere a la enseñanza de como se hacen y se ven los cuerpos en las pinturas, habla también de la luz y la sombra, también ilustra con el dibujo de un instrumento musical de qué manera se dibuja lo que se ve a través de un vidrio.<sup>21</sup> Obviamente este método implica una simplificación del dibujo, como si se tratara de la copia de estampa, incluso más fácil, ya que la imagen de lo real se traslada al vidrio a modo de calca para posteriormente transferir a la superficie en la que se ha de pintar. De este modo se resuelve el dibujo de lo ‘escorzado’, o formas en perspectiva.

Muchos han sido los tratados escritos sobre pintura y arquitectura que incluyen apartados referentes al tema de perspectiva, sin embargo, el que ha sido la referencia clara de la disciplina es el tratado de *Prospettiva Pingendi* elaborado por Piero della Francesca en 1482,<sup>22</sup> al ser éste el primero que de forma más completa hace una descripción del método de dibujo en perspectiva, y que incluye láminas descriptivas, ya que el tratado *De Pictura*, aunque fue anterior, no incluyó ilustraciones.

---

<sup>19</sup> Javier Navarro de Zuñiga. *Op. Cit.* p.13

<sup>20</sup> Eugéne Müntz. *Leonardo da Vinci*. vol 1. México, Numen, 2007. p. 237.

<sup>21</sup> Alberto Durero. *Instituciones de geometría*. Tr. e introd. de Jesús Yhmoñoff Cabrera. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1987. pp 247-248.

<sup>22</sup> Víctor Jiménez. *Op. Cit.* p.19.

Es importante destacar sobre el tema del dibujo de perspectiva que por su orientación hacia la ciencia resulta en sí mismo un puente conductor a la enseñanza sistematizada y regulada que implicó el surgimiento de las academias de arte, ya que el método científico en las artes comienza a aplicarse en los mismos talleres en la etapa que se puede considerar de mayor auge del Renacimiento. Hauser hace las siguientes precisiones en torno a la relación del surgimiento de las academias con la etapa renacentista.

En los comienzos del Quattrocento los aprendices reciben, junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, de la perspectiva y de la anatomía, y son iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo, y a partir de esta institución se desarrollan por una parte las academias particulares con su enseñanza práctica y teórica.<sup>23</sup>

Aunque las academias que se describen a partir del trabajo en los talleres son de carácter privado, no se apartan demasiado de la idea de academia que se fue gestando en el siglo XVIII, la inquietud por el conocimiento científico, por apartar lo artístico de los meramente artesanal, y con ello tratar de estructurar los conocimientos básicos que debían dominar un escultor, un pintor, un grabador y un arquitecto fue un gran paso hacia la aparición de las academias de arte.

---

<sup>23</sup> Arnold Hauser. *Op. Cit.* p. 413.

## 1.2 Las Academias

En lo que se refiere a este apartado se ha considerado primordial remontar el término Academia a los orígenes reales, es decir, lo que hoy se conoce como Academia ha tenido diferentes connotaciones, del cual ha sido también un vocablo muy gastado a lo largo de los siglos, y cuyas diferentes inserciones en el lenguaje han dependido —aún ahora— de los variados contextos en que se maneje. Mas, no obstante la diversidad, algo característico es la proyección de seriedad que el propio concepto aporta, ya sea a instituciones, grupos de trabajo docente, espacios físicos, eventos, etcétera.

Por principio, es menester ubicar el origen de la etimología de “academia”, retroceder a la época de los grandes pensadores griegos. En efecto, la academia era el nombre de un barrio en Atenas, donde Platón conversaba con sus discípulos; que con el tiempo fue identificado como la Academia o la escuela de Platón. Como lo cita Eduardo Báez: “Cerca de Atenas, en el jardín contiguo al gimnasio del héroe Academo, solía Platón reunir a sus discípulos para enseñarles lecciones de filosofía, entre las frescas y tranquilas arboledas. La costumbre hizo que la gente llamara a este lugar academia y, pasado el tiempo, aplicara el mismo nombre a las asociaciones establecidas para fomento de las ciencias y las artes.”<sup>24</sup>

La Academia como era concebida en la época de Platón, se hace presente como elemento cultural en la consolidación de las grandes naciones. La idea de expansión del conocimiento y de disertaciones científicas y literarias se pone en marcha; ya que las conquistas de los pueblos no sólo pretendían apropiaciones geográficas, sino también invasiones culturales. Este mismo interés se puede ver siglos después con los letrados de la corte de Carlomagno, que organizaron una Academia donde el propio monarca participaba en las discusiones científicas y literarias. Él también consideró fundamental ampliar esta cultura a todo su imperio, pero primero se hacía necesario fomentar una enseñanza general. Carlomagno ordenó la fundación de escuelas en catedrales y monasterios; surge así la *escuela palatina*

---

<sup>24</sup> Eduardo Báez Macías. *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*. México, DDF, 1974. p 15.

que formaba también a los jóvenes para el servicio del Estado.<sup>25</sup> Posteriormente, durante la Edad Media las academias fueron suplidas por universidades, donde los maestros se organizaban en facultades: de Derecho, Medicina y Filosofía. En muchas de ellas la pedagogía se inducía por medio de prolongadas discusiones sobre problemas de escolástica. A comienzos del siglo XV había cuarenta universidades por toda Europa.<sup>26</sup>

El término Academia resurge en el siglo XV, por influencia de eruditos griegos que pretendían la unificación de las iglesias griega y romana, lo cual produjo un intercambio cultural que, a su paso por Italia se adopta como una palabra de uso común. Aproximadamente en 1450 el concepto de academia ya era aplicado en pequeños círculos de estudio, aunque no es hasta alrededor de 1460 que una asociación de esta índole es patrocinada por Lorenzo el Magnífico que se denominó “Academia Platónica.” Las academias dejaron de ser tan informales y abiertas, sin embargo, ya que muchos grupos gustaban de apropiarse el nombre de academias, sólo es posible referir tal tipo de asociaciones como reuniones informales de humanistas, esto en la etapa del *cuattrocento*.

Para el año 1500, el término academia era de uso común en Italia: aplicado a estudios filosóficos, reuniones eruditas, lugar de reflexión de los filósofos, etc. Entonces las academias italianas reflejaban el espíritu libre y audaz del Alto Renacimiento, mostraban también su entusiasmo por la Antigüedad clásica. Durante esta época se denominaba academias a los círculos de personas reunidas para componer, recitar, criticar poesía, o a realizar ensayos de ética y retórica.

De manera más común, el nombre de academia en el Renacimiento se daba a una parte de una universidad o escuela, es decir, a pequeños círculos de estudio, y se podía aspirar a que una academia se desarrollase lo suficiente para convertirse en universidad y entonces podía otorgar títulos como institución universitaria. Sin embargo, pasado el *cinquecento*, al reestructurarse las universidades del medioevo, el término academia se toma como

---

<sup>25</sup> *Historia Universal*, México, Círculo Editorial, 1983, vol. 4, p. 162.

<sup>26</sup> *Ibid.*, vol. 5, pp. 15-17.

sinónimo de universidad.<sup>27</sup> Lo que hay que resaltar, es que las formaciones de academias en el Renacimiento carecían totalmente de organización, no así en el Manierismo, donde tenían reglas elaboradas y esquemáticas. Al respecto, las primeras reglas fijas documentadas de una academia están fechadas en 1531 en Italia.

Un testimonio en el año de 1610, nos guía sobre la concepción de la época acerca de lo que se entendía por “academia”. En opinión de Sebastián Cobarruvias, “la Academia que es hoy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y les da a los concurrentes (*sic*).”<sup>28</sup> Como se aprecia, la esencia de fondo en esta exposición, lo que implica el concepto Academia siempre se consideró el entendimiento (visto como una necesidad) de grupos doctos que estaban dispuestos a generar un conocimiento; el reto que se enfrentó fue la organización de los conocimientos, su manejo y utilidad al servicio de sociedades cada vez más industrializadas y económicamente competitivas.

Lo anterior nos permite saber sobre los antecedentes más claros de las instituciones que tomaron por nombre Academia. Se explica cómo fue que en Inglaterra se vería la trascendencia de lo que se gestó como academia; en 1617 un inglés llamado Edmund Bolton<sup>29</sup> se planteó el proyecto de organizar una academia, donde se definían los nombramientos de sus dirigentes y los libros que la complementaban; aunque ésta nunca pudo llevarse a la práctica. Ante estos datos parecería lógico inferir que lo que hoy conocemos como Academia se hubiera consolidado en Italia o posiblemente en Inglaterra; no obstante, este proyecto de conocimiento institucionalizado se llevó a cabo en Francia; país que en el siglo XVII tomó la delantera en la mayoría de los campos de conocimiento de la civilización europea y comenzó a suplir a Italia.

En el siglo XVIII, a medida que la era de la Ilustración superaba su etapa individualista y puramente filosófica, es decir, se iba convirtiendo en un movimiento institucional, se dio

---

<sup>27</sup> Dentro de los recintos llamados academias, se hacían interpretaciones teatrales, y conciertos musicales, a su vez estos últimos eran llamados academia; también existían las academias de armas, en donde se practicaban las disciplinas de esgrima, equitación, baile. Obviamente estos datos nos muestran que se fundaron academias con diversas finalidades.

<sup>28</sup> Julián Gallego, *Las Reales Academias de Bellas Artes en el Pasado*, en <http://www.cervantesvirtual.com>. p 125.

<sup>29</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias de Arte Pasado y Presente*, Madrid, Cátedra, 1982, p 26.

origen a la creación de academias. Según la opinión de Thomas Brown.<sup>30</sup> Éstas tenían como objetivo regular e incluso ser elementos de orden legal. En la etapa de mayor auge, estas instituciones eran entendidas como la encarnación de la Ilustración; representaban el espíritu del racionalismo de la enseñanza clásica; por tanto, eran indicadores de progreso.

La transformación de las “academias” tiene que ver con la contraposición de dos ideas: erigirse bajo el amparo de las instituciones y la negación de éstas; estar en la constante búsqueda de la libertad y a su vez, tener de su lado la objetividad de los conocimientos. Con esto se reafirmaba el origen y sentido primitivo de las academias, que era liberal; estas organizaciones representaban simples improvisaciones al haber surgido sin ningún plan sistemático de estudios; a pesar de ello, se observa la evolución en los planteamientos que posteriormente culminan en una innegable sistematización de los estudios. Es necesario distinguir dos corrientes principales en el desarrollo de las academias; unas que se dedicaron a problemas de lenguaje y filología y otras a los estudios científicos. En este sentido, al mencionar hoy una academia se alude generalmente a una institución real o gubernamental para la promoción de la ciencia o el arte o una universidad pública de arte.

Desde su primera aparición como reuniones informales de humanistas en la Italia del Renacimiento, hasta su temprana reglamentación en la época del Manierismo, y posteriormente, la gran concepción de Colbert<sup>31</sup> de un gran sistema de academias al servicio del Absolutismo, así como del mercantilismo, las academias han representado los intereses de sus naciones, siendo parte de los cambios que las sociedades requieren con un ánimo de control de sus propias instituciones.

### **1.3 Academias de Arte**

Dentro de esta variedad que surge en la enseñanza, las academias de arte cumplen una función en cuanto a la capacitación de diversas profesiones que requerían del dibujo para lograr un óptimo desarrollo. Y contrariamente a lo que se pueda pensar, las academias de

---

<sup>30</sup> Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, SEP-SETENTAS 299, 1976, p 22.

<sup>31</sup> Nikolaus Pevsner, *Op. Cit*, p. 31.

arte sirvieron a los artistas como medio para emanciparse de los gremios y para levantarse sobre la clase de los artesanos. Ya en el Renacimiento se habla sobre la existencia de una institución conocida con el nombre de *Accademia del Disegno*, afirmación que se sostiene debido a la existencia de algunos grabados. En estos se muestra esa leyenda, de hecho esta teoría es sustentada por Vasari. Las razones para suponer esto, también se respaldan en las teorías que Leonardo había planteado en su Libro *Della Pittura*, donde a la pintura la exalta como una ciencia, separándola de la artesanía, enfoques que en verdad son revolucionarios comparados con las ideas y la práctica del arte de la época. Por otro lado, también se le llama *scuola di Leonardo*, entendida en referencia a los seguidores del trabajo de Leonardo.<sup>32</sup>

Podría decirse que esta teoría de Vasari es la que sentó las bases de cualquier futura enseñanza académica hasta el siglo XIX; in embargo, sólo se puede sostener como una hipótesis, ya que no hay pruebas de ningún tipo de que Leonardo da Vinci haya hecho intento alguno para poner en práctica sus ideas sobre un mejor método de enseñanza para pintores. Incluso se puede decir, que la manera en que pudo haber enseñado el método de la pintura, debió hacerlo con la mecánica que llevaban los gremios y así inició el aprendizaje de sus discípulos hasta introducirles en la teoría de la perspectiva y el dibujo sobre dibujos. Esto en sí no sería totalmente diferente de lo que se practicaba en el siglo XV. No hay mucha documentación sobre los detalles de la enseñanza artística en los talleres de la Italia del *Quattrocento*. Al hacer evidente la diferencia entre los oficios comunes y el de pintor, este último adquiere un lugar privilegiado, es decir otro estatus en la sociedad, apartándose de las reglas que imponía el trabajo de un pintor en el medioevo.

La función que tuvieron las instituciones que abrieron paso a las academias durante el Renacimiento en el siglo XVI, era estructurar el sistema de enseñanza en las artes plásticas; estaba centrada en que el discípulo pasara de ser un hombre de oficio (de formación empírica o artesanal) a ser un artífice con mayor información, pero sobre todo con un adiestramiento intelectual o académico. Las academias no sólo tenían una finalidad representativa, sino también de enseñanza; por un lado, debían sustituir a los gremios como

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 35.

corporaciones, fungiendo también como establecimientos docentes. La diferencia entre las academias del siglo XVIII y las de siglos anteriores, es que antes de este siglo funcionaban como asociaciones o talleres de maestros y discípulos, reunidos por su vocación en el ejercicio de un arte u oficio, por otro lado, a partir de 1700 se les ubica dentro de la idea de la institución o escuela sujeta a una dirección, cuyo fin específico es la enseñanza de las reglas y la técnica del arte. En resumen la creación de las academias de arte trajo consigo el conocimiento de métodos más claros en el aprendizaje de las artes plásticas.

Ese modelo de academias se caracterizó por ser el instrumento del proceso reformista de la Ilustración, no sólo en el orden estético, sino incluso en el orden social, ya que las academias se enfrentaban con los gremios, que hasta entonces eran quienes controlaban la formación e incluso el ejercicio profesional de los arquitectos, escultores y pintores. Así lo demuestra el planteamiento hecho por Hauser sobre las academias:

Durante tres siglos el academicismo dominó la política artística oficial, el fomento público de las artes, la educación artística, los principios conforme a los que se adjudicaban los premios y estipendios, las exposiciones, y, en parte también la crítica de arte. Al academicismo hay que atribuir, en primer lugar el que la tradición orgánicamente desarrollada de los tiempos anteriores fuera sustituida por el convencionalismo de los modelos clásicos y la imitación ecléctica de los maestros del Renacimiento. La educación que las academias presuponían en los artistas reconocidos tendía cada vez más a ser un criterio de distinción social.<sup>33</sup>

En las primeras décadas del siglo XVIII son introducidas las Academias oficiales, siguiendo el modelo francés, sin embargo, la enseñanza del dibujo se mecaniza refugiándose otra vez como en los talleres particulares y en las prácticas artesanales, limitándose a copia de dibujos o estampas y olvidando los estudios del natural. La enseñanza académica con su valoración estricta del dibujo como base de la pintura, y su reglamentación de los pasos precisos para la adquisición de su maestría, fueron la preocupación fundamental de las propuestas para establecer academias de arte. Efectivamente comenzaron a instituirse como escuelas de dibujo, por ser ésta la disciplina base para el dominio de las otras artes como la escultura, la pintura y la arquitectura.

---

<sup>33</sup> Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte II*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, pp.47-50.

Las intenciones didácticas y de búsqueda de la aplicación práctica del dibujo para las artes industriales, que tanto preocupaban a los ilustrados, también se repiten una y otra vez como el mecanismo para engrandecer una nación. El uso funcional que hemos visto imponerse a lo largo de los siglos XVII Y XVIII, termina por triunfar enteramente, y en los planes de estudio de las Escuelas y Academias, el dibujo será ya una asignatura previa, con las divisiones que los usos prácticos de las enseñanzas reclamen, desde los principios al yeso, el ropaje y el natural.<sup>34</sup> La difusión de las academias de arte a lo largo del siglo XVIII, tiene su auge, primero por la gran importancia que se dio a la educación en el movimiento de la Ilustración y segundo por el beneficio económico que se podía sacar de ellas; ya que éste era un recurso excelente para incrementar y controlar el mercado de arte y de las artesanías. Este tipo de institución se establecía bajo una dirección que garantizara la enseñanza de técnicas de arte a partir de la observación de reglas. Es así que Europa fue plagada de academias, sólo por mencionar un ejemplo, Francia contaba con veintinueve academias de arte, y en el caso que nos es más próximo, España funda en 1752 la Academia de San Fernando de Madrid.

#### **1.4 La Academia de San Fernando**

Considero que la concepción que se tiene en la actualidad de las academias deriva de instituciones de origen italiano, de donde se proyectan al resto de Europa. Por otra parte, en España tienen su origen, principalmente en la creación de academias de ciencias a fines del reinado de Felipe II. Éstas a su vez, producen inquietud porque se erija una academia de arte, y no es hasta el reinado de Felipe IV cuando se planteó una academia en donde se enseñara con método y reglas la teoría y práctica del dibujo, ordenado en cursos, grados, actos públicos, etc. Sin embargo, todavía en 1660 las Academias eran salas de arte donde se iba a dibujar y a modelar solamente, ya que no hay documentos que prueben que se impartían clases teóricas.<sup>35</sup> Estas salas son el antecedente de la Academia de San Fernando;

---

<sup>34</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, pp. 38-39.

<sup>35</sup> Diego Angulo, "Segundo centenario de la Academia de San Carlos en México", en *Las Academias de Arte (VII coloquio internacional en Guanajuato)*. México, IIE-UNAM, 1985, p 20.

con más precisión se puede señalar que en 1746 la Academia española de dibujo, constituyó las bases para la creación de la escuela de Bellas Artes oficial. Institución que habría de engalantar el arte español y sería la primera academia dedicada al desarrollo de las tres nobles artes. Tomando por nombre *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

La labor de esta institución no se reduce a definir una fecha específica de su fundación, ya que sus antecedentes como escuela de dibujo indican que la Academia de San Fernando realiza funciones desde 1744; y el hecho de que recibiera la real orden para su validación oficial, hasta 1756, sólo indica la tardanza de trámites por parte de la Corona española. Al respecto, comenta Alfonso Pérez: “La creación de la Academia de San Fernando, cuya junta preparatoria inicia sus labores en 1744, se inaugura de manera oficial en el año de 1752, asimismo, supone la racionalización de los estudios con arreglo del modelo francés.”

<sup>36</sup>Por su parte, la Corona apoyó su fundación y expidió la real orden para ello, al mismo tiempo se estableció el Estatuto que la rige.

La Academia sería entonces la institución con validez oficial que estaría a cargo de los principios, fundamentos y métodos adecuados para recuperar el esplendor de las artes en el reino, y el buen gusto que las corporaciones gremiales estaban eliminando, proponía lo siguiente:

...que los estudios de los que iban a dedicarse a la pintura, escultura y arquitectura y sus adornos, durasen ocho años, y estos comenzasen desde la más temprana edad. Los estudios comprenderían la teoría y la práctica del dibujo. Los conocimientos teóricos se centrarían en la anatomía descriptiva del cuerpo humano la simetría y la perspectiva de los cuerpos rectilíneos y curvilíneos, especialmente para el dominio de los escorzos. En el dibujo práctico, se comenzaría con los denominados principios o rudimentos, consistentes en copiar generalmente el cuerpo humano a partir de diseños que se presentaban como ejemplos o modelo a los alumnos; una vez dominados estos principios, y ya conseguida una soltura en el dibujo copiando grabados, se podían pasar a dibujar del modelo natural de desnudo humano tal como se hacía en todas las academias europeas.<sup>37</sup>

Al observar estos planes para el desarrollo de la enseñanza en la Academia de dibujo, constatamos la importancia que se le confirió a la planeación de las disciplinas, se había

---

<sup>36</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 66.

<sup>37</sup> Soledad Lorenzo Fornies, *Renovación, crisis, continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, España, 2000, p.61.

considerado el aprendizaje del dibujo como fundamental por ser la base en que se sostienen la pintura, la arquitectura y la escultura. A su vez se marcaron tiempos de estudio y la progresión que éstos debían seguir, lo cual nos indica bastante similitud con la forma en que se dirigían el resto de las academias europeas.

Los parámetros bajo los que se estableció la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no fueron muy diferentes de los del resto de las academias europeas. La instauración definitiva de esta academia en 1752 se realizó ya con gran injerencia de la Corte, que se empeñó en ocupar la mayoría de los cargos de gobierno de la Academia de San Fernando. Por un lado, el Estatuto de 1751 confiaba el gobierno y la administración de la Academia a los profesores, tal Estatuto firmado por Fernando VI, el 8 de abril, expresaban como fin primordial de la Academia la educación de la juventud, apartándola de la ociosidad y aficionándola al cultivo, adelanto y propagación de las “tres nobles artes de pintura, escultura y arquitectura.”<sup>38</sup>

Sin embargo, el Estatuto definitivo, de 1757, fue totalmente contrapuesto, ya que dejaron todas las decisiones importantes en manos de los consejeros y no del cuerpo docente. Dicho reglamento tuvo vigencia durante todo el resto del siglo. Esta circunstancia fue determinante en el desarrollo de la Academia, porque buena parte de las decisiones trascendentales que se asumieron en estas fechas no tuvieron una finalidad artística ni docente, sino que muchas veces se justificaron como cuestiones de índole económica o política.<sup>39</sup>

No obstante que se conoce cómo se inducía el aprendizaje de las tres nobles artes en San Fernando en 1746, su carácter de planes informales provee de pocos datos a la institución, ya que quizá de este conocimiento no se guarde registro. Lo más probable es que no se conserven ni documentos ni dibujos, como prueba de que se llevaban a cabo dichos planes. Sin embargo, lo más cercano a planes de enseñanza se daba por sentado en el Estatuto que regía el manejo de la Academia; por esta razón, el Estatuto que se impuso a la fundación de

---

<sup>38</sup> Julián Gallego, *op. cit.*, p. 132.

<sup>39</sup> Diego Angulo, *op. cit.*, p. 58.

la Academia, es el que se toma en cuenta como la referencia oficial. Por su parte, el Estatuto oficial data de 1757, tiene vigencia por casi tres décadas, aunque años después se empieza a ver la necesidad de renovarlo para volverlo más útil. Lo que dio origen al cuestionamiento del Estatuto, fueron los problemas que se evidenciaban en cuanto a la función de la institución: se establecía la negativa a admitir en ella a artesanos, ya que se decía que su presencia confundía el auténtico sentido de la Academia al dar vida a la institución como centro formativo de oficios dependientes del dibujo.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue menester replantear la enseñanza que se impartía en la Academia de San Fernando. La Academia requería de manera urgente reformar el Estatuto establecido en 1757; se elaboraron normas precisas para que la enseñanza siguiera pautas uniformes. Mariano Salvador Maella, opinó que se debía dar prioridad a unas asignaturas sobre otras, y especificar cuáles deberían ser comunes a las tres artes, lo cual propiciaría una mejor orientación en los alumnos; ya que, por la desorganización de los estudios se provocó la dispersión de los alumnos, llegando aun a la incapacidad para elegir un área de estudio, en varios años. La educación de la Academia había sido criticada por ello, y se insistió en la falta de materias teóricas, como la Historia, la Geometría o la Óptica —como un acercamiento a la perspectiva—. Más adelante, Felipe Castro y Mengs<sup>40</sup> se plantearon la necesidad de introducir materias de naturaleza teórica en esta institución.

### **1.5 Estudio de la Materia de Perspectiva en la Real Academia de San Fernando**

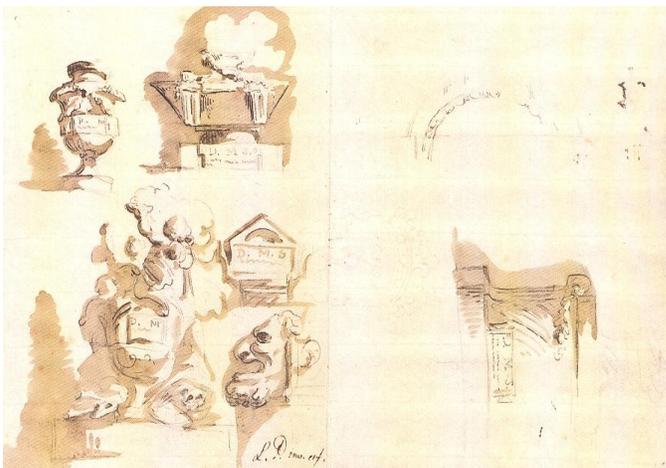
Es inevitable referirse a la disciplina del dibujo como la base para el aprendizaje de artes como la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado; su importancia es evidente en el desarrollo de la Academia, ya que no se podía aspirar a realizar estudios mayores de las disciplinas citadas, sin haber hecho progresos en las materias correspondientes a dibujo de copia de imágenes (también llamado principio del dibujo), posteriormente en dibujo de yeso y por último, en el dibujo del natural.

---

<sup>40</sup> Julián Gállego, *Las Reales Academias de Bellas Artes en el pasado*, en :<http://www.cervantesvirtual.com>

Estos tres niveles eran muy claros en el aprendizaje del dibujo, el paso de un nivel de dibujo al siguiente sólo se conseguía por los avances logrados en la práctica, y se cursaban en el orden señalado: primero principios del dibujo, luego dibujo de yeso y al final el de modelo del natural. Inicialmente se pretendía que el discípulo dominara el dibujo en la copia de imágenes (principalmente de estampa) e ir aumentando éstas en su complejidad, y después el alumno sería capaz de dibujar un objeto directamente, como lo hacía en la Sala de dibujo del yeso, donde su acercamiento a esculturas o fragmentos de ellas era ya un contacto con el siguiente nivel en el dibujo, que sería el dibujo del natural, que establecía la mayor complejidad para su representación, al tratarse de dibujar la figura humana directa del modelo vivo.

En lo que respecta a los Principios del Dibujo, el nivel se podía establecer desde lo más básico para el desarrollo visual y la soltura del trazo, hasta ubicar al discípulo de acuerdo con los adelantos que presentara; al parecer la educación artística debía comenzar alrededor de los doce años; y su inicio debía ser en la Sala de Principios. En ella no era obligatorio empezar por dibujos de ojos, nariz, boca, etc., sino que los niños podían hacer sus primeros acercamientos al dibujo, mediante la geometría, haciendo figuras de triángulos, trapecios y polígonos, para aprender a medir los objetos con la vista.<sup>41</sup> La imagen siguiente (*Fig.1*) presenta algunos ejercicios de dibujo de ornato que pudieron servir de modelo en las clases posteriores al dibujo geométrico, ya que la estructura de estos objetos se basa en la comprensión de las formas geométricas básicas.



*Fig.1. Luis Paret y Alcázar. 1746-1799, Apuntes de urnas cinerarias 1795.*

<sup>41</sup> Soledad Lorenzo Fornies, *op. cit.*, p. 75.

Por otro lado, es evidente que la adquisición de colecciones de dibujos y grabados puso en marcha el desarrollo de esta disciplina, ya que por un lado resultaba más fácil tener acceso a colecciones de estampas y carpetas de dibujo que a modelos de yeso o al modelo vivo; y por el otro, resultaba pedagógicamente más lógico, que el discípulo imitara una imagen resuelta en plano, que ingeniara la manera de reproducir objetos de tres dimensiones en la bidimensión del papel. Las Academias, por su parte, encontraron grandes ventajas en el uso de colecciones —éstas incluían dibujos españoles, italianos o flamencos— para la enseñanza del también llamado, dibujo de imágenes o dibujo de dibujos.

Una de las colecciones de dibujos que tiene más importancia en los primeros años de la Academia de San Fernando; es la de Andrea Procaccini (1671-1734), discípulo de Maratta, quien trajo consigo la importante colección de dibujos del taller de su maestro, y que posteriormente fue adquirida para servir de modelo en la Academia de San Fernando. Estos dibujos reunidos por Andrea Procaccini, ejercieron gran influencia en artistas como Maella, formado en la Academia.<sup>42</sup>

Respecto de la metodología, siempre se consideró deber de los profesores a cargo de las salas de dibujo, proporcionar ejemplos de imágenes que hubieran sido realizados por ellos mismos y que a su vez los discípulos lograran copiar. Por esta razón, se les solicitó a los profesores que efectuaran estos ejercicios, con el fin de imprimir los trabajos y que fueran de ayuda para todas las clases. Ya desde el siglo XVII se conocen en Francia este tipo de compendios de dibujo con finalidades didácticas, a los que se da el nombre de *cartillas*. Así como la copia de dibujos de las colecciones ayudaba a los estudiantes que se iniciaban en la disciplina, también se contó con esta otra herramienta de apoyo para que se realizaran progresos en la Sala de Principios del Dibujo. De las cartillas que se publicaron para la enseñanza del dibujo, destaca la famosa cartilla impresa en París en 1650, con grabados de Louis Ferdinand, sobre dibujos de Ribera, mantuvo su prestigio y conoció nuevas impresiones en España. El 12 de julio la Gazeta de Madrid, publicaba el anuncio de la recién aparecida *Cartilla de principios para aprender a dibujar sacada por las obras de*

---

<sup>42</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 341.

*Joseph de Ribera* realizada por el grabador Juan Barcelón, y que tuvo un éxito considerable.<sup>43</sup>

Por otro lado, una de las características de las cartillas es que estaban elaboradas con la finalidad de facilitar el aprendizaje de los alumnos; se podrían considerar como libros de texto que llevaban en sí la metodología que se seguía en las aulas. En las cartillas se presentaban dibujos desde lo más sencillo, para ejercitar el delineado y la soltura de la mano, también detalles de figura humana, ojos, nariz, etc.; es decir, fragmentando primero los componentes del rostro y del cuerpo humano, hasta finalmente copiar toda la figura humana. En las escuelas y Academias se suplía con frecuencia la falta de cartillas con modelos preparados especialmente por algunos profesores. Láminas de perfiles, como eran llamados los dibujos simples, como trazos de contornos en línea seguida, que constituían los primeros pasos del aprendiz de dibujante, y éste a su vez debía de esforzarse en obtener la misma precisión y seguridad de contornos que sus modelos.

Es importante destacar que no todos los dibujos eran pertinentes para su copia en la Sala de Principios, incluso, no todos tenían las características formales y de calidad como para fungir de modelo; por esta razón en 1768, Felipe de Castro y Rafael Mengs, se encargaron de la depuración de los dibujos que se utilizaban como modelos en las clases, por considerar que una buena parte de ellos eran inadecuados e imperfectos.<sup>44</sup> Posteriormente, en 1780 se imprimieron *Las Proporciones del Cuerpo Humano, medidas por las más bellas estatuas de la Antigüedad, que ha copiado de la que publicó Gerardo Audrán, Don Jerónimo Antonio Gil*. Esta fue una traducción de la obra clásica francesa, obra del grabador de Luis XIV, Gerard Audrán (1640-1703), de amplia difusión, pero su adaptador Jerónimo Antonio Gil (1732-1798), vino a ser el verdadero introductor de la disciplina académica con todo su rigor en el Nuevo Mundo.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>44</sup> Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 67.

<sup>45</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Op.Cit.*, p. 73. Eduardo Báez Macías publicó un libro sobre este tema.

También en esta primera etapa del estudio del dibujo, en la Sala de Principios se realizaban, dibujos de miembros o <estremos> cabezas, manos, pies, éstos dispuestos en distintos ángulos y disposiciones, que se dibujaban con base en contornos simples, hasta llegar al volumen modelado con precisión. Luego de esta etapa se podía aspirar al estudio del <modelo blanco>, en donde el dibujo se hacía observando los vaciados de yeso, de estatuas de la Antigüedad, de las cuales también se conservaban fragmentos para su estudio que significaban un reto más para el dibujo de <estremos>, esto sería para la clase de vaciados en yeso. Por medio de estas piezas de escultura, se podía llegar a un mayor conocimiento de la figura humana, ya que permitía en la práctica, un número más amplio de vistas de un mismo torso, brazo, pie, etcétera.

En lo que toca a la Sala del Yeso, su acervo es anterior a la fundación de la Academia, ya que en 1743 se comenzaron a reunir modelos en yeso para lo que sería la Academia de San Fernando desde “...los obligados Laoconte, Hércules Farnesio, Apolo de Belvedere, Gladiador, etc., también algunas obras del Renacimiento (Miguel Ángel, Juan de Bolonia) e incluso del Barroco más próximo (Bernini, Duquesnoy, Algardi).” Éstos servirían de modelo para el dibujo de la Sala del Yeso, que significaba una práctica visual más aguda, por ser ya un objeto el que se dibujaba y no una imagen.

Asimismo, para auxiliar tanto a esta disciplina como a las clases de escultura, se realizaron diferentes impresiones de dibujos hechos de estatuas antiguas; aunque por su carácter de grabados estaban unidos más a la disciplina de Principios del Dibujo, e incluso al grabado. Este manejo de la enseñanza del dibujo fue mediante las publicaciones de repertorios de grabados de las esculturas clásicas, como un acercamiento al dibujo de yesos. De éstos, el de José López Enguítanos es el más conocido, fue publicado en 1794 con el título de *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*. Mas adelante, en 1797, José López Enguítanos publica su *Cartilla de principios del dibujo, según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 72.

Como ya se dijo, el último paso en la educación académica era el Estudio del Natural, en las clases de modelo vivo. “La enseñanza basada en el estudio del modelo en vivo, era copia del modelo florentino de la Academia de Diseño y de hecho, durante tres siglos las academias, al menos las dedicadas a las Bellas Artes, fueron primero escuelas de dibujo.”<sup>47</sup>. En esta sala se utilizaban modelos profesionales que recibían un sueldo y se consideraban funcionarios de la Institución, y estaba a cargo del Director o del Teniente Director fijar las posiciones o actitudes que cada día había de tomar el modelo para posar.<sup>48</sup> Sobre el dibujo con modelo, las ventajas para el artista se incrementaban al tener la opción de los cambios de pose; la variedad y riqueza que se podía hallar en el cuerpo humano con y sin vestimenta, le ayudaba a ejercitar su dibujo con más soltura; asimismo, podía ser de ayuda para ejecutar proyectos para pintura, tener más dominio en la escultura, y el grabado.



Fig. 2. José Camarón y Bonanat. 1731-1803, *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*.

Ya con los conocimientos del dibujo académico y como paso al ejercicio de la pintura y la escultura, que es lo que se pretendía seguir con la instrucción de principios del yeso y natural, se pasaba al <historiado>, es decir, a la composición de escenas con contenido narrativo. Todas estas herramientas que se utilizaron para hacer de la enseñanza del dibujo algo más sencillo, obviamente tenían resultados en los discípulos, no obstante, la necesidad de que se establecieran elementos de organización era cada vez más evidente.

Este dibujo es un ejemplo de cómo se lograba una composición donde los elementos estaban dispuestos para contar una historia; cosa que requería de una evolución en el dibujo, por supuesto no debió ser cosa fácil. (Fig. 2).

Por otro lado, durante una larga etapa a partir de su fundación, en la Academia de San Fernando se manifestaron fallas respecto de las enseñanzas comunes de pintores y

<sup>47</sup> *Arte de las Academias: Francia y México*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 22.

<sup>48</sup> Las Academias de Bellas Artes sólo empleaban a modelos masculinos, por lo menos hasta principios del siglo XIX.

escultores, éstas eran tan graves que en la sala del yeso no se enseñaba a distinguir un estilo del otro, y a la del natural no asistía casi nadie, etc. Lo que se trataba de decir en el fondo, era que al no existir un método común que indicara cómo conducir las enseñanzas, se veía truncado el proceso de aprendizaje; otro impedimento para desarrollar las disciplinas con los progresos planeados por los académicos, era que los alumnos habían dejado de asistir a las clases cuando los profesores no les satisfacían.

De tal modo que se vio la urgencia de una sistematización de los estudios, para que como institución se le pudiera dar mayor credibilidad como una de las academias surgidas a partir de las ideas ilustradas, y a su vez, que la Academia fuera efectivamente la cuna en la que se gestara el mejor arte español. Para lo cual requería de disciplina y organización que le proveería un plan de estudios institucionalizado.

Los planes de estudio de 1757 significaron en ese medio académico dieciochesco, que la enseñanza del dibujo se desarrollara efectivamente con un rigor y rigidez según pasos perfectamente fijados, que no eran sino la institucionalización de la práctica tradicional, enriquecida con la presencia creciente de los modelos de lo antiguo, sometida a un control riguroso y diario. Donde la copia en las diversas salas, los concursos periódicos, los premios y las pensiones, eran los medios por los que se observaba el progreso de los alumnos.

Por su parte, la enseñanza de la perspectiva, ocupaba un lugar importante dentro de la disciplina de Principios del Dibujo; se consideraba su aprendizaje como fundamental, y sin el cual no se podía continuar hacia la Sala del Yeso. En estos planes se puede apreciar una preocupación porque dentro del programa propuesto para los pintores, escultores y grabadores, se abordara de manera especial la solución del dibujo del espacio, como es la perspectiva, y también se vio la necesidad de realizar material didáctico para apoyo en clase. En este mismo sentido, para las clases de arquitectura siempre se ubicó este aprendizaje a partir de los libros más famosos del Renacimiento.

Volviendo a las generalidades de la historia del dibujo en la Academia de San Fernando, no se puede hacer a un lado la importancia del profesor Rafael Mengs<sup>49</sup>, quien durante el siglo XVIII tuvo gran influencia la enseñanza del dibujo en España. A pesar de no ser español, forjó un estilo y una nueva sensibilidad para la enseñanza de esta disciplina. Según Mengs, el dibujo es la delineación de las formas, contornos o extremidades que vemos en los cuerpos. Para lograr esto con perfección y belleza consideraba fundamental el conocimiento de la anatomía, geometría y proporciones, así como de la perspectiva, que introduce el elemento óptico. También señala el carácter imitativo del dibujo, y como finalidad del mismo dotar al artista de la seguridad en el manejo de las formas para hacerlas a ojo y con mano suelta.<sup>50</sup>

Las propuestas de Mengs siguen dos caminos convergentes. Por una parte, sistematizar hasta el detalle más mínimo la educación académica, reglamentando todas las salas, el paso de una a otra, el contenido de la educación dentro de cada una de ellas, su orden, etc. Asimismo, plantea la publicación de cartillas de geometría, anatomía, perspectiva, colorido, invención, composición, claroscuro, expresión, y un tratado que mostrara los principios del bello ideal defendido por el autor.<sup>51</sup>

La presencia de Rafael Mengs en San Fernando implicó una definitiva llamada de atención y una transformación del gusto en España, que en el dibujo tuvo repercusiones radicales, aunque no inmediatas; ya que la tradición barroca más o menos corregida era constante en la educación académica, a pesar de su aparente rigor. Un ejemplo de estos remanentes del barroco es la adquisición en 1775 de los dibujos que habían sido de Procaccini, que sirvieron de modelo a las clases en la Academia de San Fernando, procedentes del taller de Carlo Maratta; estos dibujos representan el mejor y más significativo modelo de esa continuidad.

---

<sup>49</sup> La importancia que llegó a tener Rafael Mengs en España era tal que su obra se comparaba con la de Leonardo da Vinci.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>51</sup> Soledad Lorenzo Fornés, *op. cit.*, p. 65.

No obstante que persistía la influencia del Barroco, su presencia, sobre todo en la segunda estancia, entre 1774 y 1776, vino a ser para los espíritus más jóvenes y atentos una verdadera revelación, seguida de una rigurosa conversión. Su búsqueda de la perfección, su amor a lo antiguo y su continua insistencia, representaban en aquel momento la verdadera vanguardia.<sup>52</sup> Volver a los modelos de perfección del Renacimiento, el dibujo concienzudo y detallado, y sobre todo sus constantes observaciones a los métodos que se utilizaban para la enseñanza del dibujo, demostraron que era la persona idónea para dirigir los estudios de la Academia por el camino de una renovación estilística, como lo fue la implantación del Neoclásico, cuyas características específicas permitieron la institucionalización del arte.

Aunque parece que la enseñanza de la perspectiva en la Real Academia de San Fernando se institucionaliza a principios del siglo XIX, su instrucción en las disciplinas como pintura, escultura y grabado se puede ubicar muy bien en etapas tempranas de la Academia; ya en 1766 Mengs proponía que para la enseñanza de la pintura y la escultura debían incluirse los estudios de perspectiva y geometría elemental, anatomía artística, colorido y copia de estampas. Esta sugerencia logró que se acordara la enseñanza de perspectiva, y se decidió que ésta se impartiría todo el curso académico durante dos horas diarias, y a su profesor se le daría el título de Director de perspectiva y tendría todas las prerrogativas que el Estatuto concedía a los directores, en un principio dicha clase se impartía en horario matutino, y a partir de 1775 se cursaba en horarios de tarde y noche.<sup>53</sup>

Años más tarde, en 1787 el consiliario de la Academia de San Fernando, Pedro de Silva, se quejaba del poco dominio de la perspectiva que se dejaba ver en los pintores. Como consecuencia de dichas observaciones, Guillermo Casanova determinó que la asignatura se tenía que cursar antes de pasar a la Sala del Yeso. Incluso proponía que se aprobara un examen de la materia para posteriormente seguir en la Sala de Dibujo del Yeso. Aunque por parte de los académicos existía una preocupación real porque se desarrollaran las habilidades en el dibujo de perspectiva; para los discípulos no estaba muy clara la utilidad o

---

<sup>52</sup> Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 360.

<sup>53</sup> Esperanza Navarrete Martínez, *op. cit.*, pp. 193-195.

importancia de la disciplina en el desarrollo de su profesión, la menospreciaban, por lo que este plan no resultó satisfactorio para el cuerpo docente.

Por otro lado, la inevitable adaptación a los cambios sociales que trajo consigo la Revolución Industrial, y lo que significaron las ideas ilustradas, devino en una crisis de la Academia de San Fernando en los inicios de 1790, la cual demandaba los informes sobre la organización de los estudios, sus defectos y procedimientos para resolverlos. Los pintores que fueron elegidos para realizar dichos informes fueron: Luis Paret y Alcázar, Antonio González Velázquez, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya y Gregorio Ferro.<sup>54</sup> En respuesta a estos informes las soluciones que se propusieron fueron el aumento de número de profesores, la ampliación de los horarios o la impresión de cartillas de aprendizaje. Todos estos fueron planes que no se llegaron a concretar a causa de la precaria situación económica. Sin embargo, lo que estaba claro, es que a pesar de la crisis bajo la que pudiera estar España, la Academia de San Fernando seguía siendo relevante en cuanto a definir el desarrollo del arte.

Esta Academia influyó directamente en el desarrollo del arte español, ya que en sus aulas se formaron los principales artistas del reinado de Fernando VII, que también formaron discípulos en el área docente, algunos de ellos fueron Francisco de Goya, Juan de Villanueva, Pedro Arnal, Luis Paret, y Salvador Maella, entre otros. Con estos maestros también se inicia la publicación en español de los principales tratados de la arquitectura del clasicismo, los cuales servirían para dar estructura a la formación teórico-práctica de esa época. Se considera que de estos académicos sólo Paret avanzó con la propuesta de organización de los estudios teóricos, por medio de la sistematización de las distintas materias, como simetría, anatomía, geometría práctica y perspectiva.<sup>55</sup>

Para la disciplina de la pintura en la Academia de San Fernando, la década de los noventa estableció nuevas formas de pensamiento, se puso en jaque el entendimiento del academicismo artístico, ya que el Estatuto concebido en 1757 se encontraba en reestructuración, esto culminó con la pérdida del modelo ilustrado; es decir, el fracaso de

---

<sup>54</sup> Soledad Lorenzo Fornies, *op. cit.*, p. 60.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.61.



Posteriormente Agustín Navarro y Guillermo Casanova continuarían a cargo de esta enseñanza, este último por un lapso de diecisiete años.<sup>58</sup>

En la constante renovación de la enseñanza, algunos personajes sobresalen por sus aportaciones, es el caso de Cosme de Acuña. Él consideró en 1799 que se debería haber hecho una sistematización de la enseñanza —aunque las propuestas que había realizado Mengs en los inicios de la Academia tenían su mérito—, no obstante, aunque su plan de estudios resultaba muy elocuente fue archivado hasta 1805 que se puso en práctica en una comisión sobre el método de estudios. Todavía en esta fecha se seguía discutiendo sobre la aprobación del plan de Acuña, aunque muchos de sus planteamientos fueron aplicados desde su propuesta en 1799. En éste se recomendaba como material de apoyo en la clase de perspectiva, el método de Benito Bails incluido en su obra de elementos de matemáticas que realizó de 1775 a 1787; de este texto el tomo VIII se dedicó al estudio de perspectiva.<sup>59</sup>

También para los cursos de geometría, se proponía el método de *Principios de arquitectura del curso grafitécnico*, por contener cuadernos y láminas sobre perspectiva, dibujo, arquitectura y matemáticas; también de la mano de estas materias se enseñaría óptica.<sup>60</sup> Por su parte, esta información deja entrever, cierta homogeneidad en las materias, y hasta algo de confusión que pudo haber en sus contenidos; un ejemplo sería establecer los límites entre una clase de geometría y una de matemáticas, o qué debe de abordar una clase de óptica y qué la de perspectiva.

Se planteaba también, que para la instrucción de la perspectiva, un mismo profesor compartía la enseñanza de la aritmética y la geometría aplicada a la perspectiva, cuyos tratados habría de elaborar cada profesor. De esta manera se compartían conocimientos, abarcando diversas disciplinas. Quizá por esta razón, algunos planes de estudio no se refieren específicamente a la disciplina del dibujo de perspectiva, ya que ésta se pudo haber incluido en la enseñanza de la geometría o las matemáticas, e incluso de la óptica.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>59</sup> Esperanza Navarrete Martínez, *op. cit.*, p. 167.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 166.

En este sentido, el método propuesto por Cosme de Acuña (1799) partía de una enseñanza básica tomada de las ciencias auxiliares de las artes, de esta manera los pintores y escultores estudiarían comúnmente el dibujo, haciéndolo simultáneo con la instrucción de historia de las bellas artes y la geografía, la geometría y las proporciones del cuerpo humano (partes menores). Luego pasarían a la Sala del modelo en yeso, estudiando también perspectiva y anatomía. Una vez allí entrarían en la Sala del modelo natural, no sin haber pasado previamente un examen de las materias estudiadas con anterioridad. Para este fin habrían de elaborarse los respectivos cuadernos de geometría, proporciones y anatomía, pues de perspectiva ya existía uno; al respecto Esperanza Navarrete considera que pudo ser el de Guillermo Casanova de 1794.<sup>61</sup> Sin embargo, no es la única referencia bibliográfica sobre este tema, Javier de Zuvillaga realizó un amplio estudio de un tratado español sobre perspectiva fechado alrededor de 1616 que también pudo ser utilizado en la Academia de San Fernando.<sup>62</sup> Más aún, Zuvillaga opina que *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* de Antonio de Torreblanca, es el primer tratado de perspectiva que como tal se ha escrito en España y que desde él no se volvió a escribir otro hasta el siglo XIX y que los de Tosca, Bañls y Casanova fueron libros dedicados a disciplinas como la pintura, arquitectura o matemáticas, que sólo abordaron la perspectiva en algunos de sus capítulos.<sup>63</sup>

Pero a pesar de los tratados existentes sobre la perspectiva, los resultados en la enseñanza de la materia en 1799 fueron deficientes, por ello se propuso su estudio en la etapa preliminar y simultánea al estudio de modelo en yeso y la anatomía. Existieron sin embargo, diversas cartillas realizadas por profesores que impartieron la materia y que proporcionaban a los discípulos un conocimiento de índole más bien científico; una de ellas fue realizada por Casanova como ya se mencionó.

Respecto a la enseñanza común de la perspectiva, se reportaba que nadie acudía a ella pues el que empezaba se aburría a las pocas semanas, a pesar de los esfuerzos de su director

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 164-165.

<sup>62</sup> Javier Navarro de Zuvillaga. *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando N° 69. 1989. en <http://www.cervantesvirtual.com>. La descripción que realiza el autor acerca de este tratado lo hace ver como uno de los más completos e inteligibles, al hacer comprensibles reglas del Vignola y abarca la mayoría de los temas y aplicaciones de la perspectiva cuyos contenidos describe muy ampliamente.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 452.

Guillermo Casanova, quien había elaborado un tratado para enseñarla. Lo que estos datos revelaban, era que las metodologías de la disciplina estaban mal planteadas, ya que esta materia requería no sólo de habilidades en el dibujo, sino que el entendimiento de la perspectiva se hacía más complejo al implicar razonamientos del orden de la Física y las Matemáticas. A fin de cuentas, estas materias no estaban acordes al estudio del dibujo artístico, ya que lo común en las cartillas de perspectiva que se realizaron, fueron versiones traducidas de los tratados de perspectiva arquitectónica.

Hasta 1814 la clase de perspectiva no había presentado reestructuraciones, esto a pesar que había pocos alumnos porque no comprendían la necesidad del estudio de la materia para sobresalir en cualquiera de las Artes propias de la Academia. Sin embargo, se consideró preciso obligar a asistir a todos los dispuestos a seguir en los estudios mayores. En 1815, Fernando Brambila marcó como objetivos del plan de estudios, establecer el método adecuado para la enseñanza del dibujo, la perspectiva y anatomía.

En 1817 Brambila publica su plan para la enseñanza en San Fernando del cual se derivó en ese mismo año el *Tratado de principios elementales de perspectiva que publica la Real Academia de San Fernando para uso de sus discípulos*. Posteriormente Manuel Rodríguez publicó su propio tratado (1834), pensaba que los discípulos de arquitectura de la Academia debían aprender primero los principios de Dibujo de la figura, Matemáticas y particularmente Geometría, Mecánica y Estática de sólidos y fluidos, Perspectiva y Física experimental.<sup>64</sup>

Como ya se mencionó hubo gran diversidad de profesores que ejercieron la enseñanza de la materia, pero cuyos matices de enseñanza resultaron determinantes para la asimilación de la perspectiva, asimismo, permitió que ésta se reafirmara como una disciplina común a todas las áreas. Para la Academia esta materia fue de gran importancia; hecho que se evidenció al pedir como requisito para poder aspirar a los puestos de profesor de mérito y en ciertos casos para conservar o aspirar a becas, que se tuvieran suficientes conocimientos de perspectiva. En los inicios del siglo XIX, de 1805 a 1816, la cátedra de perspectiva fue cubierta por profesores provisionales; y a la llegada de Fernando Brambila se vuelve a

---

<sup>64</sup> Soledad Lorenzo Fornés, *op. cit.*, p. 32.

otorgar la plaza de director de perspectiva, en septiembre de 1817, se le designó “director de la Sala de Adorno y Perspectiva, del Estudio de Principios del Dibujo,” cátedra que tuvo a cargo hasta su muerte, en 1834.

Ya en 1818 se aprecia una gran diferencia entre los estudios dirigidos a artesanos y la enseñanza ofrecida a los artistas; a los primeros se les daban elementos del dibujo que fuera de utilidad para la elaboración artesanal, como lo cita Esperanza Navarrete:

...a los artesanos solamente algunas nociones leves del arte, para que sepan dibujar y poner en perspectiva algún mueble u otro objeto semejante, con el fin de que pasen pronto a adornos. A los otros dedicados a las nobles artes, o que las aprendan por afición, debe ser más extensa la enseñanza de la perspectiva, y el director de esta Sala enviará con su firma a la Real Academia los diseños de los discípulos que soliciten pase a la Sala del Antiguo o del Adorno, según la profesión de cada uno.<sup>65</sup>

Es hasta 1820 cuando se concreta el Plan General de estudios, donde la perspectiva es situada como parte de los Estudios Mayores en la Academia, lugar que ocupa en igualdad de importancia junto con la anatomía artística el modelo antiguo y el modelo del natural. Todas estas clases formaban parte de las enseñanzas comunes para escultores pintores y grabadores “...quien prefiriera seguir la carrera de la pintura, tendría que haber aprobado la parte de perspectiva y demostrado que tenía los conocimientos suficientes sobre los órdenes de arquitectura, antes de pasar al estudio del colorido y la composición en el cuadro.”<sup>66</sup>

Quizás por ello es más común encontrar a propósito del dibujo de perspectiva, imágenes donde lo que se exaltan son los elementos arquitectónicos, como es el caso de este dibujo (*Fig.4*) cuyo elemento protagónico es un patio que en sus vigas y arquería evidencia el método de perspectiva lineal.



*Fig. 4. Wilhelm Gail, Patio de las Doncellas de los Reales, 1832.*

<sup>65</sup> Esperanza Navarrete Martínez, *op. cit.*, pp.194-195.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.184.

Sin embargo, en todos los ámbitos la perspectiva era considerada esencial; en lo concerniente a la formación del pintor, se llegó a la siguiente conclusión: que la perspectiva se aprendiera antes de pasar a la Sala de yeso, también se estudiaría óptica y el efecto de los paños en el maniquí. En contraposición a esta idea, Goya dirigió un escrito haciendo observaciones sobre los planes de estudio que se seguían en la Academia de San Fernando, el pintor decía: “no hay que marcar tiempo de estudio de la perspectiva y la geometría; lo importante es el dibujo, y adelantando en él, se consiguen las otras ciencias.” Afirmaba que el querer dirigir a todos los discípulos por el mismo camino era un error; por el contrario, había que dejar en plena libertad correr el genio de los discípulos, que quieren aprenderlas, sin oprimirlos ni poner medios para torcer las inclinaciones que éstos tuvieran para determinadas disciplinas.<sup>67</sup>

Las observaciones que sobre la enseñanza del dibujo de perspectiva se difundieron en las tentativas de planes de estudio de la Real Academia de San Fernando, muestran la importancia de la disciplina, en especial del conocimiento de los lineamientos metodológicos para poder hacer representaciones tridimensionales sobre el plano; así la perspectiva se consideró indispensable como método para lograr la representación de lo real, ya que para pintar, grabar o esculpir se hacía necesario el entendimiento del fenómeno espacial. En este sentido, la necesidad de completar la formación de los artistas y de suministrarles mejor educación, llevó a la dotación de cátedras de geometría, perspectiva y anatomía en la Academia madrileña.



(Fig. 5). Aquí se muestra un dibujo de la época que ejemplifica los conocimientos sobre perspectiva como la disminución de las gradientes y empequeñecimiento de las columnas y arcos al dirigirse hacia el punto de fuga.

Fig.5. Wilhelm Gail, *Patio de las Muñecas en los Reales Alcázares de Sevilla*, 1833.

<sup>67</sup> Soledad Lorenzo Fornés, *op. cit.*, p. 32.

Por otro lado, un elemento de gran importancia en el desarrollo de la enseñanza del dibujo en la Academia de San Fernando, fue su acervo bibliográfico. Se contaba con 1 045 volúmenes que estuvieron al alcance no sólo de académicos; esta biblioteca abrió al público en 1794. Para auxiliarse en la enseñanza de la Perspectiva, se adquirieron libros de autores renombrados y en un periodo muy corto ya se contaba con los siguientes libros:

*Lista de libros adquiridos de 1795 a 1803.*

*Propectiva pactica*, 1625, Pietro Acolti.

*La prospectiva di Euclide*, 1525, Euclides.

*La perspectiva y especulativa*, 1581, Tr. Por Pedro Ambrosio Onderiz.

*Perspective théorique et pratique*, 1769, Ozanam.

*Manière universale de Mr. Desargues pour pratique la perspectiva par petit-pied comme le geometra*, 1648, Abraham Bosse.

*Trité des pratiques geometrales et perspectives enseignés dans l'Academie Royale de Peinture et sculpture*, 1665.

*Arte da pintura, simetría e perspectiva*, 1767, Philipe Nunes.

*Trattato teórico-práctico di prospectiva*, 1766, Eustachio Zannoti.

A éstos cabe agregar el capítulo del libro de Bails, referente al estudio de la perspectiva, 1775, que Casanova recomendó años más tarde (1793) para su publicación. A la muerte de Casanova, se impone como método de la perspectiva el de Bails, en 1806, y hasta la publicación de la cartilla de Brambila.<sup>68</sup>

Benito Bails había sido nombrado director de Matemáticas junto con Subirás, por real orden, que fue leída en la junta particular de la Academia del 19 de septiembre de 1768. Se le encargó escribir un curso completo de Matemáticas y de Arquitectura según el Plan aprobado el 25 de Febrero de 1757 y bajo la dirección de Jorge Juan y Pedro Martín Cermeño, dejándose a Bails la potestad de cambiar o añadir alguna cosa al proyecto. José Moreno, por su parte estaría encargado de ayudar a Bails. En 1772, estaba ya impreso el tomo I de la obra de este autor, y para 1776 los diez tomos de su obra estaban concluidos, de éstos, el tomo IX se refería a la Arquitectura Civil, y hasta 1805 era reconocido como libro de texto de la Academia. Al concluir su tratado, Bails solicitó anuencia para enseñar él

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 195.

mismo tal curso y, simultáneamente, solicitaba que su ayudante en la cátedra fuera José Moreno.<sup>69</sup>

Bails afirmó que el método didáctico debía de estar dirigido a avivar el ingenio que forma al artista. El ingenio significaba para él la parte principal del alma; pensaba que todos los alumnos debían aprender perspectiva, muchos la óptica y algunos mecánica. En función de su grado el arquitecto tenía que ser examinado profunda y rigurosamente de todas las partes especulativas y prácticas, que pertenecen a la ciencia del arquitecto. A los discípulos de arquitectura se les exigiría haber aprendido las matemáticas más necesarias para el ejercicio de esta disciplina, tanto en extensión como en fundamento. También requería el dibujo de la figura, necesario para los ornatos de los edificios, perspectiva, delineación de los edificios y haber leído buenos autores.<sup>70</sup>

Sin embargo, a causa de la imposición del libro de Bails para los estudios de Matemáticas, surgieron inconformidades y críticas de sus libros que para algunos eran sólo traducciones de las grandes obras del Renacimiento y no aportaban estrategias para el aprendizaje de los diversos temas; es decir, resultaban compendios teóricos, pero no se explicaban las partes de los procesos. A este respecto Juan de Villanueva en su informe de 1792 señaló, que los arquitectos no estaban de acuerdo con los libros publicados por la Academia, y sobre todo, con los escritos de Bails. Criticó que la enseñanza de la Arquitectura sólo se limitaba a cortos principios de Geometría que se hallaban en el Vignola. Lo consideraba como un tratado más, que enseñaba de las reglas de conmensuración de los órdenes, sin enseñar perspectiva ni delineación geométrica ni a dibujar según las escalas líneas curvas y otras figuras ni escorzos ni a dar relieve a los cuerpos y completar la traza con el uso del claroscuro.<sup>71</sup> Lo cierto es que a pesar de las críticas a los libros de Benito Bails fueron los que formaron a arquitectos y estudiantes en la perspectiva. Por supuesto, el hecho de encontrar errores en los libros de Bails, llevó a solicitar nuevas propuestas didácticas, sin embargo, no surgieron propuestas concretas hasta la de Casanova y posteriormente la de Brambilla, que llevarían años para su elaboración.

---

<sup>69</sup> Soledad Lorenzo Fornés, *op. cit.*, p. 40.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 41.

En cuanto a los planes de estudio, la Real Academia de San Fernando, por dedicarse a la enseñanza de las tres nobles artes, hace la diferencia entre estas disciplinas, ya que el estudio de la Arquitectura implicaba la inclusión de ciertas materias, quizá de orden más teórico, para el desarrollo de esa profesión. Cátedras que para los arquitectos eran comunes, como las matemáticas, para las áreas de pintores y escultores no lo eran. Se evidenciaba que las necesidades de las carreras eran diferentes, por lo que se planteaban diferencias en los planes de estudio. Éstas a su vez, exigían para los arquitectos el manejo de una perspectiva más esquemática y, por tanto, matemáticamente calculada.

En lo que toca al plan de estudios dirigido a los discípulos de arquitectura, se encargó reestructurarlo, principalmente con la finalidad de que las matemáticas se enseñaran de forma adecuada. Aunque ya se había realizado un tratado de Geometría por Ventura Rodríguez y sirvió como libro de texto de 1753 a 1755; se consideró necesario abordar los elementos matemáticos con mayor precisión. Tal encargo, hecho por el Conde de Floridablanca en 1786, evidenció que muchos jóvenes fracasaban en este arte porque se limitaban al estudio de un leve *Tratado Práctico de Aritmética y Geometría* que se enseñaba para efectos de copiado solamente.<sup>72</sup>

Años después, como respuesta a la petición de Floridablanca, esta real orden fue llevada a cabo por Antonio Ponz, el 14 de Abril de 1788. Sin embargo, en este mismo año el Conde Floridablanca seguía insistiendo en la necesidad de formar el nuevo plan de estudios, que no tuvo grandes progresos por estar en competencia con la metodología ya existente, como fue el libro escrito por el matemático Benito Bails, publicado desde 1768. Según estos datos, siempre hubo una necesidad de renovar los procesos de enseñanza, sin embargo, la tarea de establecer toda una metodología, y que ésta resulte en beneficio de los discípulos, no es nada fácil; por eso se puede explicar, que aún en una crisis de los planes de estudio, éstos permanecieron en la Academia por varias décadas. En este sentido, el Archivo de la Academia guarda constancia de que se celebraron cinco juntas extraordinarias para la formación de un plan metódico de estudios, para la enseñanza de sus discípulos. Figuran así

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p 16.

las actas de las reuniones del 19 de agosto y 14 y 28 de octubre y 18 de noviembre de 1792, y el 30 de junio de 1793.

Una propuesta trascendente sobre planes de estudio fue realizada por el Conde de Aranda, en 1768, quien "...certificó su profunda preocupación tan manifiesta durante la España Ilustrada, por la adecuación racional y metódica de la enseñanza a una nueva época, como medio básico e imprescindible para lograr el progreso económico, social y cultural del país."<sup>73</sup> El plan de estudios del Conde de Aranda se refería en forma más específica a la Arquitectura, por un lado, estableció que se expusieran carteles con las fechas en las que se explicarían cada una de las lecciones del programa; con ello también se pretendía que asistieran aún las personas que no estaban inscritas en los cursos regulares. Por otro lado, este plan proponía la reimpresión de libros básicos; para la arquitectura se contaba con los siguientes títulos: Arquitectura de Vitruvio, Tratados de Sebastián Serlio, Villalpando, Scamozzi, Alberti y Palladio.

Asimismo, para la enseñanza de la Arquitectura, el Conde de Aranda hacía mención de las tres partes que incluía su estudio. Primero se vería la firmeza de las construcciones, cuyas disciplinas incluían la aritmética, geometría, conocimiento de materiales, calidades de terrenos, carpintería estacada, también uso y construcción de máquinas para la Arquitectura. Otra parte debía dedicarse a la hermosura de las obras, ésta implicaba la definición de los cinco órdenes en general y los cinco géneros de edificios antiguos, del dórico, el toscano, el corintio, el jónico, el compuesto, perspectiva y óptica perteneciente a la iluminación de los cuerpos. Y por último, la tercera parte que se encargaría de la comodidad de las fábricas, su situación, disposición, etc. Después seguiría el diseño de ornato y distribución de edificios.

Según el informe de Villanueva en 1792, los alumnos no debían seleccionarse por algún método, sino que todo aquel que quería registrarse podía hacerlo, por supuesto, continuar en la difícil carrera de Arquitectura dependía de sus méritos. Para esto, los profesores debían hacer un reporte mensual de los avances que cada alumno mostraba (disposición,

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 19.

talento, continuación y quietud).<sup>74</sup> A finales de esta década, el Método de enseñanza de Arquitectura que proponía Manuel Machuca y Vargas, incluía poner al alcance de la Academia, todos los autores relacionados con las disciplinas que se impartían en la institución. También consideró conveniente realizar las traducciones de los nuevos libros que se publicaran en Inglaterra, Francia y España.

Al igual que en las otras disciplinas, la formación de los escultores debía comenzar con el dibujo como base de su estudio. Otro elemento clave en esta materia, sería la copia de modelos de la estatuaria clásica, del antiguo y modelos del natural.

En lo que se refiere a cartillas realizadas para la enseñanza de la escultura, no se encuentra específicamente algo publicado por la Academia, los estudiantes de esta disciplina consultaban las cartillas publicadas para la pintura y la arquitectura, adaptando los datos al lenguaje escultórico. Esto nos indica que en la enseñanza del dibujo se compartía una metodología con la pintura, que en líneas anteriores ya ha sido expuesta; asimismo, el planteamiento de los aprendizajes sobre perspectiva, estaba en los planes de estudio como una disciplina común. Aquí se infiere que para la escultura la utilidad de la perspectiva se basaba en el hecho de poder representar una idea en papel; ya que la construcción real de la escultura difiere de la percepción visual del espacio, es decir, de la perspectiva. También, “la escasez de textos específicos relativos a la escultura, ayuda a explicar el porqué de las pocas referencias que se hicieron a la bibliografía que debía conformar la biblioteca del escultor.”<sup>75</sup>

Por otro lado, en el desarrollo de la enseñanza en la Academia de San Fernando, un elemento muy importante resultó la inclusión de las dos disciplinas del grabado —el de medallas y el grabado en dulce— dentro del programa de estudios de la Academia. Ésta es la primera institución en su tipo, que abrió sus puertas a la enseñanza del grabado junto con las tres disciplinas tradicionales. Mas, a pesar de ubicarla como una disciplina necesaria dentro de la Academia, se le consideró siempre en un segundo orden, quedando el grabado en dulce relegado a “la más fácil propagación de las excelentes producciones de las tres

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 76.

nobles artes.” No obstante, desde 1751 se había considerado el perfeccionamiento del grabado en la Academia, y se vio en el Estatuto la necesidad de abrir ocho plazas para el estudio y perfeccionamiento de ambos grabados, junto con otras artes menores como eran la pintura de flores, animales, mármoles y perspectivas.<sup>76</sup>

El aprendizaje del grabado tenía quizá más que las otras disciplinas, un carácter útil y que le redituaba ganancias a la Corona española, por ello se le veía más como un oficio que como una disciplina artística. Sin embargo, su calidad de difusor de las obras, tanto de pinturas, dibujos, esculturas, etc., le hicieron crecer para que se considerara totalmente cercano al dibujo, validándose en su calidad independiente y expresiva. Y como ya se mencionó, su ayuda para realizar las cartillas y difundir diversas imágenes, fue un gran respaldo para la enseñanza del dibujo; asimismo, para el estudio de la perspectiva, ya que seguramente los primeros acercamientos de los discípulos a un escorzo, a paisajes, incluso a objetos de ornato, lo tuvieron al copiar de alguna estampa o de las famosas cartillas de dibujo, realizadas por medio del grabado.

Para concluir, diremos que estas discusiones sobre las mejoras a los planes de estudio y su respectiva vinculación con la clase de perspectiva, no cesaron en lo absoluto, siempre fue una preocupación constante en San Fernando el aprovechamiento de las materias como en 1842 el plan Acuña hacía patente: “sin una organización de los estudios de las artes que supiera dar a cada parte (teórica y práctica) la justa y complementaria importancia; resultaba que muchos jóvenes se aburrían y abandonaban los estudios.”<sup>77</sup> En la Academia de San Fernando era notorio que una estructura de las materias y cómo se impartirían facilitarían el aprendizaje en las clases e incluso al profesor le permitiría llevar un mayor control de los conocimientos que el alumno debía poseer.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>77</sup> Esperanza Navarrete Martínez, *Op. Cit.*, p. 158.

## CAPÍTULO II

### EL DIBUJO DE PERSPECTIVA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

#### 2.1 Fundación de la Academia de San Carlos

Como ya se mencionó, un acontecimiento que marcó la época de creación de las academias de arte fue la Ilustración. Esta filosofía llega a la Nueva España cuando los criollos que constantemente viajaban a Europa regresaban con ideas y papeles revolucionarios cargados de pensamientos humanistas de igualdad, que aprendieron al conocer a personajes importantes de la filosofía francesa como Boucher, Diderot, D'Alambert y Voltaire, entre otros. De este modo los criollos comienzan a ventilar en reuniones secretas las prédicas igualitarias de Rousseau ocasionando con esto que filosofía y política conspiren juntas para cambiar el orden colonial y derrocarlo. En este tiempo se acusaba a la educación colonial de ser una instrucción para esclavos, por su parte el neoclasicismo fue un intento del siglo XVIII de quitar esta política educativa, pero también su intención sería europeizar el mundo de las indias reglamentando el arte de acuerdo a una estética única.

Por otro lado, la proliferación de academias de arte se debió principalmente a la idea de que una nación es rica en relación directa de los metales preciosos que posee, esto convenció a los soberanos de la necesidad de incrementar sus manufacturas para exportar procurándose a cambio, mayores cantidades de oro y plata, y ningún remedio pareció mejor que superar la producción de sus artesanos enseñándoles a dibujar, ornamentar y modelar, dentro del sistema de educación dirigida. En manos de los monarcas, el proyecto de las academias contempló que “el arte puede mirarse desde un punto de vista comercial, y así como redundaba en la gloria de la nación al producir excelentes artistas, eleva la demanda exterior de productos nacionales.”<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Eduardo Báez Macías. “La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio”, en: *Las Academias de Arte (VII coloquio internacional en Guanajuato)*. México, IIE-UNAM, 1985. p 38.

La fundación de la Academia de San Carlos es parteaguas en la visión artística de este país; al ser ésta la influencia que determinó la dirección a seguir del arte mexicano que se definió en un sentido europeizante de corte académico. La Academia de San Carlos fue encargada de vencer la prolongada etapa barroca que culminó en el churrigueresco -este riquísimo estilo con composición en extremo saturada que se da en la primera mitad del siglo XVIII en México- y que posteriormente tuvo su decadencia que se justificó con la alteración de su lógica constructiva. Sin embargo, la educación de la Nueva España preservaba este estilo ultrabarroco con la excesiva asimilación de las formas, lo que en principio se aplaudía como ingenuidad de los trazos, más tarde fue evidente falta de formación artística, tal es la crítica que del arte churrigueresco presenta Thomas Brown:

... “ el ultrabarroco de Nueva España vino a representar un epítome de mal gusto; equivalía a un libertinaje estético. En tal circunstancia testimonio de la degeneración artística en Nueva España para los académicos de la Ilustración, le fue confiada a la Academia la tarea semioficial de moldear artistas dentro del clasicismo y de restaurar el *buen gusto*, valiéndose para ello de la enseñanza, el ejemplo y las reglas”<sup>79</sup>

Aunque siempre se había guiado por los dominios de la madre patria, el arte de la Nueva España se vio permeado por influencias francesas que junto con las peculiaridades del arte barroco dieron origen al churrigueresco. No fue hasta la llegada de pensamientos influidos por la Ilustración que se consideró cada vez más arcaico el arte barroco y por supuesto el churrigueresco<sup>80</sup>. A la Academia de San Carlos tocó la labor de acabar con estas tendencias y hacer que renaciera el estilo clásico, que pretendía restaurar el gusto estético en la Nueva España.

Este nuevo estilo clásico se denominó neoclásico, el cual tomó sus modelos del renacimiento y el arte grecorromano, los modelos anteriores a este arte neoclásico resultaban desmesurados, ya que la ornamentación había llegado al abuso y al caos en las

---

<sup>79</sup> Thomas A. Brown. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, SEP. 1976. p 20.

<sup>80</sup> En el siglo XVII se estableció el barroco, este estilo siguió evolucionando hasta el siglo XVIII alcanzando su etapa churrigueresca y cuya descomposición trajo en consecuencia la instauración del estilo neoclásico.

reglas que rige toda obra de arte. El neoclásico, según sus seguidores revivió lo que se llama buen gusto anulando con ello la riqueza y cualquier aportación que se haya hecho en torno al arte barroco en la Nueva España.

En consecuencia, la creación de la Academia de San Carlos no se puede concebir como un ente aislado; su aparición obedece por un lado, a la proliferación de Academias en el viejo continente con todas estas ideas del conocimiento ilustrado, por tanto la exacerbación del neoclásico, y por otro lado a la necesidad de una escuela de arte en la Nueva España, con las debidas ventajas económicas para la corona española. Ante estas situaciones, Carlos III se propuso la creación de una academia de arte en América como la prolongación de la Real Academia de San Fernando, y que a su vez significaba la extensión de la monarquía, esta sería la primera academia de arte que se instituiría en las colonias del inmenso imperio.<sup>81</sup> Efectivamente, se trató de hermanar a la Nueva España con la España Imperial introduciendo el método europeo de educación artística, que llegó a renovar el espíritu artístico de ésta, después de ciento cincuenta años del “imperio barroco”.

Se podrían contar como motivos para la creación de la Academia aspectos económicos, religiosos, artísticos que eran respaldados por el aura de la Ilustración. El comercio tenía interés en el desarrollo de las disciplinas artísticas, porque se centraba principalmente en la producción artesanal e industrial y la Academia de arte podía capacitar por medio del dibujo y beneficiar la producción. A su vez el Tribunal de Minería explicó lo provechoso que sería para los ingenieros y mineros el dibujo y la arquitectura, consideraron necesaria la apertura de la escuela. Por su parte en el aspecto religioso, eran bien sabidas las conversiones que se atribuían al esplendor y excelencia de pinturas y esculturas de imágenes sagradas, digna de alabanza también la arquitectura, todas ellas ahondaban en los feligreses las imágenes de divinidad.

Desde luego no fue gratuito el interés del rey para contemplar la creación de una academia de arte similar a la instaurada en Madrid; ya que desde su llegada a estas tierras los españoles dieron cuenta de la inteligencia que los indígenas mostraron para asimilar el arte español, sorprendían a sus mentores entre estos se encontraban: Rodrigo de Cifuentes, Fray Juan de Zumárraga y Pedro de Gante; este último puso en marcha la primera “academia de

---

<sup>81</sup> Eduardo Báez Macías. *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*. México, DDF, 1974. p 18.

arte”<sup>82</sup> en la Nueva España, albergando alumnos hasta principios de 1700. También a mediados de éste siglo Miguel Cabrera intentó fundar una academia de arte a la que llamaría Academia de la muy Noble e Inmemorial Arte de la Pintura, misma que no logró ser más que un proyecto.

Tiempo después, en 1778, encontramos el precedente de la fundación de la Academia de San Carlos en la Real Casa de Moneda de la Nueva España, ya que ante la necesidad de cubrir el cargo de grabador mayor de esta institución; el rey Carlos III encarga a Jerónimo Antonio Gil, quien fue profesor de mérito de la Real Academia de San Fernando, establecer una escuela de grabado en la que se pudieran capacitar a trabajadores para la Casa de Moneda.

Así pues, la escuela de grabado se creó con la colaboración de algunos discípulos que Gil tuvo en San Fernando; ellos fueron, Tomas Suria y José Estebe. También se trasladaron de España los instrumentos que Gil consideró necesarios para llevar a cabo su trabajo. Pasado algún tiempo en la dirección de la escuela de grabado, contempló la necesidad de una escuela que de manera informal, pudiera atender a personas interesadas en el dibujo, con diferentes finalidades; fue así que se instituyó la Escuela Provisional de Dibujo que se pondría en funcionamiento en 1781.

Dado que se requería de profesores para atender a gran número de personas, hubo que aumentar el cuerpo docente; los maestros que se asignaron a la Escuela Provisional de Dibujo fueron José Alcíbar, Francisco Vallejo y Andrés López, y el español Francisco Clapera.

Posteriormente, a un año de la fundación de la Escuela Provisional de Dibujo, Jerónimo Antonio Gil tuvo la inquietud de crear una escuela de bellas artes en donde se pudiera dar una formación integral en el arte y no sólo resolver las necesidades de ciertos oficios; es decir, una institución en la cual se pudiera enseñar a futuros pintores, escultores y arquitectos con sus debidas clases teóricas y talleres. Gil se entusiasmó con el proyecto a don Fernando José Mangino, quien era superintendente de la Casa de Moneda y miembro del Consejo de Hacienda del Rey, posteriormente Mangino presentó el proyecto al virrey de

---

<sup>82</sup> La diferencia entre esta Academia y las derivadas de los pensamientos de la Ilustración, radica en que estas últimas eran un instrumento para validar el arte estableciendo normas para el desarrollo de las artes, las clases no sólo eran las de un taller, también las clases teóricas se evaluaban y al término de los estudios la institución respaldaba a quien hubiese estudiado allí. Por su parte, las academias anteriores no tenían gran diferencia del trabajo realizado en las agrupaciones gremiales

la Nueva España, don Martín de Mayorga, y éste lo hizo llegar Carlos III. De esta manera “...fue madurando un proyecto para establecer en el virreinato una academia de bellas artes, que en su género sería la primera en las colonias del inmenso imperio”<sup>83</sup>

En 1782 la junta preparatoria estaba firmemente convencida de la permanencia de la Escuela Provisional y no dudaba que su progreso era el mejor argumento para la aprobación y los fondos reales. “La junta se reunió el primero de Agosto de 1782 y se presentaron al rey las propuestas de aprobación y asignación de 12500 pesos anuales. Se pidió también que se trajesen tres profesores de la mayor capacidad y reputación, que eran necesarios para asumir la primera dirección en escultura, pintura y arquitectura.”<sup>84</sup> Ya que el sistema de Academia que se pretendía erigir, habría de exaltar y engrandecer el imperio español; entonces se asumió que los profesores debían ser profesores de mérito de las academias españolas. Dichos profesores serían los maestros y directores en las áreas de arquitectura, pintura y escultura.

A este respecto Carlos III aprobó el proyecto de enviar al cuerpo docente y los materiales necesarios para la nueva academia. Se creó como resultado, la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos, como consta en Cédula del veinticinco de diciembre de 1783, dictando las primeras providencias para su funcionamiento en tanto se hacían los estatutos. De este modo la Escuela Provisional de Dibujo, se convierte oficialmente en Real Academia de San Carlos, al establecerse los estatutos de la misma.

Un dato relevante sobre la creación de la Academia de San Carlos; es que en las diversas fuentes de consulta, encontramos al menos tres fechas que se manejan respecto a su fundación. La primera fecha es el 4 de noviembre de 1781, dato que emplea Roberto Garibay<sup>85</sup> para señalar la fundación de la Escuela Provisional de Dibujo<sup>86</sup>; por otro lado encontramos que Eduardo Báez<sup>87</sup> favorece el dato de expedición de la Real Orden el 25 de diciembre de 1783 y por último el 4 de noviembre de 1785 es la fecha que retoman

---

<sup>83</sup> *Ibid.* p.16.

<sup>84</sup> Thomas A. Brown. *Op Cit.* p 84.

<sup>85</sup> Roberto Garibay. *Breve Historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plástica.* México, Escuela Nacional de Artes Plásticas/ UNAM. 1990.

<sup>86</sup> La Escuela provisional de Dibujo fue el antecedente y cuando Carlos III le dio su protección se le denominó Real Academia de San Carlos en 1783, recibió sus estatutos para guiar su funcionamiento en 1785.

<sup>87</sup> Eduardo Báez Macías. *Op. Cit.*

Abelardo Carrillo y Gariel<sup>88</sup> y Thomas Brown<sup>89</sup>; ambos dan prioridad al día en que se publican los estatutos de la Fundación de la Academia de San Carlos. Sin embargo, no es posible hablar de la Academia de San Carlos, sin hacer referencia a la Escuela Provisional de Dibujo, al ser ésta su raíz, por ello la fecha del 4 de noviembre de 1781 es de manera oficial tomada como fecha de fundación de la Academia de San Carlos. Tampoco es posible ignorar el hecho de que el buen funcionamiento de la escuela y los notables progresos de los alumnos fueron los hechos que motivaron a la Corona Española para la erección de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos.

Retomando el tema de la fundación de la Academia de San Carlos, la formación de Gil como profesor de mérito de San Fernando fue determinante para que se propusiera una escuela de la misma importancia en la Nueva España. Esta Academia para funcionar tuvo que crear una junta que se autorizó por el virrey, dicha junta la integraban el virrey Martín de Mayorga, Fernando José Mangino, el corregidor de la Ciudad de México, Francisco Antonio Crespo; el regidor decano del Ayuntamiento de la capital, José Ángel Cuevas Aguirre, el prior del Consulado, Antonio Barroso y Torrubia; el cónsul más antiguo Antonio Basoco, el director del Tribunal de Minería, Joaquín Velásquez de León; el administrador del mismo Tribunal, Juan Lucas Lasaga; el mariscal de Castilla y Marqués de Ciria, el marqués de San Miguel de Aguayo, Jerónimo Antonio Gil, que ocupó la dirección y José Ignacio Bartolache que ocupó la Secretaría.

Por su parte los estatutos establecían las siguientes autoridades para gobernar la Academia: el viceprotector, un lugarteniente o presidente, los conciliarios, los académicos de honor, un director general, dos directores de pintura, dos de escultura, dos de arquitectura, dos de matemáticas y dos de grabado, tres tenientes de pintura y tres de escultura, académicos de mérito y académicos supernumerarios. El nombramiento de viceprotector iba incorporado al de virrey, con potestad para gobernar la Academia en nombre del monarca, su principal cargo ha de ser promover con el mayor esmero sus adelantamientos, cortar los abusos que se puedan introducir. El presidente era sustituto del viceprotector cuida la observancia de los estatutos, Como arreglar el método de los estudios, mejorarlo y conservar el buen orden

---

<sup>88</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Datos Sobre la Academia de San Carlos de Nueva España*. México. s/n 1939.

<sup>89</sup> Thomas Brown. *Op. Cit.*

en todos los ramos de la Academia. Ha de hacer convocar todas las juntas, y en estas propondrá las materias y negocios que cada una pertenezca, resolverá decisivamente todas las causas y casos de la Academia y firmará todos los libramientos para el pago de sueldos, pensiones y gastos ordinarios.

El cargo de conciliario implicaba gran distinción, pues se daba a aquellas personas de gran calidad, que sin practicarlas protegían las bellas artes, los conciliarios, siempre debían ser convocados y asistir con voz y voto en las juntas de gobierno y públicas, el conciliario sustituirá al presidente en todos sus cargos, en caso de faltar el primero. Los académicos de honor compartían en menor grado la jerarquía de los conciliarios, pues estos asistirán con la frecuencia posible a todas las labores académicas de la institución. La dirección general era obviamente el cargo más difícil en la institución, porque en ella descansaba toda la responsabilidad de la buena marcha en la práctica y cultivo de las artes, su duración debía ser de tres años, pero por una gracia concedida al primer director Antonio Gil, lo ocuparía de por vida.<sup>90</sup>

Al ser fundada la Academia de San Carlos por Carlos III, tomó como santo patrón a Carlos Borromeo; al instalarse, la institución utilizó como sede en la Nueva España la Real Casa de Moneda bajo la dirección de Jerónimo Antonio Gil. La primera enseñanza fue sobre la técnica de grabado en hueco en donde se ordenó que fueran aceptadas todas las personas que quisieran aprender este oficio. Jerónimo Antonio Gil, siendo un artista de vocación, fue quien realmente fundó la Academia junto con la ayuda de Fernando José Mangino su superintendente. Gil fue apoyado por profesores establecidos en la ciudad desde su llegada en la Casa de Moneda y año y medio después en la Casa que hasta la fecha está situada la Academia, que antes de serlo fue el Antiguo Hospital de Dios.

En sólo cinco años el acervo de obras artísticas de la Academia podía considerarse abundante, puesto que se contaba con 124 cuadros al óleo, representando escenas sagradas, retratos de generales de la compañía, padres jesuitas, autorretratos de pintores, cuadros de flores, etc. La mayor parte de ellos procedentes de las comunidades, pues por real orden del

---

<sup>90</sup> Eduardo Báez Macías. *Op. Cit.* p.10-18.

3 de noviembre de 1782, se ordena que los cuadros de los conventos suprimidos se custodien en la Academia y colocados ordenadamente sirvan a la utilidad y recreo del público. Además figuran 2000 estampas de las llamadas de humo y buril (grabado en hueco) 340 dibujos y 84 libros, entre estos 35 de pintura debidos a Palomino, Pacheco, Vanationes Piscatio, etc., 26 de arquitectura entre los que figuran el Vitruvio y 23 de materia diversas y de no menos excelentes autores como anatomías de Andrés Vesalius y de Couper, Historia Natural de Plinio<sup>91</sup>

Pasando a los objetivos que cubría la Academia; su función principal de la Academia era proporcionar instrucción a los pintores, escultores, grabadores y arquitectos de Nueva España; pero la educación académica no estaba limitada ni en auditorio ni en eficiencia a las bellas artes. San Carlos jugó un papel secundario, que fue el de dar instrucción útil a los artesanos y artistas para mejorar su competencia en la labor diaria y en la industria artesanal.

Entre los profesores que se hallaban en la Academia en ese momento encontramos a Francisco Clapera, José de Alcívar, Gutiérrez, Saénz, entre otros. En Abril de 1786 llegan a México como directores titulares de esta escuela don Gines Andrés de Aguirre como titular de pintura, y como subdirector de la misma don Cosme de Acuña, en al dirección de escultura Manuel Arias, y como director de arquitectura Antonio González Velásquez. Por último en 1787 llegó Joaquín Fabregat director para grabado en lámina.<sup>92</sup> Jerónimo Antonio Gil, además de ser director general del establecimiento, dirigió el ramo de grabado en hueco.

La Academia fue erigida en respuesta a la gran inclinación por las artes que encontraron sus fundadores en los jóvenes de la ciudad de México. Sus primeros fondos fueran suministrados por patronos ricos y por voluntarios de toda la Nueva España. En la época de la Colonia, los indígenas tenían mucha inteligencia para absorber el arte que se le imponía,

---

<sup>91</sup> *Ibid.* p.25.

<sup>92</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. Op. Cit. p.15-17.

lo dicen Rodrigo de Cifuentes 1523 al pisar América, Fray Juan de Zumárraga en 1531, el obispo de Tlaxcala en 1527, etc. Las posibilidades que se explotaron, en el ingenio, habilidad y adaptabilidad de los artífices del arte novohispano, pudieron ver sus frutos solo hasta que se creó la Academia. Anterior a la aparición de esta institución, el arte civil casi no existía y fuera de los cuadros de asuntos religiosos que se les encomendaban para decorar capillas e iglesias en cuestión eclesiástica, apenas si algún noble encargaba un retrato sólo para completar su colección de familia.

Como ya se mencionaba, el grabado fue el primer arte con el que surge la Academia de San Carlos, propuesto por Jerónimo Antonio Gil y sus alumnos. A pesar de haber inspirado prácticamente la fundación de la Academia, a este arte no se le dio la relevancia como a la escultura y a la pintura. Una de las etapas más destacadas de la Academia de San Carlos se aprecia con la llegada de Manuel Tolsá, quien fuera académico de mérito de las Academias de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia, llega a la Nueva España para fungir como director de escultura y posteriormente de arquitectura.

A este gran maestro es a quien se le encomienda trasladar una colección de reproducciones de esculturas griegas para que sirvieran de manera didáctica en las clases de dibujo de la Academia de San Carlos. “El veinte de febrero de 1790 salieron de Madrid las estatuas y demás efectos destinados a la academia. Tolsá llega a México con la colección de reproducciones en yeso que Carlos III obsequia a la Academia”<sup>93</sup>. Acompañando a Tolsá venía un director de Vaciado en yeso, fue Baltasar Pombo.

Esta primera etapa de gloria de la Academia, encabezada por Jerónimo Gil y Manuel Tolsá, culmina en 1810, a causa de la guerra de Independencia, ya que al surgir problemas económicos que afectaron especialmente el desarrollo de las artes, fueron retiradas las pensiones con que era favorecida la Academia, y gracias a las que sobrevivía, así fue que después de perder dicho apoyo, tuvo que cerrar a fines de 1821, posteriormente gracias a Lucas Alamán vuelve a abrir en 1824.

---

<sup>93</sup> *Ibid.* p.27.

Sin embargo, con los cambios políticos no resultaría una prioridad, y es hasta 1843 que la Academia vuelve a tomar auge, después de la guerra de Independencia, se le puso el nombre de Academia Nacional de San Carlos, bajo el decreto de Santa Anna el dos de octubre de 1843 se reorganiza la academia pagando buenos sueldos a los profesores y directores, pensiones para los mejores estudiantes, que se otorgaban por medio de concurso. Y para generar un aprendizaje a la altura de las mejores Academias de Arte, se adquirieron los mejores cuadros y esculturas europeos para lograr una galería, finalmente se ordenó la compra del edificio que ocupaba la Academia, se reparó entonces este edificio que lo volvería funcional. Santa Anna un año después propuso que el producto de la Lotería fuera para la Academia, don Javier Echeverría fue presidente de la junta de Gobierno de la Academia y en efecto la decisión fue tan acertada que pudo sacar a la Lotería de la quiebra, pagar adeudos y produjo lo suficiente para comprar el edificio de la Academia.

Efectivamente, la Academia reabrió sus puertas con bríos y una calidad insuperable en el cuerpo docente, entre ellos otro profesor que enalteció el nombre de la Academia de San Carlos fue Pelegrín Clavé, su ingreso a la Academia se debe a que don José María Montoya encargado de contratar a los profesores logró convencer al pintor para ingresar a la institución. Fue también José María Montoya quien convenció al escultor Manuel Vilar para hacerse responsables de la dirección de escultura, junto con el arquitecto Javier Cavallari, italiano que llegó a México en 1857, quien se encargó del ramo de arquitectura. Así se completó el grupo de maestros de la Academia.

El plan de estudios propuesto por Pelegrín Clavé se enriquece con los contenidos de la perspectiva en la pintura del paisaje, que él impartió dando como resultado que en 1855 por sugerencia suya, llegara a México el italiano llamado Eugenio Landesio para sustituirlo, pintor que siguió su línea haciendo tratados de paisaje y perspectiva para la Academia de San Carlos, Este profesor también fue conocido por haber impulsado a su alumno, el célebre pintor don José María Velasco para el ámbito universal.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Roberto Garibay. *Op. Cit.* p.24-31.

Por otra parte, encontramos también a Don Bernardo Couto quien fue una de los primeros personajes en restaurar el edificio de la Academia, esta se llevó a cabo en enero de 1843. Fue electo presidente de la Junta de Gobierno en 1852, con lo cual promovió las obras de remodelación del edificio, como la fachada, el gran salón de la Galería, organizada por Clavé y el salón de actos, donde se alojaban la biblioteca, la dirección y la secretaría, administró los fondos de la Academia, promovió galerías de pintura como la galería Clavé, con obras del pintor y sus discípulos. Por último, fue el iniciador de la colección de pinturas europeas de la que hoy goza el Museo de San Carlos.

En conclusión, podemos afirmar que el acontecimiento de la creación de la Academia de San Carlos en la Nueva España, se dio por una serie de factores sociales, económicos y políticos, que se imponían en su contexto histórico, como fueron entre otros, que éste sería punto clave para el transformación artística del país, adquiriendo características más afines al arte europeo. Asimismo, la labor que desempeñó en la formación de artistas y artesanos, para hacerlos competitivos ante la industria es digna de mención.

La trascendencia de la Academia fue tal, que su primera generación de arquitectos construyó prácticamente todos los edificios del centro de la Ciudad de México, sin los cuales hoy no se puede concebir la imagen de nuestro Zócalo. Por otro lado, el hecho de haber sido la primera Academia de Arte que se fundara en América, esto bajo el amparo del rey Carlos III, nos habla del gran valor que Nueva España iba adquiriendo para el imperio español.

## 2.2 La Enseñanza del Dibujo de Perspectiva

Es a partir de este apartado que se plantea la propuesta real de la investigación sobre la enseñanza del dibujo de perspectiva en la Academia de San Carlos, ya que la información que aquí se expone forma parte de una ardua labor de búsqueda en de los archivos del Fondo Reservado y Gráfico de la Academia de San Carlos, el Archivo de la antigua academia de San Carlos (AAASC) y el archivo histórico de la UNAM en la Facultad de Arquitectura.

Al respecto del tema de la enseñanza del dibujo de perspectiva se encontraron algunos documentos de los cuales solamente se han elegido ocho que a groso modo pueden ilustrar la forma en que se enseñaba esta materia, el primero es *El documento de actas y acuerdos sobre el establecimiento de la Academia de San Carlos*, fechado en 1782. Por otro lado, tenemos *el inventario de los útiles de la Real Academia de San Carlos* el cual se ubica en 1786; también el documento referente a la *Nota de los libros que componen la biblioteca de la Real Academia de San Carlos*. Otro de los documentos de gran relevancia para el tema es: *El Reglamento que ha de observarse con los pensionados que la Real Academia de México ha de mantener en Madrid en 1792*. Asimismo, se consideraron de importancia: *La lista de asuntos para pruebas de repente de pensionados y discípulos del año 1793* y *El informe de Jerónimo A. Gil sobre el plan que se propuso para el adelantamiento de los alumnos en 1794*. Por último se menciona la trascendencia del *Informe de los directores de la Real Academia sobre el plan de estudios* fechado en 1795. Claro está que los documentos mencionados ilustran tan sólo a fragmentos esta metodología sobre la enseñanza del dibujo, pero vistos en su conjunto son documentos clave para entender los pasos sobre los que se gestó este tipo de aprendizaje. De esta forma se establece un espacio temporal que sirve de parámetro para el análisis de la materia en el siglo XIX, con las propuestas sobre la enseñanza del dibujo de perspectiva que aportaron Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y José María Velasco, mismas que serán abordadas en el tercer capítulo.

Por otro lado, en este apartado dedicado a la enseñanza del dibujo de perspectiva en la Academia de San Carlos, es de suma importancia resaltar la influencia que tuvieron los planes de estudio que las academias españolas implantaron, ya que los estatutos y

programas con los que debía funcionar la nueva academia venían dictados desde España según la Real orden expedida el 25 de Diciembre de 1783.

Hay que destacar que dentro de los estudios que las academias españolas proponían, en cuanto al desarrollo de la perspectiva, se esperaba que el alumno estudiara la perspectiva para lograr específicamente los objetivos siguientes:

...“los pintores aprenderán de ella a colocar bien en sus planos las figuras de sus cuadros, graduándolos según la distancia a la que se hallen del verdadero punto de vista, y por medio de la óptica o perspectiva aérea sabrán dar el justo tono de tintas que corresponda a todo el cuadro y a cada una de sus partes. Los escultores graduarán con más precisión las figuras en bajo relieve, colocándolas con orden y acierto en sus planos, y conocerán asimismo el efecto que pueden producirle sus estatuas, según fuere la distancia a que estén de su respectivo punto.”<sup>95</sup>

Como revela esta información, la destreza en el dibujo de perspectiva se consideró relevante para el desarrollo adecuado de las disciplinas que las academias españolas enarbolaban, sin lugar a dudas se veía la necesidad de su estudio y al señalar las ventajas del mismo, también se hacían patentes las carencias que tendría un escultor al no tener una referencia visual clara respecto de su entorno y la repercusión para un pintor al no saber construir un espacio para figuras y fondos en los cuadros. Y aunque no se hace mención de ello, incluso los grabadores al hacer uso del altorrelieve, podrían desarrollar una habilidad en el manejo de planos, y por supuesto de un mejor dibujo.

A modo general, la referencia en los métodos de enseñanza se basó en lo estructurado en las academias españolas, -principalmente el referente es la Academia de San Fernando- dicho tema se abordó de manera amplia en el segundo capítulo de esta investigación, exponiendo algunos sistemas de estudio que se emplearon para la enseñanza del dibujo y de la perspectiva específicamente.

Aún cuando las particularidades de la academia de la Nueva España significaron cambios en la expectativa de los estudios a realizarse en la institución, ésta se encargaba por un lado, de formar pintores, escultores, arquitectos y grabadores, y por el otro, resultó un centro para la formación de artesanos, para quienes los cursos, debían ser más flexibles en metodología y tiempos de estudio. En este sentido se entiende que disciplinas como

---

<sup>95</sup> Federico Mares Deulovol. *Dos siglos de enseñanza artística en el principado*. Barcelona. Gráfica Bachs, 1964. p.80.

principios de matemáticas y perspectiva, no fueron una prioridad para la formación de artesanos, pero esto no descarta que en el ejercicio de copiar imágenes y objetos reales, el aprendizaje de perspectiva no haya estado implícito aún para los artesanos.

Thomas Brown al referirse a los planes de estudio que utilizó la Academia de San Carlos, señala que hubo una insistencia en que los pintores y escultores aprendieran geometría, anatomía, proporción y perspectiva, y que los arquitectos fueran expertos matemáticos,<sup>96</sup> es decir, se estaba dando especial atención a los aspectos científicos, reafirmando el espíritu de la Ilustración. La formación en el arte se definía por los Estatutos que se elaboraron al fundarse San Carlos, la academia estaba regida por estos, y la estructura y orden de los estudios, horarios en que se debían impartir las materias se estipulaba para un aprendizaje óptimo.

Por otro lado, mediante el acervo que se guarda en los archivos de la Academia de San Carlos, es posible rescatar algunos documentos que nos pueden conducir a programas de estudio quizás no como los conocemos hoy, pero son documentos que permiten recuperar datos para interpretar la forma en que en dicho momento se impartían las clases de dibujo en la Academia y en lo que toca al dibujo de perspectiva, la forma en que se abordaba. De esta manera será posible evaluar si la perspectiva era una materia específica y considerada de importancia en el desempeño de la pintura, la arquitectura, el grabado y la escultura, o si su presencia en las aulas carecía de notoriedad y trascendencia. En este sentido, me parece conveniente advertir al lector que los documentos aquí presentados prueban la existencia de métodos, en los que el uso de la perspectiva es claro, aún si no es mencionada la disciplina como tal.

Asimismo, considero pertinente exponer las condiciones generales de la enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos, ya que la disciplina dibujística tuvo una gran relevancia. Cuando un alumno solicitaba su incorporación a la Academia, debía pasar forzosamente por las clases de dibujo, que después de notables avances lo hacían candidato a ingresar en otros ramos de las artes plásticas. Es por esta razón que se plantea como necesario el entendimiento de esta materia para ir cotejando la información sobre los

---

<sup>96</sup> Thomas Brown. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. México, SEP, 1976, vol. 2. p. 47.

documentos rescatados del Archivo de la Facultad de Arquitectura, la Biblioteca Nacional y los Archivos Gráfico y el Fondo Reservado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En este sentido, la organización de los documentos se presentará en forma cronológica con las observaciones que con respecto a la disciplina del dibujo y en particular al de la perspectiva se hagan necesarias. También como un instrumento para esta investigación, se han tomado algunos tratados de dibujo que realizaron profesores como Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y José María Velasco, mismos que forman parte del tercer capítulo de esta tesis. Volviendo la idea de un orden cronológico, lo que sigue es la exposición de documentos situados en el espacio de la investigación, esto es de 1781 a 1900. En primera instancia hago cita de un documento de actas en que se firmaron acuerdos sobre el establecimiento de la Academia de San Carlos realizado en agosto de 1782 y firmado por José Ignacio Bartoloche.

El 29 del mismo mes y año (agosto de 1782) celebramos junta, y después de una larga conferencia quedó acordado, se proveyese prontamente con la posible brevedad de la lectura de “Rudimentos Matemáticas, propias de este laudable instituto, esto es aritmética, geometría, perspectiva y arquitectura teórica elemental, cada cosa en su lugar y grado, y a su tiempo, sin perder ninguno en el dibujo. Para lo cual creyó la junta, ser indispensable la nominación de algún sujeto que fuese capaz y estuviese pronto a desempeñar el encargo siendo uno de los profesores. Y no pudiendo el señor Velásquez (por mas que lo quiera) venir a dar estas lecciones, ocupado de continuo en negocios de mayor cuantía, pertenecientes también al servicio del Rey, acordó la junta que se recayese la elección en mí el secretario, que prometí hacer mis esfuerzos tal y cual = Señores concurrentes conmigo = Mangino = Crespo = Lasaga = Velásquez = Ciria = Aguayo = Gil.

Dr. Bartoloche .<sup>97</sup>

El documento anterior hace referencia directa a la enseñanza de la perspectiva que se consideró para el estudio de las tres nobles artes, se requería de una formación en conceptos básicos de matemáticas, para lo cual se pedía que se encontrara en la Academia de San Carlos la lectura de Rudimentos de Matemáticas, en éstos se incluían aritmética, perspectiva, geometría y arquitectura elemental. La trascendencia de este documento se

---

<sup>97</sup> UNAM. FD. ENAP. Acervo Gráfico. Libro de Acuerdos. México, Agosto de 1782, 08712127/gaveta 2, lote 8.

refiere a la fecha en que se realiza, ya que a tan sólo un año de establecerse esta institución, se consideró integrar el estudio de la perspectiva como base de la enseñanza de las tres nobles artes.

El siguiente documento al que hago referencia es el *Inventario de todos los útiles de la Real Academia de San Carlos en Diciembre de 1786*.<sup>98</sup> Donde se hallan datos de las pinturas al óleo, estampas al humo, estampas al buril y dibujos inventariados por José Esteve. En la observación de los útiles se encuentran en su mayoría los registros de cuadros de santos y escenas religiosas, retratos de padres jesuitas y dibujos. Y cuya importancia para la enseñanza del dibujo radica en haber servido de apoyo para las clases, al ser las estampas y las pinturas principalmente los modelos de representación en las aulas. También refiere la existencia de figuras de yeso en las salas de dibujo, y una gran cantidad de dibujos de principios e imágenes que seguramente algunos de estos fueron modelos como *las cartillas* en España, y otros formaron parte de los trabajos desarrollados por los discípulos de la clase. En este documento también se encuentran listas de los libros con que contaba la Real Academia para el año de 1786, entre ellos se menciona uno de Palomino, el libro de pintura de Pacheco, Pozzi *Perspectivas* (Fig.6), el Vignola, *Elementos de Euclides*, *Escritos de Alberto Durero y Perspectivas de Roma*, todos estos son textos que también habían sido utilizados en la Academia de San Fernando en España, -todos tienen algún apartado referente al estudio de la perspectiva- y que podemos suponer formaban parte de un acervo muy completo para el desarrollo de una clase como la de perspectiva.

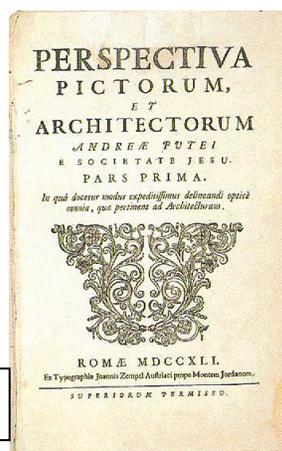


Fig. 6. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum at Architectorum*, 1741.

<sup>98</sup> UNAM. FA. AAASC. México, Diciembre de 1786, doc. 242.

La disciplina del dibujo en la Academia se vio influenciada en extremo por las iconografías traídas de Europa, aunque esto se hace patente desde la llegada de los españoles a la Nueva España, como lo menciona Abelardo Carrillo“...por el escaso número de artistas de primer orden resulta pequeño el de las obras totalmente originales, comparado con la gran cantidad de pinturas donde los personajes, y a veces la composición toda, están tomados de grabados o de copias que reproducen cuadros de los más famosos artistas del Antiguo Continente”<sup>99</sup>. Según este dato podemos darnos cuenta que poseer una imagen -ya fuese pictórica o en impresión- facilitaba el trabajo de los instructores en dichas disciplinas; para la Academia significó una herramienta importante, primero para el desarrollo del dibujo, mismo que dio coherencia al funcionamiento general de la institución, ya que a pesar de los vicios que pudieran generarse, las reproducciones constituían una forma de acercarse a los tratamientos de las técnicas de los grandes maestros europeos; con esto me refiero a un dominio del dibujo en primera instancia, porque sin ello no se entiende un avance en las disciplinas como la pintura, el grabado, la escultura y la arquitectura.

Volviendo al documento que nos ocupa, podemos percatarnos de la existencia de un acervo amplio de imágenes que pudieron servir para la ejecución de dibujos, pinturas grabados, etc. Esto a modo de copias o con selecciones particulares de la imagen como referentes para realizar composiciones propias. Las escenas de algunos de los cuadros y dibujos catalogados nos hablan de representaciones de ideas un tanto complejas como lo son: La anunciación, El Apocalipsis, La huida de Egipto, Los desposorios de Nuestra Señora, Convite de los dioses, Jesús en el desierto, Las tres caídas, etc. En donde se infiere que el ejecutante que pretendiera copiar cualquiera de estas imágenes debía tener ya un manejo desarrollado del dibujo, y en lo tocante a la perspectiva también la habilidad del manejo espacial en el soporte bidimensional para recrear escenas familiarizadas con el mundo real. Otros de los documentos previos a los planes de estudio que podemos citar para generar una visión de la enseñanza del dibujo en las aulas, son algunas descripciones de los exámenes a que sometía a los alumnos, también existen amplias listas de libros que se hacían necesarios para el estudio tanto de la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado. Este es otro documento que incluye *la lista de fuentes bibliográficas que formaba*

---

<sup>99</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Técnica de la pintura de la Nueva España*. México, 1946. p. 127.

*el acervo de la Real Academia en 1791*,<sup>100</sup> en ésta se aprecia una valoración más amplia de las materias, un panorama en donde las ciencias exactas comienzan a tomar su sitio a lado de las artes y donde parece menos importante la formación religiosa, también se hace evidente el interés sobre las culturas clásicas, las matemáticas, la física, arquitectura.

De la lista mencionada destacan algunos títulos como el *Compendio de Matemáticas* de Bails, que fue una referencia bibliográfica muy importante para el estudio de la perspectiva en la Academia de San Fernando de España, podría decirse que durante algunas décadas no hubo un tratado más completo para el estudio de esta disciplina, lo cual nos lleva a pensar que la importancia que se dio al tratado de Bails en España, debió heredarse a nuestra Academia de San Carlos. Prueba de ello es que en el año de 1789 Diego Guadalajara Tello quien fue director del ramo de Matemáticas, propuso un método en el que la enseñanza de la geometría era el centro de atención y basada en los libros de Benito Bails, argumentaba que el arquitecto perfecto, debía saber a profundidad conocimientos de matemáticas, perspectiva e hidráulica entre otros.<sup>101</sup> También en esta lista encontramos diversos tratados de Arquitectura, el de Alberti y el tratado de Escamosi entre otros, que sin lugar a dudas debieron incluir los métodos de representación gráfica por medio de la perspectiva y monteas, que en sí misma es una representación espacial de tres dimensiones. En esta lista podemos ubicar un libro de *Obras de Mengs*, que como ya se sabe este pintor español se encargó de dar mayor estructura a la educación artística en la Academia de San Fernando, donde hizo posible la publicación de *cartillas de dibujo*, entre ellas de matemáticas y perspectiva.

Por otro lado, tenemos un documento que por ser reglamento para los estudiantes de la Academia de San Carlos que se encontraban estudiando en Madrid, puede dar una visión de los programas que manejó dicha institución. Considero importante mostrar la totalidad del documento, porque ver la organización de las materias es de gran ayuda para entender los conocimientos básicos que debían tener los estudiantes, dentro de los cuales se consideraba el estudio de la perspectiva, pero cuyo conocimiento no podía desfasarse de un determinado

---

<sup>100</sup> UNAM. FA. AAASC. México, 1791, doc. 638.

<sup>101</sup> Elizabeth Fuentes Rojas. *Primeros directores oficiales. Una memoria gráfica*. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1998. p. 25.

orden y en este mismo sentido, se consideró de gran importancia, ya que tampoco fue una clase que se podía omitir dentro de lo que fue el currículo de materias.

Reglamento que ha de observarse con los pensionados que la Real Academia de México ha de mantener en Madrid

14...Permanecerán los pensionados en Madrid el tiempo de seis años que se regula suficiente para perfeccionarse en las artes, supuesta la instrucción que deben tener en los principios de cada una.

15...El primer año lo invertirán los pintores en perfeccionarse en el Diseño, Anatomía, Proporción, Geometría y en copiar de Pintura algunos cuadros de autores célebres.

16...En el segundo año continuarán dicho estudio agregando la Perspectiva y haciendo un cuadro de invención.

17...El tercero estudiarán las cinco órdenes de Arquitectura, sacando tantas copias de buenos originales de Pintura como invenciones.

18... En el cuarto observarán la alternativa de hacer dos invenciones y una copia, y salir al campo a copiar para el natural algunas vistas o países.

19...En el quinto con la misma progresión harán tres invenciones y una copia, y pintarán también retratos para el natural para radicarse más en el colorido.

20...Y en el sexto, todo será invenciones sin perjuicio del estudio nocturno de la Academia de San Fernando a que deberán asistir todos seis años.

21...Los escultores harán su estudio en el primer año, dibujando y modelando para las mejores estatuas y bajo relieves del antiguo y también lo harán como los pintores en la Anatomía, Proporción y Geometría.

22...En el segundo se agregará el de la Perspectiva y harán un bajo relieve o estatua de invención.

23...En el tercero estudiarán las cinco órdenes de Arquitectura y harán tantas copias como invenciones, advirtiéndole que en unas y otras, no se les obligará a que sean figuras aisladas, o bajos relieves, sino que se dejará a su arbitrio.

24...En los años cuarto, quinto y sexto, han de ejercitarse en formas por invenciones de cada uno, trabajando el tiempo sobrante en obras de maderas y mármoles para que adquieran práctica en estas materias, y lo mismo ejecutarán en lo restante del segundo o tercero, pero todo sin perjuicio del estudio nocturno de la Academia, que será un mes modelar y otro dibujar.

25...Para los estudios accesorios de la Pintura y Escultura, como son Anatomía, Geometría, Perspectiva, Proporción, etc., les entregará el Director un cuaderno en que se prefijará hasta que grado han de llegar en ellos, con el fin de que no se fatiguen, ni ocupen más tiempo que el necesario para instruirse de lo que les sea útil en su profesión.

26...Los arquitectos en el primer año se perfeccionarán en el dibujo, empezarán el curso de Matemáticas y repasarán las cinco órdenes de Arquitectura.

27...En el segundo seguirán con el Dibujo y Matemáticas, y copiarán algunos templos antiguos por los más clásicos autores de Arquitectura.

28...En el tercero continuarán el Dibujo por Estatuas Antiguas; concluirán el curso de Matemáticas y copiarán algunos Planos, levantarán otros de algunos Edificios de Invención.

29...En el cuarto harán tantas copias de Templos y edificios Antiguos, como invenciones, y algunas de estas en perspectiva y se ocuparán en la práctica con los Arquitectos que se les asignen.

30...Y en quinto y sexto harán más invenciones que copias: estudiarán la Montea y alternarán en la práctica y diseño, según les permita el tiempo; para lo cual no faltarán al estudio nocturno de la Academia en los seis años.

23 de Dic 1792      Pedro Acuña<sup>102</sup>

Este reglamento nos muestra, como el estudio de la perspectiva era necesario en la formación aún de los alumnos destacados que se hicieron acreedores a becas para el perfeccionamiento de sus estudios en el extranjero. En la disciplina de pintura se contempló como un estudio “accesorio,” se entiende pues, que el estudio de la perspectiva aportaba a los discípulos el dominio del espacio, podían ser más certeros en la reproducción de paisajes, escorzos, objetos, en general imágenes que simularan la realidad.

Para el estudio de la escultura, se planteaba el estudio de perspectiva previo al desarrollo de bajo relieves y estatuas de invención, quizás por requerir mayor práctica espacial para la invención directa del volumen, sin menospreciar, claro, las copias y modelados de esculturas que hacían los estudiantes. Por su parte, el reglamento de arquitectura para los pensionados, implicaba mayor dominio de la perspectiva. Esto se explicaba en la necesidad de ajustes de materias tales como Matemáticas, Geometría, Dibujo Lineal, Perspectiva, las cuales requerían precisión, también la copia de templos y edificios antiguos hacía que la práctica de la perspectiva fuese constante, sin omitir por supuesto los ejercicios de montea para representar las formas tridimensionales manteniendo escalas del diseño, es decir, manejando la perspectiva de los objetos como son y no como los vemos. Tal como se presenta este documento deja ver lo que se esperaba paso a paso del alumno, las actividades que dentro de la Academia tendría que desempeñar, por tanto, esto es lo más cercano a la idea de un programa de estudio, ya que están muy claros los aspectos que se evaluarían en cada uno de los trabajos requeridos y el orden en que se proponía cada actividad. También mediante el conocimiento de documentos como este, podemos inferir que el seguimiento de las clases y los trabajos que se pedían a los asistentes a la Academia de San Carlos en México debió ser algo similar a lo que se debía desempeñar en la Academia de San Fernando en calidad de alumnos becados.

---

<sup>102</sup> UNAM. FD. ENAP. Acervo Gráfico. México, 23 de Diciembre de 1792, 08712064/lote 8.

Por su parte, el documento referente a la *Lista de asuntos para pruebas de repente de pensionados y discípulos del año 1793*<sup>103</sup>, muestra el contenido grosso modo de exámenes dirigidos a las diferentes artes de que era encargada la Academia de San Carlos. Aquí se hacen evidentes coincidencias en algunas de las materias y se muestran indicios de los temas y modelos que los discípulos debían seguir en sus obras como Jesús-Cristo aparecido a la Magdalena de hortelano, San Juan Bautista predicando, el capitel dórico compuesto de ángulo según Viñola; temas que por la propuesta compositiva, estarían considerando que la imagen debe ubicarse en un contexto de espacio para explicar toda una situación. Este tipo de imágenes debió pedirse como prueba a los alumnos con determinado avance en el dibujo, para poder construir una imagen con proporciones y distribución adecuada en el plano, lo que implica haber pasado mínimo por las clases en la Sala de principios del dibujo, y la Sala del yeso.

Pasando a otro documento como es el *Informe de Jerónimo A. Gil en el año de 1794 sobre el plan que se propuso para el adelantamiento de los alumnos*, muestra la existencia de una metodología para los estudios en la Academia. A la llegada de los profesores enviados para que le respaldaran en la dirección de las diversas disciplinas practicadas en San Carlos, el director de la Academia Jerónimo Antonio Gil hace constar lo siguiente:

“Luego que llegaron de España los directores les hice presente el nuevo plan de estudios que debía hacerse, para que los discípulos no se aprendiesen las respectivas facultades a que se inclinaran, por pura imitación, sino es por reglas y principios solidos como se practica en las clases o Aula de las ciencias absolutas y sublimes. Facilité los medios para ello.”<sup>104</sup>

Se menciona sin embargo, que no había disposición de todos los directores de la Academia para una evaluación del trabajo realizado con el alumnado, porque lo que se estaba cuestionando era la capacidad de los directores y cómo debían adaptarse los métodos de estudio.

---

<sup>103</sup> UNAM. FA. AAASC. México, 1793, Gaveta 7, doc. 767.

<sup>104</sup> UNAM. FA. AAASC. México, 26 de Abril de 1794. doc. 851.

“V.E. para confirmar cuanto tengo dicho, mande que los directores de la R Academia, presenten el estado, y adelantamiento de sus discípulos en los años que han corrido, para conocer por ellos lo que se debe a su solicitud y cuidado. Yo no obstante mis notorias ocupaciones y tareas incesantes, expongo a los ojos de todos, aquellos que han aprendido bajo mi dirección y celo, como son: Guerrero y Vázquez en la pintura, Marchena y Águila en el grabado en lámina; Suria y Esteve en el dibujo, grabado en hueco y en lámina. Juárez y Molina en grabado en lámina, Montes de Oca y López en el grabado en hueco y láminas; Cavaría y Cerda en el dibujo de la expedición botánica merecieron particular estimación de la corte; y mis dos hijos medianos en el dibujo, adelantados en el grabado en hueco, y en tallar troqueles aptos al desempeño de cualquiera casa de moneda.”<sup>105</sup>

Se percibe en este escrito el compromiso de quien fuera director de la Academia de San Carlos, también cierto alejamiento entre Jerónimo A. Gil y los profesores a quienes se les solicitó un informe, ya que al parecer Gil podía exigirles que presentaran avances de los métodos de estudio y los resultados que se tenían en las clases, pero hicieron caso omiso de ello. No obstante, la solicitud de informes indica que la enseñanza en la Academia, efectivamente seguía ciertos parámetros o programas de estudio que exigían una rendición de cuentas por parte de los profesores encargados de cada materia.

A pesar de ser éste uno de los documentos que por primera vez en la historia de la Academia precisan alguna de las actividades realizadas en las aulas, -en especial sobre las clases de dibujo- no podemos ignorar que para estas fechas la Academia de San Carlos ya tenía más de diez años en funciones y la documentación con la que se cuenta para señalar

en que consistían los planes de estudios, es generalizada.



Fig.7. Autor desconocido, Dibujo de ornato, Copia de estampa, 1802.

La Academia de San Carlos realiza sus planes de estudio teniendo como referencia los planes de estudio de las Academias españolas, principalmente

<sup>105</sup> *Ibidem.*

Fig. 8. Antonio Barraso y Moreno, *Manos*, 1789.



de la Academia de San Fernando. Aunque en sus inicios, no se le dio mayor prioridad al estudio de la perspectiva en el arte, si se menciona que como un estudio general; así lo demuestra el método de estudios seguido en 1795, el cual establece que en la Academia la enseñanza de la pintura estaba basada en el dibujo de imitación, mismo que los alumnos tenían que realizar teniendo como modelo dibujos hechos por sus profesores –que era llamado también dibujo de la estampa-(*Figs.7 y 8*), y dominar este tipo de ejercicios les hacía meritorio continuar con modelos de yeso (*Fig. 9*) y después dibujo del natural;(Fig.10) posteriormente al de clarooscuro, y después podían continuar en la elaboración de cuadros de buenos autores; pero tanto a los alumnos de pintura como los de escultura se les enseñan las proporciones del cuerpo humano, algo de arquitectura, anatomía, geometría, perspectiva -se habla del arte de montea-, plegado de los paños, etc. Se hace hincapié en los estudios de pintura como base para los estudios de escultura “para los varios conocimientos que deben de tener ambos discípulos de las partes que componen el todo de un buen pintor, como son la geometría, la arquitectura, perspectiva, anatomía, varias proporciones del cuerpo humano, estudio de pliegues, composición y demás, cada profesor enseña el método que cree oportuno para el talento y estado de sus discípulos.”<sup>106</sup>



Fig. 9. Vicente López, *Alegoría*, 1797.



Fig. 10. José Jara, *Dibujo al carbón*, 1789.

Es a partir de 1795 que encontramos datos más precisos sobre los programas que se seguían en San Carlos y en el documento referente al *Informe de los directores de la Real Academia sobre el plan de estudios* vemos que se mencionan métodos de estudio como el Bails y el Viñola que eran solicitados para el tema de perspectiva, por otro lado, se establecen incluso los tiempos que se dedicarían a cada clase; este documento en especial menciona la importancia de los estudios de geometría principalmente para las disciplinas de pintura y escultura aunque en otros apartados refiere

<sup>106</sup> UNAM. FA. AAASC. México, 1795. Gaveta 8, doc. 874.

la importancia del arte de la montea y de la geometría para arquitectos y grabadores respectivamente.<sup>107</sup>

Este programa de estudios expresaba concretamente el espíritu de la Ilustración, al mostrar un claro interés por el estudio de las ciencias, referidas a los procesos artísticos. Para Brown este hecho le mereció la siguiente observación : “Sin duda con su insistencia de que los pintores y escultores aprendieran geometría, anatomía, proporción y perspectiva, y de que los arquitectos se hicieran expertos matemáticos, la Academia invertía su educación del arte con un énfasis científico hasta entonces desconocido en la Nueva España.”<sup>108</sup>

Una nota importante sobre la enseñanza de la perspectiva en la Academia de San Carlos, la proporciona Thomas Brown, ya que al dar un panorama general de la enseñanza del dibujo, hace una precisión sobre el método de perspectiva que él creyó, se pudo haber utilizado en la Academia de la Nueva España; al respecto comenta lo siguiente:

Los alumnos de la Academia estudiaban anatomía y tenían que saber de memoria los músculos y coyunturas. Por último cada estudiante de pintura era instruido en perspectiva lineal. No se sabe con certeza si usaban el tratado de Filippo Brunelleschi, sin embargo se puede suponer que sí, pues su sistema de perspectiva lineal formaba parte del programa de estudios de la Academia de San Fernando.<sup>109</sup>

A pesar de las observaciones de Brown respecto de los libros que pudieron guiar el estudio de la perspectiva en San Carlos, cabe aclarar que como tal no es mencionado el tratado de Brunelleschi en los títulos de libros pertenecientes a la Academia de San Fernando, pero el libro que se usaba era el método de Bails, del cual se decía que había sido una traducción de tratados de la época renacentista. Por ese conducto se podría interpretar que el tratado como el de Brunelleschi estaba implícito en el libro de Bails.

Inicialmente los planes de estudio se sustentaron principalmente en la copia de láminas y posteriormente como Báez explica: “...en 1826 cuando Pedro Patiño Ixtolinque asumió la dirección General, propuso un plan para reanimar los moribundos estudios. Proponía como se hacía en la Escuela Politécnica de París, se estudiaran dibujo al natural, geometría anatomía, perspectiva, óptica, arquitectura, historia sagrada y profana, mitología, cuadros

---

<sup>107</sup> UNAM. FA. AAASC. México, 1796. Gaveta 9, doc. 910

<sup>108</sup> Thomas Brown. *Op. Cit.* p. 47.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 51-52.

historiados, flores, frutas, paisajes, bajorrelieves, naturaleza, etc.”<sup>110</sup> Al parecer se gestaban cambios en la Academia como producto de la independencia del país también se comenzó a ver hacia las academias de Roma y de París. Incluso la nacionalidad de los profesores de la Academia de San Carlos no sólo era la española.

Para el año de 1847 fueron introducidos el dibujo del natural, el anatómico, la perspectiva y el dibujo de paisaje. No es hasta el año de 1848 que la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos) incluía el dibujo de la perspectiva como una materia común en el área de Arquitectura y de Artes; y así lo establece en la Ley de Instrucción Pública de 1867 en su artículo 14 que dice: “...en esta escuela se enseñarán las siguientes materias: estudios comunes para escultores, pintores, grabadores y arquitectos: Dibujo de la estampa. Dibujo de ornato, Dibujo del yeso. Dibujo del natural. Perspectiva teórico-práctica. Ordenes clásicas de Arquitectura. Anatomía de las formas, menos para los arquitectos, con prácticas en el natural y en el cadáver. Historia general y particular de la Bellas Artes.”<sup>111</sup>

Aunque el valor de la enseñanza de la perspectiva siempre estuvo presente, se concibió como un elemento de generalidad en el dibujo o que de forma implícita se sabía que se tenía que enseñar al momento de guiar a los discípulos en las diversas disciplinas. Por esta razón tuvo que pasar tiempo para que se les contemplara como parte de los planes de estudio como materia aparte.

En la etapa en que se funda la Academia de San Carlos, los conocimientos propios de la época del conocimiento ilustrado serían los que se impondrían y la geometría, la perspectiva como parte de ésta sería uno de las materias a dominar por parte de los artistas que se formaban en una academia con un sistema de conocimiento estructurado.

Por lo tanto no debería parecer extraño el combinar materias de geometría con las de pintura, escultura y arquitectura “...los profesores cultos saben lo mucho que contribuye la geometría a las artes: solamente un ciego no reconoce ese hecho. Un pintor necesita conocer la perspectiva que no es más que un aspecto de la geometría. Leonardo da Vinci que llevó el divino arte de la pintura a su máxima perfección, apremiaba incesantemente a sus alumnos de pintura para estudiaran esa ciencia...”<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes...* México, UNAM, ENAP, 2009. p. 259.

<sup>111</sup> Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907* vol. I. p. 47.

<sup>112</sup> Thomas Brown. *Op. Cit. Tomo II*, p. 58.



## **CAPÍTULO III**

### **LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO DE PERSPECTIVA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS. TRES PINTORES ACADÉMICOS**

En el capítulo anterior pudimos ubicar documentos que nos muestran las características de los procesos de enseñanza del dibujo de perspectiva, que establecen fechas que guiaron este proceso de investigación, estos documentos revelan como eran desarrollados estos ciclos escolares y los conocimientos que se esperaba adquiriera el alumno en cada curso, también se presenta parte de la bibliografía que servía de respaldo para la ejecución de las clases. Por otro lado, se pudieron localizar planes de estudio ya estructurados desde 1795.

Este apartado abarca las enseñanzas de tres profesores de la Academia y sus breves semblanzas cuyo propósito es saber más de su vida y el trabajo desarrollado que da cuenta de los progresos logrados en la enseñanza del dibujo de perspectiva. La selección de estos maestros está determinada por la labor que desempeñaron en las aulas, misma que les llevó a desarrollar métodos para la mejor organización y aplicación de los estudios del dibujo en San Carlos. Otro elemento común en ellos es el oficio de pintor, asimismo no está por demás mencionar que la pintura tiene una unión particular a la disciplina del dibujo, y por supuesto al tema concreto de esta tesis; incluso el dibujo de perspectiva llegó a denominarse como perspectiva pictórica en el Renacimiento.

El capítulo tiene por objetivo reunir datos sobre las propuestas de la enseñanza de dibujo de perspectiva realizadas por los pintores Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y José María Velasco, quienes a lo largo de su labor en la Academia de San Carlos aportaron metodología para la enseñanza de un arte tan complejo como es el dibujo de perspectiva.

### 3.1 Pelegrín Clavé

Pelegrín Clavé Roqué, nace en Barcelona el 17 de junio de 1811. A la edad de 11 años fue inscrito en la Escuela Gratuita de Dibujo establecida en la Real Casa de la Lonja de la ciudad de Barcelona a expensas de la Real Junta de Comercio de Cataluña. Debió ser un alumno sobresaliente, ya que durante sus años de estudiante ganó toda clase de premios, esto fue de 1825 hasta 1833, por estos reconocimientos fue pensionado en Roma. En esta ciudad sus primeros estudios, fueron muy rigurosos y claramente academicistas.

Es importante resaltar su primera etapa como dibujante y pintor, donde lo que imperaba en su producción era una técnica pulcra que lo ratificaba como excelente paisajista. Su primer cuadro, expuesto en Barcelona en 1837, dejó ver ya la magnificencia de su técnica *rafaelesca* de perfecto colorido y claro-oscuro, dio a conocer también sus dotes como paisajista. Juan Subías Galter, en su libro *Un siglo olvidado de pintura catalana*, cita y traduce una nota sobre Clavé del catálogo I Saló mirador: “Se ponderan sus paisajes muy finos, con figuras de pequeñas dimensiones, que en el decurso de su carrera alternó con temas bíblicos, religiosos y de retrato”<sup>113</sup>

Para tener una visión clara de la formación del artista que fue Pelegrín Clavé es importante destacar sus primeros estudios en Barcelona que siguieron un orden riguroso, aunque años más tarde reprocharía a la institución por los abundantes ejercicios de copia de la estampa que les obligaban a realizar. Durante esta etapa realizó un sinnúmero de dibujos, calcas, y academias, dibujando además del natural figuras y paisajes y toda clase de accesorios.

Posteriormente, cuando fue pensionado en Milán en 1843 expone recibiendo muchos halagos y menciones, pero sobre todo fue reconocido por el cuadro de *Isabel la Católica rehusando la corona*, realizado en 1845. Esta obra le cimentó prestigio por toda Europa y reconocimiento por sus compatriotas, sin embargo, en este mismo año se ve obligado a buscar en América los medios para progresar al ser contratado para encargarse de las clases de pintura en la Academia de San Carlos de México.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Salvador Moreno. *El pintor Pelegrín Clavé*. México, UNAM, IIE, 1966, p.13.

<sup>114</sup> *Ibid* pp.20-31.

En ese momento, la Academia de San Carlos en México pasaba por una reorganización, misma que afianzó la idea de que los directores de las distintas disciplinas debían ser profesores de origen europeo que gozaran de buena reputación en su área. Santa Anna decretó la orden en 1843 para que se trajeran profesores prestigiados de Italia y pudieran enaltecer a la Academia de San Carlos. El ministro José María Montoya fue el encargado de la contratación de los nuevos profesores, quienes se presentaron a un concurso abierto, en pintura se inscribieron diez aspirantes, de los cuales sólo asistieron seis al examen y la calificación más elevada la obtuvo Eugenio Anieni Lutri. Sin embargo, Montoya decide ofrecer el puesto a Pelegrín Clavé, de quien también tenía muy buenas referencias y debió tomar en cuenta que compartir el idioma con los discípulos mexicanos sería una ventaja.<sup>115</sup> El 4 de julio de 1845 Clavé firmaba el contrato por cinco años para dirigir las clases de pintura en dicha Academia. Para el año de 1846 llega el maestro catalán a México y junto con él su compatriota el escultor Manuel Vilar, ambos reorganizaron los estudios en la Academia de San Carlos. Por su parte Miguel Mata y Reyes estuvo en la dirección de pintura de San Carlos hasta 1846, año en el que tuvo que ceder su puesto a Clavé. Éste a su llegada a la Academia tuvo que organizar todas las clases y a la vez ser profesor de ellas ya que no había “profesores competentes”. Incluso parecía que en un principio el profesor Clavé tuvo que hacerse cargo de todas las clases a falta de profesores.

En su trabajo artístico se destacó por pintar retratos a la manera clásica de Ingres, inmortalizó a personalidades de su época como Benito Juárez y Andrés Quintana Roo. También introdujo la pintura de historia por medio de su cuadro “Isabel de Portugal”.

Pocos detalles se saben de su vida personal, ya que los documentos y cartas dejan entrever mucho más sobre su labor docente y artística; aunque sabemos que en 1855 Clavé contrajo matrimonio con la hermosa modelo que había posado para su Isabel de Portugal, María del Carmen Arnou Vargas de 18 años de edad.

Justo en ese año de 1855 debió concluir su contrato en la Academia y al parecer lo renovó varias veces, porque para el año de 1861 se exponían los siguientes argumentos en el *Boletín de Noticias*:

Creemos oportuno que este establecimiento, lo mismo que todos los de su clase, sea visitado de orden del gobierno para que se propongan las

---

<sup>115</sup> Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes...* México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), 2009. p. 90.

mejoras que en él pueden introducirse. Recordamos que desde octubre de 1855, se previno que luego que concluyera la contrata del señor Clavé, se abriera un concurso para proveer la plaza de director de pintura. Deseamos que se lleve a cabo esta disposición, pues de ello resultará un bien positivo al establecimiento y mayor reputación al artista que opte el premio.<sup>116</sup>

El texto citado mostraba que cierto sector estaba descontento con el trabajo de Clavé; sin embargo, el artista sería el último director particular de pintura, permaneció en su cargo hasta 1867, hasta la expedición de la Ley Orgánica de Instrucción Pública del mismo año que suprimió todas las direcciones particulares de los diferentes ramos artísticos. En un pequeño lapso suspendió sus labores, ya que durante los meses de abril a junio de 1863 el pintor fue cesado por negarse a firmar la carta contra la intervención francesa.<sup>117</sup>

Por otro lado, uno de los hechos sobresalientes que se le debe a Pelegrín Clavé, es la instauración de las galerías de pintura, donde se mostraban los cuadros de profesores, algunas donaciones y adquisiciones de la Academia y anualmente la exposición de obras de alumnos. El pintor relata la creación de estos espacios en *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. “Respecto de los pintores mexicanos, como no había en la ciudad ninguna galería ni cosa que se le pareciera, pasó tiempo para que fijáramos en ellos la atención hasta que se hizo aquí el primer ensayo de reunir obras suyas y clasificarlas”.<sup>118</sup>

También su gran destreza como pintor le valió ser requerido para realizar cuadros religiosos y pintura mural en el Templo de la Profesa. En 1867 el pintor intentó terminar la decoración de la cúpula de este templo junto con sus alumnos más destacados, es precisamente en el último año que Clavé vivió en México, esperando cumplir el plazo de su contrato y concluir las pinturas de la cúpula en el templo de la Profesa, todo esto por temor a un nuevo cambio de gobierno como sucedió con el fusilamiento de Maximiliano en el mismo año.

Cuando estaba a punto de regresar a Barcelona, escribe a su amigo José Arrau sobre sus pinturas en el templo de la Profesa:

“... que bien me temo que no agrade, pues ni son cosas grandes ni pintadas a la francesa, a grandes toques. Mi escuela no puede más que recordar su origen italiano, si bien los dos

---

<sup>116</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM, IIE, 1997. Tomo II. p. 30.

<sup>117</sup> Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes...* p. 71.

<sup>118</sup> José Bernardo Couto. *Diálogo sobre la historia de la Pintura en México*. México, FCE. 2006. p. 108.

pintores que más me impresionan uno sea alemán y el otro francés: Overbeck y Delaroché; uno en los conceptos místicos y el otro en los dramáticos, como también Velásquez en los retratos...”<sup>119</sup>

Este fragmento de una carta, nos muestra a un hombre que se preocupó siempre por mostrar evolución en su obra. Clavé constantemente estuvo expuesto a la crítica, aunque parece que era él quien más exigía de sus trabajos, ya que en todo momento hacía apuntes de observaciones que sus colegas le otorgaban acerca de sus obras, consideradas académicas por excelencia.

Su estancia en México se prolongó por veintidós años, a él se debe haber introducido en la Academia la pintura del paisaje, entre otros asuntos teóricos que renovaron la educación artística de la época. A principios de 1868 salió de México junto con su esposa y sus hijos y murió el año de 1880 en Barcelona, su ciudad natal.<sup>120</sup>

### **3.1.1 Método de Enseñanza**

Sobre el método de enseñanza que Don Pelegrín Clavé aporta a la Academia de San Carlos, lo que resulta trascendente, es su contribución en cuanto a la organización de los estudios, en este sentido dio prioridad a los estudios de dibujo de figura y creó las clases de pintura del paisaje, en las que se establecía como aprendizaje indispensable el dibujo de perspectiva. Esta era la visión sobre el estudio del paisaje y la perspectiva de profesores como Clavé, Vilar y Cavallari:

“...las clases de paisaje y perspectiva son , en una Academia de la importancia de la que tenemos la honra de dirigir, de una necesidad tan reconocida que sería imposible que los alumnos tanto los dedicados exclusivamente a estas clases especiales, como los que se dedican a la figura, adquieran una instrucción completa sin estar bien posesionados de ellas, pues con la perspectiva se da precisión a los escorzos, disminución a los objetos que se alejan y reglas positivas del modo con que las formas se presentan en nuestra vista, conocimientos indispensables desde el momento en que se comienza a copiar del relieve.”<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Salvador Moreno. *Op. Cit.* pp.11-12.

<sup>120</sup> *Ibid.* p.50.

<sup>121</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Datos sobre la Academia de San Carlos de la Nueva España.* México, s/e, 1939. p.96.

Un gran compromiso e interés por perfeccionar las técnicas y su apego al manejo de las ciencias siguió a Clavé toda su vida y lo evidencia en un discurso que realizó a su ingreso a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en 1870. Se refiere a la perspectiva como “ciencia indispensable para representar con su justo relieve no sólo un simple objeto, sino también para alejarle por medio de su degradación en el extenso campo de la visión, por medio de planos sucesivos, considerados unos tras otros, hasta el punto de concurrencia visual.”<sup>122</sup>

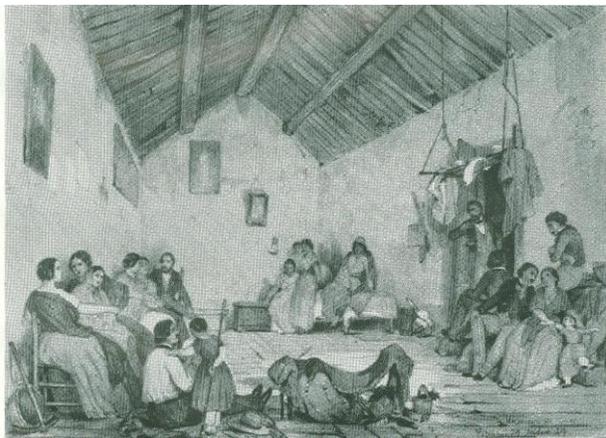


Fig.11. Pelegrín Clavé, *Excursión a Tizapán*, 1849. Dibujo a lápiz.

Aunque Clavé fue un gran pintor, la enseñanza de las artes resultó no sólo un deber que se imponía en el trabajo, al hablar de su desempeño como docente nos damos cuenta de su enorme labor como director de pintura en la Academia de San Carlos que nunca tuvo lugar a dudas, incluso sus detractores le hicieron críticas respecto de que no era realmente sobresaliente en la pintura en una publicación del año 1849 se dijo: “creemos nosotros que no es un pintor en la rigurosa acepción de esta palabra, es decir, que su imaginación es pobre, y no es capaz de grandes concepciones, al menos en México no ha dado muestras de lo contrario; pero en cambio reconocemos en él grandes cualidades para maestro, gran conocimiento de las reglas de pintura, estudio y dedicación constante, una práctica de más de catorce años, y un gran manejo del pincel...”<sup>123</sup> Las críticas eran hechas a los cuadros del pintor, no así al trabajo del director de pintura de la Academia; sin embargo, a través de la historia de la pintura mexicana se puede concluir que las enseñanzas de Clavé ciertamente dieron paso a una *nueva escuela de pintura* que se orientaba hacia la identidad

<sup>122</sup> Salvador Moreno. *Op. Cit.* p. 117.

<sup>123</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *Op Cit*, Tomo II. p.199.

de los mexicanos, sus cuadros eran copiados una y otra vez por sus discípulos y nunca se cuestionó sobre su perfección técnica.

Fig.12 Pelegrín Clavé, Escena Bíblica, s/f, Óleo sobre tela. Colección Particular. México.



Esta escuela de Clavé a la que se ha hecho referencia, está cimentada en el academicismo neoclasicista que dominó en la Academia de San Lucas: pintura lograda a base de mucho ejercicio, composiciones bien estructuradas, colorido equilibrado y naturalista, impecable dibujo que sólo se lograba en las academias, todo ello tratado

en estudiadas ambientaciones.<sup>124</sup> Los aprendizajes que logró como pensionado en Roma fueron determinantes en su formación, ya que llevaría lo aprendido en esa Academia como estandarte de la estética pictórica que instauró en las aulas de San Carlos.

El estudio de la anatomía y del natural, fue la primera preocupación de Clavé ya que observó que éste se encontraba casi abandonado motivo por el cual urgió la necesidad de este tipo de estudio, agregando también propuestas de composición absolutamente desconocidos hasta entonces, que son las que revelan el genio y el talento del pintor, dando vuelo a toda su imaginación. El pintor llevaba los temas de carácter histórico, no sólo al ramo descriptivo, sino también a niveles de expresión y sentimiento quizás derivados de su influencia prerrafaelista.

El compromiso que adquirió con la Academia de San Carlos, le mereció muy buenas críticas en México, durante la exposición de la Academia en 1854 se decía: “...el señor



Fig. 13. Pelegrín Clavé. San Joaquín, Santa Ana, la Virgen y un Arcángel, s/f, Dibujo en grafito.

Clavé, por su constante celo, por su rara instrucción, por su trato fino y amable, ha logrado reunir las simpatías de sus numerosos discípulos que consultan su talento en sus tareas...” México

<sup>124</sup> Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas...* pp. 89-90.

debe sin duda a este gran artista gran parte de sus adelantos en la pintura, y éste debe lisonjearse con que su nombre será eternamente apreciado no sólo por aquellos que le deben sus adelantos, sino por todas las personas que conociendo el verdadero mérito, saben apreciar a todo el que derramando la semilla de sus conocimientos, prepara para el porvenir los más sazonados frutos.<sup>125</sup>

Retornando a las propuestas de enseñanza del pintor catalán, se sabe que éste trajo consigo los métodos de enseñanza practicados en la Academia de San Lucas de Roma, fue un pintor excepcional sobre todo en el arte del retrato, artista académico con una sólida base clásica. En este sentido su propuesta estética pertenece a la llamada escuela purista creada por el pintor alemán Friedrich Overbek.<sup>126</sup> Tal parece que las condiciones en que encontró San Carlos en cuanto a la enseñanza le fueron indiferentes, al no hallar un método que sugiriese avances en el aprendizaje del ramo de pintura. Clavé afirma:

...Yo no encontré en México ninguna escuela buena ni mala y empecé a enseñar a mis discípulos según lo que había aprendido en Barcelona y Roma, y según los principios que había podido formarme por mis propias observaciones y el trato con hábiles artistas en mis viajes por Italia España y Francia. Jamás olvidaré entre ellos al insigne y venerable Overbeck, uno de los creadores de la actual escuela alemana y quizá el primero que comenzó la reacción contra las profanidades del Renacimiento.<sup>127</sup>

A su llegada a San Carlos en la enseñanza de pintura sólo se hacía el estudio de la copia de los nuevos principios, posteriormente los discípulos tenían que copiar las obras más difíciles y hacer estudio de la composición, haciéndoles ejecutar bocetos todos los meses y obras originales de gran tamaño, y a más les hacemos ejecutar en todos los géneros que se conocen en nuestras artes.<sup>128</sup> Por un lado el ejercicio de la copiar le proveía a los alumnos del dominio de las técnicas, pero por otro lado, en algunos generó tan sólo un mal hábito de

---

<sup>125</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *Op. Cit.* Tomo I, p. 354.

<sup>126</sup> Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas ...* p.71.

<sup>127</sup> José Bernardo Couto. *Op. Cit.* p. 108.

<sup>128</sup> Salvador Moreno. *Op. Cit.* p. 35.

imitar los modelos del Renacimiento y narraciones bíblicas que proponía Clavé sin ser ésta la intención del pintor.

Por una propensión fuertemente imitativa de la juventud mexicana, que no excluye a veces cierta originalidad, pero que la hace muy difícil y rara, los discípulos de Clavé se apegaron tanto a sus lecciones y



Fig. 14. Pelegrín Clavé. Jacob, 1838, Dibujo.

siguieron tan fiel y servilmente los modelos religiosos que ya todo lo quisieron sujetar a ese cartabón, como si fuera de él no hubiese salvación posible...<sup>129</sup>

Entre los conceptos que explica Pelegrín Clavé, se encuentran los relacionados a la composición, y a cómo debe de ejecutarse. En este orden, el estudio y la práctica del dibujo eran la prioridad, y se ayudaba de álbumes con cientos de dibujos. Por otro lado, Pelegrín Clavé en sus Lecciones Estéticas logra rescatar como el elemento de mayor importancia, al dibujo, realizó álbumes de dibujos, dibujos a línea y medios tonos que servían para mostrar a los alumnos, también su sistema de enseñanza incluía la copia de figuras en yeso, estampas y copia del natural que incluía el estudio de paños y minuciosos estudios de anatomía. También las comparaciones cotidianas de obras de alrededor de 56 artistas, entre



Fig. 15. Pelegrín Clavé. El sueño del Profeta Elías, (detalle), s/f, Dibujo a lápiz.

los que se encontraban Fray Angélico, Carracci, Caravaggio, David, Giotto, Filippo Lipi, Eugenio Landesio, Murillo, Miguel Angel, Rafael, Rembrandt, Vitruvio, Velázquez.<sup>130</sup> Son datos como estos los que nos llevan a entender un poco más sobre el desarrollo de las clases en la

<sup>129</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *Op, Cit. Tomo III*, p. 148.

<sup>130</sup> Pelegrín Clavé. *Lecciones Estéticas*. México, UNAM, IIE, 1990. p. 10-14.

Academia de San Carlos, ya que la trascendencia de Clavé como profesor y director de pintura durante veintidós años es un ejemplo claro de la programas que se establecían en la Academia en esta etapa.



Fig.16. Pelegrín Clavé, *El Buen Samaritano (detalle)*, ca.1834-1845.



Fig.17. Pelegrín Clavé, *El Buen Samaritano (detalle)*, ca.1834-1845.

En este sentido, uno de los métodos de enseñanza del dibujo que son expuestos por Pelegrin Clavé, se refiere a cuidadosas calcas, tanto de composiciones completas como de temas parciales, “lucidos” como él los llamaba, dibujos a la línea y a medios tonos. Éstos servían para hacer yuxtaposiciones y ver por medio de estas hojas transparentes, el proceso de las composiciones; cambios de actitudes en los personajes, aumento o disminución de éstos, eliminación a aumento de objetos y accesorios, variaciones en los efectos ambientales. En ocasiones una figura que en la composición definitiva aparecerá completamente cubierta, la vemos pasar por toda clase de ropajes.



Fig.18. Pelegrín Clavé, *Calle Palestrina, s/f*, Dibujo Colección Particular. México.

En cuanto a la perspectiva, las *Lecciones estéticas* de Clavé, nos indican que : Las figuras pequeñas a lo lejos cuando no están ayudadas de la gradación respectiva del fondo, es decir, de una disminución de casas o

árboles, etcétera, que nos conduzca a las figuras pequeñas, desagrada porque hay un salto visual demasiado grande. Dominiquini y aquella escuela, sabían poner bien las figuras lejanas, aquellos agujeros, aquellos caminitos, que van a esconderse detrás de las rocas son de muchísimo precio.<sup>131</sup> Como podemos darnos cuenta, para Clavé la idea de una pintura bien realizada estaba totalmente unida a una concepción espacial bien establecida, que en sí misma es una estructura de perspectiva y que ejemplifica valiéndose del paisaje.

Otras observaciones de Clavé en cuanto a sistemas de composición que hacen patente la importancia del dibujo de perspectiva son:

*Fig.19. Pelegrín Clavé, La reconciliación de la Infanta doña Isabel con el Rey su hermano. 1834-1845, Boceto a lápiz, Barcelona*

Los primeros pintores veían que las figuras a la distancia hacían la impresión al ojo de disminuir en tanto grado que penetrados de esta máxima hacían sus figuras distantes demasiado pequeñas, entró después la reflexión, vieron que aquellas figuras disminuían demasiado y las engrandecieron y las hicieron mayores de lo que debían ser por la razón, dicha, de



que los hombres siempre aman los extremos. Es falso que las figuras de un cuadro no deban disminuir, según nos señala la perspectiva, ellas pueden prespectivarse al par de los edificios. La perspectiva de un cuadro, el total, debe arreglarse de idea según la composición porque esta perspectiva favorece sumamente dicha composición.<sup>132</sup>

En esencia el método de enseñanza de Clavé se resume de la siguiente forma:

Sobre el método de enseñanza será bueno que el joven que quiere dedicarse a la pintura por carrera, antes de principiar el dibujo de figura, aprenda los rudimentos de Arquitectura, de perspectiva, y, contemporáneamente, los de ornato o adornos; se supone que deba conocer las figuras más usadas en

<sup>131</sup> Ibid. p. 58.

<sup>132</sup> Ibid. p. 74.

Geometría; con estos preliminares, que si no se aprenden de joven, no se tiene más adelante paciencia, se harán rápidos progresos en el dibujo de figura, se comprenderán fácilmente los escorzos, el principio del claro y el oscuro, porque en los principios de Arquitectura y perspectiva se estudiarán las reglas generales de claroscurar, etcétera.<sup>133</sup>

Con respecto a las reglas antes dadas, el pintor propone hacer pruebas adoptando un método tradicional de aprendizaje y el propuesto por él, para luego corroborar que bajo el último el alumno lograría un avance mayor en los estudios, lo describe de forma más amplia y sigue:

Si se quiere hacer una prueba de lo útil de este método de enseñanza, póngase dos jóvenes que no hayan nunca dibujado y de igual capacidad, uno que siga los principios arriba indicados, el otro el método común, o sea, que principie por ojos, narices, etcétera, y verá, al cabo de un tiempo, cómo el primero, más fundado, razonará más en sus estudios, y por consiguiente, adelantará al segundo que ha seguido, un paso después del otro, el dibujo de la figura. El que ha hecho proceder (como aconsejo) los elementos de Geometría, Arquitectura y adornos puede principiar desde luego, a dibujar del yeso como narices, orejas, ojos bocas, etcétera, tomadas del natural, que con conocimiento mayormente, de perspectiva le será fácil entender o dibujarlo con poco bien, si el joven encontrase mucha dificultad en el mecanismo del lápiz, entonces será útil que se le de a copiar algún pedazo dibujado para que vea claramente el modo de hacer. Considera pues, más certero conducir a los alumnos a la copia de estampas y posteriormente a la sala de yeso.<sup>134</sup> Esto fue una enseñanza que se practicó desde el principio en la Academia de San Carlos.

---

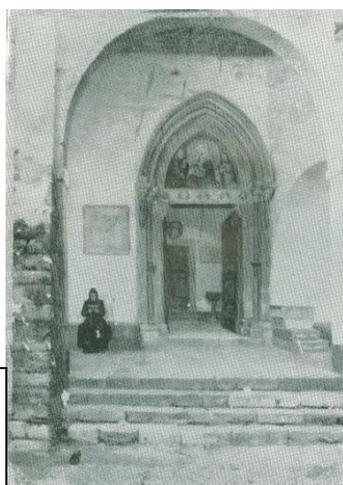
<sup>133</sup> Ibid. p.137.

<sup>134</sup> Ibid. p 137-138.

Por lo anterior es que se considera de importancia el hecho de que Clavé abriera las salas de exposición en la Academia de San Carlos, y aunque también dio mucha importancia al estudio del paisaje, esto no se reflejó en los primeros años de exposiciones. Los comentarios que se hacían al respecto en publicaciones periódicas eran los siguientes:

En el año de 1850 las exposiciones de la Academia de San Carlos mostraban en la sala de principios no más que dos o tres paisajes, hechos con lápiz negro, el menos a propósito para el caso. No sabemos por qué no se atiende este ramo...sucede muy a menudo que el discípulo que se distingue, por ejemplo, en la figura, rara vez sobresale en la perspectiva o el paisaje. Aún en las producciones de los artistas de nombre que se recomiendan al estudio de los principiantes, se advierte muchas veces que la parte de paisaje es de un ingenio, mientras que las figuras son de otro.<sup>135</sup>

Un año más tarde la exposición de San Carlos se ve más nutrida de escenas cotidianas y paisajes elaborados por discípulos de Clavé, pero encontramos también muchos trabajos de paisajistas extranjeros y personajes que no eran parte del alumnado de la institución. Sin embargo contribuían a enaltecer el arte del paisaje, al respecto se presenta la siguiente información:



*Fig.20. Pelegrín Clavé, Puerta de un convento, Óleo sobre cartón. México.*

En la exposición de 1851 ya se dejan ver otro tipo de escenas como marinas, paisajes, retratos e interiores domésticos pintados al óleo por algunas apreciables y lindísimas señoritas mexicanas, aventajadas discípulas del señor Clavé, y que denotan a la par que mucha imaginación por parte de sus amables

autoras, las bellas disposiciones que poseen en el divino arte de Rafael.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *Op. Cit. Tomo I.* p.209.

<sup>136</sup> *Ibid.* p. 299.

También Clavé cuando expuso en Roma su cuadro del *Buen samaritano* y otros, ganó reputación de excelente paisajista; ya que en los fondos que manejó en sus cuadros se percibe dominio de la figura y del paisaje.

Por su parte, en México, aunque después de la Independencia hubo interés de pintores extranjeros por poner en alto la pintura de paisaje en esta nueva nación, no hubo una gran aceptación hasta que fue en la Academia que se comenzó a darle apoyo a este arte. Y poco a poco fue floreciendo y las exposiciones así lo demostraron. Ya en la tercera exposición de la Academia, celebrada en 1851, el inglés Carlos Bowes presentó una Vista de Guanajuato y otra Vista de Acapulco y su bahía, y en el año siguiente; el francés Eduardo Pingret, francés, expuso paisajes con cuadros de costumbres mexicanas, como El Aguador, La Cabaña y otros. En la exposición de 1854, Carlos Byrne exhibió una Vista de Hacienda y Paisaje de la Sierra Madre y Chapultepec. Por otro lado, Pedro Gualdi de origen italiano, quien se distinguió como litógrafo en el conocido álbum de “Los Monumentos de México” y otras estampas, en sepia y a colores, también produjo obras de pintura al óleo, algunas de las cuales expuso en la Academia en 1855. Artistas mexicanos también ensayaron el género como Miguel Mata Reyes con El Aguador en la Alameda y Luis Portu con sus Cazadores de Patos. “Comprendió pues, don Pelegrín Clavé el ancho campo que presentaba México para este hermosísimo ramo del arte, y propuso para que se encargara de su enseñanza a Don Eugenio Landesio, notable paisajista italiano, a quien conociera en Roma.” Fue enseguida aceptada por la junta la propuesta de Clavé, ya que algunos cuadros de la campiña romana y otros asuntos, pintados por Landesio; se habían exhibido en las exposiciones en 1853 y 1854 y habían gustado tanto que se habían adquirido para enriquecer las colecciones de pintura de la Academia. De allí en adelante se copiaron estos cuadros hasta la saciedad, tanto por artistas como por aficionados.<sup>137</sup>

La trascendencia de la figura de Clavé recae no sólo en su excelente habilidad como pintor, ya que parece haber estudiado con igual atención los principios de las escuelas en las que estudió, y hacía uso de sus conocimientos con maestría; sino también en su desempeño como profesor en la Academia de San Carlos, al ser su visión sobre la enseñanza una propuesta renovadora y pendiente de una educación estructurada, Clavé afirma: “...todos los grandes maestros, aún los que no habían cursado Academias, han deseado que la pintura

---

<sup>137</sup> Manuel Romero de Terreros. *Paisajistas Mexicanos del Siglo XIX*. UNAM, IEE, 1943. pp 10-11.

se aprendiese por los procedimientos y métodos que en estas casas se usan. Parece que sentían en sí el defecto de no haber recibido una instrucción fundamental y razonada.”<sup>138</sup>

Fig.21. Pelegrín Clavé. Iglesia de la Merced, ca. 1868-1880, Óleo sobre cartón.



Muchas de sus estrategias fueron exitosas, como dar la oportunidad a los discípulos de tener una sala de exposición, que podía ser el espacio para el análisis, la copia de dibujos y la creación de nuevas composiciones. Es claro que acciones como esta dieron un giro en el tipo de enseñanza

que se daba en San Carlos, los alcances que tiene la imagen, su influencia para los alumnos debió ser rotunda, no por ello se encuentran innumerables copias de los cuadros expuestos en las galerías, en especial de la obra de Clavé, pero tener la oportunidad de observar por horas un cuadro, copiarle e incluso proponer composiciones a partir de la imagen que se tiene al alcance produjo en los discípulos del pintor grandes avances de orden analítico en la técnica y la estética de la época.

Justino Fernández consideró a Clavé como un buen observador de sus modelos, y un idealista que sabía guardar el equilibrio justo por su falta de pasión, entre la realidad objetiva y la conveniencia formal” que era lo que el arte de México necesitaba en la época de construcción de la identidad mexicana.<sup>139</sup>



Fig.22. Pelegrín Clavé. Jacob, Óleo sobre cartón.

<sup>138</sup> José Bernardo Couto. *Op. Cit.* p. 103.

<sup>139</sup> Salvador Moreno. *Op. Cit.* p. 14.

### 3.2 Eugenio Landesio

Nació en Italia del Norte en el pueblo de Altessano en 1810, para mejorar su situación económica su familia se trasladó a Roma cuando él era muy joven, al mismo tiempo que se evidencian sus dotes artísticas. Sus primeras clases las recibió de su hermano mayor, la de pintura se las debió al francés Amadeo Bougeois y al húngaro realizador de paisaje histórico Carlos Markó quien mostró un especial interés para ayudar a Landesio. El paisajista llevó a Landesio a su taller donde le transmitió todos sus conocimientos hasta lograr hacer de él todo un artista del paisaje.

Cuando Markó se marcha de Roma, Landesio ya era un pintor con prestigio ya que sus obras eran muy solicitadas tanto que el príncipe Marco Antonio Borghese le encargó que pintara cuatro murales al fresco en su villa. Sus pinturas ya traspasaban fronteras incluso hasta el nuevo mundo, donde en la Exposición de pintura de 1853 de San Carlos se expusieron obras de él, logrando con esto que la propia Academia adquiriera varios cuadros para sus galerías. Landesio conoce a Pelegrín Clavé en la Academia romana de San Lucas, donde le invita a dar clases de pintura de paisaje, perspectiva y ornato en la Academia de San Carlos Mexicana.<sup>140</sup>

Landesio fue un excelente pintor y profesor, ejecutó muchas obras en México, pues le impresionaba la naturaleza monumental de América con aspectos peculiares: como el Valle de México y las haciendas y los acueductos, fue gran dibujante y fino pintor, pues sus obras tienen perfección en todo y su colorido de tonos dorados da cierta teatralidad romántica a sus paisajes.<sup>141</sup>

En México su gran calidad como pintor de paisaje fue reconocida desde su llegada, estas son algunas opiniones vertidas acerca de su obra, durante las exposiciones anuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes:

... contemplando los cuadros de Landesio no puede uno menos de calcular la excelencia de las dotes que deben incurrir en todo buen paisajista. Quien pinte cuadros como estos debe ante todas las cosas poseer el sentimiento

---

<sup>140</sup> Xavier Moyssén. *Eugenio Landesio. Teórico y Crítico de Arte*. pp. 71-73. en: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

<sup>141</sup> Justino Fernández. *Op. Cit.* p. 126.

de lo bello debe ser poeta, debe poseer un facultad muy poderosa de percepción, combinación, y haber hecho de las plantas, las rocas y la disposición del terreno el concienzudo estudio de los botánicos y de los geólogos...pues la misión de los artistas se extiende a representar dichos objetos con la debida perfección.

En su cuadro de la Transfiguración, la perspectiva tomada desde la antesacristía del convento de San Francisco de la capital, atrae todas las miradas y arranca señales de admiración hacia la habilidad del artista. Así la parte arquitectónica como las figuras humanas y el juego de luz, están manejados de un modo que no se puede mejorar. La justa reputación que tanto en México como en Europa disfruta el señor Landesio, nos hace omitir nuestros pobres elogios sobre el mérito de estas últimas obras que no dejan nada que desear.<sup>142</sup>

Estas críticas sobre la obra de Landesio indican que sus habilidades eran bien reconocidas tanto en la pintura del paisaje como en la pintura de figura humana que él consideraba unida a la primera, por valorar que la pintura del paisaje era la más completa y que incluía el dominio de la perspectiva y de la pintura de figura.

A Landesio le interesó mucho dar sus clases de perspectiva, pero más le interesó el poder formar pintores paisajistas, grandes pintores como Luis Coto, Gregorio Dumaine, Salvador Murillo, Javier Álvarez, Miguel Jiménez, y el más destacado José María Velasco. De 1855 a 1877 trabajó en México, a él se le debe la introducción de la pintura del paisaje en el arte nacional en 1866, por decisión del director de San Carlos Urbano Fonseca -durante el periodo del gobierno de Maximiliano- las lecciones de Landesio fueron publicadas en un pequeño cuaderno que él dedicó a la Academia Imperial de las Nobles Artes de San Carlos, que lleva por título *Cimientos del Artista Dibujante y Pintor*. Compendio de Perspectivas Lineal y Aérea, Sombras, Espejo y Refracción con las Nociones Necesarias de Geometría; con 28 litografías explicativas hechas por tres de sus alumnos más destacados, Luis Coto, Gregorio Dumaine y José María Velasco.

---

<sup>142</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *Op. Cit. Tomo I*, p. 456.



Fig.23. Eugenio Landesio. Paisaje con casa y sauces.  
s/f. Litografía.

Landesio años atrás ya había publicado en Roma una carpeta con fines didácticos que imprimió en el taller litográfico de Weiller entre 1835 y 1836. En San Carlos también se dedicó a las tareas literarias sobre la importancia que tiene la pintura del paisaje. El pintor Eugenio Landesio, cuyo interés por el dibujo del paisaje y la perspectiva fue evidente; realizó tratados de dibujo Como fueron: "Cimientos del artista y pintor," "La pintura general o de paisaje," y "La perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos." El decreto del 5 de octubre de 1873, que declaró constitucionales las leyes de Reforma obligó a Eugenio Landesio a renunciar a su clase de paisaje atendida por 19 años; Landesio regresó a Italia en 1877 sin olvidarse de México, y hasta sus últimos días estuvo en correspondencia con su mejor alumno, Velasco. Falleció en París en 1879.<sup>143</sup>



Fig.24.Eugenio Landesio. Paisaje con casa.  
s/f. Litografía.

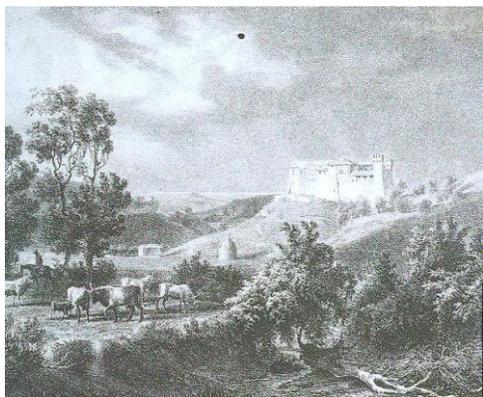
<sup>143</sup> Xavier Moyssén. *Eugenio Landesio. Teórico y Crítico de Arte*. Pp. 73-77. en: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

### 3.2.1 Método de Enseñanza

Hablar de Eugenio Landesio es hablar del paisaje, para este pintor este arte merecía toda su dedicación, ya que le consideraba como el área de la pintura más completa en que se debía conocer el uso de la perspectiva, dominar el arte del colorido, el dibujo de figura humana y de los objetos de la naturaleza, etc.

En la Academia, Landesio dio las cátedras de paisaje, perspectiva y ornato; enseñaba a pintar del natural y no autorizaba a sus alumnos a poner colores sobre sus composiciones sino hasta no haber logrado un dibujo perfecto. Fue el primero en tratar el tema de asunto histórico en sus cuadros.

Como ya se mencionó, este pintor llegó a México en el año de 1855, fecha en la que ya contaba con una trayectoria como profesor de pintura del paisaje y de la que se derivaron trabajos publicados entre el año 1835 y 1836, lo que nos hace interpretar que al ser más amplia su experiencia que la de Pelegrín Clavé en el ramo, su misión primordial sería dar estructura a estos estudios. A pesar de que Clavé dio inicio a estas clases en la Academia de San Carlos, sabiendo lo complejo de la enseñanza de la pintura del paisaje y en su calidad de director, hace una invitación a Landesio para que por sus enseñanzas este arte floreciera en México.



*Fig.25.Eugenio Landesio.  
Paisaje con casa y  
animales.s/f. Litografía*

La experiencia de Landesio sería crucial para el desarrollo de paisajistas mexicanos, ya que contó desde el principio con normas precisas para lograr este objetivo. Para dar cuenta de ello tenemos el siguiente plan de estudios realizado y llevado a la práctica por el profesor Landesio:

## PLAN DE ESTUDIOS DE LA PINTURA DEL PAISAJE 1855

Plan de estudios del ramo paisaje y curso de perspectiva, seguido del que suscribe, para la enseñanza de los alumnos de la Academia de San Carlos, desde mayo de 1855 hasta entonces: como de la clase de principios de adorno para los artesanos.

### Observaciones

La pintura del paisaje es muy extensa y difícil y la ciencia de la perspectiva le es intrínseca, como lo es para la pintura de figura. Debe ir esta enseñanza en tres secciones; en la primera comprende las clases [...]; en la segunda aquellas cuya duración es variable, adaptándose a la capacidad de los alumnos y en la tercera las que se dan casi siempre particularmente constando rara vez de la presencia de otros discípulos, y son de mucha importancia: cuyo, cuando y cómo no depende de la voluntad del discípulo y ni de la del maestro, sino que por el inmenso archivo de la naturaleza venga presentando algún ejemplar cuyo texto explicativo, claro e inteligente, puede ser demostrado por el maestro como entendido por el discípulo.

Para ser admitidos en el paisaje, sólo exigí el consentimiento del director y que hubieren sido admitidos al estudio del natural desnudo.

### Estudios

#### Sección I.

1.- Curso sencillo de geometría, perspectiva lineal y aérea; teoría y práctica de las sombras, de todas maneras, producidas por la luz natural, artificial y pluralidad de luces; teoría y práctica de los espejos, en agua tranquila inclinada y de todos modos; de la restauración y su aplicación a la perspectiva.

En el primer apartado observamos que el profesor siempre buscaba que el alumno tuviera a través de ejercicios de luces y sombras un sentido de la espacialidad en sus representaciones, (perspectiva lineal y aérea) en el plano bidimensional, o soporte donde hacía sus composiciones.

#### Sección 2

2.- Dibujar fragmentos de edificios nuevos y en ruinas, yerbas, troncos y árboles de dibujos y estampas, atendido que sea bien expresado en estos últimos, el carácter peculiar de la corteza, portamento y hojas de plantas, formando enseguida a otros de mayor complicación y finalmente algunos trazos o fragmentos de la pintura.

3.- Pasar de aquí a dibujos del natural empezando de lo sencillo y progresando a lo complicado.

En el segundo y tercer apartado entendemos que Landesio en su búsqueda de representaciones de la naturaleza el alumno desarrollara su percepción visual y observación.

4.- Cuando son algo diestros en expresar con lápiz los fragmentos indicados en el número 2 dibujar sólo en la mañana y pintar por la tarde o viceversa. Antes de pintar les hago una exposición muy sencilla de los principios del color, del resultado de sus combinaciones, de lo caliente y de lo frío, etc., copiar en seguida fragmentos pintados al óleo del natural y de mano perita o algún buen fragmento del cuadro; los cuales empezaron por ser muy sencillos, aumentando gradualmente su complicación y dificultad hasta copiar cuadros enteros y complicados.

En el cuarto apartado Landesio después de comprobar sus habilidades y destrezas en el dibujo, enseñaba posteriormente al discípulo teoría del color para lograr desarrollar óptimamente sus representaciones con ejercicios de reproducción de cuadros al óleo.

5.- De estos últimos pasar a estudiar del natural al óleo, siempre progresando de lo sencillo a lo complicado, a cuyo efecto dedicarán una parte del día, dejando la otra para el ejercicio del lápiz, apuntando, a mas de los árboles, terrenos, etc., animales y figuritas ; y así siguiendo hasta que sean capaces de leer y reproducir lo bueno, como evitar lo malo del natural, ya relativamente a forma como al color.

6.-Entonces empiezan a hacer cuadros ya de edificios interiores o exteriores, ya de campiña desnuda o arbolada, etc. Hacen aposta los estudios del natural, apuntarán las figuritas y los episodios que deben animar a los mismos, lo que ejecutan en la Academia bajo la dirección del profesor, el cual les desarrolla en sus correcciones las teorías de la composición, no sujetando en nada la idea del discípulo.

En el quinto y sexto apartado se observa como Landesio impulsa a sus alumnos en la práctica constante, siempre con ejercicios del natural primero a lápiz para después pasar al óleo como buenos aprendices de los preceptos académicos.

### Sección 3

7.- Las correcciones hice y las hago siempre localmente, es decir en el sitio en que pinta el alumno y a la hora en que se halla el efecto, si es del natural. Para escribir esta última corrección (la del campo) se está antes y el día fijado viene el alumno y vamos juntos al lugar explicándole en el camino los trazos buenos, ya relativamente a forma como a color, como detalle o total; dándole al mismo tiempo las salidas de sus bellezas comparándolas con otras en que falten. Así como hallando buenas figuras, ya por la belleza y variedad de sus colores. Pasando entre árboles le indico las que son de buena forma, los que tienen el carácter claro, los que lo tienen dudoso, cuando las masas son buenas, sea relativamente al objeto, a la forma, o al color y lo mismo haciendo con los terrenos, los arroyos, las praderas, las lontananzas, explicándole las bellas líneas, cuando las hay, y de que dependen sus bellezas. Recorriendo el cielo, clasificarle las nubes, diciendo el motivo de su mayor o menor coloración, indicarles las más cercanas y las más distantes, sus formas peculiares y cada cual en su género, cuando son bellas en forma, cuando en color, cuando es bello el partido y cuando

falte en alguna parte, indicándoselo; cuando compone con los otros objetos y resultado en daño, de qué depende.<sup>144</sup>

Al observar este plan de estudios del paisaje se comprende que el papel de un profesor de pintura al paisaje siempre fue como en el caso de Landesio el de un orientador, que revisa las dudas técnicas y de composición de sus obras artísticas, dirigiéndolos también en el camino de la estética o de la apreciación de la belleza natural. Diez años más tarde, en un documento referente a la clase de pintura del paisaje, el mismo Landesio describe la clase de una forma abreviada:

Clase de Paisaje 1865

Profesor D. Eugenio Landesio

En este ramo del arte de la pintura, los alumnos que se dedican a él, harán la siguiente serie de estudios.

Después de haber terminado el estudio del dibujo de figura tomado de la estampa, del yeso y del natural desnudo, el de anatomía y el de perspectiva aérea, seguirá el estudio del dibujo tomado de la estampa, ó fotografía de fragmentos arquitectónicos, follajes, troncos, árboles, peñascos & luego harán estudios tomados del natural de edificios, árboles, etcétera., para lo cual darán paseos artísticos en que tomarán apuntes abreviados de la naturaleza, y por último harán grandes cuadros de composición. El profesor dará explicaciones verbales cuando sea oportuno y harán un curso oral teórico-práctico de perspectiva en general.<sup>145</sup>

Por un lado, se tiene todo un plan de estudios que se expone de una forma minuciosa en el año de 1855 y que es una clara referencia para la consecución de estudios en la pintura; por el otro lado se observa que años más tarde la propuesta de enseñanza es la misma, aunque la precisión de las actividades a realizar es casi nula en este segundo ejemplo, se citan los temas pero no con indicaciones claras.

Posteriormente Landesio escribe un tratado para la enseñanza del dibujo, el cual tituló: *Cimientos del Artista Dibujante y Pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría.*

Este tratado tiene gran trascendencia en la enseñanza de la Academia, ya que proporcionó un “manual” para el desarrollo del dibujo de perspectiva que de forma concisa y con la ilustración de 28 láminas ejemplifica claramente los procesos a seguir en este tipo de dibujo. Landesio justifica este trabajo al decir que a su llegada a México no había una

---

<sup>144</sup> UNAM, FA, AAASC. México, 1855, Doc. 6044.

<sup>145</sup> Eduardo Báez Macías. *Historia de la Escuela de la Escuela Nacional de Bellas...* p. 265.

metodología concreta que guiara a los pintores en la Academia y por lo tanto debía haber una base sobre la que se formaran a dichos artistas. En 1866 publicó el tratado que expone en su prólogo lo siguiente:

No habiendo yo encontrado tratados que proporcionen conocimientos de un modo adecuado, tanto a la estrechez del tiempo en que el artista debe hacer estudios extensos y una práctica dificultosa, cuanto para no apagar el poético y fogoso entusiasmo de su imaginación, como sucede frecuentemente con explicaciones prolijas, me animé a escribir un tratado, que siendo breve, reuniese en él todo lo indispensable al arte; correspondiendo de esta manera a la confianza con que me ha honrado la Academia de San Carlos, llamándome desde Roma para dirigir a los alumnos que se dedican a la pintura del paisaje y enseñar al mismo tiempo la perspectiva; lo acompañé a mayor claridad de 28 láminas y lo dividí en 6 partes. Enseña la primera lo puramente necesario de geometría para entender y practicar las operaciones que se hallan en el curso; sigue la segunda enseñando la perspectiva lineal: como se trazan las sombras la tercera, a encontrar los espejos la cuarta, la quinta la refracción; acabando la sexta con la perspectiva aérea.<sup>146</sup>

Las 28 láminas con que cuenta el libro, fueron realizadas con la minuciosa supervisión de Landesio por sus tres discípulos más destacados: Gregorio Dumine, Luis Coto y José María Velasco; habiendo realizado éste último 18 de las 28 láminas que permiten hacer más inteligible el documento y donde el pintor italiano especifica cuales láminas realizó cada uno de sus alumnos.

La utilidad del dibujo de perspectiva era clara para el profesor Landesio, ya que la obviedad de que el pintor hace representaciones de la realidad como la percibe su vista, le exigía saber dibujar las deformaciones visuales que captan nuestros ojos de los objetos. Hacía una clara diferencia entre el dibujo geométrico y de perspectiva:

Dos clases se conocen de dibujo y son: geométrico y perspectivo. El primero, que se emplea para trazar las plantas, perfiles y cortes de los objetos, y del cual todos necesitan, no está sujeto a disminución perspectiva, manteniendo en

---

<sup>146</sup> Eugenio Landesio. *Cimientos del Artista Dibujante y Pintor*. México, Tipografía. de M. Murguía, Portal de Águila de Oro, 1866. p. 4.

sí sus dimensiones verdaderas, como si las percibiéramos, no por medio de los ojos, sino por el tacto. El segundo nos muestra los objetos o sitios del modo que suelen presentarse a nuestra vista sean personajes, (sic) árboles, edificios, aguas, nubes, etc., disminuyen sus dimensiones conforme se alejan de uno, y según su oblicuidad con los radios visuales, ocasionando lo que se llama escorzo.<sup>147</sup>

Reforzando lo anterior, hacia una explicación, un tanto poética de cómo todos los objetos están influidos por las deformaciones de la óptica y lo indispensable de estos estudios para un pintor:

Todo lo que existe en la naturaleza bajo forma visible, sea cual fuere la materia de que esté formado, la estación, la hora, lugar en que se presente, cualquier luz que lo ilumine, con que abramos los ojos y miremos, todo sin excepción ninguna está sujeto a las leyes inmutables de la óptica; es decir, a las de la perspectiva lineal y aérea, sombras espejos y refracción. Según la postura, el diferente nivel con relación al que mira, y su mayor o menor distancia se dibujan las formas de los objetos: la diferente situación del sol o de cualquiera otra luz natural o artificial, los ilumina de una u otra manera, proyectándoles sus sombras correspondientes, por medio de las cuales distinguimos los cuerpos y sus diferentes partes: los mismos se nos reproducen reflejándose en las superficies lúcidas según el grado de incidencia que hacen con ellas; los vemos romperse, doblarse y recogerse en sí mismas, penetrando en los cuerpos diáfanos, según el grado de oblicuidad y la dirección de los radios visuales con la superficie del transparente, finalmente la atmósfera les modifica la fuerza del clarooscuro y los colores, haciéndonos disfrutar más o menos según el grado de su pureza, de un hermoso y extenso horizonte. Claro está que no sólo es útil para el pintor el conocer y saber aplicar dichas leyes, sino necesario, indispensable.<sup>148</sup>

Ya en la segunda parte de su libro y referente a la perspectiva lineal explica sobre la manera de encontrar la línea de horizonte y puntos de fuga:

Parte segunda. Perspectiva Lineal.

Así como la geometría mide y considera los objetos como verdaderamente existen y se perciben por medio del tacto: la perspectiva enseña la manera de representarlos correctamente del modo que se ven y por eso esta última se llama, justamente base del arte del diseño y de la pintura.

Llamo verdadero al que se halla en el máximo de distancia, en donde acaba la disminución de los objetos; aquel término que vemos en donde acaba el mar, en un gran lago o en una extensa llanura, que nos separa el cielo de la tierra; el cual conserva constantemente la altura o nivel del ojo.

---

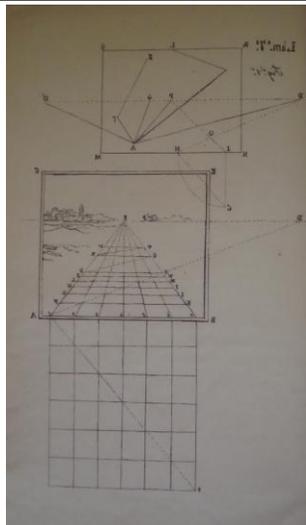
<sup>147</sup> *Ibid.* p.3

<sup>148</sup> *Idem.*

Horizonte perspectivo es aquel que pasa por el punto principal y los de distancia, el cual puede combinarse y coincidir con el verdadero, como se puede también separar o elevando o bajando la cabeza, variándola de sentido vertical y hasta poner el radio principal totalmente vertical como sucede en la perspectiva de bajo en alto y de alto en bajo.<sup>149</sup>

Los ejercicios que se proponían en la segunda parte del tratado para la práctica de la perspectiva lineal se planteaban siempre a partir de lo más sencillo y poco a poco se introducía a los alumnos a prácticas más complejas, esta parte que es la que en esencia ha sido ilustrada por sus discípulos y se muestran las láminas en su totalidad en el apéndice los trabajos eran los siguientes:

Fig.26. Cimientos del artista dibujante y pintor. Lámina 6.



-Proporciona las indicaciones para observar un objeto, edificio o persona por medio de un vidrio rectangular interpuesto entre la persona y el objeto.

-Explica 2 horizontes el verdadero y el perspectivo.

-Se propone encontrar en el plano perspectivo, la posición de un punto dado en el plano geométrico.

-Demostraciones

-Poner perspectivamente en un cuadro un pavimento geométrico.

-Poner en el cuadro un cubo en perspectiva y escala huyente.

-Agregar más cubos.

- Poner círculos en perspectiva.
- Inscribir un círculo en otro.
- Poner una base en perspectiva.
- Poner sobre la base su capitel.
- Poner en perspectiva una escalera de caracol.
- Perspectiva de bajo en alto y de alto en bajo.
- Sol paralelo al cuadro y detrás del cuadro.
- Encontrar en la pared sombras proyectadas.
- Dibujar sombra de semicúpula.
- Luz artificial.
- Reflejos de formas<sup>150</sup>

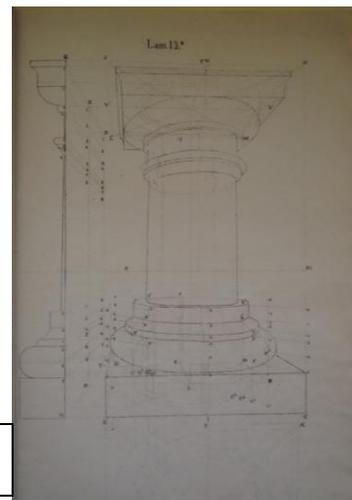


Fig.27. Cimientos del artista dibujante y pintor. Lámina 13.

<sup>149</sup> Ibid. p. 17.

<sup>150</sup> Ibid. pp. 19-44.

Los ejercicios que se piden están ejemplificados por las 28 láminas que realizaron Coto, Dumaine y Velasco. Por su parte en la sexta parte del tratado, se dan detalles acerca de la perspectiva aérea, indispensable para todo buen pintor. Lo que ha de observarse respecto de la enseñanza de la perspectiva es el estudio referido a la perspectiva aérea que estableció un importante desarrollo de la pintura de paisaje, ya que a través de la observación minuciosa, el artista identifica las diferencias en la afectación del espacio y de los propios colores por los gases atmosféricos, por la percepción de la luz:

#### Perspectiva aérea

1.-Bajo este nombre se entiende la modificación que sufren las luces, sombras y colores de los objetos por la interposición de la atmósfera que media entre ellos y nosotros.

2.-Como se ve en la naturaleza una disminución continua y en degradación del tamaño de los objetos a medida que se alejan de nosotros, hasta que concluyen en puntos invisibles y desaparecen; del mismo modo, pero con causas diferentes, sufren en la fuerza del claro y oscuro y en la brillantez de los colores, hasta confundirse completamente, la primera depende de los radios visuales; la segunda de la atmósfera, que interponiéndose entre nosotros y los objetos, hace que éstos, perdiendo sus propios colores, tomen mas o menos el de la atmósfera que los circunda.

3.-La disminución lineal termina constantemente en el horizonte, pero la aérea unas veces acaba cerca y otras lejos, según la mayor o menor densidad de los vapores de que está cargado el aire: y por esto cuando la atmósfera está pura, vemos los objetos a grandes distancias, mas cuando nos envuelve una densa neblina desaparecen los colores y aún los objetos más cercanos. Cuando está diáfano el aire la perspectiva aérea acompaña muy bien la disminución lineal, y entonces es cuando tenemos más luz, viveza y variedad en los colores, cuya degradación progresando con suave delicadeza, nos conduce insensiblemente a las distancias más lejanas.

4.-La atmósfera varía también de aspecto según su posición relativamente al sol, por el cual vienen iluminados sus átomos, ya de frente o detrás, y por eso produce su interposición varias modificaciones, según la hora lugar y día.

5.-Siempre es la atmósfera más densa en las partes bajas que en las altas, y por eso vemos el sol tan anaranjado y su luz más débil al levantarse como al ponerse. Por esta misma causa es, por lo que estando el sol muy bajo y de frente, vemos el cielo de un amarillo rojizo inmediato al horizonte, el cual va tomando un color más claro y limpio elevándose, hasta que vuelve al azul; y viceversa, veremos el cielo aclararse cuanto más se aproxima al horizonte teniendo el sol a las espaldas. En el primer caso es que los radios visuales tienen que atravesar una cantidad de atmósfera iluminada detrás o por transparencia, mientras que en la segunda atraviesan la que está bañada directamente. No de otro motivo depende ver anaranjada y tan grande la luna

al salir del horizonte, la cual va tomando su verdadero tamaño y color plateado a medida que se levanta.<sup>151</sup>

Es interesante el estudio que hace Landesio de la Perspectiva aérea, ya que su labor en el entendimiento de esta disciplina no finaliza en un método geométrico de cómo trazar objetos deformados a nuestra vista. Por el contrario, profundiza sobre la relación de estos objetos y su contexto visual, efectos de sombras, reflejos y de degradación en un espacio atmosférico y cambiante.

Como se pudo constatar Eugenio Landesio da una explicación acertada de los conocimientos básicos que debía tener una persona que se pensara dedicar al dibujo y pintura de manera profesional en ese momento, (los elementos básicos que contemplaba, eran el conocimiento de la geometría y la perspectiva), pues las condiciones por las cuales se aprendía tenían que estar relacionadas a las ideas artísticas en sus representaciones de la nación en ese periodo histórico, el romanticismo (la pintura del paisaje). Sus textos se volvieron un material de consulta obligado para todos aquellos alumnos que se iniciaron en aprender y desarrollar el género del paisaje.

En la metodología seguida por Landesio tenía una gran importancia reproducir estas 28 láminas, y cuando éstas habían cumplido con los elementos estipulados por el profesor, el deber de los discípulos era la de conservarlas, incluso enmarcadas y poder consultarlas de manera continua para la ejecución de trabajos posteriores.

---

<sup>151</sup> *Ibid.* pp.44-46.

### 3.3 José María Velasco

Nació el 6 julio de 1840, en el Estado de México, de cuna humilde e ideas cristianas como lo demuestra en sus actos y en la vida misma. A la muerte de su padre en 1847 se trasladó con su familia a la Ciudad de México y en el año de 1855 ingresó a la Academia de San Carlos como alumno supernumerario, posteriormente a los 18 años decide convertirse en un alumno regular en la carrera de pintura del paisaje con ya célebre don Eugenio Landesio en el año de 1858.

La institución gozaba de una de sus épocas de oro porque en su personal docente figuraban profesores europeos como el director de pintura don Pelegrín Clavé, pintor catalán, y particularmente el maestro que tenía a su cargo las clases de perspectiva y paisaje, el pintor italiano Eugenio Landesio, del cual el alumno más destacado fue José María Velasco. Sus primeros cuadros como alumno de la Academia *el Exconvento de San Agustín* y *Un pirul*, hechos en 1860, lo hicieron merecedor de las más altas distinciones por parte de la institución. En este mismo año enfermó de tifoidea e hizo su primer autorretrato y *El Cedro de Chimalistac*. Inició sus estudios de Ciencias Naturales en la Academia de Medicina en 1865, también cursa Botánica, Física y Zoología. Un año después pintó la *Alameda de México*, al mismo tiempo que su profesor publica el libro *Cimientos del artista dibujante y pintor*.

Sus viajes como paisajista que hizo a lugares como Veracruz, Oaxaca, Querétaro, Cuernavaca y Atlixco, lo hicieron también acreedor a amplios reconocimientos a lo largo de su vida. En 1868 contrajo nupcias con María de la Luz Sánchez Armas Galindo y obtuvo el nombramiento de profesor de perspectiva en sustitución de Eugenio Landesio, cargo que desempeñó hasta 1902. También en



Fig.28. José María Velasco, *Baño de los pescaditos*.s/f, Óleo sobre papel.

ese año publicó 18 litografías a color sobre la flora del Valle de México y se le nombró miembro de la Sociedad Mexicana de Historia Natural.<sup>152</sup>

De los veintidós premios que recibió, entre medallas y condecoraciones se hace mención del diploma con el que lo honró Don Benito Juárez el 24 de enero 1869 y el premio que le otorgó Sebastián Lerdo de Tejada con otro diploma en el año de 1876.

En 1873 pintó el primero de sus tres grandes obras sobre el Valle de México *El Cerro de Atzacolco*. En 1874, se mudó a la Villa de Guadalupe donde instala su hogar para siempre. Ahí ya casado, instala su “taller” -una tienda de campaña en el campo- entre las llanuras y montecillos del Tepeyac, donde al contacto con la naturaleza trabajó incansablemente.

Velasco fue nombrado dibujante en el Museo Nacional de 1880 a 1910

En 1888 pintó el cuadro *El Valle de Oaxaca* que obsequió al presidente Porfirio Díaz.

Un año después viajó a Europa a la Exposición Universal de París donde expuso quince cuadros y recibió la condecoración de Caballero de la Legión de Honor.<sup>153</sup>

En 1893 pintó *La Hacienda de Chimalpa* y viajó a Chicago donde expuso quince cuadros en el evento internacional Columbina. En 1897 pintó *La cañada de Metlac*, en el cual el tema principal era el ferrocarril. José María Velasco regaló el cuadro *Lumen in coelo* al Papa León XIII, en 1902 recibió la condecoración del emperador Francisco José de Austria por su triunfo en Europa y en 1905 inició con el ciclo de las tarjetas postales. En 1910 inició pinturas para el instituto de geología y en 1912 José María Velasco falleció en la Villa de Guadalupe el día 26 de agosto, recostado en un sillón marcando el reloj las cuatro de la tarde. Vivió 72 años, de los cuales 55 dedicó a la pintura.<sup>154</sup>

### 3.3.1 Método de Enseñanza

La influencia más grande que tuvo Velasco fue sin lugar a dudas la de su querido profesor Eugenio Landesio, sus métodos de enseñanza marcaron la evolución que Velasco tendría como el gran paisajista que conocemos. Los métodos que Landesio aplicó a sus discípulos

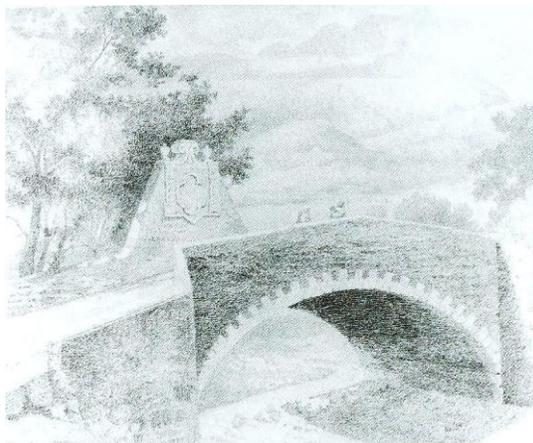
---

<sup>152</sup> María Elena Altamirano Piolle. *José María Velasco. Paisajes de Luz Horizontes de Modernidad*. México, DGE/Equilibrista, 2006. pp. 21-157.

<sup>153</sup> Xavier Moyssén. *José María Velasco*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1991. p. 21-26.

<sup>154</sup> Daniel Rubín de la Borbolla. *José María Velasco. Pintor del Paisaje Mexicano*. México, Gobierno de Estado de México, 1975. pp. 71-75.

fueron rigurosos y descubrieron con rapidez el potencial de alumnos como Velasco. Los planes de estudio que elaboró el pintor italiano eran llevados a cabo puntualmente, por un lado, imponía prácticas de dibujo exhaustivas, primero de copia de la estampa, luego de yeso y finalmente dibujo del natural. Este último iba orientado principalmente a la copia de paisajes que ejecutaban los alumnos después haber realizado excursiones que organizaba el profesor para explicar lo que debía ser contemplado en un paisaje.



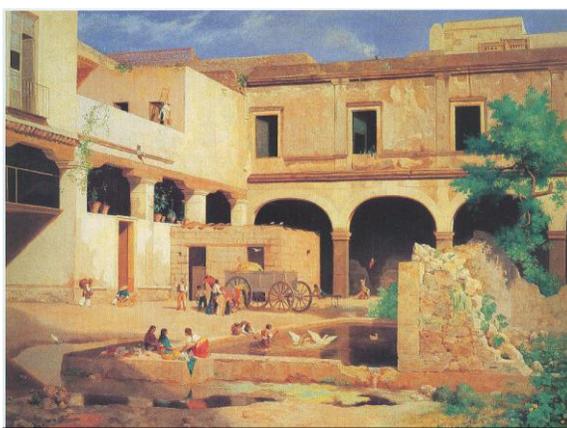
*Fig.29. José María Velasco, Puente de Panzacola. (copia del cuadro de Landesio). 1861, Dibujo a lápiz.*

Primero en la clase de perspectiva que tomaría a su cargo en 1868 y después en la clase de pintura del paisaje, Velasco haría suyos estos ejemplos para dar su cátedra, sin embargo, con el paso de los años como profesor, cambia sus métodos y considera pedir a sus discípulos copias de paisaje del natural y no composiciones de memoria, como en su momento Landesio lo hacía y que Velasco consideró un ejercicio difícil para el avance de sus discípulos.

En este sentido, lo aprendido por Velasco respecto de su mentor fue claramente un amor a la naturaleza y su fascinación por representarla, de tal manera que exaltara el espíritu de quien la observara. La forma de lograr esto y poder transmitirlo a sus estudiantes fue muy similar a la de Landesio, aunque Velasco siempre pareció más flexible en sus enseñanzas.

Para Velasco la composición de la pintura se concretó armónicamente al tener el dominio del dibujo, lo cual significa que sólo lograría una composición estética el pintor que dominase a su vez la ejecución de la perspectiva. De esta forma lo expresaba:

Atinada elección, unidad, clara y espontánea expresión, arreglo bien combinado, distribución discreta de todos los objetos que forman la composición, agrupándolos del modo más conveniente y agradable: formas selectas realizadas por correcto dibujo, apoyado en las buenas proporciones, luz y sombra por grandes masas distribuidas, teniéndola en los límites de intensidad, suave si así lo pide el carácter del asunto: entonación propia y armoniosa, cualidades todas pertenecientes al arte, pero que no pueden alcanzarse sin el auxilio de la perspectiva.<sup>155</sup>



*Fig.30. José María Velasco, Patio del ex-convento de San Agustín (2), 1861, Óleo sobre tela.*

Sobre los alcances y repercusiones que el manejo de la perspectiva tiene en la obra del artista, Velasco opinaba que la representación de los elementos reales no era cosa fácil, menos para quien se enfrenta a esto por primera vez, ya que es muy complejo exponer una forma con la distorsión visual que se presenta a la vista:

Una persona que sin tener siquiera nociones de dibujo, trate de dar idea de un cuerpo cualquiera, e intente representarlo en un papel, por sencillo que sea experimentará, desde luego cierta imposibilidad para transportar en un plano lo que en natural es un volumen, cuyas líneas y superficies en forma y extensión, se modifican a la vista. La presencia de las dimensiones de que consta todo cuerpo, susceptibles de medirse con el metro o el compás y se

---

<sup>155</sup> José María Velasco. *Memoria acerca de la enseñanza de la pintura, el dibujo del paisaje y la perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes.* en: Revista de Instrucción Pública, Fondo Ezequiel A. Chávez. p. 720.

nombran geométricas; las aparentes ocasionadas por el efecto óptico y se nombran perspectivas, existiendo en una misma extensión, ocasionan necesariamente esa dificultad por no saber a que atenerse para representar el mismo cuerpo tal como se muestra a la vista del espectador. Personas habrá que sepan las reglas y operaciones pero no podrán, sin embargo, dibujar ni un ojo, ni una nariz; otras dibujarán una copia, pero no podrán hacer una obra original, serán dibujantes muy limitados, su ignorancia no les permitirá ir adelante. Los conocimientos de la Perspectiva y del arte, unidos a la práctica de representar correctamente las formas, distinguen al artista.<sup>156</sup>

Este fenómeno visual que se ocasiona por efecto de la perspectiva, Velasco lo distingue como un proceso en que tanto la vista se tiene que desarrollar, como las habilidades para representar que en este caso se trata del dibujo. Su concepto de perspectiva refiere en sí un instrumento del que se valen el dibujo y la pintura para dar una apariencia de las cosas como las percibe el ojo humano, su definición es la siguiente:

La perspectiva es la ciencia que enseña a representar correctamente sobre un plano, por medio del dibujo y de la pintura, las formas de los cuerpos, la degradación de las líneas y de los colores, tales como los percibe la vista en la naturaleza. La educación de la vista por medio de la observación de los efectos que se muestran en la naturaleza, auxiliada por los que resultan de las construcciones gráficas, unida a la práctica de representar las formas en la que toma el sentimiento una parte muy principal. La educación de la vista tan importante para los artistas se puede perfeccionar ayudándose con los objetos naturales, como ejemplares adecuados para hacerlos advertir los efectos que se ocasionan por las diferentes distancias a que están colocados, las diversas alturas de horizonte según la situación de los mismos objetos en el campo perspectivo y en relación con el punto de mira.<sup>157</sup>

---

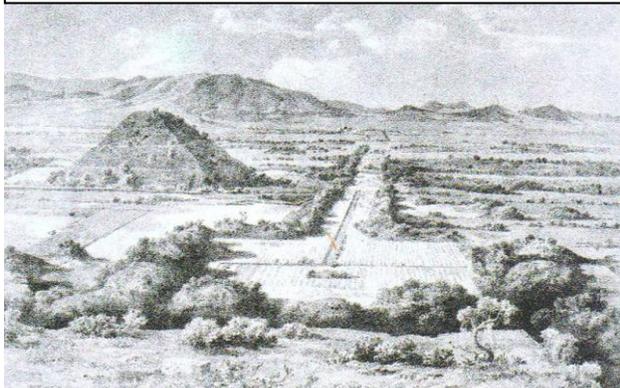
<sup>156</sup> *Ibid.* pp. 722-723.

<sup>157</sup> *Ibid.* p.723.

Aunque los señalamientos que hace Velasco respecto de la educación visual exponen una necesidad de reproducir los objetos y espacios de la realidad, tuvo que hacer uso de estrategias menos complejas para reproducir el espacio. En este caso propuso la copia de obras de profesores como un paso previo para enfrentarse al dibujo de un paisaje directo del natural. Una de sus estrategias para la enseñanza de la perspectiva fue la siguiente:

Copiando los discípulos modelos de buenos maestros, y dirigidos por inteligentes profesores, es como aprenden a dibujar correctamente sin tener necesidad de ejecutar en sus dibujos operación alguna de Perspectiva con regla y compás, lo hacen por el ejercicio y la práctica que adquieren de copiar la líneas y sombras con mano libre, y de medir con la vista las distancias, estudio

*Fig.31. José María Velasco. Pirámides de Teotihuacan, s/f.*



que los pone en actitud de poder hacerlo del natural mismo como continuación de sus primeros trabajos. Se sirven de la Geometría pero sus trazos son imaginarios, únicamente como guía para acertar en la colocación de

los puntos en que deben apoyarse para dibujar las líneas que copian, la utilizan también en la comparación de los ángulos y dirección de las rectas o curvas que tienen que imitar.<sup>158</sup>

Para Velasco era esencial que el alumno en todo momento contara con la guía del profesor, expresaba que se puede dibujar perspectivamente, copiando bajo buena dirección modelos escogidos: poco a poco la vista se acostumbra a apreciar con exactitud las formas de las líneas, sus dimensiones reales, relativas o aparentes, las distancias que los separan y los espacios que forman; adquieren destreza para valorizar las sombras y armonizar los tonos, graduar las medias tintas según la intensidad del claro-oscuro y del color, obediencia de la mano para transportar al papel o a la tela, todo lo que observan en su modelo.

---

<sup>158</sup> *Idem.*

Consideró también indispensable el conocimiento de la geometría, porque de su entendimiento dependía exponer la realidad de lo que se ve y no hacer formas inventadas, al respecto decía: Exacta como la Geometría Descriptiva es la Perspectiva: exactas deben ser, por lo mismo las figuras que se dibujan para enseñarla a los artistas, porque de ello depende que lo sean también sus cuadros, hasta el punto más conveniente, en atención a los principios de la estética; de otra manera, los discípulos se hacen negligentes y descuidados, se les expone a viciarse la vista con las malas formas, que provienen de las construcciones incorrectas.

Al respecto hizo observaciones sobre la composición de los elementos en la obra, ya que muchos cuadros se hacen en los estudios sin salir al campo, como son los de figura, para ubicarlos en el espacio del cuadro, explicaba que se debían situar a los modelos a la altura y a la distancia que piden las composiciones, y por ello se ven obligados los pintores a ir acomodando lo elementos, de modo que queden adecuadas al efecto general establecido. Lo propio se hace con los estudios parciales: deben sujetarse a la Perspectiva los objetos pintados, esto les hará cambiar un poco su forma y dimensiones, según lo exijan las condiciones a que han de someterse, cambios que serán más o menos notables, según la colocación que les corresponda en los cuadros.<sup>159</sup>

Velasco no perdía ocasión de citar los aprendizajes que adoptó de su maestro Eugenio Landesio, sobre el conocimiento de la perspectiva la consideró muy importante para los pintores porque como decía Landesio:

“...cada cuadro es una perspectiva.” Sin saberlo no sería posible verificar la coordinación de los elementos distintos que se toman del natural para elaborar las composiciones, y que deben utilizarse para formar con ellos un conjunto armonioso y bello. Ignorando sus leyes los artistas, se expondrían a pintar sus cuadros como si hubiera dos o más horizontes y diferentes puntos de distancia, ocasionando el desorden y produciendo además, formas incorrectas y sin relacionarse unos objetos con otros, destrozando así la unidad del efecto general. En la enseñanza a los artistas, una parte se relaciona con la ciencia y otra se dirige muy especialmente al arte.

---

<sup>159</sup> *Ibid.* p.724.

Al terminarse un problema pueden distinguirse ambas partes: el alumno ha trazado su construcción geoméricamente y en perspectiva con regla y compás, por medio de líneas secas e inflexibles, como son todas las que así se dibujan: sin arte pero precisas. Supóngase que es un chapitel o un arco el que se construye, la operación va bien encaminada, y el discípulo antes de trazar las curvas que han de desenvolver la figura que se busca, fija repetidas veces la mirada sobre los diversos puntos por los que deben de pasar, y una vez impresionado, las dibuja a pulso, dando desde luego muestra del sentimiento que lo guía.<sup>160</sup>

La alusión a los métodos de su maestro fue dirigida al entendimiento de la perspectiva como ciencia que al dominarla, permitiría al discípulo manejar este aprendizaje sin la rigidez de los instrumentos de trazo, para darle un valor más natural incluso estético.

Velasco viajó por Europa en el año de 1889 y su estancia en París le permitió conocer bastante respecto al método de enseñanza de las artes que observó en Francia, Velasco consideró que:

En la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, en la clase de Perspectiva derivándose de Europa los conocimientos que aquí se tienen y reconociendo por base los principios de la ciencia en consonancia con los adelantos modernos, puede decirse que no tiene diferencia en su parte principal con el que se sigue en aquellas Academias. El curso comprende en el orden que se expresa, las nociones de Geometría elemental, Perspectiva lineal, trazado de sombras, espejos, refracción, y perspectiva aérea.

La Geometría es de tal modo importante que sin este conocimiento sería imposible estudiar con provecho la Perspectiva, y, por lo mismo, el curso comienza por esta parte. La más útil por las aplicaciones que tiene y porque en ella se fundan las demás partes del curso, es la lineal. En esta se enseña el manejo de los planos geométricos y la conversión en formas perspectivas de las figuras trazadas geoméricamente que resultan de las proyecciones horizontales y verticales; los puntos y líneas que sirven para efectuar las operaciones, así como las diferentes direcciones, intersecciones y puntos de fuga de las líneas en el campo óptico, y el valor de los ángulos que forman. Construcción de perpendiculares por diversos métodos y el empleo de la escala huyente para la degradación de las dimensiones: construcción de superficies a diferentes distancias, iguales o de distintos tamaños, formas y direcciones, formación de sólidos desde los muy sencillos hasta los muy complicados; construcción de diversos cuerpos arquitectónicos, como bases,

---

<sup>160</sup> *Ibid.* p.726.

capiteles, arcos, escaleras, etc. Se les enseña también a formar intersecciones de planos, secciones y proyecciones perspectivas para facilitarles el estudio de las sombras. La mayor parte del año se emplea en este estudio; pero se calcula que no falta tiempo para hacer el curso completo. En el estudio de las sombras aprenden a conocer los efectos de la luz natural y de la artificial; los que se producen según la colocación del espectador con relación al foco de luz, y son: con el sol paralelo, detrás y delante del cuadro; sombras proyectadas sobre diversos planos, horizontales, verticales e inclinados, y en diferentes cuerpos de superficies planas o curvas, y los que se producen por medio de varias luces. Se proponen todas las cuestiones que conducen al desenvolvimiento de las operaciones que deben practicarse para obtener cada uno de esos efectos, llevando a los discípulos poco a poco hasta alcanzar suficiente destreza para encontrar los más complicados y difíciles.

La Perspectiva de las imágenes en las superficies lustrosas y la de la refracción, se utiliza en la práctica, porque aunque para pintarlas los artistas se sirven del natural, es, sin embargo, conveniente su estudio para tener idea de esta clase de efectos y es también útil para los ejercicios de Perspectiva lineal a que se presta. El curso se termina con las explicaciones acerca de la Perspectiva aérea, que es la que se emplea para alejar a los objetos por medio de la degradación de los tonos y de la intensidad de la luz y de las sombras.<sup>161</sup>

Para la solución de los problemas el pintor sugiere recursos como lo son métodos fundados en la Geometría; que son generales porque pueden aplicarse a todos los casos, ya que estos proporcionan facilidad, exactitud y economía de líneas. Velasco explicaba como debían realizarse ejercicios sí requerían del apoyo de instrumentos geométricos (reglas, compás):

Para la formación de los cortes de una base, por ejemplo, que son los que dan los puntos por los que deben trazarse las molduras, se establecen en los verticales levantados de los puntos de contacto de los diámetros y diagonales con el cuadrado de la planta perspectiva dentro del cual están dibujados los círculos de la proyección horizontal, las alturas de cada miembro, tomadas de la escala huyente: trazando líneas entre los puntos correspondientes, resultarán paralelas a cada uno de los diámetros respectivamente, y en un mismo plano, formando intersecciones con las verticales levantadas de los que proporcionan los diámetros mismos en los círculos que cortan. El propio resultado se consigue transportando las dimensiones de la escala una a una sobre las verticales que se levantan de la planta en las líneas correspondientes, sólo que así se multiplican las operaciones y por lo mismo, hay mayores probabilidades de error, a la vez que se emplea más tiempo para conducir las: y no obstante, es conveniente conocer este método, porque suele suceder que alguno de los diámetros no esté en condiciones para poderse verificar la intersección según el método anterior, y es cuando conviene usar éste, como un caso particular. Igualmente se obtiene el resultado haciendo uso de los puntos de concurso,

---

<sup>161</sup> *Ibid.* p.749.

puesto que la operación consiste en formar intersecciones con las verticales y horizontales, dirigidas éstas a diversos puntos de concursos situados en el horizonte; pero estando varios de ellos fuera del cuadro y algunos a grande distancia, el trazado de las líneas es embarazoso y, además, no puede conseguirse la necesaria exactitud, y no se cuenta siempre con talleres lo bastante amplios que proporcionen suficiente comodidad para realizar tales operaciones, aunque el empleo de los puntos de fuga es de uso constante siempre que su situación no es muy lejana; algunos son indispensables.<sup>162</sup>

En su visita a la Academia de París, Velasco hizo observaciones de los métodos de enseñanza, principalmente de las clases de perspectiva y encontró elementos que le resultaron atractivos, y por otro lado se dio cuenta de algunos de los beneficios que todavía en México se seguían en la escuela de Bellas artes:

Los cursos de Perspectiva que se dan en la Academia de México duran más de nueve meses, desde el 8 de Enero, hasta el 15 de Octubre, en tanto que en la de París su duración es tan sólo de cuatro meses, de Marzo a Junio, y parecen ser los nuestros bastante completos, quizá aún más que los que se dan en aquella Escuela, cuya enseñanza se concreta al estudio de la lineal y de sombras, lo cual no debe reputarse como un defecto, porque allá mismo procuran no recargar a los artistas con estudios que poco han de utilizar en la práctica.

Los exámenes de la clase de Perspectiva en nuestra Escuela de Bellas Artes, se verifican conforme la ley, con un sistema apropiado a las costumbres de los artistas y a las exigencias de la materia de que se examina; tiene semejanza con la que se emplea en las pruebas artísticas y científicas. Por su parte los exámenes de los artistas consisten únicamente en el de las obras que presentan, y los de los cursos científicos en el catequismo; los de esta clase son mixtos. Se proponen a los examinados cuestiones planteadas de antemano en grandes pliegos de papel, preparadas de modo que puedan ser resueltas en determinado tiempo; todas diferentes para evitar que se copien unos a otros; distintas también de las figuras del texto, para poder conocer si saben aplicar los principios que han aprendido durante el curso, o lo que es lo mismo, si han aprendido la materia.<sup>163</sup>

En suma, considero que el conocimiento de la vida, obra y procesos de enseñanza particularmente en la Academia de San Carlos por parte de estos tres grandes pintores Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y José María Velasco resultó crucial y de vital

---

<sup>162</sup> *Ibid.* p. 750.

<sup>163</sup> *Idem.*

importancia para los estudiantes de pintura del siglo XIX pues sus conocimientos sobre dibujo al desnudo, composición, geometría, perspectiva lineal, tratamientos de claroscuros etc., se practicaron con bastante tenacidad y dedicación por parte de estos. Fue el inicio en México en esos momentos de la pintura del paisaje con ideales o líneas romanticistas, o de identidad nacional, conceptos que en esos momentos iluminaban a nuestro país intelectualmente, mismos que estos grandes profesores supieron entender y llevar muy bien a la práctica en sus enseñanzas dentro y fuera del aula, con sus diversos ejercicios para la pintura del paisaje, del dibujo al natural y sus reproducciones de estampas y cuadros al óleo. Maestros y orientadores para la Academia de San Carlos sobre la enseñanza con una propuesta renovadora y pendiente de una educación estructurada, organizada y armónica para el estudiante. Propuesta en que la enseñanza del dibujo de perspectiva fue de gran trascendencia para esa respuesta estética de un despertar a las ciencias, a la perfección estética de un naturalismo romanticista. Hoy en día estos conceptos en la práctica siguen siendo muy importantes para el estudiante, pues le ayudan a su proceso creador en esa búsqueda de propuestas y vocación artística futura.

## CONCLUSIONES

Como es lógico, los planteamientos, aciertos, dudas, incluso los errores que se presentan en una metodología de trabajo docente en este siglo XXI, no son más que reflejos de lo que en el pasado ya se practicó. Este tema *-La enseñanza del dibujo de perspectiva en la Academia de San Carlos. Tres pintores académicos-* expone la problemática del dibujo de perspectiva desde la instauración del arte académico y la importancia de este tema en la formación de los artistas en especial los avances que se tenían sobre dicha disciplina.

De alguna forma, esta investigación revela la importancia de la historiografía del arte, ya que la abundante información que se encuentra en los archivos de la Facultad de Arquitectura, de la Biblioteca Nacional y de la propia Academia de San Carlos, es una muestra de los procesos del arte en México a partir de la inserción del pensamiento de la Ilustración en la Nueva España.

El dibujo de perspectiva se mostró como el eje de la investigación, al ser una materia señalada –implícita o explícitamente- en los métodos de estudio que fundaron los aprendizajes institucionalizados. Es uno de los conocimientos que en la creación de las Academias de Arte resulta indispensable para comprender el desarrollo de la pintura mexicana. Por su parte la Academia de San Carlos funge como ese instrumento que inició validando y regulando los estudios de pintura, escultura, arquitectura y grabado, respaldados por la corona española.

Realizar esta investigación implicó hacer una selección de trabajos de tres pintores que aportaran experiencias docentes enfocadas al estudio de la perspectiva, el primero de ellos fue Pelegrín Clavé, entre sus aportaciones en la Academia de San Carlos se cuentan la reorganización de los estudios del dibujo de figura humana, la creación de las galerías, también la creación de las clases de pintura del paisaje, cuyo estudio enalteció el entendimiento del dibujo de perspectiva como ciencia, disciplina en la que también se destacó como profesor.

Por otro lado insistió en el hecho de una preparación como profesor para transmitirle al alumno mediante la dedicación constante las reglas de la pintura. Otra de sus contribuciones es haber introducido el tema histórico en la pintura mexicana, situación que

se tradujo en el nacimiento de una renovada escuela mexicana de pintura. En el retrato también establece claras bases academicistas heredadas de su formación en la Academia de San Lucas, en este sentido hace hincapié en desarrollar la observación y el dominio de la técnica, para copiar primero cuadros originales y después proponer composiciones diferentes de estas mismas obras. Asimismo, propone ejercicios que a propósito de la composición permiten realizar múltiples variantes de una misma imagen a través de calcos o transparencias que eran dibujos a línea y a medios tonos para hacer trasposiciones y ver por medio de la transparencia de las hojas las diferentes composiciones que se generan cambiando de posición, tamaño, los objetos y personajes, incluso eliminando o aumentándolos, variando así los efectos de un cuadro.

En sus aportaciones de dibujo de perspectiva, en los estudios de paisaje, enfatiza el hecho de cómo la visión permite que asociemos las figuras pequeñas a la sensación de lejanía, así en la pintura esto debe reflejarse en la sensación del espacio que genera principalmente un buen paisaje. Veía la necesidad de que estos aprendizajes se realizaran por seguimiento de método y técnicas que consideró como la instrucción fundamental y razonada que todo buen pintor debía tener.

Otro excelente pintor y profesor, cuyas habilidades artísticas se evidencian como estudioso del dibujo de perspectiva fue Eugenio Landesio. A él le interesó dar clases de perspectiva pero fue una mayor inquietud formar pintores que se dedicaran al difícil arte del paisaje, a él se debió la organización del estudio de esta disciplina, ya que es quien realiza el Plan de Estudios de Pintura del Paisaje en 1855.

Respecto a la enseñanza del dibujo de perspectiva consideró tres aspectos fundamentales: el primero el sentido de la espacialidad a través de luces y sombras (perspectiva lineal y aérea). Segundo, que a través de representaciones de la naturaleza el alumno desarrollara la observación de lo sencillo a lo complejo. Tercero, después de desarrollar habilidades y destrezas en el dibujo veía pertinente seguir con la teoría del color para concretar todos los conocimientos en composiciones al óleo.

Por su parte José María Velasco daría sus cátedras bajo estos mismos preceptos que aprendió al lado de su profesor, tanto de dibujo de perspectiva como de pintura del paisaje, para él la composición lograría su armonía con la correcta ejecución de la perspectiva. Velasco da nociones del por qué es importante aprender bien la perspectiva en el arte, para

la correcta representación de las formas, desarrollar la observación, habilidades y destreza en el dibujo.

De los tres pintores a los que se hace referencia, considero de mayor trascendencia el trabajo de Eugenio Landesio, ya que su labor en la estructuración de los planes de estudio referentes a pintura del paisaje y dibujo de perspectiva, es considerada un conocimiento científico que contribuyó a la formación de toda una generación de artistas en la Academia. Es innegable que su labor se vio allanada por la inserción de la clase de pintura del paisaje realizada por Pelegrín Clavé, trabajo sin el cual no se entendería la evolución de una asignatura que fue tan importante durante el siglo XIX.

Es cierto que el talento y la disposición a la docencia de Landesio fueron motor para los pintores más reconocidos de la época como Velasco, Coto, Rebull, Dumaine, etc. En su afán por realizar una enseñanza científica y meticulosa tanto del dibujo de perspectiva como de la pintura del paisaje, Landesio realiza un tratado para la enseñanza de la perspectiva en 1866, cuyos lineamientos podríamos decir que son la consecución del trabajo de Clavé, porque éste concibió la pintura del paisaje como una materia de grandes alcances y cuya formación requería aprendizajes básicos de geometría, perspectiva y color. Este tratado de perspectiva sería el primero realizado en la Academia de San Carlos y su importancia radica en haber simplificado la forma en que se enseñaba la perspectiva, es decir, los tratados con que contaba la Academia eran demasiado especializados en las materias de geometría y óptica e incluso de algunos libros no se contaba con las traducciones. Por lo tanto, a la Academia favoreció contar con un libro que facilitara la comprensión del dibujo de perspectiva a los discípulos.

Por su parte, José María Velasco al tener como base la educación recibida por Landesio, tomó la metodología a que él mismo fue sometido en las clases de su mentor, pasando por estudios rigurosos de dibujo hasta llegar a la ejecución de la pintura del paisaje más admirada por esa sensación espacial, generada por su excelente estudio de la perspectiva geométrica y aérea. De manera global se puede decir que es Clavé el que sienta las bases en el estudio del dibujo de perspectiva en la Academia de San Carlos al introducir la pintura del paisaje, posteriormente Landesio estructura tanto en programas de estudio como en la aportación de su tratado de perspectiva y finalmente, es Velasco el que de manera enfática promueve la necesidad de que los artistas dominen este conocimiento.

Puedo considerar que los alcances de esta tesis han sido satisfactorios, primero porque el haber abordado una investigación documental en el más amplio sentido de la frase, me llevó no sólo a la concreción de los objetivos que me planteé, como fue el organizar documentos que en su visión general expusieran las metodologías de enseñanza del dibujo de perspectiva; sino también pude acceder a un mundo de la investigación más pura, donde las fuentes son los documentos mismos, en esta experiencia de tesis tuve la oportunidad de manejar documentos originales del siglo XVIII y XIX y tener la responsabilidad de preservar el material diversos archivos, desde luego, este tipo de investigación también requirió de una preparación en el ámbito de la filología que me permitió dar lectura a documentos de siglos pasados en que la escritura y sobre todo las abreviaturas resultan muy diferentes a las actuales. Sin embargo, teniendo en cuenta las limitaciones de mi reciente introducción al fascinante mundo de la historiografía, he podido entender la importancia de la recuperación de documentos, asimismo, la importancia de descubrir en los archivos tantos temas por tratar que podrían dar pie a multitudes de tesis. Con esto quiero destacar la trascendencia que tuvo para mí tener acceso a archivos en que me podía encontrar con documentos escritos de puño y letra de los primeros directores y profesores de la Academia de San Carlos.

Más allá de las experiencias personales satisfactorias que esta investigación me ha proporcionado, entiendo que el resultado que se espera de las personas egresadas de una maestría es que logren ubicar sus conocimientos en un nivel de trascendencia y que los pares en cuestión de estudios, encuentren útil, veraz y actual, la información que se vierta en una tesis de maestría. Estoy convencida que la información que se expone en esta tesis será de utilidad para investigaciones futuras ya que toda investigación requiere de un gran número de documentos que acrediten las posturas y enfoques de dicha investigación, esto mediante datos, documentos fechados, biografías, y crónicas que hacen fidedigna la información presentada. En este sentido, esta tesis cuenta con documentos que hacen evidentes elementos de la enseñanza de la disciplina de dibujo, sin embargo, los documentos pueden ser expuestos con diferentes fines e inducir investigaciones en diversas direcciones.

Quiero por último resaltar la importancia sobre los métodos de enseñanza que la Academia de San Carlos forjó, después de realizar este trabajo lo que encuentro son procesos dispares en la asimilación de las formas de enseñanza; ya que por un lado, la Academia de San Carlos inicia sus funciones con profesores de origen mestizo y posteriormente se van dando las influencias del Neoclásico implantado por la Ilustración, por otro lado, ésta última le revela al mexicano una esencia de conocimiento científico. Es aquí donde el dibujo de perspectiva tiene un lugar prioritario como una base de los conocimientos artísticos de la época. El material bibliográfico, los diferentes documentos como los estatutos que forjaron la Academia de San Carlos, el material con que contó la institución, métodos que desarrollaron algunos profesores, son los elementos con que cuento para dar respaldo a un tema fascinante como el dibujo de perspectiva en un contexto de grandes cambios del arte mexicano, en un contexto de construcción de ideológica del mexicano y con ello de un arte propio. El tema como se ha mencionado a lo largo de toda la tesis muestra la importancia del dibujo de perspectiva como una disciplina básica en el desarrollo de las artes. Y es quizá en el trabajo docente de Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y José María Velasco que se concreta con mayor fervor la fusión de los paradigmas de la Ilustración y se abren espacios para la inclusión de un arte más pensado en lo formal y con esa importante búsqueda de identidad nacional.

Y aunque el tema de esta tesis no abarca en su investigación los siglos XX y XXI reitera la importancia de la enseñanza del dibujo de perspectiva en la Academia de San Carlos desde su fundación, sobre todo porque la trascendencia de estos estudios forma parte de lo que es el arte mexicano actual. No tendría razón de ser la investigación histórica sin esta visión y creo que este tema puede ampliarse hasta su análisis en el siglo XX y XXI. Sin embargo, dado que el tema es muy vasto habría que contemplarse que el siglo XIX tiene mucho que aportar a estos estudios y el desarrollo de investigaciones enfocadas en este periodo deberá ser el que abra los espacios para el estudio de la enseñanza del dibujo de perspectiva en el siglo que nos antecedió y el actual.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Luis Paret y Alcázar 1746-1799. *Apuntes de urnas cinerarias*, 1795.
- Fig. 2. José Camarón y Bonanat. 1731-1803. *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*.
- Fig. 3. Andrea Pozzo. *Boceto de falsa cúpula de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Roma*, 1741.
- Fig. 4. Wilhelm Gail. *Patio de las Doncellas de los Reales* 1832.
- Fig. 5. Wilhelm Gail. *Patio de las Muñecas en los Reales Alcázares de Sevilla* 1833.
- Fig. 6. Andrea Pozzo. *Perspectiva Pictorum at Architectorum*.1741.
- Fig. 7. Autor desconocido. *Dibujo de ornato. Copia de estampa*. 1802.
- Fig. 8. Antonio Barraso y Moreno. *Manos*. 1789.
- Fig. 9. Vicente López. *Alegoría*, 1797.
- Fig. 10. José Jara. *Dibujo al carbón*. 1789.
- Fig.11. Pelegrín Clavé. *Excursión a Tizapán. Dibujo a lápiz*. 1849.
- Fig.12. Pelegrín Clavé. *Escena Bíblica. Óleo sobre tela. s/f, Prop. Particular. México*.
- Fig.13. Pelegrín Clavé. *San Joaquín, Santa Ana, la Virgen y un Arcángel. s/f. Colección de la Academia de San Carlos, ENAP,UNAM*.
- Fig.14. Pelegrín Clavé. *Jacob. Dibujo a Lápiz*, 1838, *Colección de la Academia de San Carlos, ENAP,UNAM*.
- Fig.15. Pelegrín Clavé. *El sueño del profeta Elías, Dibujo a lápiz.s/f*.
- Fig.16. Pelegrín Clavé. *El buen Samaritano, detalle, ca. 1834-1845. Colección de la Academia de San Carlos, ENAP,UNAM*.
- Fig.17. Pelegrín Clavé. *El Buen Samaritano, detalle ,ca.1834-1845. Colección de la Academia de San Carlos, ENAP;UNAM*.
- Fig.18. Pelegrín Clavé. *Calle Palestrina. Dibujo Colección Particular. s/f*.
- Fig.19. Pelegrín Clavé. *La reconciliación de la Infanta doña Isabel con el Rey su hermano. ca. 1834-1845. Boceto a lápiz, Colección de Barcelona*
- Fig.20. Pelegrín Clavé. *Puerta de un convento.Óleo sobre cartón. México*.
- Fig.21. Pelegrín Clavé. *Iglesia de la Merced, ángeles para las pechinas. 1868-1880, Óleo sobre cartón. Colección de la Academia de San Carlos, ENAP,UNAM*.
- Fig.22. Pelegrín Clavé. *Jacob, 1842. Colección de la Academia de San Carlos, ENAP, UNAM*.
- Fig.23. Eugenio Landesio. *Paisaje con casa y sauces. s/f, Litografía*.
- Fig.24. Eugenio Landesio. *Paisaje con casa. s/f, Litografía*.
- Fig.25. Eugenio Landesio. *Paisaje con casa y animales, s/f, Litografía*.
- Fig.26. *Cimientos del artista dibujante y pintor.Lámina 6*.
- Fig.27. *Cimientos del artista dibujante y pintor. Lámina 13*.
- Fig.28. José María Velasco. *Baño de los pescaditos s/f, Óleo sobre papel*.
- Fig.29. José María Velasco. *Puente de Panzacola.(copia del cuadro de Landesio). 1861, Dibujo a lápiz*.
- Fig.30. José María Velasco. *Patio del ex-convento de San Agustín. 1860, Óleo sobre tela*.
- Fig.31. José María Velasco. *Pirámides de Teotihuacan, s/f, Litografía*.

Figs. 7,8,9,10,13,14,16,17,21 y 22 Tomadas de: Archivo Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ACGR, UNAM.

Figs. 23,24,25,28,29,30 y 31. Tomadas de: Altamirano Piolle, María Elena. *José María Velasco. Paisajes de Luz, Horizontes de Modernidad*. México, DGE/ Equilibrista, 2006.

Figs. 3 y 6. Tomadas de: Corsi, Elisabetta. "Furor Mathematicus" en: *Artes de México. Arte y Espiritualidad Jesuitas*. México, Transcontinental Reproducciones Fotomecánicas, Junio de 2004, Revista libro N°70. p.52 y 59.

Figs. 1,2,4 y 5. Tomadas de: *Dibujos:Colección Rodríguez Moñino-Brey*. Real Academia Española, Madrid,Fundación MAPFRE. Vida.

Figs. 26 y 27. Tomadas de: Landesio, Eugenio. *Cimientos del Artista Dibujante y Pintor: las 28 Láminas Explicativas del Compendio de Perspectiva Lineal Dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos*. México, s/e, 1866.

Figs. 11,12,15,18,19 y 20. Tomadas de: Moreno, Salvador. *El Pintor Pelegrín Clavé*. México, UNAM, IIE, 1966.

# APÉNDICE

## LISTA DE DOCUMENTOS

- 1.-Libro de Acuerdos. Agosto de 1782. Acervo Gráfico. Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. Documento 08712127/gaveta 2, lote 8.
- 2.-Inventario de todos los útiles de la Real Academia de San Carlos. 1786. Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Facultad de Arquitectura. Documento 242.
- 3.-Reglamento que ha de observarse con los pensionados que la Real Academia de México ha de Mantener en Madrid. 23 de Diciembre de 1792. Acervo Gráfico. Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. Documento 08712064/lote 8.
- 4.-Informe de los directores de la Real Academia sobre el Plan que debía adaptarse para que discípulos aprendieran las respectivas facultades por reglas y principios sólidos. 1796. Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Facultad de Arquitectura. Documento 910.
- 5.-José María Velasco. Memoria acerca de la enseñanza de la pintura, el dibujo del paisaje y la perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Revista de Instrucción Pública. 1897. Biblioteca Nacional. Archivo Histórico UNAM. Fondo Ezequiel A. Chávez. 17 págs. 720-726 y 744-753.
- 6.-Eugenio Landesio. Las Veintiocho Láminas Explicativas del Compendio de Perspectiva Lineal. 1866. Fondo Documental de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM.

# 1

## **Libro de Acuerdos. Agosto de 1782.**

El 29 del mismo mes y año (agosto de 1782) celebramos junta, y después de una larga conferencia quedó acordado, se proveyese prontamente con la posible brevedad de la lectura de “Rudimentos Matemáticas, propias de este laudable instituto, esto es aritmética, geometría, perspectiva y arquitectura teórica elemental, cada cosa en su lugar y grado, y a su tiempo, sin perder ninguno en el dibujo. Para lo cual creyó la junta, ser indispensable la nominación de algún sujeto que fuese capaz y estuviese pronto a desempeñar el encargo siendo uno de los profesores. Y no pudiendo el señor Velásquez (por mas que lo quiera) venir a dar estas lecciones, ocupado de continuo en negocios de mayor cuantía, pertenecientes también al servicio del Rey, acordó la junta que se recayese la elección en mí el secretario, que prometí hacer mis esfuerzos tal y cual = Señores concurrentes conmigo = Mangino = Crespo = Lasaga = Velásquez = Ciria = Aguayo = Gil.

Dr. Bartolоче

**Reglamento que ha de observarse con los pensionados que la Real Academia de México ha de mantener en Madrid**

14...Permanecerán los pensionados en Madrid el tiempo de seis años que se regula suficiente para perfeccionarse en las artes, supuesta la instrucción que deben tener en los principios de cada una.

15...El primer año lo invertirán los pintores en perfeccionarse en el Diseño, Anatomía, Proporción, Geometría y en copiar de Pintura algunos cuadros de autores célebres.

16...En el segundo año continuarán dicho estudio agregando la Perspectiva y haciendo un cuadro de invención.

17...El tercero estudiarán las cinco órdenes de Arquitectura, sacando tantas copias de buenos originales de Pintura como invenciones.

18... En el cuarto observarán la alternativa de hacer dos invenciones y una copia, y salir al campo a copiar para el natural algunas vistas o paisajes.

19...En el quinto con la misma progresión harán tres invenciones y una copia, y pintarán también retratos para el natural para radicarse más en el colorido.

20...Y en el sexto, todo será invenciones sin perjuicio del estudio nocturno de la Academia de San Fernando a que deberán asistir todos seis años.

21...Los escultores harán su estudio en el primer año, dibujando y modelando para las mejores estatuas y bajo relieves del antiguo y también lo harán como los pintores en la Anatomía, Proporción y Geometría.

22...En el segundo se agregará el de la Perspectiva y harán un bajo relieve o estatua de invención.

23...En el tercero estudiarán las cinco órdenes de Arquitectura y harán tantas copias como invenciones, advirtiéndoles que en unas y otras, no se les obligará a que sean figuras aisladas, o bajos relieves, sino que se dejará a su arbitrio.

24...En los años cuarto, quinto y sexto, han de ejercitarse en formas por invenciones de cada uno, trabajando el tiempo sobrante en obras de maderas y mármoles para que adquieran práctica en estas materias, y lo mismo ejecutarán en lo restante del segundo o tercero, pero todo sin perjuicio del estudio nocturno de la Academia, que será un mes modelar y otro dibujar.

25...Para los estudios accesorios de la Pintura y Escultura, como son Anatomía, Geometría, Perspectiva, Proporción, etc., les entregará el Director un cuaderno en que se prefijará hasta que grado han de llegar en ellos, con el fin de que no se fatiguen, ni ocupen más tiempo que el necesario para instruirse de lo que les sea útil en su profesión.

26...Los arquitectos en el primer año se perfeccionarán en el dibujo, empezarán el curso de Matemáticas y repasarán las cinco órdenes de Arquitectura.

27...En el segundo seguirán con el Dibujo y Matemáticas, y copiarán algunos templos antiguos por los más clásicos autores de Arquitectura.

28...En el tercero continuarán el Dibujo por Estatuas Antiguas; concluirán el curso de Matemáticas y copiarán algunos Planos, levantarán otros de algunos Edificios de Invención.

29...En el cuarto harán tantas copias de Templos y edificios Antiguos, como invenciones, y algunas de estas en perspectiva y se ocuparán en la práctica con los Arquitectos que se les asignen.

30...Y en quinto y sexto harán más invenciones que copias: estudiarán la Montea y alternarán en la práctica y diseño, según les permita el tiempo; para lo cual no faltarán al estudio nocturno de la Academia en los seis años.

23 de Dic 1792      Pedro Acuña

### **Inventario de todos los útiles de la Real academia de San Carlos en Diciembre de 1786.**

#### Sala 1ª

8 óleos. Cuadros de retratos de jesuitas

Humo. San Juan Nepomuceno, San Fabián, San Roque, San Francisco, Santa Ana, Estampas de humo de varios tamaños. Desposorios de nuestra señora, Anunciación a nuestra señora, San Lucas, Nuestra Sma. Virgen, El Divino Pastor, San Ignacio, La purísima Virgen, Señor San Miguel, San Carlos, Nuestra Señora de la Concepción, el Apocalipsis, Santa Catalina, Coronación de Nuestra Señora, Jesús y María, San Felis de Valdes, los cuatro doctores, San Fco. , Jesús Mará y José, San Estanislao, El Santo Ángel Custodio, La Anunciación.

Buril. Historia de Tobías, hist. De Daniel, Eneas, un Condenado, Sta. Cecilia. Nuestra Sra y Tobías, Ntra. Sra. De la Piedad, Purificación de Ntra. Sra., la Huida de Egipto, Jesús en el desierto, Países, Fábula de Baco, San Fco. Javier, Purificación de Ntra. Sra., Fernando VI, La resurrección de Ntro. Sr., las Pichonas de Rafael, Cabezas, cuerpos de Academia, Figuras encarnadas, Ntra. Sra. De la Piedad, Manos, pies y orejas.

Dibujos. Cabezas y perfiles, pies y manos, orejas y bocas, ojos negros, ojos encarnados.

#### Sala 2ª

Óleo. San Andrés, el Deseo, Ntra. Sra. De Guadalupe, fruteros, San Carlos, San Juan Nepomuceno, Cabezas, manos y pies, San Pablo ermitaño, Sta. Bárbara, Convite de los Dioses, S. Fco., Jesús Nazareno, Retrato de Juan N Carcaño, SN. Pedro, Sn. Juan de Dios, La Piedad Romana, Sn. Jerónimo, Job, el hombre con Espina, Retrato de Carlos III.

Buril. Retrato de Felipe V, Batallas de Alejandro,, Cabeza, María y Sn. Juan, Dios Padre, el Salvador, María Santísima, Sn. Juan Bautista, Sn. Pedro, Sn. Pablo, Santiago, San Matías, Sn. Felipe, San Bartolomé, Sn. Tadeo, Sn Andrés, Sto. Tomás, Sn Simón, Sn Lucas, Sn Marcos, Sn Juan Evangelista,, Sn Mateo, Alabanzas de los Israelitas, Sn Juan Bautista, Camino de los Israelitas, los tres dioses, Bruno, Romulo y Remo, 9 de la Reina de Francia, 8 de Anatomía, la pintura, La Amazonas, Sn Fco. Javier, Adoración de los Reyes, Sma. Trinidad, Martirio, San Juan de la Cruz, Nacimiento de Ntro. Sr, Eneas, Inocentes, Ntra. Sra. del Pez, Rebeca, las tres Caídas, un cuerpo colorado, Retrato de Carlos III, Caín, Sto. Sepulcro, Ntra Sra del Rosario, sn Gregorio Magno, la Gloria, La Academia, el casto José, el Juicio, Jesús, María y José, retrato de Rubens, Reyes Magos, La Anunciación de Ntra. Virgen, Saulo, Salomón, Sr Sn Miguel, Judith, Venida del Espíritu Santo, Resurrección de Ntro. Sr. Sma. Virgen, los cuatro doctores, la Asunción de Ntra. Sra., Huida de Egipto, Retratos de Marco Foscareno, San Juan Fco. Regis, Cabezas Chicas.

Dibujos. Grupo de Academia, Dos figuras de academia, 10 cabezas coloradas, Cuerpo de Academia ,Neptuno y Tetis, Venus de Medisis, cabezas coloradas, cabezas negras, cabeza de Sn Jerónimo, Cabezas, ojos y orejas.

### Sala 3ª

Óleo. Crucifijo, 2 floreros, Jesús con la Cruz, Sn Sebastián, los Apóstoles, Sn Juan, la Adúltera, Adán y Eva, hostería, cabeza, Nacimiento de Ntro Sr, Sn Nicolás, la Bruja, el Deseo, Jesús difunto, Sn Antonio, un pastor, un melón, retrato de Antonio González pintor, San Fco. Javier, Sta. Catalina, Ntra. Sra. de Belén, Sta. Bárbara, Retrato de Ibarra pintor, retrato de Rodríguez pintor, la Purísima Virgen, cabeza de San Pedro, las siete virtudes, Ntra. Sra. de los Dolores, retrato de Rubens pintor.

Buril. 2 Estampas de retratos de pintores, retrato de perfil, Adán y Eva, Isac.

Dibujos. 2 dibujos de Sn Pedro, la Portada de la Catedral de Mex., 10 de ojos negros y colorados. Cabezas de yeso grabada en hueco.

1 figura de Nepomuceno de barro.

10 Estampas de humo, 1367 de varios asuntos, 248 de ornato, 94 de flores, 74 de herrería, 1740 estampas de buril, 112 dibujos varios.

404 estampas al buril, 127 dibujos de varios tamaños y asuntos

### LIBROS

Recueil, varias pinturas

Pergamino varios países

Simbolismos, varias batallas

Biblia Sacra

Columna troyana

Bandix, de retratos

Trajes Antiguos

Caracteres de Bologna

Preible, teórica y práctica

Museum Corttoneisis

Teórica y práctica de la Pintura

Biblia

Historia Evangélica

Alberto Durero

Método de Ssein

Metamorfosis de Ovide

Iconología de César Ripa

Kalendarismo sanctorum

Saints de Callot

Vida de san Norberto

Recueil demblem

Pacheco de la Pintura

Discurso de la Pintura

Recueil de Lions

Venationes Piscctatio

Dominicanos Palomino

Símbolos

Libros de la pintura

Arquitectura de Borromino  
Pozzi Prespectivas  
Serlio de arquitectura  
Prespectivas de Vignola  
Samuel de Matemáticas  
Arquitectura Civil  
Arte de Arquitectura  
Vitruvio  
Descripción de las columnas  
Varios Pozo  
Vista de España  
Elementos de Euclides y Arquitectura de Viñola  
Colección de Arquitectura  
Medidas del Romano Vitruvio  
Prespectivas de Roma

#### 26 Libros de Arquitectura

Andrea Vesali de Anatomía  
Couper Anatomía Medallas de Luis el Grande  
Fabricas de Roma y Medallas de Pontífices  
Prontuario de Medallas  
Monedas y medallas antiguas  
Antonio Agustín de Medallas  
Flores, Medallas de España  
Adarga Catalana  
Ciencia heroica.  
Manual, Tipografía  
Arte de grabar  
Les caracteres et vignetes  
Florilegium  
Transformaciones de Ovidio  
Plinio, Historia Natural  
23 libros varios

#### Sala del Yeso

3 figuras de yeso de varios tamaños, 46 cabezas de varios tamaños, manos de yeso, 183 piezas de yeso.

#### Sala del Natural

Óleo. 4 cuadros con los evangelistas, San Pedro, El nacimiento de Ntro. Sr., El descendimiento.

#### Sala de geometría

Lista de los compases repartidos 25, 8 que existen.  
José Esteve

**Informe de los directores de la Real Academia sobre el Plan de estudios que debía adaptarse para que los discípulos aprendieran las respectivas facultades por reglas y principios sólidos.**

Exmo. Señor.

Deseando el mayor adelantamiento en la juventud y para que se le faciliten todos los medios posibles para que puedan aprender sus respectivas áreas con la mayor facilidad, método y con todos los conocimientos que son precisos en un buen Profesión, para cuyo fin hemos tenido cuatro Juntas en esta Rl.. Cosa en la que hemos advertido todos los abajo firmados a excepción de la ultima que por enfermedad no pudo asistir Don Ginés de Aguirre y D. Diego Guadalajara.

En las quatro dichas Juntas cada uno de por si expuso lo que le pareció más conveniente y en particular para la profesión de cada uno y por unanime encuestamiento acordamos que para el feliz logro de lo que deseamos, del mayor adelantamiento, como beneficio es del Publico y honor nuestro se debían dar Tratados en nuestro idioma para facilitar su inteligencia no sólo a los Discípulos de esta Rl. Academia sino a todos los que fuera de ella quisieren instruirse para lo cual hacemos presente su E los puntos siguientes.

1º.....Por ser la parte principal que comprende a todos ser más difícil de aprender y en la que contraído un mal hábito no es facil de quitar, que es el dibujo sería conveniente que se dibujasen algunos principios de ojos, orejas, pies, manos, cabezas copiados de los mejores modelos de Yeso que conserva este Rl. Academia, y tambien algunas figuras por el natural para que habiendo un surtido se puedan quitar de la vista algunos que no son los mejores y para que la misma variedad llame la afición de los Jóvenes.

2º.....Para los dedicados a la Pintura y Escultura, y aún a los demás Ramos, se puede hacer un tratado suscinto de Geometría práctica de las figuras más precisas para el conocimiento de líneas, angulos que por el Baíls

3º.....Para dthos discípulos un Tratado de los cinco creadores de Arquitectura, por Viñola.

4º.....Otro de la proporción del cuerpo humano tomado por los mejores de Alberto Dureró.

5º.....Otro de Anatomia y nombres de la musculación y osamenta, tomado por el Ticiano.

6º.....Para apreciar los paños por el natural es preciso un maniquí con todas las ropas más usuales, para que en éste en los tiempos oportunos se vista en la Sala del Natural donde deberan hacerse los estudios por la noche.

7º.....Otro tratado de las reglas para la mejor composición, tomado de Palomino y otros varios. Todas estas materias deberan tratarse sólo lo suficiente para la inteligencia precisa y para que no se pierda el tiempo en la parte principal, respecto que para el estudio hay tratados de cada cosa de por sí donde podrá instruirse a fondo.

Para los dedicados a la arquitectura primeramente deben instruirse en el dibujo de las figuras hasta poder copiar medianamente el modelo nuevo.

Deben estudiar por completo el curso de las matemáticas de Baíls según se enseña en esta Rl. Academia.

Estudiar por completo el Viñola enterándose del carácter de cada orden, y las varias comparaciones que pueden hacerse.

Copiar los Templos de Vitruvio enterándose de las varias composiciones de ellos.

Copiar varios edificios de los mejores que se conocen hoy como en el Palacio de Caserta, el de YbarraVra. Para que con esto adquieran buen gusto, facilidad en sus composiciones y después el Arte de Montea, con su calculo para formación de toda clase de Arcos y Bóbedas.

Una instrucción para la formación de mezclas, clase de tierras para el buen ladrillo, conocimiento de piedras para fabricar y hacer cal, formación en cimbras y andamios y demás cosas pertenecientes a la práctica.

Y como esta se aprende en los mismos sitios, como el mismo estatuto lo expresa es conveniente sacar sucesivamente a los jóvenes para que vean el modo práctico, y como estos no han de ir juntos se hace preciso nombrar de entre los jóvenes más adelantados, uno que sea Académico de merito para que gobierne el estudio los días que el director salga con los Discípulos.

Para los grabadores de lámina como es lo regular que alguno de los Directores haga los dibujos que gravan, no les precisa saber la invención y composición, les basta saber los dthos principios de la Geometría practica, por lo que el tiempo que debían invertir en estudiar las demás partes que les son precisas a las demás artes, deben completarlas en dibujar y copiar las estampas que puedan de Drebed y Deling.

Indistintamente todos deberán instruirse en historia sagrada ,y profana y la mitología y estudiar en Cesar Ripa las Figuras Alegóricas.

Por lo tocante a la aula de matemáticas se enseñará la montea previos los principios generales de la geometría, y secciones cónicas escogiendo lo mejor del Freccie, y otros autores y reproveerá esta sala de dos Compases Elipses para facilitar ciertas operaciones , y otros igualmente deberá haver en la Sala de Arquitectura: Se enseñará asimismo el calculo de gravedad absoluta, y esfuersos de todo género de Bobedas esquisitas, y con especialidad las comúnmente usadas. Se meditará el que los alumnos pensionados hagan su hora de estudios antes de entrar en la clase , el cuidado de este estudio, S E. dirá a cargo de quien deba de estar, para que tenga el efecto deseado, por que de lo contrario no se cimentan fuertamente en la teoría necesaria, y en lo que por ahora podemos informar aV E. Jerónimo Antonio Gil, Antonio Velásquez, Joaquin Fabregat, Manuel Tolsá y Diego Guadalajara Feliz.

**REVISTA DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA I**

Fondo Ezequiel A. Chávez

**Memoria acerca de la enseñanza de la pintura, el dibujo del paisaje y la perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes.**

Escrita por el Sr. José M. Velasco, profesor de Pintura, Dibujo de Paisaje y Perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El sentimiento moral o sea la idea, y su representación sobre el plano por medio del dibujo, son dos partes que esencialmente se contienen en toda obra de arte: el claro oscuro y el color vienen en auxilio del contorno para realizar o distinguir las formas haciendo aparecer el relieve y los tonos de los diferentes cuerpos que entran en la composición, haciéndolos parecer más verdaderos y agradables.

Las bellas cualidades son las que más nos impresionan, tanto respecto de la idea como de las que conciernen a la obra en su desenvolvimiento, ya en su conjunto, ya en sus detalles: inseparable de ellas es la apariencia de la verdad que se produce por la conveniente aplicación de los principios de la ciencias de acuerdo con los del arte.

El engaño llega a veces a ser completo, la ilusión es tanta, que puede olvidarse por algunos instantes que es un cuadro el que se contempla, parece que el alma se transporta al sitio que la obra representa, para disfrutar de las más gratas emociones. Admirable es el poder del arte cuando se considera que a una insignificante tela puede transportarse la imagen embellecida de la naturaleza, y con tal apariencia de vida, que no parece sino que el natural mismo hiere nuestra vista, embarga y conmueve nuestro espíritu.

Incompleta será la impresión que produzca un cuadro si no llenan en él todos los requisitos que debe tener.

La apariencia de verdad es indispensable porque tiende a causar ilusión en la vista, pero no es suficiente para alcanzar éxito completo; es tan sólo una parte importante de las muchas cualidades que los buenos principios exigen. Atinada elección, unidad, clara y espontánea expresión, arreglo bien combinado, distribución discreta de todos los objetos que forman la composición, agrupándolos del modo más conveniente y agradable: formas selectas realizadas por correcto dibujo, apoyado en las buenas proporciones, luz y sombra por grandes masas distribuidas, teniéndola en los límites de intensidad, suave si así lo pide el carácter del asunto: entonación propia y armoniosa, cualidades todas pertenecientes al arte, pero que no pueden alcanzarse sin el auxilio de la Perspectiva.

En tiempos remotos, en la infancia del arte, no pudieron los antiguos mas que expresar ideas de un modo rudimental por medio de siluetas o contornos simples e informes, mal dibujados, del mismo modo que un niño traza en una pizarra las figuras que la ocurren, sin gusto y sin saber para hacerlo con perfección. El color se mantiene por largo tiempo en el estado monocromo, llenando cada espacio que dejaba el contorno con una sola tinta. Aquellos pueblos lo mismo que nosotros, tenían delante la naturaleza, esa gran maestra que da todos los medios para llegar en las ciencias y en las artes a la mayor perfección, pero ¡cosa singular! Que no obstante que nos pone delante de los modelos, no se acierta a comprenderlos ni a imitarlos correctamente, parece que el hombre teniendo vista no ve y teniendo inteligencia no discurre. Es que el oscuro velo de la ignorancia todo lo oculta y no

se despeja sino en parte y eso después de siglos se va alcanzando, transmitiéndose la humanidad sus conocimientos como tenues luces que aumentan su intensidad muy lentamente, y para que no se extingan porque es fácil volver a las tinieblas, es preciso alimentarlas intensamente.

Los antiguos tan sólo debieron preocuparse con la representación de sus ideas, por medio de signos, de jeroglíficos o símbolos; tal fue su primera manera de escribir, haciendo a un lado la interpretación natural de su parte bella. El ejercicio y la observación los hizo avanzar; y no contentos ya con los procedimientos hasta entonces empleados, se encaminaron en busca de los cimientos que dieran a sus pinturas mayor atractivo. Grecia fue la nación que por sus grandes adelantos en las Bellas Artes se hizo inmortalizar, allí se vio aparecer la Perspectiva. “El primero que estudió seriamente la degradación perspectiva de las líneas y colores, haciendo época por el resultado de sus esfuerzos, fue Apolodoro el escenógrafo, el cual se propuso con ello causar ilusión por medio de la apariencia de la realidad. Sin duda encontró sentados los principios de la pintura en aquel arte en la pintura teatral empleada por Agatarco para representar las tragedias de Esquilo; de manera que más tarde hacia la olimpiada 90 (416 ant. J. C.), la Perspectiva formó ya un ramo especial.- (Manjares. Historia de las Bellas Artes, pint. p. 8.)”

Tal invención al pronto no fue favorable al arte, porque los artistas lejos de procurar un dibujo más correcto y bello, se preocuparon con la mejor manera de alucinar al espectador, motivo por el cual no fue bien aceptada la perspectiva, haciendo de ella juicios desfavorables. Ese conocimiento fue, sin embargo, un gran paso para el arte; su importancia misma, hizo que no se el abandonase. Plantada tan útil simiente, forzoso era que germinase y diera fruto, y así, los griegos llegaron a tratar todos los asuntos mitológicos, históricos, paisajes, etc., con diversos planos, escorzos y claro-oscuros.

Historiadores hay que han tratado de demostrar que la pintura griega corría parejas con la arquitectura y la escultura. La excelencia de estas dos últimas artes parece probar la primera. Los cuadros no existen, pero a falta de ello tenemos sus descripciones, y, además, se han encontrado fragmentos de la antigua pintura, que son un buen apoyo de ese aserto, porque no dejan duda de la excelencia del arte que representan.

Los romanos, a imitación de los etruscos, cuya vecindad les proporcionaba manera de tomar su industria y su arte, fueron grandes arquitectos y grandes ingenieros mas que todo; construyeron obras admirables que aún al presente llaman la atención por su grandeza y duración, como fueron sus caminos, sus calzadas, los acueductos y puentes; pero respecto de la pintura, adquirieron sus conocimientos por las obras de los griegos; en la misma Roma no hubo más artista que éstos, así como los gramáticos y los maestros de escuela que se consagraban en aquella capital del mundo a ejercer su profesión. Pero fue un arte decadente, desde la época de Apeles comenzó a descender a tal grado, que aún la pintura de los vasos vino a perderse en Grecia, en algunos puntos de Italia pudo conservarse especialmente en la parte que llamaron la Gran Grecia, y sólo fue por mera ostentación de lujo, lo que hizo decaer el arte. En la época de preponderancia romana, la pintura siguió la misma suerte que la escultura, se cultivó en la decoración de la arquitectura y no de una manera independiente cual conviene para su desenvolvimiento. A principios de la Edad Media, la pintura había llegado al mayor grado de decadencia; no obstante los sucesores de Constantino y los poderosos del imperio de Oriente, mandaron ejecutar pinturas para adorno de la iglesias, de los palacios, y de las casas particulares; pero los pintores bizantinos, no dieron la menor muestra de conocimientos concienzudos de Perspectiva ni lineal, ni aérea. El arte bizantino se introdujo en Italia por las relaciones que conservaban

con los países occidentales, y ya también por la persecución entablada por los iconoclastas contra las imágenes, lo que hizo que muchos artistas emigraran, estableciéndose en muchos puntos de Alemania e Italia. Desde aquella época hasta en la que apareció el artista Giotto (Angel de Bondone 1296-1376) se comenzaron a hacer esfuerzos por levantar el arte e independarlo del yugo bizantino.

El estudio y aplicación de la perspectiva tuvo desde entonces gran incremento, impulsó en gran manera a aquellos artistas a cambiar su rumbo: en lugar de las imágenes bizantinas casi geométricas, tiesas, convencionales y sin gusto, pero ricas en tonos y profundamente religiosas, apareció el nuevo arte, independiente, llenos los cuadros de luz, de verdad y belleza, con todas las grandes cualidades artísticas que hicieron inmortalizar a sus autores y a su época; aquel arte cuyos sólidos y excelentes principios habían de imperar en los futuros siglos y colocar a todos los artistas que los habían de suceder, con la precisa condición de no poder hacer nada mejor ni nada nuevo, que no fuera asunto que pudieran tratar, distintos, porque el campo a este respecto es demasiado vasto. Con el auxilio de la ciencia, que fue lo que esencialmente diferenciaron los romanos de los griegos, porque a la vez que artistas, fueron también sabios, el insigne arquitecto Brunelleschi y otros notables pintores, crearon hasta cierto punto el arte de la pintura, la Perspectiva. Se dice que la crearon por cuanto a que se había extinguido ya, no obstante que los griegos llevaron su arte a Roma en diversas ocasiones, pero fue un arte atrasado, decadente, y hubo además, un largo espacio de tiempo, en que casi desapareció de la península itálica. Giotto fue el primero que se atrevió a usar los escorzos y la Perspectiva; a Melozzo de Forlì se le llamó el inventor del escorzo, a Pablo Ucello, creador de la Perspectiva y Pedro de la Francesca mejoró esta ciencia por la aplicación de la Geometría.

Desde aquella memorable época, el conocimiento de la perspectiva ha ido pasando de unos artistas a otros y de unos a otros países; su estudio se ha hecho indispensable para los pintores y grabadores de estampas, porque sus obras son perspectivas, representan sus asuntos sobre planos con apariencia de realidad; para los escultores por tener que tratar los bajo-relieves, que son el intermedio entre la escultura propiamente dicha y el dibujo, desenvolviéndolos sobre un plano; y para los grabadores de medallas, porque siempre hacen sus trabajos en bajo-relieve. Este género de obras tanto en escultura como en grabado en hueco, se han considerado de gran dificultad, teniendo que servirse de la degradación de las líneas y de los planos para producir la distancia. Es útil para los arquitectos, porque aún cuando de preferencia hacen sus proyectos en geometral, también con frecuencia los desenvuelven en Perspectiva para dar idea completa del aspecto que tendrán sus edificios una vez terminados. En el Salón de Honor de la Exposición Internacional de París de 1889, el Gobierno de Francia presentó una muy bella colección de esta clase de proyectos, perfectamente acuareleados y de gran mérito, que bien podían juzgarse como verdaderos cuadros.

Una persona que sin tener siquiera nociones de dibujo, trate de dar idea de un cuerpo cualquiera, e intente representarlo en un papel, por sencillo que sea experimentará, desde luego cierta imposibilidad para transportar en un plano lo que en natural es un volumen, cuyas líneas y superficies en forma y extensión, se modifican a la vista. La presencia de las dimensiones de que consta todo cuerpo, susceptibles de medirse con el metro o el compás y se nombran geométricas; las aparentes ocasionadas por el efecto óptico y se nombran perspectivas, existiendo en una misma extensión, ocasionan necesariamente esa dificultad por no saber a que atenerse para representar el mismo cuerpo tal como se muestra a la vista del espectador. Personas habrá que sepan las reglas y operaciones pero no podrán, sin

embargo, dibujar ni un ojo, ni una nariz; otras dibujarán una copia, pero no podrán hacer una obra original, serán dibujantes muy limitados, su ignorancia no les permitirá ir adelante. Los conocimientos de la Perspectiva y del arte, unidos a la práctica de representar correctamente las formas, distinguen al artista.

“Bien que le peintre qui compose son tableau dolve absolument conaitre les lois de la Perspective et sy soumettre. l’observati3n m4me dc ces lois comporte une pair necessairrfaite an sentiment.”- Autor citado, pag. 503.

La perspectiva es la ciencia que enseña a representar correctamente sobre un plano, por medio del dibujo y de la pintura, las formas de los cuerpos, la degradaci3n de las l4neas y de los colores, tales como los percibe la vista en la naturaleza. Encierra su estudio el conocimiento de sus leyes y operaciones basadas en la Gramática y su aplicaci3n al arte.

El artista para componer un cuadro debe conocer a fondo las leyes de la Perspectiva y saber hacer las operaciones que conducen al desenvolvimiento de los motivos que demande su obra, y haber adquirido *sic*. la educaci3n de la vista por medio de la observaci3n de los efectos que se muestran en la naturaleza, auxiliada por los que resultan de las construcciones gráficas, unida a la pr4ctica de representar las formas en la que toma el sentimiento una parte muy principal.

Copiando los disc4pulos modelos de buenos maestros, y dirigidos por inteligentes profesores, es como aprenden a dibujar correctamente sin tener necesidad de ejecutar en sus dibujos operaci3n alguna de Perspectiva con regla y comp4s, lo hacen por el ejercicio y la pr4ctica que adquieren de copiar la l4neas y sombras con mano libre, y de medir con la vista las distancias, estudio que los pone en actitud de poder hacerlo del natural mismo como continuaci3n de sus primeros trabajos. Se sirven de la Geometr4a pero sus trazos son imaginarios, 4nicamente como gu4a para acertar en la colocaci3n de los puntos en que deben apoyarse para dibujar las l4neas que copian, la utilizan tambi4n en la comparaci3n de los 4ngulos y direcci3n de las rectas o curvas que tienen que imitar.

El dibujo y la pintura son el arte de expresar las ideas por medio de l4neas, sombras y diferentes tonos, comunican al espectador la propia sensaci3n que el artista experimentara transmiti4ndose por el 3rgano de la vista; igual visi3n tienen los idiomas sirvi4ndose de palabras emitidas por la voz y comunicadas por la intervenci3n del o4do, y tambi4n por la vista si son escritas. Se puede dibujar perspectivamente, copiando bajo buena direcci3n modelos escogidos: poco a poco la vista se acostumbra a apreciar con exactitud las formas de las l4neas, sus dimensiones reales, relativas o aparentes, las distancias que los separan y los espacios que forman; adquieren destreza para valorizar las sombras y armonizar los tonos, graduar las medias tintas seg4n la intensidad del claro-oscuro y del color, obediencia de la mano para transportar al papel o a la tela, todo lo que observan en su modelo. Tal aprendizaje puede asemejarse a la universal costumbre seguida para saber hacer, pues la correcci3n o la impropiedad de lenguaje depende en mucha parte de quienes lo enseñan. Para hablar un idioma no es preciso comenzar por aprender la gramática, debe hacerse este estudio para expresarse con propiedad y correcci3n; de igual modo, para estudiar el dibujo no es indispensable conocer la perspectiva, porque esta es la ciencia que sirve para perfeccionar los conocimientos adquiridos durante el ejercicio pr4ctico, y se emplea de preferencia en la composici3n de las obras originales.

Tal sistema de enseñanza tiene para los artistas grade significaci3n, porque sus maestros les proporcionan recursos que les permiten caminar por ciertos senderos del arte casi sin tropezar; consiguen tal grado de exactitud al pintar, que no pocos pintores, y algunos de bastante m4rito, se eximen de cultivar esta materia, no obstante ser la ciencia del arte; es

que su educación artística ha llegado en ellos a tal extremo de perfección, que esos conocimientos los juzgan inútiles.

Sin haber cursado la perspectiva dibujan perspectivamente, por la costumbre al lado de sus maestros; este recurso es de suma utilidad aún para los que la saben, porque así se evitan tropiezos y dificultades, ya porque en los cuadros no es necesario hacer todas las operaciones, porque se deja mucha parte de ellas para integrar sus resultados con el arte mismo, y ya también porque a veces no dan las que se buscan. Sorprende el ver que la vista ejercitada no satisfecha con los que proporciona una buena operación, con mano libre el artista corrige las imperfecciones que observa.

Dos caminos distintos pueden seguirse en los cursos, según los fines que deseen obtener. Si el estudio ha de ser simplemente especulativo, en el que no se tiene ningún interés que el conocimiento, la comprensión de las operaciones que han de hacerse para el desenvolvimiento de los problemas, en tal caso, se pueden dibujar las líneas sin preocuparse de su perfección ni de la exactitud de las intersecciones: tal sistema puede servir para estudiar la Perspectiva como complemento de la Geometría Descriptiva, siendo una de sus aplicaciones, como lo es la Estereotomía: pero si debe hacerse con un fin práctico, para utilizarla en el desenvolvimiento y en la composición de los cuadros, y servir a la vez para perfeccionar la educación de la vista, entonces conviene seguir otro camino.

Los artistas hacen esfuerzos para engañar la vista del espectador por medio de la apariencia de la verdad: no es la exactitud científica la que ocasiona el buen efecto de un cuadro, y por lo tanto no tienen inconveniente en separarse un poco de ella, siempre que el mismo buen efecto se lo exige; pero deben hacerlo con prudencia; con toda intención y conocimiento, de modo que no pueda advertirse cambio alguno, y de conocerse, que ello mismo atestigüe sus conocimientos, discreción, y habilidad para servirse de tan ventajosa libertad.

Exacta como la Geometría Descriptiva es la Perspectiva: exactas deben ser, por lo mismo las figuras que se dibujan para enseñarla a los artistas, porque de ello depende que lo sean también sus cuadros, hasta el punto más conveniente, en atención a los principios de la estética; de otra manera, los discípulos se hacen negligentes y descuidados, se les expone a viciarse la vista con las malas formas, que provienen de las construcciones incorrectas. Por otra parte, cuando los resultados no salen conforme con el fin que se espera del desenvolvimiento de un problema, se nota en los discípulos cierta desconfianza, aun cuando no se haya incurrido en ninguna equivocación, sino simplemente en falla de precisión; entonces, el profesor que se ve obligado a señalarles del modo más evidente y persuasivo, las causas que la han motivado para convencerlos de que son buenos los principios que se han seguido, lo que para los científicos nada importaría, porque los resultados de una operación buenos o malos en el sentido artístico, en nada afectan al fondo de la ciencia que se estudia; pero para los artistas si es de tomarse en consideración, porque su educación, y su manera de estudiar es bien diferente; al pintor mucho le interesa, porque no sólo le conviene entender las leyes en que se funda; necesita palpar, sentir las formas, porque entran en el dominio del arte; con ese objeto estudian, a ese fin se encaminan.

La educación de la vista tan importante para los artistas se puede perfeccionar ayudándose con los objetos naturales, como ejemplares adecuados para hacerlos advertir los efectos que se ocasionan por las diferentes distancias a que están colocados, las diversas alturas de horizonte según la situación de los mismos objetos en el campo perspectivo y en relación con el punto de mira. La práctica enseña cuan conveniente es que las construcciones que se dibujan en el pizarrón estén conformes con lo que se observa en el natural; así se acostumbran a ver dibujadas las mismas figuras; con ello adquieren seguridad para situar

con exactitud y sin operaciones los puntos por donde deben trazar los rectos o curvos que copian en sus estudios dibujado o pintados y que del natural siempre se hacen a la vista.

Si los cuadros se debiesen pintar como si fuesen fotografías y sin ninguna otra consideración, para ello bastaría saber copiar, pero eso nadie lo hace, ni es tampoco lo que debe hacerse tratándose de obras originales: el arte no tiene por objeto la representación fiel y servil de la naturaleza; su misión es más elevada. Algunas fotografías tendrán buena elección, pero también habrá mucho en ellas que no satisfaga a las exigencias del buen gusto; carecen además de personalidad, o sea de estilo, y no podrá haber en el conjunto de cada una la impresión artística o estética, carecerán siempre de vida y expresión porque les falta la intervención del artista, su espíritu, que es lo que impulsa a hacer su obra arreglada a su propio sentimiento; todo sale como esta en el natural, sin poder tener siquiera el recurso de embellecimiento. Pero en una parte si deben parecerse: en que han de representar los asuntos como si fuesen vistos en un solo punto y de un golpe de vista: se unen en la parte científica, pero mucho se separan en la artística Charles Blanc expone en su citada obra (pág. 513) : “En peinture toute representation doit éter vue sous un Seúl angle optique, ou, comme dit Leonard de Vinci, d’une seule fenêtre: la pitura debe essere vista da una sola finestra.”Un cuadro ha de representar la idea del artista, y para ponerla en obra, tiene que establecer desde luego en su composición el horizonte de distancia, calculando el lugar que les corresponde en consonancia con el efecto artístico que se proponga obtener, así, caminará seguro de que quedará arreglado bajo el principio de la unidad, que es de todo punto indispensable para que parezca como si hubiese sido tomado en un solo ángulo visual, en fin, como una fotografía.

Los artistas se dirigen al natural en busca de motivos que necesitan para pintar sus cuadros, y que no siempre encuentran arreglados de modo que formen un buen conjunto: esto los obliga a hacerlos en partes. En diversos estudios, cada cual con su respectivo horizonte y puntos respectivos diferentes unos de otros, porque la situación que tienen en cada lugar, cambia por las circunstancias propias de los mismos puntos de vista. No falta quienes hagan los arreglos de sus composiciones en el campo, en el natural sin dividir sus trabajos, es decir, pintan sus cuadros de una vez; pero esto sólo puede hacerse con éxito contando con una buena elección, con bastante saber y práctica para arreglarlos sin el recurso de la Perspectiva , verificando los cambios que sean necesarios, a fin de que todos los objetos entren en la unidad del efecto. Muchos cuadros se hacen en los estudios sin salir al campo, como son los de figura, para realizar tales obras hay que amoldarse a las condiciones que los asuntos exigen, pero casi siempre se tropieza con el inconveniente de no poderse contar con extensión bastante para situar a los modelos a la altura y a la distancia que pinden las composiciones, y por ello se ven obligados los pintores a ir acomodando las pintan, de modo que queden adecuadas al efecto general establecido. Lo propio se hace con los estudios parciales: deben sujetarse a la Perspectiva los objetos pintados, esto les hará cambiar un poco su forma y dimensiones, según lo exijan las condiciones a que han de someterse, cambios que serán más o menos notables, según la colocación que les corresponda en los cuadros. Si la intrincada combinación de las líneas dificulta u resolución con esos inconvenientes, no lo es menos la que concierne a los efectos de claro- oscuro y color, porque en el campo cambian constantemente, y en el estudio no puede tenerse la luz del sol; para pintar con toda propiedad los que corresponden a la luz meridiana.

El conocimiento de la Perspectiva es indispensable para los pintores porque como decía Landesio a sus discípulos, “cada cuadro es una perspectiva.”Sin saberlo no sería posible verificar la coordinación de los elementos distintos que se toman del natural para elaborar

las composiciones, y que deben utilizarse para formar con ellos un conjunto armonioso y bello. Ignorando sus leyes los artistas, se expondrían a pintar sus cuadros como si hubiera dos o más horizontes y diferentes puntos de distancia, ocasionando el desorden y produciendo además, formas incorrectas y sin relacionarse unos objetos con otros, destrozando así la unidad del efecto general. Charles Blanc no exceptúa de esta necesidad ni a los especialistas; a todos los comprende cuando en su Gramática del arte dice: “le peintre ne saurait se passer de connaitre la perspective quit est justement la science des lignes et des couleurs aparentes.” (pág. 503).

Coadyuva al sentimiento por la impresión óptica que se verifica al contemplar la naturaleza, pudiendo explicarse sus efectos por medio de la perspectiva; la influencia que ejerce sobre los pintores a este respecto, sin entrar en explicaciones prolijas, puede notarse en las obras originales; pero difícil sería demostrar que provenga sólo de la simple comprensión de los problemas, del conocimiento científico de las operaciones; la ciencia se relaciona muy particularmente con las facultades intelectuales, el sentimiento artístico es de otro orden bien diferente. Por lo tanto, en la enseñanza a los artistas, una parte se relaciona con la ciencia y otra se dirige muy especialmente al arte.

Al terminarse un problema pueden distinguirse ambas partes: el alumno ha trazado su construcción geoméricamente y en perspectiva con regla y compás, por medio de líneas secas e inflexibles, como son todas las que así se dibujan: sin arte pero precisas. Supóngase que es un chapitel o un arco el que se construye, la operación va bien encaminada, y el discípulo antes de trazar las curvas que han de desenvolver la figura que se busca, fija repetidas veces la mirada sobre los diversos puntos por los que deben de pasar, y una vez impresionado, las dibuja a pulso, dando desde luego muestra del sentimiento que lo guía. Entre estas líneas y las anteriores existe una gran diferencia, y es de advertirse que para estas construcciones no se tienen delante modelos que imitar; resultan de los datos establecidos en las proyecciones geométricas, horizontal y vertical.

Las operaciones trazadas sin cuidado y con mano libre, llenan únicamente una de las condiciones de esta enseñanza, la comprensión del desenvolvimiento de los problemas; pero la parte que contribuye a la educación artística no puede obtenerse porque no es dable el trazar con perfección las líneas que presentan gran dificultad, sin encontrar con exactitud los puntos por los que deben de pasar. Si los problemas son sencillos podrá hacerse un esfuerzo para hacerles con apariencia de perfección, pero siempre reparándose bastante de su verdadera forma, lo que no puede ser conveniente para los alumnos que comienzan su carrera de artistas, resultando que la parte que más interesa, es la que menos pueden cultivar.

Los jóvenes que se dedican a estudiar el arte, consagrados a sus ejercicios diarios de dibujo, pintura, escultura y grabados, en ellos emplean la mayor parte de su tiempo, y por lo mismo, no pueden ocuparse con mayor amplitud en los estudios científicos que deben formar el complemento de enseñanza. La dificultad que presentan los ramos artísticos, los obliga a practicarlos constantemente en las mejores horas del día, y sólo así llegan a perfeccionarse en ellos después de algunos años de incesantes trabajos. Sin embargo, no es raro encontrar en las diferentes historias que se ocupan en el arte antiguo, biografías de artistas célebres que fueron a la vez arquitectos, pintores y escultores que se inmortalizaron con las magníficas obras que legaron a la posteridad. Lama la atención, como en tiempo del

renacimiento del arte italiano, pudieron aquellos hombres abarcar tantos conocimientos, cuya aplicación los hacía notables desde muy temprana edad, como sucedió a Rafael Sancio. Sería tal vez porque en sus primeros estudios seguían métodos bien apropiados para poder más tarde estar en lucha con sus compañeros, en aquella lucha profesional que llenaba de entusiasmo y de noble emulación para distinguirse y para alcanzar un porvenir glorioso, celo que hizo exclamar al insigne Correggio a la vista de un cuadro de Rafael: “Ed io anche son pittore.” claro es que sin estar bien preparados no les habría sido posible sostenerla con éxito.

La duración de la vida es más que suficiente para dedicarse a cultivar las grandes profesiones estudiando cuanto les concierne, y aún para abrazar a la vez y con buenos resultados, las obras que entre sí tienen cierto enlace, siempre que para ello se tenga voluntad y empeño, contando, además, con métodos bien apropiados, pues tenemos no pocos ejemplos entre los antiguos artistas, verdad es, que los elementos y las especiales circunstancias de que se vieron rodeados, los puso en las condiciones más ventajosas para llegar a colocarse a tan grande altura; circunstancias que tan sólo se presentan muy de tarde en tarde, mediando el intervalo de varios siglos. Por desgracia hay quienes opinen que los estudios científicos, obran en contra del sentimiento artístico; tal idea por exacta que parezca, no debe generalizarse abarcando todas las ciencias.

Lo cierto es que en la actualidad cuesta algún trabajo que los discípulos de las clases artísticas se dediquen a otras materias que no sean sus ejercicios prácticos. Se ha notado que el mayor número de los que mediante su esfuerzo se han dedicado a los estudios científicos, después de algún tiempo han desertado abandonando las bellas artes, abrazando en cambio otra profesión a la que se han visto encaminados por sus mismos estudios por creerla más lucrativa. El mismo Sr. D. Eugenio Landesio que escribió su tratado de Perspectiva desde muy recién llegado al país, juzgaba de importancia que los textos para los artistas no fuesen extensos, y es de tenerse en cuenta el que así opinara este profesor acabando de llegar de Roma en 1855.

Estas circunstancias tan especiales de los artistas obligan a los profesores a ceñirse a ellos, buscando, sin embargo, la mejor manera de lograr buenos resultados en medio de esas dificultades con que tropiezan. No obstante, mucho significa la costumbre adoptada en el país respecto al sistema de enseñanza superior, que indudablemente tiene su razón de ser, puesto que ha sido aprobada por los gobiernos y aceptada por los profesores, y esa práctica ha podido durar por muchos años. El sistema catequístico que trae por consecuencia la necesidad de la asignación de textos forma la base principal, y es esencialmente en lo que se diferencian nuestras cátedras de las europeas.

En las grandes escuelas de Francia, para enseñar una materia no son indispensables los textos porque su sistema no es catequístico; la enseñanza se da por medio de lecciones orales que obligan a los profesores a prepararlas, de manera que, a la vez que instructivas, tengan siempre bastante interés esforzándose al propio tiempo por mantener su prestigio. Sus lecciones dan motivo a los discípulos a tomar apuntes, porque aún cuando estén a su alcance diversos textos por su precio reducido, siempre encuentran novedad en las explicaciones: hay materias en que pueden variarse hasta lo infinito el número de casos, proponiendo diversas cuestiones dentro de los mismos principios científicos, la sola forma es bastante a veces para darles novedad; pero no se limitan a hacerlo en apariencia, sino en el fondo mismo, porque para resolverlas siguen distintos métodos encaminados a determinado fin. Así los Profesores se hacen autores publicando sus lecciones: los continuos estudios les dan material para mejorar y enriquecer sus nuevas publicaciones, que

constantemente hacen reimprimir, con el transcurso del tiempo llegan a alcanzar en ellas grande perfección, tanto respecto a la doctrina, como al método con que exponen la materia.

Para ingresar como alumnos a la Escuela de Bellas Artes de París, se tienen que preparar los jóvenes que deseen pertenecer a ella, y presentarse cuando ya se consideren suficientemente instruidos para poder competir con el crecido número de solicitudes que se presentan, y que sólo son admitidos mediante el examen de Perspectiva, Anatomía, Historia y de algunas pruebas artísticas que allí mismo hacen. Su principal aliciente es el honor que adquieren al pertenecer a esta escuela y la posibilidad de poder tener recompensas y medallas que, para su porvenir tienen grande importancia, pero pueden cursar también en las academias extraoficiales, algunas de las cuales no son inferiores a las del Gobierno.

La Perspectiva se da en el Anfiteatro: los discípulos se presentan provistos de un cuaderno y otros útiles, y el Profesor, en su presencia, dibuja las figuras en el pizarrón y las va explicando a medida que las desenvuelve; los cursantes las copian y toman notas rápidas y abreviadas de las explicaciones; y los que no han podido terminar sus copias durante la lección permanecen hasta concluir las., y a la vez, aprovechan la oportunidad de corregir sus apuntes con el auxilio de sus compañeros más adelantados que se quedan en espera de la siguiente clase de Historia de Anatomía. El Profesor se retira terminada la hora de la lección, no pregunta la clase ni revisa los apuntes que han hecho.

El profesorado mexicano tiene, por decirlo así, marcado el camino que han de seguir, el que le imponen los textos aprobados, tanto respecto del sistema como del método; éste lo contienen las mismas obras, su asignación trae forzosamente el catequismo. Asignado el autor, los catedráticos se ven en la ineludible obligación de señalar clases e informarse si las han estudiado, sirviéndose para ello del sistema de preguntas y respuestas, entablando un diálogo entre el Profesor y el alumno que da la clase; con tal sistema, los discípulos se ven precisados a estudiar antes de entrar a la cátedra porque no saben quien será el designado para sustentarla, y muy especialmente los que se proponen hacer una buena carrera y distinguirse entre sus compañeros; la emulación que se despierta en ellos les hace esforzarse para poderse colocar a una altura mayor que los demás, y también para conservar el honroso lugar que durante sus estudios se hayan podido conquistar.

Las clases de Perspectiva que se dan en la Escuela de Bellas Artes de México, están sometidas al sistema general adoptado en las Escuelas Nacionales: siendo indispensable que todos dibujen las figuras después de terminado el curso en el pizarrón, se les pone a dibujar copiando las láminas del autor, pero además, se les propone nuevas y variadas cuestiones cuya resolución les obliga a poner en práctica los principios que han aprendido. Las operaciones son revisadas por el Profesor cuantas veces es necesario, ya con el fin de ayudar a los alumnos en los casos difíciles, ya para aprovechar las oportunidades que se presenten para darles nuevas explicaciones, y ya también para que todos los dibujos queden concluidos sin ningún error.

Los ejercicios en el pizarrón son de mucha utilidad porque los alumnos aprenden a manejar los instrumentos y se acostumbran a dibujar en grande escala y a explicar las figuras con cierta expedición. La utilidad de este ejercicio se hace perceptible en los exámenes: los alumnos que por cualquiera circunstancia no la han hecho, se encuentran demasiado torpes. Aún cuando hayan estudiado el curso con empeño; su dificultad para manejar las reglas y escuadras, a primera vista se comprende, porque enteramente desconocen su manejo.

Grande es la diferencia que hay entre el sistema de enseñanza superior en Francia y el que nosotros tenemos adoptado; las causas que han influido en cada país para implantar el que

cada cual tiene, deben ser diversas, como son distintos los efectos que han producido. Los dos sistemas deben producir resultados, pero cada uno ha de responder a las necesidades que les han dado origen; su establecimiento estriba también en los elementos y en los recursos con que cuentan las naciones.

Si en París no hubiera de estos elementos en grande escala, imposible sería que en la Escuela de Bellas Artes se hiciera con aprovechamiento el curso de Perspectiva en tan corto tiempo, en treinta y cinco lecciones orales, o sean, treinta y cinco discursos de una Hora. Verdad es que los alumnos que hacen estos cursos conocen algo de la materia, y muchos de entre ellos saben además,, la Geometría Descriptiva que les facilita en gran manera la comprensión de las operaciones, además fuera de la Escuela cuentan con las academias particulares, con infinidad de talleres donde trabajan los artistas que no se rehúsan a dar un consejo; con profesores que dan clases mediante una retribución: con varios textos que pueden tener a mano y cuyo precio es muy reducido, con los museos públicos , donde hay numerosos ejemplares para poder instruirse de un modo objetivo, así es que no se necesita para aprender, más que buena voluntad como decía el naturalista Sallé al que esto escribe cuando ambos dábamos vueltas en el Jardín de plantas de París. “Aquí no aprende el que no quiere aprender,” refiriéndose a la ordenación de la rica colección botánica formada de plantas vivas y que tienen dedicadas para la Historia Natural.

No cabe duda que el sistema que siguen es excelente para esa nación tan rica de elementos de todas clases, porque el Profesor, en las pocas lecciones que da puede extenderse mucho, porque no se ocupa más que en explicar la materia, y en una Hora seguida de hablar de ella sin interrupción, puede abarcar mucho, y no tiene la molestia de examinar día a día a los alumnos, éstos por su parte, tienen completa libertad para seguir el camino que juzguen conveniente para aprender como mejor les parece, no tienen obligación de leer texto alguno, pues lo pueden hacer si les place o si necesitan de ellos, ni la pena de ser interrogados por el profesor, ni la obligación de concurrir a las lecciones con puntualidad. En cambio los jurados son muy severos en los exámenes, porque desconocen absolutamente el grado de saber de los examinados, careciendo del recurso de que el Profesor les informe acerca del grado de aprovechamiento de sus discípulos, porque él mismo no lo sabe.

En nuestro país generalmente los alumnos se atienen a la enseñanza oficial que reciben con un solo profesor, careciendo así del recurso que en París se considera como de mucha importancia: el que la instrucción de una sola materia sea dada por varios profesores, para poder aprovechar las ideas que cada cual tiene respecto de lo que enseña y también para que los discípulos puedan elegir el profesor que más les convenga, por eso en la Escuela de Bellas Artes tienen cuatro profesores de pintura, cuatro de escultura, las clases del modelo vivo las dan varios, turnándose uno cada semana. En la clase de Perspectiva, Anatomía, Historia, Geometría Descriptiva, etc. Hay un solo profesor para cada uno, pero cuentan con grandes elementos para estudiar en lo particular. Respecto de la clase de Perspectiva, nuestra escuela, no sólo es la única en este plantel, sino en todo el país, porque no existe otra en ninguna parte. La experiencia, la práctica de estar enseñando abre el camino que debe adoptarse en cada lugar: los alumnos mismos indican a veces el que mejores resultado puede darles, y todo profesor que atienda su clase con empeño, a poco andar descubre si el sistema que ha comenzado a emplear le da o no resultados satisfactorios. La rutina puede hacer que se emplee el que más se conoce para no trabajar más con otro que no se ha puesto en práctica; pero cuando por regla general siguen uno sólo todos los profesores de un país, no puede achacarse a rutina o indolencia, se plantea porque todos se ven impulsados en el

mismo sentido por una misma causa. Si el profesor que da la clase de perspectiva en la Escuela de Bellas Artes de París viniese a México a enseñarla con el mismo método que la da en aquella Academia, posible sería que no alcanzara aquí los mismos resultados, en virtud de ser diferentes los elementos. Esto no supone el que no convenga probarlo aquí; por vía de ensayo puede hacerse porque tiempo hay para cambiar de rumbo tan luego como se esté seguro de que no da resultados que se desean. El Gobierno de Francia es tan liberal como el de México para impartir la instrucción en su país; pero cada cual en la esfera de sus recursos; y sin embargo, circunstancias especiales hacen que aquí para formarse una profesión, el Gobierno proporcione mayores facilidades; en cambio allá los resultados son superiores debido también a las circunstancias favorables de aquella gran nación, que forzosamente obran para impulsar el adelanto. Casualmente, cuando había adelantado hasta aquí esta memoria el que suscribe, recibió del profesor de Perspectiva de la Academia de Bellas Artes de París, Mr. Félix Julien, datos bastante importantes y en forma de apuntes, acerca de la enseñanza de esta materia en aquella Academia; parece conveniente exponerlos, aunque se alargue más este trabajo.

Antes de presentarse un discípulo a la Academia para estudiar arquitectura\* (el que debe tener de 14 a 16 años de edad por lo común), estudia en lo particular con un arquitecto más o menos conocido, y aprende con él a dibujar; en casa de un escultor cualquiera se ejercita en los primeros elementos del modelado, y en la de un profesor de ciencias elementales estudia los primeros elementos de Geometría Descriptiva y Aritmética; un poco de Álgebra y Trigonometría; aprende también algo de Historia general, así, el joven está listo y se presenta a los exámenes.

\* El orden que siguen los arquitectos, pintores, escultores y grabadores, es casi el mismo, diferenciándose sólo las materias que estudian.

Separado en un lugar se le hace ejecutar un dibujo de arquitectura; después otro tomado de un modelo de bulto y un bajo-relieve modelado. Si obtiene la nota 7 ó más, se declara admisible y puede pasar a los exámenes de Matemáticas descriptiva e Historia. Si el promedio en sus puntos obtenidos lo coloca en los 30 primeros, es proclamado discípulo y entra en la clase que le llaman 2ª. En ésta puede cursar arquitectura; hace croquis y proyecto bajo la dirección del profesor que haya elegido. Puede obtener menciones y medallas.

Sigue los cursos orales de Matemáticas un poco más por extenso que para la admisión; de Geometría Descriptiva amplificada, de Estereotomía, de Construcción, de Arqueología y también de Perspectiva.

Estos cursos son orales; conferencias y no clases. Reunidos los discípulos en el anfiteatro, habla el profesor por espacio de una hora. Estos cursos son públicos, se puede acudir a ellos con una simple autorización mediante la cual pueden seguirlos. Ningún ejercicio se exige a los alumnos, ni tampoco la regularidad para la presencia de las lecciones, toman las notas que pueden; el profesor no conduce a los discípulos que lo escuchan, les pide únicamente que oigan con quietud.

Para que un discípulo pase de la 1ª a la que llaman la 1ª, es preciso que obtenga una mención honorífica a lo menos en cada una de las facultades que son el objeto de los cursos. Estos comienzan en Marzo y terminan en Junio. En los meses de Julio y Octubre los discípulos se inscriben en la Secretaría en tiempo oportuno, y he aquí lo que tienen que hacer:

1º En su casa y sin vigilancia un dibujo perspectivo sobre un programa muy amplio ( se le pide uno hecho lo más completo posible) y un dibujo hecho con mano libre tomado del natural, bajo la condición de llevarlos a la escuela en fecha fija.

2º En fecha fija, en el recinto de la Escuela, y bajo la vigilancia del guardián, hacen un dibujo sobre un programa determinado; debe ser hecho en doce horas, sin comunicarse con los de afuera. El profesor de Perspectiva da los datos necesarios, haciendo conocer, con ayuda de un trazo de proyección, ó de croquis las formas y dimensiones de los objetos, como por ejemplo, un nicho, un pináculo, una edícula cualquiera, o un cono y un cilindro; para cada discípulo fija un punto de vista particular de modo que ninguno pueda calcar a su vecino.

3º Hechos estos dibujos, los discípulos son objeto de un examen oral, es el profesor quien examina, y les pone en el pizarrón dos o tres cuestiones, pudiendo ser resueltas en 20 o 25 minutos, y les da una nota; él mismo da notas por los dibujos, y dirige una lista de proposiciones para medallas o menciones, lista que se reserva a la apreciación de un jurado a cuya vista se exponen los dibujos.

Durante el curso el profesor tiene la costumbre de hacer en el pizarrón, a la vista de sus discípulos, las explicaciones teóricas elementales, donde explica los puntos de fuga y su utilidad, y cuida de mostrarles dibujos, perspectivos, hechos anteriormente, y en particular fotografías, con las que explica las leyes de la perspectiva lineal. Cuando lo juzga útil, comenta perspectivamente los trazos descriptivos y expone las condiciones que un trazo geoméricamente debe tener, y los trazos que son precisos para una construcción perspectiva. Para mayor rapidez hace las figuras en el pizarrón libremente.

Deja a los discípulos absolutamente libres de estudiar cualquiera tratado de perspectiva; sin embargo recomienda a los pintores el tratado de perspectiva de Thibaut; a los arquitectos ninguno, salvo alguna vez el de Pillet (profesor de Descriptiva). La enseñanza comprende también los trazos de sombras. Conviene notar que para formar parte en los concurso de Perspectiva, los arquitectos necesitan haber obtenido mención honorífica en el curso de Geometría Descriptiva.

\*\*\*

Respecto al Método que se observa en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, en la clase de Perspectiva derivándose de Europa los conocimientos que aquí se tienen y reconociendo por base los principios de la ciencia en consonancia con los adelantos modernos, puede decirse que no tiene diferencia en su parte principal con el que se sigue en aquellas Academias. El curso comprende en el orden que se expresa, las nociones de Geometría elemental, Perspectiva lineal, trazado de sombras, espejos, refracción, y perspectiva aérea.

La Geometría es de tal modo importante que sin este conocimiento sería imposible estudiar con provecho la Perspectiva, y , por lo mismo, el curso comienza por esta parte. La más útil por las aplicaciones que tiene y porque en ella se fundan las demás partes del curso, es la lineal. En esta se enseña el manejo de los planos geoméricos y la conversión en formas perspectivas de las figuras trazadas geoméricamente que resultan de las proyecciones horizontales y verticales; los puntos y líneas que sirven para efectuar las operaciones, así como las diferentes direcciones, intersecciones y puntos de fuga de las líneas en el campo óptico, y el valor de los ángulos que forman. Construcción de perpendiculares por diversos métodos y el empleo de la escala .huyente para la degradación de las dimensiones: construcción de superficies a diferentes distancias, iguales o de distintos tamaños, formas y direcciones, formación de sólidos desde los muy sencillos hasta los muy complicados;

construcción de diversos cuerpos arquitectónicos, como bases, capiteles, arcos, escaleras, etc. Se les enseña también a formar intersecciones de planos, secciones y proyecciones perspectivas para facilitarles el estudio de las sombras. La mayor parte del año se emplea en este estudio; pero se calcula que no falta tiempo para hacer el curso completo. En el estudio de las sombras aprenden a conocer los efectos de la luz natural y de la artificial; los que se producen según la colocación del espectador con relación al foco de luz, y son: con el sol paralelo, detrás y delante del cuadro; sombras proyectadas sobre diversos planos, horizontales, verticales e inclinados, y en diferentes cuerpos de superficies planas o curvas, y los que se producen por medio de varias luces. Se proponen todas las cuestiones que conducen al desenvolvimiento de las operaciones que deben practicarse para obtener cada uno de esos efectos, llevando a los discípulos poco a poco hasta alcanzar suficiente destreza para encontrar los más complicados y difíciles.

La Perspectiva de las imágenes en las superficies lustrosas y la de la refracción, pero se utiliza en la práctica, porque aunque para pintarlas los artistas se sirven del natural, es, sin embargo, conveniente su estudio para tener idea de esta clase de efectos y es también útil para los ejercicios de Perspectiva lineal a que se presta. El curso se termina con las explicaciones acerca de la Perspectiva aérea, que es la que se emplea para alejar a los objetos por medio de la degradación de los tonos y de la intensidad de la luz y de las sombras. Para la solución de los problemas pueden seguirse diversos caminos, métodos fundados todos en la Geometría; pero siempre se procura hacerlo por medio de aquellos que a la vez que son generales porque pueden aplicarse a todos los casos, proporcionan facilidad, exactitud y economía de líneas; pero no dejan de enseñárseles todos aquellos que en casos particulares conviene utilizar.

Para la formación de los cortes de una base, por ejemplo, que son los que dan los puntos por los que deben trazarse las molduras, se establecen en los verticales levantados de los puntos de contacto de los diámetros y diagonales con el cuadrado de la planta perspectiva dentro del cual están dibujados los círculos de la proyección horizontal, las alturas de cada miembro, tomadas de la escala huyente: trazando líneas entre los puntos correspondientes, resultarán paralelas a cada uno de los diámetros respectivamente, y en un mismo plano, formando intersecciones con las verticales levantadas de los que proporcionan los diámetros mismos en los círculos que cortan. El propio resultado se consigue transportando las dimensiones de la escala una a una sobre las verticales que se levantan de la planta en las líneas correspondientes, sólo que así se multiplican las operaciones y por lo mismo, hay mayores probabilidades de error, a la vez que se emplea más tiempo para conducirlos: y no obstante, es conveniente conocer este método, porque suele suceder que alguno de los diámetros no esté en condiciones para poderse verificar la intersección según el método anterior, y es cuando conviene usar éste, como un caso particular. Igualmente se obtiene el resultado haciendo uso de los puntos de concurso, puesto que la operación consiste en formar intersecciones con las verticales y horizontales, dirigidas éstas a diversos puntos de concursos situados en el horizonte; pero estando varios de ellos fuera del cuadro y algunos a grande distancia, el trazado de las líneas es embarazoso y, además, no puede conseguirse la necesaria exactitud, y no se cuenta siempre con talleres lo bastante amplios que proporcionen suficiente comodidad para realizar tales operaciones, aunque el empleo de los puntos de fuga es de uso constante siempre que su situación no es muy lejana; algunos son indispensables.

Es de la mayor importancia el acostumbrar a los discípulos a desenvolver sus problemas con mucho orden para resolverlos sin tropiezos, porque de ello depende en gran parte el

éxito de las operaciones, se presenta tal complicación en muchos casos, que aún con suficiente práctica, se avanza con dificultad, y más cuando no se lleva un buen método, porque se expone el operador a embrollarse, a perder mucho tiempo y a concluir con resultados poco satisfactorios. Cierto es que por varios caminos puede llegarse al fin que se busca, pero es muy conveniente emplear los métodos más seguros, sencillos y exactos, sin desconocer los demás, porque sirven muchas veces para rectificar los resultados, cuando no se está seguro de ellos. Si se opera en gran escala, conviene hacer economía de líneas y operaciones porque son a veces fatigosas, y el tiempo que se gana no es despreciable, toda vez que la ejecución de las grandes obras es dilatada, y el artista necesita no despilfarrar inútilmente su energía porque puede faltarle cuando más lo necesite. El procedimiento metódico en el caso más bien que con el texto, pueden aprenderlo dibujando bajo la dirección de Profesor, y es una de las ventajas que alcanzan los alumnos haciéndolo en el pizarrón, porque a cada paso se les puede hacer advertencias que los obligan a fijarse en el orden con que debe procederse.

Los cursos de Perspectiva que se dan en la Academia de México duran más de nueve meses, desde el 8 de Enero, hasta el 15 de Octubre, en tanto que en la de París su duración es tan sólo de cuatro meses, de Marzo a Junio, y parecen ser los nuestros bastante completos, quizá aún más que los que se dan en aquella Escuela, cuya enseñanza se concreta al estudio de la lineal y de sombras, lo cual no debe reputarse como un defecto, porque allá mismo procuran no recargar a los artistas con estudios que poco han de utilizar en la práctica.

En cuanto a las construcciones se procura que se hagan tales como se presentan los efectos ópticos en el natural, y según las reglas del buen gusto aceptadas, por considerarse de mucho interés la educación artística de la vista, circunstancia que descuidan muchos profesores de Perspectiva. Autores hay, y no pocos, que asientan en sus obras de texto el principio de que el radio visual principal, o sea la distancia, debe tener dos veces la mayor extensión del cuadro, y no obstante las figuras de sus láminas las hacen con tan corta distancia, que no alcanza a veces ni la mitad, por no tener espacio suficiente para darle la debida extensión, ni hacen uso del recurso de dividirla, dividiendo igualmente las perpendiculares a la línea de tierra geométricas, para tener el resultado como si se operara con la distancia completa, lo que trae como consecuencia que las figuras aparezcan deformes, perjudicando con ello la buena educación de la vista; es porque a ésta no le dan importancia. Se fijan quizá los autores en que los artistas sabiendo que debe tener extensión, al hacer sus cuadros la tomarán tal como ha de ser; pero la experiencia enseña que no siempre lo hacen, porque se habitúan a operar del modo que lo han hecho en la clase.

Se procura también que practiquen el mayor número de casos, con el fin de ponerlos en aptitud de hacer en sus cuadros las operaciones que necesiten; si embargo, los particulares que se presentan en cada obra, quedan ya a la dirección de los profesores de pintura, quienes los dirigen en sus composiciones, tanto más, cuanto que tienen los efectos de la Perspectiva muy inmediata relación con los asuntos que deben representar, y esto corresponde precisamente a la dirección artística.

Los exámenes de la clase de Perspectiva en nuestra Escuela de Bellas Artes, se verifican conforme la ley, con un sistema apropiado a las costumbres de los artistas y a las exigencias de la materia de que se examina; tiene semejanza con la que se emplea en las pruebas artísticas y científicas. Los exámenes de los artistas consisten únicamente en el de las obras que presentan, y los de los cursos científicos en el catequismo; los de esta clase son mixtos.

Se proponen a los examinados cuestiones planteadas de antemano en grandes pliegos de papel, preparadas de modo que puedan ser resueltas en determinado tiempo; todas diferentes para evitar que se copien unos a otros; distintas también de las figuras del texto, para poder conocer si saben aplicar los principios que han aprendido durante el curso, o lo que es lo mismo, si han aprendido la materia.

Previstos de sus instrumentos, los que van a examinarse, el jurado les reparte dos ó más cuestiones en una o varias hojas, poniendo al calce de cada una la fecha y el nombre del alumno; el mismo jurado les designa la que deben resolver primero, dejando las otras para después si tienen tiempo. Ya dispuestos en mesas adecuadas y a hora determinada, el jurado ordena que todos a la vez den principio a sus labores; durante el tiempo del trabajo son vigilados por los mismos sinodales para evitar que se consulten. El profesor cuando es necesario, delante de los mismos sinodales explica a los alumnos que lo solicitan, los datos asentados en los problemas, lo que verifica en breves instantes; tan sólo lo suficiente para que no tomen una cuestión por otra, y esto únicamente cuando no son bien comprendidos.

Es notable el silencio que reina durante el tiempo de la prueba, la atención, interés con que cada uno trata de desenvolver sus problemas: ninguno se cuida de los demás; trabajan como si estuvieran solos porque no quieren perder ni un solo minuto; cada cual se pone delante de su reloj para estar al tanto del tiempo que transcurre.

Terminado el tiempo señalado se hace que todos suspendan su trabajo, y se recogen los trabajos para dar principio al catequismo y al examen de sus trabajos.

Enseguida y por orden se van llamando de uno en uno para que en voz alta y a la vista de todos, vaya explicando el que se examina todas las operaciones que ha hecho, para dar a conocer el camino que ha seguido, los métodos que ha empleado; para la resolución de las cuestiones; hecho esto el jurado le interroga ampliamente.

Con sólo las pruebas dibujadas, los sinodales comprenden a primera vista el grado de saber de cada uno; el discípulo mismo, con sus dibujos, y con sus explicaciones manifiesta el grado de saber que tiene. Se presentan muchos casos en que los mismos alumnos se corrigen al explicarse, y denuncian las faltas en que han incurrido, y muestran su saber no obstante haber incurrido en alguna equivocación, rectificándola en presencia del jurado y sin que se tenga que hacer advertencia alguna; otras las comprenden al llamarles la atención, y otros hay que ni aún así comprenden los errores en que han incurrido. Por difícil que sea la cuestión que toque en suerte a los alumnos realmente aprovechados, caminan sin el menor tropiezo, la resuelven con entera seguridad, sus respuestas todas revelan su saber.

Sobre las mismas pruebas dibujadas puede interrogarse extensamente a cerca de la teoría de la perspectiva, sus diferentes leyes, y diversos métodos, y, sin embargo, no se excluye el uso del pizarrón, por si fuese necesario entrar en otras demostraciones que no pueden hacerse en los mismos dibujos; pero que generalmente con ellos puede formarse completa idea respecto del grado de saber de los que se examinan. No son pocas las ventajas que se obtienen con este sistema de examen: los artistas no están acostumbrados por la practica de sus estudios a los puramente orales, y por lo mismo encuentran en este nuevo sistema bastante comodidad por ser conforme a su manera habitual de estudios; resuelven las cuestiones dibujando y sin que nadie intervenga en ellas; tienen tiempo suficiente para pensar y discurrir la manera en que deben proceder; trabajan con cierta tranquilidad porque nadie los distrae, circunstancia indispensable para llevar con acierto las operaciones.

Cuando se hacen los exámenes en el pizarrón contestando al interrogatorio de los sinodales, los alumnos se cortan, porque se encuentran frente a un tribunal que les impone grande temor, en una situación demasiado penosa que les hace perder la calma para pensar lo que

deben contestar; sobre todo, si son de carácter tímido. Los alumnos acostumbrados a la voz de su profesor, se hallan desorientados cuando otra persona los interroga, porque extrañan su manera de preguntar; y aún cuando con este sistema no les exime de ser interrogados por los otros sinodales que en unión del profesor forman el jurado, sin embargo, lo hacen sobre cuestiones que ya estudiaron y resolvieron, lo que les da cierta seguridad para contestar; y aún cuando los sinodales se extiendan a otras consideraciones fuera del contenido de los ,problemas, se encuentran ya con alguna confianza para haber pasado al menos los primeros momentos, que son los más imponentes para todos los que se examinan. Por estos inconvenientes en la Escuela de Bellas Artes de París, el mismo profesor examina a sus alumnos y propone por escrito las calificaciones y recompensas a que se han hecho acreedores, a juicio suyo, y el jurado tan solo revisa sus fallos, examinando las pruebas dibujadas que han servido para fundar las calificaciones y cuyos trabajos tienen a la vista, pero ellos no interrogan.

En los exámenes orales que piden demostraciones prácticas en el pizarrón por medio de dibujo correctos y difíciles, como son los de Perspectivas, en cuyas operaciones se hace uso de varios instrumentos, los alumnos unas veces porque no pueden operar con violencia, y las más porque lo hacen con toda intención, dibujan con demasiada lentitud y sin que los sinodales puedan darles prisa, porque con ella darían motivo a que se quejaran; los exámenes se reducen a muy poco, porque el tiempo transcurre velozmente, y se convierten en una siempre formula con la cual no puede quedar satisfecha la conciencia honrada de los sinodales; mientras que con este nuevo sistema es todo lo contrario, porque en su propio intento está hacer lo posible por terminar en el tiempo marcado la resolución de las cuestiones que han de servir de base para el catequismo. Las pruebas teóricas se separan de las prácticas; dándoles espacio suficiente para unas y otras: para las primeras una hora y media; y para las segundas el necesario para que expliquen los procedimientos que han empleado en las operaciones, y para contestar a las preguntas que se les hagan, tiempo que no llega a la media hora; por consiguiente son objeto de una prueba repentina casi de dos horas para cada alumno, tiempo suficiente, para que puedan demostrar sus conocimientos.

México, Enero de 1896.

José M<sup>a</sup> Velasco.

C I M I E N T O S  
 DEL  
 A R T I S T A ,  
 D I B U J A N T E Y P I N T O R .

---

L A S  
 V E I N T I O C H O L A M I N A S  
 E S P L I C A T I V A S

DEL  
 C O M P E N D I O D E P E R S P E C T I V A L I N E A L , &  
 D E D I C A D O  
 A L A  
 A C A D E M I A I M P E R I A L  
 D E N O B L E S A R T E S D E S A N C A R L O S ,

FOR EL  
 P R O F E S O R D E P I N T U R A D E P A I S A J E Y D E P E R S P E C T I V A  
*Eugenio Landucci*  
 D E  
 T U R I N O .

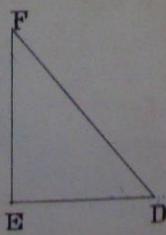
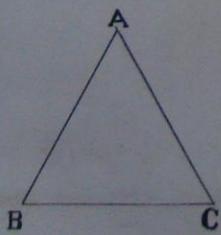
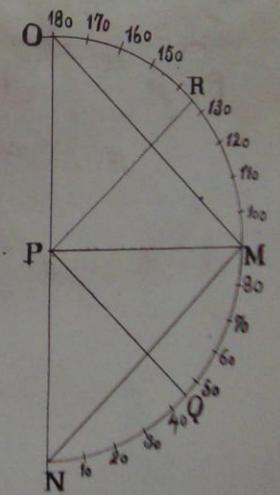
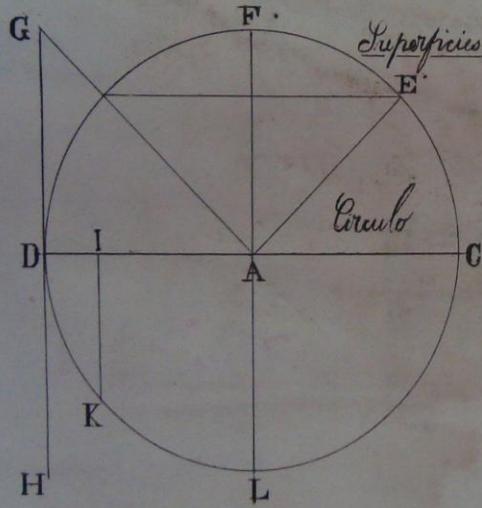
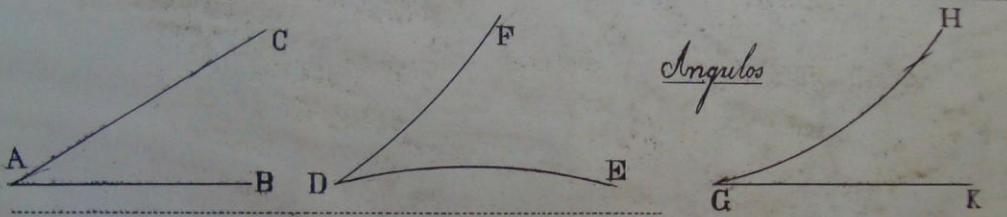
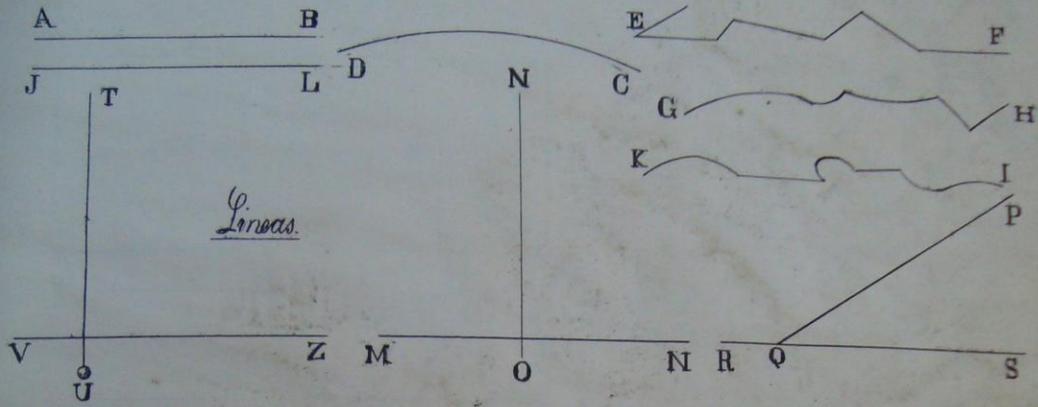
---

P U E S T A S E N L I T O G R A F I A P O R  
 S U S  
 D I S C I P U L O S  
 L U I S C O T O , J O S E M . V E L A S C O Y G R E G O R I O  
 D U M A I N E .

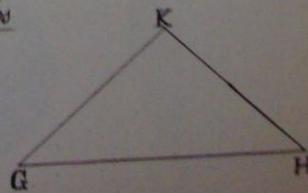
---

M E X I C O .  
 1866.

Lam. 1<sup>a</sup>

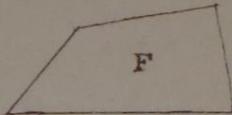
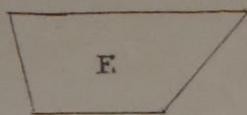
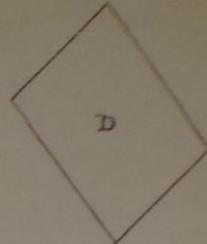
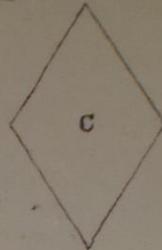
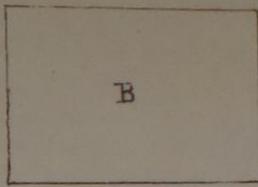
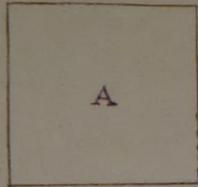


*Triangulos*



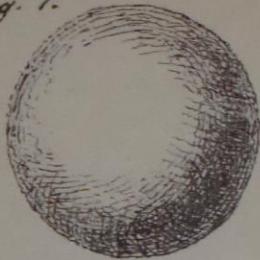
Lam.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

*Figuras cuadriláteras*

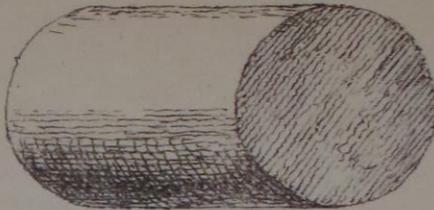


*Sólidos*

*Fig.<sup>a</sup> 1.<sup>a</sup>*



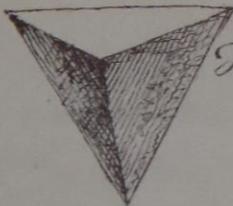
*Fig.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>*



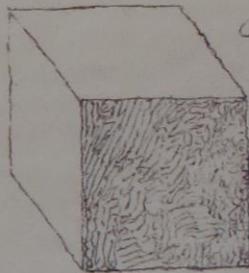
*Fig.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>*



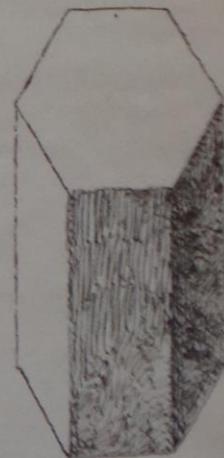
*Fig.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup>*



*Fig.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>*



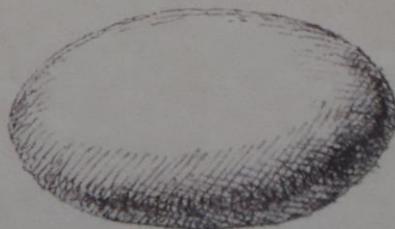
*Fig.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup>*



*Fig.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>*



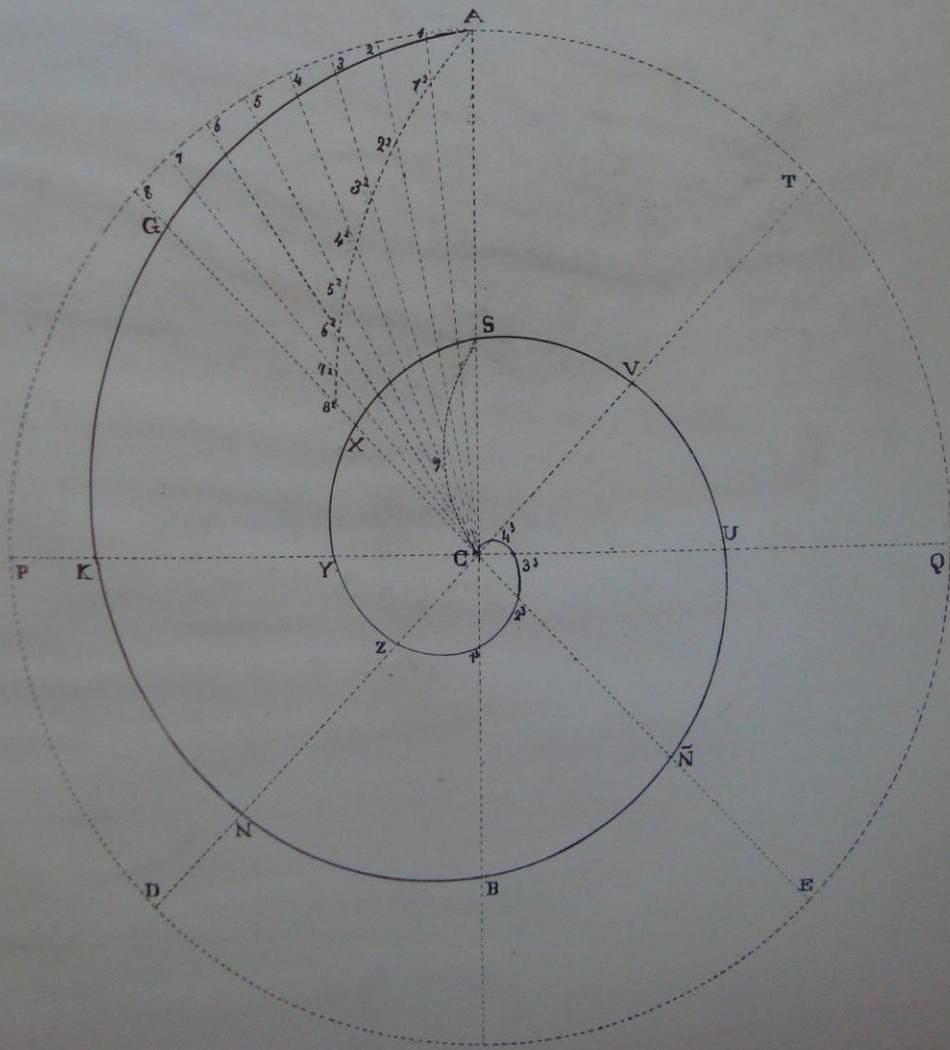
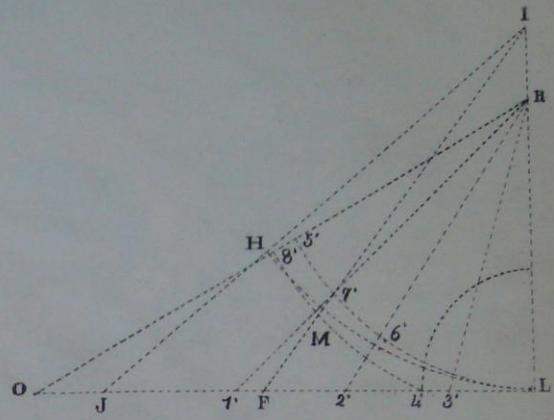
*Fig.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup>*



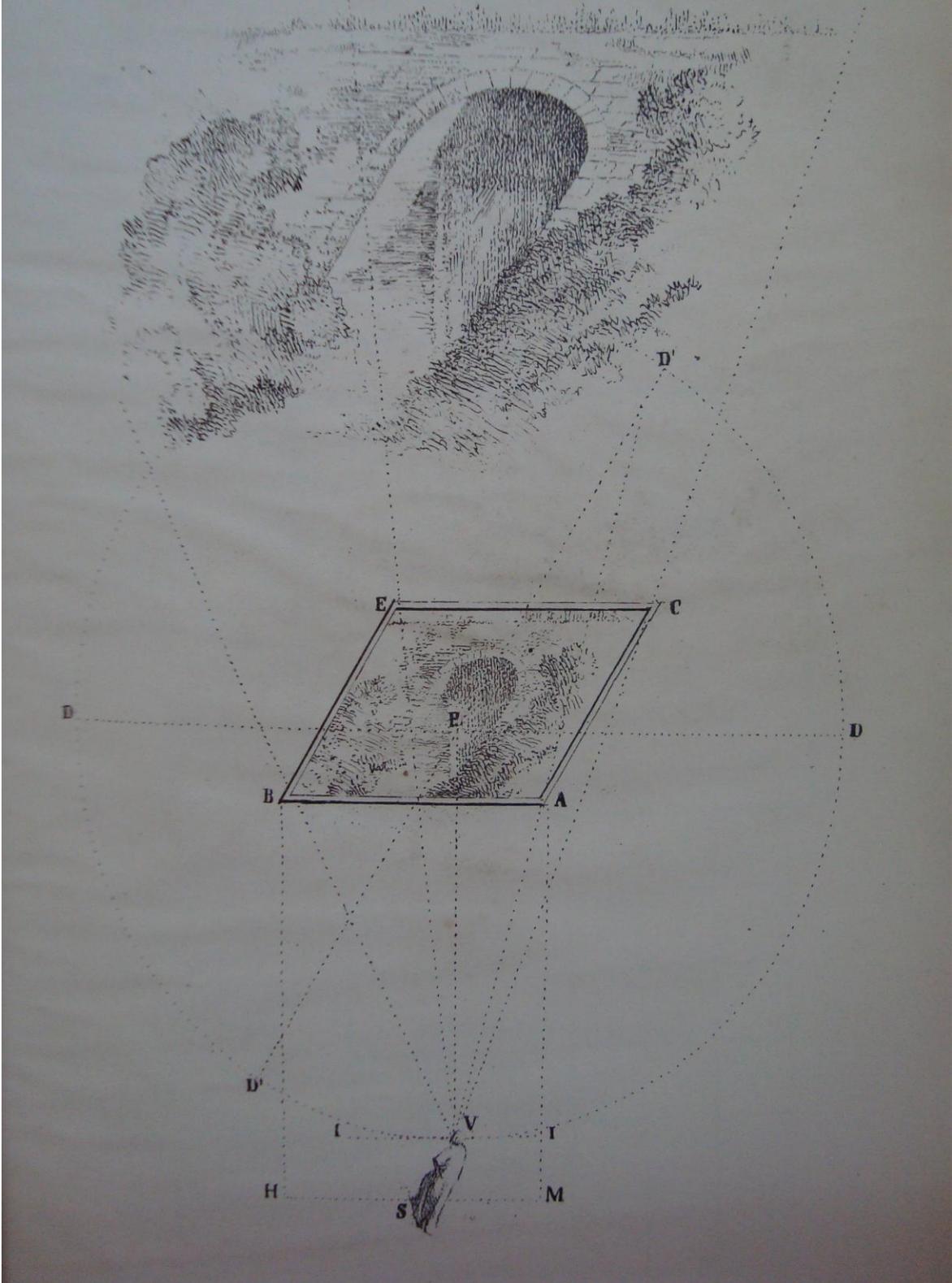


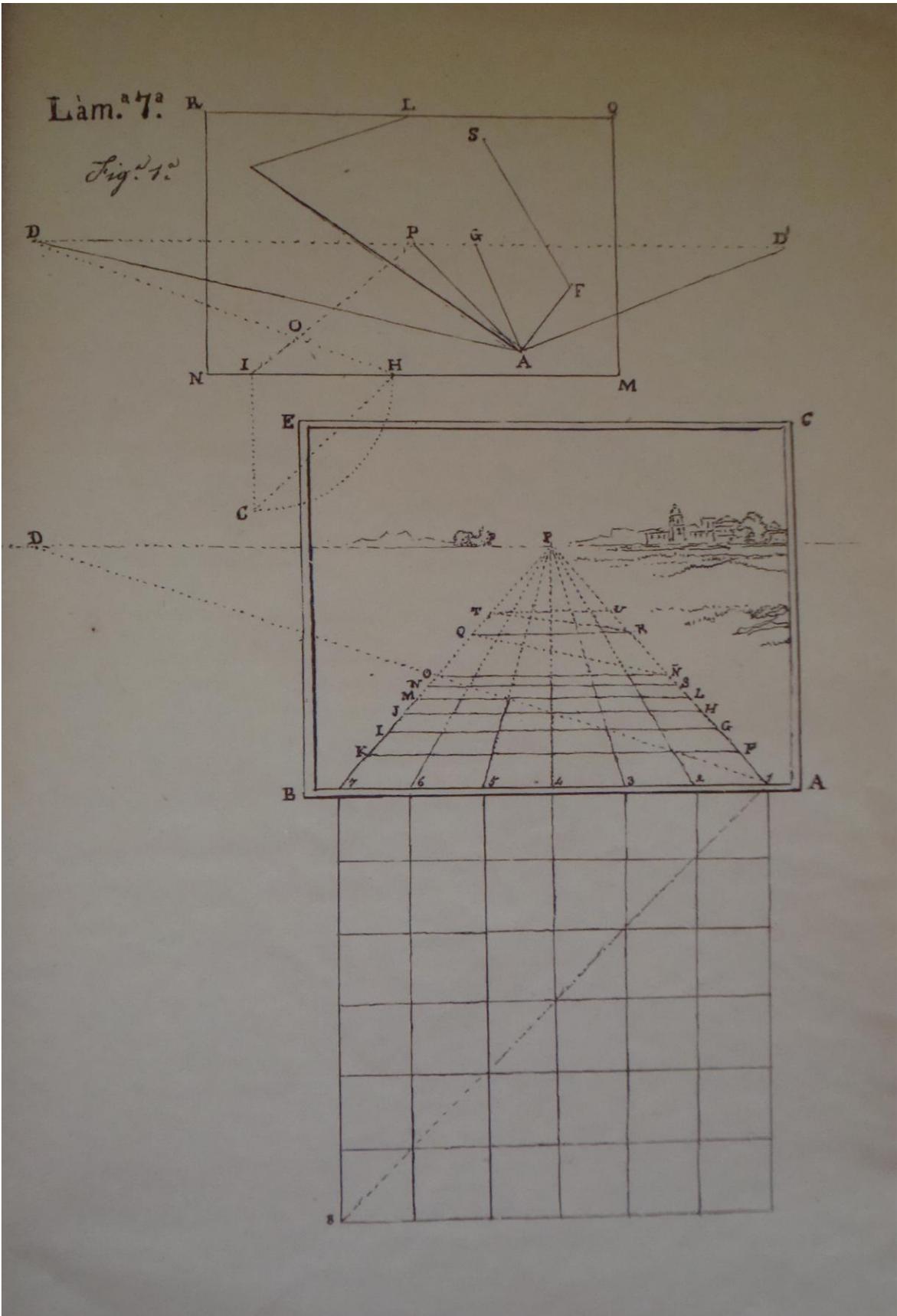


Lam.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>

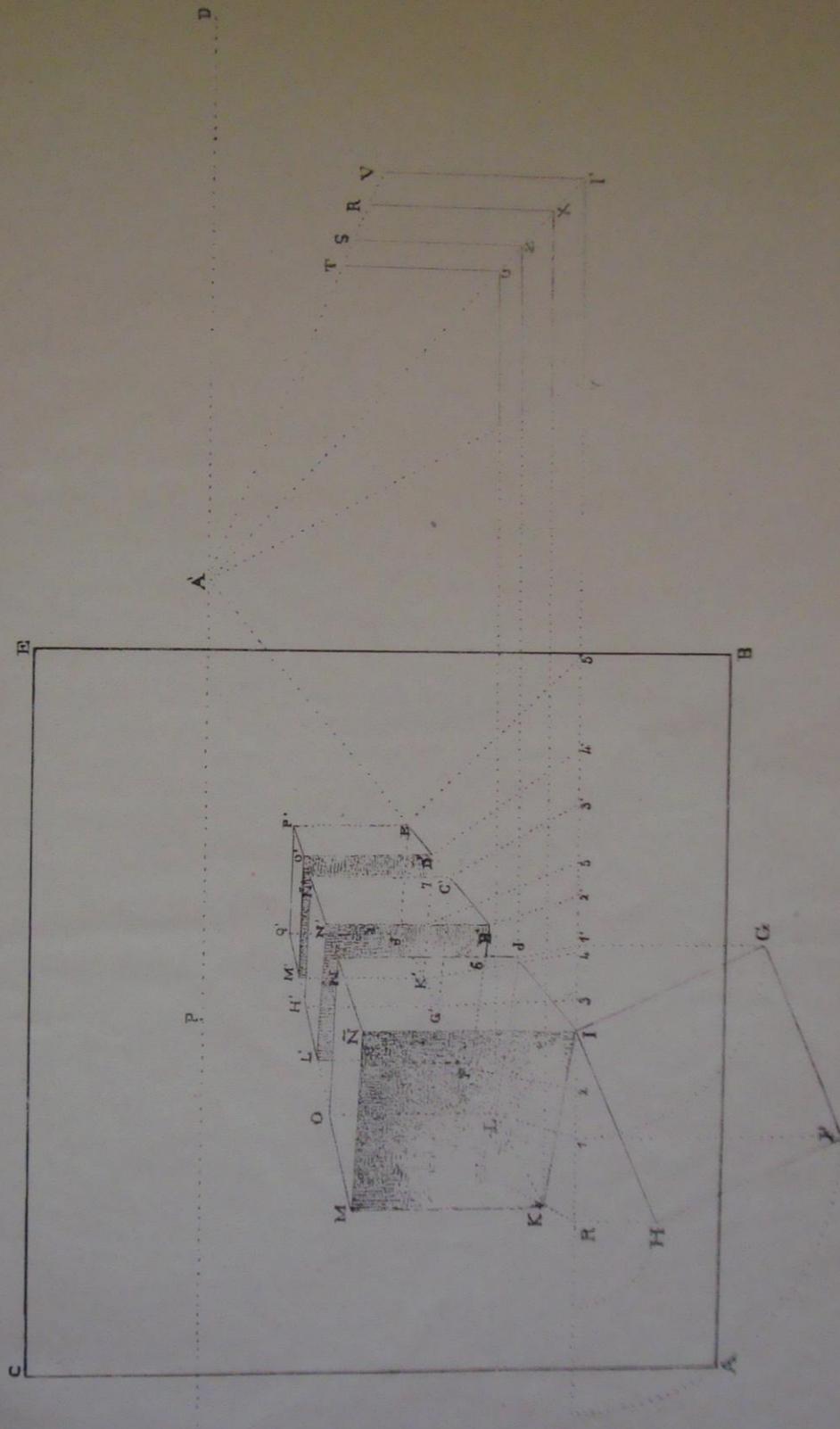


Lam 6<sup>a</sup>

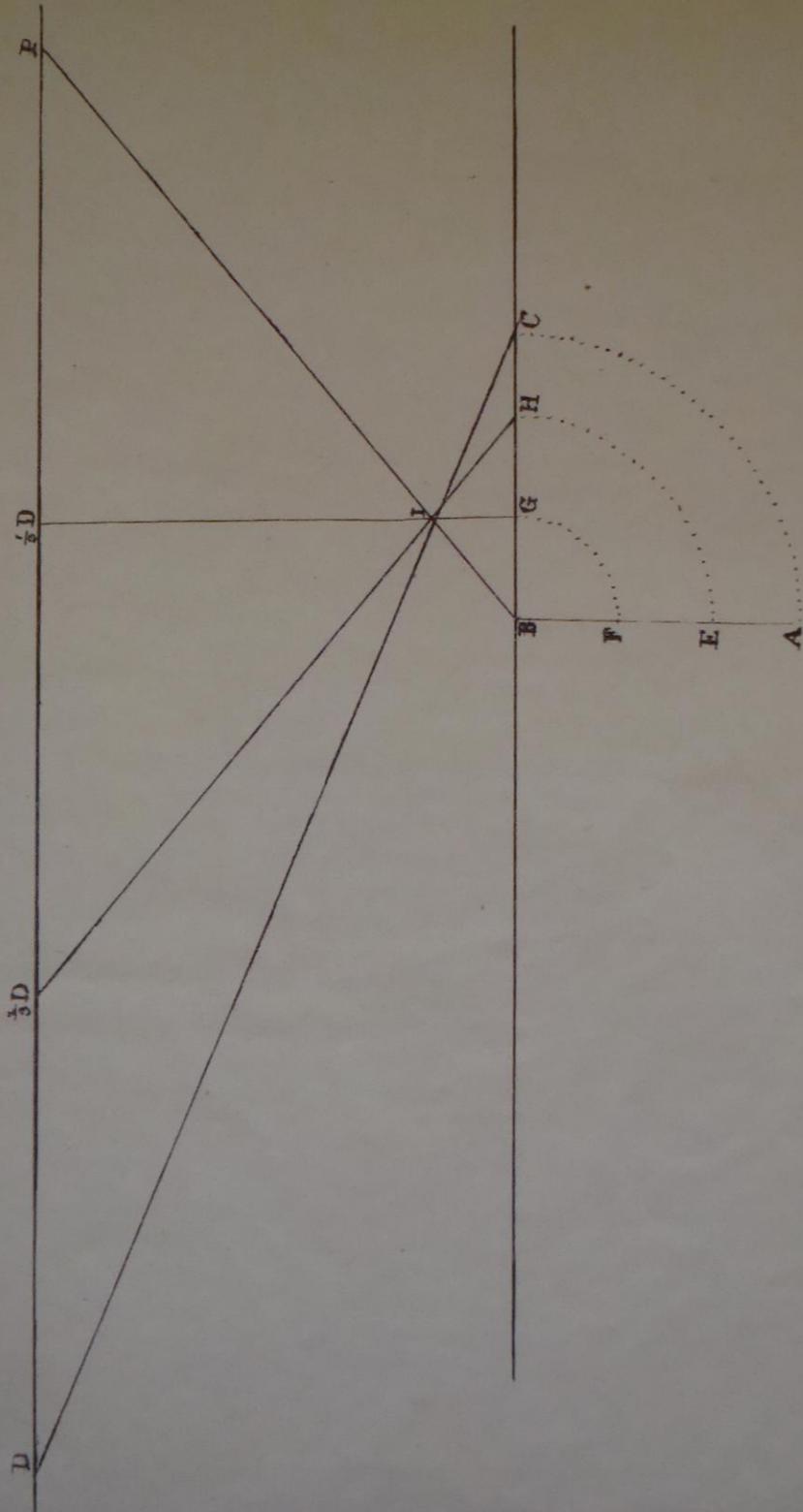




Lam. 8.<sup>a</sup>



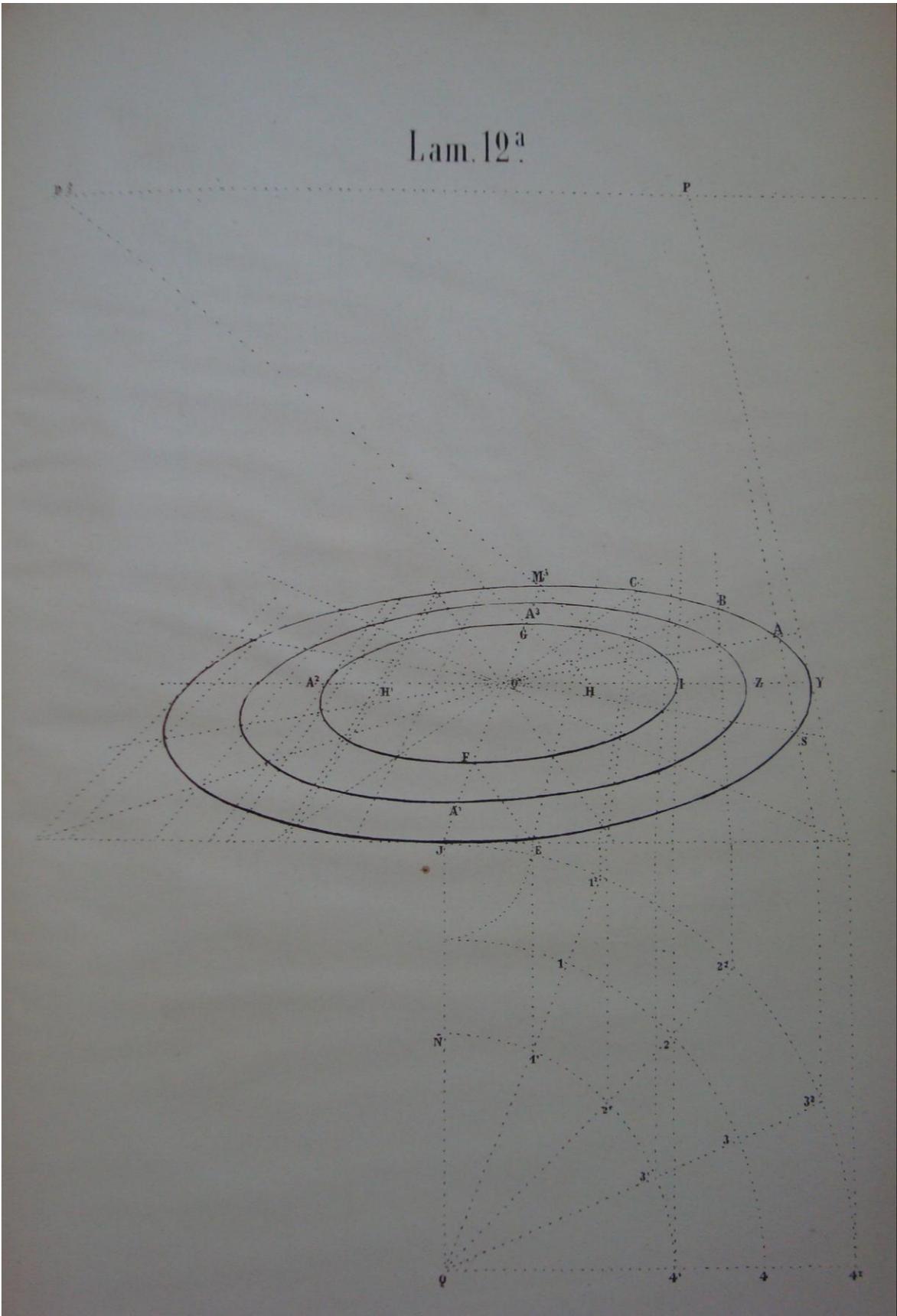
Lam<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>



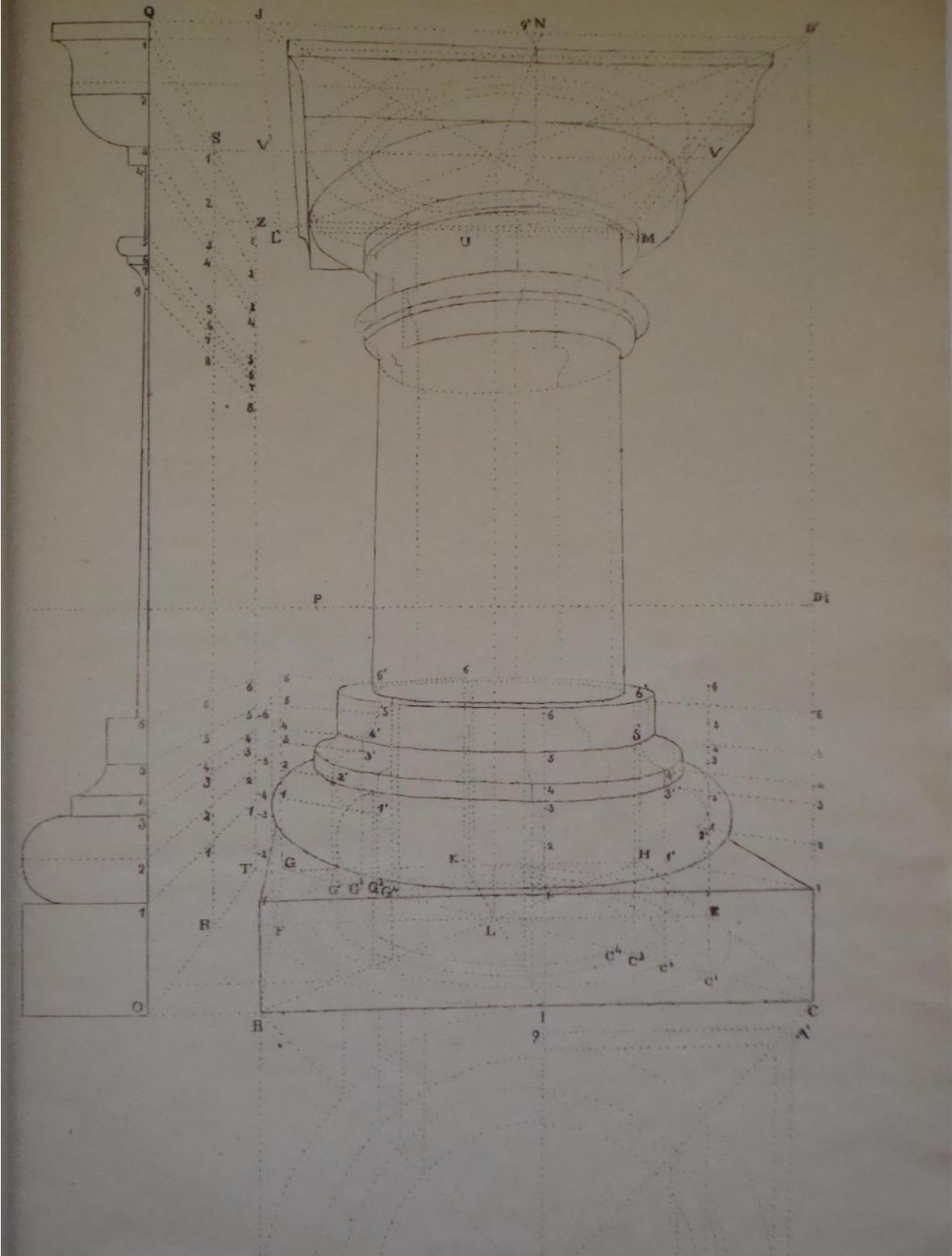




Lam. 12<sup>a</sup>



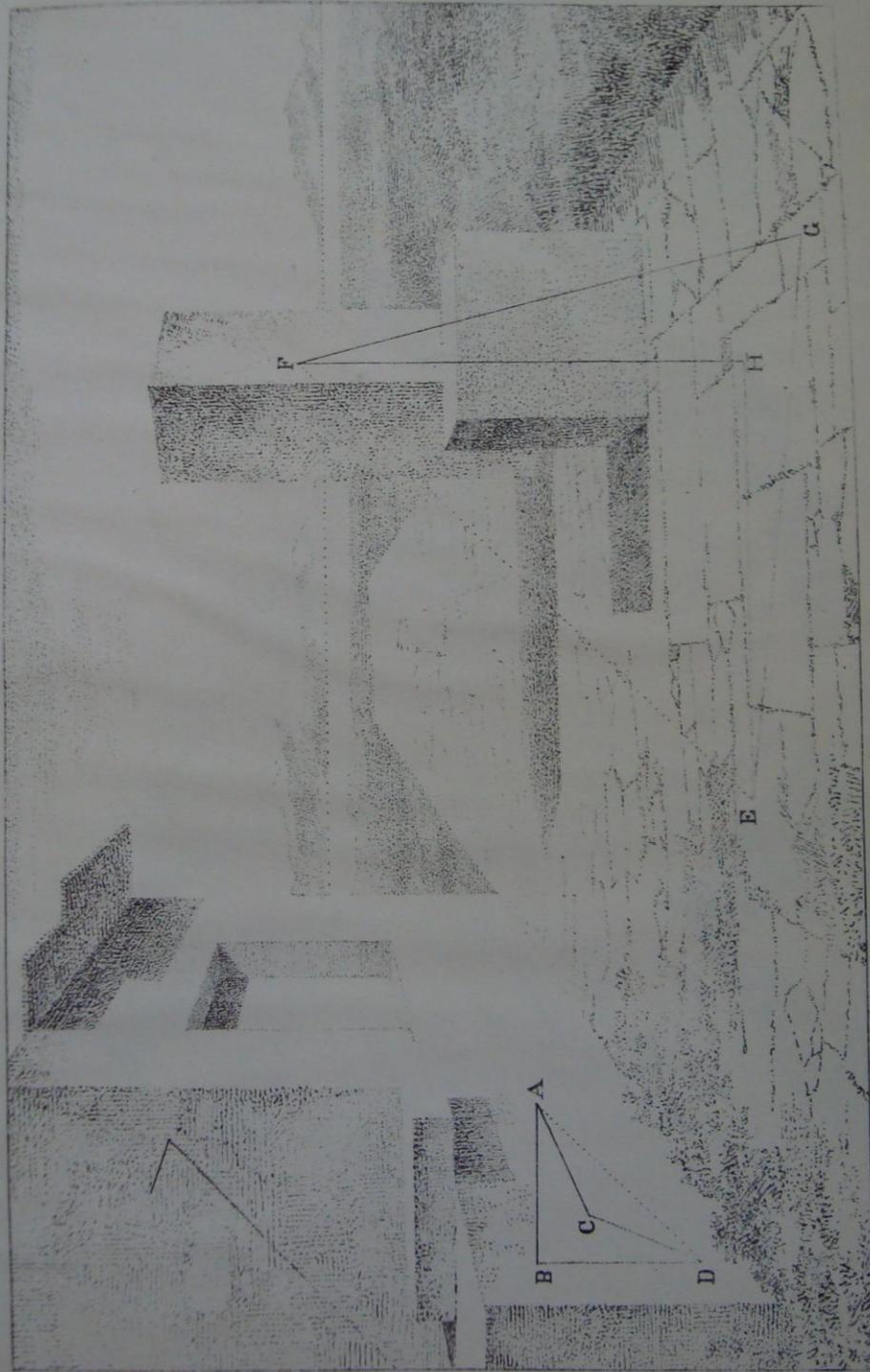
Lam. 13.<sup>a</sup>

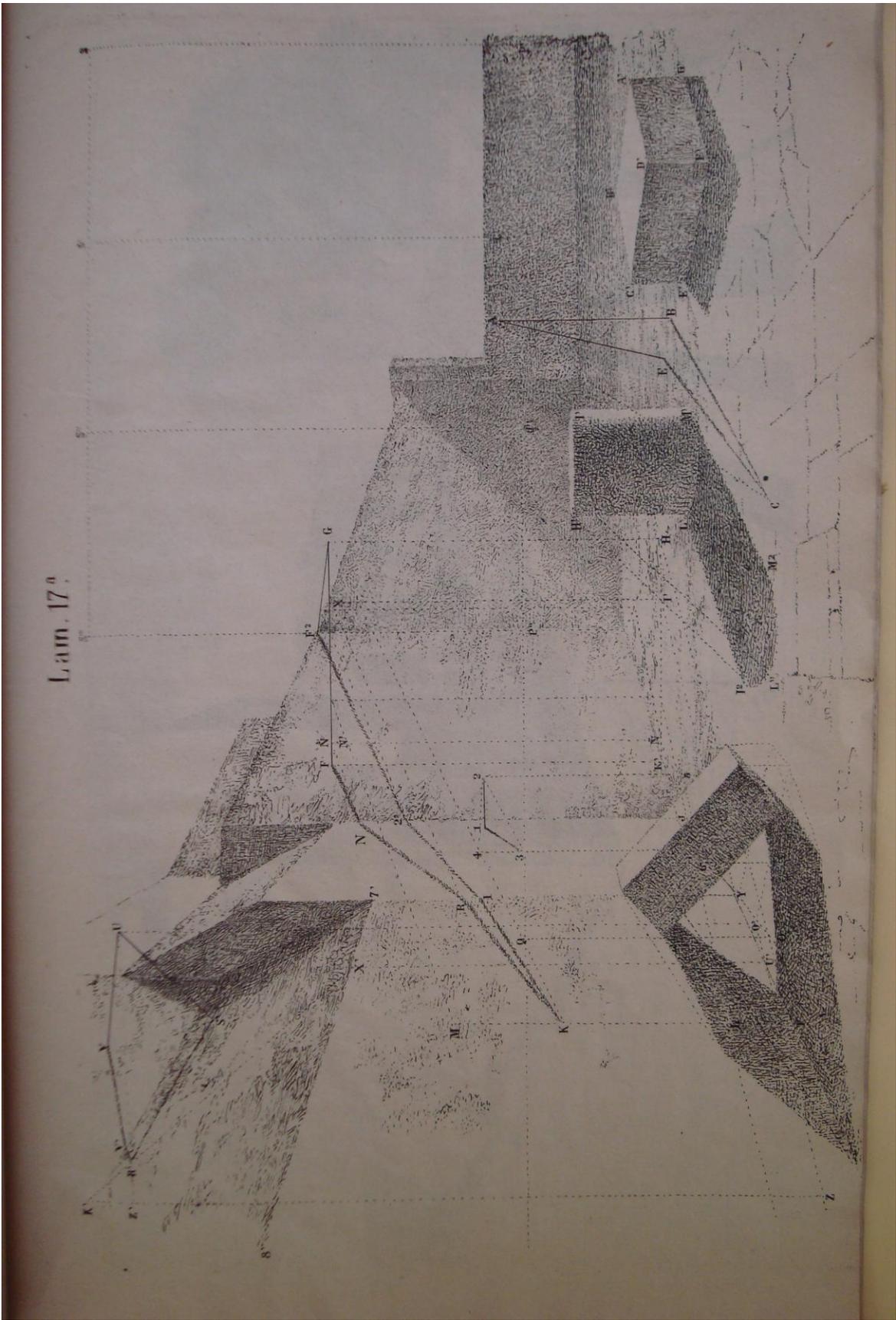






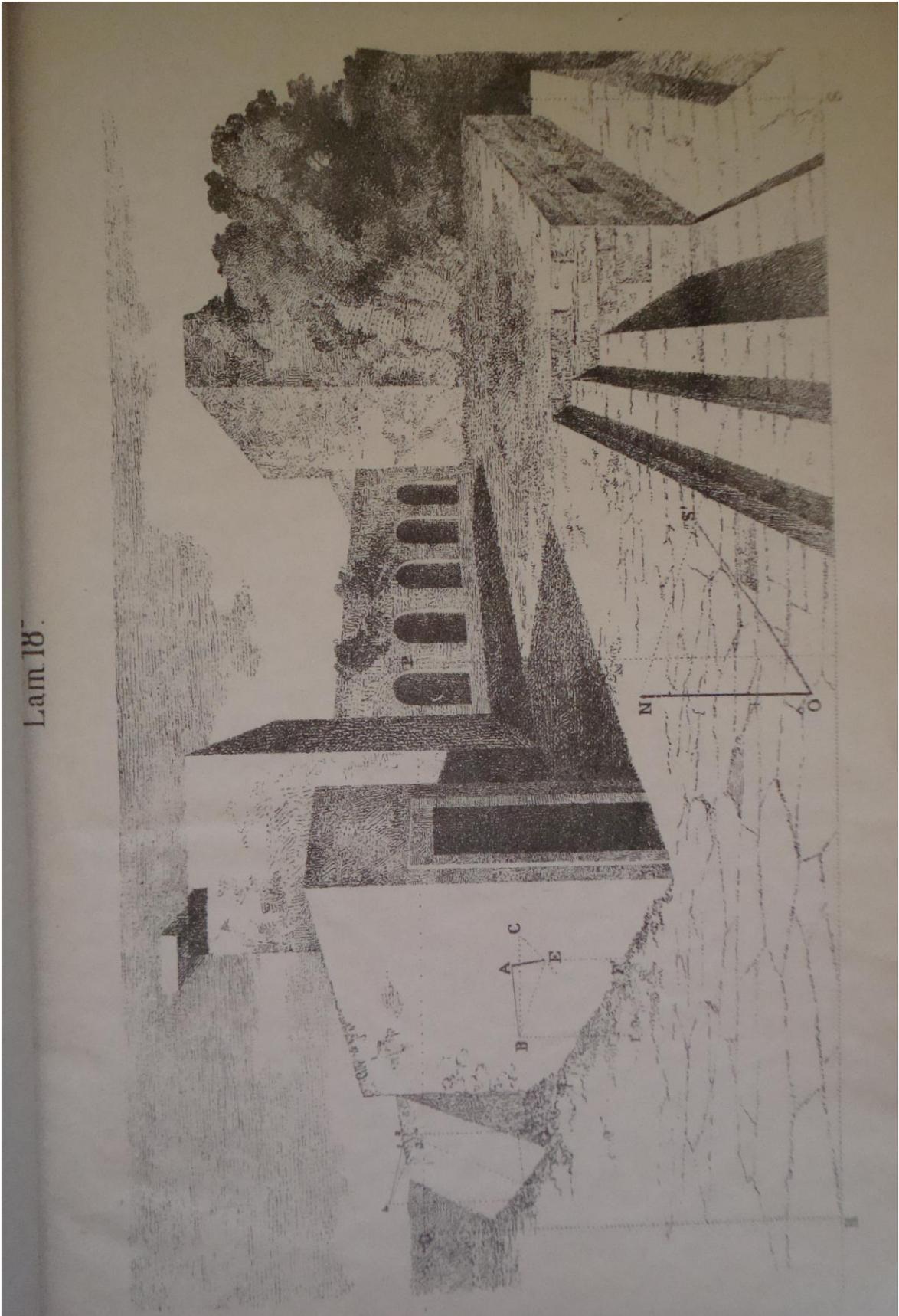
Lam 16<sup>a</sup>

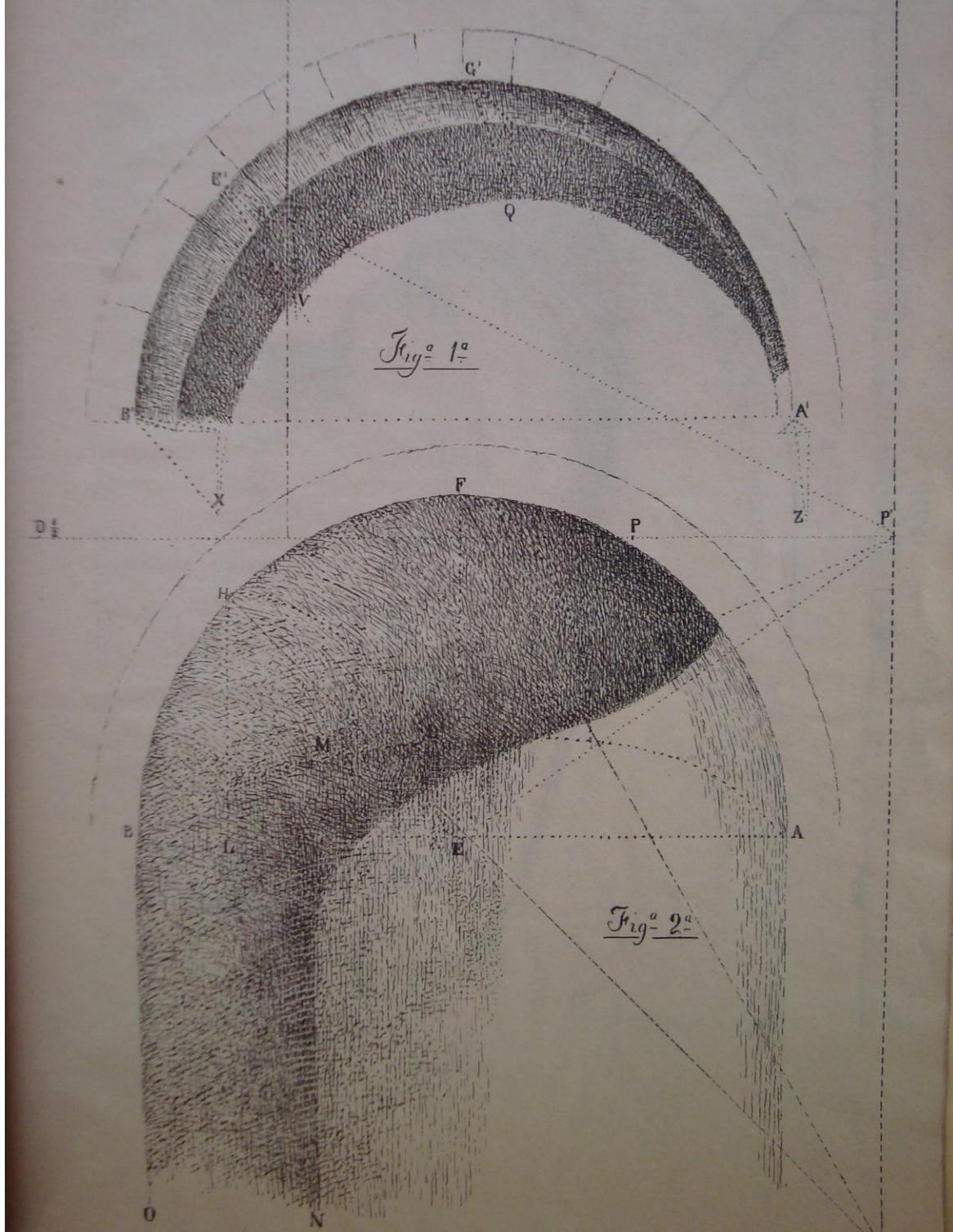




Lam. 17<sup>a</sup>

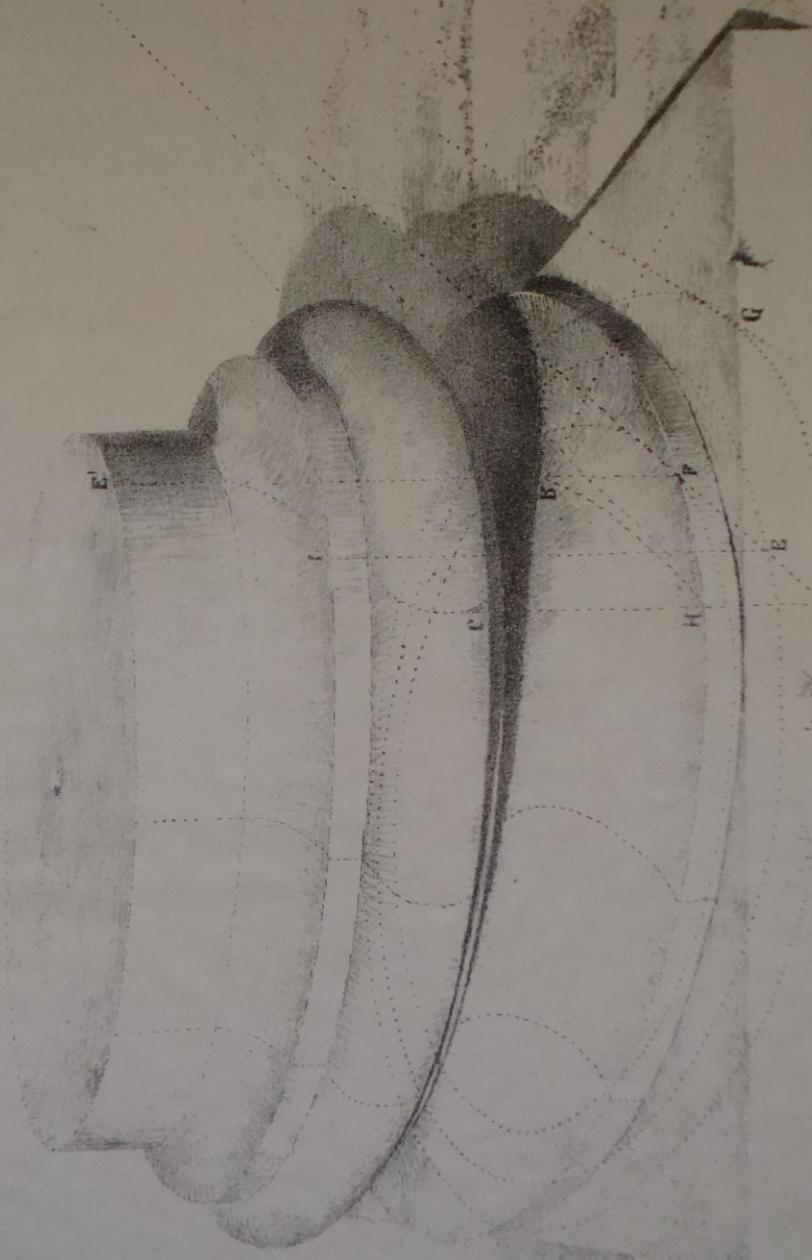
Lam 18.



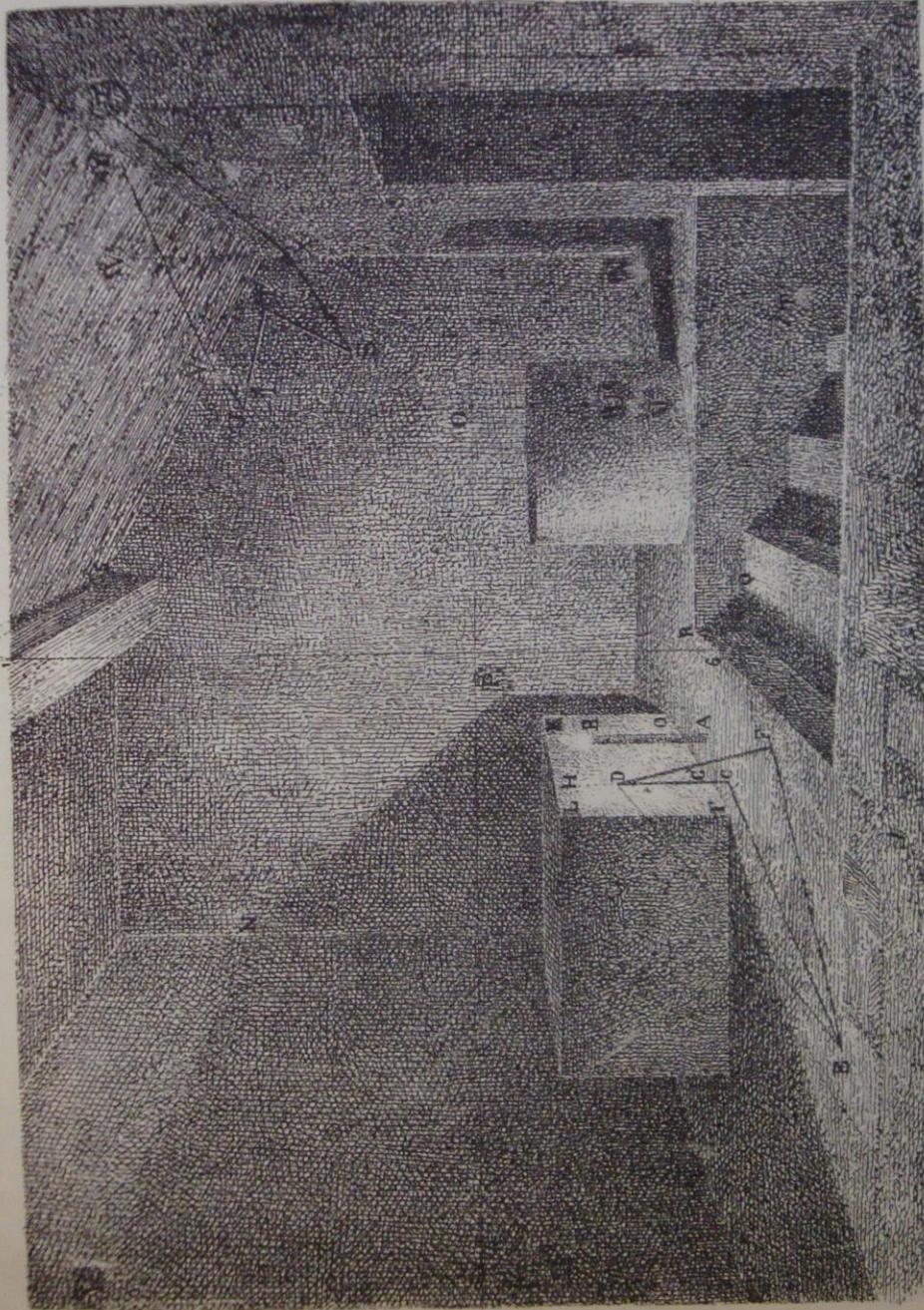


Lam 20<sup>a</sup>

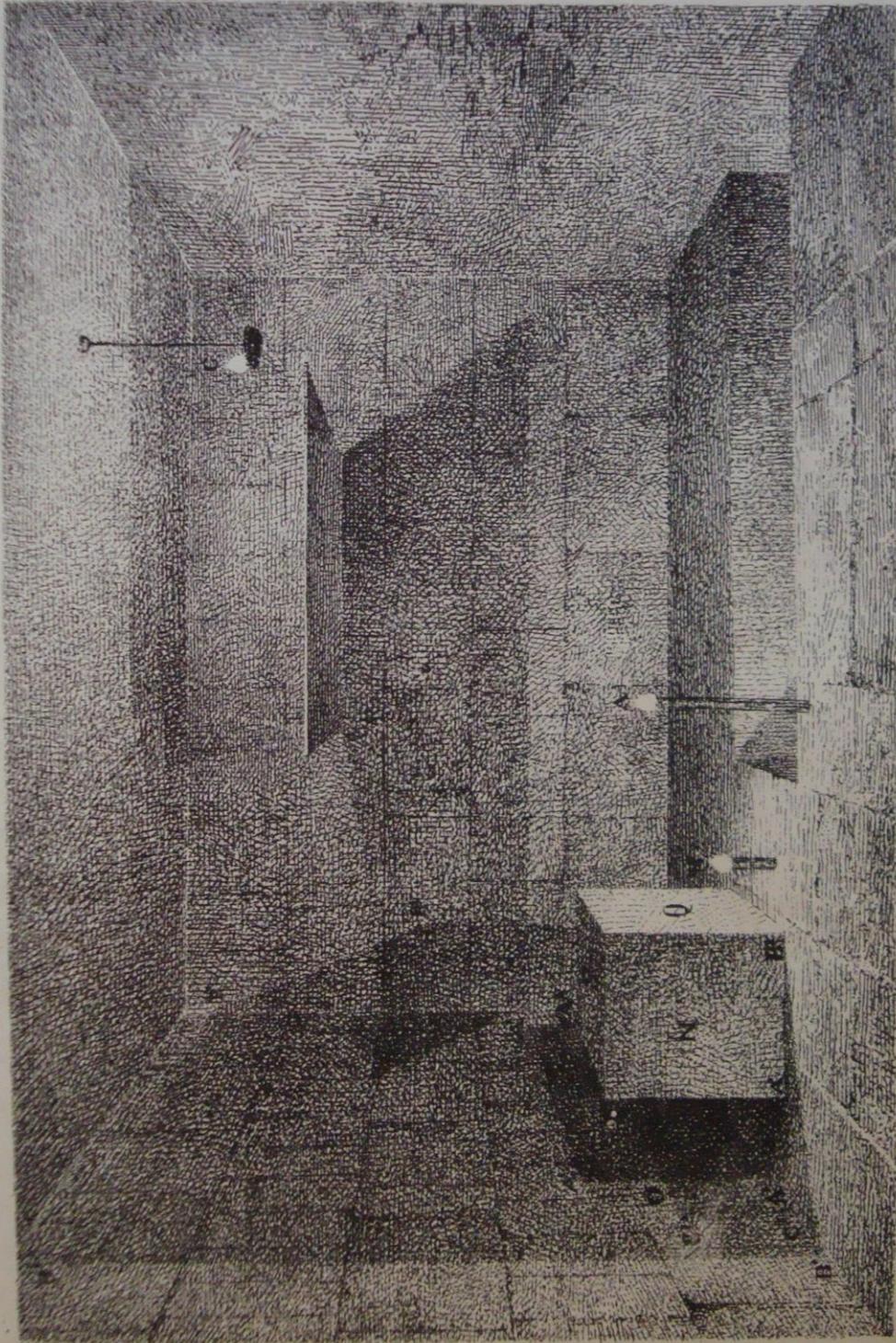
P



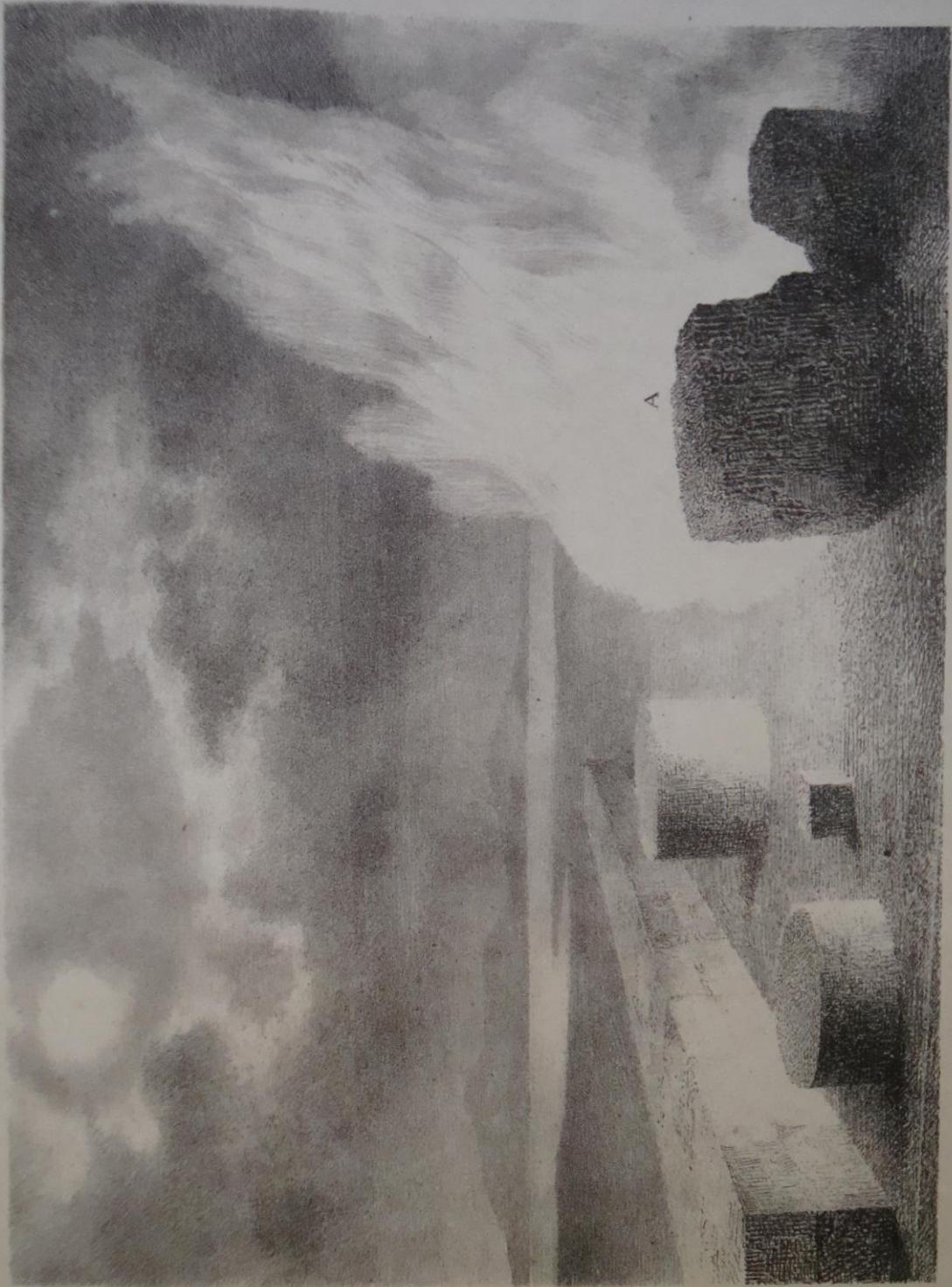
PL. 21.<sup>a</sup>



Lam. 22.

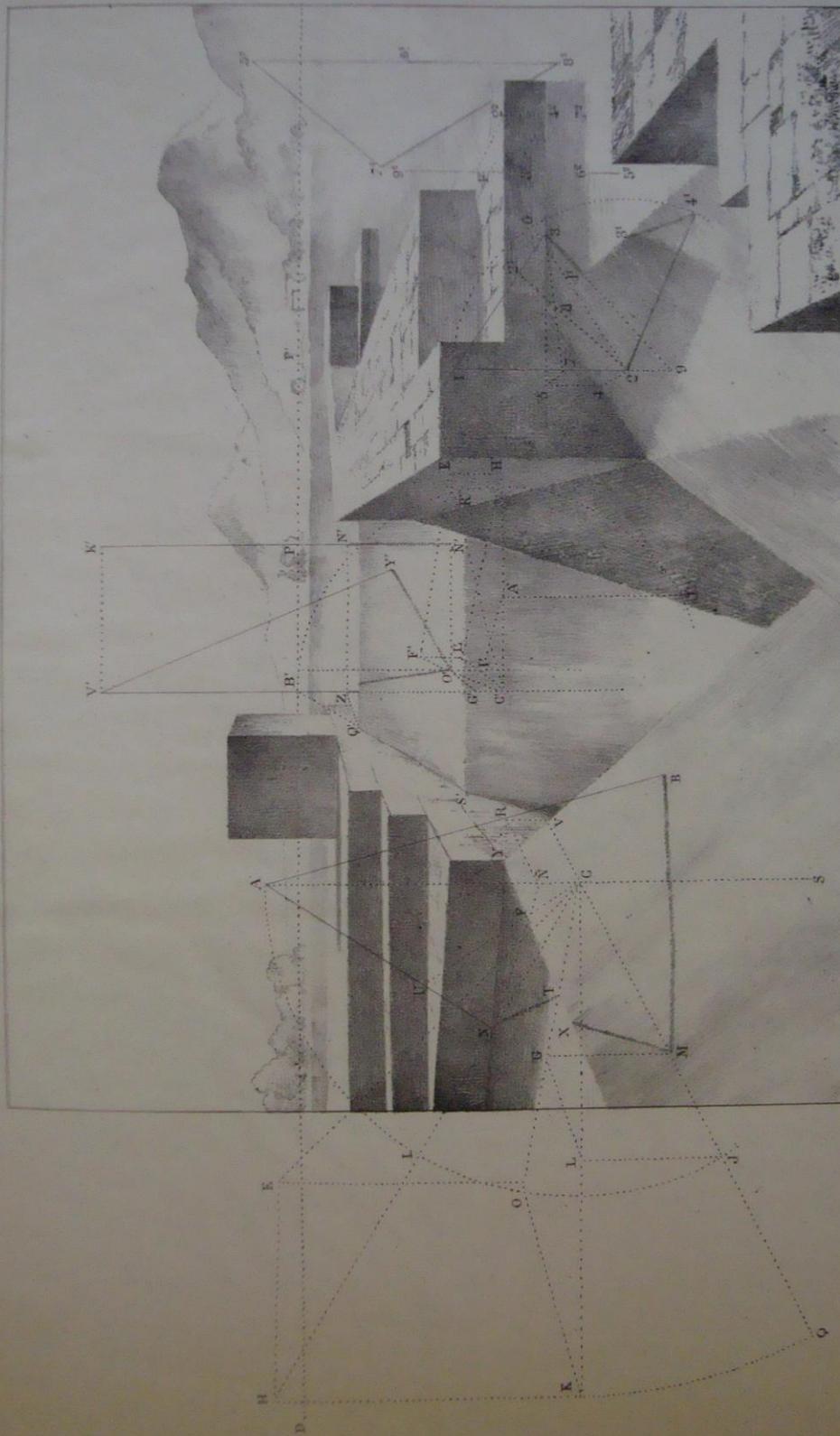


Jan 23<sup>rd</sup>





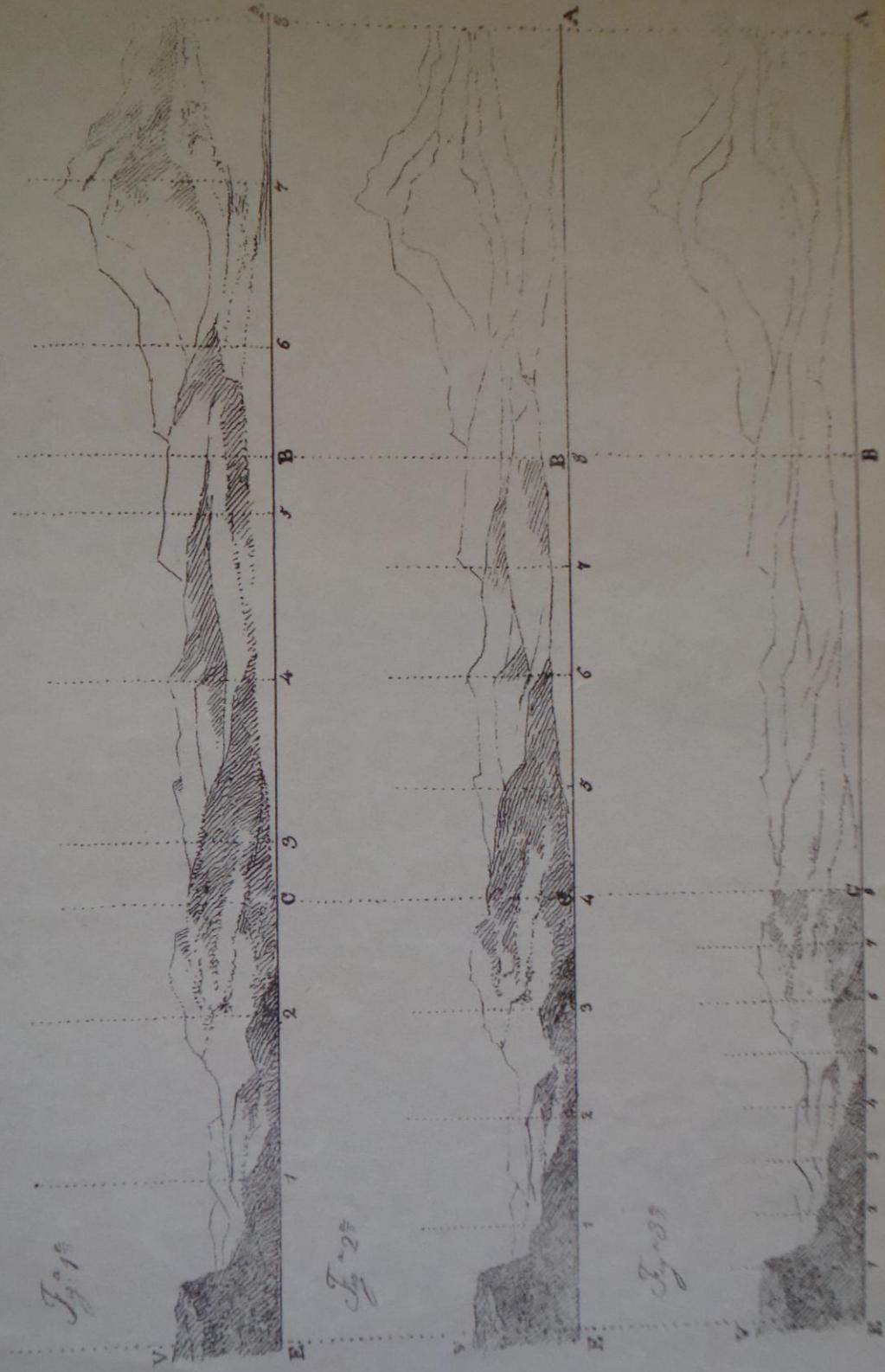
Lam 25<sup>a</sup>







Lam.<sup>a</sup> 28.



## FUENTES DE CONSULTA

Altamirano Piolle, María Elena. *José María Velasco. Paisajes de Luz, Horizontes de Modernidad*. México, DGE/ Equilibrista, 2006.

Angulo Iñiguez, Diego. *La Academia de Bellas Artes de Mejico y sus Pinturas Españolas*. Sevilla, Imprenta De la Gavidia, Universidad de Sevilla, 1935.

Armella, Virginia. Jaime Cuadriello, Eduardo Báez, et all. *Manuel Tolsá: Nostalgia de lo Antiguo y Arte Ilustrado*. México D, F, Palacio de Minería, 13 de Octubre al 28 de Noviembre de 1998.

*Arte de las Academias: Francia y México Siglos XVII – XIX*. Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.

Báez Macías, Eduardo. *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*. México, Departamento del Distrito Federal, 1974.

“ “ *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1801-1843*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas IIE, 1972.

“ “ *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*. México, UNAM, IIE, 1976.

“ “ *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*.

2 vols. México, UNAM, IIE, 1993.

“ ” *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México, UNAM, IIE, 2003.

“ “ *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP, 2009.

Bargellini, Clara. Elizabeth Fuentes. *Guía que Permite Captar lo Bello: Yesos y Dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*. México, UNAM, IIE, 1989.

Becerra López; José Luis. *La Organización de los Estudios en la Nueva España*. México, Cultura, 1963.

Bryson, Norman. *Visión y Pintura: La Lógica de la Mirada*. Madrid, Alianza, ca.1991.

Brown, Thomas. *La Academia de San Carlos de la Nueva España 1792-1810*, México, SEP- SETENTAS, 1976.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Datos sobre la Academia de San Carlos de la Nueva España*. México, s/e , 1939.

“ “ “ *Técnica de la Pintura de la Nueva España*. México, UNAM, IIE, 1946.

Clavé, Pelegrín. *Lecciones Estéticas*, México, UNAM, IIE, 1990.

Couto, José Bernardo. *Diálogo Sobre la Historia de la Pintura en México*. México, Fondo de Cultura Económica FCE, 2006.

Corsi, Elisabetta. “Furor Mathematicus” en: *Artes de México. Arte y Espiritualidad Jesuitas*. México, Transcontinental Reproducciones Fotomecánicas, Revista libro N°70. Junio de 2004, pp. 51 a 61.

*Dibujos: Colección Rodríguez Moñino-Brey*. Real Academia Española, Madrid, Fundación MAPFRE. Vida.

*El Dibujo Mexicano de 1847 a Nuestros Días*. México, INBA Departamento de Artes Plásticas, 1964.

*Estatutos de la Academia Nacional de San Carlos de esta Capital y Leyes Posteriores al Mismo Establecimiento*. México, Tipografía de R. Rafael, 1852.

Fernández, Justino. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781- 1800*. México, UNAM, IIE, 1968.

“ “ *Arte Mexicano : de sus Orígenes Hasta Nuestros Días*. México, Porrúa, 1958.

Fuentes Rojas, Elizabeth. *Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos 1900-1929*. México, UNAM, ENAP, 2000.

“ “ *Gerónimo Antonio Gil y sus Contemporáneos: 1784- 1808*. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1998.

Gallego, Julián. *Las Reales Academias de Bellas Artes en el Pasado en:*  
<http://www.cervantesvirtual.com>

Garibay S. Roberto. *Breve Historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, 1990.

Gómez Molina, Juan José. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid, Ediciones  
Cátedra, 1999.

Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte. Tomo I*. Madrid, Ediciones  
Guadarrama, 1969.

Historia Universal. México, Círculo Editorial, 1983, 12 vols.

*Instituciones de Geometría. Alberto Durero*. Traducido por Jesús Yhmoff Cabrera.  
México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, IIB, 1987.

Jiménez, Víctor. *El Dibujo de Arquitectura*. México, DEDALO, 1987.

Kemp, Martin. *La Ciencia del Arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*.  
Madrid, Akal, c. 2000.

Landesio, Eugenio. *Cimientos del Artista Dibujante y Pintor: las 28 Láminas Explicativas del Compendio de Perspectiva Lineal Dedicado a la Academia Imperial de Nobles Artes de San Carlos*. México, s/e, 1866.

*Las Academias de Arte: VII Coloquio Internacional en Guanajuato*. México, IIE, UNAM, 1985.

Loomis, Andrew. *Dibujo Tridimensional*. Buenos Aires, Hachette, 1972.

- Lorenzo Fornías, Soledad. *Crisis, Renovación, Continuismo: La Real Academia de San Fernando en 1792*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- Mares Deulovol, Federico. *Dos Siglos de Enseñanza Artística en el Principado*. Barcelona, Gráfica Bachs, 1964.
- Moreno, Salvador. *El Pintor Pelegrín Clavé*. México, UNAM, IIE, 1966.
- Moyssén, Xavier. *El Pintor Rafael Ximeno y Planes. Su Libreta de dibujos*. México, UNAM, IIE, 1985.
- “ “ José María Velasco. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1991.
- “ “ Eugenio Landesio. *Teórico y Crítico de Arte*. <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Müntz, Eugéne. *Leonardo da Vinci*. México, Numen, 2007, 2 vols.
- Navarrete Martínez, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la Primera Mitad del Siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- Navarro de Zuñiga, Javier. *Mirando a Través: la Perspectiva en las Artes*. Barcelona, Del Serbal, 2000.
- Panofsky, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. 7ª Edición, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Historia del Dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986.
- Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte: Pasado y Presente*. Madrid, Cátedra, 1982.
- Pignatti, Terisio. *El Dibujo: de Altamira a Picasso*. Madrid, Cátedra, 1981.

Ramírez Montes, Mina. *Manuscritos Novohispanos. Ejercicios de Lectura*. México, UNAM, IIE, 1990.

Read, Herbert. *Imagen e Idea. La función del Arte en el Desarrollo de la Conciencia Humana*. México, FCE, 1985.

Rodríguez Prampolini, Ida. *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX*. México, UNAM, IIE, 1964. 3 Vols.

Romero de Terreros. *Paisajistas Mexicanos del Siglo XIX*. UNAM, IIE, 1943.

Rubín de la Borbolla, Daniel, F. *José María Velasco. Pintor del Paisaje Mexicano*. México, Gobierno del Estado de México, 1975.

Sánchez Arreola, Flora. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM, IIE, 1996.

“ . *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Archivo Histórico del Centro de Estudios Sobre la Universidad*, México, UNAM, 1998.

Soto, Myrna. *El Arte Maestra. Un Tratado de Pintura Novohispano*. México, UNAM, IIB, 2005.

*Tratado de Pintura de Leonardo*. Traducido por Ángel González García. Madrid, Nacional, c1982.

Velasco, José María. *José María Velasco: Pinturas, Dibujos, Acuarelas*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1970.

“ “ “ “*Memoria Acerca de la Enseñanza de la Pintura, el Paisaje y la Perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes.*” En: *Revista de Instrucción Pública I* , Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Ezequiel A. Chávez. pp 339-352.

Walter A. John. Sara Chaplin. *Una Introducción a la Cultura Visual*. Barcelona, Octaedro, 2002.

Wright, Lawrence. *Tratado de perspectiva*. Barcelona; Stylos, 1985.

## ARCHIVOS

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Facultad de Arquitectura. UNAM.

Archivo Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM.

Archivo Histórico de la UNAM. Biblioteca Nacional.

Fondo Documental de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM.