



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*PRIMITIVISMO Y ACADEMICISMO EN MÉXICO: JOHANN FRIEDRICH
OVERBECK Y PELEGRÍN CLAVÉ.*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ESTEBAN ALBERTO CALDERÓN ARGOMEDO

DRA. CLARA BARGELLINI CIONI. IIE
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS. FFYL
MTRA. KAREN CORDERO REIMAN. FFYL
DR. EDUARDO BÁEZ MACIAS. IIE
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS. IIE

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*PRIMITIVISMO Y ACADEMICISMO EN MÉXICO: JOHANN FRIEDRICH
OVERBECK Y PELEGRÍN CLAVÉ.*

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ESTEBAN ALBERTO CALDERÓN ARGOMEDO

DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS
MTRA. KAREN CORDERO REIMAN
DR. EDUARDO BÁEZ MACIAS
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2015



Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), *La Anunciación y La Visitación*, 1817, gouache sobre pergamino, 32.8 x 42 cm. Museo Nacional de San Carlos.

DEDICATORIA.

Largo fue el proceso que llevó a la conclusión de esta investigación. La Historia del Arte ha sido uno de mis motores existenciales, alimentado por la romántica idea de la fidelidad a la vocación: nací para dedicarme al estudio y disfrute de las obras de arte de todos los tiempos. Desde mi infancia quedé fascinado por el poder de atracción de los productos artísticos; la naturaleza de este embrujo constituye para mí un misterio. La única convicción que realmente sostengo es la de la superioridad, sublimidad, del arte. Tan elevada es mi confianza en él que me permite olvidar la cara oscura de lo humano; la valoración de la capacidad de creación de nuestra especie se opone a la constatación de la, sin duda más poderosa, tendencia a la destrucción, a la disolución y a la extinción que ha acompañado al *Homo sapiens sapiens* desde su aparición. El mismo ser que pudo expresarse mediante la pintura en la cueva de Chauvet es el probable responsable de la extinción del Hombre de Neandertal y el agente de la sexta extinción masiva de la vida que está atravesando nuestro planeta; imposible para mí el escapar del pesimismo posmoderno. La violencia propia del género humano ha sido evidenciada en estos días con la brutal destrucción de las antiguas ciudades de Nimrud y Hatra; lloro por la pérdida de los Lamassus de la Puerta de Nergal de Nínive, y por la de los demás bienes culturales destruidos por la perversidad humana: *Homo homini lupus*.

El esfuerzo que acompañó a la realización de este trabajo justifica el que tenga sentido el dedicarlo a las personas significativas en mi historia personal. En primer lugar pienso en mi madre María Elena, mi primera maestra. A ella le escuché nombrar, siendo yo un niño, a Rafael, a Tiziano, al Tintoretto, y a muchos otros Viejos Maestros. Ella me regaló, siendo yo un niño, una serie completa de postales que reproducían los bisontes de Altamira; en mi biblioteca se conserva el libro de *Historia del Arte* que ella leyó y a su lado conocí todas las salas del Museo de Antropología. Se fue demasiado pronto de mi vida, pero siempre ha estado conmigo; su amor por el arte nutrió el mío.

Mi padre Esteban, agrónomo, pintor y escritor, también ha acompañado mi vida intelectual. Recuerdo que al cursar Preprimaria, a los seis años, me ayudó a preparar una

presentación sobre *El hombre prehistórico*, yo elegí el tema, pero él me ayudó en la elaboración de la exposición. Kenneth Clark señala que el acervo visual de William Blake se enriqueció desde muy joven ante la vista de los grabados a los que tuvo acceso desde niño; en mi caso, al tener mi padre una tienda de marcos y cuadros pude conocer un riquísimo acervo de reproducciones de pinturas celebres que él adquirió en los museos más importantes del Viejo Continente. Le doy gracias por su apoyo.

Una especial mención merecen mis hermanos Helena, Verónica y Marco, así como mi cuñada Covadonga y mis sobrinos Fernanda y Alejandro. Vivo agradecido por su cariño y por los buenos momentos compartidos. Una mención especial merece la familia Díaz Argomedo, en particular mi tía Vivis y mis primas Graciélita y Gaby.

A lo largo de mi vida he disfrutado del cariño de muchos amigos. En los últimos años ha sido Osmay quien ha estado más cerca de mí. Mi gratitud eterna se dirige a todos, en especial a Liz, Josune, Lulú, Paloma, Adriana, Marisa, Mónica, Anabi, Verónica, Marsh, Mónica, Rebeca, Beba, Iñaki, Alejandro, Roberto, Gerardo, Fernando. Incluyo a mis compañeros de *Misiones de Guerrero* y a los habitantes de las comunidades de la Costa Chica que durante una década me recibieron con hospitalidad.

De un modo muy especial este trabajo está dedicado a mis profesores y a mis alumnos. A los primeros les agradezco la transmisión de sus conocimientos y experiencias; el haber sido modelos y estímulo para mi formación. A lo segundos el estar dispuestos a viajar, acompañados por mí, por los caminos del estudio de la historia del arte y de la cultura. Al participar en mis cursos, conferencias y visitas me brindan la ocasión de realizar lo que más amo: hablar de arte.

La mención más importante se dirige a Christian Misael Andrade Maldonado quien al acompañarme de manera cotidiana, desde hace una década, ocupa el puesto central en mi vida. Gracias por tu cariño y complicidad.

Lleno de satisfacción dedico este trabajo a mí mismo, como un reconocimiento a la fidelidad y empeño hacia el estudio de la Historia del Arte. Gracias a los artistas de todos los tiempos por haber creado las obras que tanto he gozado.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

PRIMERA PARTE.

LA MIRADA DE PELEGRIN CLAVÉ EN UNA OBRA DE JOHANN FRIEDRICH OVERBECK.

I. LA ANUNCIACIÓN Y LA VISITACIÓN. PINTURA Y ORACIÓN DE JOHANN FRIEDRICH OVERBECK.....23

El punto de partida: un pergamino y una cúpula.....23

Arte y conversión: la práctica de la pintura como una vía hacia la santidad.....39

Revivalismo católico y primitivismo: dos facetas del pensamiento y el arte del Romanticismo.....70

La vida del objeto: el tránsito de una pintura desde la Roma de la Hermandad de San Lucas al México de la Academia de San Carlos.....83

Teología, mística y devoción: la dimensión espiritual de la pintura de Overbeck.....98

El primitivismo nazareno: las características formales de *La Anunciación y La Visitación*.....148

II. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE JOHANN FRIEDRICH OVERBECK POR PELEGRÍN CLAVÉ.....154

Copia y emulación: la reelaboración de la pintura de Overbeck.....154

Las pinturas de la cúpula de La Profesa: la fidelidad formal de Clavé a la estética académica y el magisterio en lo espiritual de Overbeck.....162

SEGUNDA PARTE

EL CAMINO AL DESENCANTO DE PELEGRÍN CLAVÉ. LA OPOSICIÓN DE ÉDOUARD PINGRET Y DE JUAN CORDERO.

I. LAS EXPOSICIONES DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS.....	275
II. ÉDOUARD PINGRET. UN PINTOR FRANCÉS A LA CAZA DE LA FORTUNA EN MÉXICO.....	285
III. JUAN CORDERO Y PELEGRÍN CLAVÉ. DE LA OPOSICIÓN AL FRACASO.....	324
Los comienzos de Juan Cordero y su inmersión en el ambiente artístico italiano: ¿Nazarenismo, Purismo o Clasicismo?.....	324
Ausencia física y presencia por medio de sus obras y de la fama: Cordero como un pintor isabelino-colombino.....	338
La fortuna crítica en México de Giovanni Silvagni, Francesco Podesti y Francesco Coghetti: un preámbulo al retorno de Juan Cordero.....	361
El anhelado regreso del pintor mexicano: la pugna con Pelegrín Clavé y el problema de la pintura de historia.....	382
La respuesta de Pelegrín Clavé: una pintura de tema isabelino en el ámbito de la conservadora Academia de San Carlos.....	410
Últimos intentos de Juan Cordero: el desenlace de una carrera frustrada.....	418
El balance final para Pelegrín Clavé: una victoria con sabor a derrota.....	429

TERCERA PARTE.

PRIMITIVISMO Y CATOLICISMO. EL TESTIMONIO ESCRITO DE MANUEL VILAR Y DE PELEGRÍN CLAVÉ.

I. MANUEL VILAR Y PELEGRÍN CLAVÉ. CÓMPLICES EN UNA AVENTURA TRANSATLÁNTICA.....	451
Barcelona, Roma y México: dos vidas, dos carreras, una amistad.....	451
La profesión de fe de Manuel Vilar: la denuncia del anticlericalismo liberal.....	463
El itinerario estético de un escultor español: la adopción del gusto por los primitivos.....	479
II. LAS LECCIONES ESTÉTICAS DE PELEGRÍN CLAVÉ.....	520
El manuscrito de Pelegrín Clavé: observaciones iniciales.....	520
Los siglos XIV y XV: Pelegrín Clavé y el gusto por los primitivos.....	522
Los pintores primitivistas del siglo XIX: nazarenos y puristas.....	533
El siglo XVI: Pelegrín Clavé y su valoración del Alto Renacimiento.....	542
Manierismo, Barroco y Rococó: la corrupción del arte.....	586
La “restauración” del arte de la pintura: del Neoclasicismo al Romanticismo.....	612
CONCLUSIONES.....	617
FUENTES CONSULTADAS	629

INTRODUCCIÓN.

“Y, ¡quién lo había de decir que el dibujo que yo aprendía para la fabricación, Dios lo disponía para que sirviera para la Religión!” San Antonio María Claret.¹

El punto de partida de la presente investigación se encuentra unido al interés por profundizar en el conocimiento del rico acervo resguardado por el Museo Nacional de San Carlos, institución nacida en 1968 con la finalidad de exponer los objetos artísticos de factura europea pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el cual recibió por mandato de la ley que le dio origen, en el año de 1946,² la propiedad de las pinturas y esculturas que integraron la colección de la antigua Academia de San Carlos. Con independencia de la defectuosa redacción de la norma jurídica que omitió mencionar los dibujos y grabados, entre otras piezas de naturaleza artística, que también pertenecieron a al establecimiento educativo y que hoy se encuentran en dicho museo, esta disposición transfirió al organismo encargado del cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en México, la propiedad de la obra sobre la cual versa el presente estudio: *La Anunciación y La Visitación* del pintor germano Johann Friedrich Overbeck, quien hoy es una artista prácticamente olvidado por el público general, pero que durante buena parte del siglo XIX fue una de las personalidades más influyentes. La irradiación de la estética sostenida por él desbordó el ámbito continental europeo al ser transportada a nuestro país por Pelegrín Clavé y Manuel Vilar,³ artistas encargados de reorganizar la enseñanza en la Academia Nacional de Bellas Artes de México, como resultado de la aplicación del Decreto emitido por el Presidente Antonio López de Santa Anna el 2 de octubre de 1843 que buscó impulsar y fomentar el estudio y la práctica de las *tres nobles artes*.

¹ *Biografía del Arzobispo Antonio María Claret*, Capítulo VIII De la traslación a Barcelona en la edad de 17 años cumplidos, cerca de los 18, año de 1825, párrafo 56. Consultada en: http://www.dudasytextos.com/clasicos/biografia_claret.htm

² La Ley que crea el Instituto de Bellas Artes y Literatura fue publicada en el Diario Oficial el 31 de diciembre de 1946 y entró en vigor el 1 de enero del año siguiente.

³ La vinculación de Pelegrín Clavé con Johann Friedrich Overbeck fue directa, en tanto que ambos artistas practicaron el arte de la pintura; en el caso de Manuel Vilar, debe señalarse que al haber sido colaborador de Pietro Tenerani, se movió en el ambiente en el que la figura del nazareno influía poderosamente. Existió una verdadera amistad entre todos estos artistas.

La pintura de Overbeck despierta un doble interés: por un lado, debido a sus cualidades intrínsecas, tanto formales como de contenido, y por su fecha relativamente temprana dentro de la producción del alemán, constituye un objeto valioso para el estudio de la creación del pintor y del movimiento nazareno, del cual fue la figura más destacada. La pieza conservada en el museo mexicano es un ejemplo paradigmático del arte favorecido por la Hermandad de San Lucas, comunidad de artistas nacida en Viena en 1809 que opuso a las convenciones académicas la exigencia de una práctica nacida de la convicción personal en la temática representada. La acción del grupo, que se afincó en Roma en 1810, formó parte de la tensión habida entre el clasicismo y el romanticismo; frente a la pretensión de universalidad de los cánones racionalistas de la Academia, los miembros de la *Lukasbund* buscaron nutrir su obra con la fe religiosa que cada uno de ellos adoptó como una necesidad propia de su subjetividad. La denuncia de falta de sinceridad que lanzaron contra la producción académica estuvo acompañada de una sed de coherencia personal que les llevó a la conversión al catolicismo. En suma, los nazarenos, como fueron denominados los miembros de la hermandad, confrontaron la espiritualidad de su producción con la impersonalidad racionalista de las normas imperantes en las academias de arte.

La relación dialéctica existente entre fe y razón, pero también entre fe y sensualidad, no fue exclusiva del ambiente en el que la Hermandad de San Lucas, con Johann Friedrich Overbeck a la cabeza, practicó el arte de la pintura, sino que ha permeado la totalidad de la cultura en la época contemporánea. *La Anunciación y La Visitación*, resguardada en el Museo Nacional de San Carlos, es un testimonio visual de la lucha del mundo católico, esfuerzo que también se dio en otras confesiones, por sostener la vigencia de su cosmovisión frente al embate del racionalismo, el materialismo y la secularización que la Ilustración y la Revolución Francesa dejaron como un funesto legado que perdura hasta nuestros días. La pintura de Overbeck fue realizada en un tiempo en el que la fe religiosa fue combatida y vista como manifestación de un estadio superado por la marcha de la humanidad hacia una época dominada por la razón; el carácter contestatario de *La Anunciación y La Visitación*, invisible para los fieles de la “religión del

Progreso”, le confiere a la pieza un carácter único dentro del acervo del museo que la conserva, el cual está integrado en su mayor parte por obras de carácter religioso, y en el que existen otras pinturas que representan los mismos pasajes bíblicos. A pesar de ello, tan sólo la obra del alemán, sin que tomemos en cuenta la colección de estampas, nació en el contexto de la heroica defensa de la fe en los días en el que el liberalismo buscó minar la acción de la Iglesia. El museo posee dos pinturas que dan testimonio de la postura opuesta en la dialéctica fe-razón: *La comunión* y *La misa* realizadas por Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), las cuales perpetúan la crítica de talante goyesco que el pintor hizo de los ritos católicos, vistos no como canales para la transmisión de la gracia, sino como prácticas supersticiosas envueltas en el ámbito sombrío de la irracionalidad y la “maldad” clerical.

La Anunciación y la Visitación es una obra que da luz sobre una de las estrategias artísticas por medio de las cuales se operó el revivalismo católico: la nueva valoración y emulación de la producción de los artífices nominados como primitivos. Frente a la canónica entronización de los creadores del Alto Renacimiento, y en particular de Rafael Sanzio, propia de la estética del clasicismo académico, los disidentes románticos volvieron su mirada hacia la Edad Media y el Primer Renacimiento, unidos por la historiografía del momento, en busca de una concepción del arte en el que la búsqueda de lo divino predominaba sobre cualquier preocupación de carácter mundano; la fe en lo representado guiaba a los creadores que hicieron de su labor una oración y una ofrenda dirigida a Dios. Los artistas primitivistas operaron un desplazamiento de los paradigmas estilísticos imperantes en las academias de arte al optar por buscar inspiración en los sustentados en los talleres y en los claustros. Ello constituyó una afrenta para los sostenedores de una visión lineal de la historia del arte, quienes consideraban las prácticas del medioevo como caducas frente al triunfo de las generalizadas por las academias. La apropiación de la espiritualidad de los monjes artistas, en particular la del Beato Fray Angélico, resultó aberrante para los liberales que gustosos llenaban de calumnias a las comunidades monásticas en sus escritos; las extinguían por medio de las leyes que promulgaban y se apropiaban de sus bienes a los cuales condenaban a la

destrucción o a la comodificación al transformarlos en espacios y objetos susceptibles de apropiación particular y, por ende, de caer en el ámbito de la especulación mercantil. Al ser expresión de la ideología opuesta, la pintura de Overbeck adquiere una gran relevancia no sólo artística, sino como un documento para la comprensión de la historia de la cultura del siglo XIX. La pintura del artista nazareno es un ejemplo destacado tanto del primitivismo decimonónico, como del revivalismo católico propio de la Edad Contemporánea.

La atención prestada por el mundo académico a *La Anunciación* y *La Visitación* ha sido hasta el momento marginal; ignorada la pieza por los estudiosos del movimiento nazareno en general, y de Johann Friedrich Overbeck en particular, tan sólo ha generado algunos párrafos, contradictorios y repetitivos, publicados en las guías del Museo de San Carlos, o en algunas revistas que han mostrado su colección, así como en los catálogos de las escasas exposiciones, organizadas por la misma institución, en la que ha sido incluida. La literatura que ha tratado de la pintura es reducida y la niebla que oscurece nuestro conocimiento sobre ella es tal que hasta el “expediente” que debería tener la institución que la resguarda, como en el caso de las otras obras de su acervo, se encuentra “extraviado”. En función de lo dicho, queda claro que cualquier estudio o reflexión sobre la pintura constituirá una aportación importante, toda vez que nos encontramos ante un ámbito de estudio prácticamente virgen. Frente a la descalificación que la estética formalista, heredera de la visión lineal de la historia del arte a la que se ha aludido, hizo del movimiento nazareno por considerarlo la negación misma de la lógica de la vanguardia, por buscar inspiración en el pasado en lugar de dirigir su acción hacia el futuro y contribuir con el ello al progreso de las artes, nuestra tolerante posmodernidad puede dirigir sus afanes intelectuales hacia la revaloración de una pieza, de un artista y de un movimiento que expresaron con rotundidad una de las aristas de la historia cultural del siglo XIX: la respuesta del mundo católico al desprestigio de su visión de la realidad.

Una de las hipótesis que sustentan la presente investigación radica en la consideración de que el verdadero sentido de *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck, el cual sí fue percibido por Pelegrín Clavé, ha sido “anulado” o al menos olvidado a causa

del proceso señalado de alejamiento de la sed de trascendencia religiosa y de inmersión en lo mundano; muchos de los hombres y mujeres de la Edad Contemporánea han quedado mutilados al perder la capacidad de percibir y participar en la cualidad de puente hacia lo divino propia del arte sacro. La secularización ha pretendido arrancar, sin conseguirlo del todo, de los objetos de arte religioso el carisma de ser transmisores de la gracia y no tan sólo piezas poseedoras de valor estético e histórico. Así como el espectador actual se extravía al observar las esculturas del Antiguo Egipto como si se tratara de objetos inertes, al no comprender que fueron animados mediante la ceremonia de *Apertura de boca*, de modo similar, el individuo que carece de fe será incapaz de percibir el diálogo que el converso Johann Friedrich Overbeck llevó a cabo con la divinidad al usar sus pinceles no sólo para representar dos pasajes del Nuevo Testamento, sino para elevar un homenaje permanente hacia la Madre de Dios, que desbordó el marco existencial de la vida del alemán, para continuarse en el tiempo, pasando por nuestro efímero presente y transitar hacia el mañana, sin agotarse nunca. El artista nazareno no realizó únicamente una pintura, sino que elevó una oración por medio de los trazos, los colores y las formas que empleó para perpetuar no exclusivamente las escenas del anuncio de la elección de la Virgen y de su encuentro con Isabel, sino la institución del *Ave María*. El nombre con el que tradicionalmente se ha aludido a la pieza no es del todo correcto, puesto que el significado de la pintura es mucho más profundo y tiene que ver con la creación y la actualización de la principal oración mariana. Pero la acción de Overbeck no se detuvo ahí, sino que contribuyó a hacer realidad el sentido de otra plegaria: el *Magnificat*. Todo aquel que contempla la pintura de Overbeck se suma a la oración dirigida por él, y por toda la Iglesia, hacia María; el alemán creó en su pieza un mecanismo por medio del cual todas las generaciones habrán de llamar bienaventurada a la Virgen. El pintor nazareno, adelantándose a las estrategias del arte conceptual del siglo XX, no se limitó a ilustrar un texto, sino que usando a la vez un lenguaje visual y uno escrito trasladó al ámbito de la realidad del espectador, implicándolo, el asunto por él representado: la oración dirigida a María y, por medio de ella, hacia Dios.

La primera parte de la investigación, a la que se ha titulado *La mirada de Pelegrín Clavé en una obra de Johann Friedrich Overbeck*, está dedicada a profundizar en el origen, en las características formales, en el contenido y en el poder espiritual de *La Anunciación* y *La Visitación* de Johann Friedrich Overbeck; éste es el objetivo fundamental del trabajo. Sin embargo, existe un objetivo secundario, supeditado al primero. Al abordar el problema de la recepción que tuvo la pintura del alemán, el tema de la investigación dejó de estar exclusivamente vinculado al de la pintura europea del siglo XIX y se transformó en un asunto de interés para la historia del arte mexicano del mismo período. Ello no sólo debido a que la pieza se integró en dicha centuria a una colección nacional, la de la Academia de San Carlos, y empezó a formar parte del patrimonio cultural de México; esta circunstancia le hace ocupar un puesto dentro de la historia del coleccionismo de arte en estas tierras. Al lado de este hecho, debe señalarse que la pieza de Overbeck tuvo repercusiones en la producción pictórica del México decimonónico: Pelegrín Clavé acudió a ella para buscar inspiración para concluir las pinturas de la cúpula de la iglesia de La Profesa. El tratar de comprender la naturaleza del influjo que la obra del alemán tuvo en el maestro español que dirigió la enseñanza de la pintura en la academia mexicana es el segundo objetivo de la primera parte del trabajo. *La Anunciación* y *la Visitación* constituye un nexo entre el nazareno Overbeck y el académico Clavé; la pieza permite profundizar en una diferencia fundamental que existió entre ambos artistas: usando la terminología de Ernst H. Gombrich podemos afirmar que el alemán mostró una decidida preferencia por los primitivos, en tanto que el español tan sólo tuvo un gusto por ellos. Esto se encuentra en relación con el talante espiritual del primero y con la noción pragmática de la práctica artística que sostuvo el segundo.

Puesto que tanto Overbeck como Clavé pueden ser inscritos dentro del Romanticismo, la comprensión de sus obras se haya inexorablemente unida a la de sus circunstancias existenciales individuales. En oposición a la tendencia a hacer del estudio de la Historia del Arte un ejercicio despersonalizado, en el que los aspectos biográficos de los artistas se diluyen en el contexto social en el que vivieron, esta investigación no renuncia a la tradición vasariana, tan exaltada por el germano Wilhelm Heinrich

Wackenroder, de prestar atención a las anécdotas, tan llenas de sentido, que marcaron las vidas de Overbeck y Clavé. Esta postura podría ser calificada como académicamente *demodé*, sin embargo, considero que si en la posmodernidad una palabra carece de sentido es precisamente ésta. Las notas biográficas aportan un gran cúmulo de información que permite entender los motivos por los cuales los creadores se sumaron o participaron en las tendencias culturales imperantes en su tiempo. En la polaridad individuo-sociedad, decididamente opto por enfatizar el primero de los términos, sin que por ello desconozca el hecho de que lo personal se desenvuelve en el ámbito de lo colectivo. Esta aclaración resulta pertinente para comprender el por qué el aspecto fundamental que caracterizó la pintura de Johann Friedrich Overbeck fue la sinceridad con la que elevó, por medio del dibujo y el color, una oración visual a Dios; Overbeck sí fue un santo-pintor que espera ser reconocido y venerado como tal. En el caso de Pelegrín Clavé, quien compartió la fe católica del alemán y que por lo tanto se encontró en similar oposición en relación a la fobia y odio que el liberalismo dirigió a la Iglesia, sus preocupaciones preponderantemente mundanas, centradas en su realización profesional como artista y como Director del ramo de pintura en la Academia de San Carlos, le impidieron de manera natural el practicar el arte sacro. Ello permite entender la razón por la cual, cuando se vio obligado a emprender los trabajos pictóricos para la cúpula de La Profesa, acudió a buscar la inspiración mística, que él no poseía, en su antiguo "maestro". Pero puesto que el catalán no era un artista espiritual, las pinturas para el templo mexicano no adoptaron un lenguaje primitivista, sino que fueron concebidas de acuerdo a las convenciones académicas en las que Pelegrín Clavé sí creyó.

De acuerdo a lo señalado, más allá del valor universal de la pieza de Overbeck, en el contexto de los estudios del arte nacional ésta posee una importancia a la que se le ha prestado poca atención por parte de los especialistas en el siglo XIX. Quienes han estudiado la figura del español (Manuel Revilla, Salvador Moreno, Luis-Martín Lozano, Fausto Ramírez, Eduardo Báez) sí han señalado el hecho de que Clavé recibió el impacto de la estética nazarena y han recordado que el propio Clavé consignó en una carta dirigida a José Salomé Pina el hecho de que acudió a la pintura de Overbeck para buscar

inspiración para concluir las pinturas de La Profesa, sin embargo, no ha habido un empeño en profundizar en la naturaleza del influjo, más que influencia, que tuvo la pieza sobre la práctica artística del catalán y sobre su circunstancia existencial.

Para la segunda sección de la primera parte del trabajo hay que plantear dos hipótesis centrales. La primera consiste en el señalamiento, ya mencionado, de que Pelegrín Clavé no fue un artista inclinado al misticismo, o a lo religioso, sino que con una conciencia pragmática de sus objetivos y talentos personales realizó una obra impregnada del espíritu mundano que tan detestable resultaba a los exaltadores de la dimensión espiritual del arte; la realización de las pinturas que decoraron la cúpula de la iglesia de La Profesa, proyecto que realizó bajo el magisterio de Overbeck, fue una anomalía, no la única, dentro de su producción. Para poder comprender este hecho, hay que partir de otra hipótesis: en Pelegrín Clavé existió una dicotomía, no armónica, sino conflictiva, en su labor profesional.

Como artista, sus pinceles estuvieron al servicio de la celebración y perpetuación de la alta burguesía por medio del género del retrato; como docente, consagró sus energías a la formación de los estudiantes de la Academia de San Carlos, contexto en el que sí se vio obligado a abordar la temática religiosa, al ser considerada como uno de los componentes de la denominada *pintura de historia*, la cual ocupaba el puesto más elevado dentro de la prelación de géneros sostenida por la estética académica. Como parte de los recursos que Clavé empleó para dar cumplimiento a sus objetivos pedagógicos se contó el del estudio de estampas vinculadas con la producción de los artistas nazarenos. El español fue capaz de enseñar a realizar pinturas de carácter sacro, e instruyó a sus discípulos para que se consagraran a la práctica del “arte cristiano”, pero no tuvo el menor interés de ejecutarlo por cuenta propia; el Clavé-maestro sí tuvo como referente la obra de los nazarenos y de los puristas, en tanto que el Clavé-artista buscó en Jean-Auguste-Dominique Ingres el modelo para producir retratos que deslumbraran a la sociedad en la que se insertó por la maestría a la hora de reproducir los rostros y los objetos que individualizaban y caracterizaban a los estratos acomodados que

recompensaron sus servicios mediante la fama y la posibilidad de alcanzar bonanza material.

La intersección de la figura de Pelegrín Clavé con la de Johann Friedrich Overbeck se inició en Roma cuando en 1834, en compañía de Manuel Vilar, se trasladó a dicha ciudad con la finalidad de perfeccionar su formación artística. Ambos artistas conocieron y quedaron expuestos a la influencia que el alemán ejercía en el ambiente artístico de la urbe. La familiaridad que existió entre los dos pensionados españoles y la figura más eminente del Nazarenismo quedó documentada en la correspondencia que Manuel Vilar remitió de manera sistemática a su hermano José. Un nuevo momento en el que Clavé se vinculó con Overbeck fue cuando en 1867 copió *La Anunciación* y *La Visitación* con la finalidad de concluir las pinturas que, con un equipo de estudiantes de la Academia, había iniciado en 1858 y que habían quedado suspendidas cuando en 1861 el Presidente Manuel Miramón fue derrotado por la facción de los liberales quienes impusieron su legislación persecutoria contra la Iglesia. Por entonces, la carrera de Pelegrín Clavé en México se acercaba a su final; el español lleno de desencanto había decidido ya regresar a su patria. Las pinturas de La Profesa resultan atípicas dentro de la producción del español no sólo por su carácter sagrado, sino por el hecho de ser pinturas de historia, género al que su vocación no le condujo, circunstancia que originó muchas de las batallas que el maestro de la Academia tuvo que sostener. Como se ha indicado, en Clavé existió una dicotomía, la del artista y la del docente, que explica los permanentes conflictos que enfrentó y que fueron parte de los hechos que acabaron ahogándole en un estado de desencanto y tristeza que le condujo a decidir abandonar México.

En cuanto a la estructura de la investigación debe señalarse que ésta resultó ser un tanto anómala, dado que los dos problemas centrales, el del estudio de *La Anunciación* y *La Visitación* de Johann Friedrich Overbeck y el de su influjo (recepción) en Pelegrín Clavé fueron abordados en la primera parte del trabajo, la cual en sí misma “agotó” esta cuestión. No obstante, la reflexión sobre las circunstancias existenciales que enmarcaron el hecho de que el español buscó el magisterio del alemán, a través de la pintura señalada, puso al descubierto una serie de problemas accesorios a los que me fue imposible dejar

de prestar atención. Al analizar los aspectos biográficos de Clavé quedó en claro que en el momento en que buscó la inspiración de la pintura de Overbeck el sentimiento de satisfacción por residir en México hacía tiempo que se había desvanecido; el pintor, según confesión propia, había caído en un estado de tristeza que anuló por completo la alegría de vivir en nuestro país y determinó la necesidad de retornar a su patria. A mi entender fueron tres los motivos centrales que condujeron a Pelegrín Clavé al desencanto: la muerte en 1860 de Manuel Vilar, el cómplice en su aventura americana, seguida pronto por la de Bernardo Couto; el triunfo de la facción liberal encabezada por Benito Juárez, a quien el escultor español había calificado en sus cartas como el “Presidente demagogo”, lo que se tradujo en la implantación de una legislación persecutoria opuesta a la Iglesia católica, y en una serie de ataques-venganza dirigidos en contra de la conservadora Academia de San Carlos; y su fracaso profesional como artista, en el ámbito del establecimiento educativo, unido a los ataques que padeció por parte de los pintores Édouard Pingret y Juan Cordero.

Tradicionalmente se ha tenido al pintor catalán como victorioso en la batalla emprendida en contra de la ambición del artista francés, a quien se ha visto, de manera injusta, como a un oportunista que quiso hacer fortuna en América, y en contra de la “arrogancia” del mexicano quien al concluir su perfeccionamiento en Roma regresó a su país con la seguridad de que sus méritos le permitirían ocupar el puesto de Director del ramo de pintura que Pelegrín Clavé detentó durante dos décadas. En realidad, el triunfo de Clavé sobre sus oponentes es tan sólo una ilusión; una hipótesis más de esta investigación radica en esta afirmación. Los ataques de Pingret y Cordero afectaron profundamente la imagen y el estatus del español y contribuyeron poderosamente a destruir la felicidad que le producía el residir en México. Para entender el fracaso de Clavé, unido al de sus adversarios, es fundamental comprender la existencia de la dicotomía ya señalada: si como resultado de las intrigas y ataques el Clavé-maestro prevaleció, ello fue a costa del sacrificio y anulación del Clavé-artista, cuya carrera como retratista quedó completamente anulada, en el contexto de la Academia de San Carlos, aunque no fuera de ella. Pingret, Cordero y Clavé protagonizaron una serie de

enfrentamientos que concluyeron en una derrota compartida por los tres. A profundizar y revisar lo hasta ahora escrito en torno a los adversarios del pintor español está dedicada la segunda parte de la investigación, la que se ha nominada como *El camino al desencanto de Pelegrín Clavé. La oposición de Édouard Pingret y de Juan Cordero*.

Pelegrín Clavé contó con diversos aliados que supieron apoyarlo frente a los ataques no sólo de Pingret y Cordero, sino de otros maestros y discípulos de la Academia, así como de un sector de la crítica. Entre sus defensores ocuparon un puesto central José Bernardo Couto, Presidente de la Junta de Gobierno de la Academia desde 1852 hasta su muerte en 1862, y Manuel Vilar. La tercera parte de la investigación, *Primitivismo y catolicismo. El testimonio escrito de Manuel Vilar y de Pelegrín Clavé*, está dedicada, en un primer momento, a profundizar en la figura del escultor español, quien despierta un gran interés no sólo por su aportación a la historia del arte, sino porque gracias al cuerpo epistolar que redactó constituye una fuente fundamental, ignorada prácticamente por los historiadores del período, para comprender la visión de un artista católico que expresó su horror ante la persecución padecida por la Iglesia, a causa del odio anticlerical de los liberales, en quienes Vilar tan sólo vio a unos facinerosos. Entre los múltiples tópicos abordados por la copiosa correspondencia del español tres resultan centrales para esta investigación: a) la profesión de la fe religiosa que manifestó a lo largo de su vida, la cual nos permite alinearlos, junto con Johann Friedrich Overbeck y con Clavé, entre los pintores románticos que abrazaron con fervor su fe católica, en oposición a las tendencias secularizantes de la época; b) la transformación de su gusto, y probablemente del de Clavé, de uno formado dentro de la estética clasicista a uno que se decantó por incorporar a los artistas primitivos. Las cartas de Vilar permiten seguir paso a paso el desplazamiento de su interés desde la producción de la antigüedad grecolatina, del Alto Renacimiento y del Neoclasicismo, hacia una valoración creciente de la obra de los artistas de los siglos XIV y XV; c) la circunstancia existencial en la que transcurrió su carrera, y la de Clavé, tanto en Roma como en México. Vilar aportó información sobre la amistad que existió entre los dos españoles y otros artistas del ambiente romano, entre quienes destacó Johann Friedrich Overbeck. En este rubro quedan incluidas las referencias que hizo sobre la

personalidad de Clavé, las cuales sirven para entender algunos de los rasgos de su conducta. Por ejemplo, y sin que se deba tomar como una afirmación tajante, es interesante constatar que ya como estudiante en Roma Clavé se mostró renuente a cumplir con sus obligaciones contractuales, rasgo que le acompañó en su paso por México.

El último capítulo, perteneciente a la tercera parte del estudio, está relacionado con un aspecto del anterior: así como la correspondencia de Vilar nos permite conocer sus ideas estéticas y la transformación de su gusto, en el caso de Pelegrín Clavé contamos con unos apuntes elaborados en México que dan luz sobre la valoración en que tuvo el español a los maestros de los diferentes períodos y escuelas artísticas. Las notas del pintor español, que nunca tuvieron un carácter sistemático, fueron publicadas por Salvador Moreno en 1990. Hasta el día de hoy se ha eludido el profundizar sobre las *Lecciones estéticas* de Clavé. En esta investigación se intentó ahondar en las observaciones que el español dejó escritas con miras a comprender su postura ante la revaloración de los primitivos. Ninguno de los dos artistas puede ser calificado como primitivista, como sí lo fue Johann Friedrich Overbeck; ello no excluye el que hayan sentido admiración y fueran capaces de disfrutar de la producción de los artistas que precedieron al Alto Renacimiento, así como de la de aquellos que en el siglo XIX buscaron emularlos. Esta consideración resulta central a la hora de valorar el influjo que *La Anunciación* y *La Visitación* del pintor nazareno ejerció sobre el académico Clavé: el impacto del alemán no debe percibirse en las características formales de las pinturas de la cúpula de La Profesa, pero sí en el deseo de alejarse de las convenciones frías, mecánicas, impersonales y racionalistas de la estética académica para buscar infundir en las obras para el templo mexicano una espiritualidad derivada de la convicción personal en el contenido religioso representado. Para desentrañar la opinión que Clavé expresó sobre los diferentes artistas que llamaron su atención, el capítulo fue subdividido en apartados en los que se agrupó a los creadores: los primitivos de los primeros tiempos del Renacimiento; los primitivistas que buscaron emularlos en el siglo XIX; los maestros del Alto Renacimiento que encarnaron la perfección, según la estética académica; los artistas del Manierismo, del

Barroco y del Rococó, en los que, según Clave y el gusto clasicista, se dio un proceso creciente de corrupción y decadencia; tendencia, ésta, que fue revertida por Jacques-Louis David, quien abrió el camino para una nueva época de esplendor en el arte, que se continuó con los artistas del Neoclasicismo, al que perteneció el propio David, y del Romanticismo, al que se vincularon Clavé y Vilar.

La división del trabajo en tres partes trajo consigo que su extensión resultara ser demasiado amplia; ante la perspectiva de reducirla, concentrándome exclusivamente en el problema central que, como se señaló, radica en el estudio de *La Anunciación y La Visitación* de Overbeck, el cual fue abordado en la primera parte, resolví dejar al lector la libertad de decidir si deseaba leer las otras dos partes, complementarias, de la investigación.

Este estudio no podría haberse realizado si no hubiera tenido como motivación la profunda admiración y respeto que siento por mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. En primer lugar, debo consignar y agradecer la infinita paciencia de la Dra. Clara Bargellini Cioni, quien dirigió este trabajo. Nunca encontraré palabras suficientes para manifestar el significado que su labor como docente e investigadora ha tenido para mí. En el ámbito de los estudiosos del siglo XIX, mi reconocimiento y admiración sin límites se dirigen al Dr. Eduardo Báez Macías y al Mtro. Fausto Ramírez Rojas. En el primero reconozco, ante todo, su dedicada labor para hacer que el archivo de la Academia de San Carlos se transformara en una fuente accesible para comprender la vida del establecimiento educativo; en el segundo, la erudición con la que, en sus textos y sus clases, fui transportado al México decimonónico. Los comentarios expresados por el Mtro. Fausto Ramírez, fueron fundamentales para poder llevar este trabajo a su conclusión. Agradezco, igualmente, las indicaciones que la Dra. Elizabeth Fuentes Rojas y la Mtra. Karen Cordero Reiman hicieron con miras a enriquecerlo. Finalmente, mi mayor agradecimiento se dirige a Johann Friedrich Overbeck, el creador de la pintura que fue objeto de este estudio, una obra realizada con su convicción de que la labor y la vida de las personas tan sólo pueden llegar a la plenitud al nutrirse de la fe en Jesucristo.

PRIMERA PARTE.

LA MIRADA DE PELEGRIN CLAVÉ EN UNA OBRA DE JOHANN FRIEDRICH OVERBECK.

I. LA ANUNCIACIÓN Y LA VISITACIÓN. PINTURA Y ORACIÓN DE JOHANN FRIEDRICH OVERBECK.

El punto de partida: un pergamino y una cúpula.

En 1867, en vísperas de regresar a su patria, después de haber permanecido en México durante veintidós años de intensa actividad artística, docente y administrativa, el pintor español Pelegrín Clavé (1811-1880) dirigió su mirada a una de las pinturas pertenecientes a la colección de la Academia de San Carlos; una obra de pequeñas dimensiones, tan sólo 32.8 x 42 cm,⁴ pero de enorme significación: *La Anunciación y La Visitación*,⁵ obra realizada al gouache sobre pergamino en 1817⁶ por el principal exponente del Nazarenismo, el alemán Johann Friedrich Overbeck (1789-1869).⁷ El

⁴ Incluyo las dimensiones consignadas en *Colección de Dibujos del Museo Nacional de San Carlos*, Museo Nacional de San Carlos, México, 2010, p. 226. La catalogación de la colección de dibujos del Museo, compuesta por 108 piezas, fue patrocinada en el 2010 por la Fundación MAPFRE. En la ficha correspondiente a la obra de Overbeck, la investigadora irlandesa Jane MacAvock modificó la información anteriormente publicada que indicaba las medidas de 31 x 40.5 cm.

⁵ El título de la obra se presenta con pequeñas variaciones en las publicaciones en las que ha sido incluida. En este estudio enfatizaremos la unidad de la pieza; a pesar de que consta de dos escenas principales, a las que se suele aludir de manera autónoma, éstas están entrelazadas y operan de manera conjunta. En el catálogo arriba mencionado aparece como *La Anunciación y La Visitación*, así nos referiremos a ella.

⁶ Jane MacAvock alteró, sin señalar una justificación, la fecha que tradicionalmente había sido asignada a la pintura (1817) y propuso datarla en 1816. La pieza se encuentra fechada en el borde inferior derecho (1817); la modificación incluida en el catálogo de dibujos probablemente deriva de un error editorial puesto que es la única obra en la que aparece y se encuentra en clara contradicción con la pintura de Overbeck.

⁷ En publicaciones como *Cien obras maestras de la Colección del Museo Nacional de San Carlos* (1998) y la *Guía del Museo Nacional de San Carlos* (2000), que se limita a repetir los textos de la primera, se fechó la obra en 1817 y se consignó como técnica la acuarela sobre pergamino; Jane MacAvock, en la obra arriba citada, además de cambiar la fecha, señaló con mayor precisión la conjunción de técnicas usadas por Overbeck: grafito, gouache y oro, aunque omitió señalar la naturaleza del soporte. Debe señalarse que en publicaciones posteriores del Museo como el catálogo de la exposición *Gesto, identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la Historia de México* (29 de septiembre 2010-18 enero 2011), se ha vuelto a indicar la fecha de 1817 para su ejecución.

Director particular de pintura de la Academia acudió a la pieza del germano para buscar la inspiración necesaria para concluir con los trabajos de embellecimiento de la cúpula de la iglesia de La Profesa que había iniciado en 1858 y que habían quedado interrumpidos por la aplicación de la legislación anticlerical impuesta por el gobierno juarista al año siguiente. El acervo artístico de la Academia cumplió así con una de sus funciones: aportar modelos susceptibles de generar nuevas obras.⁸

Eran tiempos difíciles para Clavé; su esfera íntima y su dimensión pública se encontraban profundamente trastocadas a consecuencia no sólo de la fatalidad natural – el pintor había enfrentado la muerte de dos de sus amigos más cercanos: la del escultor catalán Manuel Vilar en 1860⁹ y la del político veracruzano José Bernardo Couto, quien fungió como Presidente de la Junta de Gobierno de la Academia desde 1852 hasta su fallecimiento en 1862-,¹⁰ sino como resultado de los acontecimientos políticos que habían desfigurado al México en que fijó su residencia en 1846 y a la Academia Nacional de Bellas Artes a la que había consagrado sus energías reorganizándola, en compañía de su compatriota Vilar, y en la que había dado nacimiento a una escuela de pintura al formar a varios de los artistas más destacados de la segunda mitad del siglo XIX mexicano.¹¹ Entre

⁸ En el *Estudio introductorio* que Juana Gutiérrez Haces escribió para la edición del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* de José Bernardo Couto realizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la estudiosa se refirió a la función educativa de las colecciones de las academias de arte. Al indicar que “el arte se aprendía del arte” señaló que “los alumnos debían tener a su disposición modelos inmejorables”. El coleccionismo de las escuelas de arte obedeció, ante todo, a la función de proporcionar los modelos por medio de los cuales el arte podía aprenderse, y nacer, a partir del arte mismo. *Vid.* José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, CONACULTA, 1995, p. 31.

⁹ Nacido en 1812.

¹⁰ En relación a la permanencia de Couto al frente de la Presidencia de la Academia Salvador Moreno indicó que renunció a fines de 1860 “molesto por algunas exigencias administrativas por parte del gobierno”, en oposición a ello, Eduardo Báez señaló que “Aparentemente Bernardo Couto continuó desempeñando la presidencia, constan algunas informaciones suyas sobre los alumnos pensionados en Roma y la situación del profesor Periam, aunque ya sus funciones estaban muy restringidas, al haberse restablecido la dirección general. Couto murió en 1862 y con él desapareció el cargo de presidente, tan importante en la existencia de la Academia.” *Vid.* Salvador Moreno, *El Pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM – IEE, 1966, p. 44 y Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, UNAM - ENAP, 2009, pp. 42-43.

¹¹ En cuanto al nombre oficial de la Academia de San Carlos Eduardo Báez Macías señaló que “la institución atravesó por las siguientes etapas: Real Academia de San Carlos, desde su fundación hasta 1821, Academia Imperial, efímera, con las dos primeras regencias y la monarquía de Iturbide; Academia Nacional de Bellas Artes, desde que la nación se pronunció por la República, en 1824, hasta 1864, salvando un breve paréntesis en 1861, en que se llamó Escuela Especial de Bellas Artes. Volvió a ser Academia imperial durante el gobierno de Maximiliano, entre 1864 y 1867 y, finalmente y en la que sería su etapa más prolongada, se

los alumnos que recibieron sus enseñanzas se encontraron, entre otros, José Salomé Pina, Santiago Rebull, Rafael Flores, Petronilo Monroy, Juan Urruchi, Joaquín Ramírez, José Obregón, Juan Manchola, Felipe Gutiérrez, Ramón Sagredo, Tiburcio Sánchez y Rodrigo Gutiérrez.

El gesto de remitirse a la obra de Overbeck, así como las motivaciones y circunstancias que rodearon tal acción y los efectos por ella generados, quedaron documentados por mano del propio Clavé en una carta dirigida en el señalado año de 1867 a José Salomé Pina, quien poco tiempo después habría de convertirse en su sucesor al frente de la enseñanza de la pintura en la Academia:

“Cada vez admiro más las composiciones bíblicas de Overbeck. Es tal mi afición a este verdadero maestro mío y ejemplo de asuntos religiosos, que acabo de hacer una copia en grande de la aguada original suya que posee la Academia y que representa la *Anunciación* y la *Visitación*; y como he pintado con empeño y con fe, me han salido bien y de una dulzura y claridad de color que parecen un original de tan sublime artista. Este estudio ha sido para prepararme a ejecutar las pinturas de La Profesa, y tengo la esperanza de que los bocetos en grande que me faltan para completar la cúpula, saldrán en un estilo más espiritual y delicado.”¹²

Las palabras de Clavé son un testimonio de cómo justo en el momento en el que cerraba, por voluntad propia, su participación en la escena artística mexicana sintió el imperativo de volver a sus orígenes artísticos: las enseñanzas del nazareno Johann Friedrich Overbeck, originador del estilo espiritual en el que el catalán se formó en Roma. Este movimiento de retorno no sólo se dio en el ámbito de su práctica profesional, sino que estuvo acompañado en el plano existencial por el deseo de regresar a su tierra de origen; de hecho, al menos cinco años antes de acudir a la pintura de Overbeck su corazón

convirtió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, con la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal, promulgada en 2 de diciembre de 1867. En 1910 la Escuela se integró, aunque parcialmente (sólo la carrera de Arquitectura) a la Universidad Nacional de México [...] la institución recuperó su viejo nombre de Academia en virtud de la Ley de Presupuestos de 1912-1913, que en la partida correspondiente la volvió a mencionar como Academia [...] fue Victoriano Huerta quien al expedir el 17 de diciembre de 1913 la Ley de la Academia Nacional de Bellas Artes le devolvió el antiguo nombre, no sin sembrar confusión, porque en otros ordenamientos se le siguió denominando Escuela Nacional de Bellas Artes.” Eduardo Báez Macías, *ibidem*, p. 37.

¹² Citada por Salvador Moreno, *op. cit.*, p. 11. El investigador no incluyó esta misiva en la sección en la que público las cartas de Pelegrín Clavé.

se había trasladado ya a su natal Barcelona. En la balanza de su vida el platillo de los recuerdos y añoranzas pesó más que el de la confianza en su futuro en México; en palabras suyas, este país había perdido para él su encanto.¹³ La muerte y la guerra hicieron una presa de la Academia de San Carlos, acabando con el ambiente propicio en el que el catalán había desarrollado su práctica profesional: una pulmonía puso fin a la vida de Manuel Vilar, uno de los pilares de la institución, a quien ésta debía la reorganización de la enseñanza de la escultura, y el triunfo de Benito Juárez en la Guerra de Tres Años supuso la implementación de una legislación que modificó la estructura del establecimiento, introduciendo aquellos “cambios sufridos por la Academia” a los que Clavé explícitamente se refirió.¹⁴ Ante los ojos de Clavé, y de los muchos simpatizantes de la causa de los conservadores, el México gobernado por la facción liberal se transformó en un lugar sombrío en el que la vida ya no era agradable.¹⁵ Clavé, de manera clara, le señaló a Claudio Lorenzale, profesor de pintura y Director General de la Academia de Nobles Artes de Barcelona, en una carta fechada el 27 de marzo de 1861, el deceso de Vilar y las reformas implantadas por el gobierno liberal en San Carlos como los elementos que aniquilaron su satisfacción de residir en tierras mexicanas:

“México después de los cambios sufridos en la Academia y de la muerte del amigo Vilar, perdió su encanto para mí”.¹⁶

Y con una romántica mezcla de melancolía y nacionalismo expresó el pesar que le producía el permanecer en el país:

¹³ Carta de Pelegrín Clavé a Claudio Lorenzale, fechada en México el 27 de marzo de 1861; incluida en Salvador Moreno, *op. cit.*, pp. 101 y 102.

¹⁴ *Ídem.*

¹⁵ Un testimonio sobre el abatimiento que dejó el triunfo de los liberales en el ánimo de sus opositores se encuentra en la introducción que Manuel Ramírez Aparicio escribió en 1861 para su obra *Los conventos suprimidos en México* en la que se preguntó “¿por qué la alegría de unos se compra á costa de la amargura y padecimientos de otros? Para que un hombre sea feliz, ¿por qué es forzoso que sea desgraciado su semejante?” Y señaló cómo en medio de la alegría por el desenlace de la Guerra de Tres Años “no faltaban escepciones de luto. Entre los rostros animados con el color sonrosado de la dicha, había otros, y no pocos desencajados por la sorpresa y el desaliento: las miradas de amor y de júbilo se cruzaban con las miradas centelleantes de cólera, ó empañadas con el desdén. Por entre nuestros hermanos del bando vencedor se deslizaban nuestros hermanos del bando vencido”. *Vid.* Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos en México*, México, J. M. Aguilar y Ca., 1861, p. V.

¹⁶ Carta de Pelegrín Clavé a Claudio Lorenzale, *supra*, nota 13.

“Todos los días anhelo con más calor volver a la patria, pero ya llega mi deseo a un grado que no puedo permanecer mucho aquí sin caer a una insoportable tristeza”.¹⁷

La confesión de dolor expresada por Pelegrín Clavé se opone a la imagen de un pintor que vivió una existencia llena de triunfos y alegrías. Su vida en México no fue la “época feliz y afortunada, perturbada solamente por sus desaveniencias [sic] con el gobierno liberal, bastante agrias, y por su larga rivalidad con Juan Cordero” que señaló Eduardo Báez,¹⁸ sino que estuvo escalonada por una serie de infortunios y oposiciones que terminaron por ahogarle en un profundo desencanto que determinó su retorno a España; ello a pesar de haberse granjeado el cariño y la solidaridad de sus discípulos y de buena parte de la sociedad mexicana. El indudable éxito profesional y material que alcanzó, testimoniado éste último por la posibilidad de adquirir, tan pronto como regresó a Barcelona, unos terrenos a las afueras de la vieja ciudad donde mandó construir un edificio en cuya planta alta instaló su residencia,¹⁹ no estuvo exento de horas de amargura y frustración que han pasado en gran medida desapercibidas para los estudiosos ante el reconocimiento del fructífero legado que Clavé dejó en la historia del arte nacional.

La carta a Lorenzale de 1861 constituye un dramático testimonio de que la vida de Clavé en México no fue una idílica existencia; ante sus palabras bien puede aplicarse el principio del Derecho que reza “a confesión expresa, relevo de pruebas”. En la misiva, al lado de su clara confesión de tristeza, Clavé incluyó una misteriosa sentencia que obliga a reducir al menos a diez, sus más de veinte años de “feliz residencia” en nuestro país. Después de expresar el anhelo de volver a su patria, el pintor señaló que sentía “no haberlo verificado cinco años atrás”, es decir, hacia 1856. Estas palabras delatan que el romance de México con Clavé, o más exactamente el del catalán con la nación en la que fincó su proyecto de realización profesional, tan sólo duró una década, y en realidad mucho menos. Salvador Moreno, autor de un ambicioso estudio monográfico sobre el

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹ Salvador Moreno, *op. cit.*, p. 51.

pintor español, conectó la frase de Clavé con los “líos de Cordero”.²⁰ No obstante, lo que podríamos llamar el “catálogo de tropiezos e infortunios” que llevaron a Clavé al desencanto y motivaron su salida de México debe ampliarse para incluir los ataques perpetrados por el pintor francés Édouard-Henri-Theophile Pingret (1788-1875) olvidados, en el contexto de la carta a Lorenzale, por Moreno y no incluidos por Báez entre las circunstancias de excepción a los años de felicidad de Clavé en México a los que se refirió.²¹ Pingret llegó a México en 1850 y Juan Cordero (1824-1884) regresó de Roma en 1853; las fechas de inserción de los dos antagonistas de Clavé en la escena artística mexicana implican una reducción del período de protagonismo absoluto y de éxito no cuestionado del catalán incluso más drástica. Si trasladamos a la primera fecha el comienzo de los ataques padecidos por Clavé, la duración de su idílica vida en México queda reducida a tan sólo cuatro años.

El pintor español murió de un ataque al corazón, a los sesenta y nueve años de edad, en Barcelona el 3 de septiembre de 1880. Su existencia terrenal puede dividirse en cuatro períodos.²² El primero inició con su nacimiento el 17 de junio de 1811 y se prolongó durante veintitrés años para concluir en 1834; se trata de los años de infancia y primera formación en la Escuela Gratuita de Dibujo establecida en la Real Casa Lonja de Barcelona, plantel al que ingresó en 1822, a los once años de edad. El segundo, que tuvo una duración de once años, comenzó el 21 de abril de 1834 con su partida hacia Roma, en compañía de Manuel Vilar, para perfeccionar su práctica artística. Clavé, sin haber cumplido aún los veintitrés años de edad, marchó a la Ciudad Eterna, pasando antes por

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²¹ Salvador Moreno prestó atención a los ataques de Pingret en la monografía que escribió de Clavé (*op. cit.*, pp. 37-38) y Báez se refirió a ellos (*op. cit.*, pp. 94-95) sin embargo, olvidaron incluirlos entre los factores que turbaron su felicidad. A mi parecer Pingret causó mucho daño a Clavé y por ello no debe olvidarse su peso en el “camino al desencanto” del catalán.

²² Salvador Moreno hizo una división tripartita de la vida del pintor: Clavé en Barcelona y Roma, 1811-1845; Clavé en México, 1846-1867; Clavé en Barcelona, 1868-1880. Para mi aproximación a la persona del pintor español resulta insuficiente el unificar la infancia con los años de residencia en Roma. La estancia en Roma no fue solamente una etapa de perfeccionamiento, como se supone debía ser. Al prolongarla de cuatro a once años este período implicó una inmersión profunda dentro del ambiente artístico romano en el que Johann Friedrich Overbeck irradiaba una profunda influencia.

Marsella, Génova, Pisa, Florencia, Siena y Viterbo.²³ Sus años romanos se extendieron más allá de los cuatro que estaban previstos en la pensión que se le había asignado para realizar sus estudios; tras dos prórrogas concedidas para concluir las “obras de invención” que tenía iniciadas,²⁴ Clavé solicitó permiso para permanecer por tiempo indefinido en Roma; en 1843 viajó a Milán para participar en una exposición colectiva. Al segundo período pertenecen, a menos de que se les considere una etapa transitoria autónoma, los preparativos para viajar a México. Clavé dejó Roma el 18 de agosto de 1845 con destino a Barcelona, deteniéndose antes en Marsella, donde se reunió con los hermanos Brocca.²⁵ Pasó después por Madrid y París antes de embarcarse en Southhampton, Inglaterra, con rumbo a México el 2 de diciembre de 1845.²⁶

El tercer período, el de mayor duración y lustre, inició el 14 de enero de 1846 momento en el que Clavé y Vilar arribaron a nuestro país y concluyó veintidós años después, a principios de 1868, cuando el pintor regresó a su ciudad natal;²⁷ los años mexicanos del catalán fueron los más fructíferos de su vida. El cuarto y último período tuvo una duración de doce años y finalizó con la muerte de Clavé. Los últimos años que el pintor vivió en Barcelona no estuvieron exentos de actividad; fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge y de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, desarrollando una participación muy activa. En el ámbito artístico se conoce

²³ El itinerario del viaje tiene importancia para abordar el problema del momento en el cual Clavé y Vilar adoptaron el gusto por los primitivos; ¿llevaron con ellos tal modificación a la estética clasicista cuando se trasladaron a Roma, y por ello es que se detuvieron en ciudades donde podían apreciar su obra?, ¿o lo adoptaron en la Ciudad Eterna por influencia de los nazarenos y de los puristas? El problema se tratará más adelante.

²⁴ Cada una de las prórrogas obtenidas tuvo una duración de seis meses.

²⁵ Los hermanos Brocca fueron los banqueros encargados de hacerle llegar las mensualidades de su pensión. Clavé entabló amistad con ellos, en particular con Giovanni quien estudiaba arquitectura y cultivó la pintura. De Giovanni Brocca (1803-1876) el Museo Nacional de San Carlos resguarda tres pinturas: *Paisaje de Segovia con la Iglesia Templaria de la Santa Cruz*; *Interior de la Abadía de Westminster*; e *Interior del Templo de San Pedro en Toscanella*. Los dos últimos fueron realizados en conjunción con Giuseppe Bertini (1825-1898).

²⁶ El viaje a México duró cuarenta y cuatro días. Clavé dejó anotaciones de las islas en las que se detenían; el diario, sin embargo, se interrumpió tras consignar su paso por Bridgetown (Barbados, en las Antillas Menores). Clavé y Vilar estuvieron en La Habana antes de arribar a tierras mexicanas. Salvador Moreno, *op. cit.*, p. 33. Manuel Vilar también dejó constancia de su viaje en las cartas que envió a su hermano; en una fechada en México el 29 de enero de 1846 mencionó puntualmente los lugares que tocaron antes de llegar a la Ciudad de México el 21 de enero de 1846 a las tres de la tarde. *Vid. El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM-IIIE, 1969, p. 132.

²⁷ Visitada tan sólo brevemente antes de emprender el viaje a México.

poca obra realizada en esta etapa de su vida, siendo lo más destacado su proyecto para la decoración de la cúpula de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Clavé recorrió varias ciudades de España y pequeñas poblaciones de Cataluña en compañía del pintor Eugenio Landesio quien, al regresar en 1877 a Italia tras renunciar a la Academia debido a su oposición a la legislación anticlerical impuesta por la facción liberal, se detuvo en tierras hispanas para visitar a su antiguo colega y amigo.²⁸

Los años mexicanos de Clavé constituyen el centro de su biografía; en ellos disfrutó del éxito de su labor artística, docente y administrativa. La sociedad mexicana en la que se insertó, que, como señaló Fausto Ramírez, vivía “presa del amor al lujo y a la ostentación”,²⁹ premió su talento como retratista mediante el ininterrumpido encargo de pinturas que respondían al deseo de verse perpetuada a través de sus pinceles; las múltiples comisiones que recibió le aseguraron prestigio y bonanza material.³⁰ Clavé fue un creador reconocido por la alta calidad de su obra. Como maestro, el español vio con satisfacción formarse y prosperar a lo más destacados estudiantes de pintura en torno a la mitad del siglo XIX quienes, en su momento, habrían de convertirse en artistas por derecho propio. Sus discípulos supieron reconocer su celo docente mediante palabras y acciones de admiración, defensa y gratitud. Dentro del contingente de estudiantes de arte que se beneficiaron con las lecciones de Clavé se encontraron varias mujeres, quienes al encontrar vedado el acceso a las clases en la Academia, recibieron instrucción artística en sus domicilios.³¹ En México, la vida de Clavé prosperó rodeada del cariño de su familia, de

²⁸ Eugenio Landesio (1810-1879) fue contratado en 1854 por la Academia de San Carlos para impartir la cátedra de Paisaje y Perspectiva por recomendación de Pelegrín Clavé, puesto al que renunció debido a que, como señaló Eduardo Báez, su sincera conciencia católica le impidió jurar el decreto que elevaba las leyes de Reforma a la categoría de leyes constitucionales. *Vid.* Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 131.

²⁹ Fausto Ramírez señaló que “Era moneda corriente en discursos cívicos y artículos periodísticos, de todos los matices políticos, la caracterización moral de los hombres del día como una ‘generación envilecida’, presa del amor al lujo y a la ostentación así como del egoísmo más desenfrenado, y desprovista de toda noción de ‘espíritu público’”. *Vid.* Fausto Ramírez, “La ‘Restauración’ fallida: La pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, México, INBA, 2000, p. 214.

³⁰ Ya en la temprana fecha de febrero de 1848 Vilar podía registrar el éxito económico de Clavé al consignar que. “A Clavé le va muy bien con sus retratos, pues no tiene tiempo por tantos como tiene que hacer, y son de un mérito que no he visto iguales”. Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada el 13 de febrero de 1848, publicada por Salvador Moreno en *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 147.

³¹ Manuel Vilar dejó constancia de cómo Clavé solía trasladarse a las residencias de las mujeres que le buscaban para ser retratadas; sus palabras pueden extenderse para el caso de las clases que les impartió. El

sus colegas, de sus alumnos y de la sociedad mexicana en general; su paso por México pareció verse rodeado del aura de felicidad a la que se refirió Eduardo Báez.

Sin embargo, el encanto comenzó a resquebrajarse pronto; la noción de una existencia plena, llena de alegrías y satisfacciones debe ser revisada. Los “tropiezos e infortunios” que nublaron de modo progresivo, pero drástico, la felicidad de Clavé derivaron, sobre todo, de tres circunstancias adversas: los ataques combinados de los pintores Édouard Pingret y Juan Cordero; la pérdida de Manuel Vilar y de José Bernardo Couto; y el triunfo de la facción liberal, con su pretensión de sometimiento de la Academia, sus abiertos ataques en contra del cuerpo docente y, peor aún, con la implantación de una legislación persecutoria que dañó profundamente a la Iglesia mexicana, a la cual Pelegrín Clavé y Manuel Vilar se integraron para practicar su fe cristiana.³² A ello deben sumarse otras dos incidentes que alimentaron su sentimiento de insatisfacción: las duras críticas que recibieron las pinturas que ejecutó, con un equipo de discípulos, en la iglesia de La Profesa;³³ y el hecho de haber sido relegado por el Emperador Maximiliano, quien prefirió comisionar a Santiago Rebull los proyectos artísticos patrocinados por la Corona.³⁴ Manuel Revilla sí reconoció el hecho de que

escultor incluyó esta alusión cuando se quejó de las nuevas obligaciones que la Academia les impuso a la hora de renovar su contrato por primera vez. Vilar señaló que la obligación de permanecer en la Academia todo el tiempo que estuvieran abiertos los estudios se refería más bien a Clavé “pues han dicho a los señores que el más tiempo lo pasa fuera de la Academia, y es muy natural porque como las comisiones que recibe son de retratos y como los de señoras le son más cómodos (como también a ellas) el hacerlos en sus casas, es el motivo que no está tanto tiempo como yo en la Academia”. Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada en México el 13 de julio de 1850. Publicada por Salvador Moreno en *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 157. Para el tema de la participación de la mujer en la vida artística del México decimonónico, *vid.*, Leonor Cortina, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, INBA, 1985.

³² A pesar de que la Iglesia es una, suele hablarse de iglesias locales al abordar su problemática específica. Los maestros españoles vivieron su fe inmersos en la dinámica propia de la Iglesia mexicana.

³³ El 5 de junio de 1867 Felipe López López publicó un folleto en el que criticó severamente las pinturas de La Profesa. *Vid.* Felipe López López, *Juicio crítico sobre las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, dirigidas por D. Pelegrín Clavé y ejecutadas en su mayor parte por los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos*, reproducido por Salvador Moreno, en *El Pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, pp. 141-148, y antes por Justino Fernández en “La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 13, México, UNAM –IIE, 1945, pp. 74-84 y en *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX. Documentos II (1858-1878)*, México, UNAM, IIE, 1964, pp. 106-118.

³⁴ En los capítulos subsecuentes se analizarán con detalle las circunstancias que sumieron a Pelegrín Clavé en un estado de tristeza, en particular las tres primeras que a mi juicio fueron las fundamentales.

Pelegrín Clavé cayó en un estado de tristeza y pesadumbre, pero lo atribuyó justamente a la circunstancia de no haber gozado de la predilección del monarca. El estudioso señaló:

“El desvío de Maximiliano entristeció y abatió á Clavé tanto o más que la muerte del escultor Vilar, amigo queridísimo y eficaz colaborador suyo. Desde que tuvo la convicción de que no gozaría de la gracia del Emperador, como artista, no pensó ya sino en los preparativos para ausentarse de México, volviéndose á su ciudad natal, Barcelona, después de que dejara la clase de pintura en manos de su discípulo Pina”.³⁵

La oposición de Pingret y de Cordero ha sido expuesta por cuántos se han ocupado de los tres pintores; no obstante, sus efectos han sido infravalorados presentándose la imagen de un Clavé que apoyado por las autoridades de la Academia salió airoso del trance que significaron los ataques que, de manera separada y originados por causas distintas, buscaron minar el prestigio y el puesto eminente detentado por el español. El triunfo pleno de Clavé sobre sus adversarios es una ilusión; la verdad es que Pingret y Cordero, sin que se pueda poner en claro quién contribuyó en mayor medida, sí causaron mucho daño al Director particular de pintura de San Carlos. La acometida de Pingret se dio en el contexto de las exposiciones anuales organizadas por la Academia y la de Cordero se centró en el supuesto incumplimiento de las obligaciones contractuales de Clavé y en el cuestionamiento de su capacidad para realizar pinturas de historia; la primera se originó en el afán de lucro del francés, la segunda en la ambición del mexicano deseoso de apropiarse el puesto del catalán. Para calibrar la dimensión de los perjuicios infligidos por Pingret y Cordero es necesario comprender la naturaleza y la importancia que en la vida de la Academia, y en el proyecto personal de Clavé, tuvieron las exposiciones anuales organizadas por la institución, así como el modo en el que en éstas se vio reflejada la actividad artística del español, y por ende, las anomalías en su desempeño, las cuales sirvieron de munición a la embestida de sus oponentes.

³⁵ Manuel G. Revilla, “Pelegrín Clavé”, *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla, Tomo I Biografías (Artistas)*, Biblioteca de Autores Mexicanos, Núm. 60. Tomo I, México, Imp. De V. Agüeros, 1908, p. 202.

La historia de la actuación de Pelegrín Clavé en el México del tercer cuarto del siglo XIX se encontró jaloneada por triunfos y batallas, por aplausos y críticas, por alabanzas y envidias, por ataques y apoyos. Clavé enfrentó a la animadversión de sus opositores la amistad y el respaldo de sus defensores; su labor artística y docente floreció en una nación perturbada por los enfrentamientos ideológicos, por la violencia interna y extranjera y por el triunfo final de la facción juarista que impuso un régimen anticlerical y persecutorio que hizo del odio a la Iglesia Católica una “razón de Estado” que se tradujo en la anulación de diversas libertades religiosas, como la decisión de optar por la vida consagrada al disponerse la extinción de las comunidades religiosas, y en la apropiación y destrucción del patrimonio artístico sacro que la piedad de los fieles había acumulado a lo largo de más de trescientos años.³⁷ Para Clavé, la supresión de las órdenes monásticas supuso la suspensión de las obras de embellecimiento de la cúpula de La Profesa, iglesia que tras la expulsión de los jesuitas en 1767 pasó en 1771 a la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, y que quedó incluida en el *Bando del gobierno del Distrito* del 24 de octubre de 1861 que dispuso el cierre para el culto de veinticinco iglesias que formaban parte de los conventos suprimidos.³⁸ Más tarde, cuando el 26 de febrero de 1863 se

³⁷ La oposición del Estado Mexicano hacia la Iglesia Católica, materializada en la legislación anticlerical que nacionalizó sus bienes, tan sólo se revirtió con el Decreto publicado el 28 de enero de 1992 que consignó la modificación del artículo 130 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que otorgó a las iglesias y agrupaciones religiosas personalidad jurídica y por lo tanto patrimonio. El tema de la defensa de la libertad religiosa tiene gran actualidad, ya que recientemente concluyó el proceso de reforma de los artículos 24 y 40 de la Constitución. En el primer caso, se pretende garantizar el derecho que toda persona tiene a la libertad de convicciones éticas, de conciencia y de religión, y a tener o adoptar la de su agrado, así como a participar individual o colectivamente, tanto en público como en privado, en ceremonias, devociones o actos de culto. La modificación del artículo 40 introdujo la denominación “laica” en la definición de la República mexicana la cual se encuentra caracterizada como representativa, democrática, laica y federal. El artículo 24 fue reformado el 19 de julio de 2013 y el 40 el 30 de noviembre de 2012. *Vid.* <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>

³⁸ Las iglesias que el gobierno pretendió desacralizar mediante la medida persecutoria de supresión del culto fueron: Santo Domingo, San Francisco, San Diego, San Agustín, El Carmen, La Merced, San Fernando, San Cosme, La Concepción, Balvanera, Jesús María, La Encarnación, Santa Inés, San Bernardo, Capuchinas, Enseñanza Nueva, Santa Isabel, La Profesa, La Santísima, San Camilo, Espíritu Santo, Porta Coeli, Santiago Tlatelolco, Colegio de San Pedro y San Pedro, de Belén. *Vid. Bando del gobierno del Distrito que dispone el cierre para el culto de los templos que se expresan*, fechado el 24 de octubre de 1861. Publicado en Manuel Dublán y José María Lozano, *Legislación Mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República*, Imprenta del Comercio, México, 1876, T. VIII, p. 522. *Vid.* Esteban Alberto Calderón Argomedo, *El Régimen Jurídico Interno e Internacional del Patrimonio Cultural*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Derecho, México, UNAM, 1997, pp. 120 y 121.

impuso la extinción de las comunidades de religiosas, el número de templos desacralizados aumentó.³⁹

Fue en el contexto de la persecución que la facción de los liberales dirigió contra la Iglesia Católica, y de la defensa que los conservadores llevaron a cabo frente a las acciones de un gobierno que prevaleció gracias al apoyo de los Estados Unidos de América, que Clavé pasó sus últimos años en México, debilitado anímicamente por la muerte de Manuel Vilar.⁴⁰ El deseo de regresar a su patria tuvo que ser postergado debido a que en 1866, durante el Segundo Imperio Mexicano, los trabajos artísticos a su cargo en La Profesa fueron reanudados gracias a la buena voluntad de Urbano Fonseca, vocal de la Junta de Gobierno de la Academia, quien atrajo el interés de Alejandro Arango, albacea de don Manuel Escandón, a quien el periódico el *Siglo XIX* reputó como “el capitalista más emprendedor, más activo, más inteligente”,⁴¹ y quien fue un hombre piadoso que “había dejado sus bienes a beneficio del culto católico”.⁴² Fue en la pausa que significó el gobierno del Emperador Maximiliano que Pelegrín Clavé se puso de nuevo a la cabeza de los alumnos de la Academia para finalizar el proyecto artístico concertado entre el establecimiento y los filipenses, el cual quedó prácticamente destruido, con excepción de la pintura del *Padre Eterno* de la autoría de Clavé, en el incendio que sufrió el templo el 31 de enero de 1914, y fue finalmente raspado como resultado del peritaje que se practicó en 1957.⁴³

³⁹ Vid. Esteban Alberto Calderón Argomedo, *Ibidem*, pp. 122- 125.

⁴⁰ Resulta imposible obviar la oposición entre conservadores y liberales puesto que el esplendor de la Academia de San Carlos, al que Clavé contribuyó, se enmarcó en el proyecto de nación de los primeros. La historia oficial, escrita por los liberales que ganaron la Guerra de Tres Años y perpetuada por los gobiernos que les sucedieron, estigmatizó a los conservadores y a la Iglesia Católica. Para acercarse a la visión y a los sentimientos de los simpatizantes de la causa conservadora, entre quienes se encontraron Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, una fuente invaluable es la correspondencia que el escultor catalán remitió a su hermano José y que fue publicada por Salvador Moreno. Vid. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, pp. 101-226.

⁴¹ Vid. <http://www.centenarios.org.mx/Escandon.htm>

⁴² Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 48.

⁴³ La pintura al óleo sobre tela de Clavé que representa al *Padre Eterno* se conserva en la Pinacoteca de La Profesa; la colección del Banco Nacional de México posee un rico conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa que fueron comprados en 1970 a los descendientes de Clavé. Vid. Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa” en *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2004, pp. 158-249.

Para poder emprender satisfactoriamente una comisión de carácter sacro, género por el cual su vocación, o su voluntad artística, no se inclinó, el pintor catalán buscó el magisterio de su antiguo maestro e inspirador: el nazareno Johann Friedrich Overbeck.⁴⁴ Para fortuna de Clavé, la Academia poseía una pintura perteneciente a la época temprana de la labor artística del germano en Roma, etapa en la que, integrado a la Hermandad de San Lucas, desplegó con gran vehemencia su carisma como restaurador del arte cristiano. Entre las piezas que se habían sumado al acervo del establecimiento, donada por el mercader alemán Hermann Nolte,⁴⁵ se encontró la pintura que contagió a Pelegrín Clavé la espiritualidad necesaria para la terminación de las pinturas de la cúpula de la iglesia de La Profesa: *La Anunciación y La Visitación* de Johann Friedrich Overbeck.

La carta de 1867, en la que Pelegrín Clavé consignó su gesto de retorno hacia las enseñanzas de Overbeck, bien puede ser considerada como un manifiesto sobre la naturaleza y las condiciones necesarias para poder abordar temas de contenido religioso, género que reclamaba no sólo la pericia técnica que debía exigirse a todo practicante de arte, sino una disposición interior fundamentada en la fe y que debía traducirse en la realización de objetos cargados de espiritualidad.⁴⁶ La declaración de Clavé permite constatar la sintonía que existió entre el catalán y el alemán en relación a la especificidad de la pintura sacra, la cual quedaba anulada dentro de la jerarquía de géneros sostenida por la estética racionalista académica, puesto que si por una parte se le colocaba en la cima, integrada al rubro de “pintura de historia”, por otra se le despojaba de su potencia espiritual, al igualarla con los temas históricos seculares, con las narraciones mitológicas e incluso con las alegorías, temáticas todas pertenecientes al *Grande genre* y caracterizadas por la representación de narraciones elevadas o nobles y por mostrar grupos de figuras

⁴⁴ Pelegrín Clavé le manifestó a Claudio Lorenzale en 1860 que las pinturas de La Profesa le habían animado mucho puesto que los retratos, que era lo único que le encargaban ya los hacía sin gusto. Sin embargo, estas palabras deben verse con cautela ya que no es verdad que Clavé no tuviera ocasión para realizar otro género de pinturas, de hecho estaba obligado a realizar pinturas de historia.

⁴⁵ El dato sobre la donación de la pintura de Overbeck a la Academia de San Carlos fue consignado por Jane MacAvock, aunque no señaló la fuente de la que lo tomó. *Vid.* Jane MacAvock, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁶ Una de las causas que originaron el nacimiento de la Hermandad fue el hecho de que Overbeck, Pforr y los otros integrantes percibieron el arte académico como carente de sinceridad y autenticidad.

humanas en acción.⁴⁷ Fue justamente esta equiparación de lo religioso con lo mundano lo que llevó a Overbeck y a varios de sus compañeros a romper con la Academia Imperial y Real de Bellas Artes de Viena y a fundar la Hermandad de San Lucas. Un testimonio de la vigencia de la prelación académica de los géneros en México se encuentra entre las palabras expresadas por Édouard Pingret, el antagonista de Clavé, con motivo de la crítica simulada que escribió de la Sexta Exposición de la Academia de San Carlos.⁴⁸

La carta-manifiesto de Pelegrín Clavé constituye un documento de una gran riqueza que va más allá de testimoniar la filiación artística del pintor catalán con respecto al nazareno. En unas cuantas líneas quedaron expresadas un cúmulo de nociones que permiten vislumbrar el significado y la alta valoración que la actuación del pintor alemán ejerció sobre Clavé y sus contemporáneos, misma que, como Mitchell Benjamin Frank señaló, quedó marginada y casi olvidada en el tránsito del siglo XIX al XX por consideraciones tanto de índole nacionalista como por las exigencias de la estética formalista.⁴⁹ Las ideas expresadas por Clavé pueden agruparse en tres rubros: las que dan luz sobre la persona de Johann Friedrich Overbeck; las que ponen en evidencia la naturaleza de su influjo en la práctica artística del catalán y que delatan la vinculación de ambos pintores con algunas de las preocupaciones del Romanticismo como la exaltación

⁴⁷ Al analizar la influencia de la Academia Real de Pintura y Escultura de París Nikolaus Pevsner se refirió a la prelación de géneros establecida por Jean Félibien (c. 1658-1733) señalando que “En el libro de Félibien se pueden encontrar unas escalas de valor según los temas del cuadro, que influyeron en gran medida en las generaciones siguientes. Los bodegones están al final de la escala. Los paisajes son algo más apreciados, las pinturas de animales están en el siguiente puesto, porque tratan de una vida superior. Así como la humanidad es superior respecto al mundo de los animales, lo es el retrato respecto al animal. Las historias, sin embargo, son por necesidad muchos más valiosas que la presentación realista de seres individuales”. *Vid.* Nikolaus Pevsner, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 75.

⁴⁸ Édouard Pingret simulando ser un crítico señaló: “En el orden jerárquico de la pintura, los cuadros de historia ocupan el primer lugar; después vienen los retratos históricos, los retratos de particulares; los de trajes y costumbres, los cuadros de carácter, los paisajes y todas las imitaciones de la naturaleza muerta”. Édouard Pingret, “Academia Nacional de San Carlos. Ojeada sobre la sexta exposición”, en *Él Omnibus*, publicado en partes del 15 al 25 de enero de 1854. Reproducido en Elisa García Barragán, *El pintor Juan Codero. Los días y las obras*, México, UNAM – IIE, 1984, p. 172.

⁴⁹ A este proceso de marginación de los pintores nazarenos, coincidente con el ascenso de la fortuna crítica de Caspar David Friedrich y Phillip Otto Runge, quienes acabaron siendo vistos como los genuinos representantes de la pintura romántica alemana, Mitchell Benjamin Frank le dedicó la segunda parte de su estudio sobre los nazarenos. *Vid.* Mitchell Benjamin Frank, *German Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot, UK, Ashgate, 2001.

de los valores espirituales en detrimento del racionalismo de la estética académica y del clima anticlerical de la cultura del Iluminismo, o el renovado interés concedido a los artistas “primitivos”; y las que permiten comprender las circunstancias existenciales que enmarcaron la relación de Clavé con Overbeck. Así, se pueden enumerar al menos trece ideas implícitas en las palabras escritas por el español:

- 1) La declaración de admiración y afición hacia la persona de Johann Friedrich Overbeck;
- 2) Un énfasis concedido a sus obras de temática bíblica;⁵⁰
- 3) El reconocimiento de que el alemán fue su verdadero maestro, ello a pesar de que formalmente Clavé fue discípulo de Tommaso Minardi;
- 4) La mención de su influencia en el ámbito de los asuntos religiosos;
- 5) Una referencia a la práctica académica de copiar modelos de grandes maestros como punto de partida para la generación de nuevas obras;
- 6) El testimonio de haber acudido a *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck perteneciente ya al acervo de la Academia;
- 7) El señalamiento de que la pintura de Clavé estaba realizada a la aguada;
- 8) El establecimiento de una relación causal entre la disposición interior del artista, como condición necesaria, y la obtención exitosa de ciertas características formales;
- 9) El señalamiento explícito de haber pintado su copia de Overbeck con fe, y empeño;
- 10) La enumeración de dos aspectos formales, dulzura y claridad de color, que permiten vincular tanto a Clavé como a su modelo Overbeck con las tendencias primitivistas del Romanticismo, en particular con la emulación de los pintores del siglo XV;

⁵⁰ Dentro de la producción pictórica de los discípulos de Clavé los temas bíblicos resultaron ser fundamentales; Fausto Ramírez lo explicó al vincular esta predilección con el empeño del grupo conservador, pero también del liberal, por señalar paralelismos entre la situación del país y la historia sagrada. *Vid.* Fausto Ramírez, “La ‘Restauración’ fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, *op. cit.*, 204-229.

- 11) La explicación de las circunstancias temporales que le llevaron a acudir al ejemplo del nazareno: la preparación para dar conclusión a los trabajos pictóricos de la cúpula de La Profesa, que, como ya se dijo, habían quedado interrumpidos a consecuencia de la legislación persecutoria implantada por el gobierno juarista;
- 12) La aplicación a Overbeck del epíteto de “sublime”;
- 13) La manifestación del anhelo de Clavé por alcanzar un estilo espiritual y delicado, motivación que le llevó a dirigir su mirada a la obra del nazareno.

La carta-manifiesto de 1867 tiene el atractivo de sintetizar el pensamiento de Clavé en relación a la práctica de la pintura religiosa, género al que su vocación no le condujo puesto que el catalán destacó, sobre todo, en el campo del retrato, en el cual recibió la influencia de Jean-Auguste-Dominique Ingres.⁵¹ Quizás fue la plena conciencia de ello lo que le hizo acudir al más religioso de los pintores del siglo XIX, el nazareno Johann Friedrich Overbeck, para buscar no sólo un modelo en quien inspirarse, sino a un maestro rodeado del aura de la santidad para abreviar de su espiritualidad. Al análisis de las ideas contenidas en las palabras de Clavé, centrándome en la persona de Overbeck y en la vinculación de su obra tanto con el revivalismo católico como con las tendencias primitivistas en boga por entonces, dedicaré las siguientes secciones de este capítulo.⁵²

⁵¹ Justino Fernández señaló que si bien la admiración de Clavé por Overbeck fue grande “su pintura no refleja en la expresión la influencia del “nazarenismo”, sino que de manera más directa la de Ingres; su inspiración por el lado de los temas bíblico que hizo pintar a sus discípulos sí le venía del alemán, pero el objetivismo y la factura de sus propias telas están más cerca del maestro francés que de ningún otro”. Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, t. I, El Arte del Siglo XIX, México, UNAM-IIIE; 2001, pp. 56-57.

⁵² A Pelegrín Clavé se le pueden aplicar las ideas expresadas por Cordula Grewe en relación a la distinción entre “copiar” y “emular”; si bien es cierto que el catalán replicó mecánicamente, aunque con dimensiones y materiales distintos, *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck, es decir que la copió, lo hizo con el ánimo de impregnarse de la espiritualidad inherente a la pieza del nazareno con miras a poder alcanzar un estilo similar para su obras religiosas de *La Profesa*, emulando la disposición interior que Overbeck cultivó para realizar sus pinturas de tema sagrado. En realidad, en el caso de *La Anunciación*, Clavé adulteró, o se apartó lo suficiente del modelo, como para considerar que hizo algo nuevo; en tanto que en relación a *La Visitación* la copia fue mucho más fiel al original. Por otro lado, también se le puede vincular con la idea de que no pretendió “matar” a su “padre”, es decir que la emulación que hizo Clavé no partió de una necesidad violenta de superar a su maestro, sino que se hizo en una perfecta armonía nacida de la comunión religiosa que existió entre ambos pintores. *Vid.* Cordula Grewe, “Re-enchantment as Artistic Practice: Strategies of

Arte y conversión: la práctica de la pintura como una vía hacia la santidad.

Si el providencialismo histórico aun gozara de autoridad el hecho de que Johann Friedrich Overbeck, el líder o “el ministro” de los nazarenos como le llamó el pintor Joseph Sutter,⁵³ naciera en el año de 1789 podría ser interpretado no como una mera coincidencia sino como la manifestación de algún plan divino en el que a la vez que en Francia estallaba la Revolución que habría de impregnar a la Edad Contemporánea del espíritu anticlerical y racionalista de la Ilustración, y que detonó una oleada destructora de arte sacro de una virulencia que no se había visto desde la iconoclastia protestante del siglo XVI, nacía en tierras germanas un hombre que habría de llegar a ser considerado como el gran renovador del arte cristiano. Aun eliminando toda idea de intervención de la divinidad en la marcha de la historia, sigue siendo una feliz circunstancia la convergencia de ambos acontecimientos. Si bien detrás de la “rebelión nazarena” se encontró la oposición a la estética racionalista académica nacida en la Florencia del Cinquecento y al proceso de secularización de la cultura iniciado en el Renacimiento, el clima anticlerical promovido por los revolucionarios modeló la respuesta piadosa que Overbeck y sus compañeros enfrentaron a los nuevos tiempos. Más aún, el desplazamiento a Roma de la Hermandad de San Lucas y la posibilidad de apropiarse de la espiritualidad del monacato que le caracterizó fueron condicionados por las campañas bélicas y la acción legislativa de Napoleón Bonaparte, el difusor de los postulados ideológicos de la Revolución.

Johann Friedrich Overbeck nació el 3 de julio de 1789 en la ciudad hanseática de Lübeck (Lubeca) en el seno de una familia protestante de la alta burguesía que contaba entre sus ancestros con varios juristas, comerciantes y pastores evangélicos.⁵⁴ Su padre Christian Adolph fue doctor en Derecho, Síndico del capítulo catedralicio, Burgomaestre

Emulation in German Romantic Art and Theory”, *New German Critique*, No. 94, *Secularization and Disenchantment*, *New German Critique*, Winter, 2005, pp. 36-71.

⁵³ Carta de Joseph Sutter a Overbeck fechada el 4 de diciembre de 1810. Citada por Mitchel Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ A la hora de narrar los datos sobre la vida de Overbeck acudí principalmente a la biografía que Joseph Beavington Atkinson publicó en 1882. *Vid.* Joseph Beavington Atkinson, *Overbeck*, London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1882. Se puede consultar como parte del proyecto Gutenberg de libros electrónicos, <http://www.gutenberg.org/files/25073/25073-h/25073-h.htm>.

de la ciudad, poeta y un luterano pietista; su madre, llamada Elizabeth Lang, poseedora de una situación económica próspera, había contraído matrimonio, dado a luz a una hija y enviudado antes de unirse nuevamente con el hombre con quien habría de procrear cuatro varones y dos niñas más. En la biografía del pintor nazareno publicada por Joseph Beavington Atkinson en 1882,⁵⁵ tan sólo trece años después de su muerte, se concedió cierta extensión a la influencia que Christian Adolph ejerció sobre la formación de su hijo, el cual a la vez que recibió una educación clásica quedó sujeto a la disciplina moral y religiosa. El historiador inglés describió al padre del pintor como un hombre piadoso, educado y ascético; preocupado por la religión en el sentido más amplio y vitalista del término al considerarla como presencia de la divinidad, como la regla para la vida y la inspiración para todo trabajo noble. Según Atkinson, el jurista, quien fue un luterano convencido, no fue ni dogmático en su fe, ni rígido en relación al ceremonial; tendió a ser filosófico, pero su corazón le impidió ser un racionalista y su mucha imaginación le apartó de cualquier disposición a negar las realidades sobrenaturales. Fue un místico pietista cuya mente se encontró coloreada por la mezcla de la religión y la poesía. Si bien su tendencia a rechazar lo mundano le llevó a mantener a su familia aislada y protegida de la disipación de la sociedad, su convicción de que la cultura clásica podía convivir armónicamente con la piedad cristiana determinó el que Johann Friedrich recibiera una educación relativamente liberal. Su credo humanístico quedó sintetizado en el consejo que brindó a su hijo: “Homero en la cámara derecha del corazón y la Biblia en la izquierda, o viceversa, de esta manera me parece que no puedes marchar por un mal camino”.⁵⁶ Años después estas palabras cayeron en el olvido, puesto que en la práctica artística de Johann Friedrich no hubo cabida para los dioses y los héroes homéricos. Lo que el pintor sí conservó, y en grado sumo, fue el ascetismo del padre que le llevó a forjarse un ideal de vida alejado de las exigencias mundanas.

⁵⁵ La primera monografía sobre Overbeck apareció en 1848 escrita por el italiano Camillo Landerchi quien en 1837 había escrito una obra sobre las escuelas primitivas de pintura en Ferrara; es sintomático que un autor interesado en la revaloración del *Quattrocento* dirigiera su atención hacia el líder de los nazarenos. Vid. Norma Broude, *The Macchiaioli: Italian painters of the nineteenth century*, New Heaven, Yale University Press, 1987, p. 33.

⁵⁶ J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p. La traducción es mía.

En relación al desarrollo de su vocación, Johann Friedrich recibió el apoyo de su progenitor, quien tenía la convicción de que si para la formación del carácter la religión constituía la piedra angular, para triunfar en el campo del arte se requerían tres factores: una educación clásica, una mente noble y habilidad técnica. El joven pintor asistió a la escuela de dibujo del *Gymnasium* que se encontraba cerca de su casa, y del cual su tío había sido director. Christian Adolph Overbeck, a la vista de las inclinaciones artísticas de Fritz, como fue llamado en el círculo familiar, consiguió que tomara clases con Nikolaus Peroux, un pintor amigo suyo.⁵⁷ Un hecho que no debe ser pasado por alto para comprender las circunstancias que contribuyeron a forjar el pensamiento estético y religioso de Overbeck lo constituye la presencia de la devoción a la Virgen María en Lübeck (la catedral denominada oficialmente *St. Marien zu Lübeck* está dedicada a ella) así como la preservación de las imágenes sagradas a pesar del protestantismo profesado por sus habitantes.⁵⁸ J. Beavington Atkinson lo enfatizó al señalar que: “Estas iglesias son protestantes, pero, afortunadamente, el peor signo de la Reforma está ausente, las reliquias del pasado se conservan con reverencia, y aquí en Lübeck, como en Nuremberg, la Madonna todavía conserva su nicho de honor, y los santos aun brillan en las ventanas pintadas”.⁵⁹ El historiador también recordó que en la catedral se conservaba todavía por entonces un políptico pintado por Hans Memling, el cual dejó una profunda impresión en el joven Overbeck y dio orientación a su obra.⁶⁰ A pesar de que Johann Friedrich inició su formación artística contando con el beneplácito de su padre y con la base de una buena formación clásica, las posibilidades que su ciudad natal podía ofrecerle para dedicarse profesionalmente a la pintura pronto quedaron agotadas; el desplazamiento hacia un

⁵⁷ Vid. Lionel Gossman, “The making of a romantic icon: the religious context of Friedrich Overbeck’s *Italia und Germania*”, *Transactions of the American Philosophical Society, New Series*, Vol. 96. No. 5, Philadelphia, American Philosophical Society, 2007, p. 7.

⁵⁸ Martín Lutero dirigió diversos elogios a la Virgen María, así a manera de ejemplo puede mencionarse el sermón que pronunció el 15 de agosto de 1522 en el que señaló que “No cabe duda de que la Virgen María está en el cielo. Cómo ocurrió no lo sabemos. Es suficiente saber que ella vive en Cristo”.

⁵⁹ J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p.

⁶⁰ El 28 de marzo de 1942 la Real Fuerza Aérea británica bombardeó la ciudad de Lübeck destruyendo tres de sus principales iglesias, incluyendo la catedral. Por fortuna, el políptico de Hans Memling sobrevivió y hoy se conserva en el Museo de Santa Ana, suerte que no tuvo la *Entrada de Cristo a Jerusalén* (1824) de Overbeck perdida para siempre aquel infausto día. Lionel Gossman reprodujo una fotografía en blanco y negro de la pintura de Overbeck que tomó del libro de Kurt Karl Eberlein, *Die Malerei der deutschen Romantik und Nazarener in besonderen Overbecks un seines Kreises*, Munich, Kurt Wolff, 1928.

centro que contara con una academia de arte se impuso como una necesidad. En marzo de 1806, a los diecisiete años de edad, Johann Friedrich Overbeck partió para Viena; nunca más regresó a Lübeck, ni volvió a ver a sus padres.⁶¹

El paso del estudiante germano por la Academia Imperial y Real de Bellas Artes de Viena resultó ser a la vez una decepción y el estímulo para un rompimiento que, con toda justicia, debe ser reputado como una secesión temprana y como una de las manifestaciones de la llamada por Kenneth Clark “rebelión romántica”.⁶² Después de cuatro años de sometimiento al disciplinado sistema educativo de la Academia y a las enseñanzas de Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), pintor que sostuvo los principios del clasicismo de Jacques-Louis David y, en particular, los de Anton Raphael Mengs, Johann Friedrich Overbeck, junto con varios estudiantes que compartieron su oposición a la estética académica, dio nacimiento a la Hermandad de San Lucas (*Lukasbund*) y al movimiento que habría de ser denominado como Nazarenismo,⁶³ el cual fue reputado en sus días como el paradigma del Romanticismo alemán, pero que posteriormente fue marginado e incluso excluido de él por consideraciones de carácter nacionalista, en un primer momento, y por el triunfo de la estética formalista después. Giulio Carlo Argan señaló de manera precisa los objetivos y motivaciones que determinaron el nacimiento del grupo de los nazarenos cuando indicó que se formó “con el propósito de recuperar no sólo la inspiración ascética, sino la honestidad del oficio y la expresión pura de los pintores

⁶¹ El pintor y sus padres mantuvieron comunicación regular por medio de la correspondencia. La madre del pintor murió en 1820 y el padre al año siguiente. J. Beavington Atkinson insinuó que una de las razones por las que Overbeck nunca regresó a Lübeck fue su conversión al catolicismo hecho que hizo “que se levantaran otros muros distintos a los de ladrillo y mortero, que dividieron a parientes y amigos”.

⁶² En 1973 Kenneth Clark publicó *The Romantic Rebellion* obra en la cual omitió incluir a los nazarenos; ello se encuentra en concordancia con el rechazo que la estética formalista sintió por Overbeck y sus compañeros al considerarlos como retrógradas por ser ajenos a las tendencias progresistas inherentes a los movimientos de vanguardia. A pesar de la omisión hecha por Clark considero que a la escisión nazarena se le debe considerar como fruto de la “rebelión romántica”. Vid. Kenneth Clark, *La rebelión romántica: el arte romántico frente al clásico*, Madrid, Alianza Forma, 1990.

⁶³ Los términos *Hermandad de San Lucas (Lukasbund)* y *Nazarenos* no deben ser confundidos; la primera fue una agrupación organizada cuya actividad se dio en Viena y en Roma entre 1808 y 1818, en tanto que el grupo nazareno estuvo integrado por los miembros de la Hermandad y por una docena más de artistas que compartieron su interés por la espiritualidad, su apego por lo lineal y por el color local, y su fascinación por el arte del Renacimiento de los siglos XV y principios del XVI. Vid. Robert E. Mcvaugh, “Nazarenos”, *The Dictionary of Art*, New York, Grove, 1996, Vol. 22, p. 703.

del siglo XV italiano".⁶⁵ En las palabras del historiador italiano se encuentra implícito el reconocimiento de dos de las tendencias propias del Romanticismo a las que los nazarenos se adhirieron: el revivalismo y el primitivismo.

Fue a partir de 1808 cuando el grupo de estudiantes descontentos con las enseñanzas recibidas en la academia vienesa comenzaron a reunirse para mostrar su trabajo en un espacio comunitario con el fin de que fuera criticado de manera honesta.⁶⁶ La *Lukasbund* o Hermandad de San Lucas quedó formalmente establecida al año siguiente (1809), integrada originalmente por seis miembros: Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Franz Pforr (1788-1812), Joseph Sutter (1781-1866), Konrad Hottinger (1788-1828), Ludwig Vogel (1788-1879) y Joseph Wintergerst (1783-1867). Al colocarse bajo el patrocinio de San Lucas los pintores pusieron en claro no sólo el carácter religioso de su agrupación, sino la voluntad de conectar con el espíritu gremial que precedió al nacimiento de las academias de arte en el siglo XVI.⁶⁷ A San Lucas se le atribuye la redacción del tercer Evangelio, así como la de los *Hechos de los Apóstoles*. Nacido en Antioquía, de padres paganos, fue discípulo y acompañante de San Pablo; su buena educación quedó evidenciada por el empleo de un griego exquisito en la redacción de su Evangelio. Fue médico de profesión⁶⁸ y se ha supuesto que conoció personalmente a la Virgen María, puesto que es el escritor que más información consignó sobre ella y sobre la infancia de Jesús. Una leyenda, no anterior al siglo VI según Louis Réau, señala que San Lucas pintó a la Virgen María, circunstancia que explica el que los pintores lo veneraran

⁶⁵ Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, p. 23.

⁶⁶ Mitchell Benjamin Frank citó como fuente para señalar el comienzo de las reuniones de los futuros nazarenos una carta que Franz Pforr escribió el 9 de agosto de 1808 a Johann David Passavant. *Op. cit.*, p. 31, nota 2.

⁶⁷ Benjamin Frank enfatizó el hecho de que la naturaleza religiosa del grupo quedó clara desde el principio por haber escogido un nombre que hacía alusión al santo patrono de los pintores, sin embargo, tal vez en aquel momento el deseo de oponerse a la práctica académica fuera más fuerte y por ello volvieron su mirada a la organización artesanal que privó durante la Edad Media y el Renacimiento; la referencia a San Lucas era necesaria para quien quisiera identificarse con los tiempos de la concepción de la pintura como un trabajo artesanal. La conversión de los pintores al catolicismo se dio más tarde, cuando ya se encontraban viviendo en Roma.

⁶⁸ En 1959 la escritora angloamericana Taylor Caldwell publicó la novela histórica *Dear and Glorious Physician (Médico de cuerpos y almas)*, centrada en la vida del santo médico.

como su protector.⁶⁹ La imagen del santo fue adoptada por la Hermandad como su insignia la cual, diseñada por Overbeck, debía aparecer en el reverso de toda pintura realizada por alguno de los miembros que fuera aprobada por el grupo.⁷⁰ Con independencia del patrocinio que estos jóvenes descontentos buscaron en San Lucas, debe señalarse que los artistas relacionados con la Academia enfatizaron en las representaciones de San Lucas su vinculación con la leyenda que hizo de él un santo pintor. En México, por ejemplo, así lo mostró Juan Cordero en una de las pechinas de la capilla de Santa Teresa, y también Felipe Santiago Gutiérrez en una del templo del Carmen de Toluca.

Si bien la Academia ofreció a sus estudiantes la oportunidad de aspirar a la excelencia en el dibujo, la composición y la técnica, a Overbeck le pareció que la nobleza de pensamiento y la honestidad se encontraban ausentes en las lecciones impartidas por el Director del establecimiento Heinrich Friedrich Füger, a quien J. Beavington Atkinson reputó como un “campeón del clasicismo híbrido”.⁷¹ Füger se había formado al lado de Nicolás Guibal y de Adam Friedrich Oeser en tierras germanas, y había residido en Roma de 1776 a 1782 donde conoció a Jacques-Louis David y a Anton Raphael Mengs; después de pintar en Nápoles los frescos del Palazzo Caserta se trasladó en 1783 a Viena donde se convirtió en pintor de la Corte y Director de la Academia Imperial y Real de Bellas Artes. El malestar de Overbeck, y de sus compañeros, no sólo nació del hecho de que Füger, como buen practicante de la pintura de historia, privilegiara la representación de temas paganos, sino porque sus ideas estéticas se encontraban en perfecta sintonía con los paradigmas teorizados por Anton Raphael Mengs (1728-1779), quien fue proclamado por sus partidarios como “el mejor artista de una época, el *nuovo Raffaello*” y quien fue el

⁶⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, T. 2, V. 4.

⁷⁰ Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 31.

⁷¹ Heinrich Friedrich Füger nació el 8 de diciembre de 1751 en Heilbronn ciudad que por entonces pertenecía al Ducado de Wurtemberg el cual fue transformado en Reino en 1806 por intervención de Napoleón Bonaparte.

pintor más cotizado de su tiempo.⁷² Mengs llevaba en su nombre el homenaje que su padre había querido rendir tanto a Antonio Allegri, el Correggio, como a Rafael Sanzio.

Los miembros de la Hermandad de San Lucas rechazaron el concepto de imitación propuesto por Mengs al reputarlo como un eclecticismo carente de autenticidad; el pintor bohemio recomendaba que los estudiantes analizaran los diferentes aspectos de los grandes maestros para combinarlos con la finalidad de superar a estos modelos. Para el exponente del neoclasicismo, el pintor talentoso se comportaba como una abeja que “reúne los mejores y más bellos componentes de todas las creaciones”.⁷³ El ideal de síntesis estilística sostenido por Mengs ya había sido practicado durante el siglo XVII por los pintores pertenecientes a la Escuela de Boloña, quienes gozaron de una gran fortuna crítica dentro del canon académico y que, en contraste, fueron censurados por los rebeldes nazarenos.⁷⁴ Así, en tanto que el teórico del clasicismo invitó a los practicantes de la pintura a imitar las mejores características de los grandes maestros, el grupo de estudiantes de la Hermandad de San Lucas descubrió que muchos de los cuadros del Tintoretto, del Veronés, del Correggio y de Tiziano que formaban parte del acervo de la Galería de Viena, que tras permanecer cerrada durante varios años había vuelto a abrir sus puertas en 1808, les provocaban repulsión por percibir en ellos unos “corazones fríos tras las pinceladas atrevidas y los bellos colores”⁷⁵ que despertaban en ellos emociones sensuales. Fue Franz Pforr quien documentó en una carta dirigida a su tutor en 1810 los efectos que la visita a la colección de los Habsburgo tuvo en los jóvenes alumnos que aún no habían dado nacimiento a la *Lukasbund*.

A la vista de la colección de la Galería de Viena surgió el estímulo para rechazar el canon de artistas admirados por la Academia y para volver su mirada hacia los antiguos maestros alemanes. El primitivismo que caracterizó la rebelión nazarena hizo su aparición

⁷² Noemi Cinelli, “El ‘rigorismo académico’ de A. R. Mengs. Orígenes de una mala interpretación de sus ideas innovadoras en la España de Carlos III” en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla*, número. 22, 2010, p. 278.

⁷³ Citado por Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ Robert E. McVaugh señaló que la Hermandad de San Lucas rechazó el clasicismo barroco tardío; *op. cit.*, p. 703.

⁷⁵ Vid. Ernst Hans Gombrich, *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Madrid, Debate, 2006, p. 115.

como resultado del contraste de las cualidades de los “viejos” pintores germanos con las de los pertenecientes a las escuelas del Alto Renacimiento italiano que gozaban de una universal valoración en los círculos académicos. El contacto con aquellos les hizo adquirir conciencia sobre los “errores” que su educación académica le había legado; los prejuicios recibidos en su formación habían condicionado un deprecio por los primitivos a quienes se consideraba como torpes y rígidos. Ahora podían constatar que su juicio “habían estado pervertido por una sobredosis de pinturas con poses exageradas y ridículamente afectadas”.⁷⁶ El conocimiento de los primitivos tuvo para Pforr y Overbeck el carácter de una auténtica revelación y con entusiasmo el pintor explicó que:

“Su noble sencillez y su firme caracterización hablaban en voz alta a nuestros corazones. Aquí no había pinceladas briosas ni trabajo atrevido, simplemente todo estaba allí como si no estuviera pintado sino dibujado. Nos quedamos mucho tiempo en aquella sala y salimos de ella con admiración y respeto”.⁷⁷

En las palabras que Franz Pforr expresó en 1810 cabe destacar varios aspectos:

- a) Las pinturas que causaron desagrado a Overbeck y a él fueron las realizadas por los pintores de la escuela veneciana y por el parmesano Correggio, los cuales privilegiaron lo pictórico por encima de lo lineal; es decir que condenaron la práctica artística en la que la generación de las formas se conseguía mediante la aplicación del color (de la materia cromática) y no con el dibujo, como lo hicieron los venecianos en contraste con los florentinos;
- b) Los estudiantes se mostraron plenamente conscientes de la relación existente entre lo pictórico y lo sensual, así como de su oposición al predominio del componente intelectual que se encuentra asociado con el *disegno*;
- c) El rechazo del placer sensorial asociado con la pintura veneto-parmesana se encontraba en perfecta consonancia con el ascetismo que caracterizaría después a los nazarenos;

⁷⁶ *Ídem.*

⁷⁷ *Ídem.*

d) Pforr consignó que frente a la repulsión causada por los venecianos y por el Correggio, él y Overbeck prestaron atención a “algunos cuadros de Miguel Ángel, Perugino y un pintor de la escuela de Rafael”, lo que constituye una nueva afirmación del valor que reconocieron a los pintores vinculados con la escuela florentina que concedió al dibujo la primacía;

e) La inclusión del Perugino es un testimonio de cómo el canon de artistas del Alto Renacimiento comenzaba a resquebrajarse, o al menos ampliarse, para incluir a un artista perteneciente a la generación anterior; el primitivismo que habría de privilegiar a los pintores cuatrocentistas ya se encuentra enunciado en la carta;

f) Altamente significativa es la confesión de que les resultaba difícil apartar los ojos de la *Santa Justina* de Pordenone, pintura que hoy es reconocida como obra de Alessandro Bonvicino, el Moretto da Brescia, un pintor que si bien recibió el influjo de Tiziano sintió un gran entusiasmo por Rafael; en todo caso lo que me parece que es una muy feliz “coincidencia” es el hecho de que Pforr y Overbeck quedaran subyugados por una pintura de carácter sacro realizada por un pintor que encarnó el ideal de vida que ellos habrían de fijarse posteriormente, sin que tuvieran conciencia, ni conocimiento de ello. Moretto fue un pintor de una piedad profunda, que antes de dar inicio a la representación de una pintura religiosa ayunaba y recibía la Eucaristía.⁷⁸ La comunión de afectos establecida entre el piadoso italiano y los igualmente devotos pintores alemanes, surgida ante la captación inconsciente de la espiritualidad del primero, es digna de ser abordada no con los recursos de la razón sino de manera sesgada como hizo Salvador Dalí con el *Ángelus* de Jean-François Millet usando su método paranoico crítico;

g) Overbeck y Pforr, en concordancia con el nacionalismo romántico que se oponía a la universalidad del canon académico, descubrieron el legado de los antiguos maestros alemanes; ello no sólo constituye un testimonio del cómo los estudiantes

⁷⁸ Moretto de Brescia fue uno de los pintores de los que Pelegrín Clavé copió alguna obra durante sus años romanos y a quien se refirió en una ocasión en los apuntes que Salvador Moreno publicó con el título de *Lecciones estéticas*; Clavé lo incluyó en la lista de pintores que, en su opinión, alcanzaron la perfección en el siglo XVI. Vid. Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, edición de Salvador Moreno, México, UNAM, 1990, p. 143.

se sumaron a las tendencias primitivistas, sino de su capacidad para reconocer en el legado artístico germano un valor que podía ser colocado en pie de igualdad con el de las escuelas italianas.

f) La aversión que sintieron por el predominio de lo pictórico frente a lo lineal obedeció no sólo a consideraciones de índole estilístico sino que se encontraba unida a inquietudes de carácter moral: el desprecio por la sensualidad aunado al peligro de que el tema sacro del cuadro pasara desapercibido ante el despliegue del virtuosismo técnico del pintor.

Franz Pforr sintetizó la condena nazarena de lo pictórico al señalar que:

“Dado que las pinceladas no son más que males necesarios y medios para lograr un fin, nos pareció ridículo presumir de ellas y conceder algún valor a la osadía con que se aplicaban. También descubrimos que sólo la falta de respeto por el propósito del arte puede llevar a este tipo de abuso, ya que distrae la atención del espectador del tema del cuadro, y quiere que se concentre en el ingenio con que se ha jugado con un gran tema”.⁷⁹

A la seducción que lo primitivo ejerció sobre los nazarenos; a la consideración de que la práctica del arte no se reducía a una opción de carácter estilístico sino que entrañaba una dimensión moral; a la devoción a la que el arte religioso les invitaba, los jóvenes estudiantes de la Academia sumaron la exigencia romántica de sinceridad a la subjetividad de cada pintor. Los integrantes de la Hermandad de San Lucas opusieron al método de enseñanza académica, con su pretensión de validez universal y su idoneidad para formar artistas poseedores de virtuosísimo técnico pero carentes de la libertad indispensable para poder expresar las inquietudes y emociones propias de su subjetividad, la exigencia del respeto a la naturaleza individual de cada creador. Overbeck, Pforr y los otros integrantes de la hermandad requerían no de un establecimiento educativo que inhibía su dimensión personal sino de una comunidad en la que la corrección fraterna le permitiera florecer.

⁷⁹ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 115.

El rompimiento definitivo con la Academia de Viena se encontró condicionado por los acontecimientos políticos del momento. En mayo de 1809 la institución se vio forzada a cerrar sus puertas a consecuencia de la amenaza de la invasión napoleónica de la capital del Imperio Austriaco; cuando reabrió más tarde, las precarias condiciones económicas determinaron que únicamente fueran readmitidos los estudiantes austriacos, disposición que excluyó a Overbeck, Pforr, Vogel y Hottinger.⁸⁰ Junto con el austríaco Sutter, que sí había sido reincorporado, los pintores abandonaron Viena el 15 de mayo de 1810 para trasladarse a Roma, a la que arribaron el 20 de junio después de haber visitado otras ciudades italianas, entre ellas Urbino, cuna de Rafael Sanzio, y Venecia; Josef Wintergerst los alcanzó al año siguiente. Joseph Beavington Atkinson enfatizó el hecho de que Overbeck antes de dejar Viena había determinado ya con firmeza su vocación: el consagrar su vida al arte cristiano. Un testimonio del malestar que el ambiente artístico vienés producía en el pintor lo constituyen las palabras que expresó en relación al “arte verdadero”:

"Oh, yo estaba tan lleno de él, toda mi imaginación se encontraba poseída por Vírgenes y Cristos; llevaba estas impresiones conmigo, las albergaba, pero en ningún lugar podía encontrar respuesta".⁸¹

Los integrantes de la Hermandad de San Lucas dejaron tras de sí una Viena que humillada por el ejército invasor había consentido no sólo en ceder importantes porciones del Imperio Austriaco, sino a concertar una alianza con Napoleón, la cual quedó sellada con el matrimonio del Emperador francés y la princesa María Luisa de Habsburgo-Lorena, hija del Emperador Francisco I. Entre los asistentes a la boda se encontró Christian Adolph Overbeck, el padre del pintor, quien por entonces fungía como representante de Lübeck en París. Si los efectos de las guerras napoleónicas habían determinado la separación de

⁸⁰ Joseph Beavington Atkinson no relacionó la salida de los pintores de la Academia con las consecuencias derivadas de las campañas napoleónicas sino que le dio más bien el carácter de una sanción motivada por su oposición minoritaria a la práctica académica. El historiador señaló que Overbeck y sus compañeros fueron expulsados de las clases con mano dura y muy poco ceremonial. *Op. cit.*, s. p. La idea de la expulsión como castigo por la oposición a sus maestros fue recogida por E. Bénézit en su *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et des tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Gründ, 1999, t.10, p. 464. Consulté la novena edición.

⁸¹ Joseph Beavington Atkinson, *idem*.

los pintores de la Academia, también hicieron posible el que en la Roma sometida a Napoleón pudieran encontrar el espacio idóneo para poder adoptar el estilo de vida que mejor se ajustaba a sus ideales: el del monacato. En 1809, el año de la fundación de la *Lukasbund*, Napoleón Bonaparte incorporó los Estados Pontificios al Imperio Francés manteniendo al Papa Pío VII, a quien se refirió como el “bufón que había perdido por completo el juicio”, como prisionero en Savona. El destino movió de nuevo sus hilos para generar el espacio en el que los artistas recién llegados pudieron concretar su anhelo de crear una comunidad en la que arte y oración fueran una misma cosa.

Con las guerras napoleónicas el anticlericalismo de la Revolución Francesa llegó a los Estados conquistados; la fobia a la Iglesia, unida a la desconfianza del liberalismo hacia las corporaciones, tomó cuerpo legal a través de normas jurídicas que dispusieron la extinción de las comunidades monásticas y la secularización de las propiedades del clero, que transformadas en “bienes nacionales” fueron susceptibles de ser enajenadas a particulares. La legislación napoleónica operó la comodificación de los recintos sagrados y de los tesoros artísticos en ellos contenidos. La transferencia de la propiedad de tales recintos abrió los monasterios a la mirada del mundo; los claustros fueron invadidos por los laicos; los cantos sagrados fueron sustituidos por las voces de los curiosos que recorrían los espacios que antes les estaban vedados; los muros que protegían la vida contemplativa fueron derribados por el imperio de la ley para dar paso a la especulación inmobiliaria. Cincuenta años después, el “espectáculo público” en que se convirtió el asalto profano de los recintos y objetos sagrados se repitió en México ante la mirada de Pelegrín Clavé y de una sociedad católica imposibilitada para hacer frente a la fuerza del Estado liberal.⁸²

⁸² En 1861 Manuel Ramírez Aparicio, quien fue un liberal moderado, publicó, a manera de tributo a las comunidades religiosas disueltas, una obra que constituye un testimonio conmovedor sobre la profanación de los conventos en México. En la *Introducción*, después de señalar que tras la excomunión de las monjas todos iban a visitar los conventos vacíos, planteó una serie de interrogantes inquietantes sobre el respeto que merecían las congregaciones que habían dejado buenos frutos en la historia nacional. El autor planteó varias preguntas “¿Ya no hacen falta los frailes? ¿son plantas sin savia? ¿los conventos ya no ejercen en la sociedad actual la benéfica influencia que en los primeros años de su establecimiento? En hora buena ¿Pero nada bueno les debemos? ¿ya nos descargamos de nuestra deuda de gratitud?”. Seguramente los “hombres impíos” a los que aludió Pío IX, como lo fue Juárez en México, pensaban que nada se les debía a las órdenes

Fue en uno de los monasterios secularizados por Napoleón Bonaparte, el de los frailes franciscanos irlandeses de San Isidoro,⁸³ ubicado en el monte Pincio, el cual no se encontraba completamente abandonado por la congregación, donde se establecieron los pintores, después de haber residido al principio en la *Villa Malta*. Al arrendar el recinto los germanos no pretendieron participar en la desacralización operada por los especuladores, sino apropiarse de la vida monástica; mimetizarse con un espacio santificado por la orden de religiosos que había habitado en él. Johann Friedrich Overbeck y sus compañeros no simulaban el ser monjes, sino que buscaron nutrir su práctica artística con la espiritualidad propia de los hombres consagrados a Dios. Dentro de los muros del monasterio los artistas pudieron gozar de los beneficios de la vida comunitaria sin renunciar a la soledad necesaria para el trabajo individual: cada pintor ocupaba una celda, en la que se entregaba a su obra, y en las noches todos se reunían en el refectorio para dibujar a partir de modelos y para discutir sobre su producción. En el espacio del antiguo monasterio Overbeck encontró las condiciones para forjar su identidad como monje-pintor, adoptando como modelo a emular al fraile pintor del siglo XV Giovanni da Fiesole (1387-1455) conocido universalmente como Fray Angélico.⁸⁴

Giorgio Vasari consignó en *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*⁸⁵ que fue con motivo de una pintura que el religioso perteneciente a la Orden de Predicadores realizó para la Iglesia de Santo Domingo en Fiesole y que representa la *Coronación de la Virgen* que comenzó a ser llamado por todos Fra Giovanni Angelico. Refiriéndose a la pintura realizada al temple sobre madera, que hoy se conserva en el Museo del Louvre, el escritor florentino indicó que:

monásticas y, menos todavía, a los edificios que el “Presidente demagogo” al que se refirió Manuel Vilar condenó a la desacralización y a la demolición. *Vid.* Manuel Ramírez Aparicio, *op. cit.*, p. VII y VIII.

⁸³ Aunque no es usual, se ha llamado a la comunidad de artistas encabezada por Overbeck como “Hermandad de San Isidoro”. *Vid.* Julia M. Ehresmann, “Overbeck, Johann Friedrich”, *Dictionary of Art*, New York, McGraw-Hill, v. 4, p. 272.

⁸⁴ Mitchel Bejamin Frank usó el término monje-pintor para referirse al papel que Overbeck eligió jugar en relación a su práctica profesional y lo contrastó con la imagen del hombre independiente que quiso proyectar en la esfera de sus relaciones familiares. Mitchel Bejamin Frank, *op. cit.*, pp. 49-79.

⁸⁵ La obra fue editada por primera vez en 1550 en Florencia, una segunda edición ampliada apareció en 1568.

“Todos los santos y santas que allí aparecen no solamente tienen expresiones muy vivas, dulces y delicadas, sino que el colorido de esa pintura parece ser obra de un santo o de un ángel. Por tal razón ese buen religioso siempre ha sido llamado Fra Giovanni Angelico”.⁸⁶

Como señaló el escritor florentino, el reconocimiento de las virtudes religiosas, casi angelicales, de Fra Giovanni da Fiesole, llamado en el siglo Guido di Pietro, tenía en el momento en que escribió su *Vida* una larga historia ya. Parece ser que el primero que le calificó como *Angelicus pictor* fue fray Domenico da Corella en 1469, sin embargo, Luciano Berti señaló que probablemente lo hizo recogiendo una definición ya corriente entre aquellos padres dominicos, idea que se encuentra en armonía con lo consignado por Vasari. Berti indicó que en tal denominación existía una analogía con la aplicada al también dominico Santo Tomás de Aquino, el *Doctor angelicus*, noción que fue recogida por Cristóforo Landino quien en 1481 señaló que fray Giovanni “(fue)...angélico y hermoso y devoto y bien dotado de magníficas disposiciones”.⁸⁷ El juicio que los contemporáneos del monje cuatrocentista formularon, y que quedó consignado por las palabras de Giorgio Vasari, no estaba errado. La santidad de la vida de Giovanni da Fiesole fue reconocida oficialmente por el papa San Juan Pablo II quien lo beatificó el 3 de octubre de 1982, lo que se dio a conocer a través de la Carta Apostólica en forma de *Motu Proprio Quie Res Christi Gerit*.⁸⁸ El Sumo Pontífice transformó en una realidad canónica la secular designación con la que la piedad católica había revestido al pintor cuatrocentista: la del Beato Angélico. Un ejemplo de la seducción espiritual que la obra de Fray Angélico ha ejercido lo constituye el hecho de que en el siglo XVI el papa dominico Pío V (reinó de 1566 a 1572) que, como indicó Werner Weisbach, tenía escasa afición por los gustos de su tiempo, dispusiera que Bartolomé Spranger copiara su *Juicio Final* y que más tarde lo destinara a ornamentar su tumba.⁸⁹ El documento del papa San Juan Pablo II inicia

⁸⁶ Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 221.

⁸⁷ Luciano Berti, *Beato Angélico*, Barcelona, Ediciones Toray, 1968, p. 30.

⁸⁸ Un documento emitido *Motu Proprio* es aquel que el Papa escribe por iniciativa propia y no como respuesta a una solicitud, ni por iniciativa de otros. Las determinaciones legales contenidas en él tienen toda la fuerza de la autoridad papal, si bien no derogan leyes ya existentes, a menos que así se especifique.

⁸⁹ Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, ESPASA-CALPE, 1942, p. 6.

repetiendo las palabras del escritor florentino quien indicó que Fray Giovanni Angelico da Fiesole:

“Fue muy humano y sobrio, y se alejó de los lazos del mundo para vivir castamente, y nunca se cansó de decir que quien amaba este arte tenía necesidad de quietud y vivir sin preocupaciones; que *quien hace cosas para Cristo, siempre debe estar con Cristo*”.⁹⁰

La Hermandad de San Lucas transformó la descripción de las virtudes religiosas de Fray Angélico y las características estilísticas de su obra en un ideario. El santo fraile se convirtió en su modelo predilecto,⁹¹ en particular de Johann Friedrich Overbeck quien el 9 de octubre de 1811 se refirió en su diario a él exclamando:

“¡Cuán pura debió ser el alma del pío Fiesole, cuán despojada de todo deseo exterior, enteramente consagrada a lo celestial, eso es el amor cristiano! ¡Cuán estricto y regulado su modo monástico de vida!”⁹²

En esa misma fecha el pintor alemán puso por escrito el ideal que la reflexión sobre la vida del fraile pintor había hecho nacer en su interior; uno que encerraba el programa que se había resuelto seguir consistente en reafirmar, en palabras de Giulio Carlo Argan, “la identidad romántica entre arte y vida, inspiración y fe religiosa, espiritualidad y belleza”.⁹³ Al comprometer su propia existencia en la práctica del arte pictórico, Overbeck buscó la autenticidad que nunca encontró en la pintura académica. El pintor indicó que:

“Solamente un modo de vida ordenado, puro e inocente proporciona la tranquilidad de espíritu y mente que es absolutamente necesaria para dar a luz obras verdaderamente puras”.⁹⁴

⁹⁰ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 226. La letra cursiva es mía.

⁹¹ Para Cordula Grewe el artista que se convirtió en el modelo a emular fue Rafael Sanzio, incluso la apariencia de los nazarenos, con el cabello largo, habría tenido como motivación el mimetizarse con el pintor; antes de instalarse en Roma los integrantes de la Hermandad de San Lucas visitaron Urbino, la ciudad natal de Rafael, viaje que para ellos tuvo el carácter de una peregrinación. Si bien es cierto que el urbinense fue visto con una gran devoción, sorprende que en el trabajo de Grewe no exista ninguna referencia al Beato Fray Angélico cuya vida se ajustó más al ideal monástico que la Hermandad se propuso vivir, al menos durante su primera fase en Roma. En contraste, Mitchel Benjamin Frank puso el acento en la influencia del monje dominico. *Vid.* Cordula Grewe, *op. cit.*, pp. 53-56.

⁹² Mitchel Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 14.

⁹³ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁴ Mitchel Benjamin Frank, *Ídem*.

Por su parte, Franz Pforr compartió la idea de que la vida de alguien consagrado al arte tenía similitudes a la de quien lo ha hecho a Dios; artistas y monjes debían compartir las mismas virtudes. El pintor declaró que:

“Me gustaría preguntarle al hombre que quiere consagrarse al arte, lo que le preguntamos al hombre que quiere ser un monje: ¿puedes tomar y observar los votos de pobreza, castidad y obediencia? Si es así, entonces entra”.⁹⁵

Los pintores germanos que se establecieron en el monasterio de San Isidoro con el propósito de acompañar su práctica artística con la coherencia de vida que demandaba su inclinación a la pintura religiosa pronto comenzaron a ser llamados burlescamente como “nazarenos”,⁹⁶ debido a que adoptaron, como señal de identidad, un modo de vestir y de peinarse particular: sus ropas se inspiraron en los atuendos bíblicos y llevaron el cabello largo.⁹⁷ J. Beavington Atkinson se refirió a ello, con un tono que mezcla la censura y el reconocimiento, cuando señaló que “no se encontraron libres de las afectaciones de la juventud, haciéndose conspicuos por el cabello largo y un modo extraño de vestir, y a través de su exclusividad y santidad se ganaron como apodo el epíteto de ‘Nazaritas’”.⁹⁸ El historiador decimonónico consignó una lista de nombres, hoy en desuso, con los que los contemporáneos de la Hermandad de San Lucas se refirieron a ellos: “Prerrafaelitas”,⁹⁹ “la

⁹⁵ Mitchel Bejamin Frank, *ibídem*, p. 13.

⁹⁶ Norma Broude indicó que el nombre de “nazarenos” llevaba implícitas asociaciones de falsa piedad, lo cual resultaba ser erróneo puesto que si de algo dieron testimonio los integrantes de la Hermandad de San Lucas fue de la necesidad de que existiera coherencia entre su vida espiritual y la práctica de la pintura religiosa. Norma Broude, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁷ Robert E. Mcvaugh señaló que probablemente el primero en aplicar el término burlón fue Christian Reinhart.

⁹⁸ J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p.

⁹⁹ El término *Prerrafaelita* se usa actualmente para referirse no a la hermandad de los pintores germanos sino a la que nació en Inglaterra en 1848 integrada principalmente por Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt. En relación a la apropiación del término por parte de los ingleses Timothy Hilton señaló que el adjetivo “prerrafaelita” era de uso corriente en el mundillo artístico. Según Madox Brown él fue quien se los dio a conocer a los jóvenes pintores: “Cuando empezaron a charlar acerca de los maestros italianos, yo naturalmente les hablé de los prerrafaelitas y, no sé si les gustó o no, pero el caso es que lo adoptaron”. Por su parte Holman Hunt señaló que un día en el que él y Millais criticaron *La Transfiguración* de Rafael en la *Royal Academy* uno de sus discípulos les dijo “Entonces, vosotros sois prerrafaelitas”, y ellos entre risas aceptaron el calificativo. Madox Brown había visitado Roma y entrado en contacto con los Nazarenos. Al describir los objetivos de los germanos Hilton enfatizó la motivación nacionalista en detrimento de la búsqueda de espiritualidad pues indicó que su “intención era de purificar su propio arte nacional mediante la manipulación del arcaísmo religioso y cultural”. *Vid.* Timothy Hilton, *Los Prerrafaelitas*, Barcelona, Destino–Thames and Hudson, 1993, pp. 18-19 y 33.

nueva-antigua escuela”, “los artistas alemanes-romanos”, “los pintores romano-eclerisáticos”, “los pintores germanos patriotas y religiosos”.¹⁰⁰ Cada uno de estos términos acentuó alguna de las características propias del grupo de pintores encabezados por Johann Friedrich Overbeck: su religiosidad, la cual formó parte del movimiento más amplio conocido como el revivalismo católico; su adhesión a las tendencias primitivistas que fueron expresión del historicismo romántico; y el carácter germano del movimiento que se encontró unido al nacionalismo de la época. Norma Broude señaló que después de que los artistas abandonaron el monasterio de San Isidoro y con ello su estricta soledad conventual se rebautizaron con el nombre de “Dureristas” o “Seguidores de Durero”, noción que ponía énfasis en su intención de revalorar la obra de los primitivos alemanes, y en particular la del que hasta el día de hoy es considerado como el más importante de sus exponentes: Alberto Durero (1471-1528).¹⁰¹

El anhelo de mimetizarse con la espiritualidad del monacato, unido a la exigencia romántica de fidelidad a su propia individualidad, llevó a los pintores nazarenos a dar un paso fundamental para alcanzar la coherencia indispensable para lograr la unidad de arte y vida: la conversión al catolicismo. J. Beavington Atkinson no vio en la adhesión de los nazarenos a la Iglesia Católica un aspecto menor, sino que lo calificó de “un asunto muy serio”;¹⁰² con el tiempo, la nueva fe de los pintores conversos sería usada, por razones de carácter nacionalista, como uno de los argumentos esgrimidos para descalificar y excluir a los nazarenos, y en particular a Johann Friedrich Overbeck, del canon del Romanticismo alemán, dentro del cual acabaron siendo privilegiados los paisajes y las alegorías llenas de subjetividad de los protestantes Caspar David Friedrich (1774-1840) y Philip Otto Runge

¹⁰⁰ J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p.

¹⁰¹ Norma Broude, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰² Cordula Grewe, en la obra que hemos venido citando, ignoró por completo el problema de la conversión de los germanos al catolicismo, como si hubiera sido un aspecto menor. Esta omisión, a mi juicio, resulta tan incomprensible como la de no aludir al Beato Fray Angélico. Por su parte, Lionel Gossman, sí prestó una gran atención al tema de la conversión pero, en mi opinión, al centrar su interés en la conversión de algunos judíos, como Dorothea Schlegel y sus hijos Johannes y Philipp Veit, concedió demasiada importancia al origen luterano pietista de Overbeck y no profundizó en la fe católica que adoptaron tanto los protestantes como los judíos que descubrieron por igual su Verdad religiosa en la Iglesia Católica, de ahí su conversión.

(1777-1810).¹⁰³ Fiel a las exigencias de su propia individualidad, Overbeck rompió con el credo luterano que había recibido de sus padres para ser bautizado e incorporado a la Iglesia Católica el Domingo de Ramos de 1813, después de haber observado y meditado durante tres años en torno a la fe de la Roma en la que la Hermandad de San Lucas se había establecido; su ejemplo fue seguido por los demás integrantes de la fraternidad, circunstancia que despertó la alarma del embajador de Prusia en Roma, quien solicitó que le remitieran las obras de Lutero y otros escritos contrarios al Papado, para contrarrestar la supuesta influencia de un panfleto que circulaba con la finalidad de llevar a los germanos a la adhesión a la Iglesia Católica.¹⁰⁴ Lionel Gossman señaló que unos diecinueve artistas alemanes se convirtieron al catolicismo en los años tempranos del movimiento nazareno; entre ellos el historiador y crítico de arte Carl Friedrich von Rumohr,¹⁰⁵ así como los dos hijos de Gottfried Schadow (el escultor neoclásico del auriga de la Puerta de Brandenburgo de Berlín), Wilhelm, el pintor, y Rudolf, el escultor. Johann Friedrich Overbeck realizó durante toda su vida una labor de apostolado muy activa y eficaz; sus palabras y su ejemplo llevaron a muchos al Bautismo.¹⁰⁶

La conversión de Overbeck no fue un acto abrupto, sino la consecuencia de un proceso de maduración interior que tuvo lugar durante el tiempo que hizo suya la

¹⁰³ Para profundizar en el proceso de marginación de los nazarenos, *Vid.* Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, pp. 143-168.

¹⁰⁴ J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p.

¹⁰⁵ La conversión al catolicismo de Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) fue anterior al nacimiento de la Hermandad de San Lucas pues se dio en 1804 a la vez que la de los hermanos Franz y Johannes Riepenhausen (1786-1831 y 1787-1860). Von Rumohr conoció en Roma a los nazarenos a quienes apoyó mediante sus escritos y con la adquisición de obras realizadas por ellos; con los tres volúmenes de su *Italienische Forschungen* (1827-32) contribuyó al redescubrimiento de los pintores primitivos florentinos. Los hermanos Riepenhausen fueron pintores y grabadores que dirigieron su atención en Roma al estudio de la obra de Rafael; además de realizar pinturas religiosas, realizaron de manera conjunta la *Glorificación de Rafael*.

¹⁰⁶ Mitchell Benjamin Frank señaló que el catolicismo de Overbeck fue un factor fundamental para su rechazo y exclusión del canon del Romanticismo alemán. Ya durante su vida el cónsul prusiano en Roma, Barthold Georg Niebuhr, supuestamente un amigo suyo, lo descalificó debido a su conversión al aplicarle el calificativo de *schwärmer*. La palabra Schwärmerei se define como una dirección del temperamento enferma, en la que el hombre es gobernado por sus sentimientos y por su imaginación; la reflexión inteligente y el sentido racional le es ajena. *Vid.* Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 153. La fe de Overbeck hizo que cayeran sobre él las acusaciones de fanático, enfermo, femenino, anacrónico y traidor a sus raíces germanas. Sin duda la Iglesia Católica se encuentra en deuda con un artista que no sólo debería recibir homenaje en los museos que resguardan su obra, sino que debería ser elevado a los altares, puesto que, al menos a mi juicio, su santidad es evidente.

reclusión conventual. El pintor, a diferencia de Franz Pforr quien fue un enamorado de las historias y leyendas medievales, confirió a la Biblia la primacía como fuente de inspiración. Ya en el temprano autorretrato que el pintor había pretendido regalar a sus padres en 1808 con motivo de su aniversario, y que concluyó al año siguiente, enviándolo a Lübeck en 1810, Overbeck se representó sosteniendo las Sagradas Escrituras frente a un lienzo en blanco para manifestar su intención de colocar a la Revelación como el manantial del que habría de brotar su labor como artista, situación no exenta de complicaciones debido a su formación protestante y al dilema que implicaba el mostrar a través de imágenes las historias bíblicas.¹⁰⁷ Si bien el nazareno hizo de su autorretrato un manifiesto pictórico de su vocación como artista religioso, la herencia de su formación clásica todavía está presente. Mitchell Benjamin Frank interpretó la columna, el busto de Goethe y, con cautela, los libros colocados detrás del pintor como símbolos de su educación clásica; el estudioso indicó que al haber ideado la pintura como un obsequio para sus padres, Overbeck se presentó de acuerdo a sus expectativas, entre las que se encontraba la convicción de que la cultura clásica era un elemento indispensable para forjarse una carrera artística.¹⁰⁸ A pesar de ello, el pintor declaró la que habría de ser su vocación: consagrarse a la práctica de la pintura sacra.

Si en su autorretrato Overbeck aparece aun como un piadoso protestante que ha hecho de la meditación sobre la Palabra de Dios el centro de su espiritualidad, el lienzo que lo acompaña constituye una indicación del camino al que su sed de sacralidad habría de conducirlo. Para Overbeck la consideración de la Revelación no podía reducirse a una reflexión meramente racional, sino que debía traducirse en imágenes; el alemán no fue un teólogo sino un artista deseoso de poner su talento al servicio divino. La Roma católica en la que se estableció se encontraba llena de estímulos para invitarlo a abrazar una fe en la que el recurso a los sentidos había quedado firmemente establecido desde el siglo VIII en el Segundo Concilio de Nicea y había sido confirmada en el siglo XVI, frente a los ataques del protestantismo, en el Concilio de Trento. La conversión de los pintores nazarenos

¹⁰⁷ La pintura se conserva en el Muséum für Kunst und Kulturgeschichte des Hansestadt Lübeck.

¹⁰⁸ Lionel Gossman, *op. cit.*, p. 62.

aparece como una consecuencia lógica de su traslación desde el ámbito germano a la ciudad-cabeza del catolicismo, justo como unos cincuenta y ocho años antes le había ocurrido a Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), el gran teórico de la estética neoclásica, cuya adhesión a la Iglesia Católica coincidió con su paso de Dresde a Roma.¹⁰⁹ En la correspondencia de Overbeck a su padre hay indicios sobre el proceso de convencimiento que le llevó a optar por la conversión: en una carta fechada el 29 de abril de 1811 el pintor hizo una exposición comparativa de las bondades del catolicismo frente al protestantismo y le manifestó su deseo de ingresar a la Iglesia Católica. En la epístola el pintor narró cómo la vista de una procesión en Roma le produjo una impresión tan profunda que involuntariamente sintió la necesidad de arrodillarse.¹¹⁰

En la carta en la que Pelegrín Clavé expuso su necesidad de acudir al ejemplo de Johann Friedrich Overbeck para concluir con las pinturas que debía realizar para la iglesia de La Profesa el español se refirió al alemán señalando que era un “ejemplo de asuntos religiosos”¹¹¹ y en otra ocasión indicó que el “insigne y venerable” pintor quizá fue el primero que “comenzó la reacción contra las profanidades del renacimiento”.¹¹² De un modo similar, en una carta fechada el 9 de octubre de 1867, dirigida a José Arrau, Clavé reconoció que Overbeck era el pintor que más le impresionaba en “los conceptos

¹⁰⁹ De manera aberrante, en mi opinión, se ha dudado de la sinceridad de la conversión de Winckelmann pues se encontró unida al ofrecimiento de prerrogativas y de un verdadero mecenazgo para el desarrollo de sus inquietudes intelectuales en la ciudad de los papas. Alex Potts calificó la conversión del sabio germano como “controvertida”; Vid. *The Dictionary of Art*, New York, Grove, 1996, vol.33, p. 241. En el prólogo de Juan A. Ortega y Medina a su traducción de *De la Belleza en el arte clásico* el estudioso señaló que “El erudito cardenal Passionei se decidió en seguida a que aquél alemán tan brillante y buen helenista fuese a Roma y, más aún, se comprometió con Archinto a darle 33 cequíes oro al mes, casa y manutención; la única condición *sine qua non* que imponía ya la sabemos: abrazar el catolicismo”; Vid. J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas*, México, UNAM – IIE, 1959, p. 16. Independientemente de cualquier elemento exterior del que pudiera haberse beneficiado Winckelmann deben rechazarse como frívolas las insinuaciones de falta de sinceridad pues desconocen completamente la acción de la gracia que llevó al alemán al Bautismo, ello con independencia del profundo amor y casi reverencia que el erudito alemán sintió por la belleza de los dioses y héroes del mundo pagano y, desde luego, de su homosexualidad. Vid. “Winckelmann, Johann Joachim” en *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/winckelmannj.htm>

¹¹⁰ Vid. Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 56.

¹¹¹ Vid. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 11.

¹¹² José Bernardo Couto puso estas palabras en boca de Pelegrín Clavé en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Vid. José Bernardo Couto, *op. cit.*, p. 123. Citado por Salvador Moreno, *ibidem*, p. 10.

místicos”.¹¹³ Y, cuando al final de sus días el catalán hizo un balance de su aportación al formar a los alumnos de San Carlos señaló con claridad que su obra derivaba de la “moderna escuela romana”, de la que Overbeck había sido el inspirador, la cual se fundaba “principalmente en la filosofía religiosa, en la verdad histórica y en la elevación de conceptos”.¹¹⁴ Si bien la primera de las expresiones aparece en un contexto que podría inducirnos a reducirla a la noción de que la obra de Overbeck fue usada como un modelo para abordar el género sacro, la segunda parece apuntar a una visión mucho más amplia puesto que la idea de haber rechazado las profanidades del Renacimiento lleva implícita la conciencia de que el alemán buscó infundir a la práctica artística una espiritualidad que se oponía al espíritu mundano, para lo cual buscó inspiración en los artistas quattrocentistas y en particular en el Beato Angélico, pintor que ante todo fundamentó su acción en la convicción de la unidad y coherencia que debe existir entre vida y arte. En todo caso, Clavé llamó a Overbeck “venerable”, epíteto que le colocó en sintonía con cuantos trataron al germano, dado que un tópico recurrente en los testimonios de quienes lo conocieron fue el elogio de sus virtudes morales; no es exagerado afirmar que Johann Friedrich Overbeck, el pintor converso, disfrutó en vida de una auténtica fama de santidad.

En 1811 arribó a Roma el pintor Peter Cornelius (1783-1867) quien, nacido en Düsseldorf dentro de una familia católica, encontró afinidad con la comunidad de conversos germanos de la Hermandad de San Lucas a la cual se incorporó en 1812.¹¹⁵ La adhesión de Cornelius coincidió con la partida de Franz Pforr quien a los veinticuatro años murió víctima de la tuberculosis, así como con la exclaustación de la colonia de artistas del monasterio franciscano de San Isidoro, debido al vencimiento del contrato de

¹¹³ Carta de Pelegrín Clavé a don José Arrau B. Archivo Histórico Municipal de Barcelona. Legajo 14. Citada en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, pp. 103-104.

¹¹⁴ Discurso de ingreso a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. 1870. Manuscrito autógrafo. Archivo, caja 26. Citado en Salvador Moreno, *ibídem*, p. 116.

¹¹⁵ Treinta y tres años después Peter Cornelius fue uno de las personalidades que apoyó el nombramiento de Pelegrín Clavé para ocupar el cargo de Director de pintura en la Academia de San Carlos de México; en el archivo de la Antigua Academia de San Carlos se conserva una transcripción de las palabras de Cornelius hecha por José María Montoya, el encargado de negocios de México en Roma, quien fue el responsable de la contratación de Clavé y Vilar. Fue publicada por Salvador Moreno, *ibídem*, p. 151.

arrendamiento.¹¹⁶ Cornelius se convirtió en el sucesor de Franz Pforr como segunda personalidad dentro del movimiento nazareno. En marzo de 1812 Peter Cornelius escribió una carta a su amigo Karl Mosler en la que además de referirse a la Hermandad consignó la impresión que le causó su líder:

“Overbeck de Lübeck es quien por su gentileza y nobleza de alma los congrega a todos a su alrededor; los inspira hacia todo lo verdadero y hermoso. Tal vez él es el más grande de los artistas vivos: te quedarías atónito si pudieras ver su obra. A pesar de ello, él es el más humilde y modesto de los hombres”.¹¹⁷

El mismo año Johannes Veit (1790-1854), que debió ser presentado a la Hermandad por Josef Winttergest con quien coincidió en Italia en su viaje a Roma, le escribió a su padre Simon sobre la impresión que causó en él Overbeck y sobre la alegría que le producía su amistad. Veit nació dentro del judaísmo pero, como su madre¹¹⁸ y su hermano Philipp (1793-1877), se convirtió al catolicismo. Respecto a Overbeck, el también pintor señaló que:

“Me considero bendito al haber encontrado aquí a un amigo cuya alma celestial es un espejo de la virtud y la perfección...Parece que casi no tiene contacto con las cosas terrenales, aun así todos lo admiran y encuentran felicidad al estar cerca de él y buscan su amor. La alegre serenidad de una vida superior se respira en sus pinturas, aun así todo se comprende tan naturalmente y con tanta verdad...Es un año menor que yo y aun así considero que es el pintor más importante desde los tiempos de Rafael”.¹¹⁹

Friedrich Wilhelm von Schadow (1789-1862), quien se incorporó a la Hermandad en 1813 y quien perteneció al contingente de artistas que se convirtieron al catolicismo (bautizado en 1814) escribió sobre Overbeck que:

¹¹⁶ A la caída del Primer Imperio el monasterio fue restituido a los franciscanos; *Vid.*, J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p.

¹¹⁷ J. Beavington Atkinson, *op. cit.* s. p. Mitchell Benjamin Frank también aludió a las palabras de Cornelius, *op. cit.*, p. 24. La cita aparece traducida con ligeras variantes en su obra pues concluye con la expresión “él es la verdadera humildad y la modestia encarnada”.

¹¹⁸ Su madre fue Dorothea von Schlegel (1764-1839). Nacida como Brendel Mendelssohn, fue novelista y traductora. Hija del eminente filósofo judío Moses Mendelssohn (1729-1786), fue tía del músico romántico Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).

¹¹⁹ Carta de Johannes Veit a Simón Veit en Berlín, fechada en Roma el 7 de junio de 1812. Citada por Lionel Gossman, *op. cit.*, p. 72.

“...nadie que lo viera o lo escuchara hablar podría cuestionar la pureza de su motivación, su profundidad interior y la abundancia de su conocimiento: él es un tesoro de arte y poesía y un hombre santo”.¹²⁰

Zacharias Werner, el poeta de Königsberg, quien asumió el carácter de padrino de Overbeck en su Bautismo, comentó en una carta dirigida al Príncipe Primado de Dalberg que él reconocía en el joven pintor “un carácter verdaderamente seráfico de la patria”.¹²¹

El aura de santidad que rodeó a la figura de Overbeck perduró más allá de los días de reclusión en el claustro; algunos de los visitantes que solían frecuentar los domingos el estudio donde el pintor mostraba sus obras e impartía un magisterio informal dejaron testimonios sobre la austeridad del espacio y de la persona del nazareno. El historiador del arte Carl Justi (1832-1912) describió el discurso del pintor como “sencillo y sin pretensiones, sin ser torpemente santo” e indicó que solía hablar “de sus ideas religiosas o místicas como si se tratara de las cosas más sencillas y naturales; él era algo parecido a un viejo hombre santo”.¹²² El escultor norteamericano William Story (1819-1895) lo describió como “de apariencia fantasmal...ascético y seco en sus modos y apariencia” y señaló que existía una correspondencia entre su arte religioso y su apariencia: “su figura tenía una forma parecida a una de las más secas de la escuela sienesa primitiva, sin nada de ese maravilloso color en que los primitivos amaban ser indulgentes pero que Overbeck consideraba demasiado sensual para un arte espiritual”.¹²³ El crítico de arte Friedrich Pecht (1814-1903) lo describió como “una figura alta, delgada, inclinada...calladamente observador pero a la vez poseedor de esa naturaleza orgullosamente humilde que puede reconocerse a primera vista en las personas piadosas”; su apariencia le impresionó profundamente “a través de la postura enfermiza de su cuerpo, como si se mantuviera en pie tan sólo por el espíritu y la voluntad”.¹²⁴

¹²⁰ J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p.

¹²¹ *Ídem.*

¹²² Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 60.

¹²³ *Ídem.*

¹²⁴ *Ídem.*

A los testimonios escritos deben sumarse los visuales. Entre ellos resulta particularmente significativo el dibujo realizado alrededor de 1825 por Joseph Sutter, uno de los pintores que fundaron con Overbeck la Hermandad de San Lucas. El dibujo hecho con lápiz y gis muestra al pintor nazareno con las manos unidas realizando un gesto de oración que hunde sus raíces en la Europa feudal y que al derivar del homenaje que los vasallos tributaban a su Señor implica el reconocimiento de la subordinación del fiel ante Cristo, el Señor por antonomasia. La Eucaristía es dada a Overbeck por un sacerdote, cuya cabeza se encuentra circundada por un halo, a la vez que de lo alto desciende la paloma del Espíritu Santo en señal de la eficacia del sacramento para santificar al devoto pintor nazareno. Al emular a Fray Angélico, Johann Friedrich Overbeck hizo suyo el ideal de santidad del fraile dominico, el cual fue igualmente compartido por Moretto de Brescia: la práctica de la pintura religiosa debe encontrarse unida a una vida sacralizada por la oración, la meditación y la recepción de los sacramentos, y de un modo particular de la Eucaristía. Las palabras que Vasari puso en boca del Angélico, y que fueron repetidas por el papa San Juan Pablo II al beatificarlo, podrían aplicarse con igual justicia a Moretto de Brescia y a Johann Friedrich Overbeck: “quien hace cosas para Cristo, siempre debe estar con Cristo”.

No resulta exagerado el afirmar que la santidad del Beato Angélico nutrió la de Overbeck; la apropiación de la espiritualidad y del espacio del monacato no fue para el pintor nazareno tan sólo un recurso para construir, como señaló Mitchell Benjamin Frank, una identidad pública, la del “monje-pintor”, de acuerdo con la exigencia romántica de autodefinición, sino la vía para hacer suya la fe católica a la que se adhirió con el entusiasmo y la convicción del converso. La exigencia de coherencia entre vida y arte determinaron ambos aspectos de su personalidad: el artista que quiso consagrar su vida a la práctica de la pintura religiosa encontró en el Beato Angélico y en el ideal monástico los modelos idóneos para asimilar su existencia; al “jugar” a ser un monje encontró la vía de la gracia que le llevó a la conversión y al Bautismo. Lo que para sus compatriotas protestantes constituyó un escándalo, una anormalidad explicable tan sólo por poseer Overbeck una personalidad poética, femenina, débil, enfermiza, como su “amigo” el

embajador Barthold Georg Niebuhr consideró cuando consignó que “Overbeck es un entusiasta bastante poco liberal; es un hombre muy amistoso dotado de una imaginación maravillosa, pero incapaz por naturaleza de permanecer solo, y de ningún modo tan claro de pensamiento como poético. Fácil y naturalmente cayó bajo el yugo de la fe católica”.¹²⁵ En contraste, el pintor Joseph Führich (1800-1876) explicó la conversión señalando que Overbeck sentía que el arte era una cuestión religiosa, y que había resuelto que su obra sería una protesta contra la indiferencia que se encontraba en todas las religiones; el pintor nazareno solía decirse a sí mismo: “No permitas que mi Cristo sea despojado de mi amor; el verdadero hogar del arte se encuentra dentro del alma ante el altar de la iglesia; el tabernáculo del arte tiene sus cimientos en la adoración de Dios”.¹²⁶ Overbeck se convirtió en el “pintor cristiano” como J. Beavington Atkinson le llamó en la dedicatoria de su biografía.

La experiencia del claustro, a la que Overbeck y sus “hermanos” se sometieron durante la primera etapa de vida de la fraternidad en Roma, implicó un movimiento de reclusión, de rompimiento con el mundo, que se originó en la tendencia a la ascesis que Overbeck manifestó desde sus años de Lübeck. Frente a la agitación secular de la Academia de Viena, la Hermandad de San Lucas buscó refugio para paladear la espiritualidad monástica centrada en una dinámica que conduce de la soledad de la celda a la vida en común en el coro y el refectorio. El ideal que se plantearon los artistas germanos fue el de la oración y la meditación acompañadas por trabajo artístico comunitario. Overbeck se mostró en extremo radical en su sed de pureza; rechazando el estudio de la anatomía a partir de cadáveres y el uso de modelos femeninos. El nazareno recondujo así la representación de la figura humana al estado que poseía antes de que los hermanos Pollaiolo, Leonardo da Vinci o Miguel Ángel acudieran al examen de cuerpos sin vida para conocer la estructura interna del ser humano en aras de producir un arte más fiel a la naturaleza. En una carta enviada a su padre el 27 de abril de 1808 puso en claro que “prefiero dibujar menos correctamente que dañar mis sentimientos, los cuales son el

¹²⁵ J. Beavington Atkinson, *op. cit.*, s. p.

¹²⁶ *Ídem.*

tesoro más grande de un artista”.¹²⁷ En México, Pelegrín Clavé compartió el rechazo de Overbeck hacia el desnudo femenino, según señaló Manuel Revilla, aludiendo a lo escrito por Couto en el *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. El historiador indicó: “Clavé abominaba de la desnudez femenina, apellidándola ‘profanidad pecaminosa’”.¹²⁸ Por su parte, cuando Manuel Vilar solicitó a Pietro Tenerani el envío de copias de esculturas célebres a México le advirtió que no enviara de mujeres desnudas puesto que el público mexicano no estaba acostumbrado a verlas; con sus palabras el escultor evidenció que él no las rechazaba, pero sí la sociedad en la que desarrollaba su práctica artística.¹²⁹

Resulta irónico que a un hombre tan pudoroso, como lo fue Overbeck, se le haya comparado en su tiempo con Rafael Sanzio, probablemente el más sensual de los grandes maestros del Alto Renacimiento; sin embargo, durante el siglo XIX el pintor de Urbino, al igual que el líder de los nazarenos, fue visto como “femenino”, en contraste con el “viril” Miguel Ángel con quien fue identificado Peter Cornelius.¹³¹ Éste sostuvo ideas similares en relación a su amigo Overbeck como puede apreciarse en su declaración: “yo soy el hombre, él es la mujer”. En 1869 en un discurso pronunciado con ocasión de la muerte de Overbeck, Johann Sepp expresó que:

“El encuentro de Rafael con Miguel Ángel no podía ser más lógico que el encuentro de Cornelius con Overbeck...Al lado de la naturaleza masculina poderosa de Cornelius uno descubre a Overbeck, ciertamente más femenino; él representa el sentimiento conciliatorio al lado del entendimiento crítico, la poesía sacra a lado de la filosofía, la creencia al lado de la ciencia”.¹³²

Constituye una paradoja el que el pintor de Urbino, célebre por sus amores, en especial con la *Fornarina*, fuera asociado a lo femenino, en tanto que la presunta

¹²⁷ Carta de Overbeck a su padre, fechada en Viena el 27 de abril de 1808. Citada por Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, pp. 62-63.

¹²⁸ Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 202.

¹²⁹ Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 56.

¹³¹ En el proceso de marginación de Overbeck un primer paso fue el de contrastar su figura con la de Peter Cornelius; los detractores del Nazarenismo sintieron mayor simpatía por éste ya que al abandonar Roma para regresar a tierras germanas y al haberse ocupado por temas vinculados con la identidad alemana, fue exaltado por el nacionalismo frente al traidor de Overbeck que al permanecer en Roma manifestó que su fidelidad se encontraba principalmente unida a la Iglesia Católica.

¹³² Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, 23.

homosexualidad de Miguel Ángel fue pasada por alto. La relación entre la religión y lo femenino, tan frecuente en los juicios sobre Overbeck, aparece, de un modo similar, en las descripciones de Rafael. La veneración decimonónica que le rodeó lo invistió de un ideal de pureza moral y de ciertos aires de santidad, que explican que Overbeck fuera comparado con él. Así, en 1875 el historiador John Addington Symonds¹³³ señaló que:

“La gracia de Rafael *era dulce y amable*, un poder que fascinaba, no por la fuerza o el misterio, sino tan sólo por el encanto irresistible de su dulzura, abierta a todos los corazones. A su belleza física, más delicada que vigorosa, *unía las gracias espirituales del más amable de los temperamentos*. Era un hombre suave, dócil, modesto, acogedor y siempre dispuesto a servir, libre de todo lo que fuesen celos o suspicacias, que sabía congraciarse con su gentileza la simpatía de todo el mundo. *Era un hombre de una gran pureza moral*. Más aun, en contraste con la conducta tan relajada imperante en aquellos tiempos, casi podríamos decir que era *la suya una moral inmaculada*”.¹³⁴

La construcción de Rafael como un santo tuvo su origen en el hecho de que murió el Viernes Santo de 1520 (6 de abril).¹³⁵ No debe pasarse por alto el que tanto a Rafael como a Overbeck se les haya descrito como “dulces”, lo que para la visión decimonónica equivalía a caracterizarlos como femeninos y posibilitaba el rodearlos de virtudes religiosas como la piedad y la espiritualidad. Cuando en 1867 Pelegrín Clavé buscó inspiración, copiando la obra de Overbeck, para reemprender las pinturas destinadas a la cúpula de La Profesa, el pintor manifestó ideas semejantes pues al narrar el hecho unió la *dulzura* con la *espiritualidad*: al haber pintado con empeño y fe realizó una obra de una dulzura similar a la de los originales de Overbeck, ejercicio que le permitiría alcanzar un estilo más espiritual y delicado. Dulzura, feminidad y espiritualidad fueron tres categorías que la mentalidad del siglo XIX encontró concomitantes. En el caso de Overbeck la adopción de un estilo de vida monástico contribuyó a que fuera percibido como femenino,

¹³³ Nacido en 1849 en Bristol, Inglaterra, y muerto en 1890 en Roma, John Addington Symonds fue historiador, poeta y crítico literario; fue un gran defensor del amor homosexual, incluyendo el pederasta. En 1873 escribió *Un Problema de la Ética Griega* obra en la que abordó el amor entre hombres en el mundo griego antiguo.

¹³⁴ Las cursivas son mías. *Vid.* John Addington Symonds, *El Renacimiento en Italia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, Tomo I, p.830. La primera edición en inglés apareció en 1875.

¹³⁵ Cordula Grewe enfatizó el papel que jugó entre los nazarenos el deseo de emular al “divino” Rafael, o como le llamó August Wilhelm Schlegel “San Rafael”. Como ya señalé Grewe concedió una mayor importancia a Rafael como modelo incluso en el terreno de la santidad. Cordula Grewe, *op. cit.*, pp. 53-56.

noción que contribuyó a su marginación y a su exclusión del canon del Romanticismo alemán. Los monjes y las mujeres compartían, para la visión burguesa decimonónica, una característica que los descalificaba: la pasividad. A la reclusión conventual de los religiosos se correspondía la doméstica de las mujeres; la renuncia al mundo exterior por la que optó Overbeck al apropiarse de ideal monástico lo aproximó a la exclusión padecida por las mujeres. Karin Hausen ha expuesto como la división de papeles en el siglo XIX entre hombre y mujeres respondió a la conceptualización de los primeros como activos y racionales y de las segundas como pasivas y emocionales.¹³⁶ Cuando Pelegrín Clavé buscó emular la dulzura y espiritualidad de Overbeck, el español se apartó de la práctica académica tradicional fundamentada en la racionalidad y no en la preeminencia de la efusión sentimental religiosa como fue el caso del nazareno; para emprender una obra de carácter sacro el catalán buscó aproximarse a un ideal reputado por la visión de su tiempo como femenino.

La consideración polar de los estereotipos asociados a lo masculino y a lo femenino durante el siglo XIX permitió a Mitchel Benjamin Frank el proponer una distinción entre dos facetas de la actuación de Johann Friedrich Overbeck: la pública y la privada. A la primera se correspondió, paradójicamente, la adopción de la imagen del “monje-pintor” con las notas femeninas asociadas a la vida monástica, entre las que se encontraban la sumisión y la obediencia, en tanto que en la intimidad de sus relaciones familiares se mostró como el “hombre independiente” que gozó no sólo de autonomía a la hora de actuar, sino que ejerció sobre sus medios un imperio similar al de un monarca; a la reclusión del fraile Overbeck opuso la autocracia del rey. Ante sus familiares, primero con sus padres y posteriormente con su esposa e hijo, el pintor se esforzó por mostrar su aplomo masculino materializado en su éxito como artista. J. Beavigton Atkinson registró el que la esposa de Overbeck, Anna Schiffenhuber-Hartl, fue vista como una hermosa, encantadora e influyente dama de Viena y describió su matrimonio como feliz, tan sólo perturbado por la ansiedad que les producía la delicada salud de ‘Nina’; la pareja

¹³⁶ *Vid.* Karin Hausen, “Family and Role-Division: The Polarisation of Sexual Stereotypes in the Nineteenth Century –an Aspect of the dissociation of Work and Family Life”, *The German Family*, London, Croom Helm, 1981, p. 63. Citada por Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, pp. 64 y 65.

engendró a una niña que murió pronto y a un niño de nombre Alfonso María. Al proponer la dualidad existente entre la actuación pública y la privada de Overbeck, Mitchell Benjamin Frank señaló que ésta constituía una anomalía en relación al comportamiento habitual de la burguesía:

“Usualmente es en el contexto del mundo externo que el hombre juega el papel masculino, en tanto que en la seguridad de su hogar puede asumir características femeninas. En el caso de Overbeck, lo contrario fue lo verdadero. Tal vez fue porque su persona pública estaba conectada con lo femenino es que necesitaba enfatizar su posición masculina en el contexto de sus relaciones familiares”.¹³⁷

Mitchell Benjamin Frank percibió una serie de inconsistencias en los dos papeles que Overbeck decidió desempeñar; al presentarse ante el mundo como el monje-artista pudo establecerse como un pintor exitoso y se encontró habilitado para mostrarse ante sus padres como un hombre independiente, que no necesitaba recibir su apoyo económico. Sin embargo, si por un lado el monje-artista debía rechazar al mundo material, el estatus del hombre autónomo dependía del éxito alcanzado en él; al recluirse en el ámbito monástico su papel quedaba definido por las nociones de pureza e interioridad que son de carácter femenino, en tanto que el éxito profesional que alcanzó tenía una connotación masculina.¹³⁸ Como monje-artista su personalidad se encontró unida a la vida comunitaria de la Hermandad de San Lucas, en tanto que la afirmación de su autonomía requería ser establecida por sí mismo. El estudioso concluyó indicando que dado que Overbeck desempeñó los dos papeles en ámbitos distintos, la consistencia en su actuación no era necesaria.

El modelo dual propuesto por Frank en el que la construcción de la figura del monje artista pareció responder a una estrategia para triunfar en la escena artística de su tiempo pasa por alto una nota esencial de la personalidad de Johann Friedrich Overbeck:

¹³⁷ Mitchell Benjamin Frank, *ibidem*, p. 72.

¹³⁸ El éxito profesional del Overbeck puede constatarse a través de las distinciones que recibió, entre las que se encontraron las siguientes: en 1831 fue nombrado Miembro honorario de la Academia de San Lucas de Roma; en 1836 se convirtió en Miembro de la Academia de Viena; en 1839 recibió la Medalla bávara de San Miguel; en 1844 fue admitido como Miembro de la Academia de Florencia; en 1845 como Miembro de la Academia de Berlín y en 1863 fue hecho Miembro de la Academia de Bellas Artes de Amberes.

la sinceridad de su anhelo de espiritualidad y trascendencia, la cual le llevó a abrazar con convicción la fe católica. El esquema de polaridades masculino/femenino, ético (espiritual)/práctico, relaciones familiares/personalidad pública, aplicado a Overbeck es insuficiente para resolver el enigma de las “inconsistencias” de su actuación, en particular porque tal dualidad implica el desconocimiento del anhelo básico de los nazarenos: el de alcanzar la unidad entre arte y vida. El pintor alemán no construyó la identidad del monje-artista como un recurso para triunfar en el mundo, sino que su adhesión a la Iglesia le hizo consagrar su talento y el ejercicio de la pintura a la renovación del arte cristiano, al cual liberó, como bien supo valorar Pelegrín Clavé, de las profanidades.¹³⁹ Johann Friedrich Overbeck creyó en lo que pintó, por ello es que su pintura no fue tan sólo religiosa, en el sentido de pertenecer a uno de los géneros abordados por los pintores de su época, sino que fue verdaderamente sacra, al ser la representación visual de su credo personal y no tan sólo un producto de la práctica convencional del género artístico tenido como más elevado dentro de la jerarquía temática tradicional. A través de su actividad como artista, el converso alemán se enfrentó a la cultura racionalista y mundana de las academias; nada de femenino, entendido como pasiva aceptación de lo sancionado por el sistema, hubo en la actuación de Overbeck, quien en un acto de rebeldía romántica rompió con la institución que, no sólo tenía la pretensión de monopolizar la práctica artística, sino que había esterilizado al arte sagrado al despojarlo de su fundamento espiritual reduciéndolo a una más de las convenciones académicas.

Con toda justicia el nombre de Johann Friedrich Overbeck debe incluirse en la lista, o canon, de los artistas cristianos cuya fe ha sido determinante en su obra. Si bien la firmeza religiosa de estos creadores no ha pasado desapercibida para los estudiosos, en muchas ocasiones ha sido ignorada por el común de las personas. A manera de ejemplo puede señalarse al arquitecto catalán Antoni Gaudí (1852-1926), quien se encuentra sujeto a un proceso de beatificación,¹⁴⁰ y a quien el marxista Giulio Carlo Argan no dudó

¹³⁹ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁰ El movimiento piadoso que ha promovido la beatificación del arquitecto nació el 10 de junio de 1992 al fundarse la Asociación pro Beatificación de Antonio Gaudí; en 2003 concluyó el proceso diocesano de la causa de beatificación y actualmente se está a la espera de la realización de un milagro que pueda elevarlo a

en describir como un “católico convencido” cuyo templo de la Sagrada Familia de Barcelona “quiere expresar la devoción que sube desde el conjunto de la ciudad hasta Dios...Gaudí [fue] violentamente contrario al racionalismo de la civilización industrial...Su arquitectura no quiere ser religiosa, sino sagrada: no revela a Dios, sino que le ofrece el tormento existencial del hombre, le entrega la ciudad.”¹⁴¹ El historiador italiano indicó rotundamente que Gaudí se dedicó “en cuerpo y alma a Dios”.¹⁴² Dentro de las llamadas vanguardias heroicas se encontró un pintor cuya fe católica fue el motor de su obra: el expresionista francés George Rouault (1871-1958). Argan lo caracterizó como “el único artista de inspiración religiosa”¹⁴³ y consignó que “nadie duda de... [su] vocación religiosa”.¹⁴⁴ El estudioso indicó que “su obra se enmarca en esa corriente de la cultura católica que desciende de la identidad pascaliana entre búsqueda intelectual y tensión religiosa y que se opuso, a veces con gran vehemencia polémica (como en el caso de León Bloy), al positivismo y, por tanto, al laicismo de base de la cultura de fines de siglo”.¹⁴⁵ En el campo del Informalismo europeo se puede señalar el caso de Alfred Manessier (1911-1993) quien tras una breve estancia en el monasterio de La Trappe de Soligny se convirtió en uno de los pintores que en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial puso su talento al servicio de un arte profundamente espiritual. Un ejemplo más puede encontrarse en el contexto mexicano; frente al arte nacido de la Revolución de 1910, nutrido con el ateísmo marxista de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros, un terciario franciscano sostuvo la vigencia de la cosmovisión cristiana: Francisco Goitia (1882-1960). Los campesinos de sus telas no son corifeos de la violencia marxista sino que en medio del sufrimiento buscan el consuelo del *Tata Jesucristo*.¹⁴⁶

los altares. Vid. *Antoni Gaudí ¿el arquitecto de Dios?* en <http://es.catholic.net/temacontrovertido/602/1578/articulo.php?id=10264>.

¹⁴¹ Giulio Carlon Argan, *op. cit.*, pp. 183-184.

¹⁴² *Ibidem*, p. 208.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 430

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 317.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 430.

¹⁴⁶ Quien abordó la espiritualidad del terciario franciscano Francisco Goitia con mayor atención fue José Farías Galindo. Vid. José Farías Galindo, *Goitia (Biografía)*, México, SEP, 1968, y *Goitia... (su muerte) -Hechos- En el Duodécimo Aniversario de su Muerte*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1972.

Revivalismo católico y primitivismo: dos facetas del pensamiento y el arte del Romanticismo.

No obstante el mérito personal que puede atribuirse a la labor de Johann Friedrich Overbeck por renovar el arte cristiano, su acción, y la de la Hermandad de San Lucas, formó parte de un movimiento cultural mucho más extenso, el del revivalismo del catolicismo, el cual fue tan sólo una de las caras que mostró la sed de trascendencia espiritual que se opuso a la difusión de las ideas racionalistas, secularizantes y materialistas de la Ilustración, las cuales sirvieron de combustible a la violencia anticatólica que se desató durante la Revolución Francesa y las campañas militares napoleónicas.¹⁴⁷ En el ámbito germano el nacimiento de la *Lukasbund*, que tuvo como rasgos distintivos la adhesión a la fe católica y el primitivismo que les llevó a adoptar como modelos a emular a los artistas que antecedieron al Alto Renacimiento, estuvo precedido por la obra escrita de pensadores y literatos, los dos Schlegel (Karl Wilhelm Friedrich y August Wilhelm), Wilhelm Heinrich Wackenroder y Johann Ludwig Tieck, para quienes, como señaló Giulio Carlo Argan, “el arte es la revelación de lo sagrado y tiene necesariamente una base religiosa”.¹⁴⁸

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1776-1798) publicó en 1796, dos años antes de que la tuberculosis truncara prematuramente su vida, una obra titulada *Efusiones del corazón de un monje amante del arte* en la que propuso un ideal estético opuesto al de la tradición académica; el germano abogaba por una tolerancia que minaba el “dogma” del monopolio de la belleza por parte del clasicismo. Wackenroder opuso al racionalismo de la Ilustración el retorno al arte de la Edad Media nacido de la devoción cristiana; tuvo la convicción de que el arte dependía de la religión y que los maestros que no la vivían eran incapaces de producir buen arte. El ideal del creador no se encontraba en los artistas académicos sino en los maestros artesanos medievales; frente a la práctica académica

¹⁴⁷ El revivalismo espiritual no fue exclusivo del mundo católico, también en el protestantismo se desató una sed de renovación religiosa que se opuso al racionalismo de la Ilustración.

¹⁴⁸ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 23.

sometida a exigencias racionales y mundanas Wackenroder exaltó el trabajo de los artífices medievales:

“Aquellos hombres venerables, muchos de los cuales eran eclesiásticos y monjes, dedicaron la habilidad de sus manos, que Dios les había dado, exclusivamente a historias divinas y sagradas, e infundieron a sus obras un espíritu tan serio y religioso y una sencillez tan humilde como si se tratara de objetos consagrados. Convirtieron el arte de pintar en fiel servidor de la religión, y no sabían nada de la vana pompa de colores que es el orgullo de los artistas en la actualidad”.¹⁴⁹

Las palabras de Wackenroder se corresponden al ideal que Overbeck habría de adoptar tan sólo unos cuantos años después de la muerte del escritor berlinés, a quien no sólo debe considerarse como una gran apologista de la base religiosa del arte, sino que como E. H. Gombrich indicó “fue el primero que aplicó a la pintura la incipiente teoría romántica de la ‘autoexpresión’”; Wackenroder se distanció de la estética académica a la que le “interesaba la obra de arte en sí misma, y en la medida en que hacía realidad el propósito de la pintura o la escultura” para buscar descubrir el alma del artista. El escritor exaltó las *Vidas* de Giorgio Vasari, obra rica en anécdotas que permiten recrear las personalidades de los distintos artistas del Renacimiento. El culto que la personalidad que Fray Angélico despertó en Overbeck se encuentra en sintonía con la recomendación enunciada por Wackenroder de que el conocimiento de la individualidad de los maestros permitía comprender los rasgos estilísticos de sus obras; frente a la impersonalidad y universalidad de los cánones académicos, el escritor alemán puso énfasis en la subjetividad de las vidas de los artífices.

En la valoración estética que Wackenroder hizo de la obra de sus imaginarios maestros medievales, de la cual a diferencia de Friedrich Schlegel conocía muy poco, destaca su aversión por la “vana pompa de colores que es el orgullo de los artistas en la actualidad”;¹⁵⁰ la expresión se encuentra cargada de un profundo significado. En primer lugar debe señalarse que el autor alemán fue heredero de la idea aristotélica, que se encuentra implícita en la obra de Giorgio Vasari de la cual Wackenroder fue un entusiasta

¹⁴⁹ Citado por E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁰ *Ídem.*

lector, sobre la similitud de la progresión histórica con las leyes de la biología; la idea de que los productos culturales se desarrollan hasta alcanzar una fase de madurez para luego iniciar su decadencia estuvo presente en el autor alemán cuando descalificó a los pintores de su época comparándolos con los de los tiempos medievales. En segundo lugar, el juicio estético de Wackenroder rechazó reducir la obra de arte a sus componentes formales, puesto que su condena al uso de color se encuentra unida a consideraciones de carácter moral como ponen al descubierto los términos “vana” y “orgullo” que se oponen a la exaltación de la humildad que reconoció en los artistas que trabajaron al servicio de la religión. La infravaloración que Wackenroder hizo del color deriva también de su lectura de Vasari donde la pugna entre el dibujo y la construcción de las formas mediante la aplicación de la materia cromática ocupa un puesto central para exaltar a la escuela florentina, a la que él perteneció y que hizo del primero, junto con la composición, el elemento central de su estilo frente a la primacía que los venecianos concedieron a la aplicación del color mediante una pinceladas llenas de sensualidad; el predominio de lo lineal frente a lo pictórico fue una de las características formales de los pintores nazarenos. Finalmente, debe señalarse que las palabras de Wackenroder tuvieron eco en las que Franz Pforr escribió después de que él y Overbeck visitaron la Galería de Viena en 1808, en las que aparecen los tópicos de la exaltación de la sencillez de los pintores primitivos, de la valoración del dibujo en detrimento de la aplicación sensual del color y de la dimensión moral que se encuentra unido a ello, puesto que los futuros nazarenos calificaron lo pictórico como presunción, abuso, osadía y falta de respeto por el propósito del arte. En conclusión, el recurso que los pintores nazarenos hicieron de lo lineal y el rechazo de lo pictórico no obedeció a consideraciones de orden formal sino que fueron exigencias morales las que lo determinaron. Norma Broude señaló que el estilo característico de los nazarenos “enfatisa un diseño plano creado por contornos precisos y formas de color bien definidas. Es un estilo severo que evita un claroscuro fuerte y hasta un modelado suave; los contornos firmes se encuentran usualmente rellenos con un solo

color, y el modelado se concentra exclusivamente en los límites de las formas”; al usar el óleo, el color puede ser más intenso y en ocasiones hasta estridente”.¹⁵¹

Pelegrín Clavé aplicó ideas de corte moral para valorar el legado de su “venerable” Johann Friedrich Overbeck a quien consideró como el primer pintor que luchó contra las profanidades del Renacimiento. En la multicitada carta que el español escribió en 1867 a José Salomé Pina el pintor aplicó al alemán un calificativo caro para la estética del Romanticismo, pero que hunde sus raíces en la antigüedad clásica al haber sido empleado por Longino, pensador al que Wackenroder y Johann Ludwig Tieck mencionaron en la correspondencia que intercambiaron.¹⁵² Clavé calificó a Overbeck como un artista “sublime”. Para Longino lo sublime no consiste en un efecto que se pueda alcanzar mediante la habilidad técnica, pues como señaló E. H. Gombrich no se trata de un efecto fabricado sino del “resonar del alma noble”. Al aplicar a Overbeck la categoría de lo sublime Clavé se mostró como partidario de la teoría expresivista del estilo sostenida por el pensador antiguo, obligando al lector a abandonar la autonomía de los valores formales para llevarlo a abordar el problema de la nobleza del alma del pintor nazareno.

En el ámbito del Romanticismo el término sublime se halla unido al pensamiento de Edmund Burke quien publicó en 1757 su obra *Investigación filosófica del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. Gombrich explicó cómo el pensador relacionó ambas reacciones estéticas con instintos biológicos, indicando que la búsqueda de la belleza se encontraba unida al instinto de propagación de la especie, en tanto que la sensación de lo sublime se hallaba vinculada al principio de autoconservación.¹⁵³ Lo sublime inspiraba temor reverencial, sentimiento que Clavé mostró ante el pintor nazareno a quien reconoció como su verdadero maestro y ejemplo en asuntos religiosos y a quien consideró como un hombre digno de ser visto con veneración; actitud que nació no sólo del reconocimiento del talento de Overbeck sino de sus cualidades morales y que fue la habitual entre quienes lo trataron. En una fecha tan temprana como 1810, en los

¹⁵¹ Norma Broude, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵² E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 54.

días en que la Hermandad de San Lucas llevaba poco tiempo de haber sido fundada, Joseph Sutter le escribió a Overbeck reconociendo en él no sólo su liderazgo, sino el aura de sacralidad que le rodeaba. El pintor le señaló que:

“Tú eres nuestro sacerdote y Pforr nuestro maestro. La religión y la sabiduría nos condujeron a ustedes, queridísimos, acompañados por la bendición del cielo”.¹⁵⁴

La secesión nazarena encabezada por Johann Friedrich Overbeck y Franz Pforr se generó como consecuencia de una exigencia moral de sinceridad y autenticidad frente a la perpetuación de las convenciones de la estética del clasicismo que privaba en el ámbito académico, así como a la frivolidad inherente al exceso ornamental y sensual del Barroco y el Rococó. La sed de trascendencia espiritual, que en el caso de Overbeck alcanzó un aspecto paradigmático, y el culto que ambos sintieron por los pintores primitivos, es decir por aquellos que durante los siglos XIII, XIV y XV habían preparado el camino para que los maestros del siglo XVI llevaran el arte a su fase de plenitud, se encontraron unidos. Espiritualidad y primitivismo se presentaron ante los ojos de los fundadores de la Hermandad de San Lucas no como dos fenómenos concurrentes, sino como manifestaciones de una misma realidad. Para ellos el racionalismo altorrenacentista, perpetuado por los cánones académicos, y la sensualidad vinculada a la tradición pictórica de la escuela veneciana, había ahogado la naturaleza espiritual del arte sacro tal y como había sido practicado en los tiempos en que la enseñanza artística se operaba en el taller y en el claustro y no en los establecimientos educativos denominados como academias de arte. El ideal nazareno de la unidad entre sacralidad y primitivismo quedó plasmada en una obra de Franz Pforr en la que, siguiendo el esquema de las sacras conversaciones italianas, Durero y Rafael aparecen arrodillados ante un trono en el que una figura femenina que evoca a la Virgen María representa la personificación del arte; el pintor alemán une sus manos en un gesto de oración que constituye a la vez un homenaje de índole vasallático, en tanto que el italiano las cruza sobre su corazón.¹⁵⁵ Pforr añadió a su

¹⁵⁴ Carta de Joseph Sutter a Johann Friedrich Overbek fechada el 4 de diciembre de 1810. Citada por Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁵ *Vid.* Hugh Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 311. El autor reprodujo un grabado de G. C. Hoff derivado de un cuadro de Franz Pforr que muestra las figuras señaladas.

interés por los primitivos y a su exaltación de los valores religiosos la nota nacionalista de su afición por Durero. Un testimonio temprano, escrito con cierto tono sarcástico, del gusto de la Hermandad de San Lucas por la obra de los primitivos lo constituye una carta escrita por el conde Üxküll en 1811:

“Un grupo de artistas de extraordinario talento se ha reunido aquí con la intención de pintar casi exclusivamente temas sacros o legendarios. Todo debe ser severo. Sólo los artistas antiguos, entre Giotto y Rafael, son los verdaderos adeptos del arte. Consideran aceptables a los alemanes anteriores a 1520, pero el modo de pintar del propio Rafael después de que abandonara el estilo del Perugino lo consideran una aberración del gran hombre. En cuanto a Giulio Romano, algunos de ellos ni lo miran. Han renunciado a las ventajas de la pintura al óleo, usan contornos muy marcados, que le hacen a uno creer estar viendo una ilustración de un antiguo misal. Renuncian deliberadamente a las perspectivas lineal y aérea, ya que los antiguos tampoco las usaban. Los colores son fuertes y las figuras frecuentemente rubicundas. Coronas doradas, halos dorados, cascos dorados, y faldas de esplendor multicolor, ángeles con arpas de oro, esto lo usan como los artistas anteriores a 1500. Como Durero y Brueghel, se nos ofrecen hierbas, sapos y lagartos, por no hablar de flores en primer plano”.¹⁵⁶

Si en el campo de las ideas la rebelión nazarena implicó un retorno a los fundamentos espirituales del arte sacro que habían ido perdiéndose, en concordancia con el proceso de secularización de la cultura que se había iniciado en el Renacimiento y que había recibido un fuerte impulso en tiempos de la Ilustración, en el terreno de las convenciones artísticas la transgresión implicó un rechazo de los paradigmas sostenidos por la tradición académica fundamentada en el imperio de la razón. Al efectuar una apropiación de los ideales de la vida monástica y al haber hecho de la fe y de la devoción los presupuestos fundamentales para la práctica artística la Hermandad de San Lucas manifestó su rechazo a la secularización y al racionalismo que acompañaron la marcha de la humanidad a partir de la Edad Moderna.¹⁵⁷ A los ataques sufridos por la Iglesia Católica los pintores nazarenos opusieron su acción tendiente a renovar el arte cristiano; el signo más claro del espíritu contestatario que los animó fue el de la conversión al catolicismo. La

¹⁵⁶ Citado por Gombrich, *op.cit.*, p. 117.

¹⁵⁷ A pesar de que actualmente el siglo XV es conceptualizado como el Primer Renacimiento, la historiografía del siglo XIX lo consideraba como parte de la Edad Media. *Vid.* Norma Broude, *op. cit.*, p. 24.

acción de los nazarenos forma parte de la historia de la Iglesia Católica; el desconocimiento de la naturaleza religiosa de su actuación implica la negación de su motivación más profunda. La Hermandad de San Lucas fue uno de los frutos del revivalismo que buscó restaurar el prestigio de la Iglesia minado por la difusión de la cultura del Iluminismo.

La sed de espiritualidad que llevó a los integrantes de la *Lukasbund* a emular la vida monástica determinó una ruptura con la estética enarbolada por las academias de arte que tenía como fundamento el legado artístico de los grandes maestros del Alto Renacimiento quienes, según había prescrito Giorgio Vasari, habían llevado el arte a su etapa de plenitud. El escritor florentino, a quien debe atribuirse el impulso que dio nacimiento a la *Accademia del Disegno*,¹⁵⁸ hizo suya la noción aristotélica de que el progreso cultural se llevaba a cabo de una manera similar a las leyes biológicas que gobiernan el desarrollo de los seres vivos a partir de su nacimiento para llevarlos paulatinamente a la madurez e iniciar fatalmente la decadencia. Las academias de arte heredaron la noción de que el arte había llegado a la perfección en tiempos de Miguel Ángel, Rafael Sanzio y los demás maestros del Alto Renacimiento, cuyos logros artísticos al ser alcanzados racionalmente podían quedar codificados en tratados y ser aprendidos no ya por artesanos sino por estudiantes de arte. Para la visión vasariana la madurez de los creadores del siglo XVI había sido preparada por las aportaciones progresivas de los maestros que, desde tiempos de Cimabue y Giotto, habían liberado al arte de las convenciones del arte bizantino. Los logros de los artistas que habían precedido al siglo XVI tenían tan sólo un valor relativo en tanto que constituían los eslabones de una cadena que llevó a la fase de plenitud.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Para el estudio del nacimiento de las academias de arte véase Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, pp. 32-57.

¹⁵⁹ Joseph Alsop habló del canon vasariano, compuesto por los grandes ejemplos del arte clásico grecolatino y por las aportaciones de los maestros del Alto Renacimiento, señalando que no es algo estático sino que cada generación va adicionándolo con los maestros que estima como paradigmáticos; los artistas de la escuela de Boloña fueron incorporados al canon. Los artífices que precedieron al siglo XVI, los primitivos, eran susceptibles de despertar un interés de carácter histórico, más no estético. Si encontraron lugar en las colecciones vinculadas a las academias de arte fue por el valor que tenían para comprender el proceso que condujo a la plenitud artística y no por sus cualidades intrínsecas. *Vid.* Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions*:

Los pintores nazarenos no sólo rechazaron la noción del valor inferior de los artistas de los siglos XIII, XIV y XV, los llamados primitivos, en relación a los grandes maestros del Cinquecento, sino que invirtieron los términos. Para ellos la decadencia del arte se había operado por la acción de los creadores que las academias consideraban como la personificación de la perfección artística. La postura de los nazarenos se mostró radical al repudiar el legado artístico del Alto Renacimiento; su estética no sólo se nutrió de un “gusto por los primitivos”, sino más bien por lo que E. H. Gombrich conceptuó como la “preferencia por lo primitivo”, puesto que el canon de artistas que valoraron se formó no por la adición de los artistas del Trecento y del Quattrocento sino por la exclusión de todos aquellos que habían trabajado a partir del siglo XVI, siendo el límite de la “virtud” la obra temprana de Rafael Sanzio. El primitivismo se sumó al revivalismo como elemento clave para la construcción de la estética nazarena. El grupo de pintores encabezados por Johann Friedrich Overbeck y Franz Pforr mostraron una postura que se alejó de la tolerancia a la que llamó Wilhelm Heinrich Wackenroder quien, como señaló E. H. Gombrich, llegó a elogiar a Jean-Antoine Watteau.

El reconocimiento de los valores estéticos intrínsecos de los artistas primitivos tuvo continuidad en Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829), un discípulo de Wackenroder que, como hicieron los artistas del grupo de Overbeck, llevó su interés por el catolicismo hasta el punto de la conversión, recibiendo el Bautismo en 1803. Gombrich puso énfasis en el hecho de que las opiniones estéticas de Schlegel, como las de Overbeck y Pforr pero a diferencia de las de Wackenroder, nacieron de la observación directa de la producción artística de los primitivos, en tanto que el conocimiento que tuvo su maestro de ellos fue principalmente literario. Si en el caso de los futuros nazarenos fue la reapertura de la Galería de Viena lo que les permitió confrontar la obra de los maestros con la de los antiguos maestros alemanes, Schlegel se benefició de la rapiña que acompañó a las campañas militares de Napoleón quien no sólo impuso en los territorios por él conquistados leyes que determinaron la extinción de las órdenes monásticas y la

The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared, New York, Thames and Hudson, 1982, pp. 110-115.

secularización de sus bienes, sino que emulando a los antiguos generales romanos que despojaban a las ciudades sometidas de sus tesoros artísticos para llevarlas a Roma con el fin de evidenciar su dominio, trasladó a París muchos de las obras de arte de los pueblos sojuzgados.

La expansión del espíritu anticlerical de la Revolución Francesa significó la destrucción o la comodificación del patrimonio cultural sacro puesto que al arrancar las piezas de sus espacios sagrados, muchos de los cuales fueron derruidos, se convirtieron no sólo en botín de guerra sino en objetos susceptibles de apropiación particular. Gombrich consignó el hecho de que existió el rumor de que un comerciante de la *Piazza Navona* de Roma tenía almacenados veinte mil cuadros procedentes del expolio de los monasterios secularizados.¹⁶⁰ En el Museo Napoleón, como fue rebautizado en 1803 el *Muséum Central des Arts* a propuesta de su director Dominique Vivant Denon, se sumaron los objetos que los ejércitos franceses se apropiaron a los expoliados de tiempos de la Revolución. Si bien las piezas favorecidas fueron las obras maestras del arte clásico antiguo y renacentista, muchas pinturas primitivas ingresaron a la colección francesa, donde Schlegel pudo conocerlas. El proceso de revaloración de los primitivos podría servir para ejemplificar la importancia fundamental que Joseph Alsop le otorgó al coleccionismo dentro de lo que denominó el “sistema del arte” puesto que fue la concentración de sus obras, ya en la Galería de Viena, ya en el Museo Napoleón, lo que permitió su confrontación con las piezas de los siglos posteriores y lo que posibilitó tanto a Schlegel como a Overbeck y Pforr el descubrir y exaltar sus virtudes.¹⁶¹ El escritor alemán publicó sus opiniones en el periódico *Europa* que fundó con el objetivo de informar a sus compatriotas sobre la vida cultural parisina. Su visita al Museo Napoleón suscitó un texto en el que quedó en claro su gusto por los primitivos:

“Sólo respondo a la pintura antigua, es la única que entiendo y puedo comprender, y es la única de la que puedo hablar. No quiero hablar de la Escuela Francesa ni de los italianos posteriores, pero es

¹⁶⁰ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 104.

¹⁶¹ Joseph Alsop postuló la existencia del sistema del arte integrado por ocho subproductos: coleccionismo (el fundamental puesto que los otros nunca se han dado sin la existencia previa de éste); historia del arte; mercado del arte; museos; falsificaciones; revaluación; antigüedades; y superprecios. *Vid.* Joseph Alsop, *op. cit.*, pp. 14-18.

que hasta en la escuela de Carracci muy rara vez encuentro un cuadro que me diga algo [...] Debo confesar que las frías Gracias de Guido no tienen nada que me atraiga mucho, y que la carne de Domenichino con sus tonos rosados y lechosos, no me seduce en absoluto. Cuando venimos de ver obras francesas, flamencas o muy modernas, el estilo de estas pinturas nos parece grandioso y noble. Pero viniendo de contemplar las antiguas pinturas italianas y alemanas, es difícil quedarse mirándolas. No puedo juzgar a estos pintores, a menos que consideren ustedes un juicio decir que en sus tiempos la pintura había dejado de existir. Tiziano, Correggio, Giulio Romano, Andrea del Sarto, etc., éstos son para mí los últimos pintores”.¹⁶²

Las palabras de Schlegel comparten con las que Pforr escribió a su tutor en 1810 la emoción que suscitó en ellos la contemplación de la obra de los primitivos, sin embargo, difieren en que el primero mostró una tolerancia mayor que la que caracterizó a Overbeck y a Pforr. Los futuros nazarenos encontraron repulsivas las pinturas de Correggio, Tiziano y los demás representantes de la escuela veneciana altorenacentista, en tanto que Schlegel todavía los consideró dignos de ser apreciados, lo que no sucedió con los pintores boloñeses del siglo XVII que, como señaló Alsop, habían sido incorporados al canon de artistas valorados por la estética académica.¹⁶³ Si Anton Raphael Mengs exaltó la capacidad de los boloñeses para realizar una síntesis del legado artístico de los grandes exponentes del Alto Renacimiento, los nazarenos los condenaron, apartándose de la ortodoxia académica, como eclécticos y faltos de autenticidad. Schlegel compartió su aversión hacia la escuela boloñesa, pero exaltó a artistas como Correggio y Sebastiano del Piombo que para la visión nazarena pertenecían ya a la etapa de decadencia de la pintura.

Gombrich puso énfasis en una obra que Schlegel escribió en 1803 titulada *Sobre Rafael* en la que el escritor alemán expresó por primera vez dudas sobre la supremacía artística de Rafael Sanzio, el “príncipe de los pintores”, que era sostenida en los círculos académicos. El cuestionamiento de la autoridad canónica de Rafael nació de la observación de *La Transfiguración* (1517-1520), la última obra realizada por el pintor de Urbino, la cual fue trasladada a París por los ejércitos franceses como uno de los trofeos

¹⁶² Citado por E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶³ Joseph Alsop consignó que en el siglo XVIII Horace Walpole escribió que “todas las cualidades de un pintor perfecto nunca se han encontrado excepto en Rafael, Guido Reni y Anibal Carracci”. Joseph Alsop, *op. cit.*, p. 112.

de mayor valía.¹⁶⁴ Schlegel lejos de sumarse al coro secular de elogios que había generado la pintura criticó el artificio con el cual se habían agrupado los Apóstoles, quienes aparecían con muy poca dignidad y la teatralidad de la postura de algunas figuras. El alemán indicó que los pintores anteriores a Rafael los habrían representado de un modo que inspirara veneración; al urbinense le faltaba la “seriedad simple y estricta, la tranquila perfección que una religiosidad profunda es siempre capaz de visualizar”.¹⁶⁵ Schlegel denunció la ausencia de espiritualidad que se percibía en *La Transfiguración*. Si bien, como indicó Gombrich, suavizó sus críticas en relación a sus *madonnas*, se apartó de la universal admiración por Rafael; aun así, reconoció que muchas de sus pinturas se encontraban muy cercanas al estilo anterior, el de los pintores quattrocentistas, pero señaló que había sido el primero en anunciar la transición a un nuevo estilo. En vista de lo anterior Schlegel consideró adecuado que los estudiantes de arte lo tomaran como modelo ya que “si se esfuerzan por comprenderle a fondo, a él y todas sus obras, inevitablemente serán guiados hasta la fuente correcta, es decir, la escuela antigua que no tenemos ningún reparo en preferir a la nueva”.¹⁶⁶

Gombrich no dudó en calificar la sentencia anterior como el “documento fundacional” de la preferencia por lo primitivo puesto que no sólo constituyó una invitación a apreciar la obra de Rafael no en su totalidad, sino de manera selectiva, sino que es una declaración sobre la predilección por la “escuela antigua” en detrimento del estilo maduro de Rafael que fue el que perpetuaron artistas como los Carracci, Poussin y Mengs. El asunto de la valoración selectiva de Rafael se encontró vinculado con el del señalamiento del punto en el que el arte había alcanzado su plenitud e iniciado su camino hacia la decadencia. Para Schlegel y para los nazarenos el punto de inflexión se encontró en la obra temprana de Rafael Sanzio aún cercana a la de su maestro, el Perugino, y a la de la producción artística quattrocentista. Giulio Carlo Argan señaló, como ya apunté

¹⁶⁴ Sobre la importancia que tuvieron las obras de Rafael, y en particular *La Transfiguración*, dentro de la política de Napoleón Bonaparte, *vid.* Martin Rosenberg, “Raphael’s Transfiguration and Napoleon Cultural Politics”, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 19, No. 2, Winter, 1985-1, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland.

¹⁶⁵ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁶ *Ídem.*

anteriormente, que los nazarenos se fijaron “el propósito de recuperar no sólo la inspiración ascética, sino la honestidad del oficio y la expresión pura de los pintores del siglo XV italiano”.¹⁶⁷ La obra temprana de Rafael, la realizada antes de su traslado a Roma, todavía poseía la cualidad de mover a la veneración y por ello se encontraba en concordancia con los ideales de la Hermandad de San Lucas, no así la que realizó en Roma al servicio de la retórica del papado.

La influencia de Wackenroder, Schlegel y Tieck tocó a dos hermanos nacidos en Colonia cuya memoria no puede ser pasada por alto: Melchior y Sulpiz Boisserée (1786-1851 y 1783-1854). Los acaudalados entusiastas del arte primitivo llevaron a cabo una labor de salvamento, a través del coleccionismo y el estudio, de una enorme cantidad de obras medievales y del Primer Renacimiento flamencas y alemanas retiradas de los edificios eclesiásticos que fueron destruidos, ante sus ojos, por el odio anticlerical de los invasores franceses. En 1810 expusieron a la mirada pública su colección en un palacio barroco de Heidelberg donde fue visitada por personalidades tan eminentes como Antonio Canova, los hermanos Grimm, Leopold von Ranke, Karl Friedrich von Rumohr y Johann Wolfgang von Goethe, entre otros. En 1827 el Príncipe Ludwig I de Bavaria adquirió la colección con el objetivo de instalarla en el museo que estaba edificando en Munich. La *Alte Pinakothek* abrió sus puertas en 1835; en ella todavía pueden admirarse la piezas que el entusiasmo romántico católico de los hermanos Boisserée consiguió preservar para la posteridad, entre las que se encuentran la *Adoración de los Reyes (Altar Columba)* de Rogier van der Weyden y *Los siete gozos de la Virgen* de Hans Memling.

Un heroísmo similar al de los hermanos Boisserée se repitió unos cincuenta años después en México cuando José Bernardo Couto inició la labor de preservación de las obras de la *antigua escuela mexicana*. En un primer momento su labor se realizó en armonía con las autoridades eclesiásticas quienes gustosas cedieron o intercambiaron las obras que la institución les solicitó; más tarde, cuando el odio anticlerical del gobierno juarista replicó la destrucción de los recintos sagrados, la participación de Couto volvió a ser fundamental para preservar varias piezas relevantes. Las obras de arte sacro

¹⁶⁷ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 23.

expoliadas por las autoridades civiles se concentraron en el convento secularizado de La Encarnación de donde la acción conjunta de Santiago Rebull y José Bernardo Couto rescató noventa y cinco pinturas que se incorporaron a las galerías de la Academia. Desgraciadamente, la institución que cayó bajo el control de los liberales no supo estar a la altura de las exigencias de los “tristísimos tiempos” a los que se refirió el papa Pío IX; tan sólo unos cuarenta años después muchas de las piezas virreinales y europeas que fueron transferidas de los templos y conventos a las bodegas de la institución se encontraban completamente deterioradas.

El desprecio que la Escuela Nacional de Bellas Artes de los liberales, que suplantó a la Academia Nacional de Bellas Artes de los conservadores, sintió por las pinturas que la legislación anticlerical juarista arrancó de las iglesias y monasterios, llegó a su punto más álgido en 1908 cuando, ante el problema de la saturación de las bodegas de la escuela, Gerardo Murillo sugirió su destrucción. El pintor levantó un informe, acompañado por un inventario de 246 piezas. La valoración del futuro Dr. Atl en relación a la pintura de los siglos anteriores fue contundente: “nunca ante el juicio de persona alguna estas obras han sido estimadas”. Tras revisarlas concluyó señalando que:

“no he encontrado entre las doscientas cuarenta y seis pinturas embodegadas, más que una sola que merezca pasar á la nueva bodega, donde, espero, el tiempo tendrá el buen sentido de acabarla de destruir”... “Yo no he podido encontrar, y nadie podría encontrarle, la sombra siquiera de una lejana razón que justifique la conservación de estos doscientos y tantos cuadros. Su destrucción se impone tanto porque es necesario eliminar de una Escuela de Bellas Artes tamañas monstruosidades, cuanto porque este enorme hacinamiento de podredumbre impide que se pongan á cubierto objetos de interés de valor (sic)”.¹⁶⁸

La intolerancia que expresó este artista vinculado a las vanguardias del siglo XX fue similar a la que expresó Pelegrín Clavé en relación a las pinturas naturalistas, como las del Caravaggio, pero también como las de Zurbarán o Ribera, las cuales, por su verismo, resultaban ofensivas para el maestro que se formó dentro de la estética idealizante del

¹⁶⁸ Eduardo Báez, “Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 9, México, UNAM –IIE, 1942, pp. 117-127.

clasicismo y que más tarde aprendió a apreciar la espiritualidad de la obra del Beato Fray Angélico. El catalán sugirió que “debería haber un tribunal que cercase y quemase estos cuadros, así como se hace en estos tiempos para condenar los malos escritos”.¹⁶⁹ Las palabras de Clavé ponen al descubierto lo lejos que se encontró del interés de Couto por revalorar la pintura novohispana; entre las pinturas que el Presidente de la Academia salvó de la destrucción se encontraron varias pinturas naturalistas como la *Cena de Emaús* de Zurbarán y la *Duda de Santo Tomás* de Sebastián López de Arteaga que se ubicaban en el templo de San Agustín antes de ser desacralizado por el gobierno liberal.¹⁷¹

La vida del objeto: el tránsito de una pintura desde la Roma de la Hermandad de San Lucas al México de la Academia de San Carlos.

Pelegrín Clavé volvió su mirada con devoción hacia la obra de Johann Friedrich Overbeck, y a través de él hacia los pintores italianos del siglo XV. La voluntad artística del español dio así un doble salto hacia el pasado: cincuenta años los separaban de *La Anunciación* y *La Visitación* del pintor germano, que formaba parte de la colección de la Academia de San Carlos y cerca de cuatrocientos de la obra de Fray Angélico, del Perugino y del primer Rafael quienes fueron los modelos e inspiradores de Overbeck. El primitivismo nazareno con su inherente espiritualidad sirvió de inspiración a Clavé para dar cumplimiento al más ambicioso encargo de carácter religioso que recibió durante sus años mexicanos: la decoración de la cúpula de la iglesia de La Profesa. En un momento en el que el desánimo y el deseo de regresar a su patria dominaban su corazón, el catalán buscó la fuerza espiritual necesaria para concluir un trabajo de carácter sacro que había quedado suspendido por causa del anticlericalismo del México juarista, heredero del odio

¹⁶⁹ Pelegrín Clavé, *op. cit.*, p. 62. El desprecio que sintió Clavé por las pinturas naturalistas es abordado con más detalle en el último capítulo de esta investigación dedicado a las ideas estéticas de Clavé, remito al lector a él.

¹⁷¹ Cuando ambas pinturas pasaron a la Academia se creía que habían sido realizadas por Sebastián López de Arteaga, fue cuando se limpiaron que apareció en la *Cena de Emaús* la firma de Zurbarán. *La Duda de Santo Tomás* de López de Arteaga se conserva hoy en el Museo Nacional de Arte, en tanto que la del pintor extremeño en el Museo Nacional de San Carlos. *Vid.* Manuel Revilla, *El arte en México*, México, Librería Universal de Porrúa Hermanos, 1923, p. 126.

hacia la Iglesia Católica que en Europa había servido de acicate a Overbeck para restaurar el arte cristiano. *La Anunciación y La Visitación* del pintor nazareno tuvo el carácter de un auténtico remedio espiritual para un hombre abatido como lo fue Pelegrín Clavé en vísperas de su partida del “México sin encanto”, el de los liberales.

Para el español fue una verdadera fortuna el que la Academia de San Carlos contara en su colección con una pieza del pintor a quien reconoció como su verdadero maestro. Antes de formar parte del acervo del establecimiento, al cual ingresó como una donación, *La Anunciación y La Visitación* había pertenecido al comerciante germano Hermann Nolte (1788–1852) para quien, según Jane MacAvock, fue pintada por Overbeck en 1816; entre ambos existieron lazos de amistad.¹⁷² El valor histórico de la pintura conservada en el museo mexicano no sólo se encuentra unido a su naturaleza artística y a su contenido religioso, sino que es un documento vinculado con los afanes de reconocimiento del naciente Estado Mexicano; así como con el interés de las potencias europeas por establecer relaciones comerciales y diplomáticas con los territorios antes pertenecientes a la Monarquía Hispánica. MacAvock consignó que Nolte fue un mercader de Hamburgo que se estableció en México como cónsul general; tanto el pintor nazareno como el comerciante procedían de ciudades pertenecientes a la Liga Hanseática, integrada por Lübeck, Bremen y Hamburgo.¹⁷³ Hendrik Dane consignó que las Repúblicas Hanseáticas simpatizaron pronto con el movimiento independentista mexicano y establecieron contacto con los insurgentes; Para Prusia, el Estado alemán más fuerte, el iniciar relaciones diplomático-comerciales con las antiguas colonias hispanas resultaba más complicado por formar parte, como España, de la Santa Alianza. En el caso de las Ciudades Hanseáticas, la simpatía por México aumentó cuando éste abolió la Monarquía y se estructuró como una república, forma de gobierno con larga tradición en la Hansa. Fue

¹⁷² Ya se ha señalado la oposición existente entre la fecha indicada por MacAvock y la que aparece plasmada en la pintura. *Vid.* Jane MacAvock, *op. cit.*, p. 226.

¹⁷³ En relación a la importancia de cada una de las ciudades dentro de la Liga Hanseática Hendrik Dane señaló: “Por orden de rango las ciudades aparecían siempre con Lübeck en primer lugar, luego figuraba Bremen y finalmente Hamburgo. Pero desde el punto de vista de su potencia comercial, el orden se invertía en Hamburgo-Bremen-Lübeck”. Hendrik Dane, *Primeras relaciones diplomático-comerciales entre México y Alemania*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2012, p. 75. Consultado en línea: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/JXVMB2D485NYCNUB4HU1K6TMQBGFKM.pdf

el interés por comerciar con los nuevos estados americanos lo que llevó a las ciudades a reconocer su independencia; México fue el primero con el que establecieron relaciones consulares. En 1825 Hermann Nolte fue nombrado “Comisario general de comercio de las Ciudades Libres Hanseáticas”, ello como respuesta a la petición que Manuel Eduardo de Gorostiza, el representante de México en la corte de Bruselas, dirigió a Hamburgo. Nolte fue recibido oficialmente en nuestro país el 6 de junio de 1826; arribó con el carácter de agente comercial y no como un representante diplomático debido a que las Ciudades Hanseáticas temían las represalias de España y la intervención de la Santa Alianza. Finalmente, el 16 de junio de 1827 se firmó el primer tratado oficial entre México y las Ciudades Hanseáticas: el *Tratado de Amistad, Navegación y Comercio*, el cual fue ratificado por Lübeck, Bremen y Hamburgo en abril de 1828 (el 9, el 22 y el 25, respectivamente). México tardó en hacerlo, para escándalo de Lucas Alamán quien denunció el daño que tal negligencia causaba a las relaciones exteriores del país. Un nuevo tratado se firmó el 7 de abril de 1832 y fue finalmente ratificado el 30 de abril de 1841.¹⁷⁴ Brígida von Mentz ha señalado que una diferencia entre las relaciones que se establecieron entre México, las Ciudades Hanseáticas y Prusia consistió en que en el caso de las primeras sus cónsules y diplomáticos procedían de la clase comerciante, muchos de los cuales eran dueños o socios de empresas en México. En el caso de los prusianos la mayor parte fueron funcionarios a sueldo, generalmente procedentes de la aristocracia. El cargo de Hermann Nolte terminó en 1830.¹⁷⁵ Fue en el marco de estos intereses comerciales y políticos que *La Anunciación y La Visitación* llegó a México.

La historia de la procedencia de la pintura que hoy se encuentra resguardada en el Museo Nacional de San Carlos se reduce a cuatro pasos: Johann Friedrich Overbeck, el creador, transfirió su propiedad a su amigo Hermann Nolte quien la trajo consigo a nuestro país; la obra fue regalada a la Academia de San Carlos, cuyo acervo pasó a ser propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura por disposición de la ley que le dio origen, la cual fue publicada el 31 de diciembre de 1946 y entró en vigor el 1 de

¹⁷⁴ Para profundizar sobre las relaciones comerciales y diplomáticas entre México y Alemania *vid.* Hendrik Dane, *ídem*.

¹⁷⁵ *Vid.* Brígida von Mentz, Verena Radkau, Beatriz Scharrer, Guillermo Turner, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, Ediciones de la Casa Chata, México, 1982, pp. 506 y 507.

enero de 1947. En 1968 el Instituto dio nacimiento a los diversos museos encargados de custodiar y exponer su colección; nacieron así el Museo de San Carlos, el Museo del Palacio de Bellas Artes, la Pinacoteca Virreinal de San Diego y el Museo de Arte Moderno¹⁷⁷ los cuales, al no contar con personalidad jurídica y por lo tanto de un patrimonio, tan sólo detentan la posesión de las obras de arte que les fueron confiadas. Dada la naturaleza de *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck su custodia quedó asignada al Museo de San Carlos encargado de velar por el arte europeo.¹⁷⁸ En relación al derecho de propiedad sobre la pintura que perteneció a la Academia de San Carlos la *Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura* dispuso que:

“Artículo 4.- El Instituto, capaz para adquirir y administrar bienes, *formara su patrimonio* con los que a continuación se enumeran:

...

IV.- *Las pinturas y esculturas que integran la colección de la antigua Academia de San Carlos*, que depende actualmente de la Secretaría de Educación Pública; y las que forman la colección del Palacio de Bellas Artes, así como todas las pinturas y objetos que constituyen el Museo de Arte Popular; todas las obras que el Estado destine para la exhibición pública y difusión estética”.¹⁷⁹

Las circunstancias que rodearon el ingreso de la obra al acervo del establecimiento educativo plantean el problema de la actuación de Pelegrín Clavé en relación al enriquecimiento de su colección. El decreto de 1843 que dispuso la reorganización de la institución abordó de manera explícita el problema del acrecentamiento de las obras artísticas de su propiedad; el coleccionismo fue una de las funciones que la ley le atribuyó a la Academia. Los artículos sexto y séptimo dispusieron que:

¹⁷⁷ Vid. Roxana Velásquez Martínez del Campo, *Cien obras maestras del Museo Nacional de San Carlos*, Américo Arte Editores – INBA, México, 1998, p. 17.

¹⁷⁸ Misión que no ha cumplido del todo bien; en el caso de la pintura de Overbeck Jane MacAvock señaló “El documento se ha decolorado considerablemente desde la fecha en que se realizó la obra”. Jane MacAvock, *op. cit.*, p. 226.

¹⁷⁹ *Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura* publicada el 31 de diciembre de 1946. Vid. www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/doc/193.doc, y Esteban Alberto Calderón Argomado, *op. cit.*, pp. 145-149. La cursiva es mía.

“6. Para formar una buena galería de pinturas y aumentar la de escultura, promoverá por medio del gobierno de la República, ofreciendo un premio de consideración por el mejor cuadro, y otro por la mejor escultura que se presenten, con la condición de recoger las obras premiadas para remitirlas a la academia.

7. La academia remitirá anualmente como instrucción al ministerio mexicano, el objeto que debe representar el cuadro y la estatua que se deben premiar”.¹⁸⁰

Si bien es cierto que el decreto se limitó a mandar que la adquisición de obras para el acervo de la Academia se verificara por medio de un concurso en el extranjero, el cual no parece que se verificara jamás, debe enfatizarse que el espíritu de la norma jurídica tuvo presente la necesidad del enriquecimiento de las colecciones de arte de la institución la cual encontró otros mecanismos para alcanzar tal meta, entre ellos el de la compra. Si el decreto del Presidente Antonio López de Santa Anna hizo del coleccionismo uno de los objetivos de la Academia, fue el decreto que expidió el Presidente Valentín Canalizo el 16 de diciembre de 1843 el que al conferirle al establecimiento la administración de la Lotería aseguró los medios económicos para dar cumplimiento a su misión. La norma dispuso que:

“Art. 1°. La renta de la lotería queda desde hoy á cargo de la Academia de San Carlos, á la que se consigna su administración. Los productos líquidos de dicha renta, se destinarán á cubrir los objetos de la misma Academia”.

Art. 7°. Luego que la Academia haya logrado restablecer la renta y haya pagado los adeudos de premios insolutos, cubiertos los gastos que actualmente están decretados y los que se creyeren necesarios para los adelantos y prosperidad de la misma; el sobrante que resulte quedará a disposición del gobierno”.¹⁸¹

Gracias a la expedición de estas normas y a la eficiente y honrada gestión de Javier Echeverría que fue nombrado Presidente de la Academia por el mismo Valentín Canalizo

¹⁸⁰ *Decreto del 2 de octubre de 1843 sobre las Dotaciones de los directores particulares de pintura, escultura y grabado de la academia de San Carlos. Vid. Manuel Dublán y José Lozano, op. cit., T. IV, p. 617 y Esteban A. Calderón Argomedo, op. cit., pp. 85-86.*

¹⁸¹ *Decreto del 16 de septiembre de 1843.*

la institución vivió, como señaló Eduardo Báez, “sus mejores años en lo que a cuestión financiera concierne”.¹⁸² La bonanza económica que disfrutó la institución no sólo le permitió restablecer las pensiones internas y las pensiones para perfeccionamiento en Europa, así como la contratación de artistas europeos (entre ellos Pelegrín Clavé y Manuel Vilar) y la adquisición del edificio del Hospital del Amor de Dios que hasta entonces venía arrendado, sino que posibilitó el comprar obras de arte para enriquecer sus acervos. Los ingresos procedentes de la buena administración de la Lotería permitieron a la Academia desplegar su labor de coleccionismo. A diferencia de otros momentos de su historia en que el establecimiento se vio “favorecido” al ampliar su colección como consecuencia de la rapiña de los gobiernos anticlericales que depositaron en ella las obras de arte que arrancaron de los templos, monasterios y otros edificios del clero, y que ingresaron sin que se ajustaran a los paradigmas estéticos que ella sostenía, ahora la institución dispuso de recursos económicos para comprar obras de arte que verdaderamente respondían a sus necesidades didácticas.

En primera instancia la Academia enriqueció su colección al adquirir las obras más destacadas que sus propios alumnos presentaron en las exposiciones anuales que el establecimiento organizó; entre 1850 y 1860 fueron noventa y siete obras realizadas por estudiantes de la Academia las que ingresaron a su colección a cambio de una gratificación económica; de ellas sesenta y una fueron pinturas, treinta y cuatro esculturas y dos estudios arquitectónicos.¹⁸³ La lista de artistas cuyas obras pasaron a formar parte de la colección de la Academia estuvo integrada, de acuerdo al número de piezas adquiridas, por: Juan Manchola (10 pinturas), Joaquín Ramírez (9 pinturas), Martín Soriano (9 esculturas), Rafael Flores (8 pinturas), Felipe Sojo (8 esculturas), Juan Bellido (7 esculturas), José Salomé Pina (6 pinturas), Agustín Barragán (5 esculturas), Felipe

¹⁸² Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 42. Para la comprensión del régimen económico de la Academia, *Ibidem*, pp. 51- 64.

¹⁸³ En diciembre de 1986 se presentó en el Museo de San Carlos la exposición *La Lotería de la Academia de San Carlos 1841-1863* la cual buscó mostrar un estudio de las relaciones existentes entre la Lotería y el establecimiento educativo; en el catálogo se incluyeron cuadros en los que se enlistaron las obras que adquirió la Academia usando los fondos procedentes de la administración de la Lotería. La información que presento la he tomado de dicha fuente. *Vid.* Museo de San Carlos, *La Lotería de la Academia de San Carlos 1841-1863*, México, INBA, 1986, pp. 168-175.

Gutiérrez (5 pinturas), Ramón Sagredo (5 pinturas), Juan Urruchi (4 pinturas), José Obregón (3 pinturas), Santiago Rebull (3 pinturas), Epitacio Calvo (2 esculturas), Gregorio Figueroa (2 pinturas), Jesús Cajide (1 pintura), Gregorio Cantón (1 estudio arquitectónico), Felipe Castro (1 pintura), Luis Coto (1 pintura), Fidencio Díaz de la Vega (1 pintura), José Díaz (1 escultura), Agustín Franco (1 escultura), José Jiménez (1 pintura), Petronilo Monroy (1 pintura), Manuel Ocaranza (1 estudio arquitectónico) y Luis Paredes (1 escultura). El nombre de Manuel Vilar apareció asociado al de su discípulo Felipe Sojo en el caso de una de sus piezas, el retrato de Antonio López de Santa-Anna.

La Academia no se limitó a enriquecer sus colecciones con obras realizadas por sus alumnos, sino que también usó los productos generados por la administración de la Lotería para adquirir piezas de artistas ajenos a la institución tanto mexicanos como europeos. Es este rubro donde se puede apreciar un comportamiento muy distinto entre Pelegrín Clavé y Manuel Vilar; el Director particular de la cátedra de escultura se convirtió en un agente que consiguió que la Academia adquiriera obras de los dos maestros con quienes se formó en su paso por Roma: Antonio Solá, español bajo cuya dirección quedó Vilar a su llegada a la Ciudad Eterna, y el purista italiano Pietro Tenerani de quien recibió consejos y enseñanzas y de quien se convirtió en colaborador. En 1851 la Academia le compró a Antonio Solá por cuatrocientos pesos la escultura realizada en mármol que representa a *Paris y Helena*; en el caso de Tenerani, a quien Vilar acudió también para que le remitiera mármol para ser trabajado en la escuela, la Academia de San Carlos adquirió cinco obras: en 1852 el *Fauno*, pieza en mármol comprada a su autor por 1000 pesos, la cual llegó a México rota; en 1853 el *Genio de la pesca*, obra realizada en yeso; en 1854 el retrato en mármol de *Anastasio Bustamante*; en 1855 la *Psiquis desmayada* comprada por 1000 pesos a Manuel Díez de Bonilla, quien fue coleccionista del escultor italiano; y en 1857 el retrato en yeso del papa *Pío IX*. Manuel Vilar consiguió, ya fuera porque compartió los postulados estéticos del Purismo, movimiento artístico cuyo manifiesto fue firmado por Tenerani, o como muestra de afecto por su “maestro”, con quien se mantuvo en estrecha comunicación, que el escultor estuviera bien representado en la colección de la Academia.

Algo similar sucedió en el caso de Eugenio Landesio (1810-1879) quien fue contratado en 1854 para impartir la cátedra de *Paisaje y perspectiva* y quien promovió la adquisición de obras del pintor húngaro Karóly Markó (1791-1860) con quien se formó en Roma. En 1855 la Academia le encargó dos piezas: *Jesucristo y los apóstoles*, también conocida como *La transgresión de la Ley* y *El Bautismo de Jesucristo*; al año siguiente, en 1856, la escuela le hizo el encargo de que realizara otras dos obras, por las que pagó 630 pesos por cada una: *La vocación de San Pedro* y *La curación de un endemoniado*. El mismo Eugenio Landesio fue conocido y “adquirido” por la institución primero a través de su obra, y posteriormente en persona; en 1852, dos años antes de su contratación y traslado a México, cinco de sus pinturas se habían incorporado a la colección de la Academia, la cual pagó 635 pesos por el conjunto de cuadros: *Paisaje de Vallenfreda*, *San Pablo y San Antonio Abad, primeros ermitaños*, *Paisaje de la campiña de Roma* y *San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos*. Más tarde, en 1856, fueron adquiridas cinco obras más: *Vista de Roma tomada de la Villa Frebarn, por la Vía Cassia* (comprada en 200 pesos); *Antesacristía del convento de San Francisco* (comprada por 200 pesos); *Tronco de encino* (comprada por 100 pesos); *Origen del agua virgen o Treví* (adquirida en la rifa que acompañaba a las exposiciones); y *El puente de San Antonio en el camino de San Ángel* (adquirida en la rifa).

En contraste, el comportamiento de Pelegrín Clavé fue anómalo. No porque no hubiera propiciado el que la Academia adquiriera pinturas, ya que la primera compra de obras de Landesio estuvo motivada por la recomendación que el catalán hizo del italiano para impartir la enseñanza del paisaje y la perspectiva que en un principio él llevó a cabo,¹⁸⁴ sino porque Clavé no mostró el menor interés por la adquisición de pinturas realizadas por sus maestros: Tommaso Minardi, el formal, y el declarado por el propio Clavé como “verdadero”, Johann Friedrich Overbeck. Quizás una de las grandes interrogantes que rodean a la figura del Director particular de pintura sea la de sus omisiones en relación a la colección de pintura de la Academia las cuales, tal vez, arrojan luz sobre una de las acusaciones que recibió de Édouard Pingret: el favoritismo que

¹⁸⁴ Vid. Eduardo Báez, *op. cit.*, p. 131.

caracterizó su actuación. Resulta sorprendente que, a diferencia de Manuel Vilar, el catalán no usara su ascendente sobre las autoridades de la Academia para conseguir pinturas realizadas por los exponentes del Nazarenismo y del Purismo bajo cuya influencia concluyó su formación; la “devoción” que el catalán manifestó sentir por el fundador de la Hermandad de San Lucas no se tradujo en la adquisición de obras pictóricas de su autoría y las enseñanzas que recibió del purista Minardi no motivaron el deseo de que sus discípulos pudieran tener acceso, como modelos a emular, a piezas de este género de su factura. La omisión de Clavé privó a la colección de la Academia de convertirse en un acervo rico en pinturas nazarenas y puristas; sin la generosidad de Hermann Nolte el vacío habría sido total.

Entre los cuestionamiento que Édouard Pingret dirigió en contra de Pelegrín Clavé se encontró la de su parcialidad a la hora de usar los recursos de la Academia para sacar provecho personal y para favorecer a sus discípulos en detrimento de los demás artistas que acudieron a las exposiciones anuales organizadas por el establecimiento. La lista de pinturas que fueron adquiridas por la escuela durante sus años de bonanza puede aportar nueva evidencia sobre su supuesto favoritismo. La compra de las cinco primeras pinturas de Eugenio Landesio estuvo motivada por su empeño de que la Academia conociera los méritos de su amigo y que lo contratara para incorporarse al cuerpo docente; en este caso el reconocimiento y el afecto por Landesio se encontró unido a su diligencia a la hora de buscar enriquecer a la escuela con un hombre capaz de formar a los estudiantes en el género del paisaje y en el uso de la perspectiva. El pronóstico de Clavé se cumplió ya que el italiano dio nacimiento a la escuela de paisajistas mexicanos integrada por Luis Coto, José Jiménez, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine, Salvador Murillo y José María Velasco quien, como señaló Justino Fernández, “había de ser el más grande pintor de nuestro siglo XIX”.¹⁸⁵

Sin embargo, entre las pinturas que compró la institución se puede contar tres que fueron realizadas por uno de los amigos más cercanos a Clavé: Giovanni Brocca (1803-1876), quien, además de ser pintor, perteneció a la familia de banqueros a quienes se

¹⁸⁵ Justino Fernández, *op. cit.*, p.80.

confió la administración de la pensión que el catalán recibió para estudiar en Roma. Tal vez sea exagerado el acusar a Clavé de favoritismo si es que indujo la compra de tales obras, pero no deja de ser una feliz coincidencia que la Academia adquiriera tres obras del pintor italiano. Debe señalarse que la incorporación a la colección de la escuela pudo estar motivada por las cualidades de las piezas que bien podían ser usadas como modelos para la representación de espacios interiores, y hay que señalar que la primera de las pinturas que se compró, tal vez la más notable de las tres, no fue adquirida directamente del pintor italiano sino que su propietario era Joaquín Flores, lo que lleva a pensar en un auténtico interés por la pieza. En todo caso, la consideración de los méritos de las obras de Brocca no excluye, como en el caso de Landesio, la convergencia del deseo de favorecer al amigo de Clavé. Las pinturas incorporadas al acervo de la Academia fueron: *Interior de la Abadía de Westminster*, comprada en 1856 a Joaquín Flores por 160 pesos; *Interior de la iglesia de San Pedro en Toscanella e Iglesia de los Templarios, cerca de Segovia*, vendidas por su creador en 300 pesos cada una.¹⁸⁶ No deja de llamar la atención que el precio pagado a Brocca sea cerca del doble de lo que se le pagó a Flores. El valor histórico y artístico de las pinturas es indudable puesto que son exponentes tanto del historicismo decimonónico, que buscó inspiración en temas y motivos medievales, como del revivalismo religioso; los espacios sagrados que llamaron la atención de pintores como Giovanni Brocca, o de arquitectos como el converso católico Augustus Pugin, fueron los mismos que el anticlericalismo europeo, y más tarde el mexicano, se propuso erradicar de la faz de la Tierra.

La lista de pinturas de artistas que no fueron alumnos de la Academia adquiridas entre 1844 y 1858 no sólo refleja el desinterés de las autoridades de la escuela, incluido Pelegrín Clavé por adquirir pintura nazarena y de la escuela purista, sino que pone en evidencia la ausencia de aquel gusto por lo primitivo que motivó el nacimiento de la Hermandad de San Lucas y el del más tardío grupo de artistas puristas. Los años de bonanza de la Academia pudieron haberse traducido en la compra de pinturas de artistas cuatrocentistas, que atravesaban en Europa un proceso de revaloración en el cual

¹⁸⁶ Como se señaló anteriormente, las dos pinturas que representan el interior de sendos templos fueron realizadas en colaboración con Giuseppe Bertini (1825-1898).

participó Clavé, según se desprende de la lectura de las notas que escribió consignando sus ideas estéticas y de los dibujos que realizó a su paso por diversas ciudades italianas. En el período de mayor prosperidad económica que vivió la escuela se adquirieron al menos setenta y tres obras entre las que no hubo ninguna que hubiera sido hecho por algún pintor que pudiera reputarse como primitivo; de los Viejos Maestros europeos tan sólo se adquirieron cuatro obras: en 1852 se le compró a José María Baz por cuatrocientos pesos un *Escena de taberna* de David Teniers (1610-1690);¹⁸⁷ en 1854 se adquirió de Julio Michaud y Thomas, por trescientos cincuenta pesos, un *San Francisco de Asís* atribuido a Juan del Castillo (c.1590-c.1657);¹⁸⁸ en 1855 la Academia pagó la elevada suma de 2000 pesos por la adquisición de *El rapto de Proserpina* de Peter Paul Rubens (1577-1640), debe tratarse de la pintura que hoy se exhibe bajo la autoría de “Círculo de Peter Paul Rubens” y que no es más que una copia en dimensiones reducidas (54 x 71.5 cm) de la versión realizada por el maestro y su taller que hoy se conserva en el Museo del Prado, de dimensiones mucho mayores (181 x 271,2 cm). La identificación de esta pintura es problemática puesto que los 2000 pesos que gastó la escuela no parecen estar en proporción con la pintura que hoy se conserva en el Museo de San Carlos; de ser cierta la identidad, habría que enfatizar que fue la pintura más cara que adquirió la Academia en el período señalado; y en 1858 se compró *Caballero de tiempo de Luis XII* de Pierre Mignard (1612-1695).

A ello hay que añadir algunos anónimos como el *San Jerónimo* de escuela española que se adquirió en 1852 o las cuatro pinturas que se compraron a un tal Zaldívar en 1854 por 500 pesos cada una (*La adoración de los Reyes; La Visitación de la Virgen a Santa Isabel; y dos obras que representan a la Virgen con el Niño*). Las últimas cuatro tal vez pertenecieron a otro campo de la acción de coleccionismo de la Academia, uno de enorme trascendencia para la historia del arte mexicano: la revaloración de la producción pictórica del México virreinal encabezada por la actuación de José Bernardo Couto. En relación con la acción de Couto por reunir en la Academia obras representativas de la producción novohispana el establecimiento usó parte de las rentas que le dejó la administración de la

¹⁸⁷ Artista que no gozó de un universal aprecio por parte de la crítica mexicana decimonónica.

¹⁸⁸ La pintura se encuentra atribuida en la actualidad al pintor italiano Bernardo Strozzi (c. 1581–1644).

Lotería: en 1854 se pagaron 580 pesos por ocho óleos sobre lámina de la autoría de José de Ibarra (1685-1756) y en 1858 Couto consiguió que los frailes del convento de Santiago Tlatelolco cedieran a la Academia seis obras de Baltasar de Echave Orio (1540-1620; *Aparición del Salvador y la Virgen a San Francisco*; *Adoración de los Reyes*; *La Anunciación*; *La Visitación*; y dos versiones de *La presentación en el templo*) a cambio de copias de las mismas más 200 pesos como gratificación económica por las seis pinturas. Esta información publicada en el catálogo de la exposición *La Lotería de la Academia de San Carlos 1841-1863* es inexacta, puesto que, como señaló José Guadalupe Victoria, Couto solicitó dos pinturas del retablo para que ingresaran a las Galerías de Pintura de la Academia: *La Porciúncula* (que se corresponde con la *Aparición del Salvador y la Virgen a San Francisco*) y *La Visitación*; el estudioso aclaró que “algunos autores suponen que *La Anunciación* y *La Presentación en el Templo*, conservados en la Pinacoteca Virreinal, también formaron parte del conjunto”, sin embargo él los consideró como realizados por el taller del pintor.¹⁸⁹ La *Adoración de los Reyes* y la segunda *Presentación en el Templo*, incluidas en la lista de pinturas procedentes del convento de Tlatelolco por los investigadores del Museo de San Carlos, no fueron mencionadas por José Guadalupe Victoria; su señalamiento en el catálogo de la exposición es un error del Museo.

Con la excepción de los pintores europeos pertenecientes al período barroco y de los maestros novohispanos, las pinturas europeas y mexicanas de fuera de la Academia que se adquirieron fueron de autores del siglo XIX, es decir, que la institución privilegió la adquisición del arte contemporáneo de su momento. Aun así, constituye una gran incógnita el por qué no se compró ninguna pintura nazarena o purista cuando en aquel entonces eran, como las esculturas de Pietro Tenerani, obras que gozaban de una gran fortuna crítica, la cual tan sólo fue opacada después a medida que el nacionalismo alemán y el formalismo reputó a los nazarenos como retardatarios. Los artistas decimonónicos de los que la Academia de San Carlos compró obra fueron: Eugenio Landesio (cinco obras en 1852 y cinco obras en 1856); Karóly Markó (2 obras en 1855; dos obras en 1856); Giovanni Brocca (una obra en 1856; dos obras en 1858. Dos de ellas hechas en conjunción con

¹⁸⁹ Vid. José Guadalupe Victoria, *Baltasar de Echave Orio. Un pintor en su tiempo*, México, UNAM-IIE, 1994, pp. 111-116.

Giuseppe Bertini); Alfred Dedreux (una obra en 1855; una obra en 1858); Eugène Marie Lepoitevin (dos obras en 1855); Miguel Mata y Reyes (dos obras en 1855); pintores de los que se adquirió una pieza: Adrien de Braekeler, Victor Emile Cartier, Francesco Coghetti, Wilhelm Cordes; Jesús Corral; Pilar de la Hidalga; Pierre Titar Van Elven; Homegank; Iles; Girolamo Induno; Jean Auguste Dominique Ingres; D.P. Martín; Édouard Pingret; Francesco Podesti; Louis Portú; Theodore Richard; M Servín; Giovanni Silvagni; Agniolo Tezzini; Carle Vernet; Ramón Vives y Aimer; Girolamo Viscardini y Wisenbruch. A la lista se debe sumar una obra de un tal Bigand.

La Academia de San Carlos, al disponer de parte del dinero que la administración de la Lotería le generó para adquirir pinturas, favoreció las obras del siglo XIX que se presentaron en las exposiciones anuales organizadas por ella sin que acudiera a los representantes oficiales de México en Roma para hacerse de piezas realizadas por los artistas que trabajaban en la ciudad que por entonces continuaba siendo el centro artístico de mayor importancia. La actuación de Manuel Vilar, quien mantuvo comunicación con Pietro Tenerani y consiguió que la Academia adquiriera obras suyas, así como de Antonio Solá, contrasta con el desinterés de Pelegrín Clavé por influir en la compra de pinturas de los pintores nazarenos y puristas.

Lo dicho hasta ahora se encuentra en aparente contradicción con lo expresado por Luis-Martín Lozano:

“En más de una ocasión Pelegrín Clavé pidió contar con obras originales de los nazarenos, de puristas como Tomasso [sic] Minardi y Andrea Pozzi (que se sumaron a las pinturas de Silvagni y Coghetti que la Junta de Gobierno había encomendado) e incluso de pintores franceses de la tendencia *juste-millieu*. Estas pinturas, originales y copias, estampas, libros e incluso fotografías servían particularmente en el estudio de la composición y la solución de pasajes iconográficos”.¹⁹⁰

A ello deben sumarse otra idea relacionada con la adquisición por parte de la Academia de obras realizadas por artistas nazarenos y puristas. Después de indicar que

¹⁹⁰ Vid. Luis-Martín Lozano, “Renovación estética en la Academia de San Carlos: el purismo en la pintura de mediados de siglo”, *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX*, catálogo de la exposición que se presentó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, 1999, p. 75.

gracias a Clavé y a Vilar “los acervos de la academia se incrementaron notablemente en las fuentes que ambos convenían como decisivas para apoyar sus bien diseñados programas de estudios”, el investigador señaló una gran cantidad de grabados originales realizados por artistas nazarenos o seguidores de ellos de los cuales consta documentalmente que fueron adquiridos por la Academia. Así, Luis-Martín Lozano señaló:

“...poco se sabe que aquella academia tuvo, entre sus tesoros, grabados originales de los pintores nazarenos: de Overbeck, *El triunfo de la Religión*, *Los años magros* y *La Jerusalén libertada*; de Peter Cornelius, *José ante el faraón**, *José reconocido por sus hermanos,** *El camposanto*, *La crucifixión,** *La adoración de los magos*, un *San Juan*, *La misa en el sepulcro*, *La Creación*, *Los nibelungos*, *El Fausto de Goethe* y también una *Jerusalén libertada*; de Josef Fürich un *Vía crucis*, *El Triunfo de Cristo*, *La Vida de Santa Genoveva*, *Misterios del Rosario*, *Primera Confirmación* y *Le Pater*; de Wilhelm von Schadow un [sic] *Pietá* y *Las vírgenes prudentes y las vírgenes locas*; y de Julius Schorr von Carolsfeld *La muerte de Sigfrido*, una *Sagrada Biblia* y *Federico barbarroja ante el papa Alejandro III**; entre varios grabados más de otros nazarenos y sus seguidores como Deger, Steinle, Cogneit, Galliat, Kaulbach, Schrader, Rethel y Bendemann”.¹⁹¹

Luis-Martín Lozano complementó su idea señalando otros hechos que quedaron registrados en el archivo de las Academia: en 1854 se recomendó al establecimiento que pagara al pintor Jerónimo Viscardini por una estampa de Overbeck; en 1871, cuando Clavé ya había dejado México, la escuela recibió, por deudas pagadas al erario público, un ejemplar de un *Evangelio* ilustrado con cuarenta y un grabados originales de Overbeck; y, en un inventario sin fecha, de los fondos que conservaba la biblioteca, se mencionan tres libros con grabados del nazareno: *Composiciones devotas*, *Apóstoles* y *Vida del Salvador*.¹⁹²

¹⁹¹ *Ídem*. Los asteriscos colocados por el investigador indican que esos grabados fueron expuestos en el Museo Nacional de San Carlos en 1973. De los demás, Luis-Martín Lozano señaló que no le había sido posible el comprobar si todavía existían en los acervos de la Biblioteca Nacional de la UNAM, o en los fondos reservados de la Academia, hoy Escuela Nacional de Artes Pláticas. La exposición señalada llevó por nombre *La obra de los artistas nazarenos (Pintura y grabado)*, fue inaugurada el 8 de diciembre de 1972. Se realizó siendo Director del Museo Enrique F. Gual. *Vid. Memoria del Museo Nacional de San Carlos. 40 Aniversario*, MNSC, 2008, p. 177. En fecha más reciente (2010) el mismo museo, bajo la dirección de María Fernanda Matos Moctezuma, expuso algunas de las estampas derivadas de pinturas nazarenas y de esculturas puristas en la exposición *Gesto, identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*.

¹⁹² *Íbidem*. Los documentos conservados en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos llevan los siguientes números en la clasificación publicada por Eduardo Báez: 6686, 7102 y 7254.

Ya Manuel Revilla había consignado el uso que Pelegrín Clavé había hecho de estampas realizadas por artistas nazarenos como un recurso didáctico, al señalar que:

“Para formarles el gusto [a sus discípulos], dábales á calcar grabados de cuadros de la escuela alemana moderna, por la que mostraba Clavé marcada predilección, singularmente por las obras de Overbeck, Kaulbach y Cornelius”.¹⁹³

Lo dicho por Manuel Revilla y por Luis-Martín Lozano arroja luz sobre la adquisición y el uso de estampas realizadas por artistas nazarenos o vinculados con ellos, pero no contradice lo mencionado en relación a que la Academia no adquirió pinturas de Johann Friedrich Overbeck, ni de Tommaso Minardi; ello en contraste con la incorporación a su acervo de varias esculturas de Pietro Tenerani. A la comunicación que Manuel Vilar mantuvo con el escultor italiano no se correspondió la de Clavé con sus maestros. Resulta claro que Clavé hizo uso de la obra de los *tedescos* para formar a sus discípulos, y ciertamente hay que alabar el que se adquiriera un acervo tan nutrido de estampas vinculadas a la estética nazarena y a la purista; tristemente este cuerpo no se mantuvo unido, y no existe la certeza de su conservación.

Un testimonio del alto aprecio en el que la Academia de San Carlos tuvo a Johann Friedrich Overbeck lo constituye el hecho de que su efigie fuera incluida en el conjunto de hombres ilustres que Ramón Sagredo (1834–1873) pintó, bajo la concepción y supervisión de Pelegrín Clavé, en la *Galería de Pintura Moderna Mexicana de San Carlos*, la cual fue construida por el Director de Arquitectura de la escuela, el siciliano Javier Cavallari, cuando se dio a la tarea de reformar el edificio recientemente adquirido por la institución. La *Galería Pelegrín Clavé* fue inaugurada en 1862, en su plafón el discípulo del pintor español ejecutó veinticuatro retratos al óleo sobre yeso, enmarcados por octágonos cubiertos de hoja de oro. El conjunto de grandes científicos, artistas y filósofos estuvo integrada por: Arquímedes, Euclides, Fidias, Vitrubio, Antemio, Erwin, Geber, Arnolfo di Cambio, Brunelleschi y Juan de Herrera (al norte); Leibniz y Humboldt (al oriente); Cimabue, Giotto, Antonello da Messina, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Velázquez, Murillo,

¹⁹³ Manuel Revilla, *Obras. T. I, Biografías (Artistas)*, op. cit., p. 125.

Overbeck y Paul Delaroche (al sur); Newton y Galileo (al poniente).¹⁹⁴ La inclusión de pintores de los siglos XIII, XIV y XV podría reflejar la alta estima en la que Clavé tuvo a los primitivos, pero delata también la concepción lineal de la historia del arte sustentada por Vasari y que fue heredada por las academias de arte. Con Cimabue y Giotto se inició el renacer de las artes en oposición a las fórmulas bizantinas. Resulta significativo, en relación a las diferencias existentes entre Overbeck y Clavé, que no se incluyera al Beato Fray Angélico; el siglo XV quedó representado por Antonello da Messina cuya presencia puede explicarse por ser considerado como el introductor de la técnica del óleo en Italia. En cuanto a la contemporaneidad, ésta quedó representada por el pintor nazareno y por Paul Delaroche (1797-1859), quien ha sido tenido como una de las personalidades que marcaron el estilo de Clavé, al menos en el caso de la realización de *La demencia de Isabel de Portugal*, y cuyo *Hemiciclo* pintado para la Escuela Real de Bellas Artes de París sirvió de inspiración para el ciclo ejecutado por Ramón Sagredo en San Carlos.

Teología, mística y devoción: la dimensión espiritual de la pintura de Overbeck.

La Anunciación y La Visitación de Overbeck es una obra que respondió a dos exigencias que flotaban en la atmósfera espiritual del siglo XIX: en el plano formal la pintura delata su filiación estilística con la producción de los artistas italianos y germanos del siglo XV, lo que la hace ser un ejemplo del historicismo tan favorecido por el Romanticismo; la reaparición del lenguaje pictórico cuatrocentista está en concordancia con los “neoestilos” que tuvieron gran fortuna en el gusto de la época. Si la “sensibilidad hacia el pasado”¹⁹⁵ llevó a los enamorados de la Edad Media como Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) a restaurar castillos e iglesias arruinados por el odio revolucionario francés o al católico converso Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) a levantar nuevos templos haciendo uso del repertorio formal del gótico, en el ámbito de la pintura las historias y leyendas medievales nutrieron la imaginación de artistas como Franz Pforr

¹⁹⁴ Vid. José Manuel Covarrubias Solís, Ignacio Salazar Arroyo, María Ascensión Morales Ramírez, *Galerías de la Antigua Academia de San Carlos. Pasado y Presente. Memoria de Restauración, 2000-2007*, México, UNAM, 2009, pp. 38, 50, y 110-114,

¹⁹⁵ Tomo la expresión usada por Hugh Honour en su obra *El Romanticismo, op. cit.*, pp. 129-223.

quien hizo de Rodolfo de Habsburgo el protagonista de sendas pinturas. En el caso de Johann Friedrich Overbeck, y de otros artistas tanto nazarenos como puristas, fue el *Quattrocento* el período que inflamó su deseo de mirar hacia el pasado; *La Anunciación* y *La Visitación* es una pintura primitivista.

La nostalgia por la espiritualidad medieval y del primer Renacimiento, considerado por la historiografía de la época como parte de la Edad Media, vivida en el claustro o en la cofradía no debe generar la falsa percepción de que la Hermandad de San Lucas, con Overbeck a la cabeza, pretendió exhumar una religiosidad ya caduca; si en el terreno de la construcción formal los nazarenos buscaron inspiración en los maestros de los siglos XII, XIV y XV, en el plano del contenido su pintura fue expresión visual de las prácticas y devociones católicas de su tiempo, las cuales se encontraron enmarcadas por una ideología piadosa que reaccionó ante los ataques del racionalismo, el materialismo y el secularismo presentes en la cultura de la Ilustración. Confrontada con el arte sacro tradicional, la producción nazarena contribuyó a generar imágenes adecuadas a las necesidades del momento. La modernidad de la obra de Overbeck puede percibirse en *La Anunciación* y *La Visitación* custodiada por el Museo de San Carlos; un atento análisis iconográfico revela su vinculación con la sensibilidad religiosa del siglo XIX. La pintura no podría haberse realizado en el siglo del Beato Angélico a pesar de que estilísticamente derive de la voluntad de emular su producción. Ante la pieza nazarena nos encontramos con el problema al que Sigfried Giedion se refirió como el de *la constancia y el cambio*; para la interpretación que Overbeck hizo de dos de los episodios de la vida de la Virgen María el artista acudió a elementos iconográficos tradicionales, pero sin perpetuarlos servilmente sino imprimiendo en ellos la novedad que reclamaba su propio tiempo.

En la producción artística de Johann Friedrich Overbeck la Virgen María ocupó un puesto central; su arte fue profundamente mariano. Al colocar a la Hermandad bajo patrocinio de San Lucas los nazarenos se acogieron a la protección del iniciador, según la leyenda, de la representación pictórica de la Madre de Dios. El evangelista-pintor habría realizado la primera imagen del tipo de la *Panagia Hodigitria* o *Virgen conductora*, en la

que se muestra a María de pie llevando sobre el brazo derecho a Jesús niño que bendice;¹⁹⁶ la Virgen señala el Camino al dirigir su mano hacia el Hijo. Entre otros pintores, el Greco representó a San Lucas ante el caballete realizando este ícono, en la pequeña pintura (41.6 x 33 cm), realizada antes de 1567, que se conserva en el Museo Benaki de Atenas.¹⁹⁷ La devoción cristiana marcó el inicio del arte cristiano con la presencia de la *Theotokos* (Madre de Dios)¹⁹⁸ y lo vinculó con la mano del único evangelista que narró, con cierta extensión, la infancia de Jesús.¹⁹⁹ La tradición ha señalado que la informante de tales hechos fue la misma Virgen María; San Lucas, santo patrono de los pintores, sentó las bases, por escrito y visualmente, del arte mariano.

La Anunciación y La Visitación de Overbeck, forma parte del *corpus* de imágenes que delatan la entusiasta adopción por parte del converso alemán de la hiperdulía católica, si bien es cierto que en la luterana ciudad de Lübeck el respeto y la veneración hacia la Virgen María se mantuvo vigente. Aun así, puede decirse que el nazareno Overbeck se sumó a los creadores que desde los tiempos paleocristianos, como atestiguan las pinturas de las catacumbas romanas, hasta nuestros días han exaltado la figura de María. Ello en concordancia con las palabras que ella misma pronunció ante el homenaje que le tributó Santa Isabel con motivo de la Visitación, episodio al que dio representación visual Overbeck en la pintura de San Carlos:

“Mi alma engrandece al Señor y exulta de júbilo mi espíritu en Dios, mi Salvador, porque ha mirado la humildad de su sierva; por eso *todas las generaciones me llamarán bienaventurada*,²⁰⁰ porque ha hecho en mi maravillas el Poderoso, cuyo nombre es Santo”.²⁰¹

¹⁹⁶ El nombre deriva de la imagen atribuida a San Lucas que llevada de Jerusalén se veneró en Constantinopla en la iglesia donde se reunían los *hodeges* o guías de viajeros.

¹⁹⁷ *San Lucas pintando a la Virgen y al Niño*, antes de 1567, temple y oro sobre lienzo unido a madera, 41.6 x 33 cm, Museo Benaki, Atenas.

¹⁹⁸ El dogma de la maternidad divina de la Virgen María se definió en el año 431 en el Concilio de Éfeso.

¹⁹⁹ No deben tenerse en cuenta las imágenes aquiropoyetas, como el paño de la Verónica, la Sábana Santa de Turín o el Mandyllion de Edesa, pues en tanto que generadas milagrosamente, no deben ser consideradas como producto humano, es decir como arte.

²⁰⁰ El énfasis en estas palabras es mío.

²⁰¹ Luc 1, 46-50. *Vid. Sagrada Biblia*, versión de Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1997, p. 1300.

Al pasar por alto la relación filial entre María y Overbeck, vínculo existente con la humanidad en su conjunto, así como su dimensión amorosa, la explicación que dio Mitchell Benjamin Frank a la frecuente aparición de la Virgen en la producción del pintor nazareno resulta insuficiente pues quedó reducida a la representación de “ideales femeninos que son arquetipos de la pureza” y que se correspondieron a la vida de castidad que él anheló. Equipar el interés que despertó en Overbeck, y en otros nazarenos, la castidad de Vittoria Caldoni, una campesina de catorce años de Albano que fue criada en un ámbito de estricto cuidado por su pureza y que fue llevada a Roma por August Kestner donde los pintores nazarenos la representaron en gran cantidad de obras, con la devoción que la Virgen María despertó en el católico Overbeck es un desatino. La constante aparición de María en la obra del nazareno no puede explicarse únicamente como una consecuencia de la representación del ideal femenino de pureza con el que se identificó, sino que forma parte de la universal veneración de la Madre de Dios del mundo católico.²⁰² Benjamín Frank señaló que:

“La frecuente representación de la Virgen María y de otras mujeres ideales [como Vittoria Caldoni] es consistente con su papel del monje-artista...En la teología cristiana, se asume que el estado de pureza o castidad es alcanzado más fácilmente por el hombre, dada su asumida racionalidad superior, ‘con su posibilidad de auto trascendencia’. Pero es solamente el cuerpo femenino el que puede representar tanto a la castidad como a su opuesto, la promiscuidad. Únicamente el cuerpo femenino puede ser pensado como una vasija cerrada (a causa del himen), y solamente el cuerpo femenino muestra el resultado del comportamiento no casto (mediante la preñez). La representación de mujeres puras, ideales, manifiesta el estado al cual él aspiraba”²⁰³.

En la pintura del Museo de San Carlos Johann Friedrich Overbeck representó dos episodios de la vida de la Virgen relacionados con el ciclo de la Natividad. En primer término la Anunciación, momento en el cual el arcángel San Gabriel le dio a conocer la elección divina para ser la madre del Mesías. María con su *fiat* (hágase), hizo posible la Encarnación del Hijo de Dios, por ello es que la Iglesia la honra como corredentora de la humanidad. En su autorretrato-manifiesto de 1808-10, Overbeck se presentó con la Biblia

²⁰² Vid. Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, pp. 65-69.

²⁰³ *Ibidem*, p. 65.

abierta entre las manos ante un lienzo en blanco; para él la lectura y la meditación de las Sagradas Escrituras debía preceder a la traslación de su contenido en imágenes visuales. A pesar de sus simpatías con el trabajo gremial de la era premoderna, el pintor puso en claro la superioridad de la actividad artística que tiene como punto de partida la meditación que los religiosos realizan en el claustro; Overbeck se apropió la identidad del monje-pintor, no la del artesano-artista, como pretendió hacer en Inglaterra William Morris (1834-1896) al patrocinar su Movimiento de Artes y Oficios (*Arts and crafts movement*). El nazareno se mantuvo dentro de la estética cristiana occidental que reconoce la primacía de la reflexión (unión de fe y de razón) por encima de la ejecución mecánica del producto artístico; el antiguo prejuicio heredado del mundo clásico que coloca al trabajo manual en un plano inferior al intelectual se mantuvo vigente.

Todo intento de comprensión de la obra de Overbeck, en este caso de *La Anunciación* y *La Visitación* del Museo de San Carlos, que no inicie con la consideración de su contenido escriturístico implica el desconocimiento de la voluntad artística del nazareno quien, a la manera de un monje-pintor, buscó hacer del arte una oración por medio de imágenes. La pintura de Overbeck que perteneció al acervo de la Academia de San Carlos, y a la que acudió Pelegrín Clavé en busca de inspiración, deriva de la lectura del Evangelio de San Lucas, santo protector de la hermandad fundada por el pintor alemán, quien relató el primero de los acontecimientos representados por el nazareno con la siguientes palabras:

“En el mes sexto fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y presentándose a ella, le dijo: Salve, llena de gracia, el Señor es contigo. Ella se turbó al oír estas palabras y discurría qué podría significar aquella salutación. El ángel le dijo: No temas María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David, su padre, y reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin.

Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel le contestó y dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo

engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios. E Isabel tu parienta, también ha concebido un hijo en su vejez, y éste es ya el mes sexto de la que era estéril, porque nada hay imposible para Dios. Dijo María: He aquí a la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra. Y se fue de ella el ángel".²⁰⁴

Al abordar el tema de la Anunciación, Overbeck no se limitó a seguir de manera literal el texto canónico. El *Autorretrato con Biblia* en el que el pintor exaltó la autoridad de las Sagradas Escrituras fue realizado antes de que abrazara la fe católica y se encontró en sintonía con su formación luterana en la cual la libre interpretación de la Palabra ocupa un puesto central. El acceso universal a ella fue uno de los objetivos que persiguió Martín Lutero cuando tradujo la Biblia a su lengua vernácula, el alemán. Para *La Anunciación y La Visitación* pintada a los siete años de residir en Roma, si bien existe un dibujo preparatorio fechado en 1814,²⁰⁵ al año de haber recibido el sacramento del Bautismo, Overbeck acudió a la tradición literaria y artística del catolicismo para profundizar el sentido religioso del texto evangélico. A la aceptación exclusiva de la Biblia como contenedora de la Revelación, propia del mundo protestante, el pintor nazareno opuso las enseñanzas y tradiciones sancionadas por el Magisterio de la Iglesia.

Ante la parquedad de las palabras de San Lucas y el silencio de San Mateo, San Marcos y San Juan, la devoción de los fieles, entre ellos Overbeck, acudió desde los primeros siglos del cristianismo a las leyendas y eventos narrados por los textos apócrifos para saciar su curiosidad sobre las circunstancias que rodearon al misterio de la Encarnación del Hijo de Dios. En particular al *Protoevangelio de Santiago*, escrito a finales del siglo II, y que ejerció una poderosa influencia en el arte y la mística de Occidente a través de sus dos elaboraciones latinas: el *Pseudo Mateo* y el *De nativitate Mariae*. Más tarde, el contenido de los textos antiguos sirvió en el siglo XII al arzobispo de Génova, el dominico Santiago (o Jacobo) de la Vorágine para narrar en su *Legenda Sanctorum*,

²⁰⁴ Luc, 1, 26-38.

²⁰⁵ Jane MacAvock indicó que tal dibujo preparatorio fechado dos años antes que la pintura del Museo de San Carlos se encuentra en Basilea (Basilea Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, inv. 1.867,52). *Op. cit.*, p. 226. El Museo lo titula Verkündigung und Heimsuchung ("Ave Maria" und "Benedicta in Mulieribus"), Inv. 1867.52. *Vid.* <http://www.kunstmuseumbasel.ch/en/home/>

conocida de un modo más generalizado como la *Legenda aurea*, el anuncio que hizo el arcángel San Gabriel a María de su elección como Madre de Dios. La *Leyenda dorada* tuvo una enorme difusión y un gran impacto para difundir las historias hagiográficas entre los fieles indoctos. Reputados como ortodoxos por la Iglesia, los escritos paleocristianos mencionados se originaron para refutar los errores dogmáticos contenidos en los apócrifos heréticos así, según indicó Aurelio de Santos Otero, “Tienen, pues, ante todo una *finalidad teológica*, y es defender el honor de María, particularmente en lo que se refiere a su concepción y parto virginales”.²⁰⁶ Al tratar sobre el anuncio que el arcángel San Gabriel llevó a María, el *Protoevangelio de Santiago* narra que:

“1. Cierta día cogió María un cántaro y se fue a llenarlo de agua. Mas he aquí que se dejó oír una voz que decía: “Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre las mujeres”. Y ella se puso a mirar en torno, a derecha e izquierda, para ver de dónde podía provenir esta voz. Y, toda temblorosa, se marchó a su casa, dejó el ánfora, cogió la púrpura, se sentó en su escaño y se puso a hilarla.

2. Mas de pronto un ángel del Señor se presentó ante ella, diciendo: “No temas, María, pues has hallado gracia ante el Señor omnipotente y vas a concebir por su palabra”. Pero ella, al oírlo, quedó perpleja y dijo entre sí: “¿Deberé yo concebir por virtud del Dios vivo y habré de dar a luz luego como las demás mujeres?”

3. A lo que respondió el ángel: “No será así, María. Sino que la virtud del Señor te cubrirá con su sombra; por lo cual, además, el fruto santo que ha de nacer de ti, será llamado Hijo del Altísimo. Tú le pondrás por nombre Jesús, pues El salvará a su pueblo de sus propias iniquidades”. Entonces dijo María: “He aquí la esclava del Señor en su presencia; hágase en mí según tu palabra”.²⁰⁷

Aurelio de Santos Otero señaló que en “Occidente no pudo penetrar directamente el *Protoevangelio*. Debió, no obstante, de circular alguna traducción latina que no ha llegado hasta nosotros”.²⁰⁸ Su contenido fue reelaborado por el *Evangelio del Pseudo Mateo*, que debió originarse a mediados del siglo VI. Su influencia en la Edad Media fue muy grande; sus “historias entran de lleno de las leyendas posteriores de Jacobo de

²⁰⁶ Aurelio de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1988, p. 118.

²⁰⁷ Protoevangelio de Santiago XI 1-3. En Aurelio de Santos Otero, *Op. cit.*, pp. 148-149.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 126.

Voragine y Vicente de Beauvais y repercuten en los escritos místicos de Santa Brígida, sor María de Agreda y A.C. Emmerich”.²⁰⁹ Como en el caso del *Protoevangelio de Santiago*, el anuncio del ángel se desarrolla en dos tiempos: uno fuera de la casa de María, en la fuente, y el otro en su aposento. De Santos precisó que “San Lucas, aunque no nos diga en su evangelio cuál fue el lugar preciso donde tuvo lugar la anunciación, indica, sin embargo, claramente que fue en la casa de María (*et ingresa ángelus ad eam dixit...Lc 1,28*)”.²¹⁰ El *Evangelio del Pseudo Mateo* desarrolla más extensamente el contenido de las palabras del ángel durante el primer encuentro, en tanto que en el *Protoevangelio de Santiago* se limita a saludarla. Así, el primero de los textos señala que:

“1. Al día siguiente, mientras se encontraba María junto a la fuente, llenando el cántaro de agua, se le apareció el ángel de Dios y le dijo: “Dichosa eres, María, porque has preparado al Señor una habitación en tu seno. He aquí que una luz del cielo vendrá para morar en ti y por tu medio iluminará a todo el mundo”.

2. Tres días después, mientras se encontraba en la labor de la púrpura, vino hacia ella un joven de belleza indescriptible. María al verlo quedó sobrecogida de miedo y se puso a temblar. Más él le dijo. “No temas, María porque has encontrado gracia ante los ojos de Dios. He aquí que vas a concebir en tu seno y vas a dar a luz un rey cuyo dominio alcanzará no sólo la tierra, sino también el cielo, y cuyo reinado durará por todos los siglos”²¹¹.

El *Libro sobre la Natividad de María*, que durante la Edad Media fue atribuido a San Jerónimo, hoy es considerado como escrito durante el siglo IX por algún contemporáneo de Carlomagno. “En general manifiesta una devoción más delicada a la Santísima Virgen”.²¹² Pasó íntegramente a la *Leyenda aurea* de Jacobo de Voragine.²¹³ El texto que se refiere a la Anunciación es más extenso, y narra que:

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 172.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 148.

²¹¹ *Evangelio del Ps. Mateo*, IX, 1-2. En Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, p. 195.

²¹² *Ibidem*, p. 237.

²¹³ La *Leyenda aurea*, a diferencia del *Protoevangelio de Santiago* y del *Pseudo Mateo*, pero de modo similar al *Libro sobre la Natividad de María*, narra la Anunciación en un solo tiempo, omitiendo por completo la mención de la fuente y de la labor de hilar la púrpura. El texto de Jacobo de Voragine viene acompañado por reflexiones teológicas sobre el acontecimiento, así como por la crónica de dos milagros vinculados a la

“1. En estos mismos días (es decir: al principio de su llegada a Galilea) fue enviado por Dios el ángel Gabriel para que le anunciase la concepción del Señor y para que la pusiera al corriente de la manera y orden cómo iba a desarrollarse este acontecimiento. Y así, entrado que hubo hasta ella, inundó la estancia donde se encontraba de un fulgor extraordinario. Después le saludó amabilísimamente en estos términos: “Dios te salve, María, virgen gratísima al Señor, virgen llena de gracia: el Señor está contigo; tú eres más bendita que todas las mujeres y que todos los hombres que han nacido hasta ahora”.

2. La Virgen, que estaba bien acostumbrada a ver rostros angélicos y a quien le era familiar el verse circundada de resplandores celestiales, no se asustó por la visión del ángel ni quedó aturrida por la magnitud del resplandor, sino que únicamente se vio sorprendida por la manera de hablar de aquel ángel. Y así se puso a pensar a qué vendría saludo tan insólito, qué pronóstico podría traerle y que desenlace tendría finalmente. El ángel por inspiración divina vino al encuentro de tales pensamientos y le dijo: “No tengas miedo, María, de que en este mi saludo vaya velado algo contrario a tu castidad. Precisamente por haber escogido el camino de la pureza has encontrado gracia a los ojos del Señor. Y por eso vas a concebir y dar a luz un hijo sin pecado alguno de tu parte.

3. Este será grande, pues extenderá su dominio de mar a mar y desde el río hasta los confines de la tierra. Será llamado Hijo del Altísimo, porque quien va a nacer humilde en la tierra está reinando lleno de majestad en el cielo. El Señor Dios le dará el trono de David, su padre, y reinará eternamente en la casa de Jacob. Su reinado no tendrá fin. El es el rey de reyes y señor de los que dominan. Su trono durará por los siglos de los siglos”.

4. Entonces la Virgen, no por incredulidad a las palabras del ángel, sino deseando únicamente saber cómo habrían de tener su cumplimiento respondió: “¿Y cómo se verificará esto? ¿Cómo voy a poder dar a luz si no voy a conocer nunca varón, de acuerdo con mi voto?” Repuso el ángel: “No pienses, María, que vas a concebir de manera humana: sin unión marital alguna, alumbraras siendo virgen y amamantarás permaneciendo virgen. El Espíritu Santo vendrá, en efecto, sobre ti y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra contra todos los ardores de la concupiscencia. Por tanto, solamente tu vástago será santo, porque siendo el único concebido y nacido sin pecado, se llamará Hijo de Dios”. María entonces extendió sus brazos y elevó sus ojos, diciendo: “He aquí la esclava del Señor (Puesto que no soy digna del nombre de señora): hágase en mi según tu palabra”.²¹⁴

piadosa costumbre de saludar a María. *Vid.* Santiago de la Voragine, *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 211-216.

²¹⁴ *Libro sobre la Natividad de María*, IX, 1-4. En Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, pp. 249-251.

A partir de los hechos narrados tanto en San Lucas como en los evangelios apócrifos el arte cristiano constituyó un acervo de elementos visuales al cual acudió Johann Friedrich Overbeck para ilustrar la Anunciación. El alemán hizo suya una tradición iconográfica secular; pero en su interpretación de éste episodio, al lado de la constancia aparece el cambio ya que el pintor nazareno introdujo componentes que modifican el sentido de la representación, y la ponen al día con el clima espiritual del siglo XIX. Es en el análisis iconográfico donde se aprecia la modernidad de *La Anunciación* y de *La Visitación* del Museo de San Carlos.

Desde una fecha temprana la cristiandad tuvo conciencia de la concepción sobrenatural de Jesucristo. Al engarzar el acontecimiento con las profecías del Antiguo Testamento, en particular con Isaías, se estableció un vínculo con la vida de Cristo y con la redención de la humanidad. El protagonista central de la pintura de Overbeck es Jesucristo; aun así, el ojo ignorante del misterio de la Encarnación es incapaz de descubrir su figura en la obra del nazareno. La aparente exclusión visual del Hijo en una obra en la que tanto el Padre como el Espíritu Santo presiden y enlazan desde lo alto tanto a la Anunciación como a la Visitación puede parecer perturbadora, al generar la falsa paradoja de un arte cristiano sin Cristo. La invisibilidad es un recurso usado por Overbeck para establecer la primacía del conocimiento que da la fe por encima de la percepción del dato sensorial. Para captar el sentido profundo de la obra del nazareno los sentidos del espectador son insuficientes, como lo es la cultura racionalista instaurada desde la Edad Moderna, que requiere del dato empírico medible para construir una noción de la realidad. En la pintura de Overbeck Jesús permanece oculto para la mirada profana en tanto que es plenamente visible para la fe. El pintor no se ha limitado a ilustrar el relato evangélico, como un tema “elevado” que le ha sido dado desde fuera, como sucede en la práctica académica, sino que en un movimiento que va del interior al exterior ha iluminado, en el sentido más literal, el pergamino con la fe de un artista que confiesa su credo a través de las imágenes. El gouache de Overbeck establece una concordancia plena con el sentido profundo del dogma de la Encarnación: para operar la Redención, el Hijo se hizo materia en el interior de una virgen. Jesús, hasta el momento en que se manifestó al

mundo en la Natividad, que constituyó una verdadera teofanía, permaneció escondido y protegido en el interior de María. En la pintura de Overbeck, el ojo físico se detiene en la corporeidad de María, en tanto que la fe sabe que el Mesías se encuentra en su interior, y que la totalidad de los elementos visuales se justifican por Él y conducen a Él. Ello se aparta del recurso tan favorecido en la Edad Media de representar al Hijo como un niño pequeño que desciende hacia el interior de María.

Para comunicar el sentido profundo del misterio de la Encarnación, en el que el Creador se vuelve creatura, Overbeck dividió el campo pictórico en dos ámbitos: el divino y el humano. El primero corresponde al Empíreo, espacio ilimitado y sin tiempo ocupado por Dios y sus ángeles, que trasciende a la dimensión concreta y temporal poblada por los hombres. A partir de un fondo abstracto, azul, no modulado, emerge la media figura entronizada del Padre.²¹⁵ Porta una corona y sostiene con la mano izquierda el orbe segmentado en tres áreas, que corresponden a los tres continentes, por bandas doradas y dominado por la cruz, como símbolo de su imperio absoluto sobre lo existente; con la otra mano bendice, gesto que confirma su participación activa en la Redención al enviar al Hijo el cual llegó a María por la acción del Espíritu Santo, representado por una paloma. El hecho de que en la pintura de Overbeck el ave no aparezca representada en la escena de la Anunciación, como ocurre desde una época temprana, según atestiguan los mosaicos del arco triunfal de la basílica de Santa María la Mayor en Roma (432-40), implica el que su acción santificadora se ejerce tanto en la escena del anuncio del ángel como en la de la Visitación.²¹⁶ En los ángulos el pintor nazareno incluyó dos parejas de ángeles que se posan sobre nubes; juntan sus manos como gesto de homenaje al Señor. No se representaron almas humanas dado que al no haberse consumado la Redención aguardan

²¹⁵ En el dibujo conservado en Basilea, Overbeck representó estrellas sobre el espacio que en la pintura se corresponde con el fondo azul, las cuales no fueron incluidas en la obra final, dándole así un carácter mucho más abstracto al espacio ocupado por la divinidad.

²¹⁶ Debo a la Dra. Clara Bargellini el señalamiento de que no es habitual la inclusión de la paloma que simboliza al Espíritu Santo en la representación de la *Visitación*, lo cual hace que la pintura que Baltazar de Echave Orio realizó a principios del siglo XVII para el retablo mayor de la iglesia de Santiago Tlatelolco resulte poco común. En relación a este punto José Guadalupe Victoria guardó silencio. *Vid.* José Guadalupe Victoria, *op. cit.*, pp.111-116. Otro ejemplo que puede señalarse es el de *La Visitación* de Pedro del Prado del templo de Santa Bárbara Tlaxtempan, Cuatitlán, México.

aún en el Seno de Abraham; pero como señal de esperanza resplandece sobre las divinas personas el arcoíris, símbolo de su alianza, de su promesa de enviar al Redentor. Este elemento también puede aludir a María, por su carácter de mediadora o conciliadora; dado el sentido mariano de la pintura de Overbeck, no debe excluirse la noción de que el cumplimiento de la promesa de la Redención sólo fue posible mediante la libre colaboración de la Madre de Cristo.²¹⁷

La acción de la Trinidad se da fuera del tiempo. Para narrar la inserción de lo divino en la historia, “en la plenitud de los tiempos”, Overbeck acudió al ilusionismo pictórico para construir un espacio tridimensional que acoge a los actores del relato sagrado. Al abordar dos escenas, el plano pictórico quedó compartimentado mediante la colocación de las imágenes en dos arcos de medio punto dorados, cubiertos por una ornamentación vegetal que no se reduce, como señaló Margarita Arnal Fernández a “trigos y vides, los cuales prefiguran el sacrificio de Jesús y el rito de la comunión”,²¹⁸ si bien es cierto que éstas ocupan un puesto preponderante. La identificación de la vid es clara, no así la del trigo; como tampoco lo es la de las flores que decoran la jamba del arco derecho. Su caracterización como rosas tendría sentido ya que, al igual que los lirios que aparecen en la jamba izquierda del primer arco, han sido tomadas como flores del Paraíso, como símbolos de la vida y más específicamente de la luz.²¹⁹ Simbolismo que viene reforzado por su colocación sobre un fondo dorado, de luz no-natural, que confiere a los objetos una dimensión irreal, trascendida.²²⁰

En la parte superior de los arcos aparecen sendos monogramas, no de fácil identificación, que parecen estar vinculados, el de la escena de la *Anunciación* con María, y el de la *Visitación* con Cristo. En el primer caso, elementos vegetales que parecen ser palmas forman las letras V y M sobrepuestas, generando un espacio interior central en el que aparece nuevamente una palma; de ser cierta esta interpretación, ello dotaría al

²¹⁷ Vid. Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Océano, México, p. 40.

²¹⁸ Vid. *Cien obras maestras del Museo Nacional de San Carlos*, Américo Arte Editores-INBA, México, 1998, p. 65. Reproducido en *Guía del Museo Nacional de San Carlos*, INBA-Artes de México, 2000, p. 158.

²¹⁹ Vid. Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, trans. Janet Seligman, London, Lund Humphries, 1972, Vol. I, 1972, p. 51.

²²⁰ Vid. Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1997.

nombre de María de un sentido triunfalista acorde con el de su elección como madre del Mesías. El anagrama del arco que enmarca el encuentro de María e Isabel es más difícil de dilucidar; de nuevo parece que se conjuntan las letras V y M, pero ahora están constituidas por líneas diagonales. Al centro parece formarse una cruz, y la parte superior parece estar colocada una corona de espinas; el sentido cristológico del símbolo, tal vez un recuerdo de que el Hijo que se forma en el interior de María se ha encarnado para morir, puede hacerlo funcionar como una alusión del carácter de corredentora de la Virgen. Debajo del arco que lo contiene se extiende una vid, elemento vegetal usado como un símbolo eucarístico, que alude a la sangre derramada por el niño que ya está presente en María.

Jane MacAvock vio en los elementos ornamentales de los márgenes una filiación de la pintura de Overbeck con la de Alberto Durero, pintor germano que ocupó un puesto central en el conjunto de artistas admirados por los nazarenos.²²¹ El artista alemán enmarcó algunas de las escenas pertenecientes a su serie de xilografías sobre *La Vida de la Virgen* (publicada en 1511 en forma de libro con poesía del monje benedictino *Benedictus Chelidonium*; muerto en 1521) con arcos profusamente decorados con motivos vegetales; la más célebre es la representación del *Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la puerta dorada* (1504), en la que, imbuido todavía por un espíritu goticista, Durero incluyó entre los tallos-moldura personajes del Antiguo Testamento que anunciaron la venida del Mesías. Los arcos en los que el nazareno incluyó los motivos simbólico-ornamentales vegetales funcionan como límite y campo a la vez; circundan el espacio histórico de la narración bíblica y al prolongarse hacia abajo contienen, inmersos en el esplendor divino, a los santos que con su libre cooperación hicieron humanamente posible la Encarnación: María y José. Acompañados por dos inscripciones en latín, “*Ave! gratia plena! Dominus tecum*” y “*Benedicta tu in mulieribus! Et ben. Fructus ventris tui*”. Colocadas debajo de la *Anunciación* y de la *Visitación* respectivamente, presentan las palabras con las que, inspirados por el Espíritu Santo, San Gabriel y Santa Isabel saludaron

²²¹ La estudiosa señaló que “La obra es una combinación exitosa de las primeras influencias italianas, como la de Fra Angélico, en la composición, y la representación de las figuras con detalles decorativos procedentes de la obra de Durero, en los márgenes”. Jane MacAvock, *op. cit.*, p.226.

a la Virgen. La lógica que subyace a la elección de estos dos episodios de la vida de María queda al descubierto. La obra de Overbeck es oración a través de imágenes; al unir la Anunciación y la Visitación, el pintor nazareno entonó con sus pinceles el *Ave María*.

En la pintura conservada en el Museo de San Carlos Johann Friedrich Overbeck estableció una clara distinción entre el ámbito sin límites y fuera del tiempo en el que Dios actúa y el espacio físico sometido al tiempo histórico en el que el Hijo, encarnado, operó la Redención. El pintor alemán, a tono con el historicismo de su época, volvió la mirada al pasado y se apropió de los recursos formales del gótico, para evocar el ámbito de lo divino, y del Renacimiento para construir el espacio humano. El tratamiento de la luz posee un valor simbólico que pone al descubierto dos cosmovisiones distintas, la del Medioevo, en el que la mirada del hombre apunta hacia lo alto, hacia las realidades sobrenaturales, y a las cuales aísla del medio físico, disolviendo todas las semblanzas naturales en el esplendor divino que todo lo sustenta. Overbeck al generar un espacio abstracto, un fondo dorado, a la manera de la pintura gótica, hizo suya esa concepción espacial que deriva de la identificación escriturística de Dios con la luz: *Ego sum lux mundi*. Para narrar el acontecimiento de la Encarnación el pintor alemán utilizó la concepción lumínico-espacial renacentista en la que toda acción transcurre, no en el Empíreo, sino en el ámbito físico de lo humano. La cultura del Renacimiento posó su mirada, no la mística, sino la biológica en los objetos naturales pues, en palabras de Jules Michelet, “llevó a cabo el descubrimiento del mundo y del hombre”.

En la pintura de Overbeck, el arcángel portador del mensaje divino ingresa al espacio arquitectónico en el que se encuentra María. El mundo habitado por la Virgen, y en el que recibe la visita angelical, es un medio dominado por las leyes de la física, en el que la luz que hace visible a las personas y a los objetos emana no directamente de Dios, sino del sol, por Él creado. El marco de luz dorada, simbólica, le rodea y sostiene, pero no lo invade. Overbeck ha eliminado del ámbito de la Anunciación los rayos que, procedentes de la mano de Dios o de la paloma se dirigen hacia María, elemento simbólico aun presente en las Anunciaciones sobre tabla del Beato Angélico, pero ausentes en las pintadas al fresco en el convento de San Marcos en Florencia. La luz que, de manera

homogénea, ocupa el espacio en que se encuentra María, es exclusivamente una luz natural susceptible de producir sombras y reflejos al chocar con los cuerpos y así poner al descubierto su volumen tridimensional. Los pliegues de las telas que visten a todos los personajes muestran, a través de la gradación de tonos derivada del claroscuro, su materialidad; el tercio superior de las columnas y la plementería quedan oscurecidas, generando la impresión de interioridad; el jarrón con lirios y hasta el arcángel en señal de su traslación, como portador del mensaje divino, al espacio humano proyectan sombras. A pesar de que no se muestra de manera contundente, San Gabriel parece mostrar algún destello, ya sea que emane de las ropas resplandecientes con que la Sagrada Escritura describe a los ángeles,²²² o que se trate de un reflejo del único resabio de luz sobrenatural que Overbeck ha conservado: las aureolas que circundan las cabezas de los actores del relato sagrado.

Existe una discrepancia entre el Evangelio de San Lucas y el *Protoevangelio de Santiago* y el *Pseudo Mateo* en relación al modo en que el arcángel comunicó a María su elección divina. San Lucas con las palabras “*habiendo entrado el Ángel donde estaba María*” ubica el acontecimiento en un espacio interior, como también lo hace el *Libro sobre la Natividad de María*. Estos dos textos desarrollan el anuncio del ángel en un solo momento y en un solo lugar. En contraste, el *Protoevangelio de Santiago*, seguido del *Pseudo Mateo*, lo narran en dos tiempos: María va a buscar agua a una fuente y escucha el saludo del arcángel, al cual busca pero no ve y, sin establecer ningún diálogo con él, se vuelve asustada a su casa. Es entonces cuando el mensajero celestial concluye con su misión, para lo cual ingresa en el ámbito doméstico de la Virgen. En el *Protoevangelio* los dos momentos se dan de manera consecutiva, en tanto que en el *Pseudo Mateo* transcurren tres días entre ellos. En San Lucas todo acontece sin interrupciones en un espacio interior; en los dos textos apócrifos se establece una dinámica que va de lo exterior hacia lo interior. La dualidad de apariciones de San Gabriel ha quedado perpetuada por el hecho de que en Nazaret existen dos iglesias que reclaman el haberse erigido en el lugar del saludo angelical: sobre “la fuente de María”, el pozo de los

²²² Vid. Ez 9, 11; 10, 2; Dn 10, 5; Tob 5, 6; Mt 28 2-3; Mr 16, 5; Jn 20, 12; Hch 1, 10; 10, 30; Ap 15, 6, entre otros pasajes bíblicos referentes a los ángeles.

evangelios apócrifos en el que se efectuó la Anunciación, se levanta la iglesia greco-ortodoxa de San Gabriel y sobre la casa que habitó la Virgen, donde según San Lucas y el *Libro de la Natividad de María* se verificó el encuentro, se erigió la iglesia católica de la Anunciación.

Lo que se operó en relación al culto se dio también en el ámbito del arte: la influencia de los dos relatos no canónicos que establecen el primer contacto entre María y el ángel en el momento en que ella fue a buscar agua fue grande en el cristianismo oriental pero marginal en el occidental.²²³ Gertrude Schiller señaló que en tanto que el arte bizantino dejó ejemplos en el monasterio de Dafni, en San Marcos de Venecia, en Santa Sofía de Kiev, en la catedral de Monreale, en la Martorana de Palermo o en la *Kariye Camii* (iglesia del Salvador en Chora) de Estambul, en el arte occidental tan sólo aparece en fecha temprana (siglo V) en una urna relicario y en un díptico de marfil, que se suponen elaborados en el norte de Italia, en los que María aparece de rodillas recogiendo el agua de un manantial con un cántaro. Fue la oposición de los teólogos a los elementos legendarios tan presentes en los escritos apócrifos lo que determinó el que la Anunciación en la fuente o en un manantial no haya sido abordada por los artistas occidentales. A pesar de esta purga, algunos elementos de la leyenda se observan en el arte italiano del siglo XIII; un artista de Umbria, de finales de tal centuria, representó a María al lado de un jardín, en el que aparecen dos árboles y un manantial cerrado.²²⁴ Resulta significativo que el artista sea umbro, puesto que la presencia de árboles fue más tarde un motivo recurrente en los artistas cuatrocentista de esta región, como el Perugino, el Pinturicchio y Rafael, de quienes Overbeck, en su apropiación del Primer Renacimiento, tomó los árboles de tronco delgado, con escaso follaje, que aparecen en *La Anunciación* del Museo de San Carlos. En realidad, Overbeck representó un árbol de tronco alto y escaso follaje y uno más bajo que florece copiosamente; su presencia puede estar conectada con el *Árbol de la Vida* del Paraíso, y el otro con el *Árbol de la Tentación*. Gertrud Schiller hizo alusión a algunas obras en las que la Anunciación contiene referencias a la Redención, como por

²²³ Las consideraciones generales sobre la iconografía las he tomado de Gertrud Schiller, pero no de manera exclusiva, *op. cit.*, pp. 35-36.

²²⁴ *Ídem.*

ejemplo aquellas en las que aparece un árbol, colocado de una manera prominente que excluye un sentido meramente decorativo, el cual hace alusión a los árboles señalados, estableciendo una relación entre Eva y María, entre la Caída y la Redención. María ha sido saludada por la Iglesia como la segunda Eva.²²⁵

El pintor nazareno hizo transcurrir el episodio del anuncio en un espacio intermedio; al colocar a María dentro de una logia, mantuvo la noción del ingreso del arcángel al ámbito doméstico, elemento común en los cuatro relatos, y a la vez garantizó la presencia del jardín, que más que referirse al punto del primer encuentro con el mensajero divino (el exterior), funciona como símbolo de la virginidad de María, pues se corresponde con el *hortus conclusus*, el jardín cerrado del *Cantar de los Cantares*. Así, las palabras de Salomón, “*Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada*”,²²⁶ al aplicarse a María manifiestan el milagro de la concepción virginal de la Madre de Dios, tal y como le fuera revelado por San Gabriel. Aun así, Overbeck conservó la presencia del pozo, elemento no desprovisto de una connotación simbólica, pues la relación mujer-pozo, mujer-manantial, alude al principio femenino como fuente de la vida.²²⁷ El jardín de la pintura del nazareno, en el que impera el orden al estar las flores agrupadas en arriates, está cercado, pero no cerrado. Una puerta abierta establece comunicación entre el mundo exterior y el jardín que, “en un sentido amplio se relaciona con el Paraíso”;²²⁸ María es Puerta del Cielo. La imagen del *hortus conclusus* y de la puerta que se abre justo detrás de San José le confieren un simbolismo relacionado con la custodia de la virginidad de María a la que se consagró su esposo, quien era el único que tenía la potestad jurídica de abrir la puerta del jardín cerrado de la integridad corporal de su mujer, derecho al que renunció voluntariamente.²²⁹ Más allá de la cerca protectora se extiende un paisaje lacustre, en el que se asienta una ciudad dominada por una iglesia

²²⁵ Schiller se refirió a unos marfiles medievales en los que aparece un árbol en relación con la *Anunciación* y estableció una conexión con el Paraíso (Árbol de la Vida) y la Caída (Árbol de la Tentación). Gertrud Schiller, *op. cit.*, 40.

²²⁶ Cant 4, 12.

²²⁷ El pozo también puede simbolizar la salvación. *Vid.* Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 375.

²²⁸ *Vid.* Gertrud Schiller, *op. cit.*, p. 49.

²²⁹ Esta idea fundamental del protagonismo de San José la desarrollo con detenimiento más abajo.

gótica, como revela su aguja. Detrás una serie de montañas terminan por conducir la mirada del espectador hacia las altas cumbres nevadas. El paisaje nos remite al ámbito natural italiano, y muestra afinidad con el que aparece como fondo en la parte izquierda de su célebre *Italia y Germania*, pintura de la cual se conservan dibujos preparatorios realizados a partir de 1811 en los que el ámbito espacial italiano aparece evocado mediante una humilde iglesia rural de estilo románico.²³⁰

Los elementos arquitectónicos que cobijan a la Virgen no sólo fijan el anuncio del arcángel en un espacio interior, sino que poseen un valor simbólico. La patrística descubrió una relación tipológica entre María y la Iglesia, ya que ambas están llenas del Espíritu Santo. San Ireneo consideró que el *Magnificat*, pronunciado por la Virgen en su encuentro con Isabel, se refería a la futura Iglesia. Gertrud Schiller ha señalado que en el arte cristiano la presencia de componentes arquitectónicos en relación con la Anunciación se remonta por lo menos al siglo V, pues en los mosaicos de Santa María la Mayor, al lado de la Virgen y de su guardia angelical, aparece un edificio que recuerda a un templo, pero que probablemente alude al ámbito al cual hubo de entrar San Gabriel, quien aparece flotando sobre María, a la vez que la paloma del Espíritu Santo desciende sobre ella. En representaciones posteriores la casa de la Virgen aparece transformada en basílica (mosaicos de Porec, c. 540).²³² La asimilación del ámbito doméstico con la arquitectura eclesiástica pudo derivarse del templo levantado en Nazaret sobre el espacio en el que la tradición situó la *domus* de María, destino favorecido por los peregrinos que acudían a Tierra Santa.²³³

Johann Friedrich Overbeck al representar la Anunciación pudo haber hecho suya otra tradición simbólica asociada al espacio arquitectónico por él construido. Al pintar la arcada en la que el arcángel comunica su mensaje, el alemán generó un estilo híbrido, en

²³⁰ La obra nació con el título de *Sulamita y María* como parte de una homenaje recíproco a la amistad existente entre Johann Friedrich Overbeck y Franz Pforr; cada uno de ellos debía pintar un obra basada en la fábula compuesta por Pforr sobre dos hermanas (Sulamita y María) que conocen y se enamoran de dos pintores (Johannes y Albrecht); Pforr terminó la suya en 1811, en tanto que la de Overbeck evolucionó, después de la muerte de Pforr, para convertirse en una alegoría de la tarea que se había impuesto su autor: hermanar las tradiciones artísticas de Italia y Alemania. Para profundizar en las circunstancias que rodearon la realización de esta obra *vid.* Lionel Gossman, *op. cit.*

²³² *Ídem.*

²³³ *Ídem.* Ya se señaló que en Nazaret existen sendas iglesias dedicadas a la Anunciación.

el que las bóvedas de crucería nervadas góticas son sostenidas por columnas renacentistas con capiteles corintios y arcos de medio punto. Más allá del límite del jardín se aprecian el campanario y el ábside de una pequeña iglesia de carácter románico, emparentada, estilísticamente, con la que incluyó en la parte derecha de *Italia y Germania*. En las Anunciaciones pintadas por el Beato Angélico, como la conservada en el Museo del Prado o la del Museo Diocesano de Cortona, la arquitectura tiene un sabor brunelleschiano que pone al descubierto el desarrollo constructivo del siglo XV. En la pintura del nazareno la suma de los soportes clásicos y las cubiertas góticas se hace eco de la tradición simbólica, frecuente entre los pintores primitivos, de aludir a la antítesis entre judaísmo y cristianismo, entre la Sinagoga y la Iglesia, mediante la yuxtaposición de distintos estilos arquitectónicos. En las obras realizadas en el ocaso de la Edad Media y el alba del Renacimiento, el paso de la Antigua Ley a la Nueva se representa con la utilización de elementos románicos, ya por entonces caducos, y de los posteriores y novedosos del gótico. En el caso de Overbeck esta interpretación simbólica encuentra el obstáculo, o al menos la paradoja, de que el estilo más antiguo, el gótico, es el que en el contexto del siglo XIX fue nuevamente valorado. Entre los artistas románticos, las formas del gótico y del románico fueron vistas con agrado y entusiasmo, por lo que su identificación con el judaísmo superado es problemática.²³⁴

En la pintura de Overbeck la representación de la Virgen María se aparta de lo narrado por los evangelios apócrifos y de las imágenes tempranas derivadas de ellos. El *Protevangelio de Santiago* cuenta que los sacerdotes acordaron un día hacer un velo para el templo, para lo cual fueron convocadas siete vírgenes de la tribu de David a las que se sumó María “aquella jovencita que, siendo de la estirpe davídica, se conservaba inmaculada a los ojos de Dios”.²³⁵ Para distribuir entre ellas las materias que debían emplearse, oro, amianto, lino, seda, jacinto, escarlata y púrpura, los sacerdotes echaron suertes, tocándole a María las dos últimas, se las llevó a casa.²³⁶ La versión del *Pseudo*

²³⁴ Lionel Gossman propuso que detrás de la pintura *Italia y Germania* (1811/20) Friedrich Overbeck pudo aludir a la reconciliación entre la Iglesia y la Sinagoga; tras analizar los hechos y los dichos del artista nazareno, Gossman lo encontró libre de cualquier señal de antisemitismo. *Op. cit.*

²³⁵ *Protevangelio de Santiago*, X.I., *op. cit.*, p. 147.

²³⁶ *Ídem.*

Mateo difiere al señalar que el trabajo se realizó ya en casa de José, a quien le fue confiada María en compañía de cinco doncellas, Rebeca, Séfora, Susana, Abigea y Zahael, a quienes se entregó seda, púrpura, jacinto, lino y escarlata. Tras acudir a la suerte, tocó a María la púrpura que debía emplearse para confeccionar el velo del templo. El relato continúa, las doncellas “empezaron en son de chanza a llamarla *reina de las vírgenes*”.²³⁷ Los apócrifos ponen énfasis en el alto rango de María, al adjudicarle la púrpura, color propio de la dignidad imperial, y el *Pseudo Mateo* anuncia la “auténtica profecía” que generará un tipo iconográfico mariano, la *Virgo inter vírgenes*.

El arte cristiano representó a María trabajando al servicio del templo desde el siglo V, en el ya mencionado mosaico del arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma. Vestida como una princesa toma con sus manos la púrpura de la canasta situada a su lado, y con sus brazos presiona el huso contra su cuerpo. María es reina, pero con la humildad de una sirvienta ofrece el producto de su trabajo al Señor.²³⁸ En la *Anunciación* de Overbeck nada alude al oficio mecánico de hilar, como sí acontece en la nada ortodoxa, y muy subjetiva, versión que unos años después, en 1848, realizó en Inglaterra el pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rosetti (1828-1882). No deja de ser significativo el que la obra del inglés, fundador como Overbeck de otra hermandad que quiso remontarse a los tiempos anteriores a Rafael, la Hermandad de los Prerrafaelitas, nacida en el señalado año de 1848, pusiera énfasis en la labor manual de la Virgen dado que en este círculo se formó William Morris, promotor, a través de su *Arts and Crafts Movement*, de la recuperación de la dignidad del trabajo artesanal medieval. Los ingleses se opusieron tanto a la concepción académica que, heredera del desdén de la estética de la antigüedad hacia el trabajo físico, estableció un sistema jerárquico en el que los oficios del artesanado eran reputados como “artes menores”, como al modo de producción mecánico y alienante de la era industrial. Prerrafaelistas y nazarenos compartieron su amor por la Edad Media y el Primer Renacimiento, pero a los primeros les faltó la profunda espiritualidad de la Hermandad de San Lucas que hizo de su trabajo artístico una oración consagrada a Dios.

²³⁷ *Evangelio del Ps. Mateo*, 5, *op. cit.*, p. 194.

²³⁸ *Vid. Gertrud Schiller, op. cit.*, p. 35.

La Virgen pintada por Overbeck no es una sirvienta que teje un velo nuevo para el templo, sino una piadosa mujer que al someterse al designio divino consagró su carne para ser el receptáculo lleno del Espíritu Santo en el cual se formó el Mesías. María en la pintura del nazareno no hila, sino que reza, lee las Sagradas Escrituras y medita en la Palabra de Dios, justo como Overbeck en el autorretrato enviado en 1810 a sus padres se presentó a sí mismo sin tocar los pinceles, vinculados con la parte mecánica del arte pictórico, sino entregado al diálogo reflexivo con Dios a través de su Revelación. Gertrud Schiller indicó que el mundo cultural en el que se generó el tipo iconográfico de la “Virgen lectora” fue el medieval; nacido en tiempos carolingios y otónidas se generalizó a partir del siglo XI,²⁴⁰ momento en el que “el huso fue abandonado y fue frecuentemente reemplazado por el libro o, a partir del siglo XII tardío, por el rollo de pergamino”.²⁴¹ No extraña que el libro haya desplazado al huso en el contexto cultural carolingio, con su escuela palatina dirigida por Alcuino de York, en el que el ideal educativo se centró en el estudio de las artes liberales, agrupadas en el *trivium* y el *cuadrivium*. El *Pseudo Mateo* transmite una imagen de María en la que a su santidad se sumaron la pericia en el tejido y la instrucción intelectual, pues la Virgen “se entregaba también con asiduidad a las labores de la lana, y es de notar que lo que las mujeres mayores no fueron nunca capaces de ejecutar, ésta lo realizaba en su edad más tierna” y señala que “no había ninguna más erudita en la ciencia divina, ninguna más humilde en su sencillez, ninguna interpretaba con más donosura la salmodia...”.²⁴² No debe excluirse la consideración de que la sustitución del huso por el libro coincidió con la apropiación por parte de la nobleza feudal de la espiritualidad monástica centrada en la recitación de los salmos a intervalos regulares durante el día. Los *Libros de horas* facilitaban a sus poseedores la práctica de esta devoción. En el caso de María el texto que suele leer se corresponde, según las *Meditaciones del Pseudo Buenaventura*, a la profecía de Isaías que tuvo cumplimiento en

²⁴⁰ Probablemente la obra más antigua que muestra el libro sobre el escritorio sea un marfil de Metz de los siglos IX y X. *Vid.* Gertrude Schiller, *op. cit.*, p. 44.

²⁴¹ Señala ahí mismo que las composiciones ocasionales de finales del siglo XII y del XII que continúan mostrando el huso derivan de modelos bizantinos.

²⁴² *Evangelio del Pseudo Mateo*, *op. cit.*, pp. 187 y 189.

ella: “El Señor mismo os dará por eso la señal: He aquí que la virgen grávida da a luz, y le llama Emmanuel”.²⁴³

En la pintura de Overbeck la Virgen se sienta sobre un cojín colocado sobre un banco de madera torneada. Sin que se pueda pensar en la tradición de las Vírgenes entronizadas, tampoco se le puede acercar a la *Madonna de la Humildad*, imagen devocional surgida en Italia entre los artistas cercanos a Simone Martini (c. 1284-1344) en el siglo XIV, en el que María aparece sentada en un cojín colocado en el suelo o directamente sobre él. Este tipo de imagen mariana gozó de una gran estima en el arte flamenco y en el alemán. El énfasis en los soportes de madera helicoidales delata un mueble ajeno a la idea de sencillez; cabe preguntarse si detrás de su forma retorcida no se esconde algún simbolismo: ¿podría tomarse como una referencia al Templo que Salomón edificó en Jerusalén y del cual, una vez destruido en el año 70, tan sólo sobrevivió una columna de fuste helicoidal que sirvió de inspiración en el siglo XVII a los soportes característicos del barroco “salomónico”? En caso de que así fuera, ¿podría tomarse como símbolo de la Antigua Ley de Moisés sobre la cual se asienta la Nueva Ley del Evangelio instaurada por el Dios-Hombre que ya vive en el interior de la Virgen que reposa sobre el banco de soportes retorcidos?, ¿podría pensarse que la Iglesia, representada por María, se posa sobre la antigua Ley Mosaica? La idea es sugerente, pero desconozco la existencia de precedentes pictóricos donde se encuentre tal simbolismo, y lo señalo tan solo como una hipótesis accesoria. Sin embargo, debe recordarse que el uso de columnas helicoidales no tuvo que esperar al siglo XVII puesto que en la Edad Media, y aun en los tiempos paleocristianos, se utilizaron soportes de este tipo. A manera de ejemplos pueden señalarse la representación de fustes helicoidales en los *Evangelios de Lorsch* (*Codex Aureus*, entre 778 y 828; en particular en la miniatura que representa a San Marcos); el claustro de la Basílica de San Juan de Letrán en Roma realizado por la familia Vassalotto (siglo XIII); o el retablo de *La Anunciación con dos santos* de Simone Martini y Lippo Memmi (siglo XIV).

²⁴³ Is, 7, 14.

Overbeck colocó al lado de María el jarrón lleno de lirios blancos que tradicionalmente funciona como símbolo de la pureza de la Virgen Madre, quien concibió al Mesías sin menoscabo de su integridad física. El pintor alemán converso hizo suyas las convenciones iconográficas sancionadas por siglos de uso. Su explícito afán de pureza debió encontrar un puntal en la meditación sobre el misterio de la Encarnación, en la concepción virginal que en su pintura sobre la *Anunciación* ya se ha consumado. Los lirios poseen, como indicó Schiller, un simbolismo anterior a su identificación con la castidad; en el arte cristiano temprano, era la flor del Paraíso, símbolo de la vida y de la luz. San Bernardo relacionó todos los misterios de la vida de Cristo, incluyendo a la Anunciación, con el lirio. Es posible que esta flor que San Gabriel suele traer o que, como en el caso de la pintura de Overbeck, se encuentra prominentemente representada, aluda a Jesucristo. “Conforme el simbolismo mariano ganó ascendencia, confiriendo una nueva interpretación a los símbolos de Cristo, relacionándolos con la Madre de Dios, el lirio se convirtió en un símbolo de la pureza de María”.²⁴⁴ Esta flor aparece desde la época carolingia en el cetro que porta el arcángel; Overbeck incluyó este bastón-flor en la mano izquierda de San Gabriel. El lirio no aparece en ninguna de las numerosas versiones de la Anunciación pintadas por el Beato Angélico;²⁴⁵ en las de los pintores de Umbría fue incluido tanto por el Perugino, como por el Pinturicchio, como por Rafael, pero no como un cetro, sino como una flor natural, tratándose más bien de una azucena. Leonardo da Vinci también hizo que el arcángel portara azucenas. No está claro cuál pudo haber sido la fuente de la que Overbeck tomó el cetro-flor. En el jarrón que pintó el nazareno se ven, aunque no con igual preeminencia, siete flores, tal vez relacionadas con la devoción de los *Siete gozos de María*.²⁴⁶ La idea de que el lirio aparece asociado a la pureza dado que

²⁴⁴ Gertrud Schiller, *op. cit.*, p. 51.

²⁴⁵ En la pintura que se conserva en el Museo de San Marcos de Florencia realizada hacia 1424 en la que aparecen tanto la *Anunciación* como la *Adoración de los Magos* sí aparece en el suelo un jarrón con lirios, pero San Gabriel no los lleva en la mano.

²⁴⁶ La devoción de los *Siete Gozos de María* se encuentra unida al llamado al *Rosario Seráfico* o *Corona Franciscana* el cual nació en el siglo XV por iniciativa de un novicio de nombre Santiago. Los gozos son: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Magos, el encuentro del Niño Jesús en el Templo, la Resurrección del Señor, y la Asunción de la Virgen y su Coronación en los Cielos. En ocasiones se consideran entre los gozos la Ascensión y Pentecostés en lugar de la Visitación y el Encuentro

“posiblemente se trata de la sublimación de un símbolo originariamente fálico...por la notable forma de su pistilo”²⁴⁷ puede encontrar apoyo visual en el tratamiento que dio Dante Gabriel Rossetti al tema en su *Ecce Ancilla Domini*, de 1849-50, en la que el arcángel dirige el tallo, no de un lirio, sino de una azucena, hacia una María que parece aprisionada entre el ángel y la pared. En la Anunciación, lirios y azucenas son intercambiables.

En el terreno de la gestualidad, en la pintura de Overbeck la Virgen permanece sentada de acuerdo a la más antigua representación del tema que aparece en la Catacumba de Santa Priscilla en Roma (siglo IV).²⁴⁸ Inclina la cabeza hacia la izquierda en señal tanto de escucha, como de sumisión a la voluntad divina. La defensa de la virginidad de María generó la idea de la *conceptio per aurem*, la concepción a través del oído. La redacción armenia del Evangelio de la infancia señala que, "El Verbo de Dios penetró en ella (María) a través del oído, y la naturaleza íntima de su cuerpo fue santificada... Y en el mismo momento se inició el embarazo de la Virgen santa".²⁴⁹ El arte cristiano hizo suya esta tradición y generó imágenes en las que el acento recayó en el acto de María de escuchar las palabras pronunciadas por el arcángel. La más explícita representación de la noción de la concepción a partir de la palabra divina es la del relieve del siglo XV en el portal norte de la Iglesia de Nuestra Señora (*Marienkappelle*) de Wurzburg, en donde un tubo, sobre el que resbala un niño que representa al Hijo, conecta al Padre con el oído de María.²⁵⁰ En la pintura de Overbeck han desaparecido esos elementos, pero la postura de la Virgen mantiene vigente la importancia de la recepción auricular del Verbo. Con la mano derecha María sostiene el libro y el brazo derecho se flexiona sobre su vientre en un gesto protector: el Mesías ya se encuentra formándose en su interior.

En el gouache de Overbeck San Gabriel ingresa al aposento de María desde la izquierda; al presentarse ante la Virgen ejecuta una genuflexión y extiende la mano

de Jesús en el Templo. En todo caso, el número de gozos ha variado, aunque la devoción franciscana que deriva de la celebración de los gozos marianos fijó éstos en los arriba señalados.

²⁴⁷ Udo Becker, *op. cit.*, p. 192.

²⁴⁸ Gertrud Schiller señaló que se conocen tres pinturas de las catacumbas romanas del siglo IV que son consideradas como representaciones de la Anunciación; la investigadora mencionó la de la catacumba de Santa Priscila y la del techo de una tumba en la catacumba de los Santos Marcelino y Pedro. Gertrud Schiller, *op. cit.*, p. 34.

²⁴⁹ <http://www.mercaba.org/Fichas/MAR%C3%8DA/531-4.htm>

²⁵⁰ Gertrud Schiller, *op. cit.*, p. 46.

derecha para indicar que dirige su saludo a María. El arcángel lleva a cabo dos acciones, pues se dirige a dos personas distintas. A la Virgen la saluda y le comunica la elección divina, para ello lleva a cabo un antiguo gesto que denota habla al extender el brazo y apuntar con la mano hacia la receptora de sus palabras.²⁵¹ Con el cuerpo entero, al flectar la rodilla derecha hasta el suelo, la gestualidad desborda el homenaje a la *Theotokos*, para convertirse en una señal de adoración y de reconocimiento de la presencia, oculta a la mirada física pero evidente para la fe, del Hijo dentro de María. La genuflexión es un gesto que se dirige exclusivamente a Dios, es una señal externa que implica el culto de latría. En la pintura de Overbeck, y en la tradición de la que es heredera, Anunciación y Encarnación se muestran de manera simultánea; la idea de la concepción auricular sigue estando presente, sólo que a diferencia de las representaciones medievales, el niño que desciende no aparece de manera visible, pues ya se encuentra hecho carne en el interior de la Virgen Madre. María no levanta sus manos en señal de diálogo con el arcángel, sino que al llevar la izquierda a su vientre indica que la profecía consignada en el texto que sostiene con la mano derecha se ha cumplido.

Cuando en 1817 Johann Friedrich Overbeck pintó la obra conservada en el Museo de San Carlos, el nazareno acudió al repertorio iconográfico secular de la Iglesia, centrado en la interacción entre el arcángel portador del mensaje divino y la doncella que al escucharlo respondió con una afirmación a su elección como Madre del Mesías. Dentro de la historia eclesiástica la fiesta de la Anunciación estuvo originalmente dedicada a Cristo, bajo el nombre de la *Conceptio Domini*. Con este carácter se celebró en Constantinopla a partir de principios del siglo V, y tal vez desde antes, el 25 de marzo. La celebración probablemente no se introdujo en Roma sino hasta el siglo VII, y gradualmente adquirió la condición de una conmemoración mariana.²⁵² En la interpretación de Overbeck la Virgen es claramente la protagonista; aparece representada cuatro veces.²⁵³ Jesús está presente pero, como ya se indicó, no por medio de su imagen pictórica, sino a través del dogma; la

²⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

²⁵² Gertrude Schiller, *op. cit.*, 34.

²⁵³ Jane MacAvock sugirió que la figura que aparece en el ángulo inferior izquierdo es el mismo Overbeck trabajando; cuesta trabajo no reconocer en ella también a María orando. *Vid.* Jane MacAvock, *op. cit.*, p. 226.

fe lo descubre oculto en el interior de María. A pesar de la sujeción del pintor alemán a la tradición iconográfica mariana, el contenido devocional de su *Anunciación* no se agota con la hiperdulía de la que es expresión.

Ante la interpretación que hizo Johann Friedrich Overbeck del anuncio de San Gabriel a María bien pueden tenerse en cuenta las palabras que expresó Sigfried Giedion en relación al problema de la constancia y el cambio: “la trama de la vida humana se compone de hilos que vienen del pasado, entretejidos con otros formados por el presente. Desperdigados entre ellos, todavía invisibles para nosotros, están los del futuro”.²⁵⁴ Si bien la *Anunciación* del nazareno mira hacia atrás para manifestar la veneración que desde tiempos paleocristianos la Iglesia ha rendido a la Virgen María, a la vez documenta la transformación de la espiritualidad de su tiempo. El pintor germano, de manera discreta pero clara, se sumó con su obra a la creciente devoción que el siglo XIX dirigió a San José, la cual motivó el que el 8 de diciembre de 1870, un año después de la muerte de Overbeck, el papa Pío IX “recogiendo el clamor de todo el pueblo cristiano” le proclamara patrono de toda la Iglesia por su decreto *Quemadmodum Deus*.²⁵⁵

El entusiasmo religioso de Johann Friedrich Overbeck no implicó un deseo de hallar refugio en el pasado; su visión no se dirigió hacia tiempos idos, sino que se fijó en las inquietudes espirituales de su siglo. Al proclamar la primacía de la Biblia como fuente de inspiración de su obra, en contraste con la predilección de Franz Pforr por las historias y leyendas medievales, Overbeck se plantó de lleno en el momento presente, susceptible de ser iluminado por las verdades eternas de la Sagrada Escritura. El Nazarenismo no perteneció a la Edad Media sino que fue un movimiento artístico y espiritual de la Era Contemporánea, por más que a finales del siglo XIX la influencia creciente del formalismo lo infamara como retardatario y conservador. En la *Anunciación* del Museo de San Carlos la modernidad de la espiritualidad de Overbeck quedó al descubierto por su novedoso acento josefino. Al reconocer el protagonismo del Santo Patriarca y darle representación visual el pintor alemán se sumó a “los ruegos y votos de los prelados y fieles del universo entero” que movieron al sumo pontífice para colocar a la Iglesia bajo su patrocinio,

²⁵⁴ Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza Forma, Madrid, 1985, p. 31.

²⁵⁵ Bonifacio Llamera, O.P., *op. cit.*, p. 11.

protección necesaria, como señaló Pío IX, “en estos tristísimos tiempos, cuando la misma Iglesia, perseguida en todas partes por sus enemigos, está oprimida por tan grandes calamidades que los hombres impíos imaginan que las puertas del infierno prevalecerán contra ella...”.²⁵⁶ México, la tierra que Pelegrín Clavé había abandonado tres años antes de la proclamación del patrocinio de San José, fue uno de los lugares donde las nefandas acciones de esos “hombres impíos”, los liberales, amenazaron con destruir a la Iglesia.

Lento fue el proceso que llevó a la cristiandad a tributar a San José la protodulía o suma reverencia; a postular que el santo Patriarca tiene la máxima dignidad después de la Virgen.²⁵⁷ Su ministerio transcurrió en silencio, al servicio de María y de Jesús; ocultando y custodiando el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios y la virginidad de la *Theotokos*. José fue esposo de María y padre virginal de Cristo, quien vivió sujeto a su autoridad. Su misión transcurrió con discreción y así es como lo representó Overbeck en *La Anunciación* y *La Visitación*. En esta obra la recurrencia de su imagen se equipara a la de la Virgen, al aparecer representado cuatro veces, y sin embargo, su presencia en un plano secundario y marginal no disminuye la preeminencia que el pintor nazareno ha querido dar a la Madre de Dios. El gouache del Museo de San Carlos enciende la devoción mariana, pero el atento observador no deja de reconocer el tributo que el pintor alemán rindió a su esposo y custodio, a tono con el clima devocional decimonónico.²⁵⁸

Los datos que las Sagradas Escrituras han transmitido de José son pocos; tan sólo San Mateo y San Lucas lo nombran. Escasas referencias, pero de un profundo contenido

²⁵⁶ Pío IX letras apostólicas *Inclytum Patrircam*, 7 de julio de 1871. Citado por Bonifacio Llamera, *op. cit.*, p. 319.

²⁵⁷ El culto que la Iglesia tributa a San José recibe el nombre de protodulía (proto = primero) debido a que entre los santos éste es el que viene en primer lugar; se le debe distinguir de la dulía (veneración) que se rinde a los demás santos y de la hiperdulía que se dirige a la Virgen María, culto que tan sólo es inferior a la adoración (latría) que se tributa a Dios.

²⁵⁸ En el Museo de Arte de Basilea (Kunstmuseum Basel) se conserva una pintura de Overbeck en la que representó el tema de la muerte de San José; la obra, realizada entre 1832 y 1836, sirve para constatar la devoción que el alemán sintió, de acuerdo a la sensibilidad religiosa de su tiempo, hacia el padre putativo de Cristo. El relato sobre la enfermedad y muerte de San José, el cual incluye las palabras de consuelo que Jesús le dirigió y la bendición sobre su cuerpo, está contenido en el texto apócrifo *Historia de José el Carpintero*, un escrito de origen copto que debe remontarse al siglo IV o V; fueron los cristianos de Egipto los primeros en celebrar la fiesta de San José. *Vid.* Aureliano de Santos Otero, *op. cit.*, pp. 333-359. *El Tránsito de San José* fue también pintado, años antes de que naciera Overbeck, por el anticlerical Francisco de Goya y Lucientes en 1787 para el Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana (Valladolid); un boceto se conserva en Estados Unidos en el *Flint Institute of Arts* (Flint, Michigan).

teológico, se concretan en cuatro afirmaciones: San José era un varón justo, lo que en lenguaje bíblico significa que poseía todas las virtudes; era el esposo de la Virgen; por lo que ante las gentes aparecía como el padre de Jesús; ambos le estaban sujetos al ejercer los cuidados del padre de familia.²⁵⁹ San Mateo inició su Evangelio estableciendo la “Genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham”.²⁶⁰ A partir de estas palabras, el escritor sagrado estableció la línea de descendencia que concluye en José, quien, como su esposa, y a través de ella Jesús, perteneció a la casa de David. San Mateo concluyó con la expresión “y Jacob engendró a José, el esposo de María, de la cual nació Jesús, llamado Cristo”.²⁶¹ San Lucas también consignó la ascendencia del santo Patriarca, pero remontándose hasta Adán, y aclaró que Jesús era “según se creía, hijo de José”.²⁶² Noción derivada del verdadero matrimonio entre José y María. San Lucas, en el pasaje en el que narró el anuncio del ángel, habló de “una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David”.²⁶³ Las Sagradas Escritura ponen en claro, al referirse a la concepción de Jesús, asunto central en la pintura de Johann Friedrich Overbeck, que ésta aconteció sin el concurso carnal de José:

“La concepción de Jesucristo fue así: Estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido a María del Espíritu Santo. José, su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues los concebido en ella es obra del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús, porque salvará a su pueblo de sus pecados. Todo esto sucedió para que se cumpliese lo que el Señor había anunciado por el profeta, que dice:

‘He aquí que una virgen concebirá y parirá un hijo, y se le pondrá por nombre ‘Emmanuel’, que quiere decir ‘Dios con nosotros’.

Al despertar José de su sueño hizo como el ángel del Señor le había mandado, recibiendo en su casa a su esposa, la cual sin que él antes la conociese, dio a luz un hijo, y le puso por nombre Jesús”.²⁶⁴

²⁵⁹ Bonifacio Llamera, *op. cit.*, pp. 10-11.

²⁶⁰ Mt, 1, 1.

²⁶¹ Mt, 1, 16.

²⁶² Lc, 3, 23.

²⁶³ Lc, 2, 27.

²⁶⁴ Mt, 1, 18-25.

Ante el silencio escriturístico la curiosidad de los fieles encontró satisfacción en los evangelios apócrifos, que al escribirse con la intención de defender la perpetua virginidad de María, condenaron a su esposo ya no al silencio, sino a la senectud. Los “delirios de los apócrifos”, como los llamó con actitud combativa San Jerónimo,²⁶⁵ aportaron los elementos de los que deriva “el ‘clásico’ San José, anciano de ochenta años, de pelo canoso y espesa barba, con la vara florida en sus manos y viudo con seis hijos”.²⁶⁶ En el *Protoevangelio de Santiago*, seguido por el *Pseudo Mateo* la ancianidad se acompañó por actitudes morales negativas, como el intento por evadir su elección como custodio de María o la vergüenza que le despertó el tener que empadronarla como su esposa. Cuenta el primero de estos textos que después de que el sumo sacerdote lo eligiera como el custodio de la Virgen, él replicó:

“Tengo hijos y soy viejo, mientras que ella es una niña; no quisiera ser objeto de risa por parte de los hijos de Israel”. Entonces el sacerdote repuso: “teme al Señor tu Dios y ten presente lo que hizo con Datán, Abirón y Coré: cómo se abrió la tierra y fueron sepultados en ella por su rebelión. Y teme tú también, José, no sea que sobrevenga esto mismo en tu casa”.

Y él, lleno de temor, la recibió bajo su protección. Después le dijo: “Te he tomado del templo; ahora te dejo en mi casa y me voy a continuar mis construcciones, Pronto volveré. El Señor te guardará”.²⁶⁷

El *Pseudo Mateo* difiere del *Protoevangelio de Santiago* en la edad de María, a la que atribuyó catorce años. Se muestra más enfático al exponer su castidad al decir que “...María ha sido la única en dar con un nuevo modo de seguir el beneplácito divino, al hacer promesa de permanecer virgen”.²⁶⁸ Al narrar la elección del custodio de la virgen indica que se convocó a “todos los que no tienen mujer”, y que “entre los jóvenes vino también José trayendo su vara.” Al no encontrar el sacerdote ninguna señal portentosa cuenta que éste, advertido por un ángel, volvió su mirada a la “pequeñísima” vara de San José, quien “estaba postergado por ser viejo” y “por temor de verse obligado a hacerse

²⁶⁵ Vid. Bonifacio Llamera, *op. cit.*, pp. 11-14.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 12.

²⁶⁷ *Protoevangelio de Santiago* VIII, 2 –IX. 3. *Op. cit.*, pp. 146-147.

²⁶⁸ *Evangelio del Pseudo Mateo*, *op. cit.*, p. 191.

cargo de la doncella”. Al salir de su vara una paloma blanca, es felicitado por el pueblo al ser dichoso, pues en su ancianidad el Señor lo declaró idóneo para cuidar a María. Tras suplicar que se le eximiera de tal servicio, ante la amenaza de perecer si no cumple con el designio divino, acepta ser el “custodio de la joven hasta que aparezca el beneplácito divino sobre quién de [sus] hijos ha de tomarla por mujer”. José la llevó a su casa acompañada por un séquito de vírgenes.²⁶⁹

En ambos textos San José es viejo y tiene hijos, idea que fue aceptada por varios de los Santos Padres pues tenía el atractivo de que facilitaba la defensa de la virginidad de María ante los ataques heréticos. Aun así, fue combatida por San Jerónimo y por San Agustín quienes exigieron el privilegio de la virginidad de San José.²⁷⁰ El arte cristiano perpetuó la imagen consignada en la literatura apócrifa; al santo Patriarca se le concedió un puesto marginal, reducido “a la condición de un mero figurante”.²⁷¹ La Edad Media sumó a la vejez la estupidez; así “los autos sacramentales...le asignaban un papel ridículo de anciano pasmado...En el momento del parto, la Virgen lo envía a buscar una linterna; como si se hubiera resfriado en la gruta, José estornuda y apaga la luz: María le pide que caliente la sopa, pero él vuelca el caldero con torpeza. Como no tenía pañales para arrojar al recién nacido, él ofrece unos viejos calzones agujereados”.²⁷² Decrépito, tonto, avaro, malhumorado, la Edad Media no mostró mucho respeto por San José. Sin embargo, la teología de los doctores eclesiásticos profundizó la valoración positiva de San Jerónimo y de San Agustín; en particular, Santo Tomás de Aquino contribuyó de manera notable a la dignificación del padre adoptivo de Jesucristo.²⁷³

Johann Friedrich Overbeck antepuso la firmeza de su fe católica a la adopción del repertorio iconográfico medieval o renacentista; el nazareno fue un hombre de su siglo, quien ante el binomio revivalismo-historicismo, concedió la primacía al primero. Al buscar

²⁶⁹ *Evangelio del Pseudo Mateo, Ibídem*, pp. 191-194.

²⁷⁰ *Vid.* Bonifacio Llamera, *op. cit.*, pp. 13-14, y 258-273.

²⁷¹ Louis Réau, *op. cit.*, p. 164.

²⁷² *Ídem*.

²⁷³ Bonifacio Llamera explica que Santo Tomás sentó tres afirmaciones fundamentales: el matrimonio entre José y María fue verdadero y perfecto; San José guardó perfecta virginidad durante su vida; junto con el estrecho vínculo del matrimonio, María y José hicieron voto de virginidad. Bonifacio Llamera, *op. cit.*, pp. 14-15.

inspiración en el pasado, adoptó los recursos formales cuatrocentistas, pero rechazó los elementos visuales que atentaban contra la alta dignidad que el siglo XIX concedió al esposo de María. La espiritualidad de la que brotaron *La Anunciación* y *La Visitación* de San Carlos fue claramente josefina. En este plano, la devoción del nazareno estuvo más cercana a la exaltación que la Contrarreforma llevó a cabo del padre putativo de Jesucristo, a la que contribuyó poderosamente el fervor que por él sintió Santa Teresa de Jesús. La aproximación no mecánica, sino selectiva que hizo el alemán de los modelos cuatrocentistas se correspondió a la sensibilidad romántica puesto que el nazareno filtró la representación de la figura de San José a través de su circunstancia personal, haciéndose eco de las preocupaciones espirituales de su tiempo. A su elaboración de la figura del santo se le puede aplicar las palabras de Hugh Honour en relación al romanticismo, ya que su “validez...pasa a residir en ella misma, pues adquiere coherencia interna en la medida en que es reflejo de la experiencia vital, personal, del artista”.²⁷⁴ Johann Friedrich Overbeck fue un católico convencido que trasladó a su pintura religiosa las inquietudes espirituales de su siglo, entre ellas la devoción y el respeto hacia San José.

En *La Anunciación* y *La Visitación* de 1817, realizada en plena efervescencia revivalista nazarena, Overbeck se mantuvo constante en la secular defensa católica de la virginidad de María, asunto que lo implicaba existencialmente pues lo apartaba de su pasado protestante, y a la vez respondió al cambio al realizar la apología de María no a pesar de San José, el esposo, sino por medio de él.²⁷⁵ En su pintura el santo no es un obstáculo al que hay que presentar marginalmente sino el privilegiado cooperador en la Redención que custodia a la *Theotokos*. Para la teología católica “San José, al ser elegido para esposo de la Virgen María y padre virginal de Cristo, fue también asociado de un

²⁷⁴ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 25.

²⁷⁵ Sin embargo, debe recordarse que Martín Lutero afirmó en repetidas ocasiones la condición virginal de María, así por ejemplo puede citarse un comentario que hizo en relación a San José: “A José le cabe un gran honor ante Dios. A él le fueron confiados el Hijo de Dios y su Madre. Así José es un carpintero, que actúa como cualquier hombre de pueblo y que trabaja en lo oculto. Pero quedó escrito para nosotros para que sepamos que Cristo vino y que su madre fue virgen, aunque bajo el velo de esposa se ocultaba la virgen antes y después del nacimiento”. Martín Lutero, Predicación, 24 de diciembre de 1540, *Luther Werke* 49,174. Citado en José Miguel Arráiz, “Los Reformadores Protestantes y la Virgen María”. *Vid.* <http://www.apologeticacatolica.org/Maria/MariaN05.htm>

modo singular a la redención del género humano”.²⁷⁶ “El modo propio y particular [en que lo hizo] fue inmolarsse a sí mismo silenciosamente en servicio de Jesús y María”.²⁷⁷ Johann Friedrich Overbeck representó a San José no como el anciano incapaz atrapado en la pasividad de sus ochenta años, sino como el activo jardinero encargado del cuidado del jardín cerrado, el *hortus conclusus*, que representa la virginidad de la Madre de Dios. La puerta que impide el acceso se abre ante el esposo que libremente, y no por miedo a perecer como narran los apócrifos, renunció a toda práctica sexual. El pintor nazareno dotó de acción a San José; le hizo inclinarse para mostrar el esfuerzo físico que implicó el servir a María y a Jesús. En la obra de Overbeck no son los ángeles quienes acompañan a la Virgen sino que es el casto esposo quien con una regadera en la mano, de la cual mana agua en abundancia, cuida de una virginidad sobre la que, en virtud de las leyes humanas, tiene potestad. San José ingresa en el jardín no como un intruso sino con el pleno derecho que sobre el cuerpo de María le confirió el contrato de matrimonio suscrito entre ambos (débito conyugal).²⁷⁸ En un acto libre José optó por preservar la virginidad de su esposa, así como la suya, y hacia ese fin dirigió su actividad tal y como aparece representado por Overbeck. El nazareno lo hizo trabajar con esmero en la conservación del *hortus conclusus*; el santo Patriarca optó no por usar, sino por preservar ese jardín. En lugar de operar el desfloramiento, su acción protectora garantizó la multiplicación de las bellezas que transformaron el vergel mariano en una auténtica floresta. En el jardín diseñado por Overbeck para su *Anunciación*, gracias al trabajo de José las flores se multiplican.

El acento que Overbeck puso en la castidad de San José tiene su fuente en su propia decisión de vivir de manera heroica la virtud de la pureza; en la figura del santo, el

²⁷⁶ Vid. Bonifacio Llamera, *op. cit.*, pp. 26 y 142-172.

²⁷⁷ *Ídem*.

²⁷⁸ La teología católica acepta que María contrajo verdadero matrimonio con San José. Bonifacio Llamera al abordar la naturaleza del matrimonio de San José con la Virgen consignó que en el matrimonio aparecen cinco elementos: a) contrato por el cual los esposos se entregan y reciben mutuamente; b) vínculo que nace del contrato y que constituye la sociedad entre esposo y esposa; c) la sociedad misma que procede del vínculo; d) potestad recíproca en el cuerpo del otro esposo; e) unión carnal o uso de los actos del matrimonio. Pero aclaró que, “Ya podemos adelantar la distinción entre el *derecho* a pedir y poner esos actos y *uso* del mismo derecho. El objeto inmediato del contrato matrimonial es solamente el derecho, no precisamente el uso del mismo. Por ese derecho, ninguno de los consortes puede negar al otro el uso del matrimonio, si éste lo pide. Pero está claro que no está obligado a pedirlo, y ambos pueden convenir en no usarlo.” Vid. Bonifacio Llamera, *op. cit.*, p. 53.

pintor proyectó sus propias aspiraciones. Overbeck encontró, como buen romántico, la norma de vida en su propia subjetividad. La exigencia nazarena de unidad entre vida y obra nutrió el tratamiento novedoso que el alemán dio al episodio de la *Anunciación*, el cual se apartó de las convenciones centradas en la concepción virginal de Cristo para introducir, por medio de San José y en concordancia con sus propias aspiraciones espirituales, una apología de la virginidad masculina, tan incomprendida por los prejuicios decimonónicos. En este sentido, la obra de Overbeck adquiere un carácter contestatario pues al lado del trinomio pureza-mujer-pasividad, propuso el de pureza-varón-acción.²⁷⁹ San José no se volvió femenino, ni se sumergió en la pasividad al hacer voto de virginidad; todo lo contrario, es mediante su acción como cabeza de familia, bajo cuya sujeción vivieron María y Jesús, el que la virtud de la pureza pudo florecer y fructificar. Cuando en 1810 Overbeck en compañía de sus amigos de la Hermandad de San Lucas se estableció en el monasterio de San Isidoro, adoptó un modo de vida en el que el trabajo, la oración y la meditación se vieron coronadas por la práctica heroica de la virtud de la pureza, de ahí su oposición al uso de modelos femeninos. En aquel momento el paradigma a seguir en lo artístico y en lo moral fue Fray Giovanni da Fiesole, quien como consignó Vasari “fue un hombre muy sencillo y santo en todas sus costumbres...Rehuyó todas las tentaciones del mundo...viviendo pura y santamente”.²⁸⁰ El mimetizarse con la persona del Beato Angelico fue un acto de apropiación mas no un simulacro. Fuera de los muros conventuales, después de 1812, Overbeck tuvo que reinsertarse “en el mundo”; pero no por ello abandonó sus ideales de pureza y de santidad. En un tiempo, el de la Edad Contemporánea, en el que la vida monástica fue combatida por aquellos “hombres impíos” a los que se refirió Pio IX, la casta figura de San José sirvió de modelo a los hombres obligados a vivir “en el siglo”. La vocación de Johann Friedrich Overbeck fue la de ser un laico, que a través de su práctica artística, mantuvo vigente la sacralidad inherente al arte cristiano. Años más tarde, en 1819, Overbeck contrajo matrimonio y fundó una familia; San José debió entonces presentarse con mayor atractivo ante sus ojos. Así como

²⁷⁹ Ya se ha señalado, siguiendo a Mitchell Benjamin Frank, como el siglo XIX identificó la pasividad y la pureza con lo femenino. *Vid.* Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, pp. 64 y 65.

²⁸⁰ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 225.

en la pintura de 1817 el esposo mediante su acción protege y custodia a María, ahora el pintor alemán debió orientar su actividad como “hombre independiente” para garantizar el bienestar de su familia. El siglo XIX reconoció en San José a la cabeza de la Sagrada Familia constituida por Dios en ejemplo de toda familia cristiana; así debió verlo Overbeck. A finales de la centuria el papa León XIII en su encíclica *Quamquam pluries* del 15 de agosto de 1889 propuso a “todos, de cualquier condición y lugar que sean, se encomienden y se entreguen confiadamente al patrocinio y tutela del bienaventurado José”.²⁸¹

En *La Anunciación y La Visitación* del Museo de San Carlos, Overbeck representó a San José cuatro veces; recurrencia similar a la de María, lo que permite inferir el carácter josefino de la pintura. El santo tiene un protagonismo que se equipara en número al de su esposa, sin embargo, por la propia naturaleza del mismo éste aparece expuesto de manera discreta: el santo fue el colaborador que permitió que el misterio de la Encarnación pudiera desarrollarse en el plano humano.²⁸² En la escena del anuncio del ángel el pintor alemán se distanció de las fuentes literarias, tanto canónicas como apócrifas, al incluirle en el momento de la Encarnación. San Lucas se limitó a decir que María estaba ya desposada con José; el *Protoevangelio de Santiago* señala que después de tomarla del templo, la dejó en su casa en tanto que él marchó a continuar con sus construcciones;²⁸³ y el *Pseudo Mateo* explica que mientras se desarrollaba la Anunciación, “José se hallaba en la ciudad marítima de Cafarnaúm ocupado en su trabajo...”.²⁸⁴ La versión de Overbeck no se opone al relato canónico, pero se aparta de “los sueños de los apócrifos”.²⁸⁵ No sólo es plenamente ortodoxa, sino que se muestra concordante con el conocimiento que, en torno al santo Patriarca, ha construido la Josefología. En la escena de la Anunciación aparece como el custodio activo de la virginidad de María; en la de la

²⁸¹ Citado por Bonifacio Llamera, *op. cit.*, p. 317.

²⁸² En el ángulo inferior izquierdo aparece una figura con las manos unidas en gesto de oración; a pesar de que el color de su vestimenta es azul como en el caso de María ha sido identificada por Jane MacAvock como una representación del mismo Johann Friedrich Overbeck quien aparece con el cabello largo y las ropas inspiradas en las vigentes en tiempos de Jesús que hicieron que los miembros de la Hermandad de San Lucas fueran nominados como nazarenos. Jane MacAvock, *op. cit.*, p. 226.

²⁸³ *Protoevangelio de Santiago*, *op. cit.*, p. 146 y 147.

²⁸⁴ *Evangelio del Pseudo Mateo*, *op. cit.* p. 196.

²⁸⁵ Bonifacio Llamera, *op. cit.*, p. 13.

Visitación se le muestra también en movimiento como el viajero que acompañó, e hizo posible, el traslado de María para atender a Isabel, su “parienta”; y al margen de los dos episodios principales, sobre el fondo dorado en la parte inferior, el pintor nazareno incluyó otros dos momentos de la participación de San José en la historia de la Redención: al centro aludiendo a su desposorio-elección con la Virgen, y en el ángulo derecho en su coloquio onírico con el ángel que le instruye sobre el misterio de la concepción virginal de la mujer con quien se encontraba ya desposado.

Johann Friedrich Overbeck dedicó la mitad derecha del gouache custodiado en el Museo de San Carlos a la representación de la escena de la Visitación que fue narrada con detalle por San Lucas, el único de los evangelistas que consignó el hecho. El episodio fue abordado por el *Protoevangelio de Santiago*, pero no por el *Pseudo Mateo* ni por el *Libro sobre la Natividad de María*; la *Leyenda Áurea* al tratar de la Anunciación sí hizo referencia al viaje de María a casa de Isabel.²⁸⁶ El texto apócrifo señala:

“2. Llena de gozo se fue a casa de Isabel su parienta. Llamó a la puerta y, al oírla Isabel, dejó la escarlata, corrió hacia la puerta, abrió, y, al ver a María, la bendijo diciendo: “¿De dónde a mí el que la madre de mis Señor venga a mi casa?; pues fíjate que el fruto que llevo en mi seno se ha puesto a saltar dentro de mí, como para bendecirte”. Pero María se había olvidado de los misterios que le había comunicado el arcángel Gabriel y elevó sus ojos al cielo y dijo: “¿Quién soy yo, Señor, que todas las generaciones me bendicen?”

3. Y pasó tres meses en casa de Isabel. Y de día en día su embarazo iba aumentando, y, llena de temor, se marchó a su casa y se escondía de los hijos de Israel. Cuando sucedieron estas cosas, tenía ella dieciséis años”.²⁸⁷

²⁸⁶ El texto medieval señala que:

“ ‘Seguidamente María marchó a la montaña, a casa de Isabel, y, al saludarla, Juan se estremeció de gozo en el seno de su madre’.

La Glosa añade: “Como Juan no podía hablar, manifestó su alegría con señales de regocijo y de esta manera inició su oficio de Precursor’.

Tres meses permaneció la Virgen en casa de Isabel, dedicada a su servicio; y, cuando el niño nació, ella fue quien con sus propias manos lo recogió y lo puso en el mundo, como asegura el *Libro de los Justos*”. Vid. Santiago de la Voragine, *op. cit.*, p. 215.

²⁸⁷ *Protoevangelio de Santiago*, XII, 2-3. Vid. Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, p. 150.

En el relato canónico de San Lucas, ya en el momento en el que el ángel comunicó a la Virgen su elección éste pronunció el nombre de Isabel la parienta que a pesar de su esterilidad y de encontrarse en la vejez milagrosamente había concebido a un hijo. Hay tres aspectos que deben enfatizarse en el relato. En primer lugar, el hecho de que la concepción milagrosa por parte de Isabel de Juan “el Precursor” es incluida en el anuncio del ángel como prueba de la omnipotencia divina; así como Dios puede hacer que una anciana estéril se transforme en madre, del mismo modo puede operar el que una virgen, sin tener contacto alguno con un varón, pueda convertirse en la Madre del Mesías. En segundo término, debe tenerse en cuenta que la unión de los episodios de la Anunciación y de la Visitación tiene un fundamento escriturístico; éste es complemento de aquel. La concepción del *Prodromos* es constatada, no tanto por la Virgen, sino por los fieles, al acudir ella solícita a atender a Isabel. En su Evangelio, San Lucas narró el hecho con las siguientes palabras:

“Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel le contestó y dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios. E Isabel, tu parienta, también ha concebido un hijo en su vejez, y éste es ya el mes sexto de la que era estéril, porque nada hay imposible para Dios. Dijo María: He aquí la sierva del Señor; hágase en mi según tu palabra. Y se fue de ella el ángel”.²⁸⁸

Al doble anuncio de san Gabriel, el de la concepción de Jesús y el de la de Juan, María se puso en movimiento para visitar a su parienta Isabel. El relato canónico no menciona a San José en relación con la Visitación, pero no se opone a la posibilidad de que éste la hubiera acompañado puesto que de hecho ella ya estaba sujeta a su potestad. En contraste, el evangelio apócrifo excluye la participación del esposo en el viaje dado que con anterioridad había señalado que San José se había marchado a Cafarnaum a trabajar. San Lucas consignó que:

²⁸⁸ Lc, 1, 34-38.

“En aquellos días se puso María en camino y con presteza fue a la montaña, a una ciudad de Judá, y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Así que oyó Isabel el saludo de María, exultó el niño en su seno, e Isabel se llenó del Espíritu Santo, y clamó con fuerte voz: ¡Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre! ¿De dónde a mí que la madre de mi Señor venga a mí? Porque así que sonó la voz de tu salutación en mis oídos, exultó de gozo el niño en mi seno. Dichosa la que ha creído que se cumplirá lo que se le ha dicho de parte del Señor”.²⁸⁹

La fiesta de la Visitación fue introducida en el calendario franciscano en 1263 por San Buenaventura, y a partir de entonces fue celebrada por toda la Iglesia Católica como una de las fiestas marianas. Gertrude Schiller ha señalado que la historia de su representación puede rastrearse hasta el siglo V, conectada con la de la Anunciación o como una de las escenas del ciclo de la Natividad, en tanto que como imagen independiente apareció hasta finales de la Edad Media. En la etapa temprana fueron dos los tipos de representación que fueron tomados de modelos orientales: en uno María e Isabel se abrazan y en el otro conversan sin que exista contacto físico entre las dos pues se encuentran separadas por cierta distancia. A principios del siglo XV apareció en manuscritos iluminados flamencos e italianos un tercer tipo que habría de generalizarse en el arte posterior: Isabel se arrodilla ante María y la abraza mientras que ésta se inclina ligeramente hacia delante y coloca sus manos sobre los hombros de la mujer mayor. La evolución del primer tipo puede seguirse desde el siglo VI; en un *ampulla* del siglo VI las dos mujeres se abrazan pero Isabel mueve su cuerpo hacia atrás de modo que se mantiene cierto espacio entre ellas; en un medallón del mismo siglo el contacto es más estrecho puesto que cada mujer coloca sus manos sobre los hombros de la otra; en un marfil carolingio de finales del siglo VIII el abrazo gana en ternura al aproximarse más las mujeres, Isabel coloca sus manos sobre el cuerpo de María; a principios del siglo XIV Giotto las representó en los frescos de la capilla de la Arena de Padua (capilla de los Scrovegni) abrazadas aunque con menor cercanía dado que no colocan sus manos en los hombros sino que se toman de los brazos, Isabel se inclina ligeramente y mira hacia María generando la impresión de un diálogo por el encuentro de sus miradas. Antes, en el tímpano del portal meridional de la catedral de Chartres, esculpido a mediados del siglo

²⁸⁹ Lc, 1, 39-45.

XII, el grupo de María e Isabel se encuentra relacionado con el tipo de las mujeres que se abrazan, pero, además, se dan la mano, combinando el abrazo con el gesto del saludo.²⁹⁰

La representación de la Visitación que hizo Johann Friedrich Overbeck descende del tipo en el que María e Isabel se abrazan; la distancia entre las dos prácticamente desaparece ante la estrecha unión que se establece entre ambas mujeres. Isabel flexiona la rodilla en un gesto que puede expresar a la vez la reverencia que María le inspira y el movimiento que ejecuta de salir a su encuentro desde el interior del ámbito doméstico. A pesar de que Overbeck mantuvo la señal del homenaje que Isabel dirige a María, el encuentro de las dos mujeres revela una gran ternura y afecto: el alemán hizo que ambas se dieran la mano al mismo tiempo que cada una coloca la mano izquierda sobre el hombro de la otra. María ha sido la primera en ejecutar esta acción, en tanto que Overbeck captó a Isabel en el momento en el que su mano está a punto de reposar sobre el hombro de la Virgen. El pintor nazareno mantuvo la sensación de comunicación a partir del intercambio de miradas. El encuentro de las mujeres acontece ante sus respectivos esposos: Zacarías sale a recibir a la pareja que llega desde Nazaret, colocado en el umbral de la casa coloca su mano izquierda sobre la puerta que mantiene abierta, en una señal que puede interpretarse como indicación de su hospitalidad, en tanto que extiende hacia abajo su brazo derecho teniendo la mano abierta en un gesto que puede manifestar la bienvenida que brinda a los viajeros, o puede funcionar como signo de su testimonio ante la reunión de las dos mujeres en las que Dios ha actuado de manera portentosa. En el caso de Zacarías, el lenguaje de su cuerpo tiene que suplir al don de la palabra, al haber perdido temporalmente el habla a consecuencia de su incredulidad; por ello es que el gesto de sus manos resulta ser tan enfático. San José, quien aún no ha pisado el portal de la casa de los parientes de su esposa, colocado detrás de una columna dirige su mirada hacia María e Isabel y sostiene un palo del que cuelgan los escasos objetos que la pareja llevó consigo al emprender el viaje; José aparece como el hombre que se ha puesto en camino para acompañar a su mujer en su deseo de atender a su pariente embarazada.

²⁹⁰ La historia del festejo y de la representación de la Visitación está tomada de Gertrude Schiller, *op. cit.* pp. 55-56.

Si bien es cierto que para el gesto de tomarse de las manos al que Overbeck acudió para representar la Visitación hay precedentes iconográficos en el arte cristiano, hay que señalar que fue una imagen recurrente en su obra. Antes de aparecer en la pintura del Museo de San Carlos lo había usado ya al concebir su *Germania e Italia*, la cual nació como una representación del encuentro entre *Sulamita y María*, asunto que fue abordado tanto por Overbeck como por Franz Pforr como un homenaje a su amistad. Existe un dibujo más temprano de Pforr en el que aparecen dos mujeres dándose la mano como símbolo de unión; la obra es una *Alegoría de la amistad*. Se conserva también un dibujo de Overbeck con el tema de *Rafael y Durero ante el Trono del Arte*, en el que ambos pintores estrechan sus manos. Mitchell Benjamin Frank señaló que el dibujo de Overbeck ideado para aludir a su amistad con Pforr tenía características en común con el emblema usado por Andrés Alciato para aludir a la *Fidelidad*.²⁹¹

La inclusión de San José en la representación de la Visitación no se remonta a los orígenes de la misma; en los marfiles carolingios María e Isabel aparecen asistidas por sirvientas; en un marfil franco las dos figuras que acompañan a las protagonistas del encuentro han sido identificadas como San Gabriel y Zacarías, pero el primero bien podría ser la sirvienta de María y no el ángel. Gertrud Schiller consignó que en 1626 Peter Candid incluyó a San José acompañando a María en una *Visitación* en la que algunas mujeres cargan el equipaje de los viajeros, en tanto que Zacarías aparece saliendo de su casa.²⁹² En la versión de Johann Friedrich Overbeck San José aparece como una presencia secundaria pero indispensable para la feliz realización del viaje emprendido por María para atender a la mujer a la que el ángel había aludido como prueba de la realidad del misterio de la Encarnación. Como corresponde al texto de San Lucas, Isabel aparece como una señora mayor; edad avanzada que contrasta con la juventud de María, la cual se adivina no sólo en su rostro, sino por el hecho de que su larga cabellera rubia es visible, como pasa igualmente en la Anunciación. Zacarías también aparece como un hombre entrado en

²⁹¹ Mitchell Benjamin Frank, *op. cit.*, pp. 15-19; Lionell Gossman le prestó detenida atención a la unión de las manos en su propuesta de que a la *Germania e Italia* se le puede dar una lectura vinculada con la unión entre la Iglesia y la Sinagoga. *Vid.* Lionell Gossman, *op. cit.*

²⁹² Gertrud Schiller, *op. cit.*, p. 56.

años. En el caso de San José existe una cierta ambigüedad puesto que si bien aparece con barbas blancas la fisonomía de su rostro no parece ser la del anciano que favoreció el arte antes del siglo XVII como un recurso para defender la fe en la virginidad de María. En la pintura de Overbeck José parece ser un hombre maduro, mas no un anciano, lleno de vitalidad y muy activo en el servicio hacia María.²⁹³

La alusión a la casa de Zacarías e Isabel se hizo en los marfiles medievales mediante la presentación de detalles arquitectónicos y de cortinas; en el mundo occidental fue durante los siglos XV y XVI que la escena se expandió para presentar el encuentro en un paisaje o, posteriormente, en una plaza frente a la casa de Zacarías. Johann Friedrich Overbeck situó el episodio bajo una pérgola, un espacio intermedio entre el mundo exterior del que proceden María y José y la intimidad doméstica del hogar de Zacarías e Isabel. La estructura de madera en la que se enreda una vid aparece sostenida por una larga columna de fuste helicoidal que termina en un atípico capitel de forma acampanada. A la distancia aparece un edificio en estado ruinoso, un motivo frecuente en las escenas de la Epifanía, cuyo simbolismo se encuentra unido a la noción de la nueva era que inició con la Encarnación del Hijo de Dios. Justo sobre las ruinas de la Edad Antigua fructifica la vid del emparrado; el racimo de uvas que tiene un simbolismo eucarístico alude al futuro derramamiento de la sangre del Mesías que habría de hacer todas las cosas nuevas.

Johann Friedrich Overbeck representó a San José no sólo en las dos escenas principales de su obra, las dedicadas a la *Anunciación* y a la *Visitación*, sino que en el marco dorado, que no debe ser considerado únicamente como un elemento ornamental, sino como un componente que contribuye a profundizar el misterio de la Encarnación de Cristo en la Virgen, así como a rendir homenaje a su casto esposo en concordancia con la poderosa devoción que el siglo XIX sintió por el santo varón, el pintor nazareno lo pintó dos veces. En el borde inferior aparece unido a María en una representación simplificada de los *Desposorios* y en el ángulo inferior derecho Overbeck incluyó el *Sueño de San José*.

²⁹³ Louis Réau señaló que el proceso de rejuvenecimiento de San José se inició por los teólogos en el siglo XV. En el concilio de Constanza Juan Gerson, canciller de la universidad de París, sostuvo que San José no tenía ni cincuenta años cuando se casó con María. Louis Réau, *op. cit.*, p. 167.

La identificación de la figura del ángulo inferior izquierdo con María dotaría de mayor sentido a la composición ya que las dos figuras que aparecen separadas en los extremos, en un diálogo personal con la divinidad, se encuentran unidas en la parte central, afirmando la participación de los dos en la Encarnación. La pareja aparece debajo del Padre y del Espíritu Santo, en un alineamiento que bien puede enfatizar el carácter que María y José tuvieron de colaboradores en la Redención. En el caso del primero de los motivos (los *Desposorios*), que deriva de los Evangelios apócrifos, el nazareno se concentró en presentar exclusivamente a los contrayentes eliminando a los personajes accesorios que suelen incluirse en la representación del tema: el sacerdote y los otros pretendientes de María. San José porta la vara florida que sirvió de señal milagrosa para su elección entre los otros hombres que pretendieron desposar a la Virgen. La representación de María presenta un rasgo atípico bastante ambiguo: de su cabeza emergen dos protuberancias puntiagudas a manera de cuernos los cuales recuerdan el tocado o corona que suele colocársele al sacerdote que los une, tal vez como un recordatorio de que María había sido consagrada desde los tres años al servicio del templo y de que su matrimonio había sido decretado para evitar que al cumplir los catorce años de edad pudiera mancillar el santuario con el flujo menstrual. Podría también estar conectada con la media luna asociada con la diosa Diana (Artemisa) y apuntalar así la noción de la virginidad de María, puesto que uno de los rasgos característicos de la divinidad hija de Zeus fue la exaltación de la pureza; el permanecer virgen fue uno de los obsequios que pidió a su padre y siempre se mostró celosa a la hora de defender su pudor y el de las ninfas que la acompañan, como consta en los mitos de Acteón y Calisto. Sin embargo, el acudir a la mitología grecolatina para mostrar las virtudes de la Virgen habría sido algo repugnante e inaceptable para el devoto Overbeck. No debe olvidarse, sin embargo, que fue en Éfeso, ciudad consagrada al culto a Artemisa, donde San Juan llevó a vivir a la Virgen, y en la que fue proclamado el dogma de la Maternidad divina de María. La media luna es un símbolo iconográfico mariano que suele aparecer a sus pies en la representación de la advocación de su *Inmaculada Concepción*, dogma que fue definido de manera oficial por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854. La asociación de la Virgen

con la luna deriva de su identificación con la mujer a la que se alude en el Apocalipsis: “Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas, y estando encinta gritaba con los dolores de parto y las ansias de parir”.²⁹⁴ Por otro lado, existe también el simbolismo de que si Cristo, en tanto que Dios, brilla con luz propia, María como la luna, ha recibido su luz de la divinidad, al haber sido santificada desde su concepción en vista de los méritos de su hijo. En relación al desposorio de María el *Protoevangelio de Santiago* narra que:

“2. Pero, al llegar a los doce años, los sacerdotes se reunieron para deliberar, diciendo: “He aquí que María ha cumplido sus doce años en el templo del Señor, ¿qué habremos de hacer con ella para que no llegue a mancillar el santuario?” Y dijeron al sumo sacerdote: “Tú, que tienes el altar a tu cargo, entra y ora por ella, y lo que te dé a entender el Señor, eso será lo que hagamos”.

3. Y el sumo sacerdote, endosándose el manto de las doce campanillas, entró en el “sancta sanctorum” y oró por ella. Mas he aquí que un ángel del Señor se apareció, diciéndole: “Zacarías, Zacarías, sal y reúne a todos los viudos del pueblo. Que venga cada cual con una vara, y de aquel sobre quien el Señor haga una señal portentosa, de ése será mujer”. Salieron los heraldos por toda la región de Judea, y, al sonar la trompeta del señor, todos acudieron.

IX

1. José, dejando su hacha, se unió a ellos, y, una vez que se juntaron todos, tomaron cada uno su vara y se pusieron en camino en busca del sumo sacerdote. Este tomó todas las varas, penetró en el templo y se puso a orar. Terminado que hubo su plegaria, tomó de nuevo las varas, salió y se las entregó, pero no apareció señal ninguna en ellas. *Mas, al coger José la última, he aquí que salió una paloma de ella y se puso a volar sobre su cabeza.* Entonces el sacerdote le dijo: “A ti te ha cabido en suerte recibir bajo tu custodia a la Virgen del Señor”.²⁹⁵

El Evangelio del Pseudo *Mateo* repite lo referente a la paloma que brotó de la vara de José como señal de su elección como custodio de la Virgen. El texto señala:

“Agradó tal proposición a toda la asamblea. Echaron suerte los sacerdotes sobre las doce tribus de Israel, y ésta vino a recaer sobre la de Judá. Entonces dijo el sacerdote: “Vengan mañana todos los que no tienen mujer y traiga cada cual una vara en su mano”. Resultó, pues, que entre los jóvenes vino también José trayendo su vara. Y el sumo sacerdote, después de recibirlas todas, ofreció un

²⁹⁴ Ap, 12, 1-2.

²⁹⁵ En éste y los pasajes subsecuentes la letra cursiva es mía. *Protoevangelio de Santiago*, VIII, 2-3 y IX, 1-3 *op. cit.*, pp. 144-146.

sacrificio e interrogó al Señor, obteniendo esta respuesta: “Mete todas las varas en el interior del santo de los santos y déjalas allí durante un rato. Mándales que vuelvan mañana a recogerlas. Al efectuar esto, *habrá una de cuya extremidad saldrá una paloma que emprenderá el vuelo hacia el cielo*. Aquel a cuyas manos venga esta vara portentosa, será el designado para encargarse de la custodia de María”.

3. Al día siguiente todos vinieron con presteza. Y, una vez hecha la oblación de incienso, entro el pontífice en el santo de los santos para recoger las varas. Fueron éstas distribuidas sin que de ninguna saliera la paloma esperada. Entonces el pontífice Abiatar se endosó las doce campanillas juntamente con los ornamentos sacerdotales y entró en el santo de los santos, donde prendió fuego al sacrificio. Y, mientras hacía su oración, se le apareció un ángel que le dijo: “Hay entre todas las varas una pequeñísima, a la que tú has tenido en poco y la has metido entre las otras. Pues bien: cuando saques ésta y se la des al interesado, verás cómo aparece sobre ella la señal de que te he hablado”. La vara en cuestión pertenecía a José. Este estaba postergado por ser ya viejo y no había querido reclamar su vara por temor de verse obligado a hacerse cargo de la doncella. Y mientras estaba así en esta actitud humilde, como el último de todos, le llamó Abiatar con una gran voz, diciéndole: “Ven a recoger tu vara, porque todos estamos pendientes de ti”. José se acercó lleno de temor, al verse tan bruscamente llamado del sumo sacerdote. *Mas, cuando fue a extender su mano para recoger la vara, salió del extremo de ésta una hermosísima paloma, más blanca que la nieve, la cual, después de volar un poco por lo alto del templo, se lanzó al espacio*”.²⁹⁶

Si bien ambos textos apócrifos explican la elección de San José entre varios pretendientes mediante la manifestación de una señal divina, los dos resultan insuficientes para explicar el motivo por el cual el santo porta una vara florida. La situación se aclara en el *Libro sobre la Natividad de María* el cual sin excluir la presencia de la paloma consignó que de la vara del pretendiente escogido debía germinar una flor:

“4. De acuerdo, pues, con esa profecía, mandó que todos los varones pertenecientes a la casa y familia de David, aptos para el matrimonio y no casados, llevaran sendas varas al altar. Y dijo que el dueño de la vara, que *una vez depositada hiciera germinar una flor y en cuyo ápice se posara el Espíritu del Señor en forma de paloma*, sería el designado para ser custodio y esposo de la Virgen.

VIII

1. Allí estaba, como uno de tantos José, hombre de edad avanzada que pertenecía a la casa y familia de David. Y mientras todos por orden fueron depositando sus varas, éste retiró la suya. Al no

²⁹⁶ *Evangelio del Pseudo Mateo VIII, 2-3, op. cit., pp. 191-193.*

seguirse el fenómeno extraordinario anunciado por el oráculo, el sumo sacerdote pensó que se debía consultar de nuevo al Señor. Este respondió que precisamente había dejado de llevar su vara aquel con quien debería desposarse la Virgen. Con esto quedó José al descubierto, pues nada más depositar su vara *se posó sobre su extremidad la paloma procedente del cielo*. Esto patentizó bien a las claras que era él con quien debía desposarse a la Virgen”.²⁹⁷

El que Johann Friedrich Overbeck colocara la imagen de los Desposorios entre las escenas de la *Anunciación* y de la *Visitación* contribuye a apuntalar la creencia de que la Encarnación del Mesías anunciada por San Gabriel, de la que la concepción de Juan el Bautista por la anciana Isabel fue prueba, se operó sin que existiera unión carnal entre la Virgen y su esposo. El Evangelio canónico de San Lucas se limita a señalar que la virgen, llamada María, estaba desposada con un varón de nombre José, de la casa de David, en tanto que los textos apócrifos acudieron al milagro para justificar que el anciano José fuera prácticamente obligado a convertirse en el custodio de la pureza de la Virgen. En todo caso, en la pintura de Johann Friedrich Overbeck la inclusión de los Desposorios sirve como nexo explicativo del porqué San José aparece en las escenas de la *Anunciación* y de la *Visitación*; el activo varón representado por el pintor nazareno fue el esposo solícito de María y por ello es que cuidó de su virginidad, como el jardinero que atiende el *hortus conclusus*, y el compañero de viaje que hizo posible el traslado de María a casa de Isabel.

Finalmente, Johann Friedrich Overbeck incorporó, a tono con el carácter josefino de su pintura, una escena que constituye un paralelismo con la de la Anunciación: el coloquio del santo con el ángel.²⁹⁸ Así como María recibió el mensaje de su elección como la Madre de Dios, José recibió la explicación y las instrucciones de cómo debía responder ante el misterio de la Encarnación. Fue el evangelista San Mateo el que consignó no uno sino tres apariciones durante el sueño de “un ángel del Señor”: la primera para explicarle lo acontecido a su esposa; la segunda para indicarle que debían huir a Egipto puesto que Herodes tenía la intención de dar muerte a Jesús; y la tercera para comunicarle que al morir aquél el peligro había desaparecido y debían volver a la tierra de Israel. El primero

²⁹⁷ *Libro sobre la Natividad de María*, VII, 4 y VIII, 1, *op. cit.*, p. 248.

²⁹⁸ La *Leyenda dorada* señala que entre los muchos privilegios que le fueron concedidos a San José se encontró “el de recibir visitas y mantener trato con los ángeles”. Santiago de la Voragine, *op. cit.*, p. 963.

de los sueños adquiere relevancia especial en el contexto de la Encarnación dado que eliminó las dudas que habían surgido en José al saber que María estaba embarazada y recibió la indicación de imponer al niño el nombre de Jesús. Tanto el *Protoevangelio de Santiago* como el *Pseudo Mateo* narraron el episodio de la aparición angelical. El evangelio canónico señala:

“La concepción de Jesucristo fue así: Estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús, porque salvará a su pueblo de sus pecados. Todo esto sucedió para que se cumpliese lo que el Señor había anunciado por el profeta, que dice:

“He aquí que una virgen concebirá y parirá un hijo,

y se le pondrá por nombre “Emmanuel”,

que quiere decir “Dios con nosotros”.

Al despertar José de su sueño hizo como el ángel del Señor le había mandado, recibiendo en casa a su esposa, la cual sin que él antes la conociese, dio a luz un hijo, y le puso por nombre Jesús”.²⁹⁹

El *Sueño de San José* se encuentra unido al del *Dolor*³⁰⁰ derivado de la duda que el embarazo de María despertó en su alma, seguida de la incertidumbre del modo en el que debía comportarse ante la supuesta infidelidad de su esposa.³⁰¹ Si el Evangelio canónico de San Mateo resuelve la angustiante situación a través del mensaje que le comunicó el ángel, en los textos apócrifos el sufrimiento se prolonga más puesto que San José no sólo llenó a María de reproches sino que ambos son sometidos a una ordalía: ingerir el agua probática en el templo para demostrar su inocencia. Las mujeres que eran acusadas de infidelidad eran llevadas ante el sacerdote quien les hacía beber agua amarga; en caso de

²⁹⁹ Mt, 1, 18-24.

³⁰⁰ La Iglesia dedica los siete domingos anteriores a la fiesta de San José (19 de marzo) a recordar los principales dolores y gozos del santo. El primero de aquellos consiste en el hecho de que al haberse enterado de que María estaba embarazada estuvo dispuesto a repudiarla; el gozo asociado radica en la comunicación del misterio de la Encarnación por el ángel.

³⁰¹ El haber expuesto la infidelidad de María la habría puesto en peligro ser sometida a la pena de lapidación.

que fuera culpable “se le quedarán lacias las caderas (símbolo de esterilidad) y “se le hinchará el vientre”...con lo cual quedará manifiesta su culpabilidad ante el pueblo”.³⁰² En el caso de los textos apócrifos tanto María como José fueron sometidos a la prueba, ello probablemente se deba al hecho de que éste había sido escogido como custodio de la virginidad de la mujer que se había consagrado al templo. El *Protoevangelio de Santiago* narra que:

“XIII

1. Al llegar al sexto mes de su embarazo, volvió José de sus edificaciones; y, al entrar en casa, se dio cuenta de que estaba encinta. Entonces hirió su rostro y se echó en tierra sobre un saco y lloró amargamente, diciendo: “¿Con qué cara me voy a presentar yo ahora ante mi Señor? ¿Y qué oración haré yo por esta doncella? Porque la recibí virgen del templo del Señor y no he sabido guardarla. ¿Quién es el que me ha puesto insidias y ha cometido tal deshonestidad en mi casa, violando a una virgen? ¿Es que se ha repetido en mí la historia de Adán? Así como en el momento preciso en el que él estaba glorificando a Dios, vino la serpiente, y, al encontrar sola a Eva, la engañó, lo mismo me ha sucedido a mí”.

2. Y, levantándose José del saco, llamó a María y le dijo: “Predilecta, como eres, de Dios, ¿cómo has hecho esto? ¿Te has olvidado del Señor, tu Dios? ¿Cómo ha envilecido tu alma, tú que te criaste en el santo de los santos y recibiste alimento de manos de un ángel?”

3. Y ella lloró amargamente diciendo: “Pura soy y no conozco varón”. “¿De dónde, pues, proviene – replicó José–lo que ha nacido en tu seno?” María repuso: “Por vida del Señor, mi Dios, que no sé de donde ha venido esto”.

XIV

1. Entonces José se llenó de temor, se retiró de la presencia de María y se puso a pensar qué es lo que había de hacer con ella. Se decía a sí mismo: “Si oculto la falta, contravengo a la ley del Señor; si la denuncio al pueblo de Israel, temo que lo que ha ocurrido con ella sea debido a una intervención angélica y venga yo a entregar a la muerte sangre inocente. ¿Cómo procederé, pues? La despediré ocultamente”. Y en esto le sorprendió la noche.

2. Mas he aquí que un ángel del Señor se le apareció en sueños, diciéndole: “No temas por esta doncella, pues lo que lleva en sus entrañas es fruto del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo y le

³⁰² *Vid.*, Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, p. 156.

pondrás por nombre Jesús, pues El ha de salvar a su pueblo de sus propios pecados”. Y, una vez despierto, José se levantó y glorificó al Dios de Israel por haberle concedido tal gracia, y siguió guardando a María”.³⁰³

La versión consignada en el Evangelio del *Pseudo Mateo* narra lo sucedido con ligeras variantes:

“X.

1. Mientras esto sucedía, José se hallaba en la ciudad marítima de Cafarnaúm ocupado en su trabajo, pues su oficio era el de carpintero. Permaneció allí nueve meses consecutivos, y, cuando volvió a casa, se encontró con que María estaba embarazada; por lo cual se puso a temblar y, todo angustiado, exclamó: ‘Señor y Dios mío, recibe mi alma, pues me es mejor ya morir que vivir’. Pero las doncellas que acompañaban a María le dijeron: ¿Qué dices, José? Nosotras podemos atestiguar que ningún varón se ha acercado a ella. Estamos seguras de que su integridad y su virginidad permanecen invioladas, pues Dios ha sido quien la ha guardado. Siempre ha permanecido con nosotras dada a la oración. Todos los días viene un ángel a hablar con ella y de él recibe también diariamente su alimento. ¿Cómo es posible que pueda encontrarse en ella pecado alguno? Y, si quieres que te manifestemos claramente lo que pensamos, nuestra opinión es que su embarazo no obedece sino a una intervención angélica”.

2. Mas José repuso: “¿Por qué os empeñáis en hacerme creer que ha sido un ángel quien la ha hecho grávida? Puede muy bien haber sucedido que alguien se haya fingido ángel y la haya engañado”. Y al decir esto lloraba y se lamentaba diciendo: “¿Con qué cara me voy a presentar en el templo de Dios? ¿Cómo voy a atreverme a fijar la mirada en los sacerdotes? ¿Qué he de hacer?” Y, mientras decía estas cosas, pensaba en ocultarse y despacharla.

XI

1. Estaba ya determinado a levantarse de noche y huir a algún lugar desconocido, cuando se le apareció un ángel de Dios y le dijo: “José, hijo de David, no tengas reparo en admitir a María como esposa tuya, pues lo que lleva en sus entrañas es fruto del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, que se llamará Jesús, porque será quien salve a su pueblo de sus pecados”. Levantóse José del sueño y, dando gracias al Señor, su Dios, contó a María y a sus compañeras la visión que había tenido. Y,

³⁰³ *Protoevangelio de Santiago*, XIII-XIV, *op. cit.*, pp. 151-153.

consolado por lo que se refería a María, le dijo a ésta: “He hecho mal en abrigar sospechas contra ti”.³⁰⁴

Al reparar en las escenas que Johann Friedrich Overbeck incluyó en la pintura realizada en 1817 y que hoy se custodia en el Museo Nacional de San Carlos queda claro que la obra constituye una celebración de la pureza de María, la Madre de Dios. El nexo que une a los cinco motivos representados: Anunciación, Visitación, Meditación de la Virgen, Desposorios, Sueño de San José es el de explicar a los ojos del espectador el modo en el que se operó el misterio de la Encarnación. La escena del anuncio del ángel no sólo se corresponde a la comunicación a la virgen llamada María de su elección como madre, sino que muestra, no a los ojos físicos sino a la mirada de la fe, que tal acontecimiento ya se ha operado; el Hijo, la única de las personas de la Trinidad que Overbeck no pintó, se encuentra ya oculto dentro del cuerpo de María. La *Visitación* es representada en conjunción con la *Anunciación* puesto que el ángel se refirió a la concepción milagrosa de Isabel, la parienta anciana y estéril, como prueba de que Dios podía hacer que una virgen concibiera sin tener contacto con un varón. La imagen de la Virgen leyendo y meditando sobre la profecía de Isaías que se ha cumplido en ella establece un nexo entre la expectación de la Redención contenida en el Antiguo Testamento y su verificación narrada en el Nuevo. La escena simplificada de los *Desposorios* explica como humanamente fue posible la Encarnación: María se encontraba casada con José quien mediante su cooperación permitió que la virgen pudiera ser madre ante los ojos de sus contemporáneos. El *Sueño de San José*, que constituye un paralelo al anuncio angelical a la virgen, ilustra el modo en el que el misterio de la Encarnación le fue explicado a José quien, libre de toda duda, cumplió con la misión de custodio y cabeza de familia. Si bien el tema de la pureza de María, tan caro a Overbeck que se había fijado vivir heroicamente la virtud de la castidad, resulta ser el predominante, el protagonismo de San José le otorga a la pintura un carácter josefino a tono con la creciente devoción que por el santo sintió el mundo católico del siglo XIX y que alcanzó su cúspide con su proclamación en 1871 como patrón de la Iglesia universal.

³⁰⁴ *Evangelio del Ps. Mateo, X-XI, op. cit.*, pp. 196 y 197.

Aun así, la intención de la pintura de Johann Friedrich Overbeck fue más allá de la representación del misterio de la Encarnación a través de las escenas interconectadas de la Anunciación y la Visitación complementadas con las de la oración-meditación de María, de los Desposorio y del Sueño de San José; así como de la de contribuir a la exaltación de San José al implicarlo de manera protagónica como cooperador y facilitador en la historia de la Redención. En un sentido más cercano a la mística y a la vida monástica que el pintor alemán había resuelto adoptar al apropiarse de la identidad del monje-pintor y recluirse con sus hermanos de la *Lukasbund* en el monasterio de San Isidoro *La Anunciación y La Visitación* pintada en 1817 es, ante todo, oración hecha a través de las imágenes. Al huir de la cultura secularizada propia de la Academia, en la cual la pintura religiosa era tan sólo uno más de los géneros pictóricos, si bien uno que se encontraba en la cúspide de la jerarquía de temas, más por el reto que representaba el elaborar una composición en la que participan varias figuras humanas en movimiento que por la comprensión de su carácter y contenido sacro, Johann Friedrich Overbeck quiso emular al Beato Angélico, y a cuántos hombres han expresado su vocación religiosa a través del arte, al hacer de la práctica de la pintura la vía de expresión de su diálogo con la divinidad. El verdadero tema de la pintura del Museo de San Carlos es la exclamación de la oración mariana por excelencia; Overbeck dirigió a la Madre de Dios a través de sus pinceles el homenaje que se expresa en el *Ave María*.

La Anunciación y La Visitación de Overbeck no es tan sólo la representación de la historia sagrada sino una recitación visual del *Ave María*, oración que fue compuesta por los saludos que le dirigieron a la Virgen San Gabriel al comunicar su mensaje e Isabel al recibir su visita. Los dos episodios se encuentran unidos no solo por el nexo anuncio-prueba sino por las palabras de homenajes que el ángel y la mujer anciana dirigieron a María, las cuales han sido repetidas sucesivamente a lo largo de los siglos, de acuerdo a las palabras que la misma Virgen pronunció: "...todas las generaciones me llamarán bienaventurada, porque ha hecho en mi maravillas el Poderoso, cuyo nombre es

Santo...".³⁰⁵ En la pintura de Overbeck debajo de las dos escenas principales, sobre el fondo dorado aparecen sendas inscripciones en latín las cuales se corresponden a las palabras que pronunciaron el ángel e Isabel. Al pie de la Anunciación aparece la sentencia "*Ave! gratia plena! Dominus tecum!*", flanqueada ambos lados por una palma que les confiere un sentido triunfalista; el saludo del ángel constituye una celebración de las virtudes de María las cuales la hicieron merecedora de constituirse en la Madre de Dios. Al presentarse San Gabriel ante María pronunció el saludo "Salve, llena de gracia, el Señor es contigo".³⁰⁶ En el caso de la escena de la Visitación, ésta se encuentra acompañada por las palabras "*Benedicta tu in mulieribus! et ben: Fructus ventris tui*" correspondientes a las que le dirigió Isabel después de escuchar el saludo que María le dirigió: "¡Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre!".³⁰⁷ El verdadero tema de la pintura de Johann Friedrich Overbeck es el de la institución, o composición, del *Ave María*; si bien el pintor germano quiso representar el momento en el que sus creadores, Gabriel e Isabel, pronunciaron sus palabras de saludo, la obra no se agota en la ilustración de un momento pretérito sino que todo aquel que la contempla y que lee sus inscripciones se suma a los fieles de todos los tiempos que han reconocido la eminente dignidad y virtud de la Madre de Dios. El pintor nazareno, adelantándose al carácter conceptual de la obra de René Magritte (1898-1967) y de Joseph Kosuth (n. 1945), elaboró una pintura cuya lectura se da de manera simultánea en tres niveles de realidad: el visual, mediante la representación de las imágenes conectadas con los episodios evangélicos ya mencionados; el conceptual, o ideal, mediante la inclusión de las inscripciones en las que se implica el contenido teológico-devocional de la pintura; y el factual, puesto que cuantos observan la pintura actualizan las palabras dirigidas por San Gabriel y por Santa Isabel a María; no se puede

³⁰⁵ Las palabras que María pronunció en su encuentro con Isabel constituyen la oración llamada *Magnificat*, Vid. Lc, 1, 47-55. En la pequeña población de Ain Karem, situada a unos 6 kilómetros de la Puerta de Jaffa de la ciudad antigua de Jerusalén, se levanta la iglesia católica de la Visitación, en una pared opuesta a la fachada del santuario se han colocado más de 50 placas que contienen la traducción del *Magnificat* a las diferentes leguas; ello es una expresión de la veneración universal que recibe la Virgen María. En la fachada de la iglesia actual, construida entre 1939-1940, se colocó un mosaico en el que se ve a María en camino hacia Ain Karem. Resulta muy significativo que, a diferencia de la pintura de Overbeck en la que San José es un coprotagonista del viaje, en el mosaico diseñado por Belarmino Bagatti, el episodio asume un carácter más sobrenatural puesto que la Virgen marcha acompañada por seis ángeles, pero no por su esposo.

³⁰⁶ Lc, 1, 28.

³⁰⁷ Lc, 1, 42.

contemplar la pieza creada por Overbeck sin dejar de pronunciar el homenaje dirigido a la Madre de Dios. A ello debe sumarse el que al comportarse el espectador de tal manera, vuelve real la oración del *Magnificat* que fue pronunciada por María en el episodio de la *Visitación*. Pasarán los años, pero la pintura de Overbeck no perderá su modo de operar: todas las generaciones que la contemplen reconocerán y llamarán a María ¡Bienaventurada!, por las maravillas que operó en ella *el Poderoso cuyo nombre es Santo*.

El primitivismo nazareno: las características formales de *La Anunciación* y *La Visitación*.

En *La Anunciación* y *La Visitación* la autoría de Johann Friedrich Overbeck aparece consignada bajo dos modalidades: a) en el ángulo inferior derecho, debajo de la representación del *Sueño de San José* el pintor incluyó, a manera de firma, su monograma compuesto por una O en cuyo interior se encuentra inscrita una F.³⁰⁸ Más abajo se lee la fecha de creación de la obra, 1817; b) en el ángulo inferior izquierdo el pintor incluyó, de acuerdo a una práctica establecida por los miembros de la Hermandad de San Lucas, su emblema: una palma.³¹⁰ Se ha señalado un tercer modo en el que Overbeck incluyó su persona en esta pintura: Jane MacAvock identificó a la figura del ángulo inferior izquierdo, que aparece frente a un libro que descansa sobre un escritorio con el propio pintor nazareno trabajando. La figura porta un manto azul como el de la Virgen, lo que podría inducir a creer que Overbeck quiso representarla a ella sumida en la meditación del texto sagrado que permite establecer un nexo entre su elección como Madre de Dios y la expectación mesiánica contenida en el Antiguo Testamento. En lo personal, me parece más probable que la imagen se corresponda con María puesto que sus facciones poseen una delicadeza femenina y, a pesar de que los nazarenos usaron el cabello largo, lo que aquí podría interpretarse como tal resulta tener una longitud superior a la que es habitual en los retratos de Overbeck, por lo que bien podría tratarse del velo de la Virgen.³¹¹ Si se

³⁰⁸ Vid. E. Bénézit, *op. cit.*, pp. 464 y 465.

³¹⁰ Vid. Lionel Gossman, *op. cit.*, p. 38.

³¹¹ En la literatura sobre la pieza esta figura ha sido tenida como la representación de la Virgen. Así, en la *Guía oficial del Museo de San Carlos* (1988) se lee "En las esquinas del pergamino se observa a la madre de Cristo leyendo, el sueño de San José y a dos grupos de ángeles; al centro, a Dios Padre que preside y anuncia

tratara de María, su posición dentro del esquema compositivo tiene lógica y contribuye a reforzar el tema de la virginidad de la Madre de Cristo; la inclusión del escritorio con el libro asociado a la representación de la Anunciación tiene una larga tradición que se remonta a los tiempos carolingios y otonianos. Es una lástima que Jane MacAvock no señalara las razones que le llevaron a proponer tal identificación; hasta donde mi conocimiento de la obra de Overbeck me permite afirmar, puedo señalar que no parece que este modo de representarse fuera un rasgo en su modo de proceder. Más plausible sería una identificación con San Lucas, puesto que sí fue habitual que los nazarenos incluyeran el emblema de su Hermandad en el que se ve al santo escribiendo en un escritorio. Sin embargo, falta la presencia del buey y de la pintura que San Lucas realizó de la Virgen, elementos que Overbeck sí incluyó al diseñar la insignia de la *Lukasbund*.

La pintura fue realizada durante los primeros años que Johann Friedrich Overbeck vivió en Roma, en la segunda etapa de vida de la Hermandad de San Lucas (1812-1819), cuando Franz Pforr ya había muerto y Peter Cornelius se había incorporado a la *Lukasbund*. Por entonces, la unión de artistas había dejado atrás los días en que habitó el monasterio de San Isidoro; la acción de los nazarenos se volcó hacia el mundo que se encontraba más allá de los muros que protegieron su utópica apropiación del ideal de vida conventual. La experiencia espiritual dejó su marca en la comunidad de artistas quienes pronto abrazaron la fe católica. *La Anunciación y La Visitación* fue creada poco tiempo después de la conversión de Overbeck (bautizado en 1813, a los veinticuatro años de edad), por lo que fue realizada con el entusiasmo y la convicción de quien ha descubierto su Verdad; la pieza tiene el atractivo de dar luz sobre el estilo del pintor en una etapa cercana a la formulación del ideario estético del Nazarenismo. El dibujo conservado en el Museo de Arte de Basilea en el que aparece resuelta la composición fue hecho en 1814; al momento de concluir la pintura Overbeck tenía veintisiete, aun le quedaban por vivir cincuenta y tres años más.

la Redención; y abajo los desposorios de María y José...". Vid. Graciela Reyes Retana y Aurea Ruiz de Gurza, *Guía oficial del Museo de San Carlos*, México, INBA-SEP, 1988, p. 113. El texto se repite en otra edición de la guía, la cual fue publicada sin indicación de fecha.

Hugh Honour caracterizó el lenguaje artístico del pintor señalando que sus formas se articulan con precisión y frialdad, con contornos firmes, más dibujados que pintados, rellenos hábilmente con colores suavemente modulados de una tonalidad atenuada, “dulce, aunque triste”, y señaló que su sistema de composición es estático y cerrado a cal y canto.³¹² Honour indicó que su evolución estilística estuvo condicionada por sus ideas religiosas (protestantes) y estéticas (neoclásicas); y enfatizó que lo que desagradó a Overbeck y Pforr después de visitar la galería de arte de Viena fue la sensualidad que percibieron en las obras de Correggio, Tiziano y los pintores boloñeses del siglo XVII, en tanto que admiraron la “noble sencillez” de las obras de Rafael, Perugino y de los antiguos maestros alemanes. Los dos pintores reelaboraron la teoría neoclásica en términos cristianos demandando no sólo pureza, sino castidad, la sencillez de la fe infantil, sosiego meditativo, devoción y asuntos que expresaran la verdad y la moral cristianas. Honour minimizó la importancia de la adhesión de Overbeck al catolicismo, la cual se dio hasta 1813, al señalar que “su renuencia a someterse a las enseñanzas de la Academia de Viena (ultracatólica) bien pudo asimismo estar inspirada por su estatus de clase media y su fe protestante.³¹³ El desagrado que le causaba la sensualidad del Alto Renacimiento parece deber tanto al protestantismo como al neoclásico”.³¹⁴ Al disminuir la importancia de su identidad como católico, Honour pudo resaltar el hecho de que la obra de Overbeck gozó de un interés interconfesional: el ortodoxo zar Alejandro II encargó una versión del *Triunfo de la religión en la artes* y el anglicano Príncipe Consorte le regaló a la reina Victoria un gran dibujo preliminar de esta obra en Navidad.³¹⁵

La relación existente entre el estilo seguido por los nazarenos y las ideas de Winckelmann fue enfatizada por Lionel Gossman al señalar que la rebelión de la Hermandad de San Lucas no fue un fenómeno aislado; el rechazo de los germanos contra el Barroco y el Rococó tuvo un precedente en la propuesta del teórico del Neoclasicismo de buscar un remedio a los excesos de estos estilos en el retorno a los modelos originales

³¹² Hugh Honour, *op. cit.*, p. 16.

³¹³ *Ibidem*, pp. 175-176.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 364.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 178.

del arte de la Grecia antigua.³¹⁶ Según Honour el interés de Winckelmann se dirigió hacia la escultura, lo que lo distinguió de los nazarenos quienes la vieron con recelo ya que la consideraron como algo pagano y material frente a la pintura que era esencialmente cristiana y espiritual.³¹⁷ Gossmann señaló que en relación a sus ideas sobre pintura el teórico alemán juzgó a la línea y la composición, los elementos más ideales, abstractos y esencialistas, como superiores al color, la luz y los efectos ilusionistas; en el pensamiento de Winckelmann, para que el dibujo pueda conducir a la verdad y a la belleza de la forma debe hacerlo mediante contornos exactamente definidos, aunque sean duros, y no a través de pinceladas vagas, fluidas y sugerentes.³¹⁸

Como ya quedó señalado Franz Pforr documentó en 1810 el efecto que produjo en ambos pintores la confrontación que efectuaron entre las diferentes escuelas renacentistas entre sí, y con los antiguos maestros alemanes. El futuro nazareno señaló explícitamente su rechazo a la práctica de generar las formas mediante las pinceladas (lo pictórico) y exaltó el dibujo (lo lineal); para Pforr el primer método se encontraba unido a un elemento de vanidad y orgullo que se oponía a la sencillez asociada con el dibujo. Los jóvenes estudiantes de arte condenaron la sensualidad que percibieron en las obras de los venecianos y del Correggio y valoraron de manera positiva las piezas vinculadas con la escuela florentina la cual fundamentó su labor en la primacía del *disegno*.³¹⁹ A lo anterior se añadió la constatación de que las cualidades estéticas que ellos valoraban se encontraban presentes en la producción de los antiguos maestros alemanes. *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck fue el resultado de la maduración de estas ideas.

La pintura de Overbeck es una obra primitivista realizada en abierta oposición, o rebelión, ante las convenciones académicas y la sensualidad legada por la escuela veneciana del Alto Renacimiento. Desde el punto de vista formal, la obra presenta

³¹⁶ Lionel Gossman, *op. cit.*, p. 14.

³¹⁷ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 176.

³¹⁸ Lionel Gossman, *idem*, p.15.

³¹⁹ Una obra que puede resultar paradigmática de la sensualidad propia de los pintores venecianos del Alto Renacimiento es la *Santa María Magdalena* que Tiziano realizó cerca de 1532 para Federico Maria della Rovere (Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia) y de la cual se hicieron muchas copias por su taller. Resulta fácil comprender la aversión sentida por Overbeck y Pforr ante obras similares a ésta.

afinidades con la producción de los maestros cuatrocentistas, en particular con la del Beato Fray Angélico y con la de los pintores de Umbría (Perugino y Rafael). Por sus dimensiones reducidas y por los materiales utilizados (grafito, gouache y oro sobre pergamino) la pieza parece más el producto de un monje iluminador que el de un artista que recibió su formación en la Academia de Bellas Artes de Viena. Estilísticamente la filiación con los maestros del siglo XV puede detectarse en los siguientes rasgos:

- a) Predominio de lo lineal sobre lo pictórico, es decir, que las formas se construyen por medio del dibujo y no mediante la pincelada. La aplicación del color se encuentra subordinada a la línea del contorno;
- b) Iluminación de la escena mediante una luz homogénea que permite que todos los objetos sean detectados con claridad (claridad absoluta);
- c) Las gradaciones lumínicas y tonales se usan para generar la ilusión de volumen; el claroscuro queda reducido al mínimo necesario para dotar a las formas de tridimensionalidad y no para generar efectos dramáticos;
- d) El color tiende a ser aplicado de manera desigual puesto que en algunas de las figuras fue utilizado con pureza y uniformidad, en tanto que en otras (particularmente en el manto de la Virgen) muestra una gran riqueza tonal;
- e) El empleo de la perspectiva de punto de fuga único permite generar la ilusión de recesión espacial; su empleo en las escenas narrativas contrasta con la planitud de los campos dorado y azul en los que se muestran elementos que profundizan el sentido religioso de los asuntos representados;
- f) Gracias al uso de la perspectiva matemática se enfatiza la unidad existente entre las dos escenas principales puesto que ambas están sometidas al mismo esquema compositivo. No se trata de dos imágenes autónomas enmarcadas por arcos dorados, sino que las líneas de fuga de ambas desembocan en un mismo punto central;

g) La espacialidad se construye mediante la superposición de planos (principio de composición planimétrica, o en superficie, de las formas); el recurso al escorzo (presentación en profundidad de las formas) es mínimo;

h) La composición de las imágenes se estructura mediante el uso de ejes verticales y horizontales; las diagonales son usadas con mesura y sólo por exigencias de la narración;

i) Las formas son cerradas, los miembros aparecen unidos al cuerpo a menos de que la necesidad de usar gestos como recurso para mostrar la comunicación entre las figuras así lo demande; las formas no aparecen sometidas a fuerzas centrífugas que les lleven a expandirse en el espacio, sino que tienden a concentrarse sobre ellas mismas;

j) Los diferentes elementos que integran cada escena mantienen su autonomía a pesar de que se encuentran supeditados al conjunto (sistema de ensamble múltiple).

Si en el caso de Johann Friedrich Overbeck se puede afirmar que mostró una preferencia por lo primitivo, al adoptar como modelos a emular a los maestros del siglo XV, incluido el primer Rafael Sanzio, y al excluir a los artistas subsecuentes, no sucedió lo mismo con Pelegrín Clavé quien tan solo mostró un gusto por lo primitivo.³²⁰ El español se adhirió al movimiento de revaloración de los artífices del Trecento y del Quattrocento, pero mantuvo un alto aprecio por los creadores valorados por la tradición académica; Clavé recibió el impacto del Purismo, no propiamente del Nazarenismo, a pesar de haber recibido la influencia de Overbeck quien, no obstante haber sido uno de los fundadores de la Hermandad de San Lucas, se adhirió al manifiesto de Antonio Bianchini (1803-1884). *La Anunciación y La Visitación* es una obra perteneciente a los primeros años de la residencia de Overbeck en Roma, cuando los ideales nazarenos se encontraban en su plenitud, y cuando el entusiasmo de su reciente conversión le hizo adoptar una espiritualidad

³²⁰ La distinción entre preferencia y gusto por lo primitivo fue propuesta por E. H. Gombrich en *La preferencia por los primitivos, op. cit.*

católica. A pesar de que Honour quiso minimizar el peso de su pertenencia a la Iglesia Católica, Overbeck creyó en la superioridad de ésta frente al protestantismo, lo cual quedó expresado en la correspondencia con su padre y por el hecho no sólo de haberse bautizado sino por el apostolado que realizó para llevar a la Iglesia a cuántos se movieron en su cercanía.

II. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE JOHANN FRIEDRICH OVERBECK POR PELEGRÍN CLAVÉ.

Copia y emulación: la reelaboración de la pintura de Overbeck.

El impacto que *La Anunciación* y *La Visitación* ejerció sobre la obra de Clavé fue marginal puesto que el español acudió a ella tan sólo para concluir el último de sus grandes proyectos: las pinturas de la cúpula de La Profesa. La pintura no ejerció ninguna influencia en la estructuración de sus paradigmas estéticos, ni en su propia producción pictórica anterior a 1867, el último año de su paso por México.³²² Esto desde luego no significa que Clavé no hubiera acudido a las enseñanzas de Overbeck para formar a sus discípulos, puesto que ya se señaló que fue habitual en él el empleo de estampas realizadas por pintores nazarenos o vinculados con ellos. Aun así, resulta muy significativo que el catalán acudiera al ejemplo de su “maestro en los asuntos religiosos” para dar por terminado un trabajo que había quedado suspendido por la oposición-odio del gobierno liberal hacia la Iglesia Católica. Clavé, a pesar de ser un católico convencido, no compartió el talante místico de Overbeck, como puso al descubierto su escaso interés personal por la temática religiosa. Justino Fernández señaló, de manera poco convincente, para explicar el por qué el catalán renunció a seguir el ejemplo del pintor nazareno que Clavé “adoraba a Overbeck, tanto como para cedérselo a sus discípulos, mientras él se quedaba con Ingres, y sin remordimiento brincaba hacia Delaroche, sin notar la diferencia entre ellos”.³²³ En todo caso, para poner fin a las pinturas de La Profesa, Clavé deseó emular la obra del pintor nazareno, no porque pretendiera realizar pinturas primitivistas para la iglesia, sino

³²² Al menos, en sus escritos, Clavé tan sólo se refirió a la pintura de Overbeck en dos ocasiones y siempre en relación a las pinturas de La Profesa.

³²³ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 64.

porque necesitaba encontrar el secreto para conferirles la espiritualidad que debe acompañar al arte sacro. Pelegrín Clavé no buscó apropiarse el lenguaje cuatrocentista, como sí hizo Overbeck, sino que buscó conferir a sus pinturas “un estilo más espiritual y delicado” que sólo podía derivar de la fe. El magisterio de Overbeck se ejerció en un sentido mucho más profundo que el meramente formal.

En la carta que Overbeck escribió en 1867 a Claudio Lorenzale señaló que acababa “de hacer una copia en grande de la aguada original suya que posee la Academia y que representa la *Anunciación* y la *Visitación*” y que gracias a que había pintado con empeño y fe le habían salido “bien y de una dulzura y claridad de color que parecen un original de tan sublime artista”. Después se refirió a estas pinturas calificándolas como un “estudio” realizado como preparación para ejecutar los bocetos que le faltaban para concluir con las pinturas de La Profesa. Para poder entender el proceso emprendido por Clavé es conveniente tener presente la distinción entre “copiar”, “imitar” y “emular”; a la replicación mecánica que caracteriza a la copia se opone el método que lleva a la creación de algo nuevo a partir del estudio y asimilación de las características de una obra.³²⁴ Dentro del método de enseñanza académico la copia de obras de los maestros canónicos fue habitual; en el caso de México la práctica está atestiguada por los catálogos de las exposiciones anuales de la Academia que registran la frecuente inclusión de copias. Por otro lado, la imitación se reduce a una duplicación superficial de un estilo en tanto que la emulación conlleva un deseo de apropiación de las cualidades de un creador a un nivel más profundo, de establecer una continuidad con el modo de proceder del otro.

Pelegrín Clavé copió la pintura de Overbeck no para imitar su lenguaje sino para emular su capacidad de conferir a sus imágenes la espiritualidad propia del verdadero arte sacro: el nacido no como una convención académica más, sino el generado como una expresión de la fe de su artífice. Sin embargo, al replicar *La Anunciación* y *La Visitación* Clavé reprodujo las formas pero no conservó el profundo sentido místico del original de

³²⁴ Cordula Grewe dirigió su atención, desde una postura psicoanalítica, a la distinción entre imitación y emulación y señaló como Vasari y luego Friedrich Schlegel enfatizaron la capacidad de Rafael de imitar el estilo y la manera de otros artistas y combinarlos en un todo nuevo”. Cordula Grewe, *op. cit.*, p. 46. Sin embargo, el copiar también debe distinguirse frente a la imitación y la emulación.

Overbeck; el español anuló las relaciones simbólicas existentes entre todos los elementos representados por el nazareno. Clavé creo algo nuevo, pero muy disminuido en cuanto a su carisma y su contenido religioso, a partir de la pintura del germano. Es cierto que el catalán tan solo pretendió copiar la pieza de Overbeck con el objetivo de prepararse para reemprender la suya; no obstante, el hecho de que haya variado la composición, y de que sus copias estén enmarcadas, implica que fueron concebidas y vistas como algo más que un mero estudio, alcanzando la autonomía de una obra no supeditada a la creación de otra.

Salvador Moreno publicó las fotografías de las dos copias realizadas por Clavé; las incluyó en la sección del catálogo nominada como *Obras erróneamente atribuidas a Pelegrín Clavé*. El estudioso no señaló las dimensiones de las piezas, aunque sabemos por las palabras del catalán que hizo “una copia en grande de la aguada original suya que posee la Academia”. La redacción de Moreno no es lo suficientemente clara como para indicar la técnica usada por Clavé; cuando el estudioso señala “a la aguada” y separa la expresión mediante comas parecería indicar que alude a las copias, sin embargo, al aislar toda la información surge la duda sobre a cuál de las obras se refiere como elaborada con esta técnica. El catálogo registra:

“A. Copia de una obra de Overbeck, a la aguada, por P. Clavé, del Museo de San Carlos, Méx. Col. Señora doña Matilde Clavé. Barcelona, España.

B. Copia de una obra de Overbeck, a la aguada, por P. Clavé, del Museo de San Carlos, Méx. Col. Señora doña Matilde Clavé, Barcelona, España”.³²⁵

De lo dicho hasta ahora se deriva el hecho de que al variar las dimensiones, agrandándolas, Clavé anuló el sentido de emulación de la labor de los monjes miniaturistas que Overbeck asumió cuando creó el original. *La Anunciación y La Visitación* fue creada (ya se indicó que hay un dibujo preparatorio fechado en 1814) en un momento muy cercano al de los días en que la Hermandad de San Lucas se apropió del ideal de vida del monacato al habitar en el monasterio de San Isidoro; por entonces, Overbeck tenía su

³²⁵ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 90.

mirada dirigida hacia el Beato Fray Angélico, quien iluminó libros como los que se conservan en el Museo de San Marcos de Florencia, aunque no es seguro que el nazareno los conociera. Por otro lado, al fragmentar en dos obras autónomas la composición original, Clavé destruyó por completo la unidad existente entre ambas escenas, la cual había sido obtenida por Overbeck, en el plano de lo formal, mediante el recurso a un único punto de fuga para las dos representaciones bíblicas. En la pintura del nazareno la pirámide visual obtenida por las líneas de perspectiva tiene su cúspide en el centro de la composición; ambas escenas se encuentran integradas en la misma pirámide; en las copias de Overbeck cada una de las imágenes conserva su mitad de proyección hacia el centro, por lo que para mantener la unidad es necesario que los dos objetos (los cuadros) permanezcan relacionados entre sí, lo cual depende de circunstancias externas, en tanto que en la obra de Overbeck la unidad es una cualidad intrínseca.

Pelegrín Clavé se concentró en la replicación de las dos escenas principales de la obra de Overbeck: los episodios de la Anunciación y de la Visitación. Al hacerlo eliminó tanto los arcos dorados que enmarcan los dos pasajes evangélicos en la obra del nazareno, como el campo azul de la parte superior. La mutilación operada por Clavé induce a creer que el catalán tal vez tan sólo contempló dichos elementos como mero ornamento susceptible de ser extirpado sin afectar el contenido de las imágenes representadas. El español no sólo excluyó las figuras colocadas por Overbeck sobre los campos azul y dorado, sino que anuló la carga simbólica con ellos asociada. Al suprimir la presencia del Padre y del Espíritu Santo Clavé eliminó al Hijo, el cual, en la pintura del nazareno, completaba con su presencia, cierta pero oculta, la participación de la Trinidad en la Redención. La no inclusión de las escenas de los *Desposorios* y del *Sueño de San José* disminuyó un tanto el carácter josefino que Overbeck, a tono con la espiritualidad decimonónica, confirió a su obra.

Clavé eliminó de sus copias el sentido simbólico de los campos de color dorado y azul, los cuales por su carácter abstracto, no ilusionista, se encontraban vinculados con el ámbito colmado por la presencia divina que se encuentra fuera del tiempo y del espacio terrenal al cual se insertó el Hijo mediante su Encarnación. El catalán tan sólo conservó el

sentido histórico de las escenas que replicó; más allá de la dimensión humana en la que actúan los santos no se extiende el Empíreo sino el marco de madera que constituye el límite real del espacio pictórico. Si en el original de Overbeck todo contribuye a enfatizar la comunión entre lo humano y lo divino, a tono con la sed de espiritualidad que caracterizó la obra del converso germano, la versión de Clavé tiene un sabor desconcertantemente cercano a una interpretación positivista de la realidad y de la historia evangélica; el español no sólo eliminó la manifestación de la luz divina de los campos abstractos de color, sino que suprimió todos los elementos sobrenaturales, como la presencia del arcángel Gabriel y los halos de santidad que en el original de Overbeck circundan las cabezas de todos los participantes. El alejamiento del carácter místico presente en la pieza del nazareno viene acompañado por un acercamiento a una noción del mundo sometido a las leyes de la física: las telas que envuelven a los personajes poseen una materialidad que las hace parecer más pesadas que en la pintura del alemán y las flores que ocupan el jarrón se comportan de una manera más natural que en el caso de las de Overbeck, ordenadas de un modo más artificialmente cuidado. En el caso de los paños, la mayor dureza es el resultado de las gradaciones lumínicas; la luz natural que choca contra los sólidos genera zonas de oscuridad más profundas que en la pintura del nazareno.

La exclusión del arcángel San Gabriel afecta de un modo mucho más radical la versión realizada por Clavé, al grado de llegar a desvirtuar por completo el modelo del que deriva. Al suplantar al mensajero divino por una canasta que contiene el huso y la tela que María estaba elaborando antes de ocuparse de la lectura, Pelegrín Clavé drenó cualquier vinculación con el pasaje concreto de la comunicación de su designio como Madre de Dios; si bien es cierto que la literatura apócrifa sí relacionó la interrupción del trabajo textil de la Virgen con la irrupción del ángel, al no aparecer éste, en todo caso la imagen de Clavé podría corresponderse a los momentos previos o posteriores al anuncio de su elección, pero no a éste. La escena representada por el catalán ha dejado de ser una *Anunciación* para adoptar el carácter de una imagen que muestra a María en la casa de José, pero inmersa no en el ámbito del milagro sino en el del transcurrir cotidiano de sus

vidas. La Virgen conserva el gesto de inclinar la cabeza a pesar de que ahora no hay ningún sujeto al que ella deba prestar atención; más que estar a la escucha, María parece estar inmersa en sus propias cavilaciones, nacidas de la lectura que ha dejado en suspenso sin dejar que se pierda el pasaje del libro que motivó su reflexión. Si acaso la imagen de Clavé se encuentra relacionada con el tema de la elección de María, es ella quien por sus propias capacidades accede al conocimiento de lo divino sin que le sea revelado por ningún ser angelical. En todo caso, Clavé no pintó una *Anunciación*.

La presencia de las labores de tejido no tiene un fundamento escriturístico canónico puesto que San Lucas no menciona nada al respecto; fueron los evangelios apócrifos los que señalaron que María se fue a casa de José llevando consigo la misión de participar en la confección de un velo para el templo. El *Protoevangelio de Santiago* señala que después de echar suertes entre siete vírgenes de la casa de David para decidir a quién debía tocar el oro, el amianto, el lino, la seda, el jacinto, la escarlata y la verdadera púrpura, a María le fueron adjudicadas las dos últimas, por lo que las tomó y se marchó a su casa. En este texto María ya habitaba con su esposo cuando recibió el encargo y lo hacía sin estar acompañada por las otras doncellas. Más adelante el escrito indica que después de haber tenido un primer encuentro con San Gabriel en el pozo regresó a su casa y se puso a hilar la púrpura; fue entonces cuando el arcángel le comunicó su elección.³²⁶ El *Pseudo Mateo* trató con más detenimiento el asunto de la entrega de la púrpura a María pues indicó que después de haberla recibido tras echar suertes con las cinco vírgenes que debían acompañarla al pasar a habitar en la casa de José (Rebeca, Séfora, Susana, Abigea y Zahel), éstas le dijeron “Eres la más pequeña de todas y, sin embargo, has merecido quedarte con la púrpura”, y empezaron a llamarla en son de chanza “reina de las vírgenes”. En cuanto a la Anunciación, este texto señala que después de haber transcurrido tres días desde el encuentro de María con el ángel en la fuente éste reapareció en su casa mientras se encontraba en la labor de la púrpura.³²⁷ El *Libro sobre la Natividad de la Virgen* no mencionó nada respecto a la elaboración del velo e indicó que

³²⁶ *Protoevangelio de Santiago* X, 2, y XI, 1, *op. cit.*, pp. 147 y 149.

³²⁷ *Evangelio del Pseudo Mateo*, VIII, 5 y IX, 1, *op. cit.*, pp.194 y 195.

antes de trasladarse a Belén para vivir con José regresó a casa de sus padres acompañada por las siete doncellas en cuya compañía había transcurrido su niñez en el templo.³²⁸

Desde el punto de vista de la historia de la iconografía, la representación de la labor de la púrpura se remonta a los mosaicos que decoran el arco triunfal de la iglesia de Santa María la Mayor de Roma, elaborado entre 432 y 440.³²⁹ Las imágenes fueron realizadas por mandato del papa Sixto III después de que el Concilio de Éfeso proclamara el dogma de la maternidad divina de María (la Virgen fue reconocida como la *Theotokos*). En la escena que representa la Anunciación aparece suntuosamente vestida y enojada, sentada con pose majestuosa y flanqueada por una guardia angelical. A pesar de su asimilación con la emperatriz, María sostiene en sus manos la lana púrpura y con sus brazos presiona contra su cuerpo el huso, la cesta se encuentra cerca de ella. Como ya se señaló anteriormente, a partir del siglo XI el huso fue abandonado, frecuentemente sustituido por el libro, o, desde el siglo XII por un pergamino. En la pintura de Clavé conviven tanto la cesta donde se encuentra el huso con la lana y la púrpura con el libro que María sostiene entreabierto en su mano.

Al haber fragmentado la composición original de Overbeck, y al haber adulterado el sentido de *La Anunciación*, Clavé se alejó de la posible interpretación de la pintura del nazareno como una alusión a la institución del *Ave María* y anuló la idea de que la pintura perpetúa a un nivel figurativo (visual), conceptual y real la exaltación de la Virgen por medio de esta oración. El espectador que se enfrenta a la versión de Clavé tan sólo ve una imagen de la Virgen meditando sobre las Escrituras y custodiada por San José; el que contempla la pieza de Overbeck se suma a las generaciones que a partir de Gabriel y Santa Isabel han proclamado la grandeza de María; Clavé eliminó las inscripciones que contenían los saludos pronunciadas por el ángel y por Isabel, que al ser incluidos por Overbeck “obligaban” a cuantos las contemplaran a repetir el saludo-homenaje dirigido a la Madre de Dios.

³²⁸ *Libro sobre la Natividad de María*, op. cit., VIII, 2, pp. 248 y 249. Debe enfatizarse que este apócrifo señala de manera extraña a Belén como la localidad habitual de residencia de José.

³²⁹ Las siguientes indicaciones iconográficas las he tomado de Gertrud Schiller, op. cit.

En la versión de *La Anunciación* de Clavé hay otras modificaciones: si bien es cierto que San José sigue regando y cuidando el jardín que hace alusión a la virginidad de María (el *hortus conclusus*) en la versión de Overbeck las plantas están cercadas por una valla, lo que les confiere un mayor orden y acentúa el carácter de un vergel cerrado. No creo que en la versión de Clavé la idea del jardín cercado haya desaparecido del todo puesto que más allá de la figura de José y de las plantas floridas se encuentra una cerca que impide el acceso hacia él; la puerta abierta detrás del esposo mantiene su función de ser un recordatorio de que la consagración del santo a preservar la virginidad de su esposa derivó de una renuncia a la potestad que como esposo tenía de exigir el débito conyugal: el único jurídicamente habilitado para transitar hacia el jardín virginal de María era José, su esposo, quien al no hacer uso de su derecho garantizó que floreciera la virtud de la castidad, tanto la de su esposa como la suya. La pieza de Clavé se mantiene dentro de la fuerte devoción que el siglo XIX sintió por San José.

Pelegrín Clavé redujo los elementos arquitectónicos al mínimo; María sigue estando cobijada por una logia sostenida por columnas con capiteles corintios. Sin embargo, el catalán no representó las bóvedas que en el original de Overbeck tienen un carácter gótico, acusado por las nervaduras que las refuerzan: cualquier posible simbolismo derivado de la superposición de estilos arquitectónicos (la superación de la Antigua Ley por la Nueva) ha sido eliminado. Clavé tampoco incluyó la arquitectura eclesiástica, evidenciada por la espadaña, que en el original de Overbeck confiere al espacio ocupado por María y José una connotación de terreno consagrado; la supresión del pozo contribuye a desvirtuar la identidad de la escena con *La Anunciación*, según lo narrado en los textos apócrifos. Sin embargo, el simbolismo arquitectónico no está ausente en la pieza de Clavé, ya que la relación existente entre María y la columna parece haber sido revestida de un mayor impacto visual debido a la ubicación central que ostenta el soporte; la eliminación de la bóveda contribuye a magnificar la figura de la Virgen, la cual presenta, ella misma, un aspecto columnario. Es difícil no percibir la unidad de ambos elementos, los cuales tal vez buscan comunicar la noción de la identificación de la Madre de Cristo con la Iglesia. A pesar de que en la pintura de Clavé aparecen los troncos de los

dos árboles que incluyó Overbeck, su follaje no fue representado, o ha desaparecido, lo que contribuye a disminuir la filiación de la imagen con la escuela de Umbría que resulta clara en la pieza del nazareno, y anula cualquier conexión con los árboles del Paraíso.

Si en el caso de *La Anunciación* Clavé se apartó lo suficiente del original como para generar un producto nuevo, no sucedió lo mismo con *La Visitación*, la cual se limitó a copiar literalmente, variando tan solo las dimensiones. En la primera, el catalán modificó el formato de la pintura del nazareno; al truncar la terminación en forma de arco lo hizo rectangular, en tanto que en la segunda respetó la forma usada por el nazareno. El resultado del proceso de copiado de la obra de Overbeck dejó satisfecho a Clavé pues le señaló a Claudio Lorenzale que como había “pintado con empeño y con fe” le habían “salido bien y de una dulzura y claridad de color que parecen un original de tan sublime artista”. Si bien es cierto que desde el punto de vista del parecido las copias realizadas por Clavé muestran una gran semejanza con la obra de Overbeck, a pesar de que existen diferencias en el tratamiento de luces y sombras, desde el punto de vista del contenido el español se mostró incapaz, o indiferente, a la hora de conservar la profundidad simbólica y mística de la creación de Overbeck. A pesar de las intenciones de Clavé, su versión tiene una sabor mucho más mundano, casi materialista, que la pintura del nazareno; el pintor catalán no llegó, del todo, a emular la espiritualidad inherente a las creaciones de Overbeck. No obstante, no debe de pasarse por alto la indicación de que Clavé pintó con fe, el presupuesto necesario para todo arte que pueda ser reputado como “espiritual”.

Las pinturas de la cúpula de La Profesa: la fidelidad formal de Clavé a la estética académica y el magisterio en lo espiritual de Overbeck.

En la carta que Pelegrín Clavé escribió a Claudio Lorenzale en 1867 le señaló que el móvil que le llevó a copiar *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck fue el de prepararse para ejecutar las pinturas de La Profesa, con el deseo de que los bocetos que todavía no había realizado tuvieran *un estilo más espiritual y delicado*. La resonancia que tuvo la pieza del alemán en el pintor catalán, vinculada a la realización de un proyecto artístico

para una iglesia y una audiencia mexicanas, hace que la lectura de la obra nazarena tenga interés dentro de la historia del arte nacional. Su pertenencia a las colecciones de la Antigua Academia de San Carlos la convirtió en parte del patrimonio artístico de México. Las palabras escritas por Clavé nos obligan a plantearnos el problema de la diferencia cualitativa que debió existir entre las obras que había ejecutado durante la primera etapa de trabajos para la iglesia y las que realizó después de haberse preparado mediante la copia de la pintura de Overbeck: ¿cuál fue la naturaleza y el alcance del influjo ejercido por *La Anunciación* y *La Visitación* sobre el pintor catalán?

Conocemos las circunstancias que rodearon los trabajos de embellecimiento de la cúpula de La Profesa gracias a la publicación en mayo de 1867 de un folleto intitulado *La cúpula de la Profesa*, que apareció de manera anónima, con motivo de la terminación de las pinturas. El texto fue reproducido en el periódico conservador *El Pájaro Verde* del mismo año y en el siglo pasado por Justino Fernández (1945) y Salvador Moreno (1966). El primero señaló que había llegado a conocer el *Folleto*, impreso en 1867 en la casa de Santiago White, gracias a Manuel Romero de Terreros, Marqués de San Francisco, quien le permitió copiarlo. Sin embargo, al no haberse conservado la portada original la autoría de la pieza le era desconocida. Salvador Moreno lo incluyó en la sección de *Artículos sobre Clavé* y no en la de *Escritos de Clavé* en la monografía que escribió sobre el pintor. En su obra, en ninguna parte sugirió que el catalán fuera el autor del *Folleto*. En fecha reciente (2004), al analizar la rica colección de bocetos y estudios preparatorios para las pinturas de La Profesa que el Banco Nacional de México (BANAMEX) compró en 1970 a los descendientes de Clavé, Fausto Ramírez indicó que el texto probablemente fue redactado por el pintor catalán puesto que, en opinión del estudioso, existe una afinidad de estilo con las descripciones iconográficas de los catálogos de las exposiciones periódicas de la Academia,³³⁰ sin embargo, mantuvo cautela ya que más adelante vinculó la autoría del folleto con Clavé o con “alguien muy afín a él”.³³¹ A pesar de que la lógica hace pensar que

³³⁰ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, en *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México, Catálogo, Siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2004, t. I, p. 160.

³³¹ *Ibidem*, p. 236.

los textos explicativos de los catálogos fueron redactados por los responsables de impartir la enseñanza en los respectivos ramos, es decir, Pelegrín Clavé para el caso de la pintura y Manuel Vilar para el de la escultura, ello no es del todo claro, y sería necesario un análisis filológico profundo para aclarar la cuestión; en todo caso, los catálogos aparecieron publicados de manera anónima, y en ellos no hay referencia alguna al hecho de que hubieran sido escritos por los catalanes.³³² En contra de la autoría de *Folleto* por parte de Clavé, tal vez podría señalarse que el estilo con el que está redactado difiere del usado por él en otros textos en los que su autoría es clara: el pintor siempre se refirió a sí mismo en primera persona, en tanto que en el *Folleto* se alude a él en tercera persona. Salvador Moreno publicó además un *Informe sobre la decoración de la iglesia de La Profesa*, fechado en 1858 y un manuscrito conservado en un archivo particular de Barcelona en el que se consignaron unas *Anotaciones sobre la realización de las pinturas de la cúpula y el ábside de la iglesia de La Profesa*, fechadas entre 1866-67; los dos últimos sí son claramente de la autoría de Clavé.³³³ A ello deben sumarse una carta escrita por el catalán a Claudio Lorenzale, fechada el 28 de noviembre de 1860, y otra dirigida el 9 de octubre de 1867 a José Arrau B. en las que se refirió a las pinturas de La Profesa.³³⁴ Existen ligeras divergencias en los datos registrados en las *Anotaciones* y en el *Informe* con respecto a lo señalado en el *Folleto* de 1867, ello puede ser otro indicio para suponer que éste no fue escrito por Pelegrín Clavé.

La intervención de Pelegrín Clavé, al frente de un equipo integrado por sus discípulos, en el templo de La Profesa nació de la necesidad de reparar los desperfectos que había sufrido a raíz del temblor que agitó a la Ciudad de México el 19 de junio de

³³² Debemos recordar que Pelegrín Clavé no se caracterizó por sus dotes de escritor, como queda claro por la deficiente redacción y ortografía de sus apuntes. Salvador Moreno indicó que el catalán "...como la mayoría de los artistas plásticos del siglo XIX, no tenía conocimiento de las reglas gramaticales y ortográficas"; más adelante señaló de manera tajante que "Escribe... a pesar de no saber hacerlo". *Vid.* Salvador Moreno, *Lecciones Estéticas, op. cit.*, pp. 15 y 16. Personalmente me parece igualmente lógico el suponer que si a Clavé le resultaba difícil el escribir con corrección, la Academia buscara a alguien más calificado para redactar los catálogos como por ejemplo el crítico Rafael Rafael, o tal vez el mismo Bernardo Couto quien se implicó de manera tan personal en la labor de coleccionismo de la Academia. Por otro lado, hay que señalar que la Comisión encargada de seleccionar y colocar las obras expuestas estaba presidida por el veracruzano.

³³³ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, pp.113-116.

³³⁴ *Ibidem*, pp. 101 y 103-104.

1858. Existe una pintura anónima que muestra la *Celebración de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción en la iglesia de la Profesa, 1855*.³³⁵ En ella, se representó al templo suntuosamente ornamentado con pendones y bandas de tela, detrás de las cuales se aprecia la cúpula octogonal desnuda, carente de toda decoración pictórica. Las *Anotaciones* señalan que los frailes de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri se dirigieron a la Junta de la Academia para ver si querían encargarse de la decoración del templo; en el *Folleto* la iniciativa parece más bien atribuida a José Bernardo Couto quien en una conversación amistosa con el P. Felipe Villarello le indicó la buena disposición en que se encontraba la Academia de tomar parte en el adorno y decorado de la iglesia, que había sido reparada por el ingeniero arquitecto Sr. Bustillos, siempre que se pensara hacerlo de “un modo artístico y conveniente”; el P. Felipe Villarello, que era un hombre ilustrado y había residido en Roma, donde conoció el modo en que en esa ciudad se decoraban los templos, animó a su comunidad a imitar tales ejemplos y a aprovechar el ofrecimiento de la Academia. Ya en la época en que había vivido en la Ciudad Eterna, Villarello había mostrado su interés por la pintura mural pues, como consignó Elisa García Barragán, le había sugerido a Juan Cordero que diera a conocer en México “los frescos” ya que había muy pocos ejemplos de ellos; cuando el poblano le mostró un bosquejo de este género, hecho para decorar a su regreso la cúpula del Señor de Santa Teresa, Villarello se congratuló de que fuera el introductor del buen gusto en la pintura en los templos y palacios mexicanos.³³⁶ En el *Folleto* se explica que la Junta vio en el proyecto una oportunidad para satisfacer la necesidad de que sus alumnos llevaran a la práctica en obras monumentales los adelantos obtenidos en su enseñanza. El *Informe* también se refirió a la urgencia de los alumnos de contar con un mayor campo para su total desarrollo, para completar sus estudios, pero señaló como móvil primordial del interés de la Academia por realizar los trabajos su deseo de abrir un campo a la pintura de ornato y estilo monumental y promover el buen gusto. En este sentido, Clavé aludió a la propiedad

³³⁵ La pintura fue incluida en Fausto Ramírez, “La ‘Restauración’ fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 211, cat. 21.

³³⁶ La investigadora también se refirió a la carta que Felipe Villarello envió a Joaquín Pesado desde Roma en 1853 en la que comentó la buena recepción que había tenido *El Redentor y la mujer adúltera* de Cordero. Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 80.

y magnificencia de las catedrales y basílicas que enriquecen a Italia, que sirven como modelo al gusto más correcto.³³⁷ El *Folleto* también aludió al deseo de emular las pinturas de los templos italianos pues se señaló que el P. Villarello que había vivido en Roma las apreciaba enormemente. En la carta que remitió a José Arrau B el 9 de octubre de 1867, cuando ya se habían terminado las pinturas, Clavé consignó que un arquitecto europeo le comentó que al contemplarlas “su imaginación lo transportaba a Italia y no le parecía estar en México, que hay poco verdadero artístico (salvo la naturaleza y los trajes de los indios)”.³³⁸ En las *Anotaciones* Clavé, con su característico modo de enfatizar el papel protagónico que tanto él como Vilar jugaron en la reorganización de la enseñanza, señaló que hacía tiempo que ellos habían hecho presente en la Junta la necesidad y la utilidad de que los discípulos fueran ocupados en obras públicas para que hicieran la práctica en obras monumentales, dándose a conocer al público y encontrar así el adelanto y recompensa a que tiene derecho el artista aprovechado; Clavé se adjudicó parte del mérito de la iniciativa. En relación al problema del origen del proyecto, Manuel Revilla señaló que la colaboración entre la Congregación del Oratorio y la Academia nació gracias a la decisión del P. Felipe Villarelo de acudir al establecimiento para gestionar la decoración del templo. El escritor indicó:

“En junio de 1858 sintióse un fuerte terremoto en la capital, que causó grave maltrato al templo de la Profesa, y al hacerse las reparaciones, el P. D. Felipe Villarelo, prepósito del Oratorio y persona de cierta ilustración artística que había adquirido en su estancia en Roma, solicitó el concurso de la Academia para el decorado de aquella iglesia.

Su proposición fue favorablemente acogida por los miembros de la Junta, no obstante haberseles manifestado que no podrían costear el total importe de las obra los Filipenses”.³³⁹

En las *Anotaciones* se señala que la Junta comisionó al arquitecto Cavallari, al escultor Manuel Vilar y al pintor Clavé para que acudieran al templo y a la vista de lo requerido se proyectara la decoración correspondiente; por tratarse primordialmente de

³³⁷ Ello no deja de entrañar una paradoja puesto que las cúpulas a las que se refirió están decoradas con pinturas de la época barroca, período que el catalán siempre despreció.

³³⁸ Carta de Pelegrín Clavé a José Arrau B. fechada el 9 de octubre de 1867. Publicada por Salvador Moreno en *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 104.

³³⁹ La cursiva es mía. Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 183.

un proyecto pictórico, Cavallari y Vilar declinaron en Clavé su posible participación, por lo que el catalán tuvo que tratar solo con la Junta y con la Congregación las condiciones bajo las cuales habría de realizarse la comisión. Resulta interesante el analizar las condiciones económicas bajo las cuales se ejecutó el proyecto. Las *Anotaciones* consignan que en un primer momento se pactó que la Academia aportaría 200 pesos mensuales destinados a ser distribuidos entre los discípulos participantes y para la adquisición de los colores y útiles necesarios; por su parte la Congregación de Oratorio también entregaría 200 pesos, los cuales cubrirían los honorarios de Clavé por hacer las composiciones, los estudios en grande, y por dirigir y retocar la obra, entre otras actividades; puesto que Clavé tenía pensado, según el *Informe* que presentó, que los trabajos duraran unos 18 meses, el costo total sería de unos 7200 pesos, de los cuales 3600 serían pagados a Clavé. Dado que la Academia incumplió con lo convenido ya que tan sólo entregó 600 pesos después de varios meses, se llegó a un nuevo arreglo con los religiosos quienes propusieron pagar 300 pesos por cada uno de los ocho gajos en que estaba dividida la cúpula, es decir, un total de 2400 pesos. En el *Informe* que redactó en 1858, Clavé había calculado que los trabajos deberían ser realizados en un período de 12 a 18 meses, con la participación de 4 a 6 discípulos; en cuanto al costo el pintor calculó que al mes requeriría 150 pesos para pagar a los alumnos a razón de un peso diario a cada uno, y unos 100 pesos al mes para colores y pinceles. A ello habría que sumar lo que debía destinarse al dorador y a los andamios, cifra que no especificó. En cuanto a la remuneración que debía entregarse a él y al Director de Arquitectura por su auxilio en la parte ornamental, Clavé señaló que recibirían lo que la Junta y los religiosos consideraran justo. Sin tomar en cuenta este último rubro el costo de los trabajos debía ser de unos 4500 pesos. Las *Anotaciones* informan que cuando los trabajos se reemprendieron se firmó el 23 de julio de 1866 un compromiso en el que Clavé fijó un nuevo presupuesto de 2,378 pesos, que debían entregarse de la siguiente manera: “Al comenzar la obra 250 pesos, seis partidas de 270 pesos, a razón de una cada mes; 1620 pesos, y 508 pesos al entregar enteramente concluida la obra”; las pinturas debían quedar terminadas a finales de diciembre de ese año. En comparación, cuando Juan Cordero fue contratado para pintar la nueva cúpula de la capilla del Cristo de Santa

Teresa la Antigua se le ofrecieron once mil pesos, para un proyecto que habría de llevarle dos años; sin embargo, como el resultado no fue aceptado con agrado se le redujo la remuneración a ocho mil pesos.

La comparación permite entender parte de la animadversión que sintió Pingret por Cordero, quien ya había recibido el encargo antes de marchar a Roma, puesto que esos once mil pesos habrían sido muy convenientes dentro de su proyecto de rápido enriquecimiento. Por otro lado, también contribuye a testimoniar el hecho de que Cordero, a pesar de su antagonismo con Clavé, también compartió la visión propia del bando conservador. A pesar de que se le ha querido perfilar como un positivista, y por lo tanto como alguien que aborreció a la Iglesia, por el hecho de haber pintado en 1868 en la Escuela Nacional Preparatoria el mural de tema secular *Triunfos de la ciencia y el trabajos sobre la envidia y la ignorancia*, lo cierto es que Cordero fue un católico convencido que pintó gratuitamente la cúpula de la iglesia de San Fernando.³⁴⁰ Iniciada en 1858 y terminada en 1859, el año en que el gobierno juarista emitió su legislación persecutoria, la pintura representa la *Inmaculada Concepción de María*, acompañada en las pechinas por cuatro doctores franciscanos que fueron fervientes defensores del dogma que la Iglesia proclamó en 1854: San Buenaventura, Juan Duns Escoto, Alejandro de Malles y Nicolás de Lira. Nadie que detestara a la Iglesia habría aceptado pintar, y renunciando a la alta remuneración que solía acompañar a este tipo de trabajos, la cúpula de uno de esos templos que los liberales gustosos condenaban a la demolición. Sin duda, Juan Cordero fue un pintor que se acogió a la protección de la Virgen María.³⁴¹

La realización de las pinturas de La Profesa inició en 1858, sin embargo, quedó suspendida cuando en 1861 el Presidente Manuel Miramón perdió la batalla de Calpulalpan lo que significó la derrota de la *buena causa*, como la calificó Manuel Vilar, de

³⁴⁰ Vid. Jean Charlot, "Juan Cordero. A Nineteenth-Century Mexican Muralist", *The Art Bulletin*, Vol. 28, No. 4, College Art, Association, December, 1946, pp. 248-265.

³⁴¹ Sobre las creencias que profesó Juan Cordero Elisa García Barragán se limitó a decir que: "¿Conocía Cordero la filosofía positivista? ¿Comulgaba con ella? ¿La amistad con Gabino Barrera había influido en él, desviándolo de su profunda religiosidad, manifiesta en muchas de sus obras murales y de caballete? Acaso lo más atinado sea el pensar que su espíritu abierto a cambios no interfiriera en su interior con sus creencias católicas". Elisa García Barragán, *op. cit.*, p.49.

los conservadores, y la subida al poder de los liberales. En las *Anotaciones* Clavé se limitó a registrar que llevaba ya concluidos dos gajos cuando Miramón fue derrotado y cayó del poder el partido conservador. El *Folleto* fue más claro al señalar la violencia que el gobierno de Juárez, el *Presidente demagogo*, como lo había caracterizado Vilar, dirigió en contra de la iglesia al indicar que las pinturas se suspendieron “por haberse disuelto la Congregación y ocupado el convento las tropas del gobierno federal”. El escultor Manuel Vilar no vio estos acontecimientos puesto que ya había muerto para entonces, sin embargo, se ajustan bien a las acusaciones que había dirigido en vida contra los *facinerosos* liberales por sus sacrilegios, ya que ¿de qué otra manera se puede llamar a la profanación de los recintos sagrados por la presencia de las armas del ejército? Tanto el *Folleto* como las *Anotaciones* registran que en el momento en que el gobierno se apropió del templo de La Profesa Clavé había concluido ya dos gajos, no obstante, sabemos que en noviembre de 1860 ya casi tenía concluidos tres, según le señaló a Claudio Lorenzale:

“Ya sabrá que hace más de un año estoy encargado de pintar una cúpula a media naranja en La Profesa, iglesia que fue de los padres Jesuitas, y la ejecuto con mis discípulos. Tengo 3 gajos, de los 8, casi concluidos, y parece no sale mal”.³⁴²

Al hablar de la génesis del proyecto el *Folleto* señaló que “uno de los señores de dicha junta tomó el mayor empeño en el adorno del templo y excitó a la Junta para que fuera del modo más propio y digno del más alto objeto á que se dedicaba” y prosiguió señalando que “a este señor debemos en gran parte...el que se hallen terminadas”.³⁴³ La identidad de este vocal quedó al descubierto en las *Anotaciones*; Clavé dejó, de paso, un testimonio sobre el modo en el que los fieles enfrentaron la legislación juarista que transformó en mercancía inmobiliaria los recintos religiosos nacionalizados: Urbano Fonseca, persona verdaderamente activa, amparó la iglesia de La Profesa y compró “a más del pedazo que quedaba de claustro y jardincito con el proyecto de hacer, en chico, un conventito y una pequeña casa de ejercicios”. Las comunidades religiosas perseguidas por los liberales no quedaron desamparadas puesto que la heroica piedad de los católicos

³⁴² Carta de Pelegrín Clavé a Claudio Lorenzale fechada el 28 de noviembre de 1860. Publicada por Salvador Moreno en *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p.101.

³⁴³ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 71.

mexicanos encontró medios para combatir el odio anticlerical del gobierno. Fonseca supo interesar a Alejandro Arango, “persona dedicada a proteger el culto católico con una asiduidad y acierto que admira” y quien fungía como albacea de la sucesión testamentaria de Manuel Escandón, quien había dejado sus bienes “para beneficiar el culto” para que con ellos se sufragara la terminación de las pinturas. Fue durante el breve gobierno del Emperador Maximiliano que se reemprendieron los trabajos que fueron inaugurados en mayo de 1867.

Uno de los aspectos más intrigantes de las pinturas de La Profesa es el del orden en el cual fueron realizadas las ocho piezas que aluden a los *Siete Sacramentos* complementadas con la *Adoración de la Cruz*. Para abordar este problema partiré del análisis de los documentos de la época, el *Folleto* y los textos de la autoría de Clavé (el *Informe*, las *Anotaciones* y las cartas en las que hizo mención de las pinturas), así como la crítica que López López dirigió a las obras, posteriormente contrastaré la información deducida de tales fuentes con los comentarios que realizaron Luis-Martín Lozano, curador de la sección mexicana de la exposición *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX* que se presentó en 1999 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, y Fausto Ramírez al comentar en el 2004 el conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa pertenecientes a la colección del Banco Nacional de México. Finalmente, propondré mis propias conclusiones a partir del análisis de los textos anteriores y de la observación de las imágenes que dan luz sobre las pinturas que quedaron gravemente dañadas, con la excepción del *Padre Eterno* que coronaba las ocho escenas, a consecuencia del incendio del 31 de enero de 1914. En 1957 se realizó un peritaje a cargo de Guillermo Sánchez Lemus llegándose a la conclusión de que no era posible recuperarlas, lo que determinó que fueran raspadas;³⁴⁴ el *Padre Eterno* forma parte del acervo custodiado en la pinacoteca de La Profesa.

Antes de abordar el asunto del proceso de elaboración de las pinturas, para poder determinar el alcance y la naturaleza de la influencia que tuvo *La Anunciación y La*

³⁴⁴ Vid. Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, *op. cit.*, p. 161 y notas en la página 163.

Visitación de Overbeck, hay que referirnos al de la elección del programa representado. Ni en el *Informe*, ni en las *Anotaciones* se mencionó nada al respecto; el *Folleto* tampoco explicó la razón que llevó a escoger el tema de los *Sacramentos* y el de la *Adoración de la Cruz*, pero al mencionarlos después de hacer una descripción de la cúpula parece inferir un nexo causal entre la forma de ésta y la elección de ellos. Dado que la cúpula es “octógona, dividida en gajos por unas aristas ó chambranas doradas que forman marco á las pinturas, obteniéndose así que á más de marcar visiblemente la construcción ó forma arquitectónica de la cúpula, presente la gran comodidad de poderse observar las pinturas por partes o gajos. En estos ha representado el Sr. Clavé los siete Sacramentos, y en el octavo gajo los ángeles adorando el Símbolo glorioso de la Redención. Corona estas composiciones, en la parte más alta, el Padre Eterno bendiciendo la creación”.³⁴⁵

Cuarenta años después Manuel Revilla recordó que cuando Clavé acometió el proyecto existían en la ciudad sólo tres decoraciones pictóricas del género: la bóveda del Bautisterio del Sagrario metropolitano donde Andrés Ginés de Aguirre representó cuatro escenas de Bautismo: el del Salvador, el de San Agustín, el de Constantino y el de San Felipe de Jesús. En este caso, la elección de los temas estuvo determinado por la función del recinto; Rafael Ximeno y Planes había pintado en la cúpula de la Catedral una gloria con la *Asunción de la Virgen*, tema que resultaba idóneo por estar colocado el templo principal de la Ciudad de México bajo tal advocación; Juan Cordero, el antagonista por excelencia del español, había decorado la cúpula de Santa Teresa con el *Eterno Padre acompañado de las Virtudes*. En cuanto al proyecto de La Profesa, Revilla hizo del catalán el responsable de la elección del programa al señalar que Clavé escogió por asunto los Siete Sacramentos, representados por pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento, correspondiendo a cada uno un gajo, y reservando el octavo para mostrar los elementos pasionarios. El historiador indicó:

“Tan luego como se fijaron los términos del convenio, hizo Clavé los bocetos para la cúpula, eligiendo por asunto los Siete Sacramentos, representados por pasajes del Antiguo y el Nuevo

³⁴⁵ Salvador Moreno, *El Pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 71.

Testamento. Correspondía á cada Sacramento un gajo de los ocho de la cúpula, quedando reservado el octavo, para los signos de la Redención adorados por ángeles”.³⁴⁶

A lo que añadió que Ximeno y Cordero habían decorado cúpulas esféricas o semiesféricas por lo que sus superficies continuadas les habían permitido plasmar una sola composición en perspectiva ascendente en la que era posible lograr una unidad. En el caso de Clavé al ser la cúpula de La Profesa “acentuadamente octógona y dividida, por lo mismo, en ocho compartimientos, definidos por bien resueltas aristas...la división y diversidad de asuntos, impusieronle como necesidad imperiosa é ineludible”.³⁴⁷ Revilla continuó con su elogio-apología de la obra de Clavé señalando que a pesar de los obstáculos para alcanzar la unidad, el catalán los había enfrentado con ingenio y bizarría pues puso en su decoración:

“...cuadros propiamente tales, y eligiendo por motivo de ellos, ocho asuntos diversos, ciertamente, pero estrechamente relacionados y ligados entre sí, como los símbolos de la Redención y los Siete Sacramentos de la Iglesia; esto es, los medios por los cuales se obtiene el don precioso de la gracia, merecido por el sacrificio de Cristo. El tema fué elegido con sumo acierto y desarrollado con conocimiento de la economía católica”.³⁴⁸

La elección del tema de los Sacramentos no fue vista universalmente como una solución obvia a la forma octogonal de la cúpula; el argumento central de la crítica negativa que le dirigió Felipe López López estuvo relacionado con ello. Antes de pasar a analizar los argumentos de López hay que señalar que si éstos fueron descalificados por Revilla por considerar que era un íntimo amigo de Juan Cordero y de Miguel Mata y Reyes, ambos rivales del español, y que sus apreciaciones eran “arbitrarias, encaminadas todas á deprimir la obra de Clavé, por sistema”,³⁴⁹ Justino Fernández las reputó de un gran valor pues encontró que “su ‘juicio’ es la única pieza del siglo XIX en la cual el análisis sistemático y objetivo sirve de base a las conclusiones...”.³⁵⁰ Por su parte, en opinión de

³⁴⁶ Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 184.

³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 186-187.

³⁴⁸ *Ídem*.

³⁴⁹ Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 192.

³⁵⁰ Justino Fernández, “La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 13, México, UNAM-IIE, 1945, p. 64.

Fausto Ramírez, la crítica de López López es “una de las piezas de crítica de arte mejor documentadas y razonadas que se publicaron en el México decimonónico”.³⁵¹

Cómo señaló Justino Fernández la estética neoclásica que nutrió las ideas de López López le llevó a exigir como solución lógica en la decoración de una cúpula imágenes que, con una composición unitaria de carácter ascendente, trasladen al espectador al ámbito celeste: una gloria o una apoteosis habrían sido los temas idóneos, justo como había hecho su amigo Cordero tanto en la iglesia de Santa Teresa, como en la de San Fernando. El representar una pluralidad de asuntos de acuerdo con la división en gajos del espacio resultaba ser inadecuada; no sólo por faltar a las expectativas del espectador de elevar su mirada hacia el ámbito divino, sino porque de ese modo se perdía por completo la unidad al exigir cada una de las representaciones un tratamiento individual, autónomo. López López consideró que si bien los Sacramentos son “asuntos místicos y de institución divina” aparecían tratados como “episodios de la historia de un fundador y de los habitantes mortales de la Tierra”. Al haber sido instituidos en distintos momentos de la vida de Jesús, se trataba de asuntos históricos que exigían ser representados de acuerdo a su especificidad individual. Además el hecho de que algunos fueran antagónicos, como el Matrimonio y el Orden sacerdotal, impedía el darles un trato unitario. Aun en el caso de que existiera la exigencia de pintar los Sacramentos, Clavé debió haber eludido la autonomía histórica de cada uno para ligarlos de manera colectiva con su instaurador que habita en el Cielo. López López añadió que una temática de esta naturaleza sería adecuada en un templo parroquial pero que para uno perteneciente al clero regular sería más idóneo el representar algún asunto vinculado con el instituto religioso al que se encontrara unido. Aun así, reconoció que en última instancia la Iglesia es una. En suma, fue la falta de unidad vinculada a la diversidad de motivos, históricos más que eternos, lo que motivó su rechazo de las pinturas de La Profesa.

En relación al problema de la elección de la temática que debía ser representada en la nueva cúpula Fausto Ramírez señaló una motivación que desbordó el ámbito de lo

³⁵¹ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, *op. cit.*, p. 160.

espiritual y de la celebración del carisma del Oratorio, centrado en la oración, la predicación y la administración de los sacramentos, y que le dio un sentido político dentro de la oposición entre conservadores y liberales. El investigador sugirió que las pinturas de La Profesa respondieron al empeño de la Iglesia por contrarrestar los avances de la modernidad secularizada mediante un programa pictórico que expresaba el apego a convicciones y creencias tradicionales de orden espiritual, el cual fue expuesto en el templo más frecuentado por la sociedad mexicana. Según Fausto Ramírez, mediante la representación de los Sacramentos, y en particular a través de la ilustración del Orden sacerdotal a través el episodio de la entrega de las llaves a San Pedro, la Iglesia buscó proclamar lo que el Estado pretendía negar: la vigencia de su concepción de la vida como regida por el ordenamiento ritual consagrado por ella; en última instancia su autonomía frente al intento del Estado por afirmar su primacía sobre cualquier otro poder, incluido el eclesiástico.

La sincronía de la realización de las pinturas con la constitución liberal de 1857 y con las Leyes de Reforma hace que resulte atractivo el buscar en ellas una estrategia por parte de la Iglesia para enfrentar la pretensión del Estado de normar y controlar el nacimiento, el matrimonio y la muerte mediante la expedición de la *Ley del Matrimonio Civil*, la *Ley Orgánica del Registro Civil*, la *Ley sobre el estado civil de las personas* y el *Decreto que cesa toda intervención del clero en los cementerios y camposantos*.³⁵² Fausto Ramírez fue muy enfático al proponer esta lectura pues señaló que: “La oportunidad o inoportunidad política de este programa, según bajo qué óptica se juzgara, nos parece ahora más que evidente”.³⁵³ Claro que el proyecto de ornamentación de la cúpula de La Profesa y los dos dibujos de la colección de BANAMEX que muestran el programa completamente desarrollado son de 1858, en tanto que las leyes que normaron en

³⁵² A estas leyes deben añadirse la *Ley de Nacionalización de los bienes eclesiásticos* y el *Decreto que establece los días festivos y la prohibición de asistencia oficial a las funciones eclesiásticas* para completar el conjunto de disposiciones anticlericales conocidas como Leyes de Reforma. *Vid.* César Navarro Gallegos “Estudio introductorio” en Gloria Villegas Moreno y Miguel Ángel Porrúa, *Leyes y documentos constitutivos de la Nación Mexicana, tomo 2. Entre el paradigma político y la realidad*, México, Instituto de Investigaciones Legislativas – Cámara de Diputados, 1997, p. 35.

³⁵³ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, *op. cit.*, 230.

Registro Civil y los cementerios fueron emitidas al año siguiente (1859). La propuesta de Fausto Ramírez posee un gran atractivo al insertar las pinturas de La Profesa dentro de la lucha por el “proyecto de nación de los conservadores”. En todo caso, la instrumentalización del arte sacro, y del discurso religioso en general, con miras a alcanzar ciertos fines políticos debe verse como concomitante con la lucha de los conservadores por garantizar la libertad religiosa que el bando liberal pisoteó con su legislación persecutoria. La lectura política que hizo Fausto Ramírez de las pinturas de La Profesa se encuentra en armonía con otra idea expresada tiempo atrás por el mismo investigador, quien advirtió que “Mas, por sobre todas estas consideraciones, es evidente que a través de la pintura religiosa la facción conservadora afirmaba de manera resuelta la validez y vigencia de uno de los puntales de su visión del mundo, insertándose así en la lucha ideológica”.³⁵⁴

El énfasis dado a la dimensión política de las pinturas de La Profesa hace que el problema de descubrir la identidad del “ideólogo” que sugirió la adopción de tal programa sea más acuciante. Clavé no consignó la menor sugerencia de que alguien le hubiera indicado o sugerido que aludiera a la primacía de la Iglesia, ni que ilustrara la delegación de la autoridad de Cristo en San Pedro, ni siquiera que representara los Sacramentos. El *Informe*, las *Anotaciones*, las cartas de Clavé aportan mucha información sobre el proceso de creación de las pinturas, pero en ninguna parte mencionó que alguien le indicara que debía representar el tema de los Sacramentos; el *Folleto* tampoco señaló nada al respecto. Por su parte, López López, en su crítica a las pinturas, hizo responsable de la parte intelectual de la obra a Clavé, a quien correspondía por ser el maestro. Claro que el crítico se refiere a la ideación de la obra de arte más que a su contenido político e ideológico, sin embargo, puesto que a López López le parecía un verdadero desatino el que se hubieran representado los Sacramentos en la cúpula, señaló la posibilidad de que no hubiera sido Clavé el responsable de la elección de ellos. No obstante, el crítico planteó la cuestión no

³⁵⁴ Fausto Ramírez, “El arte del siglo XIX”, en *Historia del Arte Mexicano, Arte del Siglo XIX*, t. I, México, SEP – Salvat, 1986, p. 1226.

porque creyera que hubiera sido así, sino como un recurso retórico para denostar la temática impropia de las pinturas. López López señaló que:

“Creemos que sí [sic] el Sr. Clavé no eligió el asunto, y que si su compromiso le ligo a representar *precisamente* la institución de las *Sacramentos*, aunque estos fueron institución de Jesucristo en la tierra, pudo sin embargo, buscar en el mundo espiritual el modo de representarlos emanando del divino Institutor cuyo solio se halla en el encumbrado cielo”.³⁵⁵

De haber existido un móvil político, aunque no fuera expreso sino que se encontrara difuso en el clima espiritual de la época, López López habría refrenado su oposición a la elección de la temática, pues habría comprendido su idoneidad, pero no fue así. Por otro lado, a diferencia de Manuel Vilar, Pelegrín Clavé no aparece en sus escritos como alguien particularmente interesado e informado sobre los conflictos políticos que desgarraban a México en aquel momento. Cuesta trabajo creer que el catalán eligió la temática en función de la coyuntura política que se vivía por entonces; Clavé no fue un ideólogo sino un pintor que eligió la representación de los Sacramentos por considerarla la solución más adecuada para resolver el reto que consistía el decorar una cúpula segmentada en ocho gajos;³⁵⁶ donde mostró su ingenio fue en completar el número de escenas requeridas con el tema de la *Adoración de la Cruz* que se encuentra en perfecta armonía con la obra de Redención operada por Cristo. En realidad, el sentido de la escena es diverso puesto que los ángeles que aparecen no sólo se encuentran ante la Cruz sino que portan, como señaló el *Folleto*, los diferentes trofeos de la Pasión de Cristo. El contenido del programa de la cúpula de La Profesa es cristológico: Jesús antes de haber operado la Redención a través de su Pasión y muerte instituyó los siete Sacramentos para la obtención de la gracia. Fausto Ramírez expuso con detenimiento el contenido teológico-litúrgico de las pinturas, además de proponer la idoneidad de una lectura política.³⁵⁷

³⁵⁵ Justino Fernández, “La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, *op. cit.*, p. 76.

³⁵⁶ Ya se señaló que Manuel Revilla indicó que fue Clavé quien eligió la temática de las Sacramentos por ajustarse a la forma octogonal de la cúpula. *Vid.* Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 184.

³⁵⁷ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa”, *op. cit.*, pp. 164-249.

Hubo otro elemento fundamental, al que no se le ha prestado atención, que explica porque Clavé no eligió representar un solo asunto, como una gloria o una apoteosis, sino ocho, en realidad nueve, motivos diferentes. Si se atiende al origen del proyecto, uno encuentra que los conservadores de la Academia, tuvieron un motivo eminentemente práctico para vincularse a los trabajos de reparación de La Profesa: el encontrar un medio para permitir a los discípulos el practicar la pintura mural. Si en el caso del móvil ideológico el *Informe*, las *Anotaciones* y el *Folleto* guardan un absoluto silencio, los tres documentos expresan con claridad la finalidad práctica que persiguieron: contribuir a la formación de los discípulos de la Academia y el permitir que se dieran a conocer. Por su parte, los filipenses tan sólo buscaron reparar su templo y embellecerlo emulando los templos de Roma. Los textos señalados indican:

“Queriendo abrir un dilatado campo a la pintura de ornato y estilo monumental, la decoración de este santuario sería el mejor medio que V. E. pudiera hallar, para promover el buen gusto y abrir a la vez un porvenir a los distinguidos discípulos que la Academia prolija, desde su feliz restauración, los cuales necesitan de un mayor campo para su total desarrollo, proporcionándoles, por todos los medios posibles, el modo de completar sus estudios”.³⁵⁸

El *Informe* puso énfasis en la necesidad de abrir un nuevo campo para la pintura y en el de formar el gusto de la sociedad, así como en el aspecto didáctico relacionado con la función de la Academia. En las *Anotaciones*, al asumirse Clavé en compañía de Vilar, como el originador de la idea de que los alumnos pudieran darse a conocer a través de su participación en obras públicas señaló:

“Hacía tiempo que con el amigo don Manuel Vilar habíamos hecho presente a la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos de México, lo útil y necesario que considerábamos ocupar a los discípulos de las clases de Escultura y Pintura, en obras públicas, para que hicieran la práctica en obras monumentales, dándose a conocer mayormente del público, y que pudieran encontrar en su arte el adelanto y la recompensa a que tiene derecho a aspirar el artista aprovechado...”³⁵⁹

³⁵⁸ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 113.

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 114.

Después de hacer esta introducción Clavé abordó el asunto del origen de las pinturas de La Profesa. El *Folleto* fue explícito a la hora de recordar que la Junta tuvo como finalidad el favorecer a los alumnos pues señaló que:

“La Junta encargó á su digno director y profesor del ramo de pintura, D. Pelegrín Clavé, que se hiciera cargo de ejecutar las pinturas de la cúpula y ábside, previniéndole que ocupara el mayor número posible de sus discípulos, a fin de que practicaran la pintura mural”.³⁶⁰

El proyecto de las pinturas de La Profesa nació en función de los discípulos de la Academia, por ello es que la solución ideada por Clavé de representar una multiplicidad de motivos estuvo determinada no sólo por el carácter segmentado de la cúpula octogonal, sino porque mediante la individualización de los asuntos se favorecía la asignación de cada uno de ellos a los diferentes alumnos involucrados.³⁶¹ El reclamo de unidad que expresó López López estuvo minado desde la génesis del proyecto, el cual surgió de la idea de involucrar diferentes manos, que pudieran ser reconocibles, en su realización. Sólo así podría alcanzarse el fin expresado por Clavé de que los alumnos se dieran a conocer y aspiraran a la recompensa que les correspondía por sus adelantos. En suma, según lo que se desprende de las tres fuentes a las que se ha aludido, la elección de la temática estuvo determinada por consideraciones estéticas, estructurales y didácticas. Ello no es obstáculo para que los trabajos quedaran inscritos dentro de la lucha de los conservadores por apuntalar su cosmovisión, nutrida por las enseñanzas de la Iglesia, y para que la Congregación del Oratorio dotara al templo que se les había cedido con un programa acorde con el carisma que le había conferido su fundador, San Felipe Neri, quien hizo de la recepción frecuente de los sacramentos uno de los aspectos centrales dentro de su vida consagrada a Dios. Tanto en tiempos de guerra como en los de paz, Pelegrín Clavé habría escogido representar, si es que él hizo la elección, los Sacramentos en la cúpula del templo.

En cuanto al proceso de realización de las pinturas, las fuentes a las que hemos venido haciendo alusión nos informan que si el proyecto dio inicio en 1858, para 1860 tres

³⁶⁰ Justino Fernández, “La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, *op. cit*, p. 71.

³⁶¹ Sin embargo, en algunos de las pinturas el trabajo fue realizado por varios alumnos.

gajos estaban casi concluidos según le informó por carta Clavé a Claudio Lorenzale, señalando además que estos trabajos lo habían animado mucho pues los retratos que era lo único que le encargaban los hacía ya sin gusto. Ya se ha señalado que no debemos fiarnos de esta declaración de Clavé, puesto que no le había faltado la ocasión de dedicarse a otros géneros, de hecho estaba obligado a hacerlo. Lo que sí resulta importante es el considerar que esta afirmación está contenida en una misiva cuyo objetivo principal era el informar sobre el fallecimiento de Manuel Vilar acaecido el 25 de noviembre de 1860; sabemos por la carta que envió Dolores Villa a José Vilar el 28 de julio del año siguiente que el escultor contó con “todos los socorros espirituales, que recibió con santa resignación”.³⁶² Es muy probable que Clavé hubiera presenciado como su amigo recibió el sacramento de la Extremaunción; al realizar los estudios y bocetos para la cúpula el pintor debió haber tenido presente el recuerdo de la santidad con la que el escultor dejó este mundo. A mi parecer, éste fue uno de los tres Sacramentos que el pintor tenía casi concluidos cuando en 1861 tuvo que interrumpir los trabajos, ello por las consideraciones que más adelante señalaré.

Las *Anotaciones* consignan que después de una interrupción de cinco años, Clavé firmó el 23 de julio de 1866 el compromiso de concluir las pinturas de La Profesa, las cuales debían quedar terminadas a finales de diciembre de ese año, fecha que modificó posteriormente para fijar la entrega a fines de febrero de 1867. Hubo dos circunstancias que retrasaron el cumplimiento de tal obligación: el que Felipe Castro llegó de Guadalajara cerca de un mes después del día previsto, y el hecho de que Clavé permaneció inactivo otro mes por estar enfermo. Las pinturas quedaron concluidas, incluidas las del tambor y las ventanas, en mayo de 1867. En las *Anotaciones* el español tan sólo hizo alusión a cuatro sacramentos: la Confirmación, el Matrimonio, el Orden, el Bautismo, así como a la escena de *La Adoración de la Cruz*; e hizo mención de cinco pintores que colaboraron en el proyecto: Felipe Castro, Petronilo Monroy, Ramón Sagredo, Joaquín Ramírez y Pablo Valdés, a los que se debe sumar un pintor de apellido Guadarrama que ejecutó la ornamentación pictórica del tambor y las ventanas. Conviene

³⁶² Publicada por Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 219.

señalar con detenimiento lo que las fuentes indican en relación a cada uno de los participantes, reconociendo que su redacción es muy confusa:

- a) Felipe Castro: Se trasladó de Guadalajara para ayudar a Clavé a pintar la obra; llegó a finales de agosto, cuando debía haberlo hecho a principios. Su compromiso debía prolongarse del 1 de septiembre al 28 de febrero, es decir que tendría una duración de tres meses. Su retraso afectó a la obra, pues la participación de Guadarrama (tambor y ventanas) inició, por ello, en marzo. Para la ejecución de sus pinturas Castro empleó meses; al menos eso es lo que le tomó realizar la *Confirmación*, que fue la primera que pintó solo. Ello implica que antes había trabajado en alguno otro de los sacramentos en conjunción con alguien más; para el original de esa pintura Clavé había requerido un mes y medio. En el caso de los *Desposorios* (motivo empleado para aludir al sacramento del Matrimonio), Castro empleó un mes para pintar todas las carnes y paños de la Virgen. En cuanto a la técnica se señaló que Castro pintó concluyendo de golpe el pedazo que emprendía, para evitar opacidades y revenidos; al haberlo hecho así, y dado que era afecto a entonaciones claras y tenía un estilo de modelar algo a cuadros, Clavé esperaba que sus piezas se vieran mejor de lejos que los de los otros participantes. Clavé indicó que Castro dilató un mes para pintar todas las carnes y los paños de la Virgen y San José, y que había interpretado muy bien el estudio específico que el catalán hizo de la Virgen. Castro supo dotar a sus formas de una cuadratura o de un aspecto geométrico, de un mejor modo que Valdés. Lo hecho por él le gustó mucho a Guadarrama, considerándolo suficientemente grandioso y cuadrado, lo que implica que se vería muy bien de lejos. El trabajo de Castro gustó mucho a Petronilo Monroy. Su labor era de buen estilo decorativo, y al pintor sólo le faltaba poder observarla desde el lugar en que debía verse para saber lo que debía marcar o perder. Clavé señaló que Castro tenía mejor carácter para ejecutar sus trabajos ya que se ajustaba mucho más a lo que le decía, tenía gran inteligencia y facilidad de comprensión y trabajaba sin distraerse. Clavé

mencionó que un oficial francés que había copiado el *San Juan* de Ingres de la colección de la Academia había acudido a ver la cúpula, y señaló que la Virgen y el San José de los *Desposorios* serían los que mejor habrían de verse; y encontró que la Virgen era la mejor figura. Cuando Eugenio Landesio vio los adelantos de las pinturas el 29 de enero de 1867 encontró la *Confirmación* de Castro de buen color, larga y firme ejecución, y clara como un fresco; al preguntarle Clavé si no le recordaban los frescos del Dominiquino (Domenichino), Landesio le contestó que éste conservaba más largura en las masas de claro y que Castro las desmenuzaba y atormentaba y que le sería fácil corregirse evitando algunas medias tintas dentro de las luces, hablando particularmente de las cabezas, en tanto que los ropajes le parecían bien, y que en ese aspecto el Dominiquino no había sido fuerte. Por lo que respecta a los *Desposorios* indicó que le gustaban la cabeza de San José y la mano derecha de la Virgen que era la más detallada; se fijó en el buen tono del joven que acompaña a San José, pero le pareció que la pierna derecha no era correcta. Comparado con la *Adoración* de Ramírez encontró que su trabajo estaba ejecutado con masas de luz menos grandes y que no luciría tan bien visto de lejos como la pieza de Ramírez.

- b) Pablo Valdés: Aparece vinculado con la pintura con la que se representó el sacramento del Orden Sagrado (la *Entrega de las llaves a San Pedro*); Clavé señaló que había empleado tres meses en ejecutarlo y uno más en retocarlo; ratificando esta idea más adelante. En cuanto a su aspecto señaló que vista de cerca resultaba una pintura cansada y falta de cuadratura, o de ver geoméricamente la forma, en ese aspecto resultaba superior la pintura de los *Desposorios* de Castro; Clavé reconoció que el modelo de esta obra era inferior al de las demás. Su trabajo no le gustó a Petronilo Monroy, quien le comentó a Clavé que sería conveniente achatar la figura del apóstol que está cerca del Salvador. Eugenio Landesio hizo mención del buen color del pie izquierdo de San Pedro, pintado por Valdés, aunque reconoció lo fatigado y sobrado que era

por él. Le pareció tentado y no ejecutado en el carácter franco y seguro que se requería.

- c) Joaquín Ramírez: Clavé lo mencionó en conjunción con Petronilo Monroy cuando señaló que en las dos primeras composiciones y en la *Adoración de la Cruz*, emplearon muy pocos días, algo más de un mes. Más adelante indicó que a la *Adoración* le iba a faltar algo de cuadrado, y que tal vez se vería ahumada o poco luminosa; antes había iniciado una frase que no completó, al decir que era quizás el pintado con más... De esta obra, el oficial francés mencionado señaló que el ángel que sostiene la columna iba a perderse de lejos. Al ser preguntado Landesio sobre el estilo de la *Adoración* lo encontró de más grandes masas de luz que el ejecutado por Castro (parece referirse a los *Desposorios*) aunque le pareció algo incierto y menos hecho en general que lo pintado por éste. Consideró que de lejos se vería mejor.
- d) Petronilo Monroy: Como se señaló, Clavé lo mencionó junto con Ramírez en relación a las dos primeras composiciones y a la *Adoración de la Cruz*, aunque en realidad ello no implica que trabajaran juntos, sino que cada una de las tres piezas comparten la característica de haber sido ejecutadas con rapidez, en algo más de un mes. Clavé no señaló a que “dos composiciones” se refería. El catalán consideró que el Bautismo ejecutado por Monroy podría quedar como uno de los mejores. Clavé indicó que a Monroy le gustó mucho lo ejecutado por Castro y no así lo hecho por Valdés, sugiriendo la conveniencia de achatar la figura del apóstol cercano al Salvador. En relación al Bautismo indicó que Monroy había pintado en un día el paño o sábana del Salvador, la cual quedó algo ceniza por transparentar el azul de que estaba primeramente pintado; al cambiarlo, de acuerdo al estudio específico que le hizo Clavé, a pesar de que el catalán no acertó las piernas, parecía que éstas se habían reducido al ser el paño más largo. Landesio al hablar del Bautismo se refirió más bien al boceto hecho por Clavé, el cual le gustó y encontró buenas las correcciones; le pareció que debía armonizarse el ángel que sostiene los paños del Salvador. Indicó

también que el quitaría el pedazo de túnica que sale por debajo del manto del Bautista.

- e) Ramón Sagredo: El único comentario que hizo de él Clavé fue que le había tomado cerca de un mes para dibujar y pintar los paños, pero no lo conectó de manera expresa con ninguno de los sacramentos.

En relación al problema de la participación de los discípulos y del orden en que se realizaron las pinturas Fausto Ramírez señaló que:

“...Con todo, la información que él [Clavé] nos proporciona acerca de la participación de los alumnos es incompleta e imprecisa en varios puntos. Así nos enteramos de que el Bautismo fue realizado por Petronilo Monroy; la Confirmación, por Felipe Castro; el Orden Sagrado, por Pablo Valdés; los Desposorios, también por Castro y la Adoración de la Cruz, por Joaquín Ramírez. El hecho de que nada se dice en ese documento sobre la Penitencia, la Eucaristía y la Extremaunción parece haberle sugerido a Luis-Martín Lozano a sostener que los dos gajos concluidos durante la primera temporada de trabajo, en 1860, fueron los correspondientes a la Penitencia y la Eucaristía, además de haberse iniciado la ejecución de la Extremaunción. Si fuese así, los gajos realizados en la segunda etapa, entre 1866 y 1867, serían los arriba mencionados. Con todo, la solución no resulta tan sencilla. Por ejemplo, la Adoración de la Cruz, que Clavé atribuye a Ramírez, es muy probable que fuese una de las obras pintadas en 1860, puesto que este pintor murió en agosto de 1866, apenas reiniciados los trabajos a finales de julio de 1866. Un pasaje de las ‘Anotaciones’ de Clavé autoriza a proponer los nombres de Ramírez y Monroy como posibles implicados ‘en las dos primeras composiciones y la Adoración de la Cruz’. Pero, en términos generales, la redacción de todo el documento es algo incierta por lo que toca a la relación entre el tiempo verbal utilizado por el maestro catalán y el tiempo real en que sus alumnos ejecutaron las pinturas”.³⁶³

Por su parte, Luis-Martín Lozano había incluido entre los discípulos que colaboraron con Clavé a Felipe Castro, Petronilo Monroy, Ramón Sagredo, Joaquín Ramírez y Rafael Flores, añadiendo el apellido de Valdés acompañado de un signo de interrogación por no tener en claro la identidad del pintor, misma que fue aclarada por Fausto Ramírez. La inclusión de Rafael Flores se debió a que Justino Fernández así lo hizo,

³⁶³ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa”, *op. cit.*, pp. 168 y 169.

sin que éste mencionara a Pablo Valdés.³⁶⁴ Luis-Martín Lozano indicó que “...al poco tiempo de iniciar la pinturas y habiendo concluido sólo dos de los siete sacramentos –la penitencia y la comunión, e iniciar la extremaunción- el proyecto fue suspendido”.³⁶⁵ El estudioso incluyó además una nota altamente significativa:

“En su segunda etapa, además de Monroy y Castro, Clavé se auxilió de Joaquín Ramírez, que intervino en la Adoración de la Cruz y de Ramón Sagredo, que intervino con Felipe Castro en el sacramento de el matrimonio. Contrario a Justino Fernández, Clavé no menciona en específico a Rafael Flores, y si en cambio a Valdés (?) como ejecutor del Orden Sagrado”.³⁶⁶

A partir de lo consignado en las *Anotaciones* y de lo comentado por Luis Martín Lozano y Fausto Ramírez puede señalarse que:

1. El proceso de realización de las pinturas de La Profesa se llevó a cabo en dos fases: la primera entre junio de 1858 y finales de octubre 1861; la segunda de finales de julio de 1866 a mayo de 1867. A pesar de que Clavé planeó el conjunto en 1858, las obras no se iniciaron inmediatamente debido a problemas económicos dentro de la Academia.
2. Dentro de la primera fase, a finales de noviembre de 1860, cuando Manuel Vilar ya había muerto y recibido antes el sacramento de la Extremaunción, Clavé ya tenía tres gajos casi concluidos, y no tan sólo empezados.³⁶⁷
3. Cuando se suspendieron los trabajos en 1861 a consecuencia de la derrota del bando conservador en la batalla de Calpulalpan Clavé había finalizado ya dos gajos, quedando el tercero en un estado cercano a la conclusión.
4. En las *Anotaciones* Clavé incluyó una incierta alusión a “las dos primeras composiciones” las cuales vinculó con Ramírez y Monroy, mencionando enseguida a la *Adoración de la Cruz*. Fausto Ramírez indicó que ese pasaje

³⁶⁴ Vid. Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, op. cit., p. 59.

³⁶⁵ Luis-Martín, Lozano, “Pelegrín Clavé”, *Arte de las Academias. Francia y México, Siglos XVII – XIX*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1999, p. 358.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 363.

³⁶⁷ Esto fue señalado por Clavé en la carta que escribió el 28 de noviembre de 1868 a Claudio Lorenzale que se ha citado antes. Vid. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, op. cit., p. 101.

autorizaba a relacionar a estos dos artistas con las primeras dos composiciones y la *Adoración de la Cruz*, pero reconoció lo incierto del texto de Clavé.

5. Luis-Martín Lozano identificó las dos pinturas realizadas con la Penitencia y la Comunión y señaló que se había iniciado la Extremaunción.
6. Es convincente suponer, como hizo Luis-Martín Lozano, que las tres pinturas en las que trabajó durante la primera etapa fueran las que no mencionó en la *Anotaciones* que registran observaciones sobre el proceso de realización de las pinturas a partir de su reanudación hasta un momento cercano a su conclusión: las únicas pinturas no mencionadas son justamente las tres que indicó Lozano.
7. No está claro por qué el investigador dedujo que las dos pinturas que Clavé señaló como terminadas fueron la *Penitencia* y la *Comunión* puesto que las fuentes no señalan nada al respecto. Indicó que la *Extremaunción* la dejó en 1861 apenas iniciada lo cual contradice a Clavé quien señaló en 1860 que tenía tres gajos casi concluidos.
8. La muerte de Manuel Vilar aconteció cuando se estaban realizando las tres primeras pinturas, entre las que, probablemente, se encontró la Extremaunción. El suceso que tanto entristeció a Clavé debió haber afectado su aproximación al tema; aunque nada dejó escrito sobre este asunto, si es posible detectar una diferencia entre la concepción original de la escena, mucho más serena y estática, y la pintura definitiva, según puede contemplarse en la fotografía de Guillermo Kahlo, que presenta mucho mayor patetismo, drama y movimiento. En la pintura resulta conmovedor el intercambio de miradas entre el anciano postrado y el sacerdote (el apóstol Santiago) que administra el sacramento. La expresión del sujeto que recibe la unción hace recordar el testimonio de Dolores Villa quien señaló que Vilar tuvo todos los socorros espirituales “que recibió con santa resignación, habiendo espirado sin temer a la muerte y con el sosiego de quien tiene su conciencia limpia para

aparecer delante de Dios”.³⁶⁸ En la versión final Clavé incluyó al lado derecho de la cama, en un plano posterior, a una joven mujer que expresa el dolor de saber cercana la muerte del ser querido. Es difícil no fantasear imaginando que Clavé la incluyó como un testimonio-homenaje de los cuidados que Dolores Villa y su madre brindaron al escultor durante el curso de su enfermedad. En la carta en la que informó a José Vilar sobre el deceso de su hermano, Dolores Villa insertó un testimonio del dolor que significó la muerte del escultor pues señaló que:

“con un golpe tan espantoso y terrible, como el que hemos sufrido al perder a Vilar, no he tenido cabeza para nada, ni ahora mismo que ya han pasado ocho meses que han sido para nosotras de amargura, la tengo para nada, sino sólo un corazón desgarrado con que sentirlo día y noche sin tregua ni medida porque él así lo merecía, porque Vilar no era simplemente un amigo de nosotras sino la persona más querida de la vida y a quien considerábamos de nuestra familia, pues aunque la naturaleza no nos hizo parientes, qué importa si la simpatía y el afecto mutuo nos unió de una manera tan fuerte que su muerte ha hecho que el mundo cambie absolutamente de aspecto para nosotras, quedándonos en un vacío inmenso con su falta, pero en medio de tanto sufrimiento tenemos el grandísimo consuelo de haberlo asistido hasta su último momento...”³⁶⁹

9. A pesar de que Clavé no señaló ninguna conexión entre la muerte de Vilar y su interpretación del sacramento de la Extremaunción, es humanamente creíble que este suceso que le resultó devastador y que, como en el caso de Dolores Villa, hizo que el mundo cambiara absolutamente de aspecto, al grado de anular completamente su satisfacción de residir en México, afectara el modo de representar un sacramento que produce tanto dolor como consuelo en las personas cercanas al sujeto que lo recibe.
10. No obstante lo señalado, hay que decir que Clavé mencionó en la carta que escribió a Claudio Lorenzale el 28 de noviembre de 1860 que para el momento en que Vilar murió ya casi tenía concluidos tres gajos. Aun así, el hecho de que

³⁶⁸ Carta de Dolores Villa a José Vilar, fechada el 28 de julio de 1861. Reproducida por Salvador Moreno en *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 219.

³⁶⁹ *Ídem.*

cuando se suspendieron las obras en 1861 aun no hubiera completado el tercero abre la posibilidad de que modificara su interpretación inicial adecuándola a la nueva concepción que debía tener sobre la finitud humana.

11. Fausto Ramírez advirtió que la identificación de las tres escenas que Clavé trabajó durante la primera fase con la Eucaristía, la Penitencia y la Extremaunción no resultaba ser tan sencilla debido a que Joaquín Ramírez, a quien Clavé vinculó con esta escena en las *Anotaciones*, murió en agosto de 1866, al poco tiempo de haberse reemprendido los trabajos a fines de julio de 1866. Ello llevó al investigador a pensar que muy probablemente la *Adoración de la Cruz* fue una de las tres escenas trabajadas durante la primera fase.
12. En contra de la objeción señalada por Fausto Ramírez se puede indicar que:
 - a) en las *Anotaciones* se señala que Ramírez y Monroy en las dos primeras composiciones y en la *Adoración de la Cruz* emplearon muy pocos días, algo más de un mes. El texto transmite una cierta impresión de excepcionalidad en el tiempo utilizado por estos dos pintores; Clavé señaló que en promedio cada gajo debía requerir de dos meses de trabajo, por lo que Monroy y Ramírez trabajaron de una manera mucho más acelerada que los demás, lo que implica que el lapso de vida que le quedaba a Ramírez entre la reanudación de los trabajos (finales de julio de 1866) y el de su muerte (agosto) podría hacernos pensar que pudo participar en la ejecución de *La Adoración de la Cruz*, dejándola inconclusa, para ser terminada por Monroy.
 - b) En las *Anotaciones* no se señala que los discípulos trabajaran en solitario las escenas que se les habían asignado, de hecho se puede inferir la colaboración de varios discípulos: el que se señalara que la *Confirmación* fue la primera de las pinturas que Felipe Castro hizo solo nos obliga a pensar que antes había trabajado en alguna otra en colaboración con alguien. El mencionar a Ramírez y a Monroy juntos también podría implicar que los dos trabajaron en las mismas pinturas y podría sostenerse que al

morir Ramírez, Monroy podría haber terminado la *Adoración de la Cruz* iniciada por aquel, ello podría explicar el por qué emplearon la mitad del tiempo que el promedio que se esperaba. Pero también existe la posibilidad de que fuera Ramón Sagredo quien la concluyera puesto que su nombre aparece mencionado, sin que se le vincule con alguna escena en particular, después de que se aludió a *La Adoración de la Cruz*. En suma, si Joaquín Ramírez murió en agosto de 1866 podría haber trabajado en la pintura dejándola inconclusa y siendo terminada ya fuera por Monroy o por Sagredo. Al respecto conviene señalar que una de las críticas que se han pronunciado en contra de Clavé consistió en el hecho de que inhibió la formación de un estilo personal en sus discípulos, puesto que solía entregarles resuelta la composición, por lo que, hasta cierto punto, el trabajo individual de los alumnos era intercambiable.

13. Sin embargo, existe otro problema que impide vincular la obra de Joaquín Ramírez con la segunda etapa, y es que el pintor no murió en agosto de 1866 como señaló Fausto Ramírez, apenas reiniciados los trabajos, sino que en realidad su muerte ocurrió antes de que Clavé firmara el compromiso para reanudarlos. El discípulo murió, según consta en la minuta de una carta de la Academia enviada a la redacción de *El pájaro verde* para informar sobre el hecho, el 20 de julio de 1866, y Clavé signó el compromiso el día 23 de julio.³⁷⁰
14. Lo dicho parecería darle la razón a Fausto Ramírez al creer que la *Adoración de la Cruz* se trabajó en la primera fase, puesto que Joaquín Ramírez habría fallecido antes de que se firmara el compromiso de reanudación. Sin embargo, en las *Anotaciones* se habla del resultado final de la pintura en tiempo futuro, pues cuando Landesio visitó a Clavé para ver los adelantos de la obra señaló que de lejos se vería mejor que lo pintado por Felipe Castro.
15. En conclusión, la información consignada en las *Anotaciones* es vaga e incierta, y a partir de lo señalado por ellas, no es posible resolver el problema del orden

³⁷⁰ El documento se encuentra en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Exp. 10531. *Vid.*, Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1781-1910, op. cit.* p. 191.

en el que fueron realizadas las pinturas de la cúpula de La Profesa; sin embargo, a mi parecer, el hecho de que la Extremaunción, la Eucaristía y la Penitencia no hubieran sido mencionadas en las *Anotaciones* es un argumento suficientemente sólido para pensar que fueron las pinturas que se trabajaron durante la primera fase.

Un aspecto que debería ayudar a discernir entre las tres pinturas realizadas durante la primera fase y las cinco producidas en la segunda es el hecho de que cuando Clavé reemprendió los trabajos copió, como preparación, *La Anunciación* y *La Visitación* de Johann Friedrich Overbeck, por lo que debió haberse percibido alguna diferencia formal entre las pinturas realizadas en las diferentes etapas. Llama la atención que ni Luis-Martín Lozano ni Fausto Ramírez prestaron atención a este problema, no haciendo alusión alguna al hecho de Clavé dirigió su mirada la obra de Overbeck para concluir los trabajos de La Profesa. El catalán se refirió al menos en dos ocasiones a ello: en la carta de 1867 dirigida a José Salomé Pina y en las *Anotaciones*. Conviene volver a señalar el contenido de ambos textos, en la carta señaló:

“Cada vez admiro más las composiciones bíblicas de Overbeck. Es tal mi afición a este verdadero maestro mío y ejemplo de asuntos religiosos que acabo de hacer una copia en grande de la aguada original suya que posee la Academia y que representa la *Anunciación* y la *Visitación*; y como he pintado con empeño y con fe, me han salido bien y de una dulzura y claridad de color que parecen un original de tan sublime artista. Este estudio ha sido para prepararme a ejecutar las pinturas de La Profesa, y tengo la *esperanza de que los bocetos en grande que me faltan para completar la cúpula, saldrán en un estilo más espiritual y delicado*”.³⁷¹

Las *Anotaciones* finalizan con el nombre de Overbeck, pues con motivo de la visita que hizo Eugenio Landesio el 20 de enero de 1867 y del diálogo que sostuvo con Clavé en relación a las pinturas de La Profesa, el pintor concluyó indicando que:

“Está conmigo [Landesio] en la *ventaja que resulta de entonar claro la pinturas, como he optado desde que hice las copias de Overbeck*”.³⁷²

³⁷¹ La letra cursiva es mía. Vid. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 11.

³⁷² *Ibidem*, p. 116.

De las palabras de Clavé se puede deducir lo siguiente:

1. Clavé acudió al ejemplo de Overbeck para concluir las pinturas de La Profesa: ello sustenta la hipótesis de que deben existir diferencias cualitativas entre las pinturas realizadas en las dos fases. Sin embargo, no sabemos exactamente en qué momento dentro del período de diez meses que transcurrió desde que se firmó el compromiso y el momento en que quedaron terminadas Clavé hizo las copias. Ello es importante para poder señalar el punto de inflexión en el que el acudir a las pintura de Overbeck pudo significar un cambio en el proceso de elaboración de las pinturas. Si las copias fueron realizadas antes de que se reemprendieran los trabajos tendríamos que esperar que existiera una unidad estilística entre las cinco últimas pinturas, si fue durante el proceso de elaboración sería posible detectar diferencias entre ellas.
2. El hecho de que Clavé buscara el ejemplo de Overbeck para las pinturas de la segunda fase implica que no estaba satisfecho del todo con las realizadas en la primera etapa dado que ahora se planteó la necesidad de alcanzar un estilo *más espiritual y delicado*. Ello hace surgir las interrogantes de si cumplió con su objetivo y si verdaderamente las pinturas de la segunda fase se pueden reputar como más espirituales y dotadas de mayor delicadeza, y es necesario aclarar en términos formales como se puede detectar ello, es decir, cuáles son los rasgos que permiten calificarlas de esa manera.
3. El pintor español nos dio una clave para resolver el enigma al enfatizar la ventaja derivada de entonar claro las pinturas. La naturaleza del influjo de Overbeck debe rastrearse en el tratamiento de los valores lumínicos de las pinturas y de las tonalidades empleadas. No deja de ser significativo que la anhelada sed de espiritualidad se encuentre unida al problema de la claridad, de la luz, puesto que desde los días del imperio bizantino, si no es que antes, quedó establecida la identificación de Dios con la luz, de acuerdo a sus propias palabras: *Ego sum lux mundi*. ¿Habría buscado Clavé realizar una obra más espiritual y delicada mediante un tratamiento cualitativamente distinto de las

luzes y las sombras?; ¿Es posible detectar cambios formales en este sentido en las pinturas de la cúpula de La Profesa?; ¿se corresponden las pinturas entonadas con mayor claridad a las realizadas durante la segunda fase? A estas tres preguntas quisiéramos responder que sí para resolver el enigma de la naturaleza de la influencia de Overbeck sobre Clavé.

A pesar de que las pinturas quedaron dañadas a raíz del incendio de 1914 y dejaron de existir de manera definitiva en 1957 las conocemos gracias a la labor fotográfica de Guillermo Kahlo, quien a principios del siglo XX (1908) registró el estado que entonces presentaba la cúpula.³⁷³ Incluso con una observación somera de su fotografía queda en claro que existe un marcado contraste entre los tres gajos que se encuentran en el lado oriente de la cúpula, los cuales se corresponden con la Penitencia (ángulo noreste), la Eucaristía (lado oriente) y la Extremaunción (ángulo sureste). El hecho de que la fotografía sea en blanco y negro favorece la rápida captación de esa diferencia. Fausto Ramírez la explicó señalando que esas escenas, y la de los *Desposorios*, transcurren en ámbitos interiores, en oposición a las restantes que se sitúan en espacios abiertos. El investigador señaló:

“Puede advertirse que uno de los elementos contrastantes entre los gajos lo constituye el carácter abierto o cerrado de la localidad donde la escena transcurre: a pleno cielo están la Adoración de la Cruz, el Bautismo y el Orden Sagrado; la Extremaunción y el Matrimonio ocurren en habitaciones totalmente cerradas. Los otros sacramentos muestran un grado variable de apertura o seclusión; así, la Confirmación tiende una suerte de puente en tal sentido, gracias al toldo que cubre buena parte del cielo. La Penitencia, con la cortina corrida sobre una arcada abierta a un exterior diurno, prolonga la transición, mientras que la también encortinada habitación de la Eucaristía (en su versión mural definitiva) deja entrever un paisaje nocturno y lunar, que produce una impresión de mayor recato. El Orden Sagrado y el Matrimonio, que concluyen la secuencia sacramental canónica, representan los dos polos opuestos de lo abierto y lo cerrado (lo externo y lo interno).

³⁷³ La fotografía fue dada a conocer por Justino Fernández en “La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, actualmente desaparecidas”, *op. cit.*, s. p.

Hay que admitir con todo que, al estudiar las fotografías antiguas que muestran la cúpula en su integridad original, el efecto tonal resulta asimétrico y no se capta con facilidad la aparentemente ordenada secuencia lumínica...”.³⁷⁴

El investigador reconoció el evidente desequilibrio que existió entre el lado oriental y los otros en términos de los valores lumínicos; y esbozó la idea de una ordenada secuencia en función de ello. La idea de una progresiva apertura hacia el espacio exterior bañado de luminosidad es atractiva puesto que ciertamente se aprecia una creciente invasión del aire y de la claridad del mundo natural al transitar de la Extremaunción a la Eucaristía, y de ahí a la Penitencia, para pasar a la Confirmación y luego al Bautismo. Hasta ese punto resulta cierto el avance progresivo de la luz y del espacio exterior, aun la siguiente escena concordaría dentro de la secuencia pues implica el abandono del espacio y la iluminación natural para ascender a los cielos donde aparece una cruz completamente desmaterializada que acentúa la identificación de Cristo con la luz divina; por encima de esta escena se encuentra el Empíreo, ese espacio superior pletórico de la luminosidad de Dios, en el que Clavé colocó, evidentemente, al Padre. El problema viene con la escena que sigue a la *Adoración de la Cruz*, los *Desposorios*, la cual rompe con la secuencia. Fausto Ramírez superó este problema señalando que el Matrimonio y el Orden Sagrado representaron los dos polos opuestos de lo abierto y lo cerrado, de lo externo y lo interno; sin embargo resulta incongruente que sea el espacio cerrado (los *Desposorios*) el que se encuentra cercano a la *Adoración de la Cruz*, en tanto que el Orden Sagrado lo está de la Extremaunción. Si hubiera habido la intención de establecer una secuencia estructurada a partir de la dualidad interior-exterior las dos últimas escenas tendrían que estar colocadas en una situación inversa; por otro lado, el Orden Sagrado debería haber estado antes de la *Adoración de la Cruz*, puesto que es esta la verdadera culminación de lo exterior puesto que es el puente que conduce hacia el Empíreo. En suma, la oposición interior-exterior no es suficiente para explicar el desequilibrio de valores lumínicos existente entre el lado oriente de la cúpula y los otros.

³⁷⁴ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa”, *op. cit.*, p. 166.

Sigue siendo cierto que las tres escenas de aquel lado comparten el hecho de haber sido ideadas dentro de espacios cerrados, lo que conlleva una reducción significativa de la luz, o al menos genera una confrontación entre zonas iluminadas y otras en las que predomina la sombra, la oscuridad, a lo que contribuye la presencia de telas que bloquean la irrupción de la luz. La concepción de las tres escenas orientales es radicalmente distinta a la de las otras en las que la luminosidad, el aire, el espacio exterior contribuyen a hacerlas más ligeras, menos materiales; se les podría llegar a calificar como elaboradas con un estilo más delicado, por lo que parecerían responder a las consecuencias señaladas por Clavé al referir el influjo de Overbeck: sí estuvieron entonadas con mayor claridad, y sí generan la impresión de una mayor delicadeza; la presencia de la luz que envuelve a las figuras y que culmina con la luminosidad no natural de la Cruz y del Empíreo podría contribuir a que las caracterizáramos como menos materiales y, por ende, como más espirituales.

La problemática colocación de los *Desposorios* dentro de la secuencia propuesta por Fausto Ramírez, o en relación a la evidente falta de balance lumínico entre el lado oriental y el occidental podría resolverse si suponemos que cuando Clavé realizó los trabajos preliminares para esa pintura todavía no había copiado la pintura de Overbeck, por lo que se encontraría más cercana a las piezas realizadas durante la primera fase. Debe señalarse que a pesar de que se ha indicado que la escena transcurre dentro del templo, ello no resulta ser tan evidente; los personajes y los objetos sagrados no parecen estar contenidos dentro de los límites de un espacio arquitectónico interior, sino más bien inmersos en un ámbito ilimitado. Ello resulta más evidente si se contrasta la versión final con los bocetos y estudios preservado en la colección del Banco Nacional de México, en particular con el que muestra la escena frente a un absidiolo; en él está clara la naturaleza arquitectónica del espacio donde transcurre la acción. Por otro lado, si se analiza la foto de la cúpula puede detectarse que el altar que está detrás del sacerdote constituye un fuerte acento de claridad, y que más allá del baldaquino se adivina un espacio iluminado.

La espiritualidad de la luz, como se ha señalado anteriormente, goza de una tradición más que milenaria en el arte cristiano, y está presente en la pintura primitivista

de *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck. Clavé debió haber percibido la oposición existente entre la luz natural, física, que ilumina las escenas narrativas, y la dorada, espiritual, que las enmarca y que sirve de fondo abstracto a las otras imágenes (el *Sueño de San José* y los *Desposorios*). Tanto en la pintura del nazareno como en las de La Profesa existe una marcada diferencia entre el espacio físico, natural, ocupado por los hombres, y el espacio etéreo, pletórico de luz en el que habita la divinidad. En ambas obras los ángeles se colocan en un espacio exterior al ámbito humano; en la de Overbeck, en los ángulos superiores y en la de Clavé en la escena colocada sobre el altar y que se encuentra alineada con el *Padre Eterno*, por lo que debe ser reputada a la vez como el principio y el fin de la secuencia que muestra a los sacramentos. Ello es coherente con el sentido teológico del ciclo puesto que si bien es cierto que Cristo instituyó en vida estos signos materiales para conferir la gracia, la Redención se operó por medio de su muerte y resurrección: por ello es que los instrumentos de la pasión del Mesías, las “armas de Cristo” son elevadas hacia la Gloria. El Concilio de Trento enseña que “Por su sacratísima pasión en el madero de la cruz nos mereció la justificación”.³⁷⁶ También resulta significativo el que la representación de la Cruz haya evolucionado, como ponen en evidencia los dibujos y bocetos preparatorios, de una concepción material, en la que la cruz de madera se encuentra fija en el Gólgota y está rodeada por ángeles que sostienen la otras reliquias pasionarias, a la solución final en la que la Cruz se encuentra transfigurada, hecha toda Luz, en el cielo. La pintura enfatiza la identificación de la Cruz con Cristo mismo, por ello es que el culto que se le tributa va más allá de la veneración (dulía) para convertirse en una auténtica adoración (latría).

El sentido místico de la secuencia lumínica hace que las escenas de los gajos, en los que se representaron los siete sacramentos, así como la exaltación de las *Armas de Cristo*, en particular de la Cruz, que por estar tan íntimamente unida a la persona de Cristo aparece radiante al estar constituida por la luz divina, se completa con la traslación del espectador, del fiel, hacia el Empíreo donde se opera el reencuentro definitivo con el Padre, posibilitado por el sacrificio del Hijo y por la acción santificadora del Espíritu Santo

³⁷⁶ *Catecismo de la Iglesia Católica*, Núm. 617, *op. cit.*, p.146.

a través de la gracia conferida por medio de los sacramentos instituidos por Cristo y administrados por la Iglesia. En la cima de la cúpula se opera por adelantado, como la consumación de la Esperanza del creyente, la visión beatífica, por medio de la cual, los santos son admitidos, en compañía de los ángeles, para ver la divina esencia con una visión intuitiva y cara a cara, sin mediación de ninguna criatura.³⁷⁷

El hecho de que la *Adoración de la Cruz* se encontrara alineada con la representación del Padre obligaba a iniciar la lectura de la cúpula a partir de ella; esta escena, dispuesta en el lado poniente, era la primera que se percibía al entrar en el templo, como señaló Fausto Ramírez “por estar ubicado [el primer gajo] del lado del ábside y sobre el altar de la iglesia”.³⁷⁸ La relación entre la *Adoración de la Cruz* y el altar neoclásico de Manuel Tolsá que se encuentra alineado con ella, puede apreciarse en la estampa de J. Engberg que Antonio García Cubas (1832-1912) incluyó en su *Geografía e Historia del Distrito Federal*. Esta colocación permite afirmar que Clavé tuvo éxito cuando se propuso dotar a sus pinturas de una mayor espiritualidad después de emular la inherente a la obra de Johann Friedrich Overbeck. Así como en *La Anunciación* y *La Visitación* del nazareno la presencia del Cristo no es percibida por el ojo físico sino por medio de la fe, en el caso de las pinturas de La Profesa el fiel podía asistir a la renovación del sacrificio (de la muerte) de Cristo que se opera en el altar y al alzar la vista contemplar su triunfo (la Resurrección): el hecho de que la Cruz no se encuentre en el ámbito terrenal, el Gólgota, sino en el celestial, y de que su materia no sea la madera sino la luz implica que lo que el creyente ve es al Hijo que ha regresado a la Gloria después de consumir la Redención, abriendo así el camino a la humanidad para retornar al Padre que se encuentra más arriba. El sentido y la plenitud del ciclo pictórico se completa con la participación del fiel en la Santa Misa, pues del altar, a través de la Cruz, sumado al sacrificio de Cristo, es que puede contemplar de nuevo, cara a cara, a Dios. Si la vista se desplazaba hacia la derecha, a partir de la *Adoración de la Cruz*, el fiel podía ir descubriendo los diferentes sacramentos que en la composición, pero en la realidad

³⁷⁷ *Ibidem*, Núm. 1023 y sigs., *op. cit.*, pp. 239 y 238.

³⁷⁸ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa”, *op. cit.*, p. 170.

también, le van acompañando a lo largo de su vida para conferirle la gracia, por acción del Espíritu Santo, que le ayudará a alcanzar la santidad y, con ella, la visión beatífica. Primero aparecen los sacramentos de la iniciación cristiana: Bautismo, Confirmación y Eucaristía; le siguen los sacramentos de curación: Penitencia (Reconciliación) y Unción de los enfermos; para concluir con los sacramentos al servicio de la comunidad: el Orden y el Matrimonio. Y, una vez que se han recorrido los siete, la vista del fiel regresa al punto de partida: la Adoración de esa Cruz luminosa que es Cristo mismo, que le conduce hacia el Padre, consumándose así la reunión de la humanidad con su Creador.

El que Clavé hubiera inicialmente pensado en una Cruz de madera, hundida en el Gólgota, y que después la hubiera trasladado a los cielos, hecha toda de luz divina, implica una creciente profundización del misterio de la Redención; la solución final resulta estar dotada de una mayor espiritualidad que la que revelan los bocetos iniciales de 1858: ello se encuentra en concordancia con las esperanzas que movieron a Clavé a prepararse copiando la pintura de Johann Friedrich Overbeck perteneciente a la colección de la Academia. Fausto Ramírez relacionó la escena de *La Adoración de la Cruz*, y de los instrumentos de la pasión (las armas o los trofeos de Cristo), con la representación de la Última Cena, y las dotó de un simbolismo asociado a la luz solar. El investigador puso énfasis en la orientación de las escenas al señalar que *La Adoración de la Cruz* se encontraba en el lado poniente, en tanto que la escena alusiva a la Eucaristía lo estaba en el oriente; disposición que explicó por su relación con la salida y la puesta del sol, lo que vinculó con la muerte y la resurrección de Cristo. El investigador se refirió también a la relación existente entre el sacrificio de la misa y la renovación cotidiana de la presencia de Jesucristo en la vida de la Iglesia. Fausto Ramírez indicó:

“Como se dijo, en el esquema de orientación de la cúpula de La Profesa, el gajo de la Adoración de la Cruz se ubica encima del altar, esto es, al poniente, mientras que el correspondiente a la Eucaristía estaba situado al oriente. Considero que esto obedece a una clara intención simbólica, relacionada con la puesta y la salida del sol como correlatos de la muerte y la resurrección de Cristo.

Jesús sacramentado, vinculado estrechamente con el sacrificios de la misa, aseguraba la renovación cotidiana de su “presencia real” en la Iglesia”.³⁷⁹

Como se ha señalado, en el espacio octagonal que coronaba a la cúpula Clavé representó al Padre, como imagen culminante del programa en el que representó no sólo los siete sacramentos, sino el misterio de la Redención operada por el Hijo y continuada por la acción del Espíritu Santo a través de la Iglesia. En la imagen del Padre pueden detectarse nuevamente los efectos producidos por la emulación de la obra de Overbeck. En primer lugar, como ya se ha indicado, tanto en *La Anunciación* y *La Visitación* como en las pinturas de *La Profesa* existe una polaridad entre las escenas narrativas, que acontecen en el tiempo y el espacio humanos en los cuales se insertó el Hijo al encarnarse, y aquellas en las que se presenta la imagen del Padre en un fondo neutro, abstracto, que alude a la idea de que Él se encuentra fuera y por encima de la finitud de las creaturas: la eternidad y la infinitud de Dios obliga a representarlo más allá del ámbito material. En la pintura de Overbeck el Padre y el Espíritu Santo aparecen por encima de los arcos dorados que rodean las escenas históricas de la Anunciación (que a la vez implica la de la Encarnación, es decir, la inserción del Hijo en el tiempo) y la Visitación; en el caso de las cúpula de *La Profesa*, el Padre aparece igualmente fuera y por encima de las pinturas que representan los sacramentos que fueron instituidos y se operan en el tiempo. En ambas pinturas, se aprecia al Hijo hecho carne actuando bajo la mirada y con el beneplácito del Padre. Una aparente diferencia entre las pinturas de Clavé y la de Overbeck está relacionada con la presencia del Espíritu Santo, ya que en la pintura del alemán se encuentra, como el Padre, por encima de las escenas narrativas. Ello puede explicarse mediante el señalamiento de que su acción se operó tanto en la Anunciación (el Hijo fue concebido por obra del Espíritu Santo) como en la Visitación (al inspirar el homenaje que tanto Isabel como su hijo elevaron a María). En el caso de las pinturas de *La Profesa* podría pensarse que tan sólo se le incluyó en la escena del Bautismo de Cristo, de acuerdo a lo consignado en el Evangelio, bajo la forma de una paloma. Pero no es así, puesto que como en el caso de la pintura de Overbeck, Cristo es percibido no por el ojo físico sino por la fe, en las de *La Profesa* el

³⁷⁹ *Ídem.*

Espíritu Santo aparece en todas las representaciones de los sacramentos, puesto que quien actúa en ellos, santificando y confiriendo la gracia es Él. Resulta claro que en el ámbito del arte sacro la sólo observación sensorial resulta insuficiente puesto que las imágenes se dirigen hacia los fieles que se encuentran habilitados por la virtud de la Fe para descubrir lo que sus ojos físicos no ven.

Pelegrín Clavé reservó para sí mismo no sólo la ideación, como en el caso de las escenas representadas en los gajos, sino la ejecución material de la pintura final que representa al Padre y que coronaba la totalidad del conjunto. Quiso la Providencia que esta fuera la única de las imágenes que se salvó de la destrucción derivada del incendio de 1914; hoy se encuentra resguardada en la pinacoteca de La Profesa. El hecho de que el catalán no hubiera hecho partícipe a ninguno de sus discípulos en la ejecución de esta pieza no debe ser obviado, puesto que implica una afirmación de su carácter de director de un proyecto nacido para exaltar a la escuela de pintores de la que él se consideró fundador. Tal circunstancia no pasó desapercibida a sus opositores ya que fue esta pintura la que recibió mayores ataques por parte de Felipe López López. Ni el *Informe*, ni las *Anotaciones* transmiten datos sobre la pieza; el *Folleto* la describió de manera somera señalando que:

“En la parte superior de la cúpula, en un espacio de forma octágona, circundado de un ornato á claroscuro, se ve el Padre Eterno en figura de un majestuoso anciano sentado en un trono de nubes, rodeado de luz y de infinidad de ángeles. Sostiene en una mano un globo simbólico del mundo, y con la otra bendice la creación...”³⁸⁰

El *Folleto* apareció en mayo de 1867; el 5 de junio Felipe López López publicó su *Juicio Crítico sobre las pinturas de la cúpula del templo de la Profesa*. Al arremeter en contra de Clavé señaló en relación a la pintura del *Padre Eterno*:

“Cierra, en fin, el interior de la media naranja, dividida en gajos, un octógono por el que asoma el Padre de la Creación.

³⁸⁰ Justino Fernández, “La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, actualmente desaparecidas”, *op. cit.*, p. 73.

Tenemos entendido que esta pintura es obra exclusiva del Sr. Clavé; y deseosos de pagar un tributo de admiración a su atrevida empresa, buscamos con ahínco un motivo de elogio en la suprema efigie, fuente de poesía, de inspiración y de grandeza.

Pero ah! Con profundo pesar hemos visto que el Sr. Clavé, no obstante su estudiado pincel, extravió en este cuadro la iconología del arte! Probémoslo:

Todos los pintores del cristianismo, tácita y aun explícitamente, han convenido en representar al Padre Eterno bajo la agradable y duplicada fisonomía de la vejez y la juventud, signos en cualquier otro caso incompatibles.

Por la primera se manifiesta el luengo tiempo que el Soberano ha vivido; por la segunda, lo mucho que promete vivir. Por tanto, se le pinta con rostro fresco y juvenil, embellecido de alba cabellera y barba cana, uniendo la dulzura al aspecto grave y majestuoso, símbolos juiciosos de la eternidad.

El Sr. Clavé esforzó el colorido, la juventud quizá; pero dio a la cabeza augusta pelo y profusa barba oscura, colocándole en un término tal que apenas sobrepasa la virilidad, sin llegar a la expresión de su inmutable y misteriosa senectud. En consecuencia, olvidó el afamado artista hasta en esta especial figura la filosofía y sublimidad del arte.

Verdad es que hay cuadros en que se representa al Eterno Padre en la medianía de la edad; pero esto sólo se verá en aquellos en que se hallan reunidas las tres divinas personas, en cuyo caso se traen al Padre y al Espíritu Santo a la misma edad del Hijo, por causa de identidad.

Queda algo más que decir sobre este excelso personaje. Por un arcano del arte los artistas todos retratan al Omnipotente o por figura completa o por un busto enriquecido con los benévolos brazos; jamás por una figura truncada en parte tan inferior. D. Pelegrín Clavé al dar a ese Padre esplendoroso un aire recogido y una modesta postura, cortó su munificencia, y plantó más bien en el oculto solio al piadoso David, o al circunspecto Salomón, que no al Inmenso Creador del Universo. El corto espacio que ofrece allí el remate de la cúpula debió haberse decorado con los paternos brazos del Todopoderoso, con su manto flotante, con ligeras nubes y con su deslumbrante esplendor; y no con la aglomeración pesada de multitud de querubines que parecen oprimirlo y aprisionar su potestad. Nótese, además que la encumbrada figura no se halla en relación con las de abajo, en cuanto a sus visibles dimensiones".³⁸¹

Años después, Manuel Revilla se limitó a señalar que:

³⁸¹ *Ibidem*, pp. 82 y 83.

“...y presidiendo á esta serie de asuntos, hállase en la parte superior y en el sitio que corresponde al arranque de la linternilla, que el pintor hizo desaparecer interiormente, el Eterno Padre escoltado por querubes y bendiciendo lo creado”.³⁸².

Para explicar las críticas que Felipe López López dirigió en contra del *Padre Eterno* de Clavé, y a la vez encontrar algún modelo que hubiera podido inspirarlo, Fausto Ramírez señaló que parecía que el crítico tenía presente la tradición pictórica italiana, a la manera de Miguel Ángel, en tanto que Clavé podría haber buscado el ejemplo de la pintura noreuropea, como por ejemplo en la representación que Jan van Eyck (antes de 1395-antes de 1441) hizo para la iglesia de San Bavón de Gante (*retablo o tríptico del Cordero Místico*; 1432). El investigador señaló que:

“Pareciera que López López tuvo en mente, para remate de la cúpula, algo así como la figura del Creador que Miguel Ángel pintó en la bóveda de la Capilla Sixtina. Pero aquí Clavé, más que a un modelo italiano, pudo haberse acogido a una tradición iconográfica noreuropea. Si pensamos en la figura central del retablo del Cordero Místico, que Jan van Eyck pintó para la iglesia de San Bavo, en Gante (1432), hallaremos un precedente más afín al de La Profesa, tanto por lo que se refiere a esa suerte de confusión entre la venerable figura del Padre y la juvenil del Hijo, por lo que toca a la investidura entre imperial y pontificia que el pintor neerlandés le otorgó a la personificación divina. Una fusión más que confusión, no rara en la representación de la figura de Dios Padre”.³⁸³

Resulta llamativo que para analizar la figura del Padre el investigador haya acudido a la pintura flamenca del siglo XV, lo que aproximaría la pintura de Clavé al primitivismo que, aunque supo valorar, no practicó, en tanto que para la realización de la serie completa negara cualquier vinculación con esa tradición pictórica, ejemplificada por la representación que hizo Rogier van der Weyden (1400-1464) de los sacramentos. Así como Fausto Ramírez no acudió a este último, tampoco es necesario pensar en Jan van Eyck para abordar el problema del carácter “atípico” del *Padre Eterno* de La Profesa. La solución al problema no se encuentra en Flandes sino en Italia, no en Miguel Ángel, pero sí en Rafael. En 1518 el pintor de Urbino representó la visión que tuvo el profeta Ezequiel:

³⁸² Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 190.

³⁸³ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa”, *op. cit.*, p. 244.

“Sobre el firmamento que estaba sobre sus cabezas había una piedra de apariencia de zafiro a modo de trono, y sobre la semejanza del trono, en lo alto, una figura semejante a un hombre que se erguía sobre él. Y de lo que de él aparecía, de cintura arriba era como el fulgor de un metal resplandeciente, y de cintura abajo, como el resplandor del fuego y todo en derredor suyo resplandecía. El esplendor que le rodeaba todo en torno era como el arco iris que aparece en las nubes en día de lluvia. Esta era la apariencia de la imagen de la gloria de Yavé. A tal vista caí rostro a tierra, pero oí la voz de uno que hablaba”.³⁸⁴

En la pintura realizada al óleo sobre tabla, conservada hoy en el *Palazzo Pitti*, Rafael dotó a Dios de una figura que conjuga la fortaleza de un cuerpo que, a pesar de delatar una edad madura, aún posee una musculatura que manifiesta la potencia de la juventud, con un rostro enmarcado por unos cabellos ondulantes y una barba que no son albos sino de un color castaño claro. Tanto en la pintura de Clavé como en la de Rafael las rodillas aparecen representadas con igual énfasis, puesto que Dios aparece sentado, en la del catalán sobre las nubes, y en la del urbinense en parte sobre el águila; si Rafael respetó la integridad corporal de la figura, que no deja de evocar a Júpiter, Clavé la fragmentó puesto que la parte inferior de las piernas aparece escondida entre las nubes.

Las semejanzas más significativas se dan en el resplandor y en el cúmulo de presencias angelicales que circundan la cabeza de Dios. En la pintura de Rafael la luz que lo corona tiene una forma no sólo triangular, en concordancia con el misterio de la Trinidad, sino piramidal puesto que la luz parece tener cierta densidad que le confiere volumen, aspecto que Clavé repitió en su pintura. Fausto Ramírez consignó la forma del resplandor, pero no reparó en la innegable semejanza con la de *La visión de Ezequiel* de Rafael, el investigador señaló que “...rodea su cabeza un resplandor ígneo terminado en punta, configurando una suerte de triángulo irregular o el remate de una mandorla”.³⁸⁵ En la pintura del urbinense Dios aparece no sólo flanqueado, sino sostenido por dos ángeles; Clavé conservó el principio de simetría pero sustituyó a los infantes alados por sendos grupos compuestos por cinco ángeles que aparentan tener una edad cercana ya a la adolescencia. Tanto a la pintura de Clavé como a la de Rafael se les puede aplicar por igual

³⁸⁴ Ez 1, 26-28.

³⁸⁵ Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa”, *op. cit.*, p. 248.

las palabras que escribió Fausto Ramírez: “Más arriba y detrás se aglomera un mundo de cabezas seráficas, totalmente difuminado”.³⁸⁶

Las semejanzas existentes entre ambas pinturas son tan determinantes que es imposible no reconocer que Clavé acudió a la pintura de Rafael para componer su interpretación del *Padre Eterno*; sólo resta añadir que en ambos casos la mirada divina no confronta al espectador de manera frontal sino que se desvía en dirección diagonal. En un estadio previo a la versión definitiva, Clavé pensó en presentar frontalmente al Padre, como demuestra uno de los estudios al óleo pertenecientes a la colección del Banco Nacional de México, sin embargo, lo modificó para hacerlo mirar sesgadamente, de una manera más afín a *La visión de Ezequiel*. En la misma colección se conservan un dibujo y un estudio al óleo en el que el Padre presenta ya la mirada en diagonal. Hay que consignar que al describir este dibujo Fausto Ramírez señaló como una de sus divergencias con respecto a la composición definitiva el que “la cabeza está ligeramente girada hacia la izquierda, lo cual rompe la sensación de frontalidad absoluta que adquirirá posteriormente”.³⁸⁷ A pesar de que el estudioso consideró que el estudio al óleo en forma octogonal presentaba ya la idea compositiva definitiva, sugiriendo que los otros estudios eran anteriores, ello no es necesariamente así. En realidad, el estudio octogonal se aparta de la versión definitiva justo por el giro que presenta la cabeza que destruye la frontalidad; es decir que cuando Clavé ya tenía resuelta prácticamente por completo la composición que habría de trasladar a la tela definitiva, la alteró introduciendo el giro y desviando así la mirada del Padre de un modo más cercano al de la pintura de Rafael Sanzio.

La filiación del *Padre Eterno* de Clavé con respecto a *La visión de Ezequiel* de Rafael puede sostenerse al considerar las semejanzas formales comentadas. Además, existe evidencia documental de que Pelegrín Clavé pudo haber estudiado la obra del pintor de Urbino puesto que en los días en que trabajó en las piezas para La Profesa tuvo bajo su posesión una copia de tal pintura perteneciente al acervo de la Academia. Salvador

³⁸⁶ *Ídem.*

³⁸⁷ *Ídem.*

Moreno consignó que Clavé levantó el 5 de septiembre de 1867 un *Inventario de los objetos pertenecientes a la Academia que tengo en mi poder*. En el manuscrito autógrafo, probablemente redactado como parte de sus preparativos para abandonar México una vez que finalizara las pinturas de La Profesa, se lee: “1 manequí de Francia. 1 sillón antiguo. 4 sillones antiguos, menores. 7 banquitos. Cuadros: *La Galatea* de Rafael, copia. Dos bocetos de Pablo Veronés. Un estudio de *La Disputa del Sacramento*, de Rafael. Una copietta de *La Visión de Ezequiel*”.³⁸⁸

Si bien es cierto que el *Padre Eterno* de Clavé presenta similitudes con *La Visión de Ezequiel* de Rafael también presenta diferencias muy evidentes, las cuales pueden explicarse si confrontamos la pintura del español con otras obras que sabemos que por entonces tenía ante sus ojos. En primer lugar, hay que señalar que las otras dos pinturas de Rafael consignadas en el inventario elaborado por Clavé dejaron su impronta: la espesura de la barba de la pintura de Clavé, que cae en línea vertical, a diferencia de la de *La Visión de Ezequiel* que se parte en dos ejes diagonales contrapuestos, parece recordar más bien la que tiene el Padre en *La disputa* que pintó Rafael en la *Stanza della Segnatura* del Vaticano, y el movimiento que describe el manto rojo de la figura de Clavé, en una diagonal ascendente hacia la derecha, parece replicar el que el pintor de Urbino confirió al de Galatea, si bien se desplaza en la dirección contraria.

Pelegrín Clavé tuvo frente a su mirada otra imagen del Padre que debió haber analizado para elaborar la suya: aunque de dimensiones muy reducidas, el español no debió pasar por alto el que en *La Anunciación* y *La Visitación* de Johann Friedrich Ovebeck, que copió para prepararse para realizar las pinturas de La Profesa, aparece representada la Primera Persona de la Santísima Trinidad. La figura de Clavé comparte con la de Overbeck los siguientes rasgos: a) en ambos casos su presencia corona la representación de escenas de la historia de la Redención, las cuales transcurren ante su mirada y con su bendición (anuencia); b) en un primer momento Clavé pensó en representar al Padre de manera frontal, justo como aparece en la pintura de Overbeck y en el estudio al óleo octogonal

³⁸⁸ El documento se conserva en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, C. 36. *Vid.*, Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 47, nota 114.

mencionado, a pesar de que después lo modificó probablemente por influencia de la pintura de Rafael; c) en las dos obras el Padre no aparece de cuerpo entero sino fragmentado, ocultando su parte inferior un cúmulo de nubes. Es cierto que en este sentido la pintura de Overbeck se ajusta más a la convención invocada por Felipe López López de incluir su busto y las manos, en tanto que la de Clavé muestra ambas rodillas, fragmentando el cuerpo justo por debajo de ellas; d) tanto en el caso de Overbeck como en la de Clavé el Padre viste un manto rojo sobre una túnica de un color un tanto indefinido que fluctua entre el azul, el gris y el violeta; en el caso de la túnica de la pintura de Overbeck su color es un blanco que se tiñe de un tono rosado. Ello no sucede así en la *Disputa* en la que a una túnica verde se sobrepone un manto azul-violáceo; en la *Visión de Ezequiel* Dios porta un manto rojo pero debajo de éste tan sólo se percibe una desnudez que no deja de tener cierto sabor pagano. En las antípodas se encuentra la versión de Jan van Eyck quien hizo vestir al Padre de una túnica y un manto igualmente rojos, cuajados de piedras preciosas; e) el orbe que sostiene el Padre en la pintura de Clavé deriva claramente del de Overbeck pues en ambos el volumen esférico azul se encuentra dividido por bandas de oro; en la pintura de Jan van Eyck en lugar del mundo el Padre sostiene un cetro de una riqueza portentosa. Las diferencias existentes entre la pintura de Clavé y la de Overbeck son significativas: el catalán suprimió la corona, el trono y el arcoiris. Este último tiene un sentido concreto en la pintura del nazareno que muestra la Encarnación con la que Dios dio cumplimiento a su promesa-alianza de enviar al Redentor. Finalmente, hay que señalar que el Padre en la pintura de Overbeck presenta una edad más avanzada, por lo que se ajusta más al concepto del “anciano de muchos días”.

En suma, puede decirse que para representar al *Padre Eterno* en la cima de las pinturas de la cúpula de La Profesa más que acudir a un modelo flamenco, como el *Retablo del Cordero Místico*, o las enseñanzas codificadas por Francisco Pacheco,³⁸⁹

³⁸⁹ Fausto Ramírez acudió también a la figura de Francisco Pacheco que señaló en su tratado que al Padre Eterno se le debía pintar “en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica de azul claro, y el manto de morado alegre...” Fausto Ramírez, “Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula de La Profesa”, *op. cit.*, p. 244.

Pelegrín Clavé hizo una síntesis de elementos tomados de *La Visitación y la Anunciación* de Johann Friedrich Overbeck y de tres pinturas de Rafael Sanzio: *La Visión de Ezequiel*, *La Disputa del Sacramento* y el *Viaje de Galatea* de la Villa Farnesina. El análisis formal de la pintura del español permite establecer su filiación con estos modelos y el hecho de que Clavé haya tenido en su posesión copias de las pinturas del urbinense contribuye a dejar en claro que ellas constituyen la fuente de la que abrevó. Las tres pinturas de Rafael a las que acudió Clavé fueron realizadas durante su etapa romana, la cual no fue la que gozó de mayor estima por parte de los nazarenos, a pesar de que la célebre pintura *El triunfo de la Religión* de Overbeck indudablemente deriva de *La Disputa*. Ello demuestra que el catalán no heredó lo que podríamos llamar el “prejuicio prerrafaelita”; todo lo contrario, al tomar como modelo a Rafael, Pelegrín Clavé demostró que su estética era la de la tradición del clasicismo académico.

Para comprender la naturaleza y el grado de influencia que ejerció *La Anunciación* y *La Visitación* sobre Pelegrín Clavé se impone una última consideración: la del estilo con el que el catalán representó la serie de los sacramentos y la de su vinculación con las ideas estéticas prevalentes en su momento. Si en el caso de la pintura del nazareno se puede afirmar que es una obra primitivista, por pretender emular las características formales de las pinturas cuatrocentistas, en particular las del Beato Angélico y la de los maestros de la escuela de Umbría como el Perugino y el joven Rafael Sanzio, las obras que decoraron la cúpula de La Profesa estuvieron muy lejos de serlo; al realizarlas Clavé se mantuvo dentro de los principios de la estética del clasicismo académico. Fausto Ramírez señaló que el catalán tuvo a su disposición dos tradiciones a la hora de buscar precedentes para idear su versión de los siete sacramentos: la primera representada por el flamenco cuatrocentista Rogier van der Weyden la cual “trata los diferentes asuntos, como escenas de carácter costumbrista”³⁹⁰ y la segunda estuvo ligada a la tradición clasicista y erudita que toma por asunto pasajes convenientes, tomados del Evangelio y los Hechos de los apóstoles, para

³⁹⁰ Rogier van der Weyden representó los siete sacramentos en el tríptico que pintó, probablemente en conjunción con su taller, alrededor de 1445; la obra se encuentra hoy en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes. Vid. Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden 1399/1400 -1464*, Colonia, Könemann, 1999, pp. 46-50.

aludir a la institución o a la impartición de los siete sacramentos”. Esta tradición clasicista encontró su expresión modélica en las dos series de los sacramentos que pintó en el siglo XVII Nicolás Poussin (1594-1665). A Fausto Ramírez le pareció que la preferencia por la opción clasicista representada por el francés resultaba ser perfectamente lógica para Clavé por ser un gran conocedor del legado clasicista y de la obra del “Pusino” como castellanizó el catalán a Poussin.

La polaridad van der Weyden-Poussin en realidad se refiere al contenido de la representación más que a una consideración estilística: el flamenco presentó el tema de la recepción de los sacramentos y no el de su institución, por ello es que se aproxima a tener el carácter de pintura costumbrista, ya que muestra el rito que acompaña a la administración de cada uno de los sacramentos. En el caso de la tradición que Fausto Ramírez reputó como personificada de manera paradigmática por Poussin, el contenido de las escenas desborda el registro del modo en que son impartidos para aludir no sólo al problema de su institución sino a otros asuntos con ellos conectados: como el de la entrega del poder espiritual a la Iglesia (*traditio clavis*) o el de dejar en claro que el vínculo que unió a María con José fue el de un verdadero contrato matrimonial (los *Desposorios*). En el caso de la pintura del flamenco se presenta con claridad la identidad del ministro de cada sacramento, así en el caso de la Confirmación y el Orden se pone al descubierto que solamente pueden ser administrados por el Obispo, en tanto que en los demás, con excepción del Matrimonio en el que los ministros son los cónyuges y por ello aparecen en primer plano, el ministro es normalmente un presbítero. Desde el punto de vista estilístico resulta imposible el parangonar a van der Weyden con Poussin por mediar entre ellos dos centurias. Lo que sí tiene gran interés es el constatar que Pelegrín Clavé, a pesar de haber compartido el gusto por los primitivos vigente en su época, no mostró una preferencia por ellos, como sí hizo Overbeck.

En este sentido resulta ilustrativo el comparar las pinturas de La Profesa, elaboradas de acuerdo a las convenciones académicas, con obras primitivistas contemporáneas, como las ya citadas escenas de la vida del rey San Luis en la iglesia parisina de Santa Clotilde realizadas en 1859, momento en el que Clavé trabajaba en las

del templo filipense mexicano, por William Bouguereau (1825-1905). En las pinturas del francés los contornos están perfilados de manera mucho más neta que en la del *Padre Eterno* de Clavé, y presumiblemente en las demás piezas de La Profesa, es decir, que lo lineal claramente predomina por encima de lo pictórico; a pesar de las pinturas de Clavé han sido ideadas primero como dibujos, la herencia colorística veneciana presente en la tradición académica tiende a restar definición a las líneas de contorno. En las pinturas de la vida de San Luis la luz se distribuye de manera homogénea por toda la superficie, en tanto que en las de los sacramentos lo hace de manera desigual generando contrastes lumínicos: al menos en las fotografías que se conservan esa es la impresión que se genera. En cuanto a la espacialidad, las pinturas de Bouguereau ésta se consigue mediante la superposición de planos paralelos en tanto que en las de Clavé se obtiene mediante la fuga en diagonal de las figuras. Las formas en las pinturas del francés son cerradas, en tanto que en las del catalán tienden a expandirse. En cuanto a la autonomía de todas las figuras, ésta es cierta en las pinturas de Bouguereau, en tanto que en las de Clavé algunas la pierden para enfatizar las principales. Finalmente, hay que señalar que el color aparece modulado en las pinturas del español, en tanto que el francés lo aplicó de manera más pura. En suma, las pinturas que realizó en 1859 William Bouguereau en la iglesia de Santa Clotilde de París si pueden ser calificadas como primitivistas por sus semejanzas con la producción de los artistas del siglo XV; de hecho, presentan mayores afinidades con *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck que las pinturas realizadas por Pelegrín Clavé y su equipo de colaboradores en La Profesa.

El acudir al ejemplo de William Bouguereau, quien podría considerarse como un artista secundario dentro de la decoración de iglesias, es intencional por tres razones. En primer lugar, debido a su sincronía: el joven pintor francés trabajó en la iglesia de Santa Clotilde, la primera en construirse en París en estilo neogótico por los arquitectos Franz Christian Gau y Théodore Ballu, en 1859, bajo la supervisión de su maestro François-Édouard Picot (1786-1868); por entonces, Pelegrín Clavé se encontraba trabajando, desde 1858, en las pinturas para La Profesa. En segundo lugar, debe enfatizarse que si bien es cierto que en aquel momento el revivalismo de la pintura ornamental de las iglesias

francesas estaba liderado por la familia de los Flandrin, y que Bouguereau se encontraba cosechando apenas sus primeros éxitos importantes, las pinturas que realizó para la Capilla de San Luis surgieron del empeño de emular a los primitivos del siglo XV, como en Roma había hecho Johann Friedrich Overbeck, en tanto que la producción de Jean-Hippolyte Flandrin (1809–1864), el más prominente de los tres hermanos, se enmarcó más bien dentro de la corriente neobizantina, como manifiesta su obra maestra en este campo: el fresco que representa a ciento sesenta santos y santas en la iglesia de San Vicente de Paul de París, pintado entre 1848 y 1853, en el que las figuras se recortan sobre un fondo dorado que recuerda la procesión realizada con mosaicos en el siglo VI en la iglesia bizantina de San Apolinar el Nuevo de Rávena. Finalmente, el interés que Bouguereau ha despertado en los últimos años, paralelo al resurgir de la pintura figurativa en los años ochenta del siglo XX, lo hace ser uno de los artistas académicos hoy más gustados. Una señal de ello son los altos precios que han alcanzado sus obras: \$1, 500, 000 por *El despertar del Corazón*, en 1998; \$2, 600, 000 *Alma Parens*, en 1999; y, \$3, 500, 000 por *Caridad*, en el 2000.³⁹¹

El renacer de la pintura religiosa en la Francia del siglo XIX ha sido estudiado por Michael Paul Driskel quien en su *Representing belief* puso al descubierto la multiplicidad de opciones estilísticas que acompañaron el empeño por dar expresión visual a una fe que distó mucho de ser homogénea entre los fieles, sino que se encontró unida a las turbulentas luchas ideológicas y sociales que caracterizaron la historia francesa en tal centuria.³⁹² Las tendencias primitivistas fueron englobadas en lo que Driskel llamó el “modo hierático”,³⁹³ en el que Hippolyte Flandrin fue el campeón, pero que tuvo su primera manifestación importante en una pintura de Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Cristo entregando a San Pedro las llaves del reino*. Iniciada en 1817, por encargo del gobierno de la Restauración de Luis XVIII, fue concluida en 1820. Driskel señaló que seguramente el modelo que Ingres siguió como fuente de inspiración fue una

³⁹¹ Los precios, desde luego, son en dólares americanos.

³⁹² Michael Paul Driskel, *Representing belief: religion, art, and society in nineteenth century France*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

³⁹³ *Ibidem*, pp. 99-165.

reproducción del mosaico del ábside de la iglesia de San Cosme y San Damián (siglo VI) publicado en el primer estudio ilustrado importante de las iglesias paleocristianas: *Vetera monumenta: in quibus præcipuè musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*, publicada en Roma en 1690 por Giovanni Giustino Ciampini (1633-1698).

Driskel indicó que la importancia de la pintura de Ingres no fue tanto el hecho de que fuera la primera vez que un artista francés revivía el “modo icónico” para una pintura religiosa importante, sino el hecho de que esta modalidad fuera impuesta a un tema histórico, y que la composición tratara de mediar elementos de dos modos opuestos de representación. Al decir esto último, Driskel se refería a la dualidad existente, y ya señalada por San Gregorio Magno (c. 540-604), entre las imágenes simbólicas (*imagines*) que demandan del espectador una aproximación devocional, no discursiva, y las imágenes discursivas, o narrativas, (*historia*) que enseñan al fiel lo que hay que adorar. Si bien ambos tipos cumplen con una función específica, existe entre ellos una diferencia conceptual que perduró durante la Edad Media y el Renacimiento, pero que para el siglo XVIII había caído ya en el olvido, redescubriéndose en el siglo XIX.

Los artistas que en tal centuria, Ingres, Victor Orsel, Adolphe Roger, Hyppolyte Flandrin, entre otros, optaron por el “modo icónico” para transmitir una mayor profundidad espiritual a sus obras de carácter sacro, se apartaron de lo narrativo, dotando a sus figuras de un aspecto hierático, rígido, simétrico, estático, impasible, derivado de la emulación de los mosaicos paleocristianos y bizantinos. Su labor se encontró vinculada al estudio y la revaloración de un estilo que había sido condenado por Giorgio Vasari, y que quedó estigmatizado como propio de tiempos en que imperó la ignorancia, el fanatismo religioso, y el autoritarismo imperial. Pelegrín Clavé compartió estos prejuicios subyacentes en el discurso vasariano, para el cual el renacer de las artes no fue otra cosa sino el progresivo alejamiento de la *vecchia maniera greca*, es decir, del arte bizantino, en aras de alcanzar una representación más mimética de la realidad, del dato empírico, y no tanto de las profundidades intelectuales de las nociones teológicas y devocionales.

Clavé condenó el arte bizantino que, como Driskel enfatizó, no era todavía realmente conocido, ni comprendido, cuando lo ubicó en “los tiempos bajos, ignorantes”, ello al referirse, en sus llamadas *Lecciones estéticas*, al modo en el que en los mosaicos de las iglesias se representaba al *Pantocrator* con un tamaño muy superior al de las figuras que lo acompañaban para transmitir la idea de su grandeza. Las palabras de Clavé fueron:

“...porque es de advertir que el tamaño de una idea de grande, que el hombre, luego que ha querido dar poder a sus dioses y héroes, los ha representado como gigantes, y *hasta en los tiempos bajos e ignorantes*, sabían esta cosa, si bien la llevaron al extremo pintando en los mosaicos de las iglesias un Padre Eterno, un Jesús con una figurita en los pies para que ésta compareciese más grande, más poderosa”.³⁹⁴

En contraste, cuando el maestro español instruyó a sus discípulos de la Academia de San Carlos sobre la necesidad de realizar un arte espiritual, cristiano, que se mantuviera alejado de lo mundano, invocó a Cimabue y a Giotto, como “las sombras queridas” que valan “sobre el arte cristiano”, y les llamó “padres de la pintura moderna”, reconociendo en ellos un carácter rupturista al haberse alejado del estancamiento del arte bizantino, en el que la representación era “uniforme, puramente simbólica”. Giotto y Cimabue por vez primera infundieron vida a la pintura. A partir de Giotto se levantó “una falange de excelentes pintores religiosos”, expresión con la que Clavé aludió, sin duda, a los primitivos de los siglos XIV y XV, que “difundieron el arte cristiano en toda Italia”, y cuyo legado abarcó toda Europa, haciendo desaparecer “la pintura, caduca, que fue transportada de Bizancio y propagada en los estrechos límites de las catacumbas, era como he dicho, puramente simbólica, monócroma”.³⁹⁵

Clavé, en el *Discurso* que pronunció en la Academia el 20 de diciembre de 1863, no sólo expresó su rechazo hacia el arte bizantino, o más bien, hacia lo que él consideraba era el arte bizantino, sino que puso al descubierto la ignorancia y los errores que sobre este período prevalecían todavía en su generación; prueba de ello es el haberlo ubicado

³⁹⁴ Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, op. cit., p. 65. La letra cursiva es mía.

³⁹⁵ Pelegrín Clavé, *Discurso del director de la clase de Pintura, D. Pelegrín Clavé, que leyó en la solemne distribución de premios de la Academia de S. Carlos el día 20 de diciembre de 1863*. Publicado por Manuel Romero de Terreros en *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, UNAM – IIE, 1963, pp. 353-356.

como un precedente del arte de las catacumbas, y, ¡cosa inaudita!, el calificarlo de monócromo. Ello nos hace pensar que, en su paso por Italia, Clavé nunca visitó Rávena.

De los prejuicios académicos en contra del arte bizantino existe otro testimonio, también unido al encomio de Cimabue y Giotto, aunque, en realidad, tan sólo al de este último, en quien se alabó su talento para imitar la naturaleza. Al ser calificado, en el catálogo de la Segunda Exposición Anual de la Academia de San Carlos, como “uno de los copistas más exactos de la más bella y magnífica naturaleza, no solamente en sus formas sino en el calor de los afectos y en la sublimidad de las ideas”, el autor del texto implicó que sus méritos se hallaron vinculados a su talento para ejecutar una pintura de corte mimético y narrativo, distinta a la prevalente en los tiempos que le precedieron.³⁹⁶

La obra que Jean-Hippolyte Flandrin ejecutó en las iglesias francesas se encuentra en oposición a las ideas estéticas de Pelegrín Clavé, ello al favorecer el “modo icónico”, hierático. Los santos que representó en la iglesia de San Vicente de Paul se mueven pausadamente, en una procesión, sin ejecutar ninguna acción, que no sea la de marchar hacia Dios, o, para ponerlo en términos aristotélico-tomistas, su movimiento se activa por el primer motor inmóvil, al que se dirigen, sin ser protagonistas de ninguna otra narración. No deja de ser significativo que la pintura tan devota de Flandrin haya estado precedida por algunas de las representaciones más “paganas” de la belleza del cuerpo masculino, como ponen de manifiesto su *Polites hijo de Príamo, observado los movimientos de los griegos hacia Troya* de 1833-34, o su *Joven hombre al lado del mar* de 1836, cuyo eco pasa por la obra fotográfica del Barón Wilhelm von Gloeden (1856-1931) para llegar a las de George Dureau (1930-2014) y Robert Mapplethorpe (1946-1989).

En el caso de las pinturas que Clavé ideó para La Profesa, una visión superficial de ellas, la única que es posible puesto que las obras no existen ya y tan sólo podemos observarlas en las fotografías de Kahlo, y el análisis de los estudios y bocetos conservados, permiten afirmar que el influjo de Overbeck sobre Clavé no se dio en el campo del estilo:

³⁹⁶ *Catálogo de los Objetos de Bellas Artes de que consta la Segunda Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero, 1850. México. Establecimiento tipográfico de R. Rafael. Calle de Cadena número 13. 1850. Ibídem, p. 49.*

la pintura del nazareno es primitivista, las del maestro de la Academia de San Carlos no. Al margen de ciertos prestamos iconográficos, como los que permitieron a Clavé construir su *Padre Eterno*, los cuales resultan menores comparados con los que tomó del Rafael del período romano, el resultado de haber buscado emular a Overbeck se dio en el plano del contenido espiritual de la obra. Parece ser cierto que en las piezas realizadas durante la segunda fase el uso de la luz y la ubicación en espacios exteriores contribuye a transmitir una sensación menos material y más cargada de sentido religioso. En este sentido, la transformación de la Cruz desde un pesado madero hundido en la tierra a un símbolo tan impregnado de Cristo que resplandece en los cielos, en la proximidad del Padre resulta ser sintomática de la evolución del conjunto en su totalidad. Si la intención de Clavé al volver su mirada hacia la obra de Johann Friedrich Overbeck fue la de conseguir un estilo más espiritual, todo indica que su intento resultó ser exitoso.



Arriba. Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870). *La comunión*, s. f. Óleo sobre tela, 29. 5 x 38 cm. Museo Nacional de San Carlos.



Abajo. Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870). *La misa*, s. f. Óleo sobre tela, 29. 5 x 38 cm. Museo Nacional de San Carlos.



Johann Friedrich Overbeck (1789–1869) *Autorretrato con la Biblia entre las manos*, 1808/1809.

Óleo sobre lienzo. 55.5 × 44.5 cm. Museum Behnhaus Drägerhaus

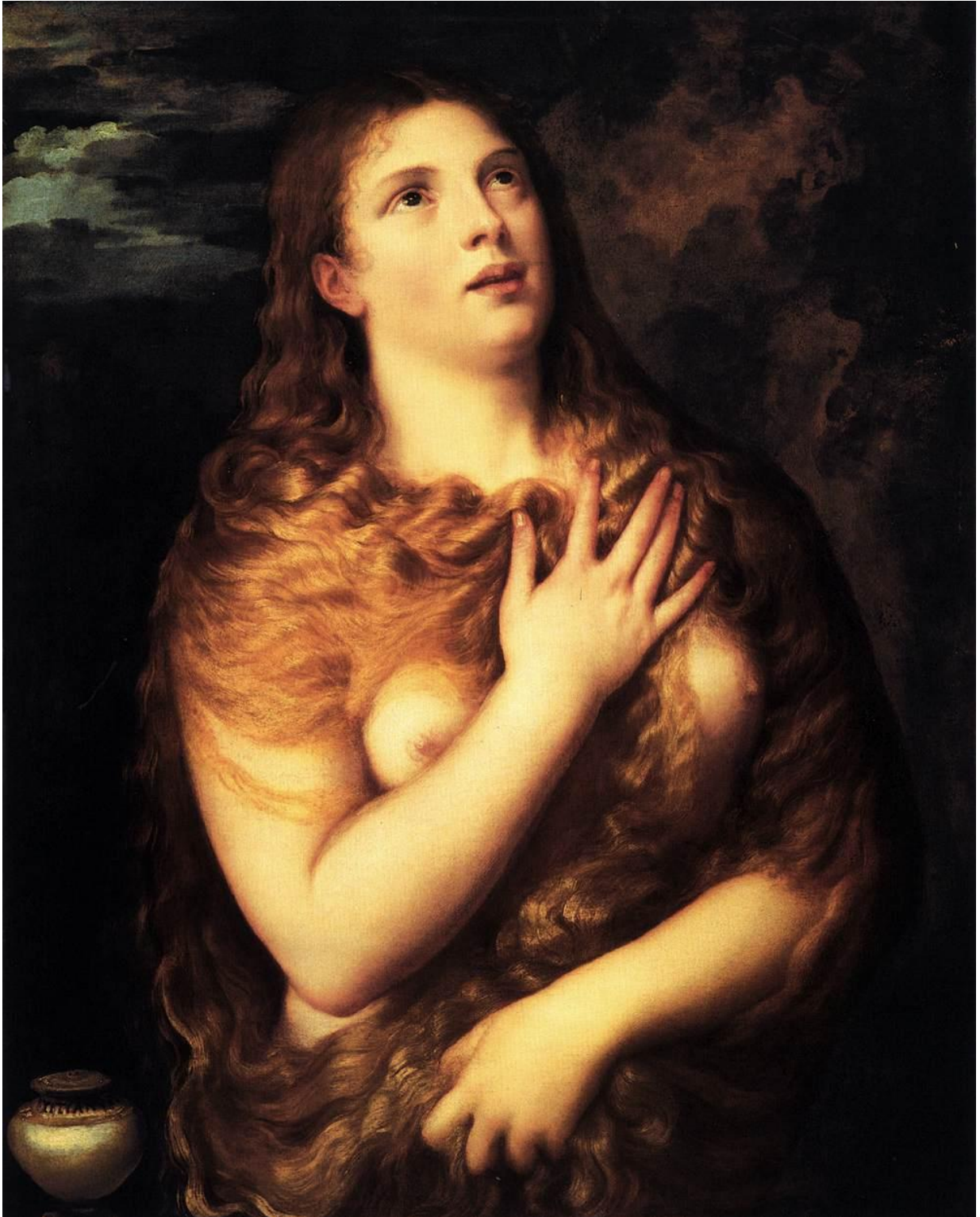


Arriba. *Anunciación* (registro superior) Mosaico en Santa María la Mayor, s. V.

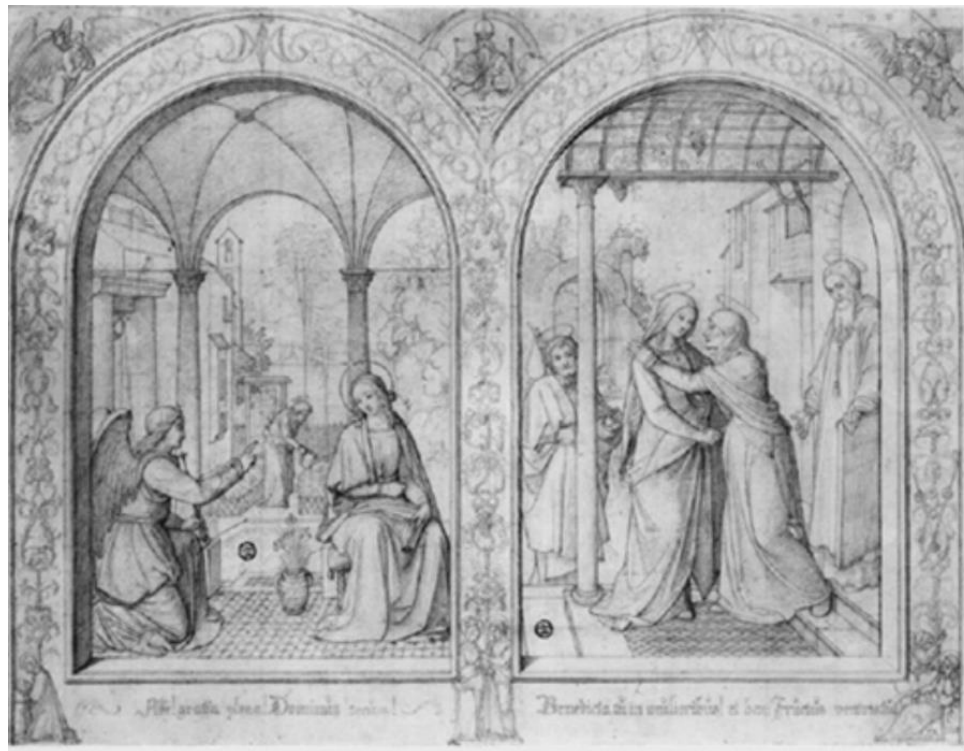
Abajo. *Anunciación* relieve en el portal norte de la Marienkapelle de Würzburg. siglo XV.



Fra Angelico (h. 1395-1455), *La Anunciación*. Hacia 1425-1428, témpera y oro sobre tabla, 194 x 194 cm. Museo del Prado.



Tiziano Vecellio (1490-1576). *María Magdalena* c. 1532 Óleo sobre tabla, 84 x 69 cm Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florencia



Arriba. Johann Friedrich Overbeck (1789-1869). *La Anunciación y La Visitación*, 1817, gouache sobre pergamino, 32.8 x 42 cm. Museo Nacional de San Carlos.

Abajo. Johann Friedrich Overbeck (1789-1869). *La Anunciación y La Visitación ("Ave Maria" und "Benedicta in Mulieribus")*, 1814, lápiz sobre papel, 30.2 x 40.8 cm. Kunstmuseum Basel.



Pelegrín Clavé (1810-1880) Copia de *La Anunciación y La Visitación* de Johann Friedrich Overbeck
Copia de una obra de Overbeck, a la aguada, por P. Clavé. Col. Matilde Clavé, Barcelona (en 1966)



Pelegrín Clavé (1810-1880) Copia de *La Anunciación y La Visitación* de Johann Friedrich Overbeck
Copia de una obra de Overbeck, a la aguada, por P. Clavé. Col. Matilde Clavé, Barcelona (en 1966)



Arriba. Johann Friedrich Overbeck, *La Anunciación*. Pelegrín Clavé Copia de la obra de Overbeck.

Abajo. Johann Friedrich Overbeck, *La Visitación*. Pelegrín Clavé. Copia de la obra de Overbeck.



Pelegrín Clavé (1810-1880), *Autorretrato* . Museo de Arte Moderno de Barcelona



Guillermo Kahlo (1871-1941) *Interior de la cúpula de La Profesa*. 1908.

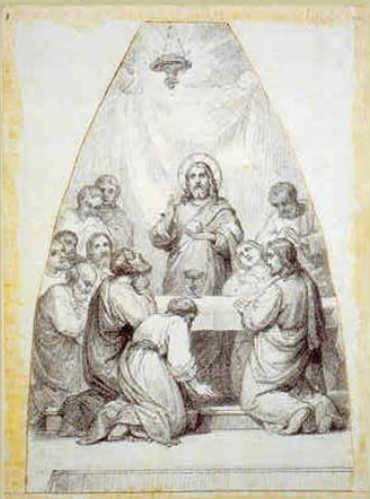


Guillermo Kahlo (1871-1941) Interior de la cúpula de La Profesa. 1908.



J. Engberg. *Interior de La Profesa.*

Publicado en Geografía e Historia del Distrito Federal de Don Antonio García Cubas (Ciudad de México, 1832-1912) 2ª Edición, 1894



DI-0236, DI-0095, DI-0099, DI-0176 • DIBUJO DE CONJUNTO I

Peregrin Clavé (1810-1880). Dos dibujos de conjunto de los ocho gajos de la cúpula de La Profesa, 1858, BANAMEX



Arriba derecha. Pelegrín Clavé (1810-1880). La Profesa. *Sacramento 5. Extremaunción*. Boceto de composición. Lápiz / papel. 14.4 x 10.2 cm BANAMEX

Arriba izquierda. Pelegrín Clavé (1810-1880). La Profesa. *Adoración de la Cruz*. Boceto de composición. Lápiz / papel. 14.5 x 10.2 cm BANAMEX

Abajo. Pelegrín Clavé (1810-1880). La Profesa. *Adoración de la Cruz*. Boceto de composición. Óleo / tela. 26 x 16 cm BANAMEX

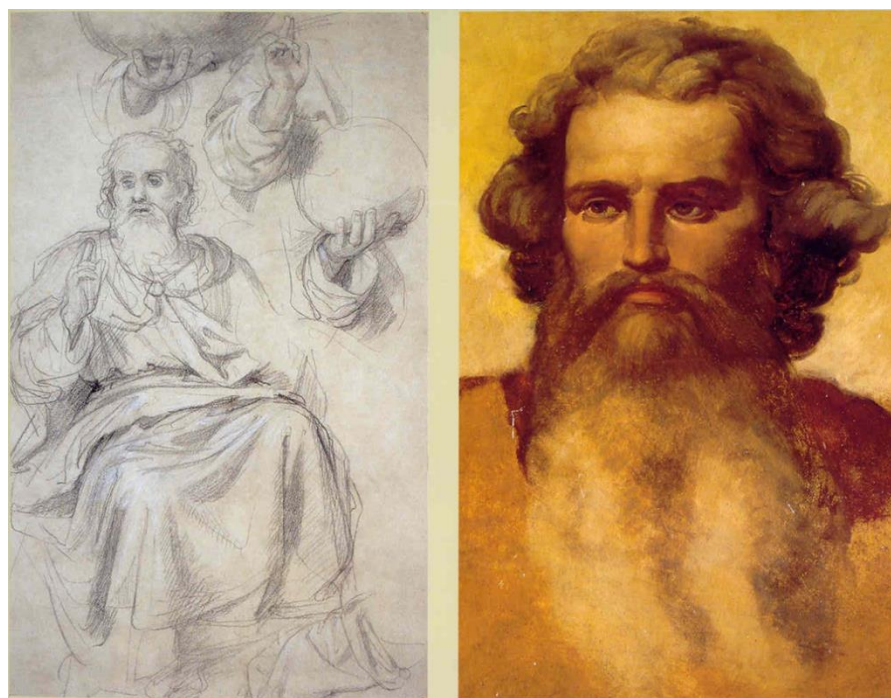


Izquierda. Pelegrín Clavé (1810-1880). La Profesa. Sacramento 7 Matrimonio. Boceto de composición. Lápiz / papel, 14.5 x 10.2 cm, BANAMEX.

Derecha. Pelegrín Clavé (1810-1880). La Profesa. Sacramento 7 Matrimonio. Óleo / tela, 29.5 x 18.8 cm; BANAMEX.



Pelegrín Clavé (1810-1880). *El Padre Eterno*, Óleo sobre tela. Forma octogonal. Firmado: Clavé, Pinacoteca de La Profesa. México.



Arriba. Pelegrín Clavé (1810-1880). *Padre Eterno*. Óleo / tela.45.7 x45 cm. Col. BANAMEX

Abajo. Izquierda. Pelegrín Clavé (1810-1880). *Padre Eterno sentado y manos*. Lápiz / papel, 43 x 28 cm, BANAMEX

Abajo Derecha. Pelegrín Clavé (1810-1880). *Padre Eterno. Cabeza*. Óleo / tela, 50.8 x 32.4 cm BANAMEX



Rafael Sanzio (1483-1520). *Disputa del Sacramento*, 1509-1510. Fresco. 500 x 770 cm. Museo Vaticano.



RAFFAELLO Sanzio (1483-1520). *El triunfo de Galatea*. 1511 Fresco, 295 x 225 cm Villa Farnesina, Rome



Édouard-Henri-Théophile Pingret, (1788-1875) *Retrato del Príncipe Joinville*, s. f., Óleo sobre tela, 69 x 55 cm. Museo Nacional de San Carlos.



Juan Cordero (1822-1884) *Autorretrato*, 1847 Óleo sobre tela Museo Nacional de Arte.



Juan Cordero (1822-1884) *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos*, Roma, 1850, Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte



Pelegrín Clavé (1810-1880). *La locura de Isabel de Portugal*, 1855 Óleo sobre tela. 288 x 226 cm. Museo Nacional de San Carlos.



Giovanni Silvagni, *Episodio de la destrucción de Jerusalén*, Museo Nacional de San Carlos



Francesco Podesti, (1800-1895). *El juicio entre la Virtud y el Vicio*, 1851, Óleo sobre tela, 266 x 194 cm. Museo Nacional de San Carlos.



Francesco Coghetti, (1804-1875). *Episodio del Diluvio Universal*, ca. 1852, Óleo sobre tela, 221 x 250 cm. Museo Nacional de San Carlos.



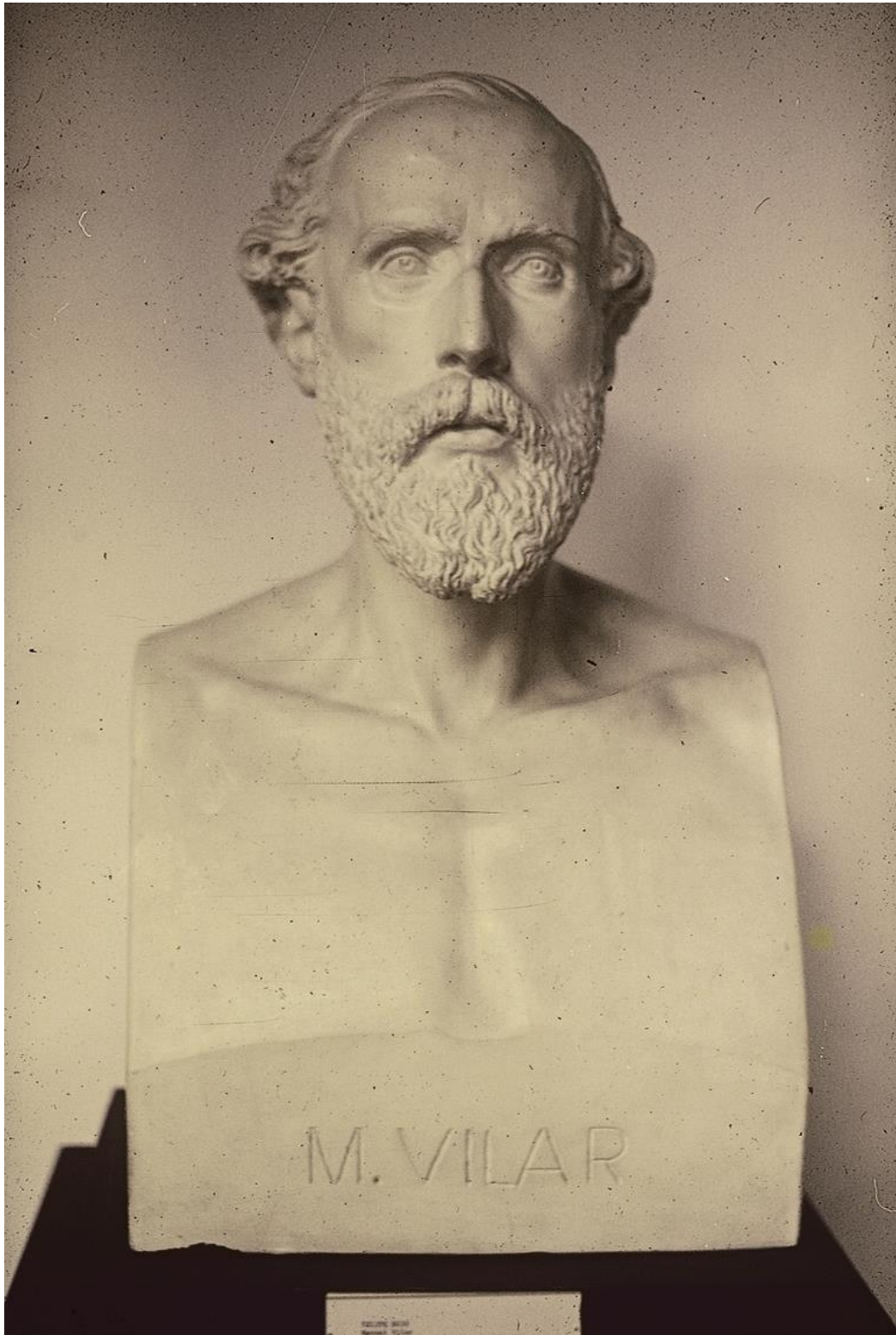
Pietro Tenerani (1789-1869). *Psique desmayada*. 1834. Mármol, 58.3 x 55.8 x 28.7 cm. Museo Nacional de San Carlos.



Antonio Solá, (1787-1861). *Paris y Helena*, s. f. Mármol, 99.5 x 51.3 x 44.7 cm Museo Nacional de San Carlos.



Manuel Vilar y Roca (1812-1860). *San Carlos Borromeo protegiendo a un niño*, 1859. Yeso, 203 x 86.8 x 85 cm. Museo Nacional de San Carlos.



Felipe Sojo. *Retrato de Manuel Vilar*, 1861, Yeso Museo Nacional de Arte

SEGUNDA PARTE

EL CAMINO AL DESENCANTO DE PELEGRÍN CLAVÉ. LA OPOSICIÓN DE ÉDOUARD PINGRET Y DE JUAN CORDERO.

I LAS EXPOSICIONES DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS.

El 6 de enero de 1849 *El Siglo XIX*, periódico editado en la Ciudad de México, publicó un artículo dedicado a la Academia de Bellas Arte de San Carlos.³⁹⁷ Poco más de cinco años habían transcurrido desde que el gobierno encabezado por Antonio López de Santa Anna emitiera el Decreto por medio del cual se dispuso la reorganización de la enseñanza artística en México a través del “impulso y fomento á la academia de las tres nobles artes”.³⁹⁸ El autor del artículo, cuyo nombre no fue incluido, hizo un recuento de los avances alcanzados hasta entonces por la institución “que no tiene igual en los Estados Unidos, y [que] cuenta ya con un local propio y mejor que el que tiene la Academia de Bellas Artes de San Lucas en Roma”. El Decreto de 1843 puso especial énfasis en la contratación de los directores particulares de cada una de las bellas artes, los cuales debían ser solicitados “de entre los mejores artistas que hay en Europa”.³⁹⁹ A ellos, Pelegrín Clavé, Manuel Vilar y Santiago Bagally, bajo la dirección de Javier Echeverría, el Presidente de la Academia, debe atribuirse el renacer de la educación artística en el México de mediados del siglo XIX.⁴⁰⁰ En uno de los párrafos, el articulista puso un acento especial en dos aspectos centrales de la vida académica que por entonces eran ya una realidad: el enriquecimiento de las colecciones de arte, previsto en el artículo 6 del

³⁹⁷ “Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *El Siglo XIX*, México, sábado 6 de enero, 1849. Publicado por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en el siglo XIX*, UNAM-IIE, México, 1997, pp. 185-187.

³⁹⁸ Proemio al Decreto del gobierno del 2 de octubre de 1843 concerniente a las *Dotaciones de los directores particulares de pintura, escultura y grabado de la academia de San Carlos*. Publicado por Manuel Dublán y José María Lozano, *op. cit.*, p. 617. *Vid.* Esteban Calderón, *op. cit.*, pp. 85 y 86.

³⁹⁹ Artículo 2 del Decreto. La disposición jurídica se limitó a contemplar a los directores de pintura, escultura y grabado, sin hacer mención de la arquitectura (Art. 1).

⁴⁰⁰ Para el estudio del régimen de gobierno de la Academia y el de los Directores de la misma véanse respectivamente los capítulos 2 y 5 de Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, *op. cit.*, pp. 37-49 y 69-74.

Decreto, y la organización de exposiciones, aspecto no contemplado en la norma jurídica.

El periódico consignó que:

“La academia de pintura, escultura, grabado y arquitectura, ya no es un calabozo; sus departamentos han sido con decencia adecuados cada uno a su objeto; la luz, elemento tan necesario a estos trabajos se tiene en abundancia y con discreción, así de día como de noche; *las colecciones han mejorado*, los modelos se han escogido; se hace bajo los tres profesores venidos de Europa el estudio de la pintura, escultura y grabado, con el aprovechamiento, buen gusto y selecta escuela que acreditan las obras de *la exposición actual, la primera que tiene lugar en México*, y que va sin duda a servir de estímulo así a los discípulos de la Academia, como a los cultivadores de las bellas artes fuera de ella, que para el año próximo venidero mandarán mayor número de objetos y siempre mejorando con el mayor estudio y la emulación que se excita por este útil medio”.⁴⁰¹

El artículo del *Siglo XIX* tiene una importancia particular al ser una de las escasas noticias que se han conservado en relación a la Primera Exposición Anual de la Academia Nacional de San Carlos,⁴⁰² que se encontraba abierta al público en el momento en que se publicó. Es probable que la asistencia a ella haya motivado al escritor anónimo a realizar el balance de los logros alcanzados hasta entonces por la Academia, a los que se sumaba, a partir de ese momento, la periódica celebración de exposiciones de arte. Es una lástima que el articulista no hubiera encontrado deseable el hacer mención a las obras expuestas, como habrá de ser costumbre, por parte de algunos críticos, a partir de la Segunda Exposición, pues con ello habría dejado testimonio de una muestra que, sin caer en el olvido, no dejó mucha evidencia de su contenido. Del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos no se ha exhumado aun ningún documento que se refiera a ella; la memoria documental de la Academia, no preservó evidencia escrita ni siquiera de la fecha exacta de su celebración.⁴⁰³

⁴⁰¹ La letra cursiva es mía.

⁴⁰² Ya se indicó que el nombre oficial de la escuela en aquel momento era el de Academia Nacional de Bellas Artes. *Vid.* Nota 11.

⁴⁰³ La titánica labor, realizada particularmente por Eduardo Báez Macías, de clasificación y catalogación de los documentos del archivo de la Academia de San Carlos resguardados hoy principalmente en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la UNAM no ha sacado a la luz ninguno vinculado a la primera exposición.

Abelardo Carrillo y Gariel señaló erróneamente que “a partir de enero de 1851 se llevan a cabo exposiciones especiales...”;⁴⁰⁴ fecha que corresponde a la segunda exhibición, que es la primera de la que se publicó un catálogo, y Elisa García Barragán se refirió equivocadamente a las “exposiciones que a partir del 24 de noviembre de 1848 organizaron cada año los flamantes directores de la Academia”.⁴⁰⁵ Sabemos por las palabras consignadas por Pelegrín Clavé que la primera exposición se celebró del 24 de diciembre de 1848 al 7 de enero de 1849; fecha que coincide con la del artículo publicado en el *Siglo XIX* que se refiere a “la exposición actual, la primera que tiene lugar en México”, lo cual no era cierto del todo. Clavé dejó constancia, en un manuscrito que se conserva en un archivo particular de México, no sólo de la fecha de celebración de la primera exposición, sino de los nueve retratos, cuatro de señoras y cinco de señoritas de su autoría, que fueron incluidos. El maestro catalán indicó, en las llamadas por Salvador Moreno *Anotaciones autocríticas*, que:

“Del 24 (de) diciembre al 7 de enero de 1848 a 1849 hicimos la primera exposición en la Academia de San Carlos de México, la primera que celebra este Nuevo Mundo. Fue innumerable el gentío de todas clases que visitó la Academia, pero a pesar de ser tan numeroso no hubo ningún desorden, si por desorden no consideramos los empujones, etc.”⁴⁰⁶

A la primera exposición se refirió Manuel Vilar en una de las cartas que envió a su hermano José; en el texto el escultor dejó el testimonio de que la iniciativa para organizar la exhibición fue suya y de Pelegrín Clavé, y complementa lo dicho por el pintor sobre la concurrida asistencia del público (¡30 000 personas en quince días!). El catalán elogió la labor de crítica realizada por su paisano Rafael Rafael quien, como redactor del periódico *El Universal*, habría de convertirse en uno de los escritores que de manera recurrente,

⁴⁰⁴ Abelardo Carrillo y Gariel, *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El Arte en México de 1781-1843*, México, 1939.

⁴⁰⁵ Elisa García Barragán, “El pintor Pelegrín Clavé y la renovación de la Academia de San Carlos” en *Historia del Arte Mexicano*, T. 10, el Arte en el siglo XIX, SEP SALVAT, México, 1986, p. 1415.

⁴⁰⁶ Pelegrín Clavé, *Anotaciones autocríticas*, manuscrito autógrafo, archivo particular, México. Incluido en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 108.

hasta que fue expulsado por la represión del gobierno “liberal”, consignó las obras que se presentaron en las exposiciones de la Academia.⁴⁰⁷ Vilar indicó que:

“Estas columnas que te incluyo son del periódico que se publica en ésta, llamado *El Universal*, el cual trae la descripción de la exposición que ha habido en esta Academia, y como está hecha con alguna inteligencia –mejor que muchos otros periódicos que también la han descrito-, he querido remitírtelas, para que te informes de la dicha exposición y del modo de escribir sobre las artes en este país. Teniendo la satisfacción de que el que lo ha hecho es un paisano nuestro, hijo de Barcelona, llamado Rafael, joven de un talento extraordinario pues es uno de los mejores escritores y grabadores en madera y en lámina de ésta y redactor de dicho periódico.

Hay en la susodicha descripción algunas exageraciones, y en la descripción de la escultura no me gusta la comparación que hace, pues son siempre odiosas las comparaciones. Te lo advierto porque podría ser que diese lugar a alguna polémica, y como supongo que en ésta no habrá ningún escritor que prefiera la escultura a la pintura saldríamos perdiendo nosotros. Haz leer los dichos números a los señores de la Junta, profesores, amigos, etcétera, y no me desagradaría que los periódicos hablasen de esta exposición para dar publicidad de ella, *y del empeño que nos hemos tomado Clavé y yo para ésta, pues nosotros quisimos que la hubiese (como en efecto también la habrá todos los años)*, habiendo tenido la satisfacción de que hubiese salido brillantísima, pues las obras de los discípulos estuvieron expuestas en sus respectivas clases, y en una sala la de los artistas de fuera de la Academia, y todo puesto con la mayor propiedad. Desde el día 14 de diciembre hasta el 7 de enero que estuvo abierta al público, de las 10 a las 3 de la tarde, habrán concurrido unas 30,000 personas, quedando todos entusiasmados, pues nunca había habido una exposición, siendo tan esenciales para fomentar el gusto y el estímulo a los discípulos”.⁴⁰⁸

Las palabras de Clavé y Vilar contrastan con otro de los escasos testimonios relacionados con la Primera Exposición, la pintura atribuida a Jesús Cagide⁴⁰⁹ que se conserva en la Galería Pictórica y Museo José Luis Bello y Zetina de Puebla. Del óleo, no firmado, Eduardo Báez ha dicho que:

“...muestra una galería de pintura con sus muros cubiertos de cuadros...podría tratarse de la galería, pero antes de las modificaciones de Cavallari. El techo, que recibe la luz cenital de un gran tragaluz,

⁴⁰⁷ La crítica que escribió sobre la exposición de 1849 no fue publicada por Ida Rodríguez Prampolini.

⁴⁰⁸ La letra cursiva es mía. Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada en México el 10 de enero de 1849. Publicada por Salvador Moreno en *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p.148.

⁴⁰⁹ El apellido de este autor aparece de manera indistinta como Cajide o Cagide.

está sostenido por grandes ménsulas de madera que en la remodelación de Cavallari se suprimieron”.⁴¹⁰

La pintura de Puebla ha sido identificada, Baez así lo piensa, con la obra que según consta en el catálogo de la Segunda Exposición de 1849-1850, presentó Cagide y que representaba el salón de exposiciones de la Primera Exposición. La entrada correspondiente del catálogo señaló:

“...D. Jesús Cajide, 37: Perspectiva, *original*, salón de la misma Academia en la 1ª exposición del año próximo pasado, distinguido con el segundo premio, alto 33 ps., ancho 23;”⁴¹¹

La pintura recibió la atención del anónimo comentarista del *Siglo XIX* quien escribió que:

“El señor Cagide, que parece dedicarse a la perspectiva, ha presentado un cuadro (el único de éste género en ésta sala) que *representa el salón de exposiciones del año pasado*. Notamos en él no poca inteligencia y buen gusto; pero le aconsejamos de paso que en esta clase de pintura, cuide siempre con empeño de todos los accesorios”.⁴¹²

El orden, distinción, comportamiento y número reducido de los asistentes representados por Cagide no se corresponden al alboroto que consignó Clavé en su *Anotaciones autocríticas*, al cual más se adecuaría la imagen que, con motivo de otra exposición, realizó más tarde J.S. Hegi. A Cagide lo que le interesó, en tanto que practicante del paisaje urbano, fue la representación de un espacio interior; Hegi, con su ojo extranjero, se mostró deseoso de representar escenas costumbristas y de captar la diversidad de clases que integraban a la sociedad mexicana.

El nacimiento de las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos tuvo lugar el día previo a la fiesta de la Natividad de 1848, año en el que en Inglaterra se fundó la Hermandad Prerrafaelita. No obstante, se puede señalar una exposición anterior a la “primera que celebró el Nuevo Mundo”. En la prehistoria de las muestras de arte

⁴¹⁰ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, op. cit., nota 28, p. 243.

⁴¹¹ *Catálogo de los Objetos de Bellas Artes de que consta la Segunda Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México*. Publicado por Manuel Romero de Terreros op. cit., p. 60.

⁴¹² La letra cursiva es mía. “Segunda Exposición de la Academia de Bellas artes de San Carlos” publicado en *El Siglo XIX* el 17 de enero de 1850. Incluido en Ida Rodríguez Prampolini, op. cit., No. 30, p. 212.

presentadas en el México de la Academia de San Carlos reestructurada, se encuentra la organizada por el propio Clavé y por Manuel Vilar a los seis meses de su llegada al país. La exhibición no se llevó a cabo en la sede de la Academia, que seguía siendo el edificio del antiguo Hospital del Amor de Dios, y que se encontraba en un proceso de ampliación y adaptación, sino en la casa de la Lotería, ubicada en la calle de San Francisco. La exposición se presentó en julio de 1846 y, según Salvador Moreno, causó gran revuelo. Por su parte, Manuel Revilla señaló que los retratos presentados por Clavé de personajes distinguidos de la sociedad mexicana, llamaron mucho la atención y agradaron.⁴¹³ Gracias a que el pintor realizó un dibujo en el reverso de uno de los impresos por medio de los cuales los maestros invitaron a la muestra es que conocemos su contenido:

“Pelegrín Clavé, profesor de pintura, y Manuel Vilar, profesor de escultura, directores de la Academia Nacional de San Carlos, tienen el honor de ofrecer a U. sus servicios, participándole a la vez que hasta el Domingo 26 del corriente, en la calle de San Francisco casa de la Lotería, manifestarán algunas de las obras que han ejecutado en esta capital, y esperan tener el placer de que U. les honre con su presencia. Méjico, julio de 1846”.⁴¹⁴

Puesto que el Decreto de 1843 no hizo mención de la organización de exposiciones, y a la vista de la temprana iniciativa de Clavé y Vilar de presentar su producción de reciente creación, puede concederse a ambos maestros catalanes la paternidad de las exposiciones de arte de la Academia de San Carlos de México. Detrás de la idea de “manifestar” sus obras debió haber habido un empeño de generar convicción sobre su valía en la sociedad que, no sin polémicas en el caso de Clavé, les había confiado la dirección de la enseñanza artística. El mostrar sus talentos y capacidades, les permitió demostrar lo idóneo de su contratación. De hecho, las exposiciones de la Academia habrían de convertirse en un recurso de permanente afirmación de su preeminencia artística, tanto como creadores, a través de la presentación de sus obras, como en su papel de docentes al desplegar ante los ojos de la opinión pública los frutos alcanzados por sus discípulos, aspecto que los catálogos no pasaron por alto al consignar los nombres de los maestros en los encabezados de cada sección. Así, los subtítulos *Clase de Escultura*,

⁴¹³ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 122. Citado por Salvador Moreno, *El Pintor Pelegrín Clavé, op. cit.* p. 35.

⁴¹⁴ Publicado por Salvador Moreno, *ibidem*, p. 34.

bajo la dirección del director D. Manuel Vilar o Clase de Yeso. Bajo la dirección e inmediata corrección del director D. Pelegrín Clavé permitían efectuar una transferencia de parte del mérito del discípulo al maestro.⁴¹⁵

En relación a la exhibición de sus obras, Clavé contó en las exposiciones con una sección propia que bajo el rubro de *Estudio del Director D. Pelegrín Clavé* garantizó el que los asistentes pudiera tener conocimiento, año con año, de las nuevas obras que producía su pincel, así como de las personalidades distinguidas que le habían buscado para ser “eternizadas” por su especial talento en el género del retrato. La exposición de 1846 fue la primera manifestación pública de su pericia en un género que hizo de él, como ha señalado Eduardo Baez, “el pintor más solicitado para hacer los retratos de aquellos que podían pagar por esta manifestación de buen gusto”.⁴¹⁶ Ante los retratos expuestos en 1846 la sociedad mexicana quedó fascinada, según señaló Manuel Revilla:

“no sólo por el exacto parecido, sino por la distinción y elegancia que sabía poner en los de toda persona distinguida y elegante; por el carácter y la propiedad en la expresión y actitudes, y por la verdad y brillantez con que pinta a los rasos, terciopelos y encajes.”⁴¹⁷

Al contar con un espacio privilegiado dentro de las exposiciones para mostrar su obra, Clavé supo sacar provecho de las ventajas de la autopromoción. Las muestras de la Academia se convirtieron en causa y efecto de su preeminencia artística dentro de la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX; el enfrentamiento con Édouard Pingret se originó con motivo del uso no sólo de una sala en particular para la exposición de las obras de Clavé, sino del empleo exclusivo de ciertos recursos destinados al mejor lucimiento de sus pinturas en detrimento de las de los demás participantes.

⁴¹⁵ No pretendo decir que mediante la inclusión de sus nombres Clavé y Vilar crearan una estrategia de autoexaltación, sino que la práctica común al mundo de las academias la llevaba implícita. Baste recordar que la única ocasión en la que una obra de Paul Cézanne fue aceptada en el Salón de París —en 1882— fue debido a que su amigo Antoine Guillemet, miembro del jurado, ejerció su prerrogativa de incluir una obra de uno de sus discípulos sin tener que someter su elección a debate. *Vid.* Natahniel Harris, *The art of Paul Cézanne*, Nueva York, Gallery Books, 1989, p. 53.

⁴¹⁶ Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, op. cit., p. 90.

⁴¹⁷ Manuel Revilla, op. cit., p. 122.

Si el nacimiento de las exposiciones anuales celebradas por la Academia se encuentra unido a la labor de reorganización emprendida por Manuel Vilar y por Pelegrín Clavé, su vida hubo de prolongarse mucho más allá de la desaparición del primero y de la repatriación del segundo. A partir de la Primera Exposición que se presentó en 1848, la escuela organizó durante el siglo XIX un total de veintitrés exhibiciones; el número de muestras organizadas convierte a la Academia en una suerte de indicador de la inestabilidad del país, dado que la pretensión de presentarlas anualmente se vio entorpecida por las condiciones políticas imperantes. Las primeras once se realizaron de manera regular desde fines de 1848 hasta principios de 1859.⁴¹⁸ La Duodécima Exposición dio inicio en las postrimerías de 1861 y finalizó en enero de 1862, es decir que durante dos años las exhibiciones se suspendieron. La Decimotercera Exposición no se celebró, como correspondía, en diciembre de 1862, sino que tuvo que esperar tres años dado que se inauguró en noviembre de 1865 y se cerró en diciembre del mismo año; en esa ocasión la escuela ostentaba un nombre con mayor lustre: el de Academia Imperial de San Carlos de México. La Decimocuarta Exposición de la rebautizada Escuela Nacional de Bellas Artes de México se celebró a finales de 1869, en tanto que la Decimoquinta se llevó a cabo a finales de 1871.⁴¹⁹ La Decimosexta se celebró al concluir el año de 1873. En 1875 la Decimoséptima Exposición tuvo un carácter atípico puesto que se presentaron las *“obras expuestas...correspondientes al décimo de los grupos determinados en el Cap. 3º Sec. 2ª del Reglamento formado por la Comisión Mexicana de la Exposición Nacional e Internacional de Filadelfia”*.⁴²⁰ El catálogo de la Decimoctava Exposición está fechado, sin indicar el mes, en 1877; en tanto que la Decimonovena que se llevó a cabo en 1879 tuvo el carácter de una bienal, que comprendió tanto el año escolar de 1878 como el siguiente. La Vigésima Exposición se efectuó a finales de 1881; la Vigésimoprimera abrió sus puertas en diciembre de 1886 y finalizó en enero de 1887; la Vigésimosegunda Exposición se celebró

⁴¹⁸ Consigno las fechas proporcionadas por los catálogos publicados por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*

⁴¹⁹ En relación a esta muestra la obra de Manuel Romero de Terreros genera confusión puesto que por un lado consignó la fecha de publicación del catálogo en diciembre de 1871, y por otro incluyó la lista de los *Números premiados en el sorteo de la decimoquinta Exposición Nacional de objetos de Bellas Artes, el día 15 de enero de 1871 Números premiados y sus dueños*, fecha que evidentemente no es posible.

⁴²⁰*Vid.* Manuel Romero de Terreros, *ibídem*, p. 466.

en 1892; y, finalmente, la Vigésimotercera no se celebró de finales de 1898 a principio de 1899, como estaba previsto, sino que se inauguró hasta enero de 1899 debido al retraso en la llegada de las obras de la sección española.

Generalmente, aunque hubo varias excepciones, las exposiciones solían abrir sus puertas a finales de diciembre para cerrarlas en los últimos días de enero o los primeros de febrero del año siguiente. Al final de las mismas solía efectuarse una rifa entre los suscriptores, personas que contribuían a sufragar los gastos inherentes a la organización de las exhibiciones mediante la adquisición de acciones y que eran reputados como “protectores de las bellas artes” del establecimiento. Los boletos que comprobaban tal estatus, y que permitían el acceso reservado a sus poseedores y a sus familias en días especiales, podían adquirirse ya fuera mediante un aviso previo al conserje de la Academia, o en la puerta de la misma. Los suscriptores recibían el catálogo de la muestra, así como litografías elaboradas a partir de las obras expuestas por los artistas nacionales.⁴²¹ Un precioso testimonio sobre la diferencia entre el acceso oneroso de los suscriptores, frente a la gratuidad que en ciertos días se concedía a la población general, fue consignado por un anónimo articulista que publicó en 1852 en *La Semana de las Señoritas* una reseña de la Cuarta Exposición. El escritor inició su texto narrado las circunstancias que rodearon su arribo a la Academia:

Yo, el infrascrito, el día no sé cuántos de diciembre del año 1851 de la Redención...hacia la hora del mediodía, dirigí mis pasos acompañado de un mi compadre, a la calle de la Academia, y luego que llegué a una casa grande conocida con el nombre de Academia Nacional de San Carlos, entré en ella con el derecho que me daba una cierta boleta manuscrita e impresa a falta del otro derecho, para mí a la sazón “caduco”, que se otorga a todo hijo de vecino estante y habitante en México, para ir a la exposición consabida sin billete ni cosa que lo valga, desde cierto hasta cierto término”.⁴²²

El anónimo articulista también dio testimonio del cómo los visitantes podían recorrer las exposiciones con el catálogo de las mismas para poder guiarse entre los

⁴²¹ *Vid.* Las advertencias incluidas en los catálogos de las exposiciones publicados por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*

⁴²² “Cuarta Exposición Pública de Obras de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos”, *La Semana de las Señoritas*, México, 1852, T. III, p. 281. Publicado por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 305 y 306.

cientos de obras que se presentaban. Sus palabras son a la vez un testimonio y una crítica de estas publicaciones que, a pesar de sus errores y de la confusa enumeración de las obras, constituyen una fuente preciosa para conocer los objetos que, ya sea que procedieran de fuera de la Academia o que hubieran sido realizados por sus alumnos y docentes, se mostraban ante la sociedad mexicana. Los catálogos que, como ya se indicó, aparecieron a partir de la Segunda Exposición, sumados a las reseñas y críticas publicados por la prensa, así como por los documentos que se conservan en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, permiten el conocimiento del gusto imperante en el México de la segunda mitad del siglo XIX. El acceso a los catálogos fue facilitado por la labor de Manuel Romero de Terreros quien publicó en 1963 una recopilación de ellos.⁴²³ En relación al catálogo de la Cuarta Exposición el articulista de *La Semana de las Señoritas* señaló:

“Como iba diciendo, entréme en la casa Academia, y después de haberme hecho, mediante una peseta, de un cuadernito impreso, aunque muy mal, intitulado Catálogo de los objetos de bellas artes presentados en la cuarta exposición (qué exposición ha de ser) anual (¿cuarta exposición de cada año ¡...objetos presentados en la exposición!...?) de la Academia Nacional de San Carlos de México (¡cómo que ha de ser Meccico o Megsico!), dirígime con mi ya dicho compadre a la ´clase de escultura´”.⁴²⁴

Durante los veintidós años que Pelegrín Clavé residió en México la Academia de San Carlos organizó trece exposiciones anuales; el catalán tan sólo participó en ocho. La exhibición de 1855, celebrada unos doce años antes de la salida del pintor de nuestro país,⁴²⁵ marcó el final de la inclusión del *Estudio del Director de Pintura Don Pelegrín Clavé*, hecho que se encuentra conectado a los ataques que padeció por parte de Édouard Pingret y de Juan Cordero y que coincide con la declaración del español de su deseo de abandonar México. Las exposiciones anuales de la Academia constituyeron el campo de batalla en el que se libraron los ataques dirigidos tanto por Pingret como por Cordero en

⁴²³ Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México, 1850-1898*, México, Imprenta Universitaria, 1963.

⁴²⁴ “Cuarta Exposición Pública de Obras de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos”, *La Semana de las Señoritas*, México, 1852, T. III, p. 281. Publicado por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 305 y 306.

⁴²⁵ La exposición se inauguró en diciembre de 1855; Clavé abandonó México a principios de enero de 1868.

contra de la cabeza de la enseñanza de la pintura en la escuela de San Carlos; enfrentamientos en los cuales los tres artistas compartieron por igual la derrota.

II. ÉDOUARD PINGRET. UN PINTOR FRANCÉS A LA CAZA DE LA FORTUNA EN MÉXICO.

Édouard-Henri-Theophile Pingret⁴²⁷ se embarcó en 1850 con rumbo a tierras mexicanas animado por su amigo el Príncipe de Joinville, quien participó en la Guerra de los Pasteles y en la toma del puerto de Veracruz en 1838;⁴²⁸ a él se imputó el haber disparado la bombardera que ocasionó la pérdida de la pierna del Presidente Antonio López de Santa Anna.⁴²⁹ Pingret llegó a México con la misión de rescatar las propiedades de la *Compagnie de Transportation Maritime Americaine*, de la cual el Príncipe era socio mayoritario, aunque disimulado bajo un nombre supuesto.⁴³⁰ El pintor arribó con una carta de presentación dirigida a Lucas Alamán, y con un voluminoso equipaje integrado por obras de arte que pretendía vender, así como por su archivo personal y pinturas de su autoría realizadas en Europa y África.⁴³¹ La llegada de Pingret a México se dio veintinueve años después de la Independencia del país, por ello, tal vez, no se le pueda incluir dentro de la categoría de los “artistas viajeros”,⁴³² es decir, de aquellos que aprovecharon la apertura que el nuevo Estado mostró con los no hispanos, quienes al verse libres de los obstáculos que la Corona española solía imponer para pasar a sus colonias de ultramar, se trasladaron a él. Conviene recordar, a manera de antecedente, que artistas como Octaviano d’Alvimar, Claudio Linati, Johan Friedrich von Waldeck, Karl Nebel, Johan Moritz

⁴²⁷ La fuente principal de la que he tomado los datos biográficos de Édouard Pingret es la obra que Luis Ortiz Macedo publicó en 1989. *Vid.* Luis Ortiz Macedo, *Edouard Pingret. Un pintor romántico en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1989.

⁴²⁸ De manera errónea Luis Ortiz Macedo señaló como fecha de la toma de Veracruz el año de 1843. *Ibidem*, nota 29, p. 60.

⁴²⁹ Francisco Fernando Felipe Luis María de Orleans, Príncipe de Joinville (1818- 1900), fue el tercer hijo varón de Luis Felipe de Orleans, el último Rey de Francia. El Museo Nacional de San Carlos resguarda un retrato suyo, no fechado, realizado por Édouard Pingret.

⁴³⁰ Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 58

⁴³¹ Lucas Alamán era administrador de los bienes de la familia Pignatari, poseedora de acciones de la compañía de transportación marítima y heredera de los bienes del Marquesado de Oaxaca. *Ibidem*, p. 60.

⁴³² Para una introducción al estudio de la obra de los artistas viajeros véase Fausto Ramírez, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, *Historia del Arte Mexicano*, T. 10, Arte del Siglo XIX, T.II, SEP-SALVAT, México, 1986, pp. 1366-1391.

Rugendas, Jean-Baptiste-Louis Gros, Daniel Thomas Egerton, Frederick Catherwood y John Phillips, se lanzaron a la aventura de cruzar el Atlántico para conocer y registrar, en grabado o en pintura, y a partir de la década de 1840 en fotografía, la riqueza y diversidad de unas tierras que, el también viajero alemán, Alejandro de Humboldt había dado a conocer a través de la publicación de los volúmenes de su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* entre 1807 y 1834 . A excepción del inglés John Phillips, todos los demás llegaron y abandonaron México antes de que diera inicio el proceso de reorganización de la Academia de San Carlos.

Fausto Ramírez ha aclarado que los propósitos que motivaron la traslación de estos artistas europeos fueron de muy diversa índole, desde los intereses puramente artísticos y científicos, hasta los anhelos románticos de poner en práctica utopías revolucionarias, pasando por el oportunismo político y mercantil. El estudioso mexicano nos puso en guardia para no atribuir el interés de los artistas viajeros “al simple afán de lucro o a un objetivo puramente venal”.⁴³⁵ Sin embargo, la advertencia no parece que pueda aplicarse al caso de Édouard Pingret, quien aunque no pueda vincularse al contingente de artistas arriba mencionado por razón de la fecha de su paso a México, sí puede ser relacionado por su condición de extranjero. A Pingret la historiografía, siguiendo las palabras de Manuel Vilar, lo ha presentado como un hombre que llegó a nuestro país con el único afán de hacer rápida fortuna; móvil que también determinó el tránsito de Pelegrín Clavé y de Vilar. El pintor arribó en 1850; para mayo del año siguiente Vilar tenía ya plena conciencia de las intenciones del francés que había deslumbrado a la sociedad mexicana al presentarse como pintor del rey Luis Felipe de Orleans, monarca que tras abdicar a consecuencia de la revolución de 1848 se encontraba por entonces en el exilio. En la carta que el director de escultura de San Carlos escribió a Pau Milá y Fontanals no sólo puso en entredicho la realidad de tan eminente honor con las palabras “el cual se dice que era pintor de Luis Felipe” sino que no dudó en llamarle, a pesar de reconocer que tenía bastante mérito, “un verdadero charlatán, un mal criado y un sinvergüenza, pues para

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 1377.

reunir los veinte mil pesos que dice se propone ganar en dos años, no se para en pelillos”.⁴³⁶

La imagen negativa construida por Vilar ha tenido resonancia en los historiadores del período: Salvador Moreno lo presentó como envidioso y mal intencionado;⁴³⁷ Eduardo Báez lo tachó de presuntuoso, ambicioso y dado a provocar enfrentamientos mediante sus críticas a Clavé y Cordero.⁴³⁸ Luis Ortiz Macedo puso al descubierto su carácter iracundo, intemperante y agresivo; su voracidad y oportunismo; el modo hiriente de esgrimir sus opiniones; su falta de tacto y su ridícula pretensión de seductor sexagenario.⁴³⁹ La personalidad violenta del francés fue consignada por Vilar en una carta fechada el 4 de enero de 1852 en la que no dudo en caracterizarlo como pendenciero; el catalán señaló que “Este francés es una de las plagas de Egipto por su mal genio, pues riñe con todos los que lo tratan”.⁴⁴⁰ No obstante, en contraste con la suspicacia de Vilar ante las intenciones de Pingret, la sociedad mexicana le otorgó desde su arribo un alto reconocimiento y se declaró dichosa de tenerle en su país, como dejó en claro una nota publicada por *El Siglo XIX* el 19 de septiembre de 1851:

“Por una *feliz casualidad* este hábil artista ha decidido fijar su residencia en México, no obstante que ha sido llamado con empeño de las principales ciudades de Europa. Sabemos que el señor Pingret *tiene cuarenta cuadros* de bastante mérito que destina a la próxima exposición de la Academia de San Carlos. Sinceramente nos alegramos de que éste hábil artista se quede entre nosotros, porque de esa manera tendremos el gusto de admirar con paciencia la habilidad del *pintor del ex rey de los franceses*, que contribuirá, no lo dudamos, al progreso de las artes en nuestra patria.”⁴⁴¹

⁴³⁶ Carta de Manuel Vilar a Dn. Pablo Milá, fechada en México el 4 de mayo de 1851. Publicada por Salvador Moreno en *El Escultor Manuel Vilar, op. cit.*, pp. 160 y 161.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁴³⁸ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1919, op. cit.*, p. 94.

⁴³⁹ Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, pp. 61 y 69-71.

⁴⁴⁰ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada en México el 4 de enero de 1852. Reproducida por Salvador Moreno en *El Escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 162.

⁴⁴¹ Las itálicas son mías. “El Señor Pingret”, nota anónima publicada en *El Siglo XIX* el 19 de septiembre de 1851. Publicado en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, Núm. 40, p. 304.

Nada de casual tuvo el establecimiento de Pingret en México como señaló el periódico, sino que fue parte de una estrategia bien orquestada de enriquecimiento personal. El francés se propuso, y lo consiguió, impresionar a la sociedad mexicana al presentarse con el aura de un “Pintor del Rey”; etiqueta que no podía dejar de seducir a los miembros de la sociedad conservadora mexicana, que fue la que se dio a la tarea de reorganizar a la Academia, y la que pronto conseguiría restaurar, aunque por un período breve, el gobierno monárquico. La clase acomodada recibió con agrado al francés, transformándose pronto en su acaudalada clientela, deseosa de ornamentar sus residencias con sus obras, de ser retratada por sus hábiles pinceles, y de recibir la instrucción que tan eminente extranjero podía proporcionarle. En especial, el francés supo rodearse de las mujeres a quienes la Academia excluía de la posibilidad de recibir educación artística; Pingret pretendió usarlas para obtener ventajas económicas y sociales de sus padres y esposos. Si el pintor llegó a México, como señaló Eduardo Báez, con la intención de vender algunos cuadros,⁴⁴² encontró un medio propicio para obtener fama y fortuna, en el que, sin embargo, encontró dos obstáculos que complicaron sus intenciones: el recién repatriado Juan Cordero y, especialmente, el Director de Pintura de la Academia de San Carlos, Pelegrín Clavé.

La carrera de Pingret antes de su arribo a México distaba mucho de ser la de un pintor “llamado con empeño por las principales ciudades de Europa” como señaló el artículo del *Siglo XIX*; aun así, Francia le había otorgado reconocimiento y honores. Nacido en 1781, desde pequeño mostró su destreza para la pintura; en 1802 un retrato de su autoría fue aceptado en el Salón de Artistas de París. A pesar de sus incorrecciones, la obra refleja las convenciones del género retratístico vigentes en el siglo XVIII.⁴⁴³ Antes, a los catorce años de edad, había ingresado al taller del prestigiado pintor neoclásico Jacques-Louis David, en el que permaneció tan sólo once meses y en el que sobresalió

⁴⁴² Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1919*, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁴³ Luis Ortiz Macedo señaló que del período anterior al ingreso al taller de Jacques-Louis David sólo se conocen tres obras: el retrato señalado, hecho al óleo y que representa a Pierre Charles Louis Cambroné; el retrato de Louis de Clermont d'Amboise y una *Dame a sa toilette*. Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 63.

como “aprendiz despierto y eficiente”.⁴⁴⁴ El paso por el taller de David fue breve y terminó en decepción, según indicó Ortiz Macedo sin explicar las causas de ello; ninguna obra suya se conoce de este momento. No debe ser una coincidencia el que Pingret, a quien se le ha reprochado su afán de lucro, haya pasado por el taller de David quien en 1797 publicó un folleto en el que defendió la nueva práctica de los artistas de exponer sus obras y de cobrar una cantidad por la entrada.⁴⁴⁵ David postuló que mediante esta acción los artistas podrían remediar sus necesidades materiales y consagrar su talento a la representación de temas “nobles y morales” en lugar de prostituirse al ponerse al servicio de “fines degradados e indignos”.⁴⁴⁶

En 1807 Pingret emprendió un viaje a Italia, deteniéndose en Roma; ahí se dedicó al dibujo y a la acuarela y mostró interés por la representación de escenas históricas y contemporáneas y en particular por temas de carácter costumbrista, faceta que en México habría de originar la parte más atractiva y valorada de su producción. Al regresar a París ingresó al taller de Jean Baptiste Regnault, “quien exigía como ninguno una estricta preparación técnica en la proporción, el dibujo y las leyes de perspectiva”, y con quien permaneció dieciocho meses.⁴⁴⁷ En París trabajó para varios editores en la ilustración mediante litografías de obras con un carácter descriptivo; labor que le permitió viajar a Suiza y al sur de Italia. De manera irregular Pingret hizo envíos al Salón Anual de Artistas a partir de 1802; en 1831 recibió su primera medalla de oro y fue investido con la Legión de Honor en grado de Caballero. En 1845 se asoció con el exitoso retratista Édouard Louis Dubufe; Pingret fungió como su agente comercial y encargado de sus relaciones públicas, lo que le llevó a entrar en contacto con personalidades influyentes, entre ellas el Agha-ben-Ferruch quien le invitó a viajar a Trípoli (Libia), Marruecos y Argelia. Al regresar a París expuso seis retratos ideales de mujeres orientales, temática acorde con el gusto prevalente por los “espejismos del Medio Oriente”,⁴⁴⁸ es decir, por la representación de

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁴⁵ Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁴⁷ Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁴⁸ Tomo la expresión del nombre de la exposición *Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau* que se presentó en el Museo Nacional de San Carlos en 1999.

escenas vinculadas al mundo musulmán. Ortiz Macedo señaló que detrás del gusto de Pingret por los caballos y por el exotismo de sus temas orientales, se encontraba la influencia de Théodore Géricault y de Eugène Delacroix. El primero, heredero de una cuantiosa fortuna, dio además un ejemplo del cómo lucrar con la exhibición de su obra; en 1820 viajó a Inglaterra donde expuso *La balsa de la Medusa*, como era costumbre en la época, al precio de un chelín la entrada.⁴⁴⁹

Al realizar el retrato del Agha-ben-Ferruch, Pingret entró en relación con dos de los hijos de Luis Felipe de Orleans, Enrique Eugenio Felipe Luis, Duque de Aumale, y en particular con Fernando Felipe Luis María, Príncipe de Joinville.⁴⁵⁰ Pingret pintó para el monarca dos obras que ilustraban sendos momentos del viaje que realizó en 1845 a Inglaterra: la *Llegada de Luis Felipe al Castillo de Windsor* y el *Banquete ofrecido por la Reina Victoria y el Príncipe Alberto a sus reales huéspedes*. Más tarde, cuando el rey, gran aficionado a las artes, quiso transformar el Palacio de Versalles en un museo dedicado a exaltar las glorias bélicas de Francia, le fueron comisionadas a Pingret catorce pinturas, que ilustraron batallas de tiempos de los cruzados y de la época de Luis XIV. Para esta ambiciosa comisión el artista integró un equipo de colaboradores fungiendo, en palabras de Ortiz Macedo, “más como empresario que como ejecutante personal de los lienzos”.⁴⁵¹ Al lado de sus acciones de mecenazgo, Luis Felipe de Orleans ocupa un puesto destacado dentro de la historia del coleccionismo y en la revaloración de la pintura española del siglo XVII, particularmente en el redescubrimiento de Francisco de Zurbarán.⁴⁵² El 7 de enero de 1838 el monarca inauguró su Galería Española en el *Musée du Louvre*, integrada por cuatrocientos doce cuadros españoles, adquiridos en su mayoría por el pillaje en tiempos de la invasión napoleónica a España, y unas cincuenta obras de otras escuelas.⁴⁵³ Una evidencia de los efectos operados por el interés del rey hacia la pintura hispana se

⁴⁴⁹ Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁵⁰ Luisa María Teresa Carlota Isabel, hija mayor de Luis Felipe de Orleans, se casó en 1832 con el Rey de los Belgas, Leopoldo I, de cuya unión nació el 7 de junio de 1840 María Carlota Amalia Victoria Clementina Leopoldina, quien se convirtió en la Emperatriz Consorte de México.

⁴⁵¹ Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵² Vid. Jonathan Brown, *Francisco de Zurbarán*, New York, H. N. Abrams, 1991.

⁴⁵³ <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/galeria-espanola-de-luis-felipe-en-el-louvre-la/>

encuentra en la alta valoración que, años después en México, expresó Pingret por Murillo, Velázquez y Ribera, a quienes no dudo referirse en un plano de igualdad con Rubens o Rafael.⁴⁵⁴ El final del reinado de Luis Felipe sobrevino a consecuencia de la Revolución de 1848 que lo hizo abdicar el 24 de febrero de dicho año a favor de su nieto Luis Felipe Alberto, Conde de París, quien no llegó a gobernar puesto que la Asamblea Nacional impuso la Segunda República el 26 de febrero. Con la caída de la casa de Orleans, Pingret perdió su fortuna, pero no la energía para pensar en restaurarla más allá del Atlántico; a los sesenta años el francés se lanzó a su “aventura mexicana”.

La revelación de Édouard Pingret tuvo lugar en la Tercera Exposición de la Academia de San Carlos celebrada a finales de 1850, el año de su arribo, en la cual tuvo ya una nutrida participación, compuesta por obras realizadas y expuestas en Europa, a las que añadió el retrato al pastel de la señora Mercedes Espada de Bonilla, ejecutado en México.⁴⁵⁵ No es exacto, como señaló Ortiz Macedo, que las obras de Pingret se expusieron dentro del rico conjunto de pinturas, ciento treinta y seis, que formaron la *Gran sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia*. Pingret tuvo desde su primera aparición en las exposiciones de San Carlos un tratamiento especial, puesto que la mayor parte de sus obras se presentaron juntas en la *Galería de Pinturas*, en la que también se mostraron esculturas de fuera de la Academia. Así, dieciocho pinturas de su autoría más un grabado derivado de una obra suya pudieron ser apreciados sin encontrarse entremezcladas con la producción de otros pintores ajenos al establecimiento, sino que, de manera un tanto extraña, al lado de trabajos de los discípulos de la institución.

Ortiz Macedo se equivocó también al consignar el número total de obras de Pingret que se presentaron, ya que además de las diecinueve obras expuestas en la *Gran*

⁴⁵⁴ En el artículo que publicó en *El Ómnibus* en enero de 1854 señaló que “Con los 6 000 pesos que cuesta el pensionado [se refiere a Juan Cordero] hubiera podido comprarse uno de esos cuadros originales y sublimes de Murillo, de Velázquez, de Rivera [sic], de Rubens o Rafael, que sirvan para exaltar la imaginación de los pintores”. Publicado en Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 172 y en Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁵⁵ De manera inexplicable y errónea Luis Ortiz Macedo señaló que “En 1852, en la exposición de la Academia de San Carlos, ya aposentado en la ciudad de México, expone por primera vez cuadros traídos de Europa, además del retrato de una dama mexicana pintada al pastel...”; más adelante él mismo inició el recuento de la participación de Pingret en las exposiciones a partir de finales de 1850. Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, pp. 60 y 120.

Galería de Pinturas, el catálogo de la exhibición consignó cuatro obras más, incorporadas en el conjunto de la *Sala de Pinturas Remitidas de Fuera*. Con los números 30 y 31 aparecieron un *Interior de la cocina de un convento de cartujos*, no tomada en cuenta por Ortiz Macedo, y una *Sacristía de un convento de capuchinos*, sí contabilizada por él (No.1); ambas pinturas fueron prestadas por Jesús Corral.⁴⁵⁶ Con el número 94 se consignó el *Retrato de la Señora Doña Mercedes Espada de Bonilla*; obra al pastel sobre papel, de 38 pulgadas de alto por 29 de ancho; sí enumerada por Ortiz Macedo (No. 2). Con el número 119 apareció una *Cabeza de un Ángel*, pintada al pastel, de las mismas dimensiones que la anterior, no incluida en la lista del investigador. En total, en la Tercera Exposición pudieron verse veintitrés obras de Pingret (frente a las veintiún piezas señaladas por Ortiz Macedo), lo que significó que en su primera presentación ante el público mexicano fue el artista más copiosamente representado en la exposición. A ello deben sumarse catorce pequeños dibujos y acuarelas de vistas de Roma, que pensaba litografiar en un álbum y que no pudieron ser incluidos por falta de espacio, circunstancia ésta que habría de convertirse en queja permanente del francés. El catálogo correspondiente a la Tercera Exposición consignó:

“Gran sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia

Sr. Pingret. 30: Interior de la cocina de un convento de cartujos, alto 20 pulgadas, ancho 26; 31: Sacristía de un convento de capuchinos, alto 20 pulgadas, ancho 26;...Sr. Pingret, 94: Retrato de la Sra Doña Mercedes Espada de Bonilla, al pastel sobre papel, alto 38 pulgadas, ancho 29...E. Pingret, 119: Cabeza de un Ángel, pintada al pastel, alto 38 pulgadas, ancho 29.

...

“En la misma sala [la Galería de Pinturas] a la izquierda de la puerta, están colocados los siguientes cuadros de Mr. Eduardo Pingret

1: Retrato de la Srita. De París, pastel; 2: Joven napolitana, pastel; 3: La infancia de Canova. Antonio Canova nació en Passagno, oscuro y pobre pueblo al pie de los Alpes de Venecia, a los tres años perdió a su padre que era cartero. Su tío paterno que ejercía la misma profesión, se encargó del tierno huérfano, a quien consagró a su mismo ejercicio bien temprano. Un día que lo llevó a una casa de campo de un rico patricio de Venecia, Juan Falero, en que tenía que reponer algunos

⁴⁵⁶ Las dimensiones de ambas son 20 pulgadas de alto por 26 pulgadas de ancho. *Vid.*, Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 77.

adornos y estatuas, el joven Canova cuando entró al taller se puso a modelar un león en un trozo de manteca, y esta obra fue llevada a la mesa del senador asombró a los comensales. Falero tomó tan vivo interés por este niño, que lo colocó al lado de un escultor y costeó su educación; 4: Luis XIV y Molière. Molière tenía asiento en la mesa de los gentil-hombres de cámara del rey de que era miembro; pero se abstenía hacía mucho tiempo por no ser bien tratado por los cortesanos. Luis XIV deseando honrar a uno de los más distinguidos literatos de su reinado, le dirigió un día estas palabras: “Se dice Molière, que os enflaquecéis en Palacio; poneos a mi mesa, y que se disponga mi almuerzo”, hizo sentarle y sirviéndole él mismo una ala de pollo, “héteme aquí haciendo comer a Molière, cuya compañía no agrada a mis lacayos de cámara”; 5: El Calesso, carruaje napolitano; 6: El Corricolo, idem, idem; 7: Una celda en Roma; 8: El confesonario, traje de Caraffo, Calabria; 9: Mujer de Sorrento, reino de Nápoles; 10: La Tarantela en Puzzoli, con vista del promontorio, la escuela de Virgilio etcétera; 11: El vendedor de limonada de Nápoles; 12: El vendedor de limonada de Procida; 13: Vista de Burdeos, tomada desde la iglesia de San Miguel; 14: El desafío, pintura histórica; 15: Rasgo de beneficencia de María Antonieta, reina de Francia; 16: Los baños del Havre; 17: Casamiento en Pan, Pirineos;⁴⁵⁷ 18: La bendición, Pirineos.

Grabados de cuadros del Sr. Pingret.

19: El difunto cardenal de Chevreus, antiguo obispo de Boston, arzobispo de Burdeos, etcétera, grabado por Mail, según el cuadro de tamaño natural, de Mr Pingret, regalado a la ciudad de Burdeos por el rey Luis Felipe, para la galería de retratos de arzobispos de esa ciudad”.⁴⁵⁸

De la pinturas presentadas por Pingret tres fueron rifadas entre los suscriptores de la exposición: *Rasgo de beneficencia de María Antonieta, reina de Francia*, adjudicada a Rafael Cansino; *El vendedor de limonada en Procida*, entregada a Manuela Sánchez y *El vendedor de limonada en Nápoles*, a Manuel Carrillo.⁴⁵⁹ Pingret consiguió vender cuatro obras: *Casamiento en Pan (¿Pau?)*, *Pirineos* y *La bendición, Pirineos*, adquiridos por Pablo Martínez del Río; *La tarantela en Puzzoli*, por el general Mariano Arista; y *Una celda en Roma*, por Urbano Fonseca. En la correspondencia enviada por Pingret a su familia en París el artista consignó, según Ortiz Macedo, quien no publicó el contenido de las misivas,

⁴⁵⁷ Seguramente se trata de un error de impresión del catálogo; debe tratarse de la ciudad de Pau en Aquitania.

⁴⁵⁸ *Catálogo de los Objetos de Bellas Artes presentados en la Tercera Exposición Anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero, 1851. México. Tipografía de R. Rafael, Calle de la Cadena No 13, 1850*, publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 77, 79, 81 y 83.

⁴⁵⁹ Ortiz Macedo volvió a ser inexacto en este punto ya que al señalar las obras que fueron rifadas omitió señalar el *Rasgo de beneficencia de María Antonieta, reina de Francia*. Vid. Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 120 y Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 96 y 97.

que por las cuatro pinturas vendidas había obtenido 6,300 pesos. De ser cierta la cifra, la participación del francés en la Tercera Exposición le habría generado una ganancia superior a lo que Clavé o Vilar percibían como sueldo en la Academia durante dos años de esfuerzo cotidiano; a la vista de ella, el objetivo denunciado por Manuel Vilar de reunir en dos años veinte mil pesos parece perfectamente factible, sin que Pingret tuviera que “pararse en pelillos”. En contraste, la Academia destinó 3, 199 pesos para pagar los sesenta objetos que se rifaron.⁴⁶⁰ Una primera conclusión resulta evidente, Édouard Pingret desde su llegada a México fue un artista caro.

Al éxito económico se sumó la buena acogida por parte de la crítica. A partir del 4 de enero de 1851 R. Rafael publicó semanalmente en el periódico *El Espectador Mexicano*, una detenida valoración sobre las piezas incluidas en la Tercera Exposición. Sus comentarios se extendieron a lo largo de las cuatro semanas de enero; después se interrumpieron para reaparecer de manera irregular en junio, julio, agosto y septiembre.⁴⁶¹ En relación a Édouard Pingret el crítico saludó con entusiasmo su llegada a México, señalando que:

“Un suceso notable, que apreciarán debidamente los amantes de las bellas artes, ha tenido lugar en este año. Este suceso ha sido la llegada a nuestra capital de uno de los distinguidos pintores de Francia, Mr. Eduardo Pingret, cuyas producciones han llamado la atención en la exposición presente”.⁴⁶²

Al analizar su obra Rafael señaló virtudes y defectos por igual. En relación a los interiores arquitectónicos propiedad de Jesús Corral exaltó el que la perspectiva estuviera bien entendida y produjera buen efecto y las figuras estuvieran pintadas con bastante verdad; sin embargo, en el caso de la sacristía del convento capuchino, no dudó en confesar que el colorido le parecía un poco falso.⁴⁶³ Del retrato al pastel de la señora

⁴⁶⁰ El comparativo que incluyó Ortiz Macedo no parece tener sentido pues los 4 115 pesos a los que alude como monto de las acciones vendidas no guarda relación con el precio de las obras expuestas, sino que de ellos la Academia destinó 3 199 para comprar las sesenta piezas adquiridas para la rifa. *Vid.* Ortiz Macedo. *op. cit.*, p. 120 y Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 97 y 98.

⁴⁶¹ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 218-284,

⁴⁶² R. Rafael, “Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Espectador Mexicano*, México, julio 19 de 1851. Publicado en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁶³ Parte publicada el 18 de enero de 1851. *Ibidem*, pp. 235 y 236.

Espada de Bonilla, destacó la suavidad y tersura notables con las que lo realizó; señaló que el colorido estaba bien entendido y resaltó la semejanza lograda, diciendo que de los retratos que conocía de la dama “es el único que ha sabido reproducir la dignidad y nobleza del original”. Aun así, indicó que no fue tan exitoso en la expresión suave del semblante, al que dio un aire severo, que le hizo rebajar el aspecto jovial de la juventud. Se lamentó de que la obra no se hubiera ejecutado al óleo que tiene mayor durabilidad que el pastel. Reconoció que es un gran artista pero le reprochó el que no hubiera sido cuidadoso en la perfecta exactitud por haber realizado la obra de manera precipitada con miras a darse a conocer entre el público mexicano.⁴⁶⁴ Del *Ángel de la melancolía* comentó que a pesar de que mostraba las buenas cualidades del artista, le gustaba menos que el retrato de la señora Espada de Bonilla; la fisonomía le pareció exagerada y las dimensiones excesivas, propias de una obra que debe ser colocada a gran altura.⁴⁶⁵

Al prestar atención al nutrido grupo expuesto en la *Galería de Pinturas* se limitó a unas cuantas observaciones, advirtiendo que cada uno de los cuadros de Pingret:

“forma un estudio especial que merecería un estudio analítico; pero es fácil comprender que nos es imposible dedicárselo, atendida la brevedad necesaria para la descripción de cada objeto, cuando éstos son muchos y el espacio de un periódico reducido.”⁴⁶⁶

Consignó que los retratos al pastel estaban “muy bien ejecutados”, aunque uno era superior por “la modestia de la expresión como por la hermosura del color”. La obra sobre la infancia de Canova le pareció que era “lo mejor que ha presentado” y bastaba para justificar su alta reputación; elogió “la expresión de las figuras, la transparencia, variedad y frescura de los tonos, la buena degradación del claro-oscuro, la riqueza del fondo, y la delicadeza, prolijidad y finura de la ejecución”. El *Luis XIV y Molière*, a pesar de ser “muy estudiada”, no le pareció comparable a la anterior. De *El Calesso* y *El Corricolo* mencionó que son carruajes napolitanos “pintados con facilidad sorprendente y de un efecto muy atractivo”. De *Una celda romana* indicó que la acción era “muy natural y bien expresada” y el colorido era “muy verdadero”, pero le pareció que una de las figuras parecía

⁴⁶⁴ Parte publicada el 19 de julio de 1851. *Ibidem*, p. 252.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 255.

⁴⁶⁶ Parte publicada el 26 de julio de 1851. *Ibidem*, p. 258.

desfigurada por haberla representado “tan corta”. *El confesionario* no encontró el beneplácito del crítico pues escribió que “hay en ella una equivocación que rebaja considerablemente su distinguido mérito”, ante sus ojos el confesor tenía un aire de “reo de los peores delitos” y la penitente un ademán de soberbia, altanería y desdén, contrarios a lo que debía esperarse en un arrepentido; aun así, se mostró prudente al considerar que “tal vez Pingret, ha querido recordar en este cuadro algún suceso que no sabemos, o expresar alguna idea que no alcanzamos”. *La Mujer de Sorrento* le pareció estar “pintada con mucha facilidad y gusto”; en tanto que indicó que *La Tarantela en Puzzoli* estaba bien pensada, era muy armoniosa, pero su dibujo era “algo incorrecto”; de *Los vendedores de limonada* (Nos. 11 y 12) comentó que estaban pintados con “gusto, finura de ejecución y armonía”; en tanto que la *Vista de Burdeos* estaba ejecutada con “mucho verdad de color y toque franco” y manifestó que Pingret debía “pintar el paisaje con mucha inteligencia y buen éxito”. De *El desafío* comentó que era “una pintura filosófica, que encierra una idea altamente moral y felizmente expresada”; encontrándola “una pintura de bastante mérito”, en la que sólo era deseable que la tinta de la atmósfera fuera “un poco menos azulada”. El *Rasgo de benevolencia de María Antonieta* le agradó “sobremedida”, considerándola como una de sus mejores pinturas, en la que elogió las expresiones de los personajes. En *Los baños del Havre* no encontró interés al no haber ningún grupo principal que llamara la atención; aun así, indicó que estaba pintado “con mucho vigor de colorido a la vez que bien armonizado” y la escena era “de mucha verdad”. *Casamiento en Pan* [sic] le resultó “muy agradable y armoniosa”, siendo algunas de sus figuras “muy graciosas y naturales” y los grupos “compuestos con inteligencia”, siguiendo un buen sistema de líneas, y la armonía del color le pareció “suave”, encontrando el cuadro en su conjunto “muy interesante”. *La bendición en los Pirineos* fue el cuadro que menos le gustó, puesto que la combinación le pareció “poco feliz” y señaló que algunas cabezas tenían “tan poco atractivo, que deslucen la pintura enteramente”; los fallos de la obra le hicieron creer que fue hecha con mucha precipitación. Finalmente, al enfrentarse al grabado hecho a partir del retrato al óleo del cardenal de Cheverus, habló de “la buena disposición” del cuadro y del efecto que aun producía en el grabado que

manifestaba la maestría de Pingret en ese género; aun así, el dibujo le pareció algo defectuoso, pues la mitad superior de la figura era demasiado larga; a pesar de sugerir que ello pudo deberse a la incapacidad del grabador, reconoció que “algunas de las figuras del señor Pingret se resiente algo de este defecto”.⁴⁶⁷ En suma, Rafael Rafael reconoció el talento y la virtud de muchas de las obras del francés, pero tuvo el buen sentido crítico de discernir los aciertos y los fallos; entre los últimos, uno recurrente fue la impresión de que algunas pinturas estaban terminadas de manera apresurada.

El sábado 4 de enero de 1851 apareció publicada en *El Daguerrotipo* otra crítica sobre la obra presentada por Pingret en la Tercera Exposición; menos prolijo que Rafael Rafael, el anónimo articulista encomió el uso que hizo de la técnica del pastel, indicando lo adecuada que resultaba, por sus colores suaves y delicados, para el retrato femenino; género en el que el francés destacó por el poder mimético de sus obras. No por ello dejó de reconocer que Pingret era un distinguido practicante de la pintura al óleo, en cuyas obras había un dominio de la perspectiva, así como una gran capacidad para transmitir la impresión de vida y un uso vigoroso del pincel. El crítico no quiso pasar por alto ciertos “defectillos” como el uso de colores oscuros y cierta dureza y negligencia en los “lineamientos”, es decir que su dibujo no era el de un virtuoso. A pesar de ello, sucumbió ante la imagen con la que se presentó Pingret pues no dejó de mencionar que su talento había sido galardonado por el gobierno francés con el otorgamiento de la Legión de Honor. El escritor señaló:

“Un pintor recién llegado a México, el señor Pingret, ha introducido aquí un género de pintura, quizás conocido ya, pero que nadie ha puesto en práctica con toda la maestría y el talento que lo caracterizan: hablamos de la pintura moderna por medio del pastel. De esta clase son los bellísimos retratos (y con sobrada razón) de la señora Bonilla y de la hija del mismo señor Pingret: el primero de estos retratos, en su totalidad, pero más especialmente respecto de la semejanza, toca a la perfección. Ningún método de pintura ofrece tantas ventajas para los retratos de mujeres como el pastel, cuyos crayones ofrecen los colores más suaves y delicados para figurar la finura, la transparencia, el blanco, lo vitelado y el verdadero colorido del cutis: igualmente se presta el pastel en manos del señor Pingret, para reflejar con una exactitud que engaña a la vista los atributos

⁴⁶⁷ *Ibidem*, pp. 255 y 256.

secundarios de los retratos. Muchas serán seguramente las bellas mexicanas que harán convertir los lienzos del señor Pingret en un indestructible y fidelísimo espejo.

El talento del artista que nos ocupa no se limita solamente al retrato al pastel: él también, el señor Pingret, es un pintor al óleo muy distinguido en el género que tiende a representar escenas de la vida positiva: uno de los cuadros que expuso, representa al inmortal Moliere en el acto de ser presentado a Luis XIV; otro representa la juventud de Canova, y en ambas obras se nota mucha vida, mucho vigor en el manejo del pincel, y buenas combinaciones de perspectiva.

Mas no dedicaremos solamente encomios al señor Pingret, no por temor de que nos tache de ceder al influjo de sentimientos de patriotismo hacia él, sino por obedecer al espíritu de imparcialidad que nos ha movido constantemente al escribir este artículo; y así, reprocharemos a este artista el abuso que hace de los colores oscuros, e igualmente cierta dureza y negligencia en los lineamientos: empero, y a pesar de estos defectillos, no se puede menos de considerar al señor Pingret, como un artista de un mérito sobresaliente, y una prueba asaz irrecusable y fehaciente de esta aseveración, es la condecoración que adorna su pecho, la encarnada cinta de la Legión de Honor, que debe a su innegable talento, y con las que el gobierno francés quiso distinguirlo”.⁴⁶⁸

El crítico del *Siglo XIX* que firmó con el seudónimo de *Aquel* fue más ambiguo al escribir sobre la “porción de chispas”, más que cuadros de Pingret el “pintor francés a quien nombra M. Houssaye en su *Viaje a Venecia* que acabamos de publicar por folletín en *El Siglo XIX*”. El articulista que señaló que su visita a la exposición de la Academia “a lo menos” le otorgó la “ocasión de divertir el fastidio durante el día” se limitó a caracterizar el mérito de Pingret mediante una serie de oposiciones al señalar que no tenía nada de estudio ni de mérito, pero sí mucha imaginación y poesía, enfatizando el poder de “enamoramamiento” que se experimentaba al ver los retratos de Pingret. *Aquel* escribió:

“Quiero hablar de Pingret. Su retrato al pastel de la señora Bonilla, está hecho en unas cuantas horas que lleva de haber saltado a nuestras playas. Pingret, pinta como Houssaye escribe: nada de estudios, ni de artificio, ni de mérito; pero mucho de imaginación, de verdad, de poesía, de esprit: Pingret es un pintor folletista, lleno de galas, de chispas de brillo, de animación. El que quiera vaya a la Academia, y si los ojos de cielo de una niña de doce años (pastel) o las mejillas frescas y

⁴⁶⁸ “Bellas Artes”, en *El Daguerrotipo*, 4 de enero de 1851, publicado por Ida Rodríguez Prampolini, *op.cit.*, No. 36, pp. 298 y 299.

transparentes de una napolitana (óleo) no lo enamoran me resigno a creer que Pingret no es un artista”.⁴⁶⁹

El éxito que alcanzó el pintor francés en la Tercera Exposición debió descubrirle que dentro de su estrategia de enriquecimiento el “dominio” de las exposiciones de la Academia resultaba ser una pieza clave. Así, *El Siglo XIX*, consignó sus intenciones de multiplicar todavía más su abundante presencia en ellas, pues informó que “Sabemos que el señor Pingret tiene cuarenta cuadros de bastante mérito que destina a la próxima exposición de la Academia de San Carlos”.⁴⁷⁰ A pesar de que Pingret no consiguió presentar tantas obras en la Cuarta Exposición, celebrada a finales de 1851 y principios de 1852, volvió a ser el artista más profusamente representado, con veintinueve obras; en contraste, de Pelegrín Clavé tan sólo se exhibieron nueve pinturas. En relación a los géneros abordados por Pingret, la mayor parte de las obras fueron retratos, veintiuno, entre los que destacó el que hizo del Exmo. Sr. Presidente de la República, general D. Mariano Arista; pintura que puso de manifiesto que la capacidad de Pingret para relacionarse con la élite le había llevado ya hasta la cúspide de la sociedad mexicana.⁴⁷¹ En la muestra presentó siete pinturas que podrían calificarse como “de género”, de las cuales dos habían sido pintadas en Europa y cuatro eran de “costumbres mexicanas”; *La noche de luna* no recibió tal calificativo en el catálogo y sin embargo la descripción que incluye de “varias señoritas sentadas en una de las cruces del atrio de Catedral, dan conversación

⁴⁶⁹ Aquel, “Crónica de México”, en *El Siglo XIX*; 12 de enero de 1851, *Ibidem*, pp. 301 y 302.

⁴⁷⁰ Nota publicada el 19 de septiembre de 1851, Incluida por Ida Rodríguez Prampolini con el número 40, *Ibidem*, p. 304.

⁴⁷¹ Ortiz Macedo al publicar en su obra la lista de pinturas expuestas por Pingret en la Tercera Exposición citó como fuente el catálogo publicado por la Tipografía de Rafael y Vela (nota 67) y no mencionó la recopilación de Romero de Terreros, a quien sí citó en relación a la Tercera Exposición (nota 65). El caso es que la lista publicada por Ortiz Macedo no se corresponde del todo a la de Romero de Terreros. En el primero el número 121 aparece como *Retrato del señor don José Loustalet*, en tanto que en Romero de Terreros aparece simplemente como *Retrato idem (al pastel) de señor*; en Ortiz Macedo hay dos números 123, de los cuales el segundo el *Retrato al pastel de la señora Jesusa Aguado de Orihuela* no aparece publicado por Romero de Terreros; de modo similar, en Ortiz Macedo hay dos números 124, de los que el segundo, *Bocetos de costumbres mexicanas (no se especifica el número)*, no aparece publicado por Romero de Terreros; Ortiz Macedo no incluyó los números 127 y 128 *La noche de luna* y *Retrato de niño* que, de acuerdo al modo en que los catálogos incluyen las obras de un mismo autor, separadas entre sí por punto y coma, deben interpretarse como realizada por Pingret; *La pastora de los Alpes* aparece en Ortiz Macedo con el número 136, en tanto que es el 137 de Romero de Terreros, y *La pastora de Escocia*, aparece como 137 en Ortiz Macedo y como 138 en Romero de Terreros.

a unos jóvenes...” obliga a considerarla como tal. Presentó dos paisajes realizados en Tacubaya, en la casa de Jaminson. El catálogo correspondiente consignó:

“Gran Sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia.

M. Eduardo Pingret, 102: Retrato al pastel de la Srita. Doña N. Almendaro, alto 33 pulgadas, ancho 28; 103: Retrato idem de la Srita. Doña Filomena Pimentel, alto 41 pulgadas, ancho 30; 104: Retrato idem. De la Srita. Da. Dolores Pimentel, alto 41 pulgadas, ancho 30; 105: Retrato del teniente coronel D Pedro Arista, alto 42 pulgadas, ancho 31; 106: Retrato del Exmo. Sr. Presidente de la República, general D. Mariano Arista, del tamaño natural. El primer magistrado de la República, en pie y con su estado mayor, pasa revista general a las tropas mexicanas, en el potrero del Ejido, y al fondo se ve el fuerte de Chapultepec; a la izquierda del general está un tronco de árbol con la capa, un antejo y varios papeles, alto 128 pulgadas, ancho 90; 107: El Aguador, costumbres mexicanas, original (D. V.). En una azotehuela donde hay un pretil de mampostería con varias macetas, se ve una gran tinaja en la que el aguador vacía su cántaro. Alto 26 pulgadas, ancho 21. 108: La cocina, costumbres mexicanas, original, (D. V.). Al fondo del cuadro está el brasero con varias ollas y una cafetera, una mujer sopla la lumbre, y otra está moliendo, alto 26 pulgadas, ancho 21; 109: El Horno, costumbres mexicanas, original (D. V.) Al frente está el horno con fuego; a la derecha de la pieza hay una puerta que da para otra en la que se ve a una mujer que se está peinando en el espejo: a la izquierda una ventana por donde entra la luz y en el centro una mujer que vende fruta, alto 26 pulgadas, ancho 21; 110: La cabaña indiana, costumbres mexicanas, original (D. V.). Al fondo un baúl y un ropero viejo de palo blanco, una mujer embozada en su paño está sentada tocando la vihuela, otra en medio del cuarto da de mamar a un niño, y del techo cuelga una jaula con un loro, alto 26 pulgadas, ancho 24; 111: Retrato al pastel del Sr. D. Tomás Pimentel, 41 pulgadas, ancho 30; 112. Retrato idem de la Sra. Doña Guadalupe Heras de Pimentel, alto 41 pulgadas, ancho 30; 113: La familia del Sr. Eustaquí [sic] Barrón. En un cenador que da al campo (casa Jaminson, Tacubaya), está alrededor de una mesa el Sr. Barrón, su señora e hijas; al fondo se ve Chapultepec y parte de Tacubaya, alto 42 pulgadas, ancho 89; 114: Panorama de una parte de la villa de Tacubaya tomada desde la casa de Jaminson, alto 23 pulgadas, ancho 25; 115: Vista de los volcanes, tomada desde Tacubaya, alto 23 pulgadas, ancho 35; 116: Retrato al pastel del Sr. D. Francisco Pimentel, alto 40 pulgadas, ancho 30; 117: Retrato idem de la Srita. Doña N. Delgado de Frías, alto 40 pulgadas, ancho 30; 118: Retrato idem de la Srita. Doña Carolina Ibáñez, alto 40 pulgadas, ancho 30; 119: Retrato idem de la Srita. Doña Damiana Vega, alto 40 pulgadas, ancho 30; 120: Retrato idem de la Srita. Doña Carlota Ibáñez, alto 40 pulgadas, ancho 30; 121: Retrato idem de Señor, alto 34

pulgadas, ancho 30; 122: Retrato idem de Señor, alto 40 pulgadas, ancho 29; 123: Estudio del retrato de Illmo. S. D. Joaquín Fernández Madrid, alto 40 pulgadas, ancho 35; 124: Retrato al pastel de una niña, alto 40 pulgadas, ancho 29; 125: Estudio del retrato del Exmo. Sr. Presidente general D. Mariano Arista, alto 43 pulgadas, ancho 33; 126: Retrato de la Srita. Doña Guadalupe Godoy, al fondo se ve la hacienda de Cuamatal, alto 43 pulgadas, ancho 33; 127: La noche de luna (D. V.). Varias señoritas sentadas en una de las cruces del atrio de Catedral, dan conversación a unos jóvenes; al fondo se ve la iglesia del Sagrario, la escena está iluminada por la luna, 32 x 26; 128: Retrato de niño, alto 21 pulgadas, ancho 16.”⁴⁷²

La crítica no se mostró universalmente favorable al francés así, en relación a las obras que presentó en la Cuarta Exposición, se publicó una breve reseña en *La semana de las señoritas*, en la cual el articulista se mostró radicalmente adverso al pintor:

“Este retrato [se refiere al del Presidente, general Mariano Arista] está malísimamente dibujado. Es muy original que aquellos ayudantes del señor Arista se vean tan claros en su colorido y dibujo, allá tan lejos como se quiere dar a entender que están; digo “se quiere”, porque sus líneas de perspectiva no indican la distancia a que se ha intentado suponerlos...¡Te acuerdas de Gulliver y los liliputienses...? Mira, los retratos al pastel son espantosos; no tienen dibujo, no tienen colorido, ni menos efecto. Sus brazos, sus manos son como unos guantes soplados...Todas las pinturas al pastel de este artista parece como que tienen un velo, se ven como entre humo. Sus cuadros al óleo no parecen sino pinturas al temple, y en donde más se nota esto es en este retrato de la familia del señor Barrón y en aquel de cuerpo entero de una niña. ¡Qué colorido tan crudo!, ¡y el vestido que no está en armonía con el fondo ni con las carnes!...Mira este retrato del ilustre señor Obispo don Joaquín Madrid. ¿No te parece malísimamente dibujado, no adviertes lo mal ejecutado que está en sus ropas? Respecto de la composición y el colorido, es verdad que no está malo; pero ¿no te chocan aquella dos figuras, los monacillos, que están al fondo del retrato y que no pueden hallarse a una distancia tan grande para que se vean tan pequeñas como están pintadas?, en esto se ha pecado contra las reglas de las perspectivas. Todas las pinturas de la misma mano, así las grandes como las pequeñas, tienen el defecto de parecer hechas muy a la ligera, de bolazo, como se dice...”⁴⁷³

⁴⁷² Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la cuarta exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México. Enero, 1852. México. Tipografía de Rafael y Villa, Calle de Cadena, Núm. 13. 1852. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 109 y 110.

⁴⁷³ “Cuarta exposición pública de obras de bellas artes en la Academia Nacional de San Carlos”, *La semana de las señoritas*, México, 1852. Publicado en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, número 43, p. 311.

Las pinturas de Pingret, no obstante estar “hechas muy a la ligera” se vendieron extremadamente bien. Desde el punto de vista económico, la exposición fue un nuevo éxito para el francés, al grado de no aportar ninguna obra a la rifa para los suscriptores dado que había vendido a precios muy altos, como era ya habitual en él, las obras costumbristas y los paisajes; los retratos le habían sido ya pagados por sus propietarios. La cifra total percibida fue de 8 340 pesos, el equivalente al salario de casi tres años de trabajo de Pelegrín Clavé o de Manuel Vilar.⁴⁷⁴ Eustaquio Barrón adquirió *La pastora de los Alpes y la pastora de Escocia*; Enrique de Wilde *El aguador*; Luis Velázquez *La cocina*; el presidente Arista *El horno* y Mariano Casarín *La cabaña indiana*. De ser cierta la cifra, a pesar de “su ritmo de vida y la compra de piezas arqueológicas” la cantidad de 20 000 pesos que escandalizó a Vilar parece insignificante, puesto que a lo obtenido por la venta de las obras expuestas se debe añadir lo ganado por las pinturas ya vendidas, exhibidas o no, lo que percibía por actividades extra artísticas, y lo que cobraba al numeroso contingente de señoritas deseosas de aprender de un maestro que se mostraba capaz de prepararlas con gran rapidez.⁴⁷⁵ Pingret fue tan caro como maestro que como artista; sus clases las impartía a partir de las cuatro de la tarde, recibiendo a sus jóvenes alumnas en grupos de cinco a seis y cobrándoles la elevada cantidad de cinco pesos por hora.

Después de dos años de sonados triunfos en las exposiciones de la Academia, se presentó en la carrera de Pingret un silencio anómalo, pues no concurrió con ninguna obra a la Quinta Exposición celebrada de finales de 1852 a principios de 1853.⁴⁷⁶ El motivo de su ausencia no está claro; Ortiz Macedo sugirió que tal vez estuviera relacionada con el incremento de sus labor como maestro, explicación que parece insuficiente dada la febril actividad mostrada hasta entonces por Pingret para pintar, vender y exponer. Lo que sí parece ser un indicador de la creciente importancia de su actividad docente es el que para la Sexta Exposición celebrada desde finales de 1853 hasta principios de 1854 la obra de

⁴⁷⁴ La cifra parece corresponder exclusivamente a las pinturas de género y a los paisajes, según se desprende de la redacción de Ortiz Macedo. Nuevamente es una lástima que no publicara la correspondencia de Pingret de la cual tomó la información.

⁴⁷⁵ Vid. Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁷⁶ Ortiz Macedo señaló equivocadamente que se inauguró el 30 de enero de 1853, fecha que en la que se celebró, una vez concluida la muestra, la rifa de obras para los suscriptores. Vid. Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 126 y Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 149.

sus alumnas fue incluida, a expensas, según queja suya, del espacio que pretendía ocupar con obras de su autoría. A partir de ese momento, la presencia de Pingret en las exposiciones adoptó tres modalidades: como creador, al mostrar obra de su producción; como maestro, al exhibir los frutos de su práctica docente; y como modelo a emular, aspecto vinculado al anterior, mediante la inclusión de copias hechas a partir de sus pinturas. No obstante, sus clases, al igual que su producción, sufrieron un descalabro en 1853 puesto que Pingret permaneció en prisión durante más de cinco meses por haber fustigado con un fuste el rostro del cónsul inglés, Mr. Percy Doyle; Ortiz Macedo señaló que “el escándalo suscitado por su actitud en contra del diplomático inglés, lo orillarían [sic] a la postre a abandonar nuestro país”.⁴⁷⁷

La Sexta Exposición se celebró de finales de diciembre de 1853 a finales de enero de 1854.⁴⁷⁸ De Édouard Pingret pudieron contemplarse diecinueve obras en la *Sala de Pinturas Remitidas de Fuera de la Academia*.⁴⁷⁹ En esta ocasión el pintor remitió trece retratos, entre los que se incluyó el de “Su Alteza Serenísima la Sra. Doña Dolores Tosta de Santa Anna”; cuatro pinturas de género; un paisaje y una pieza de temática religiosa. No hay información sobre la venta de las pinturas.⁴⁸⁰ Las obras según consignó el catálogo correspondiente fueron las siguientes:

“Mr Eduardo Pingret, retrato de medio cuerpo al pastel; 47: Su Alteza Serenísima la Sra. Doña Dolores Tosta de Santa Anna, alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 48: Retrato, idem, idem de la Sra. Doña Manuela Gómez de Vidal, alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas...Mr. Ed. Pingret, 85: La tortillera, costumbres mexicana, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 86: Vista interior del cráter del Popocatepetl, alto 34 pulgadas, ancho 28 pulgadas; 87: Retrato de medio cuerpo al pastel de la Sra. Doña Francisca Bocanegra de González, alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 88: Retrato idem, idem de la esposa del Sr. Lic. D. Juan J. Baz alto, 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 89: Retrato idem de la Srita. Doña Paz Cervantes, alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 90: Retrato idem de la Srita. Doña M. García Icazbalceta alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 91: Retrato idem de la Srita. Doña

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p.104. Aparece publicado un dibujo del fuste usado en su agresión.

⁴⁷⁸ Ortiz Macedo volvió a incurrir en un error al indicar que se abrió al público el 30 de enero de 1854, cuando la rifa de obras para los suscriptores se llevó a cabo el 29 de enero de ese año.

⁴⁷⁹ Ortiz Macedo sólo señaló dieciséis pinturas; indicó como fuente el catálogo de la exposición publicado por la Tipografía de Rafael y Vela, pero no señaló si lo consulto por mediación de la recopilación de Romero de Terreros.

⁴⁸⁰ Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 127.

Carmen Travesí de García, alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 92: Retrato idem de Mr. Guillaumin, alto 39 pulgadas, 30 ancho; 93: Retrato idem del Sr. D. N. Masson, alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 94: Retrato de medio cuerpo al pastel, alto 39 pulgadas, ancho 30 pulgadas; 95: Retrato al óleo del Sr. D. Eusebio García, alto 42 pulgadas, ancho 39 pulgadas; 96: El Evangelista, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 97: El Jarabe, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 98: La cocina en la calle, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 99: Retrato al óleo de medio cuerpo, alto 48 pulgadas, ancho 39 pulgadas...Mr. Ed. Pingret, 123: Retrato al pastel de la Sra. Doña Jesús Aguado de Orihuela, alto 53 pulgadas, ancho 36 pulgadas; 124: Bocetos de costumbres mexicanas.”⁴⁸¹

En la muestra se pudieron contemplar varias copias de sus pinturas realizadas por sus alumnas las señoritas Doña Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel y Doña Paz Cervantes. La ocasión dio motivo a que Édouard Pingret iniciara sus ataques anónimos, publicados en *El Ómnibus*, contra los organizadores de la exposición pues se quejó de que para la inclusión de las obras de sus alumnas el profesor, es decir, él mismo, “tuvo que quitar algunos de los suyos de los lugares que le estaban concedidos para poner ahí los de su digna discípula (se refiere a Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel)” y reclamó el que debió haberse “concedido más lugar para las composiciones originales de la hija mayor de uno de los miembros más respetables de la misma Academia de San Carlos, que ausente a la sazón de México, a causa de su salud, no pudo ir a suplicar al acomodador que concediera un espacio a los pequeños cuadros de costumbre de esa interesante y bella joven (se refiere a Paz Cervantes)”.⁴⁸² De Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel se expusieron tres obras, todas copias de Pingret, en tanto que de Paz Cervantes se mostraron nueve obras de las cuales el catálogo reputó como copias del francés sólo tres; sin embargo, una de las que aparecieron como originales lleva el mismo título *La cocina de la calle*, de una de las pinturas presentadas por Pingret en la exposición del año anterior y

⁴⁸¹ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes. Presentados en la Sexta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero. México, 1854. Tipografía de Rafael Rafael. Calle de cadena núm 13. Incluido en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 161, 163 y 164. Hay una ligera diferencia entre la información del catálogo publicado por Romero de Terreros que señala “de Rafael Rafael”, en Ortiz Macedo aparece como “Rafael y Vela”.

⁴⁸² La queja forma parte de los ataques publicados anónimamente en *El Ómnibus* en enero de 1854 y que fueron reproducidos en el Diario Oficial del 15 al 25 del mismo mes. Inexplicablemente Ida Rodríguez Prampolini no los incluyó en *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, cosa que sí hizo Ortiz Macedo en su obra sobre Édouard Pingret; *Vid. op. cit.*, pp. 69-94.

tal vez se trató de una copia, aunque en un artículo publicado en *El Artista* expresamente se señaló que era original de la pintora; la Srita. Rincón Gallardo también presentó una obra con el mismo título; en su caso el catálogo señaló expresamente que era copia de Pingret. Las entradas correspondientes del catálogo señalaron:

“Srita. Doña Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel, 79: El Jarabe, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 80: La cocina en la calle, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 81: El amor maternal, copia de Pingret, alto 35 pulgadas, ancho 29 pulgadas; 82: Cuadro de comedor, al pastel, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 83: El Evangelista, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 84 La tortillera, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas...Srita. Paz Cervantes, 100: La cocina, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 101: El Evangelista, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 102: La tortillera, copia de Pingret, altura 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 103: Retrato al pastel de una niña, alto 36 pulgadas, ancho 27 pulgadas; 104: La cocina en la calle, idem, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 105: Retrato al pastel de un niño, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgada; 106: Santa Edwiges, copia, alto 36 pulgadas, ancho 27 pulgadas; 107: El amor maternal copia, alto 36 pulgadas, ancho 28 pulgadas; 108: Cuadro de comedor, al pastel, alto 36 pulgadas, ancho 27 pulgadas.”⁴⁸³

En el artículo publicado en *El Artista* a pesar de que se elogiaron los progresos alcanzados por Paz Cervantes, se le censuró el que usara la técnica del *pastel*, cuya difusión en México estuvo unida a la persona de Pingret:

“Los progresos de la señorita doña Paz Cervantes, se notan en cada exposición. ¡Lástima que una señorita que posee un pincel tan fino y una imaginación tan rica, ocupe gran parte de su tiempo en hacer copias *al pastel*, pues dígase lo que se quiera en abono *de ese modo de pintar*, nosotros vemos con satisfacción que en Europa ha caído ya completamente en desuso, y esperamos que muy pronto, aun en México mismo, sólo se dedicarán a él aquellas personas superficiales, que faltas de paciencia y talento, quieran aprender lo más fácil, pero al mismo tiempo lo menos duradero”.⁴⁸⁴

En cuanto a las obras que Paz Cervantes expuso el articulista claramente señaló que *La cocina en la calle* era una obra original:

⁴⁸³ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁸⁴ “Exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Artista*, México, 1853. Incluido en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, No. 45, pp. 344 y 345.

“Los que tienen los números 103, 104, 105 y 108, al pastel, representando *El retrato de una niña*, *La cocina en la calle*, *Un cuadro de comedor* y *Un retrato de un niño*, originales. Sus copias de Pingret, *El Evangelista*, *La tortillera* y *La cocina*, están ejecutadas con buen estudio y desembarazo.”⁴⁸⁵

La Sexta Exposición marcó el punto más alto de la participación de Édouard Pingret; nunca más en la historia de la Academia de San Carlos volverían a presentarse tantas obras del pintor francés. El resultado de su fallida estrategia de causar daño a Pelegrín Clavé, debió revertirse en su contra, como quedó patente por la respuesta de la prensa. La Séptima Exposición celebrada desde finales de 1854 hasta comienzos de febrero de 1855 sirvió de despedida al pintor francés, no de las exposiciones de la Academia, pero sí del país. Después de haber sido el artista más profusamente representado en las exposiciones anteriores, a excepción de la quinta en la que no participó, ahora tan sólo se pudo ver un óleo de su autoría según constó en el catálogo: “M. Eduardo Pingret, 48: Retrato del Sr. D. Honorato Irague, alto 44 pulgadas, ancho 33 pulgadas”.⁴⁸⁶ La obra llamó la atención del crítico de *El Universal*, quien publicó el 25 de enero su valoración de ella:

“Un retrato de cuerpo entero, de una tercera parte del natural, que está señalado con el número 48, manifiesta la suma facilidad con que pinta su autor el señor Pingret, y su talento para la pintura. Este retrato se reciente, como casi todas las últimas obras de este artista, de la precipitación con que trabaja. El señor Pingret, con sus setenta años cumplidos, tiene la agilidad de cuerpo y de espíritu que es propia de la juventud, y su ansia de acabar pronto los trabajos que emprende, toca a veces en un exceso deplorable, que suele perjudicar no poco a su talento.”⁴⁸⁷

Y de su labor como docente el único testimonio que se presentó fue el de la participación de la señorita Paz Cervantes quien expuso nueve obras, de las cuales tres eran copias de Pingret: *El puesto de chía*, *El jarabe* y *Generosidad de un sacerdote*. Las entradas del catálogo referentes a esta alumna de Pingret señalaron:

⁴⁸⁵ *Ídem*.

⁴⁸⁶ Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la séptima exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México. Enero de 1855. México, Imprenta de F. Escalante y Comp., Calle de Cadena Núm. 13. 1855. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁸⁷ “Séptima Exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Universal*, México, 25 de enero de 1855. Incluido en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 395.

“Señorita doña Paz Cervantes, 122: El puesto de chía, copia de Pingret, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas; 123: El jarabe, copia de idem, alto 29 pulgadas, ancho 23 pulgadas, 124: Generosidad de un sacerdote, copia de Pingret, alto 25 pulgadas, ancho 31pulgadas; 125: Vista de la hacienda del molino de Flores, alto 18 pulgadas, ancho 26 pulgadas; 126: Retrato al pastel de la señorita doña Soledad Cervantes, alto 39 pulgadas, ancho 29 pulgadas; 127: Retrato idem del Sr. D. José Cervantes, alto 39 pulgadas, ancho 29 pulgadas; 128: Retrato del señor D Jesús Cervantes Estanillo, alto 39 pulgadas, ancho 29 pulgadas; 129: Retrato del Sr D Juan Cervantes Estanillo, alto 39 pulgadas, ancho 29 pulgadas; 130: Retrato del Sr D Miguel Cervantes Estanillo, alto 39 pulgadas, ancho 29 pulgadas.”⁴⁸⁸

La historia de la presencia de Pingret en las exposiciones de la Academia no concluyó con su salida de México en 1855. En la Octava Exposición celebrada de finales de 1855 hasta principios de febrero de 1856 en la *Sala de Pinturas Remitidas de Fuera de la Academia* se presentaron dos obras de su autoría.⁴⁸⁹ Se trató de dos pinturas de género, que el catálogo correspondiente describió con cuidado:

“M. E. Pingret, 93: Costumbres napolitanas. Al pie de la escalera, que da ascenso a una bonita casa, baila una linda pareja la tarantela, al son de la pandereta, el resto de la familia presencia el baile, alto 36 pulgadas, ancho 27 idem; 94: La pescadora. Frente a un limpio aparador, una fresca moza, recibe los pescados que en una cesta le presenta un muchacho; un robusto mozo la requiebra, y recibe por respuesta a sus amores una bofetada, alto 36 pulgadas, ancho 27 idem.”⁴⁹⁰

En la Décimo Octava Exposición celebrada en 1877 en la *Sala de Exposición de pinturas modernas* se presentaron dos copias de Pingret según consignó el catálogo:

“Número 9. Una cocina, original de Pingret, copia por la Srita. Eulalia Lucio.⁴⁹¹ Número 10: idem, idem, por idem, idem”.⁴⁹²

⁴⁸⁸ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁸⁹ Ortiz Macedo no prestó atención a estas pinturas de Pingret.

⁴⁹⁰ Catálogo de las obras de Bellas Artes presentadas en la octava exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Diciembre de 1855. México. Imprenta de J. M Andrade y F. Escalante. Calle de Cadena N° 13. 1855, publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁹¹ Eulalia fue hija del importante coleccionista el Dr. Rafael Lucio quien fue propietario de varias obras de Pingret.

⁴⁹² Catálogo de las obras pertenecientes a las 18ª Exposición Nacional de Obras de Bellas Artes. Año de 1877. México. Imprenta de Francisco Díaz de León. Calle de Lerdo Número 3. 1877. Publicado en Romero de Terreros, *op, cit.*, p. 482.

En la Vigésima Exposición, abierta al público el 5 de noviembre de 1881 en la *Sala de pinturas antiguas de propiedad particular* aparecieron dos paisajes realizados por Pingret:

“Número 44: Paisaje, por Pingret (tela), pertenece al Dr. Lucio...Número 61: Paisaje, por Pingret (tela), pertenece al Dr. Lucio”.⁴⁹³

Ortiz Macedo señaló otras dos obras presentadas en esta exposición, con la cual se celebró el centenario de la fundación de la Academia de San Carlos:

“46. Interior de cocina de convento. (tela), pertenece al doctor Lucio. 63. Retrato de don Salvador Batres, óleo sobre tela, 93 x 76 cms”.⁴⁹⁴

Sin embargo, en el primer caso el catálogo no señaló que la obra fuera realización de Pingret, y el retrato no fue mencionado en el catálogo publicado por Manuel de Terreros, en el cual no hay una entrada con el número 63; la obra fue incluida en la exposición del año siguiente.⁴⁹⁵

En la Vigésimo Primera Exposición que abrió sus puertas el 8 de diciembre de 1886, se incluyeron en la *Sala de exposición de pinturas modernas de fuera de la Escuela* tres retratos de Pingret, por lo que no es verdad, como señaló Ortiz Macedo que “en ninguna de las exposiciones posteriores (se refiere a la Vigésima de 1881) se presentaron obras del artista”.⁴⁹⁶ El catálogo consignó la presencia de las obras:

“Pingret, Núm.52: Retrato del Sr. Salvador Batres. Pertenece al Sr. Leopoldo Batres...Sr. Pingret, Núm. 56: Retrato del Sr. Antonio Batres. Pertenece al Sr. Leopoldo Batres...Sr. Pingret, Núm. 58: Retrato de la Sra. Francisca Huerta de Batres. Pertenece al Sr. Leopoldo Batres”.⁴⁹⁷

⁴⁹³ Catálogo General de las obras presentadas en la XX Exposición de Obras de Bellas Artes, abierta el 5 de Noviembre de 1881. Centenario de la Fundación de la Escuela. México. Imprenta de Epifanio D. Orozco y Compañía. Escalerillas Núm. 13, 1881. Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 543.

⁴⁹⁴ Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁹⁵ *Vid.* Ortiz Macedo, *op.cit.*, p. 127 y Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 543.

⁴⁹⁶ Ortiz Macedo *Ídem*.

⁴⁹⁷ Catálogo General de las obras presentadas en la XXI Exposición de obras de Bellas Artes, abierta el 8 de diciembre de 1886. México. Tip. Berrueco Hnos., San Felipe Neri Núm. 20 y medio. 1887. Publicado en Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 560.

Las exposiciones de la Academia fueron para Pingret el escenario de sus triunfos y el campo al que llevó una lucha que eventualmente perdió, no sin dejar de causar daño a su contrincante, el Director de Pintura, Pelegrín Clavé. La ocasión para atacar a su antagonista se presentó en 1854, en el marco de la Sexta Exposición, celebrada desde diciembre del año anterior. A excepción del silencio anómalo durante la Quinta Exposición, a la cual no concurrió, en las dos exposiciones previas Pingret se había constituido en uno de los protagonistas centrales; al menos fue el artista del que se pudo contemplar un mayor número de obras, diecinueve en la Tercera Exposición, en tanto que en tal ocasión Pelegrín Clavé tan sólo expuso once retratos, y veintinueve piezas en la Cuarta Exposición frente a los nueve retratos del pintor español. Las exposiciones, tal y como consignaron sus catálogos, pusieron al descubierto la mayor versatilidad del pintor francés, quien mostró de manera preferente retratos, pero también pintura de historia, tanto secular como de contenido religioso; escenas costumbristas, hechas en Italia y en México; paisajes, naturales y arquitectónicos. Para la Sexta Exposición Pingret envió diecinueve obras; por su parte, Clavé sólo presentó seis retratos, entre los que se contó el de Lucas Alamán, el “introducción” de Pingret a la sociedad mexicana.

A pesar del trato privilegiado que la Academia le había dispensado hasta entonces, Pingret guiado por su voracidad atacó de manera directa, pero anónima, a la escuela y en particular a Pelegrín Clavé. Su furia cayó también sobre el poblano Juan Cordero,⁴⁹⁸ quien había regresado a México en 1853 y quien pretendió hacer de la Sexta Exposición la ocasión para hacer ver a la sociedad mexicana la valía del artista que regresaba a México con la pretensión de reclamar los honores más altos. Pingret urdió como estrategia combativa el “denunciar” en el periódico *El Ómnibus*, sin consignar su nombre, los errores y vicios presentes en la Sexta Exposición organizada por la Academia de San Carlos. Pingret se mostró como un maestro de la simulación, puesto que su análisis crítico de la exposición fue tan sólo un simulacro dirigido a la celebración y defensa de sí mismo,

⁴⁹⁸ A quien Luis Ortiz Macedo se refirió con el nombre de José; error pequeño que sumado a las equivocaciones e inexactitudes arriba señalados, pone al descubierto el descuido que privó en la redacción de su obra sobre Pingret; lo que es una lástima al ser el único estudio monográfico dedicado al pintor francés, y que tanta información aporta sobre su vida, personalidad y obra. En la nota 35, p. 72, volvió a referirse a él como José Cordero.

frente al brillo de sus dos antagonistas: el mexicano recientemente llegado que constituía un riesgo por venir, como él mismo se había presentado, circundado con el aura de la buena fortuna crítica obtenida en Europa, y el catalán que, desde su eminente posición dentro de la Academia, había hecho uso de manera exclusiva de una serie de recursos dirigidos a hacer resaltar su obra por encima de la de los demás participantes en la exposición; a lo que se sumó la injerencia que había tenido en la limitación del número de obras de Pingret aceptadas para la exposición.

Desde la oscuridad del fingimiento, el pintor francés disfrazado de crítico mexicano, se lamentó de que en México los extranjeros que “atraviesan el mar para venir a traernos gratuitamente el fruto de sus estudios y sus viglias” eran desdeñados o tratados con poca justicia, cuando el país estaba dispuesto a realizar enormes gastos para enviar a los estudiantes a formarse a los países de los que procedían tales extranjeros. A pesar de tales palabras, si algo nunca estuvo presente en las intenciones de Pingret fue la idea de realizar una labor gratuita; el francés no fue un misionero del arte, sino un pintor movido por el legítimo afán de lucrar con su talento, hecho que despertó el desagrado de Manuel Vilar. El articulista simulado al declararse partidario de aplaudir “a los artistas, a los industriales, a los inventores que afrontan peligros por venir a hacer fortuna, pero dejando en cambio el fruto fecundante de su talento”, llevaba a cabo una apología de su persona. El escritor buscó inducir a los lectores a no cuestionar el enriquecimiento de quienes, como Pingret, dejaban a cambio de una recompensa monetaria un legado que contribuía a la formación del país receptor. México, como nación nueva, tenía “la necesidad de acoger a toda clase de talento y modos de perfeccionamiento para el bien general”. Al remunerar a estos talentos foráneos, como en el caso de Pingret, pero también en el de Clavé, Vilar, Bagally, Periam, Landesio y Cavallari, el país realizaba una inversión dirigida a dar impulso y fomento a las artes; en última instancia, tal era el espíritu del decreto de reorganización de la Academia de 1843.

Lo que diferenció a Pingret y le hizo parecer como “un verdadero charlatán, un malcriado y un sinvergüenza” fue el que buscó hacer su fortuna de manera rápida; para ello dirigió su atención al peculio de los particulares, en tanto que los demás artistas

mencionados, se acogieron al ritmo lento de una institución pública que en base a una relación laboral remuneraba regularmente, pero de manera fija y limitada, su labor como docentes. En las palabras de desdén que Vilar dirigió a Pingret había implícito un peligro: el que pudieran aplicarse con mayor justicia a su amigo y colega Pelegrín Clavé, quien no dudó en incumplir sus obligaciones contractuales con la Academia para lucrar con las mismas élites en las que Pingret había fincado sus esperanzas de enriquecimiento. Tanto el francés como el español cimentaron su estrategia de éxito profesional y comercial en el concepto jurídico de la autonomía de la voluntad; los poderosos del México decimonónico de manera libre y consciente quisieron adquirir las obras realizadas por ambos artistas a los precios que ellos fijaron. Sin embargo, al satisfacer la demanda de consumo de bienes artísticos, en particular de retratos, uno de los extranjeros mencionados sí causó un perjuicio a la Academia de San Carlos, pero no fue Pingret, sino Pelegrín Clavé.

La polémica desatada por los ataques encubiertos de Pingret en *El Ómnibus*, tuvieron gran resonancia pues fueron reproducidos en el *Diario Oficial*, durante los diez días que transcurrieron del 15 al 25 de enero de 1854; lo que inició como la pretensión de un extranjero de disfrutar de los beneficios de mostrar su obra dentro de las exposiciones anuales organizadas por la Academia de San Carlos, se transformó en un asunto de interés público dada la naturaleza de la institución sujeta a los ataques del francés. Su arremetida se dirigió en contra de los criterios de selección y exhibición de las obras, personificados por el escritor en los ficticios “individuos a quienes el señor director comisionó este año para el arreglo y colocación de los objetos enviados”. La frase, si no de manera directa, sí por implicación, al hablar de delegación, hacía responsable a Clavé de las políticas de exposición que incomodaron a Pingret y que le resultaron perjudiciales en un doble aspecto. Por un lado, su costumbre de saturar los muros de las salas de exposición con obras de su autoría se vio frenada por la imposición de tener que ceder espacio para la inclusión de pinturas realizadas por dos de sus alumnas, la señoritas Guadalupe Rincón Gallardo de Tornel, que expuso seis obras, y la señorita Paz Cervantes, que mostró nueve piezas. Por otro lado, Pingret acostumbrado a ser el artista de mayor notoriedad, al menos por el número de pinturas presentadas, ahora se vio opacado por el modo y los recursos

usados por Clavé para dar un mayor lucimiento a sus obras en detrimento de las de los otros participantes. En relación al trato recibido por sus alumnas, el articulista señaló, retóricamente puesto que tal comisión ya existía y era la que se había encargado de seleccionar y distribuir las obras de la exposición, que:

“Como la comisión que proponemos encerrará probablemente en su seno algunos miembros amables para con las señoras, sabría encontrarles lugar para sus cuadros, y no habría permitido que este año la hija política del difunto Sr. Tornel no hubiera podido colocar los suyos sino a fuerza de ruegos de su hábil profesor, quien tuvo que quitar algunos de los suyos de los lugares que le estaban concedidos para poner ahí los de su digna discípula, que hace de la pintura una de sus más dulces distracciones. Los señores de la comisión hubieran sin duda también concedido más lugar para las composiciones originales de la hija mayor de uno de los miembros más respetables de la misma Académica de San Carlos, que ausente a la sazón de México, a causa de su salud, no pudo ir a suplicar al acomodador que concediera un espacio a los pequeños cuadros de costumbres de esa interesante y bella joven”.⁴⁹⁹

El articulista arremetió en contra de sus antagonistas, Juan Cordero y Pelegrín Clavé, desde la simulada crítica por el modo en el que las pinturas fueron colocadas en la exposición. Con la sentencia “los cuadros están más dispuestos” introdujo el tema, haciendo responsables de ello, como ya se dijo, a los inexistentes individuos comisionados por el Director. La embestida inició en contra de Juan Cordero quien recibió el privilegio de ver sus obras expuestas en solitario en la *Galería de Pintura* de la Academia; presentó *El Redentor y la mujer adúltera*, pintura original de historia, al lado de dos copias altamente significativas: *la Transfiguración* de Rafael y *la Comunión de San Gerónimo* del Domenichino. Con fingimiento y cierta ironía Pingret se preguntó:

“¿Y por qué, los encargados de colocar los cuadros, habrán sacrificados este último, *tal vez queriendo hacerlo realzar?*, ¿por qué habrán expuesto esa obra solitaria, aislada, en medio de una tela sombría que absorbe la luz?, ¿por qué de propósito han puesto una barrera de bancas a seis varas de distancia del cuadro para impedir a los aficionados escrupulosos que admiren de cerca el trabajo del artista, cuando se colocó la escena del Diluvio[se refiere a la obra de Francesco Coghetti] tan bajo y tan cerca del espectador como para disminuir sus ventajas? En la mujer adúltera, el artista tiene necesidad de ser visto de cerca: pierde mucho a distancia, por la falta de efecto general

⁴⁹⁹ Publicado por Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 80.

de su composición, por la carencia de luces y sombras combinadas; el artista no ha hecho el sacrificio de una parte de su tela para realzar la otra, y la luz está muy generalmente diseminada”.⁵⁰⁰

Al dirigir su atención a Cordero, quien se presentó como una artista cuyo talento mereció recibir los elogios de la crítica italiana, el articulista insertó la idea de que París había desplazado a Roma como centro de la creación y de la educación artística; es a la ciudad del Sena ha donde debería enviarse a los estudiantes y no a Roma que “no es ya más que la ciudad eterna y grande por sus recuerdos, triste y tranquila como la muerte misma”. Con sus palabras Pingret buscó inducir en la opinión pública la noción de su superioridad con respecto a Cordero; el pintor francés procedía de París “esa mina de talentos”, en tanto que el mexicano había concluido su formación en la urbe que por entonces era tan sólo memoria y no actualidad. Tras atacar al “pensionado de Roma”, que había regresado para hacerle sombra, dirigió su artillería en contra de Pelegrín Clavé, usando de nuevo el recurso de plantear una interrogante:

“¿por qué el señor director del ramo de pintura pone tanto cuidado en exponer los suyos? Probablemente porque sabe apreciar las ventajas de una buena colocación. Tiene una sala para poner sus obras él solo; coloca sus cuadros en una línea diagonal, que impide que la luz reflejando sobre la tela, haga resaltar las desigualdades; dispone la luz del día a su voluntad por medio de cortinas, e impide la del sol, ese terrible enemigo de los cuadros: rodea a sus cuadros de tela oscura para hacerlos realzar por lo claro, y rodea el salón donde están sus obras, de un misterio que aumenta el prestigio de ellas. Como él es amo de la casa, coloca a sus hijos en el lugar preferente del banquete de San Carlos, de la misma manera que una madre amorosa coloca a los suyos en los ambigús de la Lonja en el lugar mejor. Entre los cuadros del señor director no puede haber disputa; nada de contraste; ni el menor inconveniente de una mala vecindad de telas rojas u oscuras. En una palabra, sus cuadros pueden ser vistos como lo merecen.

No pretendemos que cada expositor tenga un salón particular; pero, ¿por qué, hasta donde es posible, no se tienen las misma preocupaciones con los demás artistas, alumnos o extraños?, ¿por qué se dejan sus obras colocadas al azar, cuando bien salen, y destruido su efecto por el sol o por la completa sombra?”⁵⁰¹

⁵⁰⁰ *Ídem.*

⁵⁰¹ Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 75.

Si para incidir en el ánimo de la opinión pública Pingret ocultó su identidad en el artículo aparecido en la prensa, no tanto por el carácter anónimo del texto, cosa usual en la época,⁵⁰² sino por referirse a sí mismo como si se tratara de una tercera persona, el francés no dudó en expresar su descontento de manera clara y directa en una carta dirigida a Bernardo Couto, el Presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos. El pintor le expresó a Couto ideas similares a las publicadas en *El Ómnibus*:

“Vuestro profesor de pintura que estuvo en Francia e Italia, conoce bien las ventajas de la luz sobre los cuadros, ha tenido el cuidado de exponer los suyos sobre la línea oblicua de un ángulo a otro de la pieza. Para que la luz aclare por encima y no se deslice sobre la superficie, ha puesto telas de un color rojo arriba y debajo de sus cuadros para ocultar las paredes, ha suprimido una parte de la luz de la pieza con telas de colores atadas por la parte superior, para forzar a la luz a que hiera directamente sus retratos, y ha puesto una división a cierta distancia para impedir a los espectadores que se aproximen mucho a las pinturas al óleo, cuya dureza y la espesura de colores siempre son desagradables y, por último, ha colocado a propósito sillas en el rincón más oscuro de la sala, indicando la derecha donde es menester estar para ver bien los retratos”.⁵⁰³

Las palabras de Pingret nacieron del resentimiento ante la oposición que había encontrado por parte de la comisión encargada de la selección y colocación de las obras para la Sexta Exposición; el número de pinturas de su autoría se vio reducido al ceder espacio para la exposición de la obra de sus alumnas, y su lucimiento desmerecía en relación a las de Clavé, por no contar con un espacio propio, del que sí disfrutaba el catalán al menos desde la Segunda Exposición, y posiblemente desde antes, y por verse mimetizadas entre el cuantioso conjunto de ciento veinticuatro piezas que integraron la *Sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia*. En contraste, el reducido número de retratos de Clavé podían ser apreciados en soledad y en un ambiente “controlado”, en cuanto a la incidencia de la luz, el uso de telas oscuras para hacer resaltar las pinturas, el dotar al público de asientos ubicados para favorecer cierto ángulo de visión; de ninguno de estos recursos dispuso Pingret para mostrar su producción.

⁵⁰² Basta con acudir a la recopilación elaborada por Ida Rodríguez Prampolini para constatar lo habitual que era el no firmar los artículos publicados en la prensa, cuya responsabilidad por ende debe trasladarse a la publicación que los daba a conocer.

⁵⁰³ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, cajuelo 34. Publicada por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p.38.

A pesar de que las críticas del pintor-articulista se encontraban viciadas por un sentimiento de agravio, había en ellas una verdad que no podía ser ocultada: Clavé dispuso para dar a conocer su producción no sólo de un espacio reservado, sino de una serie de recursos privilegiados, que hoy calificaríamos de “museográficos”, que no estuvo dispuesto a generalizar para el mejor lucimiento de todos los “artistas y aficionados” que participaron en la exposición. El tono de escándalo e indignación que permeó la carta y el artículo de Pingret es un indicador de lo excepcional que resultaba su empleo. Salvador Moreno no dejó de enfatizar el favor que nos hizo el francés al denunciar “los abusos” de Clavé pues su descripción constituye una excepción dentro del silencio documental vinculado al montaje de las obras en las exposiciones de la Academia. No obstante, en las palabras de Moreno hay implícito un dilema que contribuye a evidenciar la astuta estrategia de Pingret. El investigador mexicano después de mostrar su emoción ante una descripción que da luz sobre la historia de la museografía, se enfrentó al problema central del asunto y es que, después de afirmar que gracias al documento de Pingret “tenemos una descripción bastante técnica de cómo se montaban las exposiciones en la Academia”, se vio obligado a matizar su dicho mediante el doloroso “aunque” que planteó lo excepcional del caso, seguido del “según Pingret sólo fuera para la sala de Clavé”.⁵⁰⁴

En el uso del “según” Moreno proyectó su resistencia a aceptar del todo la veracidad del dicho del francés por ser el fruto de un ataque mal intencionado. Sin embargo, de no haber existido verdad en su denuncia no habría tenido ningún sentido el escribirle a Bernardo Couto, protector constante de Clavé, pues Pingret no sólo no conseguiría dañar al catalán, sino que sus argumentos se revertirían en su contra, como de hecho sucedió, al sugerir que se debería “nombrar anualmente una comisión que presidiera la exposición, como tenemos entendido se verifica en las capitales de Europa”.⁵⁰⁵ Dicha comisión debería publicar un reglamento “para dar a conocer al público y a los exponentes, las bases que hubieran de seguir”. Ante la acusación de que era el conserje de la Academia quien decidía sobre la colocación de los cuadros, y ante su

⁵⁰⁴ Vid. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 37.

⁵⁰⁵ Idea incluida en el artículo publicado en *El Ómnibus*, Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 37.

sugerencia de formar una comisión para tal objeto, se publicó en *El Universal* el 26 de enero de 1854 un artículo que salió en defensa de la institución; Ortiz Macedo vinculó su autoría con los directivos de San Carlos.⁵⁰⁶ El articulista le indicó al francés que tal órgano colegiado tenía ya larga existencia en México, y que año con año la Academia señalaba sus funciones en los programas publicados para las exposiciones. Así había acontecido en relación a la Sexta Exposición cuyo programa había sido dado a conocer el 1 de octubre de 1853 y que en relación a la formación y funcionamiento de tal órgano estableció:

“8° Habrá una junta particular de exposición, compuesta del presidente de la Academia, de los vocales de la directiva y de los directores del establecimiento en los ramos correspondientes a las obras presentadas.

“9° Esta junta tomará las disposiciones convenientes: 1° Para calificar las obras... 2° Para colocar en las salas de exposición, clasificados por ramos, los objetos que remitieron de fuera y no hayan sido excluidos conforme a la regla establecida en el párrafo anterior.”⁵⁰⁷

La Academia se defendió de la acusación infundada de falta de criterios claros para la aceptación y colocación de las obras, pero nada expresó sobre el excepcional modo en el que Clavé presentó sus pinturas. Su silencio parecía confirmar la situación; Clavé gozó de recursos excepcionales para el mejor lucimiento de sus retratos, sin que hubiera prestado tal cuidado a la exhibición de las obras de los demás participantes, con la excepción de Juan Cordero, quien como Clavé mostró sus pinturas en solitario, y al menos su *Mujer adúltera* se colocó sobre una tela oscura y se condicionó la observación de ella al colocarse “una barrera de bancas a seis varas de distancia del cuadro”, para obstaculizar a la mirada escrupulosa un examen cercano”.⁵⁰⁸

Pingret usó una estrategia equivocada, no porque no hubiera causado daño a Clavé, sino porque los perjuicios que se infligió a sí mismo fueron superiores. El ocultamiento de su identidad quedó al descubierto como publicó *El Universal* el 15 de enero de 1854:

⁵⁰⁶ *Ibidem*, Nota 51, p. 90.

⁵⁰⁷ Citado por Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁰⁸ Artículo mencionado de Pingret publicado en *El Ómnibus*.

“Dícese que los artículos que está publicando el Ómnibus acerca de la actual exposición de la Academia de San Carlos, se deben a la pluma de este distinguido pintor [el encabezado del artículo reza Mr. Eduardo Pingret]. Dichos artículos contienen observaciones muy exactas; pero nos parecen injusta la idea que lleva a atacar a los directores del mencionado establecimiento, por el orden en que han sido colocadas las pinturas”.⁵⁰⁹

El mismo diario publicó una semana después, el lunes 23 de enero, un artículo en el que emprendió la defensa de Juan Cordero frente a los ataques de Pingret a quien se reprochó el que hubiera juzgado severamente el cuadro del *Redentor y la mujer adúltera*. El diario consignó que fue *El Ómnibus* quien reveló el sábado anterior la identidad de Pingret como autor de la *Ojeada sobre la sexta exposición*. La nota puso en claro que el francés había “traspasado el círculo a que debieran haberse limitado sus reflexiones, y que se propuso ostensiblemente atacar al artista después de haber analizado severamente la obra”. Además de censurar el tipo de crítica practicada por el francés que sólo conducía al desaliento a los artistas que apenas comenzaban su desarrollo, puso al descubierto que el juicio de Pingret no era imparcial, puesto que él “hubiera preferido pintar la cúpula del templo de Santa Teresa” por lo que clama que Cordero bien podría dedicarse entretanto a enseñar a los niños a hacer ojos y orejas.⁵¹⁰

Mayor indignación mostró el articulista que bajo las siglas L.G.C. firmó una reseña de la exposición de 1854 que fue publicada por *La Ilustración Mexicana* el 3 de febrero de ese año. Al prestar su atención a *La mujer adúltera* el autor arremetió duramente en contra de Pingret, al cual no nombró, pero a quien se pueden aplicar todas las ideas expresadas. El autor, dentro de la más pura tradición de la estética clasicista, acudió a un ejemplo de la antigüedad, el de la disputa entre los pintores Parrasio y Zeuxis por demostrar su pretendida superioridad. Así, el articulista que no comentó las obras expuestas por Pingret, pero sí las de sus alumnas, señaló que:

“Cuando Parrasio disputó a Zeuxis el premio de la pintura, no fue marcando a éste los defectos en que incurría, sino presentándole una obra, que era la frase más enérgica para sofocar el orgullo de

⁵⁰⁹ “Mr. Eduardo Pingret”, *El Universal*, México, 15 de enero de 1854. Incluido en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 347.

⁵¹⁰ “El artista Cordero y el articulista del Ómnibus”, *El Universal*, 23 de enero de 1854; publicado con el número 48 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 349 y 350.

su rival; lucha noble, muy digna de un verdadero artista, y que están muy lejos de imitar *los que no siendo más que humildes medianías en Europa, llegan a nuestro país a sorprendernos con una reputación usurpada, o que se forman ellos mismos escribiendo sus biografías y sus glorias*. En México, lo mismo que en Europa, se sabe apreciar el mérito y el talento, de los que hay demasiadas pruebas; pero se desprecia la presunción y la ingratitud de los que no contentos con las distinciones que se les dispensan, rebajan el mérito del país que les ofrece generosa hospitalidad. ¿Por qué llegan estos distinguidos artistas a un país, dónde ni se pagan ni se reconocen sus obras? ¿No son protegidos y apreciados en Europa? ¿Será con el objeto de enseñarnos? ¿Será tal vez su misión, el renacimiento de las bellas artes en México? *¿Podrá esperarse esto de artistas de quienes nada se conoce? ¿Dónde están sus grandes obras, donde está su escuela? ¿Serán sólo retratos o malos cuadros de costumbres, que por el interés que inspiran su nacionalidad detienen las miradas y relajan el gusto que comienza a formarse*, puesto que no todo el mundo puede distinguir justamente el verdadero mérito de un cuadro?...”⁵¹¹

Más concisa, pero de mayor peso, fue la respuesta de las autoridades de la Academia publicada por *El Universal*, si es que de verdad a ellas debe atribuirse, puesto que si bien careció de firma, tanto el contenido como la forma revelan que “fue enviado al periódico por los directivos de la Academia”. El texto invitó al francés a que “no lastime las susceptibilidades y delicadeza del país que le da acogida, con insinuaciones, que vertidas a su sentido recto y natural, equivalen a una inculpación de barbarie y brutalidad”, y le sugirió que buscara remedio “contra la triste pasión de la envidia”.⁵¹²

La carta enviada a Bernardo Couto y el artículo publicado en *El Ómnibus* debieron resultarle personalmente molestos al Presidente de la Academia, puesto que las críticas expuestas en relación al problema de la admisión y exposición de obras antes de afectar a Clavé le incumbían a él, dado que Couto era quien presidía la junta de selección de obras para la exposición, como estableció el programa de la misma. Es difícil imaginar que el Presidente de San Carlos, quien de manera tan activa había mostrado su interés en el enriquecimiento de las colecciones de la Academia, no se involucrara personalmente en las exposiciones. El artículo publicado en *El Universal* constituyó un reproche a la ingratitud de un artista, a quien, no obstante, no dejó de reconocérsele su talento. Nadie

⁵¹¹ “Exposición de 1854. Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *La Ilustración Mexicana*, 3 de febrero de 1854. Publicado con el número 50 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 356. La letra cursiva es mía.

⁵¹² Ortiz Macedo, *op. cit.*, pp. 90 y 91.

había recibido un trato tan privilegiado por parte de las juntas de selección para las exposiciones como Édouard Pingret, quien habitualmente tapizaba con sus pinturas los muros de las muestras artísticas anuales de la Academia.

Más todo ello cambió después de su simulacro de crítica; el estatus de pintor favorecido en las exposiciones llegó a su fin el año de sus ataques, y sin que se diera algún pronunciamiento explícito la coincidencia de ambos hechos permite suponer la existencia de un nexo causal entre ellos. La Sexta Exposición marcó el final de la exitosa participación de Pingret en el foro del que supo sacar prestigio, visibilidad y éxito económico. En la Séptima Exposición tan sólo se vio una obra de su autoría, el *retrato de Honorato Irague*; ejemplo de un género que solía presentarse con obras prestadas por los propietarios y que no necesariamente partía de la iniciativa del artista. Para cuando se celebró la Octava Exposición, en diciembre de 1855, Édouard Pingret ya había abandonado México, después de haber residido en él poco más de cinco años. La “aventura mexicana” del pintor francés terminó a los sesenta y siete años; regresó a Francia, donde todavía habría de vivir dos décadas más, para morir en 1875. Al parecer su carrera artística se extinguió con su partida, al menos Ortiz Macedo no señaló en su estudio monográfico obras realizadas a su regreso. El estudioso cerró el paso de Pingret por México de modo dramático al decir que:

“Profundamente amargado, pues las acciones de la compañía de transportación no rendían utilidades, remata las de su propiedad y con lo obtenido continúa adquiriendo piezas prehispánicas y monedas de oro antiguas. Regresa a su país, cargado de años, sinsabores...y fortuna”.⁵¹³

Lo que el pincel y el lápiz pastel de Pingret, dirigidos por su espíritu de empresa construyeron, fue destruido por sus palabras maliciosas, nacidas del deseo de deslumbrar a una sociedad dispuesta a remunerar su talento; en su deseo de brillar, todos aquellos que le hicieron sombra, como Clavé y Cordero en el marco de la Sexta Exposición, fueron combatidos. El pintor francés permaneció un lustro en México, tres años más del plazo que se había fijado para reunir veinte mil pesos. Durante el tiempo que duró su aventura mexicana, el francés desarrolló una actividad febril en el terreno de la creación artística y en el de la docencia, por no mencionar sus esfuerzos comerciales. La versatilidad de su

⁵¹³ Ortiz Macedo, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

obra y la rapidez de su ejecución, aspecto éste último que fue censurado por la crítica de la época, explican lo mucho que tenía que decir en el foro de las exposiciones.⁵¹⁴ Los catálogos dieron testimonio de la amplitud de géneros pictóricos practicados por el francés.

Édouard Pingret fue un romántico que se embarcó hacia el Nuevo Mundo buscando fortuna; la encontró y no sólo material. La mirada del extranjero supo disfrutar de la diversidad de los tipos humanos y de las costumbres de México; su labor como pintor de género sirvió de estímulo, como había acontecido antes con la de los “artistas viajeros”, para que los mismos mexicanos descubrieran las bellezas de su país. Pingret se dejó seducir por el atractivo de las culturas prehispánicas, como también le sucedió a Vilar, ya que buena parte de sus ingresos los empleó en la formación de una rica colección de dos mil objetos, la cual registró con cuidado, según muestra una carpeta manuscrita de 51 hojas en las que describió “las características, medidas, material, procedencia y posible interpretación de las piezas prehispánicas y virreinales que iba adquiriendo”.⁵¹⁵ Pingret se llevó consigo la colección que fue dispersada por sus descendientes en una venta pública celebrada el 17 de marzo de 1909.⁵¹⁶

La sustracción de la colección de Pingret debe ser reputada como ilegal puesto que el gobierno mexicano mantuvo, al menos a partir de 1827, una prohibición permanente para la exportación de “monumentos y antigüedades mexicanas”.⁵¹⁷ Veto que fue

⁵¹⁴ A manera de ejemplo puede señalarse el artículo publicado por *El Universal* el 21 de enero de 1854 en el que se señala que si “refrenase el ardiente deseo de multiplicar sus obras, produciría cuadros de superior mérito”. Publicado por Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 86; no fue incluido por Ida Rodríguez PrAMPLINI en su recopilación de textos publicados por la prensa del México decimonónico.

⁵¹⁵ Luis Ortiz Macedo prestó mucha atención a la colección formada por Pingret. *Vid.* Luis Ortiz Macedo, *op. cit.* pp. 103-111.

⁵¹⁶ Para profundizar en la colección de piezas arqueológicas constituida por Édouard Pingret *vid.* Marie-France Fauvet-Berthelot y Leonardo López Luján, “Édouard Pingret, un coleccionista europeo de mediados del siglo XIX”, *Arqueología mexicana*, Núm. 114, México, marzo- abril, 2012, pp. 66-73.

⁵¹⁷ En la recopilación de disposiciones jurídicas del siglo XIX de Manuel Dublán y José María Lozano se incluyó una Circular de la Secretaria de Relaciones Exteriores, fechada el 28 de octubre de 1835, en la que se insta a que se verifique el cumplimiento de la prohibición de extraer monumentos y antigüedades mexicanas: En el proemio se señaló que la extracción de la República de las antigüedades mexicanas estaba prohibida en virtud del artículo 41 de la ley de 16 de noviembre de 1827. Dublán y Lozano no publicaron dicha ley. *Vid.* Manuel Dublán y José María Lozano, *op. cit.*, T. III, No. 1642 y Esteban A. Calderón Argomedo,

reiterado en múltiples ocasiones a través de aranceles de aduanas que establecían como pena el comiso de los bienes; así sucedió en 1837, 1842, 1843, 1845, 1853, 1856, 1872, 1880, 1887 y 1891. Cabe señalar que tan sólo en el arancel de 1856, ya cuando Pingret había abandonado el país, se contempló la posibilidad de exportar las antigüedades previo otorgamiento de un permiso especial del gobierno. Fue hasta 1896 cuando el Congreso autorizó al Ejecutivo para conceder permisos a particulares para hacer exploraciones arqueológicas y se autorizó la exportación de materiales originales en caso de que hubiera dos o más iguales. La *Ley Sobre Monumentos Arqueológicos* del 11 de mayo de 1897 estableció que los monumentos arqueológicos eran propiedad de la nación y se incluyó la prohibición para la exportación de aquellos que el Ejecutivo Federal reputara como interesantes para el estudio de los antiguos pobladores, a menos de que se contara con autorización legal.⁵¹⁸ Por lo anterior, la frase con la que Ortiz Macedo concluyó su estudio del Pingret coleccionista-saqueador resulta ambigua, dado que si bien habría que esperar a la revolución estética de las vanguardias del siglo XX para dotar de artisticidad a los artefactos prehispánicos, su interés científico, y su valor como un elemento constitutivo de la identidad nacional, garantizó su protección y la expatriación por parte de Pingret no debió ser vista con indiferencia.⁵¹⁹

Un aspecto más de Édouard Pingret merece ser enfatizado: su relación con el coleccionismo de los Viejos Maestros y el mercado del arte. Ya se dijo que cuando pasó a México llegó con un equipaje voluminoso que incluía pinturas con las que pensaba comerciar. Ortiz Macedo con orgullo incluyó en su obra la reproducción de dos retratos en esmalte realizados por Leonard Limousin (c. 1505 - c. 1577) a finales del siglo XVI que el pintor francés regaló a un antepasado suyo en agradecimiento por la defensa jurídica que

El régimen jurídico interno e internacional del patrimonio cultural, tesis para obtener el grado de Licenciado en Derecho, UNAM, México, 1997, p. 75.

⁵¹⁸ Los aranceles fueron publicados en la recopilación de Manuel Dublán y José María Lozano, *op. cit.*, y de nuevo en la Tesis de Esteban Alberto Calderón Argomedo, *op. cit.*, pp. 75-85.

⁵¹⁹ Ortiz Macedo señaló que “Así termina la trayectoria de una fracción de nuestro patrimonio, expatriada en una época en que ni el medio oficial ni el privado concedían jerarquía artística a la obra de nuestros antepasados”. A pesar de ser ciertas las palabras de Ortiz Macedo, parecerían implicar que en México no se mostraba interés por tales objetos, lo cual es falso. El hecho de que Pingret atesorara esas piezas tampoco es señal de que él sí los viera como obras de arte, su mirada e interés debió ser de la misma naturaleza que el de sus contemporáneos.

hizo de él.⁵²⁰ En el artículo de *El Ómnibus*, entre los ataques contra Cordero, Pingret expresó una idea relacionada con la labor de coleccionismo que se esperaba que la Academia llevara a cabo. La frase es interesante, pero lo es más el eco que encontró en la prensa. A Pingret se le ocurrió mencionar, con un desprecio implícito por Cordero, que:

“Con los 6 000 pesos que cuesta el pensionado hubiera podido comprarse uno de esos cuadros originales y sublimes de Murillo, de Velázquez, de Rivera [sic], de Rubens o Rafael, que sirven para exaltar la imaginación de los pintores. Nosotros no nos quejamos ciertamente del gasto, y aun aplaudiríamos se hubiera hecho, si él nos produjera un artista verdaderamente mexicano, un buen y verdadero profesor para nuestras escuelas donde hace tanta falta un hombre instruido”.⁵²¹

El comentario, como todas las palabras desdeñosas de Pingret, encontró oposición y provocó la respuesta escrita del, también anónimo, articulista de *El Universal*, quien el 23 de enero de 1854 contestó al pintor francés:

“El Sr. Pingret —no hay para qué hacer un misterio del nombre del articulista, puesto que el Ómnibus del sábado nos lo revela— parece sentir profundamente que con los seis mil pesos que ha costado a México el pensionado de Roma, no hubiera sido comprado algún buen cuadro de Murillo, Velázquez, Rivera, Rubens o Rafael, que sirviese a inflamar la imagen de nuestros pintores. Con perdón sea dicho de los conocimientos del Sr. Pingret, *nosotros no hallamos la ventaja que pudiera resultar a México de la adquisición de un buen cuadro que aumente el número de los que posee, y que cuando más, no serviría sino para que los discípulos de la Academia sacaran algunas copias, si dicha ventaja ha de compararse con la que al país resulta de haber hecho de uno de sus hijos un aventajado artista que le honra en el extranjero, y que contribuirá a la difusión de la aplicación y del buen gusto en el suelo que lo vio nacer, mucho más que pudieran hacerlo dos o tres cuadros, aun cuando estuviesen firmados por artistas como los que acabamos de nombrar*”.⁵²²

Resulta difícil el poder determinar si las palabras expresadas por el articulista de *El Universal* reflejan tan sólo una opinión personal o pueden ser tomadas como un indicador del sentir general de la sociedad del México decimonónico. El autor anónimo, en su deseo de defender a Juan Cordero, expresó una infravaloración del coleccionismo y una incompreensión absoluta sobre el valor de poseer ricos acervos de pintura. Tales actitudes,

⁵²⁰ Con motivo de su altercado con el cónsul británico.

⁵²¹ Ortíz Macedo, *op. cit.*, p. 83. También reproducido por Elisa García Barragán, *op. cit.*, pp. 172 y 173.

⁵²² Las cursivas son mías. “El artista Cordero y el articulista del Ómnibus”, *El Universal*, México, 23 de enero de 1854. Publicado con el número 48 en Ida Rodríguez Prampilini, *op. cit.*, pp. 349 y 348.

difundidas a través de la prensa, en nada ayudarían a fomentar un clima propicio para el enriquecimiento de las galerías de la Academia. El escritor redujo la función de las obras de las Grandes Maestros, en el mejor de los casos, a servir como modelos susceptibles de ser copiados, sin reparar en el aura que acompaña a los originales. De sus palabras parece desprenderse la idea de que el destinar una elevada cantidad de dinero para la adquisición de obras de arte es un gasto superfluo, un lujo que rinde pocos frutos. La estrechez de miras de un crítico, o de una sociedad, que es incapaz de encontrar *ventaja alguna* en la compra de obras de arte, ayuda a entender la pobreza de las colecciones mexicanas; en particular en un momento en el que la transferencia trasatlántica de la cultura material europea aun no encontraba límites jurídicos severos. De no haber existido hombres que pensarán como el escritor de *El Universal*, probablemente el acervo del Museo Nacional de San Carlos, depositario de los acervos de pintura europeo de la Academia, sería de una riqueza mucho mayor.

Por otro lado, el canon de artistas enumerados por Pingret es muy revelador de las modificaciones del gusto imperante hacia mediados del siglo XIX. En su lista de Grandes Maestros predominan los españoles del siglo XVII, al lado de un flamenco de la misma centuria y del más eminente de los pintores italianos del siglo XVI. La presencia de pintores hispánicos es tan significativa como la exclusión de los italianos de la escuela de Boloña, y encuentra su explicación en la cercanía que tuvo el pintor francés con uno de los grandes coleccionistas de pintura española de su tiempo, dueño de uno de los acervos más ricos en ella: Luis Felipe de Orleans. Como ya se dijo, el rey instaló en el *Musée du Louvre* su *Galerie Espagnole*, la cual fue “amablemente puesta a disposición de los parisinos” a partir del 7 de enero de 1838 y permaneció abierta hasta la caída del rey en la Revolución de 1848, cuando le fue restituida al rey destronado que la había adquirido a cargo de su “cuenta personal”. Luis Felipe la llevó consigo a Inglaterra, y tras su muerte fue vendida en 1853, pasando a enriquecer los acervos de los coleccionistas ingleses.

Llama la atención el hecho de que entre los antiguos maestros que Pingret señaló no aparece ningún cuatrocentista; el francés que quedó marcado por la revaloración que en Francia se hacía de la pintura española del siglo XVII, la cual habría de tener efectos

inspiradores en artistas como Leon Bonnat, Édouard Manet e incluso el temprano Paul Cézanne, y en México sobre José Salomé Pina y Gonzalo Carrasco, no experimentó el poder seductor que los primitivos ejercieron en muchos de sus contemporáneos, no sólo alemanes e italianos sino franceses, como testimonian, a manera de ejemplo, las pinturas, ya mencionadas, que sobre la vida del rey San Luis realizó en 1859 William Bouguereau en la iglesia de Santa Clotilde de París .

III. JUAN CORDERO Y PELEGRÍN CLAVÉ. DE LA OPOSICIÓN AL FRACASO.

Los comienzos de Juan Cordero y su inmersión en el ambiente artístico italiano: ¿Nazarenismo, Purismo o Clasicismo?

Juan Nepomuceno María Bernabé del Corazón de Jesús Cordero Hoyos nació el 10 de junio de 1822⁵²³ en Teziutlán del Carmen, Puebla; al día siguiente fue bautizado en la parroquia del Sagrario de esa población, según consta en el acta que se conserva en el archivo del templo.⁵²⁴ Poco es lo que se sabe sobre los primeros años de su vida. Consta que desde niño mostró su vocación por el arte; inclinación que fue alentada por sus padres, quienes hubieron de abandonar sus deseos de que se dedicara al comercio. La familia, de escasos recursos económicos, se trasladó a vivir a la Ciudad de México con el fin de que Juan Cordero se inscribiera en la Academia de San Carlos que atravesaba por entonces un período de decadencia y abandono. De su paso por la escuela no ha quedado huella en los irregulares registros que de esos años de crisis conserva el archivo de la Academia. El joven estudiante se formó bajo la supervisión de Miguel Mata y Reyes,

⁵²³ Elisa García Barragán corrigió la fecha equivocada del nacimiento de Cordero que se había venido repitiendo en la literatura sobre el pintor. Manuel Revilla señaló en la biografía que escribió de él que nació en “Teziutlán del Estado de Veracruz, el 16 de Mayo de 1824”. Manuel Revilla, *op .cit.*, p. 251. Esta fecha errónea fue posteriormente reiterada, por ejemplo, por Xavier Villaurrutia y Salvador Toscano en el catálogo de la exposición de su obra que se celebró en el Palacio de las Bellas Artes en 1945. *Vid.* Xavier Villaurrutia, “Juan Cordero pintor mexicano” y Salvador Toscano, “Fichas biográficas del pintor Juan Cordero”, en *Juan Cordero 1824-1884*, Catálogo de arte, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1945, pp. 4 y 9. Toscano repitió la fecha de 1824 en Salvador Toscano, *Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX*, Universidad de Nuevo León, D. A. S. U., 1946, p. 1.

⁵²⁴ Los datos referentes a la vida de Juan Cordero los he tomado tanto de la biografía de Manuel Revilla, *op. cit.*, pp. 249 y sigs., como del estudio monográfico que Elisa García Barragán publicó en 1984 en el marco de la conmemoración de los cien años del fallecimiento del pintor. *Vid.* Elisa García Barragán, *op. cit.*

designado Director de Pintura por la Junta de Gobierno en 1840. La devoción del maestro por la escuela fue tal, según Elisa García Barragán, quien siguió lo dicho por Jean Charlot,⁵²⁵ que en los años de mayor pobreza de la institución colaboró de “su propio peculio”;⁵²⁶ gesto de generosidad que en realidad estaba ya pactado pues, según señaló Eduardo Báez, el puesto le fue conferido “con la advertencia de que no faltara a sus obligaciones so pretexto de falta de pago de su sueldo”.⁵²⁷

Mata y Reyes, a la vista del talento de su discípulo, debió fomentar en él la aspiración de partir a Roma para perfeccionar su formación, aspiración universal de todos los estudiantes de arte en aquellos años.⁵²⁸ Sin contar con los medios para ello, Cordero debió buscar por sí mismo los fondos para trasladarse a Europa, por lo que “dedicóse a baratillero, yéndose por temporadas á los pueblos cortos, a expender su mercadería; y hasta no haber conseguido reunir por ese medio la suma necesaria, no abandonó su penosa ocupación”.⁵²⁹ A lo reunido por su labor de comerciante se sumó lo que la familia pudo aportar por medio de la venta de un piano; con ello el joven estudiante de arte se embarcó para Europa el primero de junio de 1844, nueve días antes de cumplir los veintidós años de edad.⁵³⁰ Por entonces, en Roma, Pelegrín Clavé se encontraba trabajando “a la *arrabiata*” un cuadro sobre Isabel la Católica con la idea de remitirlo en septiembre a la exposición de Milán, dato al que no se le ha prestado mayor atención⁵³¹ pero que constituye el primer antecedente de la que podría denominarse “la pugna

⁵²⁵ Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962, p. 82.

⁵²⁶ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p., 15.

⁵²⁷ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, *op. cit.*, p. 71.

⁵²⁸ En su momento, Miguel Mata y Reyes había sido propuesto por la Junta de Gobierno de la Academia para que fuera a Roma a perfeccionar sus estudios, sin embargo, rechazó el ofrecimiento disculpándose por razones “de negocios” dejando la oportunidad a otro estudiante. *Vid.* Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 68.

⁵²⁹ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 252.

⁵³⁰ A la luz de lo señalado puede mencionarse que Juana Gutiérrez Haces se equivocó al decir que “En 1844 obtiene la oportunidad de viajar a Roma, ciudad en la que conoce a Anastasio Bustamante”, Cordero no obtuvo ninguna oportunidad, sino que en base a su esfuerzo y determinación él mismo la generó. *Vid. Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX*, *op. cit.*, p. 306.

⁵³¹ Fausto Ramírez sí hizo alusión a esta obra isabelina de Clavé en “La Historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 232.

isabelina Cordero-Clavé”.⁵³² El paso de Juan Cordero de México a Roma coincidió con el inicio de las gestiones que habrían de concluir con el tránsito, en dirección contraria, de Pelegrín Clavé de Roma a México. Entre tanto, en París, Édouard Pingret no atravesaba un momento fácil, pues tan sólo en 1845 inició la vinculación con Édouard Louis Dubufe que habría de llevarle a tratar a la familia del rey Luis Felipe de Orleans y a obtener el encargo de realizar pinturas para el museo instalado en el Palacio de Versalles.⁵³³

Cordero llegó a Roma en una situación económica precaria; para su fortuna, conoció al general Anastasio Bustamante, quien había sido Presidente de México en tres ocasiones. Bustamante fue un entusiasta promotor de las artes; benefactor de la Academia y responsable de la llegada del italiano Claudio Linati en 1825, a quien debe considerarse, en palabras de Justino Fernández, “no sólo como el introductor de la litografía, sino como el primer maestro de este arte entre nosotros”.⁵³⁴ Por mediación del expresidente, Juan Cordero fue nombrado Agregado a la Legación Mexicana en Roma, lo que no significó una gran remuneración económica, pero le permitió dedicarse a su perfeccionamiento artístico bajo la dirección de Natal de Carta, maestro de la Academia de San Lucas originario de la localidad siciliana que vio nacer en el siglo XV a Antonello da Messina.

El mexicano se sometió a una dura disciplina de trabajo de catorce horas diarias; asistió a cursos de dibujo, de perspectiva, de anatomía, de pintura, de reglas de composición, de historia del arte y de “copia de los grandes maestros”.⁵³⁵ El estudiante se

⁵³² Carta de Pelegrín Clavé a don José Arrau B., profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Casa Lonja, fechada en Roma el 13 de mayo de 1844; publicada por Salvador Moreno en *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 98. En carta fechada el 14 de julio de ese año dirigida a Claudio Lorenzale Clavé volvió a referirse a la pintura de tema isabelino cuando hizo alusión a la llegada a Barcelona del pintor prusiano Edmondo Wodick de quien “podrá saber noticias detalladas de lo que se ha expuesto aquí este año, y del cuadro que voy pintando de Isabel la Católica para mandar a la exposición de Milán”. Carta publicada por Salvador Moreno, *Ibidem*, p. 99.

⁵³³ La obra de Luis Ortiz Macedo sobre Édouard Pingret está llena de contradicciones y confusiones en relación a estos años: señaló que en 1845 el pintor se asoció con Dubufe (p.57) y más adelante indicó que en 1843 en el taller de Dubufe pintó el retrato del Agha-Ben-Ferruch (p.66); fechó la *Llegada del Rey Luis Felipe al Castillo de Windsor* en 1844 (p.65) y luego señaló que el viaje del rey a Inglaterra fue en 1845 (p.65).

⁵³⁴ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo en México, Tomo I El Arte del Siglo XIX*, México, UNAM, 2001, p. 28. La primera edición de la obra apareció en 1952.

⁵³⁵ *Vid.* Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 16.

vinculó a la corriente clasicista sostenida por la Academia “basada en las teorías de la pintura renacentista, cuyo exponente máximo en ese instante era Rafael Sanzio”,⁵³⁶ y quedó expuesto al Purismo italiano “que tenía la clara intención de recuperar la sencillez estilística y el sentido puro de la naturaleza que había caracterizado a los artistas inmediatamente anteriores a Rafael”.⁵³⁷ Juan Cordero se encontró inserto en la encrucijada estilística centrada en la ambigua valoración de la obra del “príncipe de los pintores”: por un lado, la canónica entronización del pintor de Urbino como modelo de la perfección altorenacentista a emular que sostenía la ortodoxia académica, y por el otro, el rechazo que las tendencias primitivistas hacían de la obra romana de Rafael, ideal propugnado por los pintores nazarenos y por sus herederos los puristas italianos.

La historiografía mexicana ha tendido a cometer el error de identificar al Nazarenismo con el Purismo. Así lo hizo Salvador Moreno cuando al hablar de la llegada de Clavé a la Ciudad Eterna en 1834, diez años antes que Cordero, mencionó que “el movimiento *purista* o *nazareno*, estaba en Roma en todo su apogeo”.⁵³⁸ Antes, Justino Fernández había incurrido en una grave omisión cuando al hablar del arte europeo de la primera mitad del siglo XIX, para introducir el problema de sus relaciones con el de México, ignoró por completo al Purismo que influyó poderosamente en México, limitándose a hablar de los *Nazarenianos* y de los *Pre-Rafaelitas* ingleses,⁵³⁹ y caracterizando a Tommaso Minardi como un maestro de los “principios de la escuela clasicista que imperaron en Europa en la primera mitad del siglo XIX”, desconociendo su afición primitivista;⁵⁴⁰ idea compartida por Raquel Tibol.⁵⁴¹ Elisa García Barragán en un primer momento hizo de Minardi un nazareno, y dedicó algunas palabras a este movimiento pasando por alto toda referencia al Purismo;⁵⁴² después señaló que el italiano

⁵³⁶ *Ídem*.

⁵³⁷ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 23.

⁵³⁸ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 21.

⁵³⁹ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo en México, Tomo I El Arte del Siglo XIX, op. cit.*, p. 22

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁴¹ Raquel Tibol, *Historia General del Arte Mexicano, Época Moderna y Contemporánea*, México, Hermes, 1964, p. 45.

⁵⁴² Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 18.

fue una de las cabezas de éste, con lo que se mantuvo dentro de la tendencia a usar los dos términos de manera intercambiable.⁵⁴³

Más atinado fue Eduardo Báez quien, sin hacer uso del término Purismo, sí discriminó entre los nazarenos y la recepción de su influencia en el medio italiano, haciendo uso de la expresión “moderna escuela romana” que era la que empleaba Clavé. Báez señaló que tal impacto alcanzó “además de Clavé, a Silvagni, Podesti, Minardi y Coggetti, y con ellos a todos los que estudiaban en la Academia de San Lucas”.⁵⁴⁴ Sin embargo, poco después, siguiendo a Justino Fernández, volvió a usar el término *nazareno* para referirse más bien al Purismo, cuando indicó que “esa veta nazarena se manifestaría más en la obra de sus primeros discípulos [de Clavé]”.⁵⁴⁵ Fausto Ramírez sí distinguió entre ambos grupos cuando señaló que “Pero Clavé y Vilar establecieron igualmente los criterios estéticos que habrían de encauzar la producción artística institucional a mediados de siglo, inspirados en los ideales del nazarenismo y del purismo en que ellos, a su vez, se habían formado durante su permanencia en Roma”.⁵⁴⁶ El mismo Pelegrín Clavé trató de manera unitaria tanto a los nazarenos como a los puristas, pues incluyó a sus principales exponentes dentro de un mismo concepto, el de la “moderna escuela romana”, cuando expuso el hecho de que sus discípulos de la Academia de San Carlos habían sido formados de acuerdo a las máximas sostenidas por aquella:

“No debo hablar de mi persona, pero sí de mis discípulos. Ansiosos de saber y ávidos de gloria, se prestaron gustosos a un estudio constante para adquirir las máximas y prácticas de *la moderna escuela romana, ilustrada por Minardi, por Obervech [sic], por Cornelius, por Tenerani, y por otros*

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁴⁴ Problema distinto es el de considerar si la influencia de los nazarenos realmente existió en la obra de Silvagni, Podesti y Coggetti, cosa que no parece haber sido así, dado el predominio del clasicismo ortodoxo en la obra de estos tres artistas. La cuestión es importante puesto que lo que caracterizó a los nazarenos fue su preferencia por los primitivos, en tanto que el clasicismo académico perpetuó las conquistas del Alto Renacimiento y de la Escuela de Boloña.

⁵⁴⁵ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁴⁶ Fausto Ramírez, “La ‘Restauración’ fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 217.

varios artistas, *fundada principalmente en la filosofía religiosa, en la verdad histórica, y en la elevación de conceptos*".⁵⁴⁷

La expresión usada por Clavé no implica la identificación del Nazarenismo con el Purismo, sino que ambas tendencias compartieron el interés por la temática sacra y por la función edificante del arte; por otro lado, en el momento en el que Clavé se formó en Roma la línea divisoria entre ambos movimientos se había debilitado, ya por que la mayor parte de los nazarenos había abandonado la ciudad, ya porque Overbeck se había integrado al medio romano. En todo caso, las palabras de Clavé ponen al descubierto la percepción de una similitud entre los nazarenos y los puristas, calificados como "modernos", y su oposición a una "no moderna" escuela romana, que debe ser identificada con la práctica académica clasicista.

Una contribución importante para acotar la identidad del Nazarenismo y del Purismo fue la ponencia que Corrado Maltese presentó en 1985 en el *VII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*.⁵⁴⁸ El investigador italiano trazó una clara delimitación entre tres grupos que desarrollaron su actividad en el ambiente romano de principios del *Ottocento*: nazarenos, académicos de San Lucas y puristas. Sin embargo, la promesa de clarificación sobre la identidad de las diferentes tendencias artísticas presentes en la Ciudad Eterna se encontraba ya comprometida en el título de su disertación, puesto que tanto los nazarenos como los puristas se integraron a la Academia, impregnando la práctica de la institución con los presupuestos de su estética. El trinomio de términos que exigía una clara conceptualización era el de clasicismo-nazarenismo-purismo; Maltese, al desarrollar sus ideas, abordó el problema pues se refirió al legado de artistas como Jacques-Louis David y Antonio Canova.

⁵⁴⁷ Discurso de ingreso de Pelegrín Clavé a la Academia de Ciencias y Arte de Barcelona, pronunciado el 20 de enero de 1870. Publicado por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 120. La letra cursiva es mía.

⁵⁴⁸ Corrado Maltese, "Nazareni, Accademici di San Luca e Puristi nel Primo Ottocento Romantico a Roma.", en *Las academias de arte*, Memorias del VII Coloquio del IIE, México, UNAM, 1985, pp. 61-79.

La recepción que tuvieron las ideas del italiano dejó su huella en el que, sin duda, puede reputarse como el texto que ha abordado el problema del acotamiento de las tres tendencias con mayor claridad y detenimiento: el ensayo que Luis-Martín Lozano incluyó en el catálogo de la exposición *Arte de las Academias. Francia y México. Siglo XVII – XIX*, que se presentó en 1999 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México.⁵⁴⁹ Luis-Martín Lozano tuvo en claro que Nazarenismo y Purismo fueron dos movimientos diferentes; sin embargo, la concepción que tuvo del último resultó ser tan amplia que prácticamente borró cualquier distinción entre éste y el tratamiento clasicista-académico de la pintura religiosa. El investigador estableció claramente la noción de la coexistencia de las tres vertientes:

“A saber, entre 1810 y 1844 estaba *aún en boga el neoclasicismo* de la escuela de David y Mengs (apuntalado por los postulados de Winckelmann); pero con aliento *fluía el idealismo nazareno*, traído a Roma de Alemania principalmente por Overbeck, al tiempo que *se perfilaban nuevas tendencias nacionalistas románticas*, que los italianos encauzaron dentro de *una variante denominada el purismo*”.⁵⁵⁰

Cuando Juan Cordero llegó a Roma en 1844, la Hermandad de San Lucas llevaba veinticuatro años, casi su misma edad, de haber sido disuelta; hacia 1830, catorce años antes del arribo del mexicano, los pintores que la habían integrado habían regresado al mundo germánico, con dos excepciones: Franz Pferr, quien murió a los veinticuatro años en Albano Laziale, y Johann Friedrich Overbeck, que había echado raíces en el medio romano. Un año antes de la aparición de Cordero, el escultor Antonio Bianchini, discípulo de Minardi y Overbeck, había publicado, con un carácter apologético, el manifiesto de un nuevo movimiento o, en palabras suyas, “humilde secta”, al que ya desde 1833 había aplicado el término de “Purismo” que originalmente se había utilizado en el campo de la literatura para designar a los escritores que modelaron su estilo a partir de los autores del

⁵⁴⁹ Luis-Martín Lozano, “Renovación estética en la Academia de San Carlos: el purismo en la pintura de mediados de siglo.”, en *Arte de las Academia. Francia y México. Siglos XVII-XIX, op. cit.*, pp. 56-76.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 62. La cursiva es mía.

Trecento.⁵⁵¹ Bianchini lo usó en el terreno de las artes visuales para referirse a los artistas que “rechazaron el Neoclasicismo y promovieron el retorno a los valores espirituales, la expresividad y el lenguaje primitivo de los pintores italiano de los siglos XIV y XV”.⁵⁵² Giulio Carlo Argan fue claro al señalar que “De aquel grupo de alemanes procede el *Purismo* italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi)”.⁵⁵³

Personalmente considero que si bien ambos grupos compartieron la intención de emular el lenguaje artístico de los pintores del *Trecento* y del *Quattrocento*, el Nazarenismo fue una manifestación del Romanticismo alemán unido a la vivencia del revivalismo y la conversión al catolicismo, así como a la revaloración no sólo de los primitivos italianos sino también de los alemanes y flamencos. Cuando cerca de 1830 los nazarenos regresaron a la tierra paterna difundieron en suelo alemán el legado que habían creado en Roma. Por su parte, el Purismo fue un movimiento italiano que compartió con el alemán el primitivismo, la predilección por lo lineal y el gusto por representar temas sagrados, pero se encontró vinculado a las tendencias nacionalistas que pronto habrían de desembocar en la unidad italiana; por otra parte, la destacada participación de los escultores contribuyó a diferenciarlo del grupo nazareno. En este sentido, Hugh Honour fue muy enfático al señalar que Overbeck y Pforr “creían, como los Schlegel, que la pintura era algo esencialmente cristiano y espiritual, y la escultura algo pagano y material”,⁵⁵⁴ idea que resulta incompatible con las propias de un movimiento teorizado por un escultor (Bianchini) y en el que uno de sus miembros fue uno de los grandes exponentes de la escultura en aquel momento (Tenerani).

El manifiesto *Del purismo nelle arti (Del purismo en las artes)* que Bianchini redactó en 1842 y publicó al año siguiente, el mismo año en el que en México se emitió el decreto

⁵⁵¹ Vid. Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, Mass, 2007, p. 211.

⁵⁵² Vid. Efreem Gisella Calingaert, “Purismo”, *The Dictionary of Art*, New York, Grove, 1996, vol. 25, p. 741.

⁵⁵³ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁵⁴ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 176.

de reorganización de la Academia, apareció firmado por Bianchini, Overbeck, Minardi y Tenerani.⁵⁵⁵ En el texto defensivo el escultor aclaró que:

“Los puristas son popularmente acusados de los siguientes pecados: (1) de copiar persistentemente la naturaleza en su forma más miserable y con cada defecto posible; (2) de querer regresar la pintura moderna a su infancia con Cimabue, y de querer que las artes del dibujo y la pintura se aprendan de él o de alguien similar; (3) de despreciar el artificio de sombrear, y de todo lo que se entiende con los nombres de masa y claroscuro; (4) de condenar no solamente a Correggio y a Miguel Ángel, sino toda la pintura de Rafael a partir de la *Disputa* en adelante; (5) de rehusar el hacer distinciones de tiempo y lugar mediante el señalamiento de las diferencias de vestido y arquitectura lo que otros francamente designan como atuendos...”⁵⁵⁶

Después de señalar las ideas erróneas que se tenían sobre los puristas, Bianchini abordó el problema del origen del movimiento señalando que:

“No pienso que el grupo procediera exclusivamente de Alemania. Debió haber sido unos veinte años atrás que un número de estudiantes de arte, esparcidos aquí y allá, y que aún no se conocían entre sí, comenzaron a hablar de una reforma, la cual, quizás a través de sus declaraciones y de su ejemplo o tal vez mediante un movimiento espontáneo, ha alcanzado ahora varias partes de Italia y se ha difundido extensamente en Alemania y Francia”.⁵⁵⁷

Para Bianchini, en oposición a lo sostenido por Giulio Carlo Argan y otros estudiosos, la relación entre el Purismo y la acción de los alemanes (debe entenderse de los nazarenos a pesar de que no emplea el término) no fue de procedencia del primero como derivación de los segundos, sino de sincronía. A pesar de que Overbeck, al firmar el manifiesto, suscribió las palabras del mismo, los cerca de veinte años a los que aludió el escultor son insuficientes para ubicar los comienzos de la rebelión nazarena, la cual se había dado cerca de treinta y cinco años antes de la publicación del manifiesto (los estudiantes de la Academia de Viena comenzaron a reunirse desde 1808). Esto no obsta para señalar que el interés por revalorar a los maestros primitivos precedió al nacimiento de la Hermandad de San Lucas y, ciertamente, fue una tendencia más generalizada que tuvo en los movimientos nazareno y purista dos de sus manifestaciones.

⁵⁵⁵ El manifiesto puede consultarse en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger, *op. cit.*, pp. 211-213.

⁵⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁵⁷ *Ídem.*

La búsqueda de espiritualidad de los puristas fue puesta en claro por Bianchini cuando señaló que el objetivo de la pintura era el “proporcionar algo al alma a través de los ojos” y al indicar que “el dibujo y el color son los materiales y los instrumentos del arte, y que su propósito es el enseñarnos y el movernos”. El escultor señaló, usando una nueva metáfora orgánica, que así como para enderezar a un árbol había que llevarlo completamente a la dirección contraria, del mismo modo a los puristas no les resultaba suficiente el trasladar a sus seguidores únicamente a los tiempos de Rafael, sino que debían empujarlos todavía más, recomendándoles el estudio de Giotto y de sus contemporáneos. Aclaró que no estaban ciegos, o tontos, para postular que podían aprender de los Maestros Antiguos cómo dibujar el desnudo o el modo de esparcir las tintas o el de representar diferentes planos, pero indicó que ellos buscaban descubrir el modo estricto, sencillo y claro en el que representaron las cosas que constituyeron los sujetos (temas) de sus obras. Los puristas consideraban que dado que es imposible, por falta o exceso, el alcanzar la perfección, debía escogerse la aproximación menos defectuosa para alcanzar el fin de la pintura; el usar medios que no resultaban particularmente placenteros por sí mismos, pero que eran efectivos, era preferible a renunciar o rechazar tal fin por el amor a técnicas ineficaces pero que resultaban placenteras. Bianchini señaló que no tenía objeto el discutir si artistas como Giotto, Gaddi, Buonamico o Simone habían demostrado sus ideas sin preocuparse por los detalles. El escultor enfatizó que ni los Maestros Antiguos tenían la costumbre, ni era la intención de los puristas, el retratar la naturaleza en cada uno de sus detalles, puesto que sabían que la imitación exacta de las figuras es una tentación para representar muchas cualidades que no son compatibles con el contenido y que el llevar al espectador a admirar la superficie exterior implicaba el excluirlo de la posibilidad de penetrar con su alma el espíritu de lo representado. Bianchini concluyó señalando que:

“... después de establecer el fin del arte y de implicar el que ninguna obra de arte debería alejarse de éste sino que siempre debería hablar al alma, y después de exaltar el ejemplo de los Maestros Antiguos como bueno en sí mismo y como lo opuesto a los excesos reprobables de los modernos, los puristas no se han puesto restricciones al imitar a alguien en particular o al tener un estilo en mayor simpatía que otro. Insisten en que lo que se ve debe ser cultivado en la imaginación bajo el

aspecto preferido por cada individuo y debe ser reproducido de una manera acorde con la inclinación y fortaleza de cada persona”.⁵⁵⁸

Del contenido del manifiesto, contrastado con la carta que Franz Pforr escribió en 1810, se pueden enfatizar las siguientes ideas.

1. Como antes habían hecho los nazarenos, los puristas consideraron a los artistas de su tiempo como sostenedores de una práctica errónea y reprensible.
2. Ambos grupos denunciaron los efectos nocivos de una técnica placentera, los cuales iban en detrimento de la captación del contenido.
3. Tanto los puristas como los nazarenos proclamaron que el fin del arte era de naturaleza espiritual; los aspectos formales debían quedar subordinados a ello y no convertirse en obstáculos para su manifestación.
4. Los puristas, buenos conocedores del legado artístico de los primitivos italianos, proclamaron a los pintores del *Trecento* como ejemplos a emular; llama la atención que en el manifiesto no se incluyera a los cuatrocentistas. Los nazarenos concedieron gran relevancia a los antiguos maestros germanos, como Alberto Durero.
5. Los adherentes al Purismo, a pesar de haber declarado un decidida “preferencia por los primitivos”, exaltaron todavía más la libertad individual de cada artista para realizar su obra de acuerdo a los dictados de su propia subjetividad; ello pone en claro su completa inscripción dentro del Romanticismo.
6. El primitivismo del Purismo se encontró comprometido con la declaración de que no se habían impuesto restricciones al imitar a alguien en particular o al tener a un estilo en mayor simpatía que otro; los nazarenos sí declararon la superioridad de los maestros primitivos.

A la luz de las ideas expresadas sobre el Nazarenismo y el Purismo resulta inexacto el afirmar, como hizo Elisa García Barragán, que “Cordero se identificó con las enseñanzas

⁵⁵⁸ *Ídem.*

del grupo de los ‘Nazarenos’”.⁵⁵⁹ Lo que el pintor mexicano encontró en Roma no fue Nazarenismo, sino un Purismo recientemente definido y sostenido, entre otros, por Tommaso Minardi, profesor de dibujo en la Academia de San Lucas entre 1821 y 1858, y Presidente de la misma desde 1837. La imprecisión probablemente nace del hecho de que Johann Friedrich Overbeck suscribió el manifiesto del movimiento, lo que sucedió, como ya se indicó, cerca de treinta años después de que la Hermandad de San Lucas se instalara en Roma y veintidós de su disolución. Hay que señalar que Elisa García Barragán se equivocó también al señalar que “Estos jóvenes [se refiere a los nazarenos], a principios del siglo (1803) se establecieron en Roma...”.⁵⁶⁰ Ya se ha señalado que Overbeck y los demás fundadores de la Hermandad de San Lucas comenzaron a reunirse en 1808, fundaron la *Lukasbund* en 1809 y se trasladaron a Roma en 1810.

Salvador Moreno incurrió en el error de atribuir la paternidad del Purismo a Overbeck, sin reparar en la existencia de Bianchini, al indicar que “para algunos historiadores del arte el movimiento purista fue, principalmente, de pintores, ya que, como se sabe, lo creó el pintor alemán Federico Overbeck, seguido de cerca por un grupo importante de artistas”.⁵⁶¹ Sentencia que pone al descubierto la confusión en el uso de los términos Nazarenismo y Purismo, y que encierra una idea equivocada ya que en el Purismo la participación de los escultores, como Bianchini, Tenerani y Lorenzo Bartolini fue muy destacada.

Al poco tiempo de su llegada a Roma Juan Cordero comenzó a cosechar éxitos. Con determinación, y sin permiso de su maestro Natal de Carta, participó en el concurso anual de pintura de figuras organizado por la *Scuola del Nudo*, institución dependiente de la Academia de San Lucas. El mexicano obtuvo el primer premio en agosto de 1845, lo que puso al descubierto no sólo “los adelantos” alcanzados en un año de dedicación sino, probablemente, la buena formación con la que ya había llegado a Roma, recibida en

⁵⁵⁹ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶⁰ *Ídem.*

⁵⁶¹ Salvador Moreno, *El Escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 15.

México de parte de Miguel Mata y Reyes, la cual ha sido infravalorada.⁵⁶² Su triunfo fue inmediato, así como su deseo o necesidad de darlo a conocer en su patria, por lo que a finales del mismo año (1845) remitió a México varios cuadros que ponían al descubierto los logros alcanzados en Roma.

Las obras enviadas fueron, según consignó García Barragán, las siguientes: *Retrato de una princesa napolitana en traje de vestal*,⁵⁶³ *Retrato de una romana*, *Un grupo de niños*, y una *cabeza de Orestes*, copias de su maestro Natal de Carta, así como otra copia del Guercino. En la producción romana temprana de Cordero no hubo nada que pudiera vincularse con el legado de los nazarenos, al contrario, el mexicano realizó justo el tipo de arte que les repugnaba; ello está claro en relación al motivo pagano de Orestes, pero resulta más evidente en el caso de la copia del Guercino. Giovanni Francesco Barbieri fue visto por la Hermandad de San Lucas, junto con los demás integrantes de la Escuela de Boloña, como representante del paradigma estético sostenido por Anton Raphael Mengs y por su discípulo Heinrich von Füger, el Director de la Academia Imperial y Real de Bellas Artes de Viena. Fue ante el eclecticismo de los boloñeses, que habían llevado a cabo una síntesis de las enseñanzas de los grandes maestros del Alto Renacimiento, que nació la oposición de los nazarenos y su deseo de retornar a la piadosa pintura “primitiva” de los siglos XIV y XV.

El *Retrato de una princesa napolitana en traje de vestal* ha sido descrito por Luis-Martín Lozano como un “cuadro [que] acusa una notable influencia de la estética purista, pues el tema pertenece a la raigambre de una tradición plenamente romana, donde solo

⁵⁶² Así se desprende de las palabras de Elisa García Barragán quien indicó que Mata Reyes “alentó en el futuro pintor la idea de ir a Europa, especialmente a Roma, a continuar, *mejor dicho a realizar el aprendizaje en el arte de la pintura*”. Con las cursivas pretendo subrayar el nulo reconocimiento que García Barragán concedió a Mata y Reyes, quien quedó reducido a ser un mero consejero. Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 15. Luis-Martín Lozano se mostró partidario de ravalorar la influencia de Mata y Reyes, un artista al que se le ha prestado poca atención. Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁶³ Pintura que forma parte del acervo del Museo Nacional de San Carlos. Al permanecer resguardada en la bodega de la institución tan sólo se le puede ver cuando se le incluye en alguna exposición temporal, como la de *Dioses Olímpicos en la Colección del Museo Nacional de San Carlos* que se presentó en el 2004 en el Museo; exhibición curada por quien esto suscribe. Más recientemente fue presentada en la exposición *Gesto, identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México* que se organizó en el 2010 y *El Museo Nacional de San Carlos revela sus tesoros del siglo XIX & XX*, presentada en diciembre del 2014.

las jóvenes de sangre pura (italiana) y virtuosa castidad podían investirse como sacerdotisas para recrear los ritos a los antiguos dioses paganos”.⁵⁶⁴ La idea resulta extraña dentro del marco de la exaltación que nazarenos y puristas hicieron de la religión católica, ya que nada podría oponerse más a la pureza de la fe que una práctica consistente en “recrear los ritos a los antiguos dioses”. Por otra parte, la temática no se encuentra conectada con el Purismo ya que hay ejemplos anteriores y posteriores de retratos de aristócratas identificadas con Vesta o con sus sacerdotisas, por ejemplo, los pintados por Angelica Kauffmann a finales del siglo XVIII,⁵⁶⁵ o el de François-Hubert Drouais,⁵⁶⁶ o el Retrato de Miss Violet Lindsay como Vestal de Sir Edward John Poynter.⁵⁶⁷

El que Juan Cordero no adoptara las “innovaciones” nazarenas fue para él motivo de fortuna, dado que el primitivismo propugnado por la Hermandad de San Lucas dudosamente habría sido comprendido en la Academia de San Carlos antes de la llegada de Pelegrín Clavé, quien sí se había formado en un ambiente en el que flotaba el problema de la revaloración de los artistas del *Quattrocento*.⁵⁶⁸ Antes de que en México se conocieran las pinturas clasicistas remitidas por Cordero, su padre había acudido a la Academia de San Carlos para solicitar el otorgamiento de una de las pensiones previstas en el decreto de reorganización de 1843. Su mayor argumento para conseguirlo radicó en el hecho de que su hijo obtuvo el premio otorgado en el concurso de la Academia de San Lucas, lo que implicaba un reconocimiento a su excelencia y lo hacía merecedor del apoyo previsto en la ley. Honorato Riaño, Presidente de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos, así lo pensó. El honor de haber sido premiado, sumado a los informes sobre sus adelantos recibidos por algunos miembros de la Academia, así como a los elogios transmitidos por el retratista Carlos París y a los adelantos que se apreciaban en las

⁵⁶⁴ Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁶⁵ Ejemplos de ellos se conservan en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid y en la Gemäldegalerie de Dresde.

⁵⁶⁶ Pintado en 1767 se conserva en el *Metropolitan Museum of Art de Nueva York*.

⁵⁶⁷ Pintado en 1880 se conserva en una colección privada.

⁵⁶⁸ Luis-Martín Lozano sostuvo justamente lo contrario al sugerir que los alumnos que fueron pensionados por la Academia en Roma marcharon a esa ciudad para formarse no dentro de los cánones del clasicismo sino de acuerdo a las máximas del Purismo, implicando que tal tendencia era conocida y preferida por las autoridades de la Academia. Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 67.

pinturas enviadas desde Roma, generaron en Riaño la convicción de que era justo otorgarle el apoyo económico, lo que fue concedido por la Academia. El período en el que gozaría de tal prerrogativa debía iniciar el 15 de marzo de 1846 y concluir el 1 de octubre de 1853; y quedaría sujeto a la condición de que el artista enviara todos los años una obra a la Academia, con el fin de que ésta pudiera constatar su progreso y dedicación. Cordero en base a sus méritos, y gracias a los buenos oficios de su padre y a la intervención del Presidente de la Academia, se convirtió en “el pensionado de Roma”, como sería aludido de manera impersonal en los futuros ataques de Édouard Pingret, quien por entonces gozaba de sus mejores momentos al servicio del rey Luis Felipe de Orleans.

Ausencia física y presencia por medio de sus obras y de la fama: Cordero como un pintor isabelino-colombino.

Los años romanos de Juan Cordero fueron de una intensa actividad coronada por el éxito en el ambiente artístico italiano; la permanencia del pintor en Roma no implicó una ausencia absoluta de él en México. Los elogios, las noticias sobre sus triunfos y el nutrido envío de obras que se expusieron a la mirada de sus compatriotas, contribuyeron a construir un aura expectante vinculada al estudiante que habría de volver en algunos años plenamente formado. En 1846, año en que dio inicio su estatus de pensionado, Cordero participó nuevamente en el concurso de pintura de la *Scuola del Nudo*, alcanzado un segundo lugar en la clase de dibujo dirigida por Giovanni Silvagni, quien habría de convertirse en uno de los maestros a quienes Cordero solía mostrar sus obras para que las calificaran antes de remitirlas a México, llegando así con el lustre de haber recibido elogios por parte de los maestros de la Academia de San Lucas; astuta estrategia que inducía a la crítica mexicana a recibirlas positivamente. El maestro Natal de Carta no dejó de informar a México sobre los dos premios que su alumno había obtenido en estos concursos. Cordero mantuvo siempre su mirada en México, país al que solía remitir su producción, especificando que algunos de sus cuadros eran para su familia y que otros

iban dirigidos a la Academia. Así, Elisa García Barragán indicó que el artista envió a su país todos los cuadros pintados en 1847.⁵⁶⁹

La primera aparición de Juan Cordero en las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos se dio en el marco de la Segunda, que permaneció abierta al público desde finales de 1849 hasta principios de 1850. Si el pintor participó en la Primera Exposición, lo que es muy probable dado que los envíos de pinturas desde Roma se dieron desde 1845, es cosa que no se puede establecer, al no conservarse ningún registro documental conocido de las piezas que se mostraron en aquella ocasión. En el catálogo correspondiente a la Segunda exposición, primero en publicarse, las entradas de sus obras indican que el artista presentó trece obras:

“D. Juan Cordero, pensionado en Roma por esta Academia, 32: Interior del convento de Capuchinas en Roma; cuatro religiosos calentándose alrededor del fuego. Copia del original de Alfonso Chierici, alto 30 ps., ancho 37; 33: Retrato del Sr D Pedro Escandón, alto 57 ps., ancho 41; 34: Traje Albanés, media figura de una joven tocando la pandereta, alto 31 ps., ancho 27; 35: Santa Rosalía; media figura, copia del original de Natale Carta; 36: Moisés, Arón y Ur en el monte Oreb. Moisés, sentado en un peñasco, tiene alzadas al cielo las manos implorando la protección del Altísimo, mientras sus ojos con expresión ansiosa se dirigen al llano bajo sus pies, donde los soldados de Israel pelean con sus enemigos. Arón y Ur, con semblantes en los que se trasluce la esperanza y el temor, sostienen las manos del gran legislador, alto 52 ps., ancho x 61; 37: Retratos de los dos escultores pensionados en Roma por esta Academia, alto 46 ps., ancho x 38; 38: Traje de pueblo de Neptuno en los estados pontificios. Una joven de más de medio cuerpo, apoyada en una rosa, con fondo de mar, alto 56 ps., ancho 42; 39: La salutación angélica. El ángel en una nube se aparece a María que interrumpe su oración: con la mano izquierda le presenta la azucena y con la derecha acompaña la salutación, alto 27 ps., ancho 21; 40, 41, 42, 43: Cabezas con barbas, de modelos de Roma, alto 61 ps., ancho 81; 44: Retrato de D. Juan Cordero, pintado por él mismo, alto 41 ps., ancho 29”.⁵⁷⁰

Juan Cordero se presentó ante el público mexicano como un artista polifacético, capaz de abordar los diferentes géneros con una maestría similar. En el *corpus* expuesto hay un equilibrio entre ellos, ya que presentó tres obras de carácter religioso, tres retratos, tres pinturas costumbristas y cuatro “cabezas”. Dos de las pinturas de tema sacro

⁵⁶⁹ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁷⁰ *Catálogo de los Objetos de Bellas Artes de que consta la Segunda Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México*. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 56.

le presentaron como un artista capaz de abordar la pintura de historia, en tanto que la Santa Rosalía era más bien una figura devocional que mostraba la media figura de la santa.⁵⁷¹ Las dos primeras derivaban de las Sagradas Escrituras, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento: el *Moisés, Arón y Ur en el monte Oreb*, también conocida como *Moisés en Raphidín*, fue pintada en 1848, en tanto que *La salutación angélica (la Anunciación)* lo fue en 1847. Una rápida observación de esta pintura, con sus efectos claroscuro, basta para comprender los lejos que se encontraba Cordero del ideal primitivista de los nazarenos.⁵⁷² Los retratos fueron el de Pedro Escandón, su *Autorretrato*, y el *Retrato de los escultores Pérez y Valero*; no se incluyó el *Retrato de los hermanos Agea*, obra pintada, como las dos anteriores, en 1847. Como pintor de género, Cordero incluyó dos obras en las que representó a mujeres portando los trajes típicos de su región, así como una obra dedicada a la vida monástica. Finalmente, fueron incluidas cuatro cabezas con barbas que evidenciaban la capacidad mimética de Cordero para representar la figura humana.

A lo anterior deben sumarse las copias que de su obra presentaron los alumnos de la Academia, circunstancia que da fe de que en México se le apreciaba lo suficiente como para ser considerado un modelo digno de emulación. Elisa García Barragán señaló que “Santiago Rebull, presentó *Cabeza de un capuchino*, copia de una tela de Juan Cordero”,⁵⁷³ sin embargo, el incipiente magisterio de Cordero fue mucho más vasto, puesto que se presentaron otras copias derivadas de la obra del pintor y que la investigadora omitió

⁵⁷¹ Debe recordarse la diferencia existente entre la pintura sacra de corte narrativo y las imágenes que muestran a las santas personas.

⁵⁷² Luis-Martín Lozano señaló que esta pintura, así como el *Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero*, “resultan claves para entender la utilidad práctica que el purismo podía tener para los intereses de la academia mexicana”, de lo que se deduce que las reputó como vinculadas a este movimiento. Si en el caso de *La salutación angélica* el tema, bajo una óptica simplista de identificar al Purismo con la representación de temas religiosos, podía llevar a caracterizarla como purista, en el caso del retrato de los escultores esto no es así. En todo caso, resulta inexacta la expresión de Luis-Martín Lozano de que “si El Perugino hubiese sido un artista del siglo XIX, habría pintado como Juan Cordero, ya que el tema de la anunciación -siendo tan socorrido en la historia del arte- fue resuelto con la maestría y el decoro propio de los antiguos, pero además con la excelencia técnica de los académicos puristas”, *vid.* Luis-Martín Lozano, *op. cit.*, p. 70. En realidad, la pintura de Cordero se encuentra muy lejos del lenguaje artístico del Perugino; el claroscuro que utilizó el pintor poblano resulta ajeno al estilo del pintor renacentista que hizo un uso homogéneo de la luz. *La salutación angélica* parece estar más cercana al estilo clasicista sintético de la escuela de los Carracci.

⁵⁷³ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 24.

mencionar. El catálogo consignó la presencia de varias versiones de una *Cabeza de lego*, sin que se especificara la orden monástica a la que pertenecía, pero que deben corresponderse a la misma que copió Rebull. Juan Urruchi, Ambrosio Solares (presentó dos *Cabezas de legos*) y, con probabilidad, José Salomé Pina replicaron la pintura de Cordero. En el caso de éste, el catálogo se limitó a señalar que su pintura era una copia, sin indicar el autor del original del que derivaba; el hecho de que sus compañeros se remitieran a la pintura de Cordero, implica que éste estuvo a la vista de los alumnos de la Academia, y por lo tanto, la copia de Pina debió tener el mismo origen que las demás. Las entradas del catálogo señalaron:

“D. Juan Urruchi, pensionado de pintura...7: Cabeza de un lego, copia de Cordero...D. Santiago Rebull, 15: Cabeza de lego, copia de Cordero...D. Salomé Pina, 24: Cabeza de lego, copia...”⁵⁷⁴

“D. Ambrosio Solares; 35 y 36: Cabezas de legos, copias de Cordero”.⁵⁷⁵

Trece obras de la autoría del “pensionado de Roma” y cinco copias tomadas de una pieza de su creación dieron a Cordero una gran visibilidad en México; el pintor nunca estuvo ausente de su país, donde pronto adquirió el estatus canónico de modelo al que aspirar. Prueba de ello fue el comentario de un crítico de arte quien al referirse a Juan Manchola expresó que si “sigue con docilidad y juicio los consejos de sus maestros, si allá en sus horas de ocio se dedica al estudio de asuntos bíblicos o históricos, si se forma una idea exacta y grandiosa de la misión del artista que aspira a merecidos laureles, no vacilamos un momento en predicarle que llegará a ser el digno émulo de nuestro hábil Cordero”.⁵⁷⁶ El comentario del articulista de *El Siglo XIX* es altamente revelador de la fama que el pintor mexicano consiguió cimentar en su patria durante sus años romanos, y que se convirtió en un componente esencial de su enfrentamiento con Pelegrín Clavé cuando el mexicano regresó en 1853.

⁵⁷⁴ Estas pinturas se presentaron en la *Primera Sala de Pinturas de los discípulos de la Academia*. Vid. Manuel Romero de Terreros, *op. cit.* p. 59.

⁵⁷⁵ Las copias de Solares se expusieron en la *Segunda Sala de Pinturas de los discípulos de la Academia*. *Ibidem*, p. 61.

⁵⁷⁶ “Segunda Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, en *El Siglo XIX*, México, enero 17 de 1850, publicado con el número 30 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, 213.

En la Tercera Exposición, que se presentó de diciembre de 1850 a finales de enero de 1851, y que fue la ocasión de la primera aparición de Édouard Pingret en las muestras de arte organizadas por la Academia, se presentaron cinco obras de Juan Cordero: una pintura de historia, un retrato (de José Hidalgo), dos figuras de mujer que pueden calificarse como de género (una cabeza de aldeana y una media figura vistiendo el traje de Sorrento) y una cabeza copiada. La pintura de historia que remitió es una de las piezas centrales de su producción y un elemento central en su polémica contra Clavé: su *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos* pintada en Roma en 1850.

A las obras de la autoría de Cordero se sumaron las copias derivadas de pinturas suyas realizadas tanto en el ámbito de la Academia como fuera de ella. Así, en la *Primera Sala de Pintura de los discípulos de la Academia* se expuso una copia de la *Anunciación* realizada por Gerónimo Hajar, y en la *Gran sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia* Matilde Zúñiga presentó dos versiones de *Cabeza con barba* y Ángela Icaza remitió una copia de *Media figura en traje de aldeana romana, tocando la pandereta* y una *Media figura de Vestal*, que el catálogo señaló como copia de Carta, pero que Icaza debió replicar a partir de la *Princesa romana en traje de vestal* que Juan Cordero mandó de Roma en 1845, por lo que en este caso nos encontramos ante una copia de una copia. Detrás de la *Media figura*, copia de Carta, enviada por María del Carmen Báez de Orihuela, tal vez también se encuentre el mismo fenómeno. En toda la historia de las exposiciones de la Academia tan sólo se presentaron dos obras de Natal de Carta, el maestro romano de Juan Cordero: en la Segunda *La muerte de Abel* y en la Cuarta *Las Tres Gracias*, composiciones ambiciosas, que hacen creer que las medias figuras señaladas, más bien derivarían de copias hechas por Cordero.⁵⁷⁷ En relación a las pinturas realizadas por éste, y de las copias a partir de sus cuadros, el catálogo consignó:

“D Juan Cordero. Pensionado en Roma por esta Academia, 25: Cristóbal Colón en la corte de los reyes católicos. De vuelta Colón del nuevo mundo que acaba de descubrir, presenta a los príncipes

⁵⁷⁷ Los catálogos respectivos consignan: en la Segunda “Natale de Carta, 20: La muerte de Abel. Adán y Eva levantan el cuerpo exánime de su hijo querido. Fondo paisaje, alto 40 ps., ancho 57.”; y en la Cuarta Exposición “Natale Carta, 5: Las tres gracias, original. Estas semidiosas, abrazadas entre sí, están arrojando flores, alto 43 pulgadas, ancho 32.” *Vid.* Manuel Romero de Terreros *op. cit.*, pp. 55 y 105.

católicos, Da. Isabel y D. Fernando, varios naturales de la misma tierra y ricos regalos de los productos de aquel suelo. Sentados los reyes debajo de un rico dosel, se levanta D. Fernando para honrar al afortunado marino, que acercándose a los soberanos, indica con una mano los presentes de la tierra descubierta: muchas damas de honor y caballeros están presentes a este escena gloriosa para España, alto 76 pulgadas, ancho 108; 26: Media figura de mujer en traje de Sorrento, alto 76, ancho 40; 27: Cabeza copiada, alto 22 pulgadas, ancho x 19; 28: Cabeza de aldeana, alto 26 pulgadas, ancho 20...D. Juan Cordero, 115: Retrato de D. José Hidalgo".⁵⁷⁸

"Señorita Doña Matilde Zúñiga. 83: Cabeza con barba, copiada de Cordero, alto 20 pulgadas, ancho 16...86: Cabeza con barba, copia de Cordero. Sra. Doña Ángela Icaza, 87: Media figura de una Vestal, copia de carta [sic], alto 32 pulgadas, ancho 24; 88: Media figura en traje de aldeana romana, tocando la pandereta, copia de Cordero".⁵⁷⁹

Si la Segunda Exposición había mostrado la capacidad de Cordero como pintor de temas de historia sagrada, la Tercera puso al descubierto su maestría para representar asuntos de la historia secular, como el del descubrimiento de América; tópico no exento de connotaciones espirituales inscritas en la historia de la salvación: Cristóbal, "*Aquel que es el portador de Cristo*", Colón fue el instrumento que permitió la evangelización del Nuevo Mundo. La pintura que fue enviada a México en compañía del *Episodio de la Destrucción de Jerusalén* de Giovanni Silvagni y de otras obras destinadas a su familia, vino acompañada de una carta en la que el pintor señaló los motivos que le habían llevado a elegir un tema que no dejaría de resultar odioso, entonces como ahora, a muchos antihispanistas. La originalidad de esta pintura ha sido un tópico recurrente en la literatura mexicana, sin embargo, debe ser matizada en un doble sentido. La obra distaba mucho de ser una "audacia pictórica" y no fue una "osadía temática", como la calificó García Barragán.⁵⁸⁰ Aun así, es cierto que, como dijo Justino Fernández refiriéndose debemos pensar al México independiente, "fue el primer cuadro de historia con tema

⁵⁷⁸ *Ibidem*, pp. 77 y 80.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 79.

⁵⁸⁰ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 26.

americano que vio el público de la capital”;⁵⁸¹ más aun, como señaló Raque Tibol, fue “el primero de su género que conoció el público de México”.⁵⁸²

No obstante, si lo novedoso de la pintura se hace depender de sus connotaciones americanistas puede concederse su originalidad, pero si ésta reside en su contenido isabelino, dentro del enfrentamiento Cordero-Clavé, como también parece sugirió el estudioso mexicano, hay que reconocer la primacía del catalán. Fernández puso énfasis en el hecho de que la obra de Cordero fue exhibida en 1851⁵⁸³ “cuatro años antes de que Clavé pinte su *Isabel de Portugal*”.⁵⁸⁴ El público mexicano vio por primera vez una pintura de historia de tema isabelino gracias a la iniciativa de Cordero, pero es muy probable que el pintor mexicano hubiera visto o tenido noticia de la obra del mismo carácter realizada por Clavé en 1844. Como se ha indicado ya, en el momento en que Cordero llegó a Roma el pintor catalán se encontraba trabajando en una pintura de Isabel la Católica, con la idea de enviarla a la exposición de Milán de septiembre de ese año. Salvador Moreno informó del éxito de su *Isabel la Católica rehusando la corona*, cuando señaló que Clavé no pudo comprometerse a pintar las réplicas que de Inglaterra y España se le solicitaron.⁵⁸⁵ El paradero de la pintura es una incógnita, pues en su “*ensayo de catalogación de la obra de Pelegrín Clavé*” Moreno tan sólo señaló que “para su famoso cuadro *Isabel la Católica rehusando la corona* hay sólo tres dibujos en una colección particular de Barcelona”,⁵⁸⁶ mismos que no incluyó en la relación de obra, en la que sí hizo mención de otros dos temas de carácter isabelino: *La reconciliación de la Infanta doña Isabel con el Rey su hermano*, del que hay dos versiones, una es un boceto a lápiz sin firmar (No. 51), y la otra un boceto al óleo sobre cartón (No.50), y una *Expulsión de los árabes de Granada*, también incluida con dos entradas en el catálogo de su obra, una acuarela sin firmar (No. 52) y la otra consistente en dibujos a lápiz sin firma (No. 53).⁵⁸⁷ Moreno aclaró que de

⁵⁸¹ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, op. cit., p. 67.

⁵⁸² Raquel Tibol, op. cit., p. 50.

⁵⁸³ En realidad la pieza se dio a conocer en diciembre de 1850 al inaugurarse la Tercera Exposición; la fecha que dio Justino Fernández es la del catálogo que apareció en enero del año siguiente.

⁵⁸⁴ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, op. cit., p. 67.

⁵⁸⁵ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, op. cit., p. 31.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 69.

estas obras, como en el caso de otras más, “no sabemos si sólo quedarían en proyecto”.⁵⁸⁸ Como ya se dijo, Fausto Ramírez sí prestó atención a la temprana pintura isabelina de Clavé, al señalar que:

“Desde sus años de estudio en Roma, Pelegrín Clavé sintió una singular atracción por la época de los Reyes Católicos, o mejor dicho por la figura de Isabel antes de convertirse propiamente en la soberana de Castilla. En 1844 comenzó a pintar una gran composición, que expondría en 1845, con el tema de *Isabel la Católica en Ávila rehusando la oferta de la corona*. Pero dejó, además, un par de bocetos contemporáneos de otras composiciones de asunto isabelino: *La reconciliación de la Infanta Da. Isabel con el rey su hermano* y *La expulsión de los árabes de Granada*.”⁵⁸⁹

Es probable que Cordero supiera de la existencia de la pintura de Clavé; obra lo suficientemente aplaudida como para ser demandada a través de copias. La novedad de Cordero no está en el carácter isabelino de su pintura, sino en el modo en el que se apropió del tema y lo filtró a través de su identidad americana; el pintor se adueñó a tal grado del tópico que, con una sensibilidad a tono con la autoexaltación frecuente entre los pintores románticos, confirió sus rasgos al indio que aparece hincado, en un gesto de mexicana sumisión ante la corona española⁵⁹⁰ que sorprende no provocara una respuesta de repudio entre sus connacionales al ser expuesta en México.⁵⁹¹ Al abordar la temática isabelina Cordero se manifestó integrado en el clima artístico de su tiempo, donde mostró audacia, por él confesada, es en la representación de Cristóbal Colón pues como indicó en

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁸⁹ Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁹⁰ Conviene recordar, como hizo Fausto Ramírez, que “Marta N. Penhos ha explorado los significados de la representación de indios en la pintura, la gráfica y la fotografía decimonónicas. Para ella, son tres las imágenes características bajo las cuales se pretendió *representar* (comprender y dominar) al sujeto indígena: ‘el terrible jinete que trae la devastación, los grupos estáticos que parecen esperar con pasividad los designios de los blancos y [...] la figura que asiste sin conflictos a actos fundacionales, integrándose a un mítico panteón nacional, persisten como los modelos más significativo’. (‘La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios’, en *El arte ante lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1995, p. 79. Es obvio que la imagen de Cordero incorpora al indígena con arreglo al tercero de estos modelo icónicos”. *Vid.* Fausto Ramírez, *ibidem*, p. 251, nota 33, así como su comentario a la pintura de Cordero en Esther Acevedo *et al*, *Catalogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. siglo XIX*, México, INBA, T. I, p. 134, nota 26.

⁵⁹¹ Justino Fernández indicó que “El supuesto autorretrato de Cordero en la figura del indio hincado tiene todas las probabilidades de serlo, con lo que el artista parece significar su identificación con el pasado indígena de México; es el único momento de la obra de Cordero en que aparece insinuado un indigenismo”. Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, *op. cit.*, p. 67.

la “exposición de motivos” remitida a San Carlos, “el inmortal navegante es digno de que se hubiesen ocupado y se ocupasen más de él los más distinguidos profesores”.⁵⁹² Con sensibilidad americana, tradujo la efervescencia isabelina del momento en un homenaje al descubridor y primer evangelizador del Nuevo Mundo. Fausto Ramírez enfatizó su desconfianza personal ante las palabras de Cordero, para señalar la existencia de pinturas que pudieron influir en el origen y la elección del tema de su obra. El estudioso indicó que “Tengo para mí que Cordero mentía, tanto por lo que mira a la retórica de una humildad fingida como, sobre todo, por aquello de no haberle llegado noticia de que el tema hubiese sido ‘tratado por ningún otro artista’” y propuso que el mexicano podría haber tenido conocimiento de dos pinturas de tema colombino, que se encontraban en la villa de San Donato, en Florencia, realizadas por Eugène Delacroix entre 1838-1839 por encargo del príncipe Anatole Demidoff y que representaban a Colón en el monasterio de Santa María de la Rábida y a Colón presentando ante los Reyes Católicos los tesoros adquiridos en su primer viaje. Fausto Ramírez también insinuó que Cordero pudo tener noticia de la *Recepción de Cristóbal Colón por la corte española en Barcelona, año de 1493* presentada en el Salón de París de 1847 por Joseph-Nicolas Robert-Fleury.⁵⁹³

Lo que desde una perspectiva americana se presentó ante el público mexicano como una novedad, no lo era para la visión europea, en particular para la española. La pintura de Juan Cordero se insertaba dentro del gusto decimonónico por la pintura de historia, y en particular por el gran interés que había en España por los temas vinculados a la memoria de la reina Isabel la Católica. La razón del interés por la representación de temas de carácter isabelino no se encontraba exclusivamente en el auge del historicismo, sino que reposaba en la situación política que prevalecía en aquellos tiempos en España, en la que la reina Isabel II de Borbón requería del auxilio de las artes para apuntalar su legitimidad en el trono, frente a las pretensiones de su tío el infante Carlos María Isidro de Borbón. Tras la muerte de Fernando VII la sucesión real se vio envuelta en la disputa, que

⁵⁹² Citado por Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 26, y por Fausto Ramírez en las obras recién mencionadas.

⁵⁹³ *Vid.* Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, *op. cit.*, pp. 236 y 237; así como sus palabras en relación a la obra de Juan Cordero en Esther Acevedo *et al*, *op. cit.*, pp. 121-134.

desembocó en las sangrientas guerras carlistas, entre los partidarios de Isabel, la hija mayor del rey, de ideas liberales, y los sostenedores del infante Carlos, defensores del absolutismo. Ante la falta de descendientes varones Fernando VII publicó en mayo de 1830, año del nacimiento de Isabel, la *Pragmática Sanción*, que puso fin a la Ley Sálica y permitió el ascenso de las mujeres al trono español ante la falta de herederos masculinos; al emitir esta disposición el rey puso en riesgo el derecho a la sucesión que hasta entonces correspondía a su hermano el infante Carlos.

María Isabel Luisa de Borbón y Borbón-Dos Sicilias nació el 10 de octubre de ese año, dando al rey una heredera al trono. Antes de que la niña cumpliera los tres años de edad, murió Fernando VII, convirtiéndose Isabel en la reina de España el 29 de septiembre de 1833; la regencia fue asumida por su madre María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. El infante Carlos rehusó jurar fidelidad a su sobrina y se proclamó rey con el nombre de Carlos V movilizando a sus partidarios hacia la lucha armada. Más allá de las pretensiones al trono de Isabel y Carlos, las fuerzas que se enfrentaron en las guerras carlistas fueron las de los simpatizantes de las reformas liberales-burguesas nacidas de la Revolución Francesa, y los sostenedores del Antiguo Régimen.

En el marco de la imperiosa necesidad de apuntalar su legitimidad en el trono, Isabel II hizo uso del tradicional empeño de los monarcas españoles por el coleccionismo y el mecenazgo; la reina hizo evidente la continuidad existente con sus antecesores y en particular estableció un puente con la época de esplendor instaurada por el gobierno de Isabel I la Católica. Si bien por entonces la burguesía ennoblecida española había desplazado a la corona en el ámbito del coleccionismo, la reina era vista como modelo de patrocinio, individual e institucional, de las artes. Oscar E. Vázquez ha puesto énfasis en el despliegue de la ostentación y de la munificencia reales como instrumento de legitimación de Isabel II, indicando tres modalidades en las que éstas se manifestaron: mediante el encargo y la adquisición de pinturas históricas vinculadas a episodios de la Edad de Oro de España la reina pretendió dar expresión visual a la noción de continuidad real; a través de la proliferación de los retratos de la reina, se garantizó simbólicamente su presencia en todo el reino; y, finalmente, el fasto y el ritual de la corte hicieron de la aparición pública

de Isabel, como en el caso de su asistencia y participación en las exposiciones de arte, o el otorgamiento de encargos a artistas, un despliegue de la autoridad de la soberana.⁵⁹⁴

La afición coleccionista de la reina se dirigió no tanto hacia los Grandes Maestros del pasado, sino de manera predominante hacia obras contemporáneas, lo que Oscar E. Vázquez ha explicado aduciendo varias razones: las colecciones reales resguardadas en las residencias del Escorial, el Alcázar y el Pardo eran lo suficientemente ricas como para no requerir esfuerzos especiales para su enriquecimiento y para garantizar su superioridad frente a las de la nobleza; el patrocinio a los artistas del momento aseguraba el control financiero y político sobre su contratación; los encargos de proyectos artísticos reforzaban la idea de la continuidad del mecenazgo real; la política de adquisición de pinturas de historia, en particular de episodios de la edad de oro de España, transmitía al público la conexión existente entre Isabel II y sus predecesores reales.⁵⁹⁵

Las pinturas de historia constituyeron, después de los retratos reales, la parte más numerosa de las adquisiciones de la soberana, acercándose a ser un cuarto del total. De las cerca de treinta y seis pinturas históricas que adquirió Isabel II en los veinticinco años que ejerció el poder (en el Liceo, la Academia de San Fernando y las Exposiciones Nacionales), un tercio abordó episodios del reinado de Isabel la Católica. Entre ellas cabe destacar *La reina doña Isabel la Católica visitando a los heridos y enfermos de Loja* de Eusebio Valdeperas (expuesta en el salón de 1860); *Los Reyes Católicos, Don Fernando y Doña Isabel, impartiendo justicia* de Víctor Manzano (salón de 1860); *Isabel la Católica dictando su última voluntad y testamento*, de Eduardo Rosales (salón de 1864). A la representación de escenas isabelinas del pasado se sumó la del isabelismo del presente, pues existió el empeño de establecer un paralelismo entre las dos reinas. Así, José Roldán pintó la *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, imagen que actualiza la representación de los gestos de caridad de la primera Isabel, como ha indicado Vázquez; aunque la cercanía del soberano con los enfermos, forma parte de una tradición de imágenes áulicas

⁵⁹⁴ Oscar E. Vázquez, *Inventing the art collection. Patrons, markets and the state in nineteenth-century Spain*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2001, p. 124.

⁵⁹⁵ *Ídem*.

en las que el poder taumaturgo del monarca se impone al peligro del contagio para brindar consuelo y salud; así representó Antoine-Jean Gros a Napoleón en 1799 en su *Bonaparte visitando a la víctimas de la peste en Jaffa*.⁵⁹⁶

El proceso de construcción de la figura histórica de Isabel la Católica fue paralelo al de la identificación de Isabel II con ella; fue durante la segunda época isabelina, cuando se perfiló la imagen de la primera. La Historia, la literatura, las artes plásticas fueron usadas para revelar el nexo existente entre las dos Isabeles; así, a manera de ejemplo, puede mencionarse el libro que en 1858 publicó el industrial catalán José Güell y Rente, titulado *Paralelo entre las reinas católicas Doña Isabel y Doña Isabel II*, o la decoración realizada el mismo año del techo del paraninfo (auditorio), de la Biblioteca Central de Madrid, en el que en ambos extremos del techo oval aparecen tanto Isabel la Católica (extremo oeste) como Isabel II (lado este) flanqueadas de símbolos del progreso. La idea de la unidad existente entre las dos soberanas quedó expresada de forma rotunda tanto por la pluma del catalán como por los pinceles de Joaquín Espalter.⁵⁹⁷ Ya, desde tiempo atrás, el entusiasmo por la representación de temas isabelinos acompañó a los estudiantes españoles que marcharon a Roma para perfeccionarse, como pone al descubierto el hecho de que Pelegrín Clavé los abordara en repetidas ocasiones.

Juan Cordero debió quedar expuesto al impacto de la efervescencia isabelina, a la que respondió en clave americanista, haciendo énfasis en el patrocinio dispensado por los Reyes Católicos al navegante genovés que habría de inundar a España de las riquezas descubiertas en el Nuevo Mundo, ente las que se contaba a sus naturales. Tal vez en el recurso a conferir su fisonomía a uno de los indios presentados por Colón hay una declaración de orgullo americano transmitido mediante la estrategia de establecer paralelismos entre la Edad de Oro española y el siglo XIX; no se trata tan sólo de afirmar su

⁵⁹⁶ Kenneth Clark señaló en relación a la obra de Gros que “Como pieza de propaganda, es realmente una genialidad; personalmente, me inclino a pensar que el tema fue inventado por el propio Napoleón. A primera vista no se trata de una afirmación de poder, sino de compasión; y sin embargo, a un nivel más profundo recuerda el poder del rey ungido para curar la enfermedad con el solo roce de la mano; además, y aquí reside la dimensión heroica del cuadro, mientras que el rey no corría ningún riesgo al tocar a los enfermos afectados de escrófula, el hecho de que Napoleón tocara estos cuerpos infectados representaba un acto de sublime coraje”. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁹⁷ Oscar E. Vázquez, *op. cit.*, p. 124.

mexicanidad, sino de mostrar ante los ojos europeos, como hizo Colón en el siglo XV, las riquezas americanas, entre las que se podía contar al mismo Juan Cordero. La pintura despertó el interés de los partidarios de Isabel II; entre las múltiples ofertas de adquisición de la obra, el pintor mexicano recibió la del señor Martínez de la Rosa quien quiso adquirirla para remitirla a la reina, quien, como ha quedado señalado, sintió un particular gusto por adquirir pinturas de tema isabelino. Vale la pena señalar que la fecha de la pintura de Cordero (1850) es muy temprana, y mucho más la de Clavé (1844) como para vincularse a la estrategia del coleccionismo de Isabel II; sin embargo, debe señalarse que la oposición a su derecho al trono por parte del infante Carlos nació antes que ella misma, y que los partidarios de Isabel, como fue Martínez de la Rosa, pronto contribuyeron a hacer del arte un instrumento de legitimación.

Si en el caso de España el interés por los temas isabelinos y colombinos, ambos inextricablemente unidos, obedeció, en gran medida, al deseo de reforzar la legitimidad en el trono de Isabel II, en el caso de México, también existió una motivación ideológica-política que determinó el gusto por ellos. Fausto Ramírez ha abordado este problema al profundizar en la función que el arte desempeñó dentro del proyecto de Nación que tanto los conservadores como los liberales buscaron construir.⁵⁹⁸ Si para éstos las raíces de la identidad de lo mexicano se encontraban en el pasado indígena, en el mundo prehispánico, para aquellos fue la acción de los españoles, que trasladaron al Nuevo Mundo su lengua, su religión, sus costumbres, la que puso los cimientos de la cultura nacional. El investigador ha enfatizado que aun antes de que en España y en México se acudiera a la gesta del descubrimiento, de la conquista y de la evangelización de los nuevos territorios incorporados a la Corona española, ya en Estados Unidos dos autores habían escrito sendas obras que, al ser traducidas y editadas en lengua castellana, sirvieron de fuente para la redacción de textos, y para la elaboración de pinturas y esculturas con esta temática. Washington Irving (1783-1859) publicó en 1828 su *The Life*

⁵⁹⁸ Vid. Fausto Ramírez, "La historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX", *Los pinceles de la Historia. De la Patria criolla a la Nación mexicana. 1750-1860*, México, INBA, 2000, pp.230-239. Así como también, Esther Acevedo et al, *Catalogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. siglo XIX*, México, INBA, T. I, pp. 121-134.

and Voyages of Christopher Columbus; To Which are Added Those of his Companions; y en 1837 apareció *History of the Reign of Ferdinand and Isabella, the Catholic* de William H. Prescott (1796-1859). En México, el historiador conservador Lucas Alamán acudió a ambos autores a la hora de escribir sus *Disertaciones sobre la historia mejicana* (1844-1849).

Para un entusiasta promotor de la monarquía, como lo fue Alamán, la figura de Isabel I resultaba muy atractiva, puesto que al lado de sus virtudes, entre las que su religiosidad fue una de las más destacadas, se podían señalar los efectos de su buen gobierno, entre los que se contó el decidido apoyo que brindó a Cristóbal Colón, el cual se vio recompensado con el descubrimiento de nuevas tierras, habitadas por naturales a los que habría que anunciar la luz del Evangelio. En el ámbito de la pintura, Fausto Ramírez no dudó en señalar que el atractivo que el tema de Isabel tuvo en Clavé se encontró vinculado a “la ‘grandeza de alma’ que la futura reina acertó a desarrollar en la adversidad de sus años mozos, cifrada en dos virtudes fundamentales: la prudencia consumada y el profundo sentimiento religioso”. El estudioso no dejó de recordarnos que para Clavé la “filosofía”, o “el significado religioso de la anécdota figurada” constituía la parte principal del arte de la pintura, de acuerdo a las palabras que el maestro español dejó consignadas en sus *Lecciones estéticas*. La vida de Isabel la Católica estaba llena de ejemplos de los cuales se podían derivar lecciones morales, que los simpatizantes del bando conservador estaban muy dispuestos a recibir, al encontrarse en armonía con su posición ideológica. Más allá de que las pinturas isabelinas de Juan Cordero y de Pelegrín Clavé formaran parte de la disputa existente entre ambos artistas, debe subrayarse que los dos crearon obras que obedecieron al interés de los conservadores por escribir una historia nacional sustentada en la labor “civilizadora” de la Monarquía hispana. A pesar de sus oposiciones personales, tanto Clavé como Cordero compartieron esta visión generalizada entre los protagonistas de la acción cultural de la Academia de San Carlos. Fausto Ramírez indicó, también, que Clavé hizo que algunos de sus discípulos se sumaran a la producción de obras con esta temática, como José Obregón con su *Inspiración de Cristobal Colón* y Juan Urruchi con su *Cristóbal Colón en la Rábida*.

En México, *El Cristóbal Colón en la corte de los reyes católicos* fue recibido con entusiasmo, aunque no fue universalmente aclamada. Francisco Zarco en *La Ilustración Mexicana* y Rafael de Rafael en *El Espectador* fueron los críticos que mostraron mayor aprecio por la pintura, asumiendo el primero un carácter cercano al de un publicista de Cordero, en tanto que el segundo se erigió como su apologista. Frente a las palabras llenas de elogios de los admiradores de Cordero, los críticos de *El Conciliador* y *El Daguerrotipo* mostraron una actitud de censura y crítica implacable. Como era costumbre en Juan Cordero, la pintura llegó a México precedida por la validación de los entendidos de Italia y por las “alabanzas de los inteligentes”. Zarco consignó que la fama del cuadro llevó a los artistas florentinos a suplicar a Cordero que lo expusiese en su ciudad, lo que se verificó en el palacio del príncipe Poniatowski y motivó que un periódico local señalara que:

“El público florentino no ha podido menos que manifestar sus vivas congratulaciones al distinguido pintor mexicano...por su bellissimo cuadro expuesto en esta ciudad...y ha encontrado que los que han cooperado a sus estudios...han recibido un alto honor y recompensa con la exposición de este cuadro”.⁵⁹⁹

Mayor importancia y resonancia en México tuvieron las palabras publicadas por el Profesor Felipe Mércuri en el *Álbum* el 12 de abril de 1850, y que se dieron a conocer en México tanto por *El Demócrata* el 19 de junio de ese año, como por *El Siglo XIX* el 8 de agosto. Francisco Zarco las publicó nuevamente en *La Ilustración Mexicana* en enero de 1851, después de que la pintura fuera conocida mediante su inclusión en la Tercera Exposición. El juicio elogioso de Felipe Mércuri comenzó por reconocer que Juan Cordero había sido uno de los jóvenes que más de cerca habían seguido las huellas de Natal de Carta, señalando que “con sólo seis años de dedicación al aprendizaje... [era] capaz de producir obras dignas de alabanza” que honraban a su maestro y a México. En relación al cuadro que representa a Colón ante los Reyes Católicos, señaló que el asunto estaba “soberbiamente ejecutado”; exaltó la maestría en el colorido y el dibujo en relación a la figura del rey; encontró que los compañeros de Colón habían sido ejecutados “con tanta verdad y expresión, que no las desdeñaría el artista más aventajado en el arte; halló que

⁵⁹⁹ Citado por Francisco Zarco en “Don Juan Cordero”, *La Ilustración Mexicana*, México, 1851. Publicado con el número 35 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 291

en la figura de Colón era “grande la nobleza” y estaba “desempeñada con tal dignidad y destreza, que a primera vista se [reconocía] ser el protagonista de la escena”; los vestidos de tres damas de la corte hacían “un maravilloso efecto”; y el religioso dominico vuelto de espaldas formaba “un bellissimo contraste” con toda la escena. Eso en relación a las figuras, y en cuanto a la composición, mencionó que su mérito excedía a todo elogio. Exaltó la ejecución de los accesorios; y encontró que la arquitectura gótica era “de bastante buena ejecución” y el tapete mostraba “un trabajo de una maestría sorprendente”. Concluyó señalando que campeaba “en el conjunto [una] armonía de tintas y una unidad de escena, que [se correspondía] al hermosísimo colorido que es uno de los principales atributos”.⁶⁰⁰

Además de la crítica de Mércuri, la prensa mexicana en repetidas ocasiones a lo largo de 1850 publicó noticias y palabras llenas de elogio que mantuvieron al público al tanto de los logros alcanzados por el pintor. Así, *El Demócrata* del 19 de junio incluyó la descripción del cuadro indicando que “la celebridad que este artista [Juan Cordero] ha adquirido en Europa, honra mucho a la república, y debe servir de estímulo a los mexicanos para cultivar las felices disposiciones de que los ha dotado la Providencia”.⁶⁰¹ El mismo diario dio a conocer el 8 de agosto que Juan Cordero había sido nombrado, por unanimidad de votos, “*Pitore virtuosi* (sic), de mérito correspondiente de la insigne artística Congregación del Panteón”;⁶⁰² cubriendo al pintor, a la Academia y a la Nación de felicitaciones, y reconociendo en el artista el mérito de alcanzar una fama, que no sólo es personal, sino que corresponde a todos sus compatriotas pues apenas la “Academia les [había] dado el impulso que [había] sido posible, cuando [se veía] que los mexicanos [eran] estimados de las naciones que hasta ahora no [habían] podido apreciar sus talentos”.⁶⁰³ *El Siglo XIX* expresó el 16 de octubre que “El señor Cordero debe estar

⁶⁰⁰ Felipe Mércuri, “Colón en la corte de los Reyes Católicos (Cuadro del mexicano Juan Cordero)”, *El Álbum*, Roma, abril 12 de 1850. Transcrito por Francisco Zarco, *op. cit.*, *Ibidem*, pp. 289 y 290.

⁶⁰¹ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.* p. 291.

⁶⁰² *Ídem*.

⁶⁰³ Zarco más tarde, al escribir su breve biografía de Cordero, señaló en relación a tal distinción: “El primer resultado de la fama de Cordero, fue una manifestación muy honrosa de la estimación que merecía a la Congregación de pintores *virtuosi*, la que los admitió como socio por unanimidad, y a propuesta de su maestro Carta, y del secretario de la asociación, Pedro Gamboa. Al comunicárselo, se le manifestó que la

satisfecho, tanto de los aplausos que le han granjeado su mérito, como del honor que proporciona a su patria por sus talentos y aplicación en el estudio de la bellas artes”.⁶⁰⁴ *El Universal* el 7 de noviembre señaló que “Felicitamos al señor Cordero por la brillante posición que está conquistando con su distinguido talento; y felicitamos a la República porque cuenta todavía algunos hijos que, como el señor Cordero, serán como el eslabón que una a un pasado lleno de prosperidad, un porvenir lleno de gloria.”⁶⁰⁵

La prensa jugó un papel muy destacado en la construcción de la figura de Juan Cordero; antes y después de su regreso a México, fueron los críticos quienes a través de sus artículos crearon la imagen del joven artista mexicano que había hecho brillar el nombre de su nación y el de la Academia de San Carlos en Roma, capital de las artes para la estética clasicista. Los periódicos proyectaron en Juan Cordero las aspiraciones nacionales de reconocimiento y validación por parte de la civilizada Europa; los triunfos del pintor llenaron de satisfacción al orgullo nacional. Los años comprendidos entre 1844 y 1853 brindaron a Cordero la ocasión para perfeccionar en Roma una práctica artística iniciada en el San Carlos del período de crisis y para cosechar premios, elogios y fama. Por otro lado, le aseguraron, merced a su estrategia de mantener bien informado a México de esos logros mediante el envío de obras ya premiadas y alabadas, y gracias a la labor de la prensa, un aura de artista consumado. Los artículos publicados contribuyeron a generar un ambiente de expectación en el que se anhelaba ver las obras que habían recibido el reconocimiento europeo y, finalmente, el retorno del artista a su país. Así, *El Demócrata* expresó el 19 de junio de 1850, “Sabemos que el apreciable señor Cordero se disponía a hacer un viaje artístico, visitando Venecia, Florencia, Madrid y París; volviendo en seguida a su país, donde le esperan su familia, sus amigos y los admiradores de sus talentos en el arte que inmortalizó Rafael”.⁶⁰⁶ *El Universal* proclamó el 7 de noviembre: “*Esperamos con ansia ver, en la próxima exposición, el hermoso cuadro a que esos documento se refieren [mención a las palabras dedicadas por El siglo XIX al Colón en la corte de los Reyes*

Congregación había sentido ‘un deseo vivísimo de unir su ilustre nombre al de tantos distinguidos artistas que componen el álbum’. *Ídem*.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 292.

⁶⁰⁵ *Ídem*.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 291. La letra cursiva en ésta y la siguiente cita es mía.

Católicos], que debe ser de gran mérito según el aprecio con que ha sido visto en el emporio de las bellas artes.”⁶⁰⁷ México se encontró por cerca de una década a la espera de Juan Cordero; en la inducción de tal sentimiento la prensa colaboró ampliamente, así como las exposiciones anuales de la Academia en las que podían constatarse los adelantos del pintor.

El público mexicano pudo conocer el *Cristóbal Colón en la corte de los reyes católicos* en diciembre de 1850; la pintura fue dedicada por Cordero a la Academia de San Carlos. La recepción de la obra por parte de la crítica despertó algunos comentarios negativos, como pusieron al descubierto las palabras publicadas en *El Conciliador*, periódico para el cual el cuadro era “todo impropiedades y defectos”;⁶⁰⁸ *El Daguerrotipo* no dejó de señalar que “los defectos que [adolecía era] la falta de aquella dignidad regia que se hicieron proverbiales en los augustos rostros de Fernando e Isabel la Católica...sus pajes [eran] de edad demasiado corta para asistir a la ceremonia imponente...cometió un grave anacronismo al representar a Cristóbal Colón como un anciano octogenario...no se [reconocía] en las damas que rodean a la reina, ese tipo de la soberbia belleza de las nobles castellanas”. A pesar de ello, este diario elogió al pintor “por la finura, delicadeza y seguridad del pincel que con tanta facilidad maneja; por la bien estudiada situación de los personajes, la armonía del conjunto, sus acertadas combinaciones y las expresión de los semblantes”, así como por la verdad de los ropajes. Continuó explicando que “el señor Cordero [había tratado] el asunto con respecto al arte, con mucha conciencia”, pero si “hubiera sido más escrupuloso, si hubiera guardado con más religiosidad las reglas de la perspectiva aérea, esto es, si no hubiera esparcido la misma luz y el mismo vigor en todos los planos de su obra, podría decirse con *justicia*, que este fuera uno de los buenos cuadros históricos provenientes de la escuela de Roma”.⁶⁰⁹ Pero, como no lo hizo, la pintura no podía ser considerada como “buena”. Aun así, dentro de la pugna isabelina Codero-Clavé este diario introdujo una nueva expectativa, que habría de constituir el

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 292.

⁶⁰⁸ Rafael Rafael consignó en su extensa reseña de la Tercera Exposición publicada en varias partes en *El Espectador de México*, la crítica de *El Espectador*. Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 234.

⁶⁰⁹ “Bellas Artes”, *El Daguerrotipo*, México, 4 de enero de 1851. Publicado con el número 36 por Ida Rodríguez Prampolini, *Ibidem*, p.297.

centro del enfrentamiento entre ambos pintores: “El señor Cordero [prometía] ser en lo venidero, para el porvenir artístico de México, un talento sobresaliente, y para la Academia Nacional de San Carlos, un *sabio y entendido director*”.⁶¹⁰ En la construcción llevada a cabo por la prensa de la figura de Juan Cordero, años antes de que el pintor regresara a México, ya estaba enunciado el destino que parecía más natural para tan distinguido estudiante: convertirse en el director de la Academia de San Carlos.

El entusiasmo apologético de Rafael Rafael, crítico que publicó en varias partes en *El Espectador Mexicano* una extensa reseña de la Tercera Exposición, percibió como un ataque las palabras publicada en *El Daguerrotipo*, acusándole de “una ligereza que nada puede justificar”, y en el caso de *El Conciliador*, censuró el que el que el articulista se hubiese expresado en relación al Colón “con una virulencia y furor verdaderamente incompresibles”, y le reprochó el arrastrar a la crítica a un campo inapropiado e infecundo condenándole a la esterilidad.⁶¹¹ Rafael dedicó un gran espacio de su reseña a Cordero, en particular al cuadro de Cristóbal Colón, al cual calificó de “muy notable, entre otras cosas, por la riqueza y variedad de sus tonos, y la verdad absoluta con que [estaban] pintados todos los ropajes y accesorios”.⁶¹² El crítico encontró que:

“todo en fin está pintado con una verdad, una escrupulosidad y finura que encanta y admira al mismo tiempo. Cada una de las figuras, cada uno de los trajes, cada uno de los accesorios es un estudio completo, prolijo, concienzudo y bien acabado; y no parece sino que el señor Cordero se empeñó en todos los pormenores del cuadro, como si de cada uno de ellos dependiera su bien merecida reputación, y como si cada uno de ellos hubiese de formar un cuadro por sí solo.”⁶¹³

Para Rafael lo mejor del cuadro era la figura del Rey, en particular su “soberbio manto”, pero sobre todo le gustó por:

“la naturalidad y propiedad de su expresión. Su asombro es profundo, cual debía ser al ver por primera vez aquellos extraños e inesperados objetos, y al descubrir ya de un golpe, con su ojo de águila, el inmenso horizonte que se abría a su ambición y a su poder; pero no es el asombro de un

⁶¹⁰ *Ídem*.

⁶¹¹ “R. Rafael, “Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, 4 de enero de 1851. Publicado con el número 34 por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 234.

⁶¹² *Ibidem*, p. 233.

⁶¹³ *Ídem*.

hombre vulgar, expresado en ademanes grotescos, o por lo menos teatrales, a que hubiera sin duda apelado un pintor de la escuela de David; sino el que conviene a un a hombre de gran corazón, y de rango más elevado. El efecto natural que en aquel momento debió dominar a Fernando está revelado por el sentimiento espontáneo y delicado del alma, manifestado sobre todo en su semblante”.⁶¹⁴

A pesar de sus palabras de elogio, el crítico reconoció que el cuadro no era “una obra sin tacha, digna del pincel de los más grandes maestros”; en su opinión, Cordero había “dejado de llenar algunas condiciones”. Su obra no podía ser perfecta debido “al corto tiempo que este joven artista [estaba] dedicado a la pintura”; aun así, existía una gran distancia entre los defectos de la obra y la condena por parte del crítico de *El Conciliador*. Rafael señaló que hubiera deseado que:

“las figuras todas, exceptuado la del rey, hubiesen revelado mejor aquella sorpresa que debió apoderarse de ellos al ver de repente delante de sí, por expresarnos de esta manera, un nuevo y diverso mundo. Hubiéramos querido que los indios que por primera vez aparecían en aquella brillante corte, hubiesen ocupado un lugar más prominente en el cuadro; pero cada artista tiene su modo especial de ver las cosas. La Judith de Rafael es muy diferente de la de Horacio Vernet, y sin embargo, ambas son magníficas pinturas”.⁶¹⁵

La crítica de la obra de Rafael fue publicada el 18 de enero de 1851; el mismo mes en *La Ilustración Mexicana* Francisco Zarco, a la vista de las obras ya expuestas en la Academia, publicó una “ligera noticia biográfica del mexicano cuyas obras han sido admiradas en Roma y Florencia”.⁶¹⁶ La pluma de Zarco rindió un gran homenaje al joven Cordero que se hallaba en los comienzos de su carrera al preservar la memoria de los comienzos de una vida de la cual, como señaló Elisa García Barragán, “pocos son los datos que existen”.⁶¹⁷ El escritor de Durango se constituyó así en el “evangelista de los primeros años de Juan Cordero”; transmitiendo, entre otros datos de gran interés biográfico, las circunstancias históricas que rodearon a la creación del *Colón en la corte de los reyes católicos*, “su obra más grande, la que le ha dado una merecida celebridad y la que ha

⁶¹⁴ *Ídem*.

⁶¹⁵ *Ídem*.

⁶¹⁶ Francisco Zarco, “Don Juan Cordero”, *La Ilustración Mexicana*, México, 1851. Reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 286.

⁶¹⁷ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 13.

hecho resonar su nombre en el mundo, que ha admirado unánimemente su poderoso genio”.⁶¹⁸ Zarco informó que después de haber pasado algunos meses en Florencia estudiando sus obras maestras, Cordero volvió a Roma “llevando ya en su mente su más bella concepción”. Tan pronto como retornó a la *Ciudad Eterna*, dedicó su energía a trabajar y estudiar incesantemente, viéndose forzado a interrumpir su labor, primero por las circunstancias políticas que llevaron al asedio de Roma, y después por haberse enfermado. Finalmente, a principios de 1850 la obra quedó terminada, y las puertas de su estudio se abrieron al público para que pudieran conocer la pintura, que fue admirada con entusiasmo por “los profesores más distinguidos”; todos “los hombres que comprenden lo bello” manifestaron su aprecio a Cordero. La obra se reprodujo en grabado y fue publicada en *El Álbum* junto con la crítica favorable de Felipe Mércuri. La pintura fue expuesta posteriormente en Florencia, donde recibió nuevos elogios; y en Roma le aseguró a Cordero el ser admitido en la Congregación de pintores *virtuosi* del Panteón.

Zarco consignó que “esta grande obra, tan justamente admirada en Europa, llegó por fin a México, excitó la más viva curiosidad, y toda clase de personas fueron cuantas veces pudieron a contemplarla...”.La obra fue encontrada “muy superior a cuánto se presentó”; por encima, por lo tanto, no sólo de la pintura de Silvagni, sino de la primeras obras que expuso Édouard Pingret, y de los retratos de Pelegrín Clavé.⁶¹⁹ Al expresar su propia opinión sobre la pieza, Zarco expresó que en el Colón había “una belleza inimitable, que es el resultado de una grande y profunda meditación; y que el autor [había] tenido que estudiar minuciosamente los trajes, los muebles y la arquitectura de aquella época”.⁶²⁰ Zarco incluyó otras dos ideas que merecen nuestra atención. En primer lugar, cuando señaló que era “una coincidencia digna de observarse” que Cordero y Rubí, un pintor y un poeta, hubieran elegido el mismo asunto; debe recordarse, que lo que para la óptica mexicana era novedad, no lo era para la europea, pues como ya se vio existía en aquellos años una gran efervescencia por los temas vinculados con Isabel la Católica. Más importante dentro de la pugna isabelina Cordero-Clavé es la observación de Zarco en

⁶¹⁸ Francisco Zarco, *op. cit.*, p. 288.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 293.

⁶²⁰ *Ídem*.

relación a que “en la exposición no [parecía] casual el lugar en que se [habían] colocado las obras de Cordero. [Parecía] que se les [había] buscado la peor luz, que se [había] tenido decidido empeño en que se [resaltara] menos su mérito; y esto [era] innoble, [era] indigno, sobre todo de parte de un artista”.⁶²¹ La frase revela que aun antes de que Pingret lanzara su furioso ataque en contra de Clavé, derivado del modo en el que las pinturas eran exhibidas en las exposiciones de la Academia, ya Francisco Zarco había mostrado su indignación al respecto; detrás de su “sobre todo de parte de un artista” seguramente hay una referencia velada a Clavé, a quien, como hizo Pingret, sin atender a la existencia de una comisión, se le imputó, en su carácter de Director de Pintura, la colocación de las obras.

El domingo 12 de enero un crítico de identidad escondida bajo el seudónimo *Aquel*, publicó en *El siglo XIX* un artículo en el que se manifestó ya abiertamente la oposición entre los entusiastas admiradores de Juan Cordero y la autoridad del Director de Pintura de la Academia, Pelegrín Clavé. De nuevo, el origen de la crítica se encontró en la disposición de las obras de la Tercera Exposición, pero tuvo como centro el problema de la Dirección de la cátedra de pintura en San Carlos y, en un nivel más profundo, el cuestionamiento del estatus privilegiado del catalán en detrimento de “nuestro compatriota”. El nacionalismo antiespañol comenzó a dejar sentir su presencia en la pugna entre Cordero y Clavé. *Aquel* señaló que:

“En medio de aquella Babel de *pasteles, frescos, óleos y lavados*, confesamos que nuestra confusión se aumenta porque ignoramos la clave ordinal de los objetos; originales y copias que están agrupados sin distinción de origen, nación o género. Los retratos de Clavé obtienen una sala particular y exclusiva; ¿por qué? Seguramente se habrá tenido la misma razón que para renovar la escritura a algunos directores, mientras Cordero, nuestro compatriota, que en Europa recibe alabanzas, certificados honrosos, condecoraciones y regalos, se queda abandonado en Italia, y la Tesorería de la Academia le envía setenta pesos para que haga un *viaje artístico*. Seguramente esta misma razón tuvo presente el periodista bárbaro que llena de *perros* [sic] el cuadro de Colón

⁶²¹ *Ibidem*, pp. 293 y 294.

(Cordero no es español), mientras el maestro Felipe Mercuri de Roma lo recomienda públicamente...”⁶²²

Después de la ruidosa presentación del *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos*, Juan Cordero guardó silencio pues no remitió ninguna obra para ser incluida en la Cuarta Exposición de la Academia, que abrió sus puertas en diciembre de 1851, y que fue la exposición a la que Édouard Pingret envió el mayor número de obras, veintinueve, y en la que percibió la elevada suma de 8 340 pesos; el francés se encontraba entonces en la cima de su éxito artístico-comercial en México. Juan Cordero, después de enviar en 1850 *el Colón* y las otras obras que le acompañaron, realizó un viaje artístico por varias ciudades italianas: Florencia, Padua, Bolonia, Ferrara y Venecia. Zarco señaló que el pintor “en todas partes [estudiaba, hacía] bosquejos y copias”, sin embargo nada de ello se conoce.⁶²³

La Quinta Exposición de la Academia se celebró de diciembre de 1852 a enero de 1853. El silencio en esta ocasión correspondió a Édouard Pingret quien, extrañamente, no remitió ninguna obra; la participación de Juan Cordero en la exhibición fue marginal, pues tan sólo se mostraron dos pinturas de género. La gran revelación de esta exposición fue la del paisajista italiano Eugenio Landesio, de quien fueron incluidos cinco paisajes, adquiridos por la Academia para su Galería de Pinturas; la constatación del talento del pintor fue un anuncio, ya que el establecimiento no se conformó con las obras del italiano, sino que en 1854 lo incorporó a su planta docente⁶²⁴. De las dos obras de Cordero el catálogo dio cuenta:

⁶²² “Crónica de México”, en *El siglo XIX*, 12 de enero de 1851, publicado con el número 37 por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 302.

⁶²³ *Vid.* Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 30.

⁶²⁴ Los paisajes *Vallefreda*, *San Pablo y san Antonio Abad*, *primeros ermitaños*, *Paisaje de la campiña romana*, *San Juan en la isla de Patmos* y *El Apenino y sub-Apenino* se conservan en el acervo del Museo Nacional de San Carlos.

“D. Juan Cordero, Pensionado en Roma por esta Academia, 37: Media figura de aldeana en traje de la Cervana, pueblo de los Estados del Papa, alto 31 pulgadas, ancho 26 pulgadas. 38: Media figura de aldeana en traje de Sorrento, alto 31 pulgadas, ancho 56 pulgadas.”⁶²⁵

Transcurridos los siete años de duración de la pensión que la Academia le otorgó a Juan Cordero (del 15 de marzo de 1846 al 1 de octubre de 1853), el pintor anunció en carta fechada el 17 de junio, a la vez que informaba el haber sido nombrado miembro de la Academia Científica de los *Quiriti* de Roma, que a finales de ese mes partiría rumbo a México, no sin antes visitar París y Madrid, escalas importantes para el enriquecimiento de su acervo de conocimientos sobre las obras de los grandes maestros preservadas en las galerías de arte. La llegada de Cordero a su patria estaba prevista para el mes de noviembre y existe constancia documental de que estando en París recibió el dinero correspondiente a las cuatro últimas mesadas, así como para sufragar los gastos del viaje.⁶²⁶ Un eco de lo que pudo significar el conocimiento de los viejos maestros se aprecia en *La Sonámbula*, obra pintada probablemente en los años sesenta, que Elisa García Barragán asoció al recuerdo de obras de George de La Tour que pudo haber visto en los museos europeos, debido al uso del recurso lumínico de una vela cubierta por la mano de la joven mujer que se recorta sobre un fondo de penumbra.⁶²⁷

La fortuna crítica en México de Giovanni Silvagni, Francesco Podesti y Francesco Coghetti: un preámbulo al retorno de Juan Cordero.

Juan Cordero, el estudiante pensionado por la Academia de San Carlos para perfeccionarse en Roma, el “emporio de las artes”; el pintor que había dado lustre al

⁶²⁵ Catálogo de los objetos de Bellas Artes, presentados en la Quinta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero de 1853. México, 1853. Tipografía de R. Rafael, Calle de cadena núm. 13. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p.133.

⁶²⁶ Documento incluido con el número 5847 por Eduardo Báez Macías en su *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1844-1867)*, México, UNAM IIE, 1976.

⁶²⁷ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 153. Hay que señalar, sin embargo, que en la época en que Cordero vivió en Europa la figura de Georges de La Tour comenzaba apenas a ser rescatada del olvido en el que cayó después de haber conocido un gran renombre en su siglo; ello, en gran medida, debido a la dispersión de su obra en tiempos de la Revolución. Por otro lado, el recurso de incluir una vela como fuente de luz se encuentra en otros artistas del siglo XVII como el caravaggista de Utrecht Gerrit van Honthorst (por ejemplo en su *Sansón y Dalila* de cerca de 1615, hoy conservada en el Museo de Arte de Cleveland).

nombre de México mediante la exhibición de su obras, y que había recibido elogios, premios y honrosos nombramientos; el alumno que remitió a la Academia, y a su familia, esas pinturas cuya valía había sido certificada por los maestros italianos del momento, y que despertaron apasionados comentarios en la crítica mexicana al ser expuestas en las exposiciones anuales; el ausente que nunca dejó México puesto que sus pinceles y la pluma de los comentaristas no dejaron de invocarle permanentemente; el destacado mexicano, del que la prensa había construido una imagen de artista consumado, regresó en 1853 a su patria acompañado de su más reciente obra maestra, *El Redentor y la mujer adúltera*, para reclamar el puesto que en el ambiente artístico nacional sus éxitos le hicieron creer que merecía, y para el que los periódicos habían ido generando el clima propicio. La primacía que Cordero pretendió reclamar pasaba por el puesto de Director de Pintura de la Academia, ocupado por un extranjero, el español Pelegrín Clavé; el inevitable conflicto Cordero-Clavé estalló con el retorno del “pensionado de Roma”.

Elisa García Barragán supuso, sin ningún fundamento, que la pugna entre ambos pintores nació al poco tiempo de la llegada de Juan Cordero a Roma; la estudiosa señaló que ambos artistas “debieron de conocerse en Roma, cuando al catalán estudiante en esa ciudad se le ofreció la dirección de pintura en San Carlos, y que desde allí nació una competencia no ausente de antipatía entre los dos”; la enemistad entre ellos “podría encerrar una “antigua rencilla”.⁶²⁸ Cuesta trabajo imaginar que Cordero que debería sentirse realizado por haber podido reunir los fondos necesarios para trasladarse a Roma, y que pronto debió recibir con satisfacción la noticia de que la Academia de San Carlos había consentido en pensionarlo por un período poco mayor a siete años, tendría puesta la cabeza en competir con un artista once años mayor que él y que había pasado ya una década “perfeccionándose” en Roma al momento de su arribo. Por muy alta que fuera la valoración que tenía de sí mismo no parece muy creíble que el joven estudiante de veintidós años pretendiera equipararse con un artista de treinta y tres que ante sus ojos debía aparecer como plenamente formado. Si en Cordero surgió una temprana animadversión hacia Clavé no sería por querer competir con él; sin embargo, tal vez el

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 34.

saber que el catalán habría de ocupar el puesto de su maestro Miguel Mata y Reyes sí podría haber incomodado a Cordero, si suponemos el cariño y la lealtad que el joven artista debía sentir por el maestro que le había transmitido su saber en la Academia. Aprecio que, por cierto, no sentía el padre del estudiante, pues en la carta en la que solicitó el otorgamiento de la pensión señaló que su hijo se había ejercitado en la pintura “sin el auxilio de buenos maestros en todos los lugares donde ha estado”.⁶²⁹

Otro factor que pudo haber influido en el nacimiento de una temprana enemistad entre Cordero y Clavé fue el hecho de que originalmente el puesto de Director de Pintura, que debía ser conferido a “uno de los mejores artistas que hay en Europa”, de acuerdo al decreto de reorganización de la Academia, había sido ofrecido a Giovanni Silvagni quien lo rechazó, como también lo hicieron Francesco Podesti y Francesco Coghetti “por tener ya un prestigio artístico y una posición social demasiado firme en Roma”.⁶³⁰ Las diligencias conducentes para la elección del nuevo director fueron encomendadas por el gobierno a José María Montoya, el Encargado de Negocios de México en Roma, quien ante la declinación de los tres renombrados artistas decidió buscar al candidato entre los más jóvenes y menos famosos “pero acaso de igual talento y según las muestran que han dado no inferiores en buen gusto”.⁶³¹ Silvagni, Podesti y Coghetti formaron una comisión encargada de valorar a los artistas que participaron en el concurso que se convocó en abril de 1845. El *Diario de Roma* informó que los interesados tenían un mes para presentarse para ser examinados y saber si en ellos se encontraban:

“Las cualidades necesarias que deben constituir un Profesor Director, que son aquellas de conocer teórica y prácticamente el arte, principiando por los primeros elementos del dibujo hasta la composición de un cuadro, que tenga nociones de pintar al óleo, fresco y temple, que con aceptación pinte retratos y cuadros llamados de género y paisaje, que sea instruido y paciente ya que debe tratar con jóvenes principiantes, además ornato de buenas costumbres, de carácter dócil y de buena cuna”.⁶³²

⁶²⁹ Carta de Tomás Cordero a la Academia de San Carlos, publicada en Elisa García Barragán, *ibídem*, p. 19.

⁶³⁰ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 28.

⁶³¹ Carta de José María Montoya a los señores José Díez de Bonilla, José Velázquez de León y Honorato Riaño fechada en 19 de octubre de 1844. Citada por Salvador Moreno, *ídem*.

⁶³² *ibídem*, p. 29.

El colegio de maestros italianos eligió a un compatriota suyo, Eugenio Anieni, discípulo de Francesco Coghetti; Pelegrín Clavé quedó en una segunda posición. La decisión no agradó a José María Montoya quien consideró que la comisión no había sido imparcial, puesto que Coghetti había tomado un empeño decidido a favor de su discípulo, y había querido excluir a Clavé “cuyos méritos eran evidentes, pretextando que los españoles eran mal vistos en México”.⁶³³ Montoya, en la creencia de que gozaba del apoyo de la Academia para realizar la elección, invalidó el juicio de los italianos, lo que debió generar un sentimiento de agravio entre ellos, y consultó a otros distinguidos maestros: el purista Tomasso Minardi, catedrático de la Academia de San Lucas; el nazareno Peter Cornelius, Director de la Academia de Berlín; y la de Jean Victor Schnetz, el Director de la Academia de Francia en Roma, quienes optaron por Pelegrín Clavé quien “a un diseño correcto [reunía] un hermoso colorido y mucha inteligencia en la composición y claro oscuro”.⁶³⁴ El español gozaba de cierta fama dado que las obras que había presentado durante varios años en las exposiciones de Roma habían sido “aplaudidas generalmente, y de ellas se [había] hecho elogio en los periódicos literarios tanto en Roma como en el extranjero”.⁶³⁵ Montoya remitió a México los juicios que por escrito habían realizado Cornelius y Minardi. El alemán señaló que estaba convencido de que el más indicado para ocupar el puesto era Clavé, cuya obra encontraba llena de sentimiento, buen estilo y dibujo correcto, y que su manera de pintar era perfecta para el *estilo histórico*. Minardi enfatizó las cualidades de Clavé para la enseñanza al ser evidentes sus conocimientos sobre los antiguos maestros, con los cual sus enseñanzas nunca serían defectuosas. Montoya además consideró que el hecho de que Clavé hablara español era un argumento a favor del catalán pues la comunicación con sus alumnos sería más fácil.

La hipótesis de que el nombramiento de Clavé hubiera podido generar en Giovanni Silvagni un sentimiento adverso hacia él, mismo que pudo haber transmitido a Juan Cordero, quien se movió en su proximidad, parece tener apoyo en el hecho de que la

⁶³³ *Ídem*.

⁶³⁴ Carta de José María Montoya al Presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos fechada en Roma el 18 de junio de 1845. Publicada por Salvador Moreno, *ibidem*, p. 151.

⁶³⁵ *Ídem*.

Academia reprochó a Montoya el no haber atendido a la decisión de la comisión, señalándole que debieron ser “muy poderosos los motivos por los que desechó la opinión unánime de los profesores nombrados para la calificación y prefirió al señor Clavé en quien no concurrió esa circunstancia”.⁶³⁶ La Academia de San Carlos percibió que el no haber acatado la decisión de los italianos y el haber acudido a otros jueces resultaba ofensivo para los primeros; Clavé fue “impuesto” por Montoya, justificando su elección con el juicio de dos renombrados maestros, un purista y un nazareno, y en el hecho de que él, como mexicano, tenía una mayor interés en la Academia de San Carlos que los italianos, y en razón de ello había hecho valer las atribuciones que la misma escuela le había otorgado; en el ánimo del funcionario pesó más la lealtad a su país que el compromiso con un jurado que se había mostrado parcial. La Academia consideró que para recompensar, o acaso “desagraviar”, a los pintores era conveniente comisionarles una pintura, cuyo tema podían elegir libremente, la cual ingresaría a las Galerías de la institución; a cada uno se le pagaría mil pesos como contraprestación.⁶³⁷ Las pinturas tardaron en llegar a México; la primera que lo hizo fue la de Giovanni Silvagni, el *Episodio de la destrucción de Jerusalén*, que fue remitida en 1851 por Juan Cordero en compañía del *Colón ante los Reyes Católicos*, para ser incluidas en la Tercera Exposición. El hecho no debió ser casual, sino que seguramente formó parte de la estrategia de Cordero el que su nombre estuviera asociado al del pintor que la Academia consideraba como el mejor artista de Europa,⁶³⁸ puesto que a él se le ofreció en un primer momento la Dirección particular de pintura. La relación Cordero-Silvagni está atestiguada por el hecho de que en 1846 en el concurso anual de la Academia de San Lucas, el mexicano obtuvo un segundo lugar en la clase de dibujo dirigida por el italiano; y en 1850 Silvagni emitió por escrito una

⁶³⁶ *Ibidem*, 30.

⁶³⁷ Salvador Moreno aclaró el punto de la adquisición de las obras de Silvagni, Podesti y Coggetti que hoy resguarda el Museo Nacional de San Carlos al señalar que: “Para compensar a los tres que habían figurado como jurados por sus atenciones y trabajos, la Academia les encargaba un cuadro a cada uno, cuyo tema podían escoger libremente, cuadro que después de ser expuesto en Roma sería enviado a la Academia para formar parte de sus Galerías”. Moreno citó el Borrador de la Carta al señor Montoya de fecha 30 de agosto de 1845 conservado en el Archivo de la Academia de San Carlos (cajuelo 22), donde se encuentra la información sobre los mil pesos que debía pagarse por cada obra. Salvador Moreno, *ibidem*, p. 30.

⁶³⁸ Giovanni Silvagni era en aquel momento el Presidente de las Academia de San Lucas de Roma. *Vid.* Luis Martín Lozano, *op. cit.*, nota 23, p. 66.

certificación de la calidad del *Moisés en Raphidín* de Cordero, a quien calificó de “artista dignísimo de estimación”.⁶³⁹ Ahora, la obra de Silvagni adquirida por la Academia se mostraba ante el público mexicano en la Tercera Exposición y, gracias a la noticia biográfica publicada por Zarco, era factible el establecer una relación estrecha entre Juan Cordero y Giovanni Silvagni, artistas que presentaban sendas pinturas de historia, el género artístico más valorado dentro de la jerarquía temática sostenida por los círculos académicos. La entrada correspondiente en el catálogo señaló:

“Juan Sibagni [sic], 55: Episodio de la destrucción de Jerusalén. Entrada a saco y fuego a la ciudad de Jerusalén por Tito, una madre hebrea queriendo escapar a la destrucción de la ciudad, tomó consigo a su hijo de pecho y las más valiosas joyas que tenía, para reunirse con su esposo que combatía valerosamente contra el ejército asaltante. Al salir por una de las entradas tropezó con un cadáver y reconoció ser el de su mismo marido: a esta vista suelta de sus brazos al niño y arroja el cofrecito de alhajas, y tomando con ambas manos la cabellera, enrojecidos sus ojos y preñados de lágrimas, en medio del dolor y exasperación implora la piedad del cielo, para quien eran tardías esas plegarias”.⁶⁴⁰

La pintura de Silvagni no convenció a la crítica mexicana. Rafael Rafael, cuya tipografía fue la encargada de publicar el catálogo de la exposición, se refirió a la obra en la reseña que dio a conocer en *El Espectador Mexicano* el 18 de enero de 1851, mismo día en que hizo el análisis del *Regreso de Cristóbal Colón de su primer viaje a América*, de Cordero. Rafael aludió a la pintura del mexicano con un nombre distinto al del catálogo (*Cristóbal Colón en la corte de los reyes católicos*); hecho que tiene su importancia dado que el crítico enfatizó, desde la óptica mexicana de sus lectores, el carácter colombino de la obra por encima del isabelino, más acorde al ambiente en el que se pintó. Rafael consideró fallida la pintura de Silvagni pues, en su opinión, un acontecimiento de tan grande importancia como la toma de Jerusalén por los ejércitos romanos del futuro emperador Tito, merecía una composición más ambiciosa en la que intervinieran muchas figuras. Para Rafael, el maestro italiano había reducido el episodio histórico a un drama de

⁶³⁹ Documento escrito por Giovanni Silvagni reproducido por Francisco Zarco. *Vid.* Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 287 y 288.

⁶⁴⁰ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes presentados en la Tercera Exposición Anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México, Enero, 1851. México. Tipografía de R. Rafael, Calle de la Cadena No. 13, 1850. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 78.

carácter individual, el llanto de una mujer ante la muerte de su esposo. Rafael Rafael no estuvo dispuesto a aceptar que el dolor de esa familia pudiera aludir a la tragedia de toda una nación. El crítico señaló que:

“...el asunto es altamente interesante y poético, y está tratado con la maestría que debía esperarse de un profesor tan afamado como el señor Silvagni. Más si hemos de hablar con franqueza, diremos que eso de representar un asunto tan grande como la destrucción de la espléndida ciudad de los profetas, por medio de un episodio tan pequeño como la muerte de un soldado y la desesperación de su mujer, no nos parece un buen principio, ni lo vemos puesto en práctica por ninguno de los grandes maestros antiguos y si acaso, por bien pocos de los modernos. Representar un suceso inmenso por medio de un grupo de pocas figuras, creemos que es uno de los principios de la escultura, cuyo campo es tan limitado; pero de ningún modo de la pintura, que tiene a su disposición todos los elementos de la naturaleza, todos sus colores, toda la innumerable y variada multitud de sus seres y objetos, y, si nos es lícito expresarnos así, toda la inmensa extensión del espacio.”⁶⁴¹

Rafael reiteró su falta de aprobación cuando advirtió sobre los peligros que para los estudiantes de arte escasos “aún de principios y de profundos conocimientos y con un gusto todavía no formado” podían significar las obras de “artistas distinguidos y de géneros que, a pesar de ser objeccionables [sic], cuentan en su favor, no sólo su propio atractivo, sino el prestigio de nombres ilustres en la historia de las artes, y de calificaciones seductoras”.⁶⁴² Dicho esto, el crítico reflexionó sobre uno de los tópicos centrales de la estética clasicista: el *paragone*. Sobre el añejo problema de la superioridad entre las artes, Rafael señaló que:

“la pintura y la escultura son dos artes enteramente diversas, como deben serlo necesariamente, supuesta la gran diversidad de medios con que cada una cuenta. Cada una de ellas tiene una existencia propia, separada, independiente, y ninguna de ellas puede, sin rebajarse mucho, usurpar o aceptar los principios de la otra, ni penetrar en su dominio. A menudo...estas artes se ha

⁶⁴¹ Rafael Rafael, “Tercera Exposición de la Academia de San Carlos”, *El Espectador Mexicano*. Publicada por partes del 4 de enero al 11 de octubre de 1851. Incluida con el No. 34 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 238-241 (para el caso de Silvagni).

⁶⁴² *Ídem*, p. 239.

extraviado...imitándose servilmente una a otra, al extremo de que...la pintura ha llegado a veces a consistir es estatuas coloridas, y la escultura en cuadros copiados en mármol”.⁶⁴³

Esta reflexión, sumada a la opinión sobre la pintura de Silvagni, llevaba implícita su descalificación, pues el modo en el que abordó el tema le pareció que era más propio de la escultura que de la pintura; lo que era tanto como decir que el italiano no comprendía la naturaleza del arte pictórico. El crítico introdujo otra idea de gran importancia, consistente en la filiación estilística de Silvagni, al señalar que la obra del italiano pertenecía “hasta cierto punto a esta escuela [la de David]”;⁶⁴⁴ asunto que tiene relevancia en la pugna Cordero-Clavé. Tras descalificar a la pintura dieciochesca, que había caído en “un amaneramiento ridículo”, con obras notables por “lo miserable de sus ideas, así como por la extraordinaria incorrección del dibujo”, y que tan sólo se sostenían por la moda, Rafael exaltó a Jacques-Louis David quien “a un genio creador y a un sentimiento íntimo de lo bello, reunía el buen sentido suficiente para no dejarse arrastrar por el capricho de la moda, y la energía suficiente para protestar contra ella y atacarla”. David alzó sus pinceles contra las “deformidades del siglo XVIII” que los pintores realizaban alegando copiar a la naturaleza; el pintor se opuso a la imitación servil de ésta y “buscó fuera de ella la corrección del dibujo y el bello ideal de las formas”, encontrándola en las antiguas estatuas de la Grecia.⁶⁴⁵

Detrás de las ideas de Rafael se encontraba la estética clasicista de Johann Joachim Winckelmann, quien también creyó en el carácter paradigmático de la escultura griega, por encima incluso de los modelos tomados del natural. Sin embargo, en la concepción de R. Rafael la influencia de la estatuaria fue más allá del ideal de noble sencillez y serena grandeza pregonado por el alemán, pues la *terribilitá* de Miguel Ángel erradicó del mármol toda posibilidad de “insípida salud”. El crítico señaló que “la anatomía exagerada...volvió a considerarse como la verdadera belleza de las figuras”; “la expresión de los sentimientos...se creyó que sólo podía conseguirse por medio de actitudes

⁶⁴³ *Ídem.*

⁶⁴⁴ Rafael Rafael vio, en el siglo XIX, en Giovanni Silvagni a un heredero del estilo neoclásico de Jacques Louis David, en tanto que Luis-Martín Lozano lo calificó como purista. Ello pone de manifiesto la confusión que perdura en relación a la delimitación del academicismo clasicista y del purismo.

⁶⁴⁵ *Ídem.*

teatrales”. Rafael postuló que “admitidas como tipos de la belleza la exageración anatómica y la de las actitudes, quedó establecida la escuela académica que dominó en Europa durante algunos años”; estilo que ahora se encontraba superado. Nadie pensaba ya trasladar al lienzo las “bellas formas de las figuras de David y de sus discípulos”. El carácter estatuario de la escuela de David, que Rafael encontró en Silvagni, había sido excluido de la pintura por el buen gusto; para el crítico, el nuevo paradigma se encontraba más cercano al arte de Horace Vernet, pintor de quien la Academia compró en 1854 a Julio Michaud y Thomas por 1500 pesos los *Juegos en honor de Patroclo durante su funeral*, obra pintada en 1791.⁶⁴⁶

Rafael prosiguió con su “valoración” del *Episodio de la destrucción de Jerusalén*, aclarando que lo que atacaba no era la pintura de Silvagni sino la escuela académica, indicando que a pesar de sus vicios, “en todas las escuelas [había] obras de gran mérito y dignas de estudiarse”, por ello felicitó a la Academia por la “magnífica adquisición” de una pintura que, además de los defectos ya señalados, poseía, a su juicio, otros más: la expresión del niño no era convincente pues no delataba el miedo que debía estar experimentando ante el estruendo “que tan bien se indica en el fondo del cuadro”; la perspectiva lineal no estaba bien planteada pues, por ejemplo, la disminución del tamaño de las figuras de la escalinata con respecto a las que se encuentran en el primer plano era exagerada. A pesar de los “ligeros lunares” que Rafael señaló, encontró que la pintura era “magnífica, muy bien estudiada, y llena de máximas que indican los profundos conocimientos de su autor”; y lamentó que se hubiera deteriorado en su traslado marítimo, por lo que no se le pudo dar barniz, a lo que se debía la evidente opacidad de tintas. A Rafael Rafael se le podrían aplicar, parafraseándolas, las mismas palabras que él, indignado, usó en contra del crítico detractor de Cordero de *El Conciliador*: “De suerte que si el articulista se hubiese propuesto rebajar el mérito de Silvagni [en lugar de Cordero], no sabemos de qué manera hubiera llegado a calificar su cuadro...”⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos, op. cit.*, p. 172.

⁶⁴⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 234.

Del severo juicio de Rafael hacia Silvagni, y a la vista del entusiasmo, no universal como ya se señaló, suscitado por el *Colón en la corte de los reyes católicos* de Cordero, ratificado por Francisco Zarco quien consignó que “el voto unánime de los inteligentes -ya se vio que esto no era del todo cierto- fue que el cuadro de Colón era muy superior a cuanto se presentó en la Tercera Exposición, aun al cuadro el enviado por Silvagni”,⁶⁴⁸ se deriva una conclusión sugerente: la prensa continuó construyendo la figura de Cordero como el artista más destacado del momento, superando incluso al “mejor de los artistas europeos”, como consideró la Academia a Giovanni Silvagni cuando le ofreció el cargo de Director de Pintura en 1844. Frente a las palabras de elogio de los periódicos, la imagen de Pelegrín Clavé se vio ensombrecida por la del “pensionado de Roma”; a pesar de los méritos que se exaltaron en los retratos que presentó en su *Estudio del director de pintura*, Clavé recibió reproches no sólo por hacérsele responsable de la mala colocación de las pinturas de Cordero, a las que parecía que se les había buscado “la peor luz” y que se había tenido “decidido empeño en que [resaltara] menos su mérito”,⁶⁴⁹ sino, y esta crítica era aún más grave, por el hecho de que, a diferencia de Cordero y de Silvagni, Clavé tan sólo solía exhibir “simples retratos” y no obras originales de carácter histórico que justificaran “completamente la distinguida reputación de que goza”.⁶⁵⁰

A pesar de las críticas que expresó Rafael hacia la pintura de Giovanni Silvagni, lo cierto es que este pintor gozó de gran estima en la Academia, valoración evidenciada, como ya se señaló, no sólo por haber sido el primer artista al que se le ofreció la Dirección particular de pintura, sino porque su presencia en las exposiciones de San Carlos no se limitó a esta obra. En la Quinta Exposición (1852-1853) se presentó una copia de ella realizada por Anacleto Escutia, quien fue honrado con una mención honorífica. La pintura fue incluida en la *Primera Sala de Pinturas de los discípulos de la Academia* según consignó el catálogo:

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 293.

⁶⁴⁹ Acusación insinuada por Francisco Zarco; *ibidem*, pp. 293 y 294.

⁶⁵⁰ Palabras de Rafael Rafael; *ibidem*, p. 275.

“D. Anacleto Escutia, 42. Episodio de la destrucción de Jerusalén, copia de Silvagni...alto 62 pulgadas, ancho 46 pulgadas”.⁶⁵¹

Más tarde, en la Sexta Exposición (1853-1854), en la *Sala de Pinturas remitidas de fuera de la Academia*, se exhibió un boceto del *Episodio de la destrucción de Jerusalén*, según registró el catálogo:

“D Juan Silvagni, 9: Episodio de la destrucción de Jerusalén: boceto del cuadro original que existe en esta Academia, alto 19 pulgadas, ancho 13 pulgadas”.⁶⁵²

No se tiene noticia de que además de la pieza de Escutia se realizaran más copias de la obra de Silvagni; sin embargo, se exhibieron otros cuadros originales del italiano. En la Sexta Exposición se presentaron *El sepulcro del Salvador*, un *Ecce Homo* y una *Media figura de la Santísima Virgen*. El catálogo las describió con cuidado:

“D. Juan Silvagni, 25: El sepulcro del Salvador. Habiendo llegado María Magdalena y María Madre de Santiago al sepulcro de Jesús, para embalsamar su cuerpo con los aromas que habían comprado, se encuentran con un joven vestido del ropaje blanco de que habla el Evangelio, sentado al lado derecho, lo que las deja pasmadas; más él les contesta, no tenéis de que asustaros: Jesús Nazareno a quien buscáis, ha resucitado: id y anunciadlo a sus discípulos, alto 42 pulgadas, ancho 56 pulgadas”.⁶⁵³

“D. Juan Silvagni, 36: El Ecce Homo. El Salvador vestido de púrpura por irrisión, y coronado de espinas, es presentado al pueblo en el pretorio del gobernador de Judea. Jesucristo se desmaya en aquel momento, y un soldado romano lo sostiene en sus brazos. Rueda por el suelo la caña que llevaba en las manos. El gobernador, vestido con la toga y en pie, pronuncia las célebres palabras: Ecce Homo, alto 115 pulgadas, ancho 73 pulgadas; 37: Media figura de la Santísima Virgen, alto 20 pulgadas, ancho 21 pulgadas.”⁶⁵⁴

La segunda de la obras adquiridas por la Academia de San Carlos al grupo de italianos a quienes se les ofreció la Dirección particular de pintura, y a quienes al

⁶⁵¹ Catálogo de los objetos de Bellas Artes, presentados en la Quinta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero de 1853. México, 1853. Tipografía de R. Rafael, Calle de Cadena núm. 13. Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁵² Catálogo de los Objetos de Bellas Artes. Presentado en la Sexta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero. México, 1854. Tipografía de Rafael Rafael. Calle de Cadena, núm. 13. *Ibidem*, p. 159.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 160.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 161.

rechazarla se les solicitó que eligieran al artista que debía asumirla, fue el *Juicio entre la virtud y el vicio* de Francesco Podesti (1800-1895), la cual se incluyó en la *Gran sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia* de la Cuarta Exposición, celebrada de finales de 1851 a principios de 1852.⁶⁵⁵ La obra se conserva, como las otras dos, en el Museo Nacional de San Carlos, en cuyo archivo existen “anotaciones” que sugieren la equivocada idea de que la pintura “fue donada por el mismo autor como correspondencia a los regalos dados por Miranda [Primitivo] y Cordero”, idea que fue enunciada en 1917 por Manuel Álvarez.⁶⁵⁶ La pintura de Podesti no fue donada por el artista, ni fue adquirida en cumplimiento del decreto de reorganización de 1843, como también se señala en otro documento del archivo del Museo de San Carlos,⁶⁵⁷ sino que fue comprada, según Salvador Moreno, “para compensar a los tres que habían figurado como jurados por sus atenciones y trabajos” que fueron en vano puesto que su decisión fue desatendida por Montoya.⁶⁵⁸ Lo que sí resulta algo desconcertante es el lapso relativamente largo que transcurrió desde que se decidió encomendarles las pinturas hasta su remisión a México (cinco años en el caso de Silvagni, seis en el de Podesti y siete en el de Coghetti). El catálogo aclaró que el *Juicio entre la virtud y el vicio* era ya propiedad de la Academia cuando se expuso en la Cuarta Exposición, y no que fuera adquirido con motivo de ésta, como erróneamente sugiere el documento del archivo del Museo de San Carlos. La entrada correspondiente indicó:

⁶⁵⁵ La pintura pertenece al acervo del Museo Nacional de San Carlos, con el número de inventario SIGROA 9985.

⁶⁵⁶ La idea aparece escrita en un tarjetón manuscrito (sin fecha), y repetida en la hoja que sirve de carátula al expediente de la pintura (2002). Existe una carta fechada del 29 de mayo de 2001 firmada por Alejandra Tapia Eguiarte, Subjefe de Curaduría, dirigida a Micehel Polverari, de la *Pinacoteca Civica ‘Francesco Podesti’ e Galleria Comunale d’Arte Moderna* de Ancona, en la que se le informó que el museo poseía en su acervo una obra de Podesti y se le solicitó que proporcionara “cualquier información respecto a esta obra para enriquecer el archivo del museo”; se le informó que la obra “llegó a la Academia de San Carlos de la Ciudad de México en 1851, y que fue donada por el artista y apareció en la Cuarta Exposición de la Academia”. Finalmente se indicó que la pintura fue señalada como original de Podesti por Abelardo Carrillo y Gariel y por Manuel Álvarez.

⁶⁵⁷ En el archivo existe otro documento (Tarjetón INBAL/SEP, sin fecha), que señala, erróneamente también, que la obra fue “Adquirida en la exposición de la Academia de 1852 Por acuerdo al decreto del 2 de octubre de 1843 por parte del Pte. Antonio López de Santa Anna”.

⁶⁵⁸ Salvador Moreno reprodujo el borrador de la carta dirigida a Montoya, fechada en 30 de agosto de 1845 en el que se señala que “Se pagará a cada pintor 1,000 pesos, e igual cantidad al señor Tenerani por una estatua...”. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op.cit.*, p. 30, nota 60.

“Sr. D. Francisco Podesti, 22: Juicio entre la virtud y el vicio, original (propiedad de la Academia, remitido de Roma en el presente año). Un ángel ministro del Señor con semblante majestuoso, toma cuenta de sus acciones al alma virtuosa, que está hincada en actitud suplicante: el vicio con la espada de la justicia sobre sí, y enredado por dos culebras que representan sus desórdenes, se está precipitando, alto 118 pulgadas, ancho 78.”⁶⁵⁹

La pintura no agradó a todos; al menos no a Manuel Vilar quien escribió a su hermano que:

“Entre las obras más sobresaliente de pintura remitidas de fuera de la Academia, se halla el gran cuadro de Podesti que ejecutó para esta Academia, el que no me gusta mucho por el colorido que es algo verdioso y monótono”.⁶⁶⁰

Tampoco convenció al anónimo articulista, de probable nacionalidad hispánica, que publicó su opinión en *La Semana de las Señoritas*.⁶⁶¹ El crítico inició su texto con la proclamación de su manifiesto personal de hedonismo, al confesarse “amigo de ver, oír, gustar y tocar todo lo que lo merece”. Acto seguido, como ya señalé antes, consignó detalles de sumo interés sobre el proceso de admisión a la muestra. El anónimo concurrente adquirió uno de los 222 catálogos que se vendieron, a un precio de dos reales, o como él señaló, de una peseta; con su “cuadernito impreso, aunque muy mal” en la mano, y burlándose de la que consideró una mala redacción en el título, ingresó a la Academia en compañía de su compadre. Mediante el género del diálogo, usado también por José Bernardo Couto en su obra sobre las galerías de la Academia, manifestó su opinión sobre las obras presentadas. Al articulista le desagradó la pintura de Podesti; y tampoco le agradaron las obras de Édouard Pingret, a quien criticó severamente. Al llegar frente a *Juicio entre la virtud y el vicio*, los dos visitantes comentaron:

“-Mira este cuadro grande, original, del juicio entre la virtud y el vicio. He oído decir que es de admirar 'la ejecución franca, segura y magistral de esta pintura, y mucho más en el ángel, y en la

⁶⁵⁹ Catálogo de los objetos de Bellas artes presentados en la cuarta exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México. Enero, 1852, México, Tipografía de Rafael y Vila, Calle de Cadena, Núm, 13. 1852. Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 106.

⁶⁶⁰ Carta de Manuel Vilar a José Vilar. Fehada en México el 4 de enero de 1852. Reproducida por Salvador Moreno en *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 162.

⁶⁶¹ “Cuarta Exposición Pública de Obras de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos”, *La Semana de las Señoritas*, México, 1852, T. III, p. 281. Publicado por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 305 y 306.

joven, en quien se personifica la virtud; que el torso del ángel es modelado con gran inteligencia y exquisito gusto; que el todo del cuadro es armonioso y agradable...”

-¡Bah! Ese cuadro es una idea mal digerida, sin carácter y sin dignidad. Esa joven, con la expresión que ahí tiene, no representa nada; no está admirada, no está sumisa ni reverente; sus formas son ordinarias, tiene torcidas y mal dibujadas las piernas; es en suma, una figura vulgar...El ángel no es más que un mancebo con alas...una de esas figuras que llaman académicas...Sus contornos son duros y amanerados...El diablo es una figura sin carácter...El autor de este cuadro es un señor Podesti pintor de mucha reputación. Ese cuadro es obra seguramente de alguno de sus discípulos, pues él trabaja muchísimo mejor que eso. Hace más de seis años que la Academia remitió mil pesos a cada uno de los primeros artistas de Roma a efectos de que pintaran, para la misma Academia, un cuadro *ad libitum*: éste es uno de los remitidos a aquel costo y con aquel destino...El señor Podesti habrá pensado que para México cualquier cosa es buena ¡y los señores directores de la Academia habrán quedado contentos de haber invertido el dinero con tanto provecho!...”⁶⁶²

La pintura de Podesti tuvo un eco inmediato, pero no de larga duración, dentro del ámbito de la Academia. Al año siguiente, en la Quinta Exposición, se presentó en la *Primera Sala de Pinturas de los discípulos de la Academia*, como sucedió en el caso del *Episodio de la destrucción de Jerusalén* de Silvagni, una copia de la pintura de Podesti, realizada en este caso por Miguel Rojas, de dimensiones menores que el original, 54 pulgadas de alto por 42 de ancho en tanto que la pintura de Podesti mide 118 por 78 pulgadas (266 x 194 cm). El catálogo la consignó con un título distinto al de la pintura original de Podesti:

“D. Miguel Rojas. 45: Juicio de un Ángel, entre la virtud y el vicio, copia de Podesti. Un Ángel, ministro del Señor, con semblante majestuoso, toma cuenta de sus acciones al alma virtuosa, que está de rodillas en actitud suplicante: el vicio con la espada de la justicia sobre sí, y enredado por dos culebras que representan sus desórdenes, se está precipitando, alto 54 pulgadas, ancho 42 pulgada, distinguido con el primer premio”.⁶⁶³

El trabajo de Rojas mereció ser galardonado al concedérsele el primer lugar en la *Clase de copias*, según consta en el catálogo: “Primer premio: D. Miguel Rojas, por la copia

⁶⁶² *Ibidem*, pp. 309 y 310.

⁶⁶³ Catálogo de los objetos de Bellas Artes, presentados en la Quinta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México, *op. cit.*, p. 138.

de un ángel que juzga a un justo y a un pecador, del original de Podesti”.⁶⁶⁴ Sobre esta pieza el autor de un folleto sobre la exposición, probablemente Rafael Rafael, comentó:

“De don Miguel Rojas es la copia del juicio de un ángel entre la virtud y el vicio, distinguida con el primer premio. Este joven, bien conocido por su pintar concienzudo, preciso y acabado, reproduce siempre con la mayor fidelidad los cuadros, que emprende copiar, dándoles toda la corrección de los originales. Desearíamos en sus copias, alguna más brillantez en el color y entonación, un poco de franqueza en el toque, venciendo la timidez que lo caracteriza y perjudica; tanto más se lo aconsejamos, cuanto reconocemos que reúne un modo muy justo y exquisito de ver y comprender el color y forma de los objetos que copia”.⁶⁶⁵

Justino Fernández se refirió al hecho de que Podesti fue copiado, lo que implicaba el reconocimiento de un carácter modélico en él. La redacción de Fernández fue defectuosa pues sugirió el desatino de equiparar a Podesti, con Rembrandt, Guido Reni, Ticiano y el Veronés; asociación que a nadie se le habría ocurrido realizar, ni en los días de Podesti, ni hoy.⁶⁶⁶ En la Sexta Exposición, celebrada de finales de 1853 a principios de 1854, en la *Segunda sala de los discípulos de esta Academia*, aparecieron varios estudios derivados de la pintura de Podesti. Fidencio Díaz de la Vega, Diego Alarcón y José Almazán, presentaron obras tituladas “piernas de un ángel” copiadas de Podesti; Almazán mostró además una copia del torso del ángel. Después de la Sexta Exposición no se volvieron a presentar nunca más copias o estudios derivados del *Juicio entre la virtud y el vicio*, al menos hasta donde es dado saberlo por los catálogos de las exhibiciones. En el caso de la Sexta Exposición el catálogo indicó:

“D. Fidencio Díaz de la Vega, número 1: Piernas de un ángel, copia de Podesti. Diego Alarcón, 2: Piernas de un ángel, copia de Podesti...D. José Almazán, 26 y 27: Piernas y torso de un ángel, copias de Podesti;”⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 142.

⁶⁶⁵ Quinta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos, folleto publicado por la tipografía de Rafael, 25 de enero de 1853. Reproducido por Ida Rodríguez Prampolini con el número 43bis, *op. cit.*, p. 333.

⁶⁶⁶ Fernández debió haber equiparado a Podesti con Silvagni o con Alfonso Chierici. El estudioso señaló: “Las copias eran gustadas tanto como lo originales...Si no se copian, a lo menos no dejan de exhibirse copias, además de obras de Murillo, de otros maestros: Rembrandt, Guido Reni, Ticiano, Veronés, Podesti”. Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁶⁷ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes. Presentados en la Sexta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México, en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 168.

De Francesco Podesti el público conoció, a través de las exposiciones de la Academia, su capacidad como retratista. En la Quinta Exposición (1852-1853) Podesti presentó el retrato del benefactor de Juan Cordero en Roma, el expresidente General Anastasio Bustamante. Sin embargo, el catálogo muestra lo problemático que puede ser el tomarlos como fuente para acceder al conocimiento del arte que el México decimonónico vio en las exposiciones de la Academia. Después de referirse al retrato de Podesti (Número 50) mencionó, sin hacer alusión al autor, el retrato del padre del embajador británico en México, Percy Doyle, quien fue el responsable del encarcelamiento de Édouard Pingret en México en 1853. A Doyle, Pingret le arrebató el fuste cuando aquel amenazaba con golpearle, para cruzarle la cara con él; episodio que llevó al aprisionamiento del francés. La redacción del catálogo puede inducir a creer que el retrato del británico fue realizado por Podesti, pues no lo refiere a ningún otro autor. Las entradas del catálogo indicaron:

“D. Francisco Podesti, 50: Retrato del general D. Anastasio Bustamante, alto 50 pulgadas, ancho 37 pulgadas. 51: Retrato del general Sir Percy Doyle, padre del actual ministro de S.M.B., en México, alto 33 pulgadas, ancho 28 pulgadas”.⁶⁶⁸

Sin embargo, el folleto publicado por la misma Tipografía de R. Rafael, aclara el asunto pues el articulista, tal vez el mismo Rafael, y a quien Justino Fernández calificó de “concienzudo y erudito”,⁶⁶⁹ al abordar cuatro retratos que se presentaron indicó que:

“Cuatro preciosos retratos, y a cual más bello, se presentan al frente de la sala. Tres son de artistas europeos de gran renombre. El del señor Bustamante es del señor Podesti, pintor romano, retrato bien caracterizado y que revela toda la bondad de alma que posee este distinguido personaje. Tiene verdad en la acción, y la cabeza y accesorios son tocados con soltura y gusto: el del señor Doyle, de un artista inglés [¿quién?], es pintura franca, de bien entendido y armonioso efecto. El del señor Sáyago es del señor Madrazo, pintor madrileño: está puesto con elegancia y gusto, bien elegidos los tonos, y todo pintado con una facilidad verdaderamente sorprendente; el cuarto retrato, del

⁶⁶⁸ Catálogo de los objetos de Bellas Artes, presentados en la Quinta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos, *ibídem*, p. 134.

⁶⁶⁹ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México, op. cit.*, p. 43.

distinguido artista el señor Brocca, es del señor Sala, pintor milanés, y de una combinación muy pintoresca, de color brillante y verdadero, variada ejecución y sentido gusto”.⁶⁷⁰

Justino Fernández al referirse a los retratos señalados cometió dos errores. Su *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, en un primer momento parece tener una redacción defectuosa pues al hablar de “los retratos de Podesti (Bustamante), Madrazo (Sáyago), Doyle, Brocca (Sala)” parecería decir que Doyle y Brocca fueron los retratistas, cuando en realidad fueron los retratados, como fue el caso de Bustamante y Sáyago. Más adelante el error es explícito pues hizo del padre del embajador de Inglaterra un artista y, llevado por el hecho de que Brocca fue pintor, le negó la posibilidad de ser sujeto él mismo de un retrato, sin reparar en que los hermanos Brocca eran banqueros. Fernández señaló que: “Los italianos triunfaban...y los retratos de Podesti, de Brocca...” y más adelante “Los ingleses estaban medianamente representados...de otro artista, Doyle, se exhibió un retrato junto con los de Podesti, Madrazo y Brocca, y dice el crítico, que eran *cuatro preciosos retratos, y a cual más bello*”.⁶⁷¹ Fernández leyó dos veces mal, pues tanto en el catálogo correspondiente, como en el artículo anónimo mencionado, es claro que los retratados son Brocca y Doyle, y que los artistas son Eliceo Sala, en el primer caso, y un artista inglés, cuyo nombre nadie consignó. En relación a los retratos de Madrazo y Sala el catálogo consignó:

“D. Federico Madrazo, 47: Retrato del Sr. D. Francisco Sáyago y Méndez, alto 41 pulgadas, ancho 35 pulgadas. D. Eliceo [¿sic?] Sala, 48: Retrato del arquitecto y pintor milanés D. Juan Brocca, alto 30 pulgadas, ancho 25 pulgadas.”⁶⁷²

Una pintura más de Francesco Podesti fue conocida por el público mexicano. En la Séptima Exposición, inaugurada en diciembre de 1854 y concluida en febrero de 1855,

⁶⁷⁰ Quinta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos, folleto publicado por la tipografía de Rafael, enero 25 de 1853. Incluido con el número 43 Bis en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 323 y 324.

⁶⁷¹ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁷² Catálogo de los objetos de Bellas Artes, presentados en la Quinta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos, en Manuel Romero de Terreros, p. 134.

se exhibió *La sagrada familia*, considerada por un crítico como “uno de los [cuadros] más bellos de la exposición actual”.⁶⁷³ El catálogo indicó:

“D. Francesco Podesti, 27: La sagrada familia: cuadro de forma circular. Sentada la Madre de Dios con el divino Niño en sus brazos, que recibe los homenajes del Precursor. La prima de María le muestra al Salvador: San José está durmiendo al lado. En los cuatro ángulos hay unas composiciones de clarooscuro en unos pequeños círculos, alto 33 1/2 pulgadas, ancho 33 1/2 pulgadas”.⁶⁷⁴

El Universal publicó, en varias partes, la reseña que el crítico anónimo arriba mencionado hizo de la exposición. El sábado 20 de enero de 1855 aparecieron las palabras que dedicó a Podesti:

“El distinguido pintor romano señor Podesti, ha tratado con notable inteligencia este asunto en el cuadro de que estamos hablando. Es una preciosa composición de gusto antiguo, que recuerda desde luego las del divino Rafael. La Virgen tiene toda la dignidad y cándida hermosura de la Madre Inmaculada, cuya cabeza es completamente bella: la expresión del Niño es tan feliz, que bien se descubre en ella al Dios humanizado, a quien ofrece el Precursor sus homenajes de amor y de respeto. Santa Isabel se encuentra en la actitud más propia, uniendo a los dos niños, y el patriarca San José, apoyando la cabeza en una mano, se adormece en medio del bienestar y felicidad que reina en todos. El colorido es fluido y suave, brillante y esmaltado, y se adapta perfectamente a la expresión dominante de toda la composición, aunque es de sentirse que las cabezas de los dos niños sean un poco chicas, y que los pliegues, particularmente de la Virgen, sean un tanto convencionales, faltándoles por lo mismo alguna verdad de forma; puede asegurarse que este cuadro es uno de los más bellos de la exposición actual”.⁶⁷⁵

El último de los tres pintores italianos a quienes se les comisionó realizar una pintura para enriquecer las Galerías de la Academia fue el bergamesco Francesco Coghetti (1804-1875), quien fue el más acérrimo oponente al nombramiento de Pelegrín Clavé, pues quiso favorecer a su discípulo Eugenio Anieni; grande debió ser su animadversión

⁶⁷³ “Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, reseña anónima publicada en *El Universal* a partir del 13 de enero de 1855 al 3 de febrero del mismo año. Fue publicada con el número 54 Bis en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 378 – 411. Para la obra de Podesti, *vid.* la página 393.

⁶⁷⁴ Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la séptima exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos. Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁷⁵ “Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos”; Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 393.

hacia el catalán, al ver frustrado su deseo debido a la decisión unilateral de Montoya de no acatar el fallo de la comisión. En 1853, año del regreso de Juan Cordero a México, Coghetti envió a la Academia de San Carlos su *Episodio del Diluvio Universal*, obra no original, sino copia de Giovanni Francesco Barbieri, el Guercino. Juan Cordero también realizó una copia de la pintura del discípulo de los Carracci, que nunca fue incluida en las exposiciones de la Academia. La versión de Coghetti sirve de testimonio de que, como señaló Justino Fernández, “las copias eran gustadas tanto como las obras originales”.⁶⁷⁶ La entrada correspondiente del catálogo de la Sexta Exposición consignó:

“D. Francisco Cogheti [sic], 51: Episodio del diluvio universal. Inundada la tierra por las aguas que caían del cielo a torrentes, los hombres se refugiaban a las alturas para librar del furor de este elemento, en primer término uno de los habitantes de la tierra, de formas atléticas, sostiene en sus brazos a su hijo moribundo, a la derecha un anciano lucha por librarse de la inundación, asiéndose a las peñas, a la izquierda, una madre, tocando el corazón de su hijo, examina si aún queda a éste algún soplo de vida; el arca se ve a lo lejos, y la lluvia cae con profusión, alto 94 pulgadas, ancho 106 pulgadas.”⁶⁷⁷

La obra de Coghetti no despertó tanto interés en la prensa debido, probablemente, a que la mirada de todos estaba centrada en lo que podía considerarse el acontecimiento artístico más importante desde la llegada de Pelegrín Clavé y Manuel Vilar en 1846: el regreso de Juan Cordero, el “pensionado de Roma”.⁶⁷⁸ Quien sí se ocupó de la pintura de Coghetti fue el simulado articulista de *El Ómnibus*, Édouard Pingret; lo hizo, por un lado, con la intención de mitigar el entusiasmo que despertó el retorno de Cordero y la exhibición de *El Redentor y la mujer adúltera*, obra en la que el mexicano concentró sus esfuerzos al final de sus años romanos, y por otro, con el deseo de arremeter contra Pelegrín Clavé en el asunto de la colocación de las obras; el francés hizo uso de la obra de Coghetti, que para la Academia de San Carlos, aunque no para Pingret, gozaba del aura de

⁶⁷⁶ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, op. cit., p. 52.

⁶⁷⁷ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes. Presentados en la Sexta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México, en Manuel Romero de Terreros, op. cit., p. 161.

⁶⁷⁸ Un indicador del reducido impacto de Coghetti en México puede ser el hecho de que Justino Fernández no haya realizado ni una sola mención de su nombre en su *Arte Moderno y Contemporáneo de México*.

proceder de Roma, para poner al descubierto el modo tan deficiente de agrupar las pinturas de la exposición. El fingido articulista señaló:

“Los cuadros están mal dispuestos: los individuos a quienes el señor director comisionó este año para el arreglo y colocación de los objetos enviados, no pensaron, sin duda, que ciertos cuadros perdían su mérito colocados al lado de otros, y que los contrastes mal combinados perjudicaban al mismo tiempo a ambos...Para hacer notar...lo que acabamos de manifestar, comenzaremos nuestra revista por el cuadro traído de Roma, una escena del Diluvio. Este bello cuadro de historia, está situado muy bajo y muy cerca de los ojos del espectador, perdiendo casi todo su mérito al ser visto así. El grano de la tela, el espesor del empaste y la hechura del maestro se dejan ver demasiado. Esta tela quita el lugar a cinco o seis cuadros de caballete, de esos que por su propia naturaleza requieren ser vistos de cerca, y no logra atraer en comparación las miradas de los curiosos. Además, se han colocado debajo de la escena del Diluvio cuatro copias de Rembrandt y Rubens, cuyo color negro, elevado al diapasón de los cuadros antiguos de esos maestros, perjudican sobremanera a todos los que los rodean, como lo harían cuatro manchas de tinta sobre un pañuelo blanco.

Esas cuatro copias hubieran debido ser colocadas en último término, reservando su lugar para cuadros originales en armonía con el color naturalmente verdoso de la escena del Diluvio....”⁶⁷⁹

Más adelante preguntó con malicia “¿por qué...se colocó la escena del Diluvio tan abajo y tan cerca del espectador como para disminuir sus ventajas?”. No consta que tan enterada estuvo la sociedad mexicana sobre las circunstancias que rodearon el nombramiento de Pelegrín Clavé como Director de Pintura y si Pingret estuvo al tanto de ellas, pero es tentador imaginar que el astuto francés quisiera hacer uso de la antipatía que Clavé debía sentir por Coghetti, que tanto se esforzó en arrebatarle el puesto de Director, para enfatizar el uso arbitrario y parcial de sus facultades para disponer de las obras dentro de la exhibición. Pingret sugirió que Clavé quiso “disminuir las ventajas” de la obra de su opositor Francesco Coghetti.

Pingret exaltó y criticó a la vez *El Diluvio*; admiró sus “grandes bellezas en el dibujo, en la manera de agrupar los personajes y en el conjunto”, pero censuró el colorido empleado, ya que la pintura “debía tener ese color opaco que imprime a los objetos una

⁶⁷⁹ “Academia Nacional de San Carlos. Ojeada sobre la sexta exposición”, publicado por Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 166. A pesar de que el artículo se publicó originalmente de manera anónima, la investigadora sí consignó la autoría de Édourad Pingret.

lluvia abundante” tal y como aparece en la versiones hechas por Poussin y Girodet, dos artistas franceses; cabe preguntarse si Pingret habría aprobado *El Diluvio* de Cristóbal de Villalpando de la catedral de Puebla, en el que el colorido sombrío sí evoca la oscuridad de la tormenta sin fin. El recurso a dos pintores franceses no escapaba a la intención de Pingret de transmitir su convicción sobre la superioridad de la escuela francesa, en particular la moderna, a la que él pertenecía, frente a la mortecina escuela romana de la que procedían tanto la pintura de Coghetti como la de Juan Cordero. A pesar de las notas negativas, Pingret afirmó rotundamente que *El Diluvio* del italiano era “incontestablemente superior a la mujer adúltera”.⁶⁸⁰

La primacía reconocida a la pintura de Coghetti no nacía del aprecio del articulista simulado de *El Ómnibus* por el artista italiano, sino de su empeño por opacar los méritos del “pensionado de Roma”, quien, por su parte, sí mostró un gran interés por la copia de Coghetti, al grado de realizar una nueva versión, hoy en propiedad de sus descendientes, la cual nunca fue exhibida en la Academia de San Carlos.⁶⁸¹ En la Séptima Exposición se presentó una copia de la copia de Coghetti, realizada por Antonio Villaseñor, según consignó el catálogo, sin indicar sus dimensiones: “D. Antonio Villaseñor, 44: Episodio del diluvio universal...copia de Cogheti.”⁶⁸² La pintura despertó el interés del George Austin Periam, Director de grabado en dulce de la Academia, quien expuso en la *Galería de Grabado* de la Décima Exposición, celebrada desde diciembre de 1857 a finales de febrero de 1858, tres pruebas del grabado en cobre que hizo a partir de la pintura, como registró el catálogo: “Segunda mesa a la izquierda. El Sr. D. Jorge Periam, grabado en cobre, 1ª, 2ª y última prueba del episodio del diluvio, tomado del cuadro original de Francisco Coghetty, existente en la galería de pinturas europeas, en esta galería”.⁶⁸³ La estampa de

⁶⁸⁰ *Ídem*.

⁶⁸¹ La copia realizada por Juan Cordero fue reproducida en el libro sobre el pintor de Elisa García Barragán: “Lista de ilustraciones a color...14. El Diluvio, copia del Guercino. Colección Lic. Jorge Sánchez Cordero. México”. Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 232. Lo que no está claro es si Cordero copió la obra antes de regresar a México, es decir directamente de la pintura del Guercino, o si lo hizo a partir de la copia de Francesco Cogheti ya de regreso a su país.

⁶⁸² Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la séptima exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos. Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁸³ Catálogo de las obras de Bellas Artes presentadas en la décima exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México, Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p 268.

Periam, en la que “se puede admirar la finura y precisión del grabado académico”,⁶⁸⁴ fue publicado por Abelardo Carrillo y Gariel. Antes, al ser expuesta, despertó críticas favorables según consta por las palabras publicadas el 18 de febrero en *El Siglo XIX*:

“El director don Jorge Periam, como una muestra exacta de su raro talento artístico, obsequia la exposición con un sorprendente grabado en cobre: primera, segunda y última prueba del episodio del diluvio, tomado del cuadro original de Francisco Coghetty, existente en la galería de pinturas de la Academia. Es tal el sentimiento, la exactitud y precisión con que está ejecutado este magnífico trabajo, que él por sí sólo bastaría para formar una colosal reputación. El señor Periam, dedicado como el que más, ha pasado al cobre el asunto más interesado que pudiera crear la rica imaginación del ilustre pintor italiano. Estamos ciertos que si el señor Coghetty pudiera ver este grabado gustoso daría al señor Periam las tres cuartas partes de gloria que le corresponden”.⁶⁸⁵

Aparte de las obras derivadas del *Episodio del Diluvio Universal*, la Academia mostró un sospechoso desinterés por la producción del pintor bergamesco. Tal vez sea malicioso y excesivo el pensar que Pelegrín Clavé, “desdeñado” por Coghetty, ejerció su influencia para evitar que se exhibieran pinturas de su autoría, sin embargo, detrás del hecho de que tan sólo se mostrara un pintura suya, la “pieza de desagravio” que se había comprometido a adquirir la Academia, frente a las cinco pinturas de Silvagni y las tres de Podesti, sin contar las copias derivadas de ellas, debe encontrarse alguna causa que se nos escapa. El grabado de Periam presentado de diciembre de 1857 a febrero de 1858 marcó el final de la presencia de los tres italianos en las exposiciones de la Academia de San Carlos; nunca más se volvió a ver en ellas nada de su creación, o derivado de ella.

El anhelado regreso del pintor mexicano: la pugna con Pelegrín Clavé y el problema de la pintura de historia.

Al margen de una posible antipatía temprana entre Juan Cordero y Pelegrín Clavé el inevitable conflicto entre los dos pintores estalló al regreso del mexicano, de quien se

⁶⁸⁴ Eduadro Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, op. cit., p. 196.

⁶⁸⁵ “Décima Exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Siglo XIX*; 18 de febrero de 1858. Publicado con el número 70 por Ida Rodríguez Prampolini, op. cit., p. 492.

esperaba ocupara la Dirección de pintura en la Academia. Salvador Moreno señaló que el mexicano “se creyó con derecho” a ella y calificó su demanda como inoportuna. Nada más lejos de la realidad, su pretensión fue completamente oportuna y respondió no sólo a un acto de fe en sus propios méritos sino a las expectativas que tanto la crítica como la prensa habían generado en la opinión pública. Es cierto que Cordero llevó a cabo una estrategia permanente para hacer que sus obras, y los premios, elogios y reconocimientos que ellas le habían merecido, se conocieran en México. El pintor nunca estuvo del todo ausente durante los nueve años que duró su “perfeccionamiento” en Roma; sus pinturas arribaron acompañadas por cartas en las que se incluían las críticas positivas que habían despertado entre los maestros italianos más respetados, incluyendo a Giovanni Silvgani; las noticias de sus triunfos en Italia fueron publicadas por los periódicos; los juicios negativos que llegaron a despertar sus cuadros, fueron contestados por sus apologistas, entre los que se destacaron Rafael Rafael y Francisco Zarco. Todo estaba dispuesto; tan sólo faltaba un componente para que Cordero ocupara la primacía en el medio artístico nacional: su regreso a México.

Juan Cordero retornó a México en 1853. El pintor no vino solo, sino que se presentó con su creación más reciente: *El Redentor y la mujer adúltera*. La pintura de grandes dimensiones, 3.20 por 4.60 m., se expuso en compañía de otras dos obras, una copia de la *Transfiguración del Señor* de Rafael Sanzio, y una réplica de la *Comunión de San Jerónimo* de Domenico Zampieri, el Domenichino, en la *Galería de pinturas de la Academia*. Al pintor se le otorgó un espacio privilegiado, puesto que las obras no se incluyeron entre las ciento veinticuatro piezas que se exhibieron en la *Sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia*, como había acontecido en las exposiciones anteriores. La “junta particular de exposición”, presidida por Bernardo Couto, en su calidad de Presidente de la Academia, e integrada por Pelegrín Clavé, como Director de la misma y del ramo de pintura en particular, recibieron a Juan Cordero con el honor de ver sus pinturas expuestas en un espacio autónomo en relación al numeroso contingente de obras enviadas de fuera del establecimiento. La sala fue especialmente acondicionada ya que *El Redentor y la mujer adúltera* fue colgada en medio de una tela oscura, cosa de la

que nos enteró la crítica hecha por Pingret, “tal vez queriendo realzarla”; de igual modo, el francés indicó que “[habían] puesto una barrera de bancas a seis varas de distancia del cuadro para impedir a los aficionados escrupulosos que [admiraran] de cerca el trabajo del artista”.⁶⁸⁶ Las autoridades de la Academia dispusieron el escenario para la consumación de la apoteosis de Cordero, el “pensionado de Roma”, quien se presentó acompañado tan sólo por Rafael “el príncipe de los pintores” y por el Domenichino, pintor clasicista de la Escuela de Boloña.

La exposición de las obras de Juan Cordero no estuvo desprovista de un carácter retórico pues mostraba al pintor que había regresado de Roma, después de permanecer cerca de una década en “el emporio de las artes”, como un artista consumado, que además de ser capaz de realizar una pintura de historia original de gran vuelo como *El Redentor y la mujer adúltera*, género que representaba la cúspide dentro de la jerarquía temática del arte académico, pertenencia a la más ortodoxa tradición clásica, al presentar su obra en compañía de dos de los principales referentes de ésta, Rafael Sanzio, el artista más admirado por el academicismo, y la Escuela de Boloña (a la que perteneció el Domenichino) que habiendo hecho una síntesis de los logros de los grandes maestros del Alto Renacimiento fue elevada al rango de paradigma formal por Anton Raphael Mengs, cuyo pensamiento estético ejerció una profunda influencia en el ámbito de las academias de arte. No había en el Juan Cordero pleno nada que manifestara su adhesión a las tendencias primitivistas, nazarenas o puristas, que veían en el estilo maduro de Rafael, al que perteneció *La Transfiguración*, última obra que pinto en vida y que dejó inconclusa, el comienzo de la corrupción del arte. Y al mostrarse flanqueado por su copia del Domenichino, discípulo de los Carracci, Cordero reivindicó su adhesión a una escuela que había sido consagrada como la heredera del clasicismo altorrenacentista, pero que despertó la repugnancia de Johann Friedrich Overbeck y de sus seguidores nazarenos y puristas. Juan Cordero se presentó ante la Academia que lo había pensionado como un artista plenamente formado, capaz de rehacer (copiar) las obras de los más celebrados maestros del canon académico e inserto en la más ortodoxa estética clasicista. Lejos del

⁶⁸⁶ “Academia Nacional de San Carlos. Ojeada sobre la exposición”, en Elisa García Barragán, *op. cit.*, p.166.

entusiasmo primitivista por los artistas del Quattrocento, Juan Cordero se mostró como un continuador de la tradición derivada de Rafael y consagrada por los Carracci y sus discípulos.

La llegada de Juan Cordero debió cimbrar al ambiente artístico del México de mediados del siglo XIX; su retorno había sido rodeado de un clima de expectación por la prensa, y ahora la Academia le brindaba un espacio privilegiado en las Galerías de Pintura para exhibir sus obras recientes, que hacían gala del clasicismo más ortodoxo. El hecho de que se le hubiera mostrado en solitario puso en claro el estatus de excepción que la Academia estaba dispuesta a reconocerle; y el que se le acondicionara un espacio en la Galería de Pinturas también pudo tener una carga simbólica, puesto que sus pinturas se exhibieron en el ámbito de las obras ya consagradas, a las que se les percibía como modelos susceptibles de ser estudiados y copiados. Después de todo, ya Francisco Zarco había “profetizado” que “el nombre de Cordero [figuraría] al lado de los de Tolsá, Tres Guerras, Zendejas, y de cuántos han cultivado las artes en el Nuevo Mundo”.⁶⁸⁷ Este punto no debe ser exagerado, ya que la Academia podía hacer uso de las Galerías de Pintura en caso de requerirlo; en la Tercera Exposición las esculturas de fuera de la escuela y el nutrido conjunto de pinturas remitidas por Édouard Pingret se habían presentado en ellas. Aun así, el hecho de que la Academia tuviera que crear un espacio especial para la exposición de las pinturas de Cordero debe ser enfatizado. Este gesto fue replicado más tarde cuando la escuela estuvo dispuesta a generar un nuevo puesto para incorporar al artista a la estructura de la institución. Se ha señalado continuamente que José Bernardo Couto le ofreció la Subdirección de pintura, lo cual implicaría que San Carlos se modificó para dar acomodo a Juan Cordero; el novedoso cargo habría sido el equivalente en el organigrama de la escuela del espacio exclusivo que se le otorgó en la exposición. Sin embargo, nunca existió tal ofrecimiento.

A pesar de que la Academia recibió con honores al pintor poblano, ello no pareció ser suficiente para él que tenía en claro el objetivo al que aspiraba: la Dirección particular de pintura de la Academia Nacional de San Carlos, puesto para el que había sido

⁶⁸⁷ Francisco Zarco, “Don Juan Cordero”, en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 294.

contratado Pelegrín Clavé por un término de cinco años contados desde su arribo a tierras mexicanas el 14 de enero de 1846. Al concluir tal período, la Junta Directiva de la Academia, plenamente satisfecha por el desempeño del catalán, firmó el 22 de enero de 1851 un nuevo contrato que habría de durar otros cinco años más, es decir, que debía concluir en enero de 1856. Cuando Juan Cordero regresó a finales de 1853 al contrato de Clavé le quedaban aún poco más de dos años de vigencia. La pretensión de que el pintor mexicano asumiera la Dirección de pintura no era tan sólo su aspiración personal, sino la de un sector de la opinión pública que había seguido con interés la carrera del joven prometedor, y en la que a la vista de los logros obtenidos con regularidad por Cordero había nacido la convicción de que él era la persona idónea para dirigir la enseñanza de la pintura. Tal idea había sido expresada, por ejemplo, por el autor de un artículo publicado por *El Daguerrotipo* el 4 de enero de 1851, cerca de dos años antes del regreso del pintor. El articulista señaló que “El señor Cordero promete ser en lo venidero, para el porvenir artístico de México, un talento sobresaliente, y *para la Academia Nacional de San Carlos, un sabio y entendido director*”.⁶⁸⁸

Como se ha señalado, podría pensarse que las demandas expresadas por la crítica ejercieron una presión lo suficientemente fuerte como para obligar a José Bernardo Couto y a la Junta de la Academia a modificar su estructura para ofrecerle a Juan Cordero el puesto de Subdirector de pintura al que los estudiosos mexicanos se han referido de manera persistente. Justino Fernández así lo expresó cuando señaló que el pintor poblano “era el centro de la crítica y no era posible desconocer sus méritos, por lo que el director de la academia y presidente de la junta directiva, don José Bernardo Couto, le ofreció el puesto de subdirector de pintura, mientras que Clavé seguía en la dirección”,⁶⁸⁹ por su parte, Elisa García Barragán indicó que “por exigencia de algunos críticos que pedían la dirección de pintura de la Academia para Cordero, le creó [Couto] el puesto de subdirector de pintura”.⁶⁹⁰ Salvador Moreno ignoró el peso de la opinión pública y redujo

⁶⁸⁸ “Bellas Artes”, *El Daguerrotipo*, 4 de enero de 1851. Incluido con el número 36 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 297. La letra cursiva es mía.

⁶⁸⁹ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁹⁰ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 33.

el problema a un dilema entre el pretensioso Cordero, “que se creyó con derecho a la dirección” y el indulgente Couto “que comprendía los méritos de este artista”.⁶⁹¹ Hay que señalar que en oposición a la tradicional afirmación de que al pintor se le propuso ser el Subdirector de pintura, Eduardo Báez indicó que “se le ofreció solamente el puesto de profesor de dibujo”,⁶⁹² y en las cartas que Cordero remitió a Couto jamás se mencionó una Subdirección, tan sólo se habló de una situación de subordinación a Clavé; Manuel Vilar, al escribir su apología de Clavé, indicó que Cordero no había aceptado el puesto de profesor de pintura. Juan Cordero rechazó el ofrecimiento por medio de una carta dirigida a Couto fechada el 14 de febrero de 1854; actitud que ha sido censurada como orgullosa por Moreno y como soberbia por García Barragán, pero que fue calificada por Báez como digna. Cordero estuvo dispuesto, en un gesto que jamás habría pasado por la cabeza de Pingret, pero que catorce años antes había tenido su antiguo maestro Miguel Mata y Reyes, a renunciar al sueldo asociado al puesto, pero el sentido de la propia valía no le permitía tolerar el ser dirigido por Clavé, ni por nadie, ya que ello implicaría una renuncia a la primacía que, en base a sus logros, aspiraba a detentar. En la misiva al Presidente de la Junta de Gobierno de la Academia señaló:

“Si posible me fuera olvidar lo segundo [se refiere a su deuda para con la patria y su familia] no haría sacrificio, ni aun servir una plaza sin sueldo alguno; pero no puedo apartar la vista de la consideración de que debo acreditar que no sacrifiqué los mejores años de mi vida en otros países ni recibí los favores de la Academia para venir a mi patria a ser dirigido por el señor Clavé”.⁶⁹³

Juan Cordero estaba resuelto a no ser el subalterno de otro artista en la enseñanza, lo que, en su opinión, “quedaría en concepto de muchos también en la pericia”.⁶⁹⁴ El pintor defendió la categoría que los reconocimientos obtenidos en Roma le hicieron figurarse que poseía, la cual no admitía otra posición que la de primer pintor. Al no encontrar en la Academia una voluntad dispuesta a reconocerlo como tal, acudió ante

⁶⁹¹ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 38.

⁶⁹² Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910, op. cit.*, p.92.

⁶⁹³ La carta ha sido citada por Justino Fernández, por Elisa García Barragán y por Eduardo Báez. Documento 5613 del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), reproducido por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 154.

⁶⁹⁴ *Ídem.*

el Presidente Antonio López de Santa Anna, el gobernante promotor de la reorganización de la Academia, cuyo favor obtuvo a la vista de un retrato ecuestre que le pintó; más tarde, retrató también a su esposa Dolores Tosta de Santa Anna. El Presidente intervino a favor de Cordero emitiendo el 27 de junio de 1855 un decreto por medio del cual *Su Alteza Serenísima* lo nombraba Director de pintura de la Academia, una vez que concluyera el contrato con Clavé, y con dispensa de “oposición a concurso u otros requisitos, atendido su conocido mérito”.⁶⁹⁵ El Decreto presidencial dispuso:

“S.A.S: el General Presidente, teniendo en consideración algunas manifestaciones de varios individuos de la Academia de San Carlos a favor de don Juan Cordero y las que éste también le ha hecho verbalmente, ha tenido a bien acordar en uso de las plenísimas facultades de que se halla investido, que luego que concluya la contrata celebrada con el profesor en la clase de pintura de dicha Academia, don Pelegrín Clavé, se confiera la plaza de director de ese ramo al referido Cordero, con dispensa de oposición a concurso u otros requisitos, atendiendo su conocido mérito; y que esta gracia sea sin ejemplo para iguales casos, y sin exceder del número de años que la Academia tiene establecido para la duración de esas contratas. Lo digo a Usted para su conocimiento y efectos consiguientes”⁶⁹⁶

Juan Cordero tan sólo debía esperar poco más de siete meses para alcanzar la meta que se había fijado; sin embargo, tuvo que enfrentar la abierta oposición de algunos integrantes de la Academia, quienes elevaron su voz en contra de la pretendida intervención de Santa Anna en el gobierno de la institución. Autoridades, profesores y alumnos expresaron su adhesión a Pelegrín Clavé y su repudio al pintor poblano que, a pesar de sus méritos artísticos, se había convertido en un peligro para la buena marcha de la institución. José Bernardo Couto envió una carta al Ministro de Relaciones en la que elevó “la representación que hacen a S.A.S. los profesores de la Academia de Nobles Artes de San Carlos a favor de su compañero don Pelegrín Clavé”, agregando una mención expresa del apoyo que él, como Presidente de la Junta de Gobierno, otorgaba al español, señalando que:

⁶⁹⁵ Salvador Moreno, *op. cit.*, pp. 155.

⁶⁹⁶ *Ídem.*

“en el tiempo que llevo de estar a la cabeza de la Academia el profesor Clavé no sólo ha cumplido con lo que es su obligación según la contrata que con él se celebró, sino que ha desplegado gran celo e inteligencia en el desempeño del puesto que ocupa. A su aplicación y desvelos se deben en mucha parte los adelantos de la Academia”.⁶⁹⁷

Entre la comunidad académica la posibilidad de la salida de Clavé fue percibida como un mal grave. Manuel Vilar se apresuró a remitir por escrito a Couto una larga carta en la que manifestó sus observaciones en relación al nombramiento de Juan Cordero, con el objetivo de que Couto la leyera a la Junta Superior de Gobierno y obtener su apoyo para la “causa tan justa” de mantener al pintor catalán al frente de la Dirección del ramo de pintura. En la misiva, fechada el 8 de agosto, el escultor afirmó que a favor de la permanencia de Clavé estaban “todos los discípulos de la Academia y casi todos los profesores...lo mismo lo [estaba] toda la prensa periódica y la mayor parte de esta población”.⁶⁹⁸ Vilar estaba equivocado al invocar el apoyo unánime de la prensa, puesto que algunos de sus representantes, hace tiempo habían manifestado su convicción sobre la idoneidad de Cordero para asumir la dirección; el “error” nacido de la falta de objetividad de Vilar confiere a su aseveración de que no todos los profesores y alumnos apoyaban a Clavé una verosimilitud que hace aumentar la curiosidad sobre la identidad de los docentes a quienes se refería. Misterio que fue develado, en parte, por Manuel Revilla, quien señaló que a la cabeza de los opositores a Clavé dentro de la Academia se encontró el antiguo maestro de Juan Cordero, Miguel Mata Reyes, secundado por algunos alumnos del español que practicaban el género del paisaje: Jesús Cagide, Salvador Murillo y Luis Coto. Revilla señaló:

“A medida que el tiempo transcurría, la contienda de periódicos iba siendo más calurosa y destemplada, tomando en ella parte los mismos profesores y alumnos de la Academia que estaban ya divididos en opuestos bandos. A la cabeza de los descontentos hallábase el pintor Miguel Mata, que si por algún tiempo fué amigo del director de pintura, habíase trocado en adversario suyo por ciertas desavenencias con él habidas. Secundaban á Mata los discípulos paisajistas de Clavé, Jesús

⁶⁹⁷ Carta de don Bernardo Couto al E.S. Ministro de Relaciones, fechada el 17 de junio de 1855. Publicada por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 155.

⁶⁹⁸ Carta de Manuel Vilar a Bernardo Couto, fechada el 8 de agosto de 1855. *Ídem*.

Cajide, Salvador Murillo y Luis Coto, (este último de Landesio) quienes estaban asimismo resentidos por el maestro por causas más o menos fútiles y personales”.⁶⁹⁹

Manuel Vilar acudió a todos los argumentos que pudo imaginar para defender la causa de su “apreciable compañero”. Para poner al descubierto la arbitrariedad implícita en el nombramiento de Juan Cordero, derivada de la voluntad cuasi autocrática de *Su Alteza Serenísima*, el escultor lo contrastó con la “ejemplar” elección de Clavé; incluido en la terna propuesta por Silvagni, Podesti y Coggetti, y seleccionado por el segundo, e irregular, jurado convocado por Montoya, compuesto por Cornelius, Minardi y Schnetz. A la calificación de aquellos jueces que encontraron a Clavé “muy adaptado para la Dirección de Pintura”, debían sumarse “como justa recomendación” los diez años de continua dedicación al frente de la Dirección de pintura, cuyos frutos se habían constatado ya en las exposiciones anuales, y que ponían al descubierto “el crecido número de buenos cuadros de sus discípulos expuestos en la galería de la Academia”. Clavé podía beneficiarse del progresivo enriquecimiento de la pinacoteca de San Carlos, pues ella constituía una demostración *ad oculos* de los adelantos derivados de su labor docente. Al catalán debía la Academia varios de los proyectos de mejoras que habían conferido a la escuela “gran parte de la distinción con que hoy se presenta” despertando la admiración de mexicanos y europeos.

Vilar enfatizó el hecho de que los logros alcanzados por la institución nacían de “la buena armonía con que hemos estado todos los Directores y éstos con la Junta”; la incorporación de Cordero destruiría ese estado de buena relación entre docentes y autoridades ya que parecía “hallarse en abierta pugna con unos y otros”, lo que había quedado en claro con “el desdén con que rehusó el nombramiento que la Junta le dio de profesor de dibujo” y con el “comunicado que publicó en los periódicos acusando a los Directores de la Academia porque no se le había expedido el título de la Academia, título que no habiendo sido pedido, ningún cargo tiene que hacerse por esto ni a la Junta ni a los Directores”, así como “la continua jactancia de decir que no debe nada a la Academia habiéndole tenido ésta pensionado por ocho años en Italia”. Manuel Vilar repudió a Juan

⁶⁹⁹ Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 144.

Cordero y manifestó la animadversión que él, y probablemente muchos de los integrantes de San Carlos, sentían por el “advenedizo” pintor que pretendía destruir la armonía y la unidad existentes dentro de la Academia.

La apología de Vilar pretendió redimir a Clavé del punto más irregular de su desempeño en México: el abandono de la pintura de historia. Tal omisión implicaba no sólo un posible incumplimiento de la relación contractual establecida con la Academia, sino que le colocaba en una posición inferior, dentro de la jerarquía de géneros pictóricos sostenida por los círculos académicos, en relación a los pintores que, como Juan Cordero, sí la practicaban. Como ya se señaló, la vigencia de la prelación temática en el “academicismo romántico” de mediados de siglo quedó al descubierto a través de la pluma de Édouard Pingret, quien al referirse a ella en el contexto de sus ataques contra Cordero contribuyó a obtener justo lo contrario de lo que perseguía: enaltecer al poblano en detrimento suyo y, claro está, de Clavé, dado que el francés practicó ante todo el retrato y la pintura de género. En el artículo publicado en *El Ómnibus* Pingret señaló que:

“En el orden jerárquico de la pintura los cuadros de historia ocupan el primer lugar; después vienen los retratos históricos, los retratos particulares; los de trajes y costumbres, los cuadros de carácter, los paisajes y todas las imitaciones de la naturaleza muerta.”⁷⁰⁰

Pelegrín Clavé, el Director del ramo de pintura de la Academia de San Carlos, dejó de ser un pintor de historia al trasladarse a México; cabría preguntarse qué habría pensado el nazareno Peter Cornelius, quien había encontrado que su obra estaba “llena de sentimiento, buen estilo y dibujo correcto y que su manera de pintar [era] perfecta para el estilo histórico”, al saber que Clavé no hizo uso de esas cualidades en México para pintar obras con tal carácter, como se esperaba de él, sino que empleó su talento para un género inferior, el del retrato. Báez señaló que “en su etapa mexicana que fue la más larga de su vida, hizo sobre todo retratos”.⁷⁰¹ El catálogo de la obra de Clavé elaborado en 1966 por Salvador Moreno pone al descubierto que el Pelegrín Clavé que fue valorado tanto por el primer jurado de maestros italianos, como por Cornelius, Minardi y Schnetz (Suetz), no

⁷⁰⁰ Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁰¹ Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, *op. cit.*, p. 90.

se correspondió con el que ocupó el cargo de Director de pintura de la Academia de San Carlos; podría surgir la duda sobre si no había cierto elemento fraudulento en el abandono de la pintura de historia, género que le había asegurado el puesto, a favor del género inferior del retrato. Sin duda en México hubo quien se acercó a pensar así, como reflejan las palabras que Rafael Rafael, uno de los críticos que más tarde habrían de defenderle, consignó a modo de censura contra el Director que no acababa de justificar su pretensión de ser el fundador de la escuela de pintura mexicana.

El análisis de las diferentes etapas de la producción artística de Clavé, tal y como han quedado consignadas en el catálogo elaborado por Salvador Moreno, es revelador sobre los cambios de dirección operados en la predilección de géneros practicados por Clavé.⁷⁰² Durante su primera etapa, que fue de 1822 a 1833 y que se correspondió a su primera formación en Barcelona, Clavé pintó sobre todo retratos. De las veinticinco obras consignadas, veintidós son retratos, entre ellas dos autorretratos, en uno se representó en solitario y en el otro se incluyó en un grupo familiar; dos son estudios de figura, incluyendo la obra más temprana de Clavé, una academia de 1830; y tan sólo una es una pintura de historia, el *Salomón proclamado rey de Israel a ruegos de Bethsabé y por consejo de Natán*, pieza de 1.60 x 1.20 centímetros, realizada al óleo sobre tela. La excepcionalidad de la obra se explica por el hecho de que ésta fue el cuadro que presentó para el concurso convocado en 1833 por la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, en la que estudiaba desde 1822, para aspirar a la pensión para continuar sus estudios en la Academia de San Lucas de Roma, distinción que le fue otorgada a Clavé, y en el ramo de la escultura a Manuel Vilar. La etapa temprana del pintor nos lo muestra dotado de talento para seguir su vocación como retratista.

La segunda etapa se correspondió a los años romanos de Clavé, y va de 1834 a 1845, cuando partió para México. Inmerso en la atmósfera de la más prestigiada de las academias, su producción experimentó un giro radical, centrando su interés ahora, en concordancia con las exigencias y prejuicios del clasicismo, en la pintura de historia, tanto

⁷⁰² Para todas las consideraciones subsecuentes relacionadas con el catálogo de la obra de Clavé *vid.* Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, 63-91.

sagrada como secular. El retrato, que en su natal Barcelona ocupó el puesto central de sus intereses, quedó radicalmente marginado. Clavé amplió considerablemente el abanico de géneros por él abordados, manifestándose como un artista polifacético; la naturaleza, la arquitectura y los tipos humanos de Italia fueron abordados por su pincel. Clavé realizó, como era de esperarse en un alumno de la Academia, diversos estudios de la figura humana y sabemos por documentos de la época que hizo copias de las obras de los maestros antiguos, ninguna de las cuales fue localizada por Salvador Moreno, dentro del más ortodoxo canon clasicista, pues la totalidad de los artistas copiados pertenecieron al Alto Renacimiento y a la Escuela de Boloña sintetizadora de tal tradición (*La Virgen con el Niño* de Tiziano; *Ecce-Homo* del Guercino; Cinco apóstoles tomados de la *Coronación de la Virgen* de Rafael; *El amor sagrado*, tomado de *El amor sagrado y el amor profano* de Tiziano; *La Galatea* de Rafael; *El tocador de violín* de Rafael; y un cuadro de Moretto de Brescia). Nada del entusiasmo de los nazarenos, ni de los puristas, por los maestros italianos del *Quattrocento*, dejó huella en su obra conocida y catalogada por Salvador Moreno.⁷⁰³ No ha quedado evidencia de que practicara el género de la naturaleza muerta, y tan sólo se conserva un estudio de paños; ausencia lamentable puesto que si algo fue apreciado en los retratos que Clavé hizo en México, además “del carácter y la propiedad

⁷⁰³ Lo aquí dicho deriva exclusivamente de lo consignado por Salvador Moreno en 1966; nuestro conocimiento sobre la adhesión de Clavé a la revaloración de los primitivos fue modificado en 1999 al incluirse dos álbumes con más de trescientos dibujos originales suyos que abarcan todas las etapas de su vida artística en la exposición *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX* celebrada en la Ciudad de México. Luis-Martín Lozano señaló que este cuerpo dibujístico permite confirmar “los postulados estéticos entre los que se formó como artista y que fueron modelando, paulatinamente, su ideología plástica, sus gustos y temas predilectos, dibujos que evidencian sus maestros y parámetros de admiración”. El investigador indicó que en su viaje rumbo a Roma en 1834, en el que visitó Marsella, Génova, Pisa, Florencia, Siena y Viterbo, “fue realizando numerosos dibujos y particularmente detallados estudios de la obra de los antiguos primitivos italianos, lo cual supone que antes de ingresar a la Academia de San Lucas y estudiar con Tomasso [sic] Minardi, entre otros, Clavé venía precedido de una franca admiración por los modelos que habían inspirado las propuestas plásticas del movimiento romántico de los nazarenos, surgidas hacia 1810”. Sobre este tema, de gran importancia, me es imposible pronunciarme puesto que para determinar el momento en que Clavé adoptó el gusto por los primitivos tendríamos que analizar los álbumes con la esperanza de encontrar el punto de inflexión en el que las copias de los primitivos irrumpieron en su producción. Clavé vivió en Italia más de una década y las obras preservadas en los álbumes pudieron haberse realizado a lo largo de ese tiempo. Es cierto que el paso por Florencia y Siena le habría permitido conocer ricos ejemplos de obras realizadas durante la transición de la Edad Media al primer Renacimiento. En todo caso, esta idea contrasta con la que deriva de la correspondencia de Manuel Vilar en la que hay una exaltación de las obras valoradas por la ortodoxia clasicista y un silencio en relación a la de los primitivos en las cartas escritas a su llegada a Roma, situación que se fue modificando a lo largo de su residencia en la Ciudad Eterna y de su inmersión en el círculo de los puristas.

en la expresión y actitudes”, fue “la verdad y brillantez con que pintaba los rasos, terciopelos y blondas...”.⁷⁰⁴

En el catálogo de la obra de Clavé, Salvador Moreno consignó ochenta y ocho obras, entre óleos, acuarelas, y dibujos, de las cuales tan sólo cuatro son retratos, todos ellos de personas cercanas a él (uno de José Brocca, dos no individualizados pero que Moreno indica pertenecían a un G. Brocca, seguro descendiente de sus amigos, y el de la Sra. María Clavé de Coll). De las restantes ochenta y cuatro obras, algunas son difíciles de agrupar, pero se puede decir que relacionadas con pinturas de historia hay treinta y ocho piezas que se refieren a los siguientes títulos:⁷⁰⁵ *El sueño de profeta Elías* (pintura al óleo, dos bocetos al óleo y un dibujo a lápiz); *El buen samaritano* (pintura al óleo, un boceto al óleo, un dibujo); *Escena mitológica* (tres bocetos al óleo); *Rebeca* (una pintura al óleo y un boceto con la misma técnica); *El ingenioso hidalgo Don Quijote* (boceto al óleo y dibujo a lápiz); *La reconciliación de la Infanta doña Isabel con el Rey su hermano* (dos bocetos al óleo); *Expulsión de los árabes de Granada* (una acuarela y un dibujo a lápiz); *Dolorosa* (óleo sobre tela); *Escena bíblica* (óleo sobre tela); *Rafael y Tobías* (Boceto al óleo); *Roberto D’anjou y Petrarca* (dibujo a tinta en dos versiones); *la Virgen con el Niño y rodeada de ángeles* (dibujo a lápiz); *El sueño de San José* (dibujo a lápiz); *Pequeño fauno y amorcillos* (dibujo a la aguada); *Jacob* (un dibujo a lápiz más siete más); *El Diluvio Universal* (dos dibujos a lápiz); *Escena bíblica* (dibujo a lápiz); *El Cid* (dibujo a la aguada); *Huida a Egipto* (dibujo a lápiz); *Escena religiosa* (dibujo a lápiz); *San Miguel* (dibujo a lápiz); *Sibila Tiburtina*; *San Joaquín*; *Virgen de los Dolores*; *Cabeza de Santiago Apóstol*; *San Francisco de Paula* (en los cinco anteriores no se especificó la técnica); *El Salvador* (óleo).⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, pp. 122 y 123.

⁷⁰⁵ He incluido dentro de las pinturas de historia aquellas que se refieren a temas extraídos de la literatura (Don Quijote) y una obra que tal vez podría reputarse como retrato histórico (*Roberto d’anjou y Petrarca*).

⁷⁰⁶ En el catálogo de la exposición *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX* Juana Gutiérrez mencionó que “Si bien a Clavé se le conoce por su producción retratística, durante su estancia en Roma realizó un amplio número de pinturas de historia entre las que figuran: *El profeta Elías con el Ángel que trae pan y agua*, *El buen samaritano que cura un herido*, *Unos pastores presentan al patriarca Jacob la túnica ensangrentada de su hijo José*, *La Virgen de la Concepción*, *La reconciliación de la Infanta Dña. Isabel con el Rey su hermano*, *El Ángel Rafael con el joven Tobías*, *José explica los sueños al copero y panadero del Faraón*, *El gran capitán Gonzalo de Córdoba con algunos capitanes españoles son presentados al Papa*, *Cuando el Cid volvía con la cabeza cortada del Conde Lozano*, *El moro Mudarra hermano de los 7 infantes de Lara* y *Los*

El catálogo menciona además diecisiete paisajes (cuatro de ruinas romanas, dos óleos sobre tela, y dos sin especificar; nueve que podríamos llamar urbano-arquitectónicos; dos de ciudades italianas, dibujos a lápiz, más otro a tinta; dos puertas de monasterios, uno al óleo, y el otro sin especificar; una entrada a un pueblo italiano al óleo; dos señalados propiamente como paisajes, pintados al óleo; un estudio de árbol al óleo y un dibujo más que con el título de *San Pablo al Campo*, debe referirse a algún convento o iglesia). En relación a estudios de la figura humana, incluyendo a lo que expresamente son calificados como *Academias*, el catálogo enumera trece (seis desnudos a lápiz, dos de ellos con acuarela, de ellos dos son femeninos y tres sin especificar; seis cabezas, tres al óleo y tres sin especificar; y un dibujo a lápiz de dos niños). En cuanto a pinturas de género, el catálogo menciona diez entradas, nueve de las cuales aparecen como tipos italianos, pero que en realidad se trata de treinta y dos acuarelas, seis bocetos al óleo y un dibujo a lápiz. A lo anterior se deben añadir dos dibujos a lápiz (sin especificar el tema), un estudio de paños (dibujo a lápiz), y una alegoría (que bien podría ser un retrato, pintada al óleo).

La tercera etapa de la producción de Clavé, la más productiva, transcurrió en México, de 1846 a 1867. Lejos de Roma, la práctica artística del catalán abandonó la pintura de historia para volcarse hacia el género al que le conducía su vocación: el retrato. El catálogo elaborado por Salvador Moreno consta de ciento sesenta y cuatro entradas. Divididas en cuatro secciones, la primera se corresponde a los retratos; la segunda a “paisajes y temas diversos”; la tercera al cuadro de Isabel de Portugal y los estudios vinculados con él; y la cuarta a las pinturas de la cúpula de La Profesa con los bocetos y estudios relacionados con ellas. Moreno enlistó noventa retratos, de los cuales tan sólo en treinta y cuatro especificó que se trata de óleos; los cincuenta y seis restantes tan sólo los mencionó sin señalar la técnica de su ejecución. En esta sección se incluyeron sesenta y ocho dibujos a lápiz y cinco bocetos al óleo, uno en dos versiones, que se corresponden a veinticuatro entradas del catálogo. En contraste, en relación a la pintura de historia, de los veintidós años que duró la estancia de Clavé en México, el catálogo tan sólo incluyó la

hebreos vuelven del cautiverio de Babilonia con los vasos sagrados”. Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX, op. cit., p. 332.

Locura de Isabel de Portugal y las pinturas para la decoración de la cúpula de La Profesa, realizadas bajo su dirección por un equipo integrado por sus discípulos. En ambos casos, en el catálogo se enlistaron los estudios realizados para la realización de las pinturas. En relación a la pieza isabelina, se incluyeron doce: cuatro óleos sobre cartón, cuatro dibujos a lápiz, dos acuarelas y un dibujo a la aguada. De las pinturas de La Profesa, Clavé tan sólo pintó *El Padre Eterno*, única que sobrevivió al incendio de la iglesia en 1914. Vinculadas con este proyecto, el catálogo mencionó siete pinturas al óleo, cuatro sobre tela (*Bautismo, Confirmación, Exaltación de la cruz, El Padre Eterno*) y tres sobre cartón (*Penitencia, Exremaunción, Matrimonio*), así como cuarenta y seis bocetos pintados al óleo sobre cartón y veinticinco dibujos a lápiz.

El paisaje y la pintura de género ocuparon mínimamente la atención de Clavé; el catálogo redujo su producción exclusivamente a dibujos a lápiz, complementados en algunos casos, con aguada o acuarela. En algunas piezas la línea divisoria entre los dos géneros es muy sutil debido a lo entremezclado que se encuentra el elemento humano con la naturaleza o la arquitectura. Dieciocho piezas pueden ser clasificadas como paisajes (tres de *Cacahuamilpa*; siete *Vistas panorámicas de Amecameca y otros lugares no identificados*; uno de *Contreras. Fábrica de papel de la Magdalena*; *El árbol de la noche triste*; un *estudio de árboles*; tres dibujos de *árboles de Atzacapotzalco*; una *Portada lateral de la Iglesia de San Francisco de Texcoco*). Doce más bien podrían ser consideradas como “de género” (cinco de la *Excursión a Tizapán*; tres de *Xochimilco*; un *Paisaje con indígenas*; un *Soldado mexicano*; un *Soldado mexicano a caballo*; una *Sacristía*). Puede decirse que Clavé no practicó propiamente ninguno de estos géneros, limitándose a tomar apuntes en las excursiones en las que participó; ninguno de ellos llegó a convertirse en una pintura. Finalmente, el catálogo mencionó seis alegorías, dos son dibujos a lápiz, de ellos tan sólo en uno se especificó que se trata de *Alegorías de la Música y la Pintura*, y tres, o cuatro, óleos sobre cartón sin que se señale el asunto tratado.

La cuarta etapa de la producción de Clavé transcurrió una vez que se encontró de regreso a su patria. Se prolongó de 1868 a 1880; doce años en los que el pintor realizó pocas obras, como si su genio creativo se hubiera agotado al salir de México. Salvador

Moreno tan sólo incluyó ocho obras de las cuales seis son paisajes, cinco de ellos son *Paisajes de Cataluña* pintados al óleo sobre cartón, y uno en realidad se corresponde a unos *Estudios de perros*, hechos a la acuarela. Lejos de México, Clavé se convirtió en una suerte de “artista extranjero” en su propio país, al que había abandonado muy joven, sin haber cumplido los veinticuatro años y al que sólo regresó brevemente en vísperas de su traslado a México, y al que no conocía. Clavé se movió dentro de España; en 1868, a su paso por Zaragoza, nació su penúltimo hijo; visitó con su familia el monasterio de Montserrat; y con Eugenio Landesio, quien iba de regreso a Italia, viajó por diversas poblaciones de Cataluña y por ciudades españolas: Madrid, Toledo, Córdoba, Granada, Sevilla y Valencia. Salvador Moreno señaló que “no se conocen apenas obras de Clavé de estos años”, y mencionó que, además de los paisajes arriba indicados, el pintor se dedicó a los proyectos de decoración de la iglesia de la Merced de Barcelona, para los que realizó gran número de dibujos y bocetos “muchos de los cuales se conservan aun en Barcelona”, inspirados principalmente en *La disputa del Sacramento* de Rafael. Inexplicablemente, Moreno no incluyó ninguno de esos abundantes estudios preparatorios en su catálogo.

El análisis de las cuatro etapas de la producción artística de Pelegrín Clavé lo muestra como un artista que tuvo una vocación temprana por el género del retrato, según ponen de manifiesto los años que pasó en su natal Barcelona. Al trasladarse a Roma Clavé quedó inmerso dentro de la dinámica propia de los círculos académicos, dedicando su atención a la pintura de historia y al estudio de la figura humana, así como a la copia de obras de los Viejos Maestros, limitando su interés a los modelos consagrados por el clasicismo: los artistas del Alto Renacimiento y la Escuela de Boloña. Clavé prestó atención al paisaje y a la pintura de género, en concordancia con su inmersión en una geografía cuyas vistas y tipos humanos solía despertar el interés de cuántos entraban en contacto con ella. El mundo académico y el descubrimiento de Italia hicieron que el retrato quedara marginado. En México Clavé se olvidó de la pintura de historia para dar rienda suelta a su vocación y habilidad por el retrato, género al que dedicó, casi de manera exclusiva, sus energías; su incursión en la pintura de historia se redujo a dos obras de importancia: *La locura de Isabel de Portugal* y las pinturas para la cúpula de La Profesa. Al abandonar

México, Clavé se “transformó” en un paisajista, interesado en pintar las vistas de un país que constituía para él una novedad; además de ello, el pintor capitalizó su experiencia en la decoración de La Profesa para abordar el proyecto de decoración de la iglesia de La Merced. Es un hecho contundente que el Clavé de los años mexicanos no fue un pintor de historia, como se esperaba de él; el pintor mandó al olvido las capacidades que llevaron a Peter Cornelius a juzgarlo como candidato idóneo para dirigir la Academia de San Carlos.

El distanciamiento de Clavé de la pintura de historia podía parecer anómala y despertar suspicacias, pero no violentaba “la contrata” suscrita en Roma con José María Montoya, representante de la Academia. El documento signado el 4 de julio de 1845 constaba de seis puntos, de los cuales sólo tres establecían obligaciones para el catalán, entre las cuales no se mencionó el que tuviera que practicar la pintura de historia. Los deberes del pintor quedaron reducidos a:

“1. En virtud de la autorización que la Academia de San Carlos ha dado al Encargado de Negocios de la República de México, éste ha elegido a don Peregrino Clavé Director de pintura de la misma Academia y con este carácter *dirigirá todo lo perteneciente a este ramo durante su permanencia en dicho establecimiento*, que será de cinco años contados desde que pise el territorio de la República.

2. El señor Clavé *se obliga por su parte a servir este destino por los referidos cinco años encargándose de la enseñanza de la pintura en todos sus ramos, tanto teórica como prácticamente y en el modo que convenga con la Academia.*

5. El señor Clavé *deberá embarcarse a más tardar a principios de octubre próximo y a su tránsito por París, o en Italia, comprará los libros elementales y utensilios necesarios a la enseñanza de la pintura, a cuyo efecto recibirá en Roma quinientos escudos, de cuya distribución dará cuenta documentada a la Academia de San Carlos luego que llegue a la capital.”*⁷⁰⁷

Durante los primeros años que duró su contrato, del 14 de enero de 1846 al 14 de enero de 1851, Clavé no infringió sus obligaciones al no emprender la realización de ninguna composición original. Sin embargo, la situación se modificó cuando al término del primer contrato, éste fue renovado por otros cinco años, hasta el 14 de enero de 1856. En el segundo contrato, según palabras de José M. Flores, Secretario de la Academia de

⁷⁰⁷ Primer contrato de Clavé. Academia de San Carlos de México. Archivo, cajuelo 22. Publicado en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 152.

Nobles Artes de San Carlos, “el señor Clavé se obligaba a dejar dos obras de su arte al establecimiento (cláusula 8ª) si permanecía en él los cinco años y una sola si su permanencia en él era de un solo año”.⁷⁰⁸ La inclusión de la nueva obligación probablemente se hizo eco de una exigencia que flotaba en el ambiente, al menos se encuentra en concordancia con las palabras que meses después, el 30 de agosto, publicó Rafael Rafael en *El Espectador de México*. Según el crítico:

“Varias veces hemos manifestado el sentimiento que nos causaba el ver que el señor Clavé *no expusiese más que simples retratos, y no emprendiese una obra original que justificase completamente la distinguida reputación de que goza, y que enriqueciese el corto número de buenas pinturas que en la actualidad poseemos. Hoy este sentimiento es mayor, porque al estado a que han llegado ya nuestros jóvenes artistas, nosotros sabemos todo el influjo que ejercería una obra original bien estudiada del señor Clavé; todo el impulso que comunicaría a sus adelantos. Quizá en la próxima exposición no tengamos que lamentarnos ya de esta falta, pues según se nos ha asegurado, el señor Cayetano Rubio ha encargado al señor Clavé una obra histórica. Pero sea esto cierto o no lo sea, nosotros esperamos exposición [sic]. Si el señor Clavé aspira a la gloria de ser el fundador de la escuela patria de pintura, es preciso que no deje a nuestros jóvenes artistas a la mitad del camino. A los sabios preceptos que hasta ahora les ha inculcado, es preciso que venga a unirse el ejemplo y darles su final sanción. ¿Quién no percibe el vigor y la confianza que esto infundirá a los alumnos de la Academia, y por consiguiente el nuevo vuelo que dará a sus estudios y a su talento?*”⁷⁰⁹

Los anhelos de R. Rafael de contemplar una “obra original” de Clavé al año siguiente, en la Cuarta Exposición de la Academia, no se cumplieron; ni en la Quinta, ni en la Sexta, ni en la Séptima. El crítico, y la sociedad mexicana en su conjunto, tuvieron que esperar hasta la Octava Exposición, celebrada de finales de 1855 a principios de 1856, es decir, diez años después del arribo del pintor a México, para disfrutar de una obra que “justificase completamente la distinguida reputación” de Clavé, ello ya en el contexto de la apasionada polémica despertada por las pretensiones de Juan Cordero y de sus partidarios. El catálogo correspondiente dedicó un gran espacio a la descripción de la

⁷⁰⁸ Vid. José M. Flores, *Informe sobre las obras que debe presentar Clavé a la Academia de San Carlos*, septiembre 24 de 1864. Reproducido por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, pp. 159-160.

⁷⁰⁹ La letra cursiva es mía. Vid. Rafael Rafael, “Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador Mexicano*, 30 de agosto de 1851. Publicado con el número 34 por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 275 y 276.

primera pintura de historia de Clavé que vio México, la cual se presentó en solitario en el sala dedicada a su estudio, según reza el texto: “*Estudio del Director de Pintura Don Pelegrín Clavé La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre*”.⁷¹⁰ Rafael Rafael, a pesar de haber alimentado la oposición hacia Clavé, al denunciar la omisión del catalán de presentar pinturas de historia por concentrar su energía en el género inferior del retrato, y de avivar las expectativas de los admiradores de Cordero, mediante los elogios y la defensa de las obras remitidas por el poblano a las exposiciones, terminó, según refirió Manuel G. Revilla, convertido en aliado del catalán pues:

“Clavé, á fuer de hombre listo á buen tiempo habíase ganado al entendido periodista de combate Rafael Rafael, amigo de los principales miembros de la Junta, y llegada la ocasión, tuvo Clavé a éste y á otros escritores de parte, que lo defendieron con firmeza”.⁷¹¹

A pesar de la “simpleza” del género, Rafael Rafael no se resistió a ser retratado por Clavé, quien incluyó en la Séptima Exposición celebrada a finales de 1854 el “Retrato de medio cuerpo, tamaño natural del Sr. D. R. Rafael”.⁷¹² Obra que, con palabras enraizadas en las anécdotas sobre los engaños producidos por el virtuosismo mimético de los antiguos pintores griegos, fue elogiada por un anónimo articulista de *El Universal*:

“Estamos en el estudio del director de pintura, don Pelegrín Clavé.

Buenos días, señor Rafael. ¿Cómo es que tan pronto ha dado usted la vuelta?...El cuadro guarda silencio, porque el señor Clavé no es un dios para dar a sus pinturas el don de la palabra: pero todo lo demás está allí; aquella es la cabeza animada del señor Rafael; aquella cabeza vive; aquella acción es la acción característica del original. Nos ha engañado el señor Clavé, presentándonos vivo en ese retrato a nuestro amigo y no sólo vivo, sino moviéndose, pues nos ha parecido que nos salía al encuentro y por eso le hemos saludado”.⁷¹³

⁷¹⁰ Catálogo de las obras de Bellas Artes presentadas en la octava exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Diciembre de 1855. México. Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante. Calle de Cadena N° 13, 1855. Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, 226.

⁷¹¹ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 140.

⁷¹² Catálogo de la séptima exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos, publicada por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 196.

⁷¹³ “Séptima Exposición de la Academia Nacional de Bellas Artes”, *El Universal*, 2 de febrero de 1855. Publicado con el número 54 BIS, en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 407.

Revilla no mencionó el modo en el que Rafael se convirtió en defensor de Clavé, sin embargo, las palabras del crítico expresadas en 1851 tuvieron eco en “*Unos curiosos*” quienes en 1854 publicaron un artículo en el que censuraron “en forma moderada” al catalán el que “en diez años no hubiese presentado cuadro alguno original que no fuese un simple retrato; [y] los que había presentado últimamente, eran débiles de ejecución y amanerados”. A ello añadían que “no dirigía convenientemente á los discípulos de pintura, puesto que todos los cuadros de éstos denunciaban gran descuido en esa misma dirección”.⁷¹⁴ La ausencia de pinturas de historia realizadas por Clavé en las exposiciones de la Academia se convirtió en uno de los argumentos predilectos de sus detractores.

Hasta el momento en que el catalán respondió a este ataque mediante la exposición de *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre* en 1855 el público mexicano tan sólo había visto de su autoría en las exposiciones de la Academia retratos, cincuenta y ocho en total; nueve en la Primera, ocho en la Segunda, once en la Tercera, nueve en la Cuarta, nueve en la Quinta, seis en la Sexta y seis en la Séptima. En contraste, Juan Cordero sumaba a su buena fortuna crítica, europea y mexicana, el hecho de presentarse como un pintor versátil que podía abordar tanto el retrato como la pintura de género y, sobre todo, la pintura de historia. Cordero participó en cuatro exposiciones de la Academia hasta antes de su voluntario alejamiento de ellas, después de haber participado en la de 1853-1854, remitiendo veintitrés obras; trece en la Segunda Exposición, cinco en la Tercera, dos en la Quinta y tres en la Sexta. Frente a los aplaudidos *Moisés, Arón y Ur en el monte Oreb, La salutación angélica, Cristóbal Colón en la corte de los reyes católicos* y *El Redentor y la mujer adúltera*, el Director de pintura, D. Pelegrín Clavé, no tenía nada que oponer; tan sólo “simples retratos”.

Ninguno de los partidarios de Clavé tuvo algo que decir frente a la evidencia de los hechos; tan sólo intentaron justificar tan anómala situación mediante el argumento de que el celo educativo del español le había impedido ocuparse de su propia obra. Así lo expresó, absurda y falsamente, Manuel Vilar en la apología de Clavé que dirigió a Couto. La verdad es que el Director de pintura dirigió sus energías, más allá de las ocupadas en las

⁷¹⁴ Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 143. No publicado por Ida Rodríguez Prampolini.

labores administrativas y docentes de la Academia, a labrarse una destacada y lucrativa carrera como retratista, en palabras de Eduardo Báez, “de aquellos que podían pagar por esta manifestación de buen gusto”.⁷¹⁵ Ante la exorbitante producción de obras de este género, noventa catalogados por Moreno durante su paso por México, los argumentos de sus defensores sobre la falta de tiempo ante su absorbente labor como maestro, resultan cuando menos falaces, si no es que mentirosos. Manuel Vilar transformó la ausencia de pinturas de historia de Clavé, de una omisión y un incumplimiento contractual a un acto de heroico sacrificio en aras de formar a sus discípulos; idea peculiar dado que esa ausencia era usada por los enemigos, y por los amigos como Rafael Rafael, como una señal de su negligencia como maestro, pues al no proporcionar ejemplos a sus alumnos, los dejaba a mitad de camino, lo que constituía un obstáculo para que mereciera “la gloria de ser el fundador de la escuela patria de pintura”. Manuel Vilar vio las cosas de un modo distinto; él, que no se detuvo a la hora de difamar al “charlatán, malcriado y sinvergüenza” de Édouard Pingret, por pretender reunir veinte mil pesos en dos años, no prestó la menor atención a la muy superior actividad retratística de su “apreciable compañero”, que en mayor medida que su “excesivo amor a sus discípulos” debió constituir un obstáculo, como la impartición de clases particulares a mujeres de la alta sociedad mexicana, para el cumplimiento de lo que era, tanto una obligación contractual, como el anhelo de esa misma sociedad que pagaba por sus retratos. En la carta a Couto el escultor señaló:

“Es muy doloroso que cuando se ha cumplido con el mejor celo un delicadísimo y difícil cargo, dando los más brillantes resultados como ha dado, me complazco en repetirlo, la clase de pintura y dibujo confiada al señor Clavé; cuando este señor, debo decirlo también, llevado tal vez de un *excesivo amor a sus discípulos les ha sacrificado parte de su reputación como pintor histórico, distrayéndose de sus cuadros para mayormente dedicarse a los de sus discípulos, gozándose que éstos adquiriesen nombre en olvido del suyo*, y corresponda esta abnegación y ejemplar esmero retirándolo de un puesto tan dignamente merecido y desempeñado; y que algunos poco instruidos en estos hechos le recriminen el no haber hecho cuadros históricos, diciendo que es porque no sabe hacerlos, y estos mismos al deber confesar que los cuadros de los discípulos tienen mérito

⁷¹⁵ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, op. cit., p. 90.

dicen que entonces que es porque los hace su maestro. Creo que cuando el señor Clavé al concluir su contrata presenta dos obras que está obligado a dejar en la Academia, habrá religiosamente cumplido con su contrata y desvanecido las calumnias de sus enemigos: cuyas obras me consta las está trabajando para llenar también en esta parte su compromiso con la Academia.”⁷¹⁶

Manuel Vilar, en su apología de Clavé, incluyó una idea que no sólo no contribuía a ayudar a su amigo, sino que lo hundía más. El escultor dio testimonio personal de que el pintor se encontraba trabajando con miras a cumplir “religiosamente” con su obligación contractual de presentar dos obras (de composición original) a la Academia; cosa que nunca sucedió. En el momento en el que el Presidente Santa Anna decretó el futuro nombramiento de Juan Cordero el 27 de junio de 1855, Clavé todavía no había incumplido su contrato; aspecto que, por otra parte, no fue considerado para disponer la no renovación del mismo. Al escribir Vilar su carta, el Director de pintura tampoco había incurrido en ningún incumplimiento, pero al término de su contrato, el 14 de enero de 1856, tal circunstancia sí se había producido puesto que Clavé tan sólo presentó una pintura, *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre*, cuando estaba obligado a dejar, después de un plazo de cinco años, dos obras. El pintor también dejó de satisfacer otra exigencia a la que se había comprometido, la consistente en formar el catálogo razonado de los objetos de pintura que poseía la Academia. Debe señalarse que en su contrato no se estipuló ninguna cláusula penal para el caso de un eventual incumplimiento; y que la Junta de la Academia no hizo uso de su derecho a exigirle el acatamiento de los términos del contrato pues como señaló Revilla ésta “que veía la dedicación y actividad del maestro en la enseñanza, y que tenía pruebas de su saber como artista, usaba con él de cierta complacencia y disimulo, sin mostrarse muy estricta en exigirle el pronto desempeño de los cuadros á que estaba obligado”.⁷¹⁷

En defensa de Clavé se esgrimió otro argumento susceptible de justificar su omisión de presentar alguna obra de historia y, por ende, de eximirle de su responsabilidad ante la falta de cumplimiento de su contrato. Un principio general del

⁷¹⁶ Carta de Manuel Vilar a Bernardo Couto, fechada el 8 de agosto de 1855, publicada por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 156. La letra cursiva es mía.

⁷¹⁷ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, pp. 139 y 140.

Derecho, nacido en la antigua Roma, señala que *Ad impossibilia nemo tenetur*, es decir que “Nadie está obligado a lo imposible”. Pelegrín Clavé podría haber explicado su incumplimiento señalando que había tenido que suspender sus trabajos debido a las obras de reparación que se habían realizado en el edificio de la Academia por el arquitecto Manuel Gargollo entre 1853 y 1855.⁷¹⁸ La prensa adicta a Clavé no dejó de señalar que el pintor tuvo que interrumpir los trabajos que se encontraba realizando en “un gran cuadro para la Academia”. Es cierto que ante el término de cinco años previsto en su contrato esa interrupción parece nimia, pero eso no exime a las autoridades de la Academia del haber impedido la labor artística del pintor. Al menos el anónimo articulista de *El Universal* creyó que tal circunstancia podía servir de excusa ante la omisión de Clavé. En este tenor el periodista consignó que:

“Por último, con respeto a la indolencia de que parece se acusa al señor Clavé, nadie siente más que nosotros el que no haya podido emprender o acabar los trabajos importantes de que es capaz su talento; pero *nadie tiene derecho tampoco a exigir imposibles*. Sabemos que está trabajando hace tiempo un gran cuadro para la Academia, pero también sabemos que *no lo ha podido concluir por haber tenido que suspender sus trabajos dos meses antes de abrirse la exposición a causa de haberse inutilizado su estudio por la obra del techo de la gran galería de pinturas que se ha hecho de nuevo, y por la de las salas que se están construyendo en la Academia sobre las piezas donde trabaja el señor Clavé*. Nosotros no hemos tenido el gusto de ver este cuadro, pero personas inteligentes nos han dicho que será una obra digna de este acreditado artista; y aunque por esta causa sentimos mucho no encontrarla en la actual exposición, *no cometeremos la injusticia de culpar por ello a quien no ha podido remediarlo*. Lejos de esto, nos causa maravilla el ver que el señor Clavé haya tenido tiempo para embellecer nuestras exposiciones anuales con obras tan preciosas como las que todos conocen, y que haya emprendido una de tanta importancia como la de que hemos hablado, al mismo tiempo que atiende a sus numerosos discípulos de dibujo y de pintura con la constante solicitud que revelan los adelantos de la Academia.”⁷¹⁹

En su carta a Couto, Manuel Vilar hizo mención de otra de las acusaciones que los detractores de Clavé solían enfatizar, y que se dirigía a destruir el principal logro de Clavé,

⁷¹⁸ Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, op. cit., p. 239.

⁷¹⁹ “Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Universal*, 2 de febrero de 1855. Publicado con el número 54 Bis Ida Rodríguez Prampolini, op. cit., pp.408 y 409. La letra cursiva es mía.

consistente en los rápidos adelantos alcanzados por sus discípulos. Vilar alzó su voz frente a quienes al “confesar que los cuadros de los discípulos tienen mérito dicen que entonces que es porque los hace su maestro”.⁷²⁰ En su biografía de Clavé, Manuel Revilla explicó que la sorpresa y entusiasmo que el catalán suscitó en la Junta de la Academia y en la sociedad mexicana al conseguir que sus discípulos “pintaran buen número de cuadros de cierta perfección y empeño, en corto tiempo y sin muy dilatado aprendizaje” derivaba de la utilización de un “procedimiento hartamente expedito, que facilitaba y abreviaba grandemente el trabajo de sus alumnos, y consistía en darles un pequeño apunte hecho por él mismo con lápiz y á contorno, en el que ya estaba encontrada y resuelta la composición del asunto del cuadro”.⁷²¹ Clavé inhibió el desarrollo de sus discípulos al atrofiar su capacidad de componer obras originales por ellos mismos. Revilla censuró enérgicamente a Clavé por el uso de este método pues “debido á tal sistema todos ellos no fueron sino meros ejecutantes más o menos diestros en la práctica de pintar al óleo y del modelo vivo; por lo que, los cuadros que hicieron bajo la dirección del maestro, presentan con corta diferencia unos mismos caracteres y casi idéntico estilo”.⁷²² Revilla no dudó en calificar la práctica de Clavé como “una deficiencia...en la enseñanza del maestro”.⁷²³

Al conducirse de tal manera, el Director de pintura podía “justificarse” aduciendo dentro de la tradición del clasicismo académico un precedente en el que la ayuda, a la hora de dibujar y componer, por parte de uno de los Viejos Maestros más admirados, había hecho progresar a su protegido. Miguel Ángel había sido en su momento tan “fraudulento” como Clavé, al apoyar a Sebastiano del Piombo en su abierta competencia con Rafael Sanzio. Vasari cuenta en sus *Vidas* como Miguel Ángel intervino en la pugna que se suscitó en Roma entre el “príncipe de los pintores” y el recién llegado Sebastiano. La benevolencia de Miguel Ángel hacía el veneciano nacía no de su admiración por una escuela a la que en realidad el florentino detestaba, sino porque los partidarios de Rafael

⁷²⁰ Carta de Manuel Vilar a Bernardo Couto, fechada el 8 de agosto de 1855, publicada por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 156.

⁷²¹ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 125.

⁷²² *Ibidem*, p. 126.

⁷²³ *Ibidem*, p. 127.

encontraban que sus pinturas “comparándolas con las de Miguel Ángel, tenían más color, más bonitas de inspiración y con aires más graciosos en los dibujos, careciendo de estas cualidades en el dibujo Miguel Ángel Buonarroti”; por ello juzgaban al pintor de Urbino “en la pintura si no más excelente que él, cuando menos parecido, pero que en el color en cualquier caso lo pasaba”. El florentino no dispuesto a aceptar el que se favoreciera más a Rafael, al preferir “su gracia” por encima de “la profundidad” de su obra “interesándose...hacia Sebastiano, pues le agradaba mucho el color de él, lo tomó bajo su protección”, sabedor de que “si empleaba la ayuda en el dibujo de Sebastiano” podía silenciar a los exaltadores de Rafael. Miguel Ángel usó su talento para resolverle a del Piombo los problemas de dibujo y composición de obras que el veneciano coloreaba, y que posteriormente recibían los elogios del florentino. La pugna entre el urbinense y el veneciano alcanzó su cenit cuando Rafael pintó la *Transfiguración*, obra copiada por Juan Cordero, y del Piombo la *Resurrección de Lázaro* “dibujado en algunas partes por Miguel Ángel”; y si bien “Raffaello en gracia y belleza ganaba en elogios, sin duda el trabajo de Sebastiano fue universalmente elogiado”. Al morir el pintor de Urbino “el principado del arte de la pintura, pasó por el favor que Miguel Ángel le había hecho a Sebastiano.”⁷²⁴ Pelegrín Clavé conocedor de las anécdotas perpetuadas por Vasari, podía sentirse libre de todo remordimiento pues la historia demostraba que el auxilio del maestro conducía al triunfo del discípulo.

Sin embargo, sus detractores no pensaban así. El análisis que a la distancia en el tiempo, y derivado de su carácter de profesor de historia del arte, hizo Revilla, ya había sido esgrimido por la facción contraria a Clavé. Los “adelantos de los discípulos” tan elogiados por los apologistas del español no eran para sus opositores más que una ficción. Los alumnos de Clavé eran incapaces de realizar obras originales, como tampoco el maestro podía hacerlas. Diez años al frente de la cátedra de pintura habían sido insuficientes para dar nacimiento a una escuela de artistas verdaderamente adelantados; en contraste, en ese mismo lapso, Juan Cordero se había transformado de un estudiante

⁷²⁴ Giorgio Vasari, Biografía de Sebastiano Veneziano (del Piombo). Vid. <http://www.historia-del-arte-erotic.com/vasari/>

prometedor en un artista consumado. Miguel Mata y Reyes publicó el 30 de octubre de 1855 en *La Revolución* un artículo en el que ponía en entredicho los supuestos logros alcanzados por Clavé al frente de la Dirección de Pintura:

“En cuánto á adelantos de los discípulos, no estoy conforme con el articulista [se refiera al autor de un texto publicado en *El Herald* el 21 de octubre de 1855]. *Diez años hace que vinieron esos señores, y ¿qué artistas nos presentan?* Se dirá como ya se ha dicho, *que es término muy corto para formarse un artista. ¿Y ha tardado más para formarse nuestro compatriota D. Juan Cordero?* Se hace gran mérito de las obras de los discípulos. Estos se hallan adelantados, pero no en el grado que se dice y se cree, porque *los cuadros de algunos se pueden señalar como plagios, y de algún otro se puede demostrar que es una estampa copiada al revés y todos pasan, sin embargo, por originales...A los diez años aun no tenemos esas obras originales de que con tanta amplitud se hace méritos. ¿Dónde están, pues, esos tan gigantescos adelantos?* Dice muy bien el articulista, que es imposible dar lo que no se tiene, y que se enseñe lo que no se sabe. *Que se nos muestre siquiera un cuadro original del director de pintura, desempeñado en el largo período que cuenta estar en México.*”⁷²⁵

Así, en tanto que Manuel Vilar se refería a los alumnos del catalán como los “discípulos de pintura que han producido obras originales que llevan el sello de la escuela de Clavé”, Mata y Reyes vio a un contingente de plagiarios y copistas de los que, sin embargo, él mismo encontró algunas cosas que le agradaron y que, a su vez, copió (Mata y Reyes fue un copista de copistas).⁷²⁶ El docente de la Academia no pudo dejar de elogiar algunos retratos de Clavé, pero maliciosamente lanzó la interrogante de si “para ver retratos, ¿necesitábamos en México al señor Clavé con un sueldo de tres mil pesos?”.⁷²⁷ No sólo sus opositores buscaron, y encontraron, argumentos para disminuir los méritos

⁷²⁵ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, pp. 144 y 145.

⁷²⁶ En relación a este punto Luis-Martín Lozano señaló lo siguiente: “Lo que tanto se ha escrito, de que Clavé solucionaba la composición de los cuadros de sus alumnos, es una verdad a medias. Es cierto que Clavé definió los temas de muchos de los cuadros originales, incluso retomando temas que el planeó en Europa para sí mismo o que otros artistas proyectaron (como Overbeck, por ejemplo), de tal suerte que varias composiciones de sus alumnos se encuentran ya previamente entre los apuntes que hizo en Roma...No obstante, el alumno sólo toma como base la idea de Clavé y más bien tiende a desarrollarse de manera independiente, completando o afinando la idea original, conforme la marcha de la obra final”. *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX, op. cit.*, p. 74, nota 48.

⁷²⁷ La animadversión de Mata y Reyes hacia Clavé no tenía por fundamento exclusivamente el apoyo a Juan Cordero, sino que tenía sus propias razones personales: Clavé lo había sustituido a él al frente de la Dirección particular de pintura. El énfasis puesto en el sueldo percibido por el catalán se entiende si consideramos que a Mata y Reyes se le exigió que trabajara incluso en el caso de que no se le pudiera pagar.

del Director de pintura, sino que aun algunos de los críticos que con su pluma elogiaron a Clavé, cuestionaron el que pudiera ser considerado como el fundador de una escuela de pintura nacional. Así lo sugirieron dos destacadas personalidades que fueron retratadas por Clavé: el crítico Rafael Rafael y el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. El primero había indicado, como ya se señaló, en 1851 que si Clave aspiraba a la gloria de ser el fundador de la escuela patria de pintura, como el catalán se consideraba,⁷²⁸ era preciso que no dejara a los jóvenes artistas a la mitad de camino. Para Rafael, el que Clavé realizara al menos una obra original, era una exigencia para cumplir cabalmente con su función docente. Lorenzo de la Hidalga vio en el regreso de Juan Cordero, y en el de los demás pensionados en Roma, la condición necesaria para el nacimiento de la escuela nacional de pintura; lo que implicaba la convicción de que la labor de Clavé, y de sus discípulos, era insuficiente para ello. El 11 de febrero de 1854 el arquitecto publicó en *La Verdad* un artículo en el que después de reconocer los enormes progresos conseguidos por la Academia, que quedaban al descubierto en las exposiciones anuales, señaló que:

“es de esperarse que la razón de esta progresión aumente de una manera lisonjera para todos los amantes de las artes con la llegada de un artista en el ramo de pintura, cuyo talento no admite contradicción (me refiero al señor Cordero), y con el regreso sucesivo de los demás pensionados en Roma, y se llegue a formar una escuela de verdaderos artistas que con sus obras señalen y fijen de una manera indeleble la época del renacimiento de la pintura, escultura y grabado en México...”⁷²⁹

Lorenzo de la Hidalga señaló como acontecimiento fundacional del renacimiento artístico nacional no la llegada de Clavé y Vilar en 1846, sino el retorno de Juan Cordero en 1853. El nombre de ambos artistas quedó unido cuando le fue encomendada al poblano la decoración de la nueva cúpula de la capilla del Cristo de Santa Teresa la Antigua edificada por de la Hidalga para sustituir la original neoclásica de Antonio González Velázquez que había quedado destruida por el terremoto de 1845, perdiéndose con ella las pinturas

⁷²⁸ Ello puede deducirse de su conocida declaración “Yo no encontré en México ninguna escuela ni buena ni mala”. Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Biblioteca Americana, 1947, p. 115.

⁷²⁹ Lorenzo Hidalga, “Arquitectura”, *La Verdad*, 11 de febrero de 1854. Incluido con el número 51 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 361.

realizadas por Rafael Ximeno y Planes.⁷³⁰ El triunfo de Cordero en el concurso público organizado por la Academia ha sido considerado como la explicación del furor con el que Édouard Pingret atacó a Cordero en el simulado artículo de *El Ómnibus*, puesto que el francés aspiraba a obtener el encargo.⁷³¹ El escritor denunció el que ese inmenso trabajo “capaz de ocupar a tres pintores por muchos años, estaba reservado en su totalidad al pensionado de Roma, a fin de procurarle una fuente de oro y trabajo para diez años o más”.⁷³² Luis Ortiz Macedo indicó que “la decisión se sustentó en el hecho de que Cordero demandaba 11,000 pesos, mientras Pingret pretendía 20,000”; éste es otro indicio de que el francés tuvo la pretensión de ser un artista caro.⁷³³ En su ataque a Cordero, Pingret incluyó una demanda que lejos de dañar al poblano le favorecía, en detrimento de Clavé; el fingido crítico quejándose del dinero empleado en la educación de Cordero señaló que “nosotros no nos quejaríamos ciertamente del gasto, y aun aplaudiríamos se hubiera hecho, si él nos produjera un artista verdaderamente mexicano, un buen y verdadero profesor para nuestras escuelas, donde hace tanta falta un hombre instruído [sic].”⁷³⁴ Pingret no pretendió aludir veladamente a Clavé, cuya maestría nunca puso en tela de juicio, pero dio argumentos para que la prensa saliera en defensa de Juan Cordero, a quien de modo insultante el francés quiso reducir a maestro de enseñanza artística elemental, a “enseñar a los niños a hacer ojos y manos”. El 23 de enero de 1854 se publicó en *El Universal* un artículo en el que, aun reconociendo que el pintor mexicano no había entrado aun “en la categoría de los grandes maestros del arte”, se expresaba que:

⁷³⁰ Cordero marchó a Roma ya con la promesa de trabajar en la cúpula, y regresó con los bocetos y estudios preliminares para ella. La decoración quedó terminada en 1857, fecha “significativa...porque al año siguiente Clavé y sus discípulos iniciaron la decoración de la cúpula de La Profesa”. *Vid.* Justino Fernández, *op. cit.*, p. 71.

⁷³¹ Así, por ejemplo, el 23 de enero de 1854 se publicó en *El Universal* un artículo en el que se expresó que “Lo que de todo esto sácase en limpio es, que el articulista [se refiere al autor del multicitado artículo de *El Ómnibus*, es decir Pingret] hubiera preferido pintar la cúpula del templo de Santa Teresa mientras el Sr. Cordero se dedicaba a enseñar a los niños a hacer ojos y orejas. Esto nada tiene de extraño ciertamente; pero sí hay mucha injusticia en querer hacer víctima al Sr. Cordero del mal humor que causa una empresa frustrada”. “El artista Cordero y el articulista del Ómnibus”, publicado con el número 48 por ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 350.

⁷³² Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 173.

⁷³³ Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 88, nota 49.

⁷³⁴ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 173.

“Muy probable es que el Sr. Cordero se dedique entre nosotros al profesorado, no por llenar los deseos del articulista, sino porque tal es la honrosa misión cuyo desempeño le imponen, así el sentimiento de gratitud que naturalmente debe abrigar hacia su patria, como la suma de conocimientos que ha adquirido en Roma, y que le pone en actitud de utilizarlos en bien de sus compatriotas”.⁷³⁵

La respuesta de Pelegrín Clavé: una pintura de tema isabelino en el ámbito de la conservadora Academia de San Carlos.

La ocasión para que Pelegrín Clavé silenciara a sus detractores se presentó a finales de 1855 en el marco de la Octava Exposición. El Director de pintura rompió con su larga tradición personal, inaugurada desde el año de su arribo, de presentar ante el público mexicano una serie nutrida de retratos. En esta ocasión, en la sala que solía reservarse para mostrar su producción, se expuso una sola pintura con la que Clavé dio satisfacción a quienes anhelaban ver como el catalán hacia uso de su talento para realizar una pintura original de historia. El catálogo de la exposición dio testimonio de la presentación de *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre*,⁷³⁶ título señalado por el mismo Clavé pero que no fue bien acogido, sugiriendo José María Roa Bárcena en un artículo publicado 17 de enero de 1856 en *La Cruz*, que el cuadro más bien debería titularse *Demencia de doña Isabel de Portugal, y primera juventud de Isabel la Católica*, dado que “Isabel la Católica es sin duda, el personaje histórico más eminente de los que allí aparecen, pero la protagonista no puede ser otra que la madre, doña Isabel de Portugal, centro de la idea del pintor y único blanco de las atenciones de los seres que la rodean”.⁷³⁷ La sugerencia de Roa Bárcena tuvo cierta fortuna, aunque no plena, dado que el título que generalmente se aplica a la obra, y que suele aparecer en los catálogos publicados por el Museo Nacional de San Carlos, institución que la resguarda, quedó

⁷³⁵ “El artista Cordero y el articulista del Ómnibus”, publicado con el número 48 por ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 350.

⁷³⁶ Catálogo de las obras de Bellas Artes presentadas en la octava exposición anual de la Academia nacional de S. Carlos de México. Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 226.

⁷³⁷ José María Roa Bárcena, “Una visita a la Academia Nacional de San Carlos”, *La Cruz*, 10 de enero de 1856. Publicado con el número 57 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 417-422. *Vid.* también Manuel G. Revilla, *op. cit.*, pp. 152 y 153.

reducido simplemente al de *La demencia de Isabel de Portugal* o, de un modo más coloquial, como *Isabel de Portugal*. El catálogo de la Octava Exposición incluyó una prolija descripción de la pintura:

“Estudio del Director de Pintura Don Pelegrín Clave

La primera juventud de Isabel la Católica

al lado de su enferma madre

“La reina católica Doña Isabel de Castilla, a quien el nuevo mundo debe una gratitud eterna, pasó los primeros años de su juventud en la escuela del dolor y de la adversidad, allí, lejos de la corrupción de la corte, y en la práctica de las virtudes de familia, se formaba su bella alma y adquiría las altas prendas que tanta reputación le ganaron luego en el trono, al que la condujo por caminos extraordinarios la mano de la Providencia, para hacerle instrumento de grandes designios. En el cuadro que hoy se presenta al público, se recuerda las tristes escenas de la primera época de su vida.

Muerto su padre D. Juan el II, en Julio de 1454, su madre Doña Isabel de Portugal se retiró a la villa de Arévalo, que le había legado el rey. La soledad, la pérdida de todo poder y valimiento reinando Enrique IV, las memorias de su borrascosa vida, tal vez el aguijón del remordimiento, especialmente después de la tragedia del condestable D. Álvaro de Luna, fueron causas que destruyeron la salud y aun perturbaron el juicio de la reina viuda. A su lado crecía pura y compasiva la tierna Isabel, con su hermano menor el infante D. Alonso, sin otro espectáculo a la vista que el del padecimiento y la desgracia.

El cuadro ofrece una de las escenas de aquella familia, entonces olvidada. La reina madre en un sillón de alto respaldo, en que están bordadas las armas de Castilla, sufre uno de los ataques de enajenación mental, que a menudo le aquejaba. Con el rostro lívido y la mirada fija en el suelo, como si viera levantarse algún objeto aterrador, que señala con la mano derecha, se ase con la izquierda del brazo del sillón, y empuja el cojín que tiene a los pies. Su hija Doña Isabel, arrodillada sobre la tarima que está delante, apoya ambas manos y la cabeza en el pecho de su madre para consolarla, en cuyo piadoso oficio la acompaña su hermano D. Alfonso. A un lado del dosel, Doña Beatriz de Bobadilla, la fiel amiga, y alguna vez, en los años adelante, la discreta consejera de la reina católica, se cubre la cara con la mano para no ver aquel espectáculo. Al lado opuesto, el anciano Cibdareal observa con aire de profunda atención a la enferma, por si encuentra en los secretos de su arte algún socorro que administrarle. Aunque el buen médico de Juan el II decía a la muerte del rey: que era ya viejo para tomar otro amo y andar caminos, y que iba a retirarse para

siempre a la Ciudad Real, con su hijo, se ha creído no exceder la libertad que gozan los pintores, haciéndole venir esta vez a asistir en Arévalo a su antigua soberana.

En las ropas, en los muebles, y en una pintura que está colgada en la pared, se ha procurado guardar propiedad, según los usos de la época a que se refiere el suceso.”⁷³⁸

A la hora de elegir el tema para pintar la obra que habría de poner fin a la oposición de quienes cuestionaban su altura artística, por hacer de los “simples retratos” el centro de su interés, eligió un tema de carácter isabelino, como había hecho ya Juan Cordero. Como ya se ha mencionado, el gusto por representar temas de la vida de la Isabel de Castilla no constituía ninguna novedad, sino que respondía a la estrategia de la reina Isabel II para apuntalar su legitimidad al trono combatida por el bando carlista, y en el caso de México, para dotar a los simpatizantes del partido conservador de imágenes que resultaran “ejemplares” por las virtudes y capacidades de sus protagonistas, así como para dar expresión visual a la construcción de su versión de la historia que cimentaba la identidad nacional en el legado cultural aportado por la monarquía española.⁷³⁹

Clavé, con anterioridad a Juan Cordero, había abordado ya temas isabelinos durante sus años romanos; como ya se señaló, al menos queda noticia de tres episodios con tal carácter tratados en esa segunda etapa de su carrera: *La reconciliación de la Infanta doña Isabel con el Rey su hermano*, *la Expulsión de los árabes de Granada*⁷⁴⁰ e *Isabel la Católica rehusando la corona*. Ahora, en México, añadía uno más que, sin embargo, no se refería a ninguno de los acontecimientos de enorme significación histórica en los cuales participó Isabel la Católica, sino a uno de carácter íntimo, relacionado con la etapa temprana de su vida, pero que, como señaló Fausto Ramírez, tenía interés al

⁷³⁸ Catálogo de las obras de Bellas Artes presentadas en la Octava exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México, publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 226 y 227.

⁷³⁹ Vuelvo a señalar la importancia del análisis que Fausto Ramírez hizo de la pintura de historia en relación a la construcción del proyecto nacional de los conservadores y de los liberales. *Vid.* Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo”, y “La ‘Restauración’ fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, INBA, México, 2000, pp. 204-250.

⁷⁴⁰ Luis-Martín Lozano sugirió que este pudo haber sido el cuadro que el catalán realizó en la prueba a la que fue sometido con miras a ser nombrado Director particular de pintura de la Academia de San Carlos de México. *Vid.* *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX*, *op. cit.*, p. 328.

presentar a la futura reina Isabel como un modelo de virtud al haberse formado en situaciones adversas; el investigador puso énfasis en “la precepción de Clavé de la potencial lección moral que se encerraba en el contraste en caracteres y modelos de vida que los dos regios hermanos encarnaban (se refiere al rey Enrique IV, *el Impotente*, hijo de Juan II y de María de Aragón, hermano, por parte de padre, de Isabel y Alfonso)”.⁷⁴¹ Ello llevó a Roa Bárcena, sin que con ello pretendiera disminuir el mérito de la pintura, a calificarla no de pintura de historia, sino de “cuadro de sentimiento”. Tal vez podría incluirse dentro de la categoría de “retrato histórico” puesto que Clavé hizo uso de su maestría para representar el carácter de los individuos y su pericia para pintar telas y demás accesorios para presentar el retrato de una familia que vivió en el siglo XV.

En la *Demencia de Isabel de Portugal*, Pelegrín Clavé hizo de la pintura de historia la ocasión para presentar un drama de carácter psicológico; la contienda interior que cada personaje enfrenta adquiere expresión visual a través de sus gestos y actitudes. En una estancia regia, individualizada por las armas de los reinos de Castilla y León tejidas en el alto trono gótico ocupado por la soberana, convergen una serie de afectos humanos atemporales y universales suscitados por la enfermedad. La mirada aterrada de una mujer que al perder la razón ante la muerte de su esposo, el Rey, quedó habilitada para observar las apariciones fantasmagóricas del condestable don Álvaro de Luna, caído en desgracia y luego ejecutado. En tanto que la reina consorte observa visiones del más allá, el ojo inquisitivo de la ciencia del médico Cibdareal se posa ante la paciente a la que es imposible socorrer; los saberes humanos contemplan sus límites ante el extravío de la razón. La distancia que guarda el practicante es compensado por las caricias de los infantes Isabel y Alfonso; la futura reina dirige a su madre una mirada llena de ternura, único remedio susceptible de tratar la locura de la viuda enajenada. El ojo de la joven Isabel, atento ante el espectáculo miserable de la decadencia maternal, deviene en símbolo de la altura moral que mantendrá una vez elevada al trono, en tanto que el mirar de su hermano, nublado por la tristeza, es incapaz de soportar la adversidad expresada en

⁷⁴¹ Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo”, *op. cit.*, p. 233.

el rostro de Isabel de Portugal. En un plano posterior que, sin embargo, es incapaz de arrebatarle su protagonismo a la futura consejera de Isabel la Católica, Beatriz de Bobadilla oculta con su mano unos ojos cerrados por el dolor. Escondida detrás del sillón, en una actitud que delata temor, una de las damas de compañía, incapaz de intervenir, se limita a observar el dramático cuadro familiar, como lo hacen otros cortesanos más allá de los cortinajes, desde otra estancia del palacio.

Los afectos transmitidos por medio de la acción de ver, se duplican por los gestos de las manos: la reina demente señala con la mano derecha lo que tan sólo a ella aterra, y con la izquierda busca el apoyo del brazo del sillón para emprender la huida; la infanta Isabel coloca ambas manos sobre el pecho de su madre, trasmitiendo todo el apoyo que su mirada solícita ha descubierto que necesita la mujer perturbada; su hermano Alfonso, sólo es capaz de mantenerse unido a su madre y de transmitirle el remedio de su cariño al colocar sus manos sobre el hombro y el antebrazo maternos, posición, esta última, que delata una trayectoria de caricias sobre la mano ahora inquieta de Isabel de Portugal. Tan sólo a los hijos les es permitido el tocar a la mujer entronizada en su hora de desgracia; el amor filial da sentido a su contacto físico, el cual no tiene ya justificación en aquellos que, carentes del rango principesco, nada pueden aportar ya al servicio de su Reina. El médico mantiene sus manos en la cercanía, pero sin mezclarse en un espacio al que, el fracaso de su ciencia, le tiene vedado el acceso; la mano izquierda se apoya sobre un mueble cubierto de una tela verde, en un gesto que trasmite la inseguridad de quien ha llegado al límite de sus talentos. Más lejanas todavía son las manos de la dama de compañía, una posada en la almohada, compartiendo el descanso que este objeto brinda a la Reina, y velando con la otra un rostro que se adivina recorrido por el llanto. Los jóvenes Isabel y Alfonso recargan sus cuerpos sobre la madre reafirmando la unión que la enfermedad mental es capaz de perturbar, pero no de anular.

José María Roa Bárcena hizo de la reina loca la protagonista de la pintura de Clavé, señalando que el asunto del cuadro es la demencia de Isabel de Portugal observada científicamente por el médico y conservada (¿sic?) por sus hijos. La sensibilidad romántica del crítico le llevó a centrar su atención en la pérdida de la razón de una mujer, y al

cúmulo de reacciones afectivas que tal drama suscita en el círculo cercano a ella. Treinta y tres años antes de que Clavé se ocupara de la demencia de la madre de Isabel la Católica, la locura había sido rodeada de un protagonismo de corte “documental”. Entre 1823 y 1823 Théodore Géricault pintó una serie dedicada a presentar, más que a representar, a mujeres y hombres lunáticos; sin hacer uso del recurso a lo sentimental, y al no caracterizar a esa humanidad con atuendos de tiempos pasados, Géricault mostró con un realismo que precedió al de Gustave Courbet, el estado alterado de la locura, un tema que, en palabras de Kenneth Clark, “es algo sin duda impensable para una mente clásica” pero que también es contrario a “ese romanticismo optimista que solía mirar a la naturaleza como una diosa benevolente”.⁷⁴²

Pelegrín Clavé no transitó por la vía del realismo, sino que, como pintor romántico que era, insertó el fenómeno de la demencia dentro de una pintura de historia que, como apuntó Roa Bárcena, más bien debería ser tenido como un cuadro “de sentimiento”. Aun así, a la Isabel de Portugal se le pueden aplicar las palabras que Giulio Carlo Argan utilizó para referirse a Géricault, para quien la locura significó “la dispersión de la energía más allá de la razón”.⁷⁴³ La atención y los movimientos de la reina demente se “gastan” al responder a la visión de un visitante del más allá, invisible para las mentes sanas. Isabel de Portugal no puede tener, sin embargo, ningún protagonismo, como apuntó Roa Bárcena, puesto que su condición de alienada confiere a todos sus actos una nota de futilidad que contrasta con la mirada y los gestos de protección de Isabel la Católica, a quien tanto el título original de la obra dado por Clavé, como las palabras contenidas en el catálogo de la Octava Exposición, confieren el protagonismo de la pintura. La joven Isabel se prepara “en la escuela de la adversidad y el dolor” para el mando al que la Providencia la destinó.

En la representación de telas y accesorios Clavé hizo gala de aquel talento que, desde el año de su arribo, despertó la admiración de México. Si el catálogo de la exposición se limitó a consignar que “en las ropas, en los muebles, y en una pintura que está colgada en la pared, se ha procurado guardar la propiedad, según los usos de la

⁷⁴² Kenneth Clark, *op. cit.*, p.196.

⁷⁴³ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 46.

época”, la pericia en su representación llevó a Roa Bárcena a exclamar que “la pintura de los ropajes en que siempre ha sobresalido Clavé, es superior a todo elogio”. A pesar de la admiración que despierta la maestría mimética del pintor catalán, no es acertada la idea de la fidelidad histórica de los accesorios incluidos por él. A la derecha del trono, Clavé incluyó una pintura devocional de carácter mariano, que superficialmente recuerda las imágenes de factura flamenca que fueron favorecidas por el gusto castellano durante la segunda mitad del siglo XV, en un momento en el que la pintura española había iniciado el rechazo de los artificios del estilo gótico internacional para favorecer la modernidad de una visión fundamentada en las leyes de la perspectiva y la proporción.⁷⁴⁴ Fernando Checa ha explicado cómo en Castilla el intenso comercio con Flandes favoreció la adopción del modelo nórdico renacentista, generando, al ser asimilado, el modo hispano-flamenco; la influencia italiana, sentida con mayor fuerza en la región levantina, no acabó por imponerse sino hasta finales de la centuria. Pelegrín Clavé representó una Virgen ataviada con un manto rojo, como fue usual entre los pintores flamencos del siglo XV, pero sin imitar el característico modo anguloso, de apariencia acartonada, con el que éstos representaban los pliegues de las telas. Las suaves ondulaciones del manto mariano delatan al pintor académico que se formó estudiando la caída natural de las telas. En los estudios preparatorios, de los cuales el Museo Nacional de San Carlos resguarda un nutrido lote, se aprecia como originalmente Clavé incluyó un tríptico, que fue sustituido en la pintura por una imagen única enmarcada por una estructura trilobulada de sabor más bien neogótico.⁷⁴⁵

La inclusión de la tabla mariana confiere al drama isabelino una nota de espiritualidad no ajena a la vía devocional restaurada por Johann Friedrich Overbeck, “maestro y ejemplo en asuntos religiosos” de Pelegrín Clavé. Colocada en lo alto de la estancia, más allá del médico Cibdareal, la presencia de la Virgen transmite consuelo ante la insuficiencia de la ciencia humana. *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su madre enferma*, no es ajena al repudio de los románticos por el racionalismo de la

⁷⁴⁴ Vid. Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 17- 63.

⁷⁴⁵ Vid. *Colección de Dibujos del Museo Nacional de San Carlos, op. cit.*, pp. 128-132.

Ilustración. Overbeck y sus hermanos nazarenos encontraron en el Cuatrocento el paradigma de la comunión espiritual entre el artista y el Creador; en el mismo siglo en que vivió el Beato Angélico, reinó en Castilla una mujer cuya fe transformó su credo en el epíteto de su nombre: Isabel la Católica. En la figura histórica de Isabel, los sostenedores de una religiosidad afín a la de los nazarenos, podían encontrar un personaje ejemplar; el catálogo de la Octava exposición al describir la pintura de Clavé hizo énfasis en las virtudes morales de la reina elevada al trono por el designio divino. La soberana fue un modelo de la manifestación de lo espiritual en el ámbito de las empresas seculares.

Con la exhibición de la pintura de tema isabelino Pelegrín Clavé se puso en vías de dar “cumplimiento religioso” a un contrato que hasta entonces no había sido infringido. El pintor consiguió demostrar, a partidarios y opositores por igual, que poseía el talento necesario para poder abordar el género de la pintura de historia estimado como el más elevado por los criterios académicos. La obra debió ser para el público mexicano, que había rodeado a Clavé de elogios, motivo de satisfacción pues constituyó la revelación de una faceta del artista, que a pesar de que había sido la causante de su elección como Director de pintura, éste había voluntariamente marginado una vez que se encontró inmerso en una sociedad que encontró en sus pinceles el medio para perpetuar con fidelidad los rostros y los accesorios que daban expresión visual a su posición privilegiada. Clavé, como pintor romántico, puso mayor atención a los reclamos de su genio artístico, que le conducían al género del retrato, que a la adhesión a los paradigmas de la ortodoxia académica. Una vez superada la crisis promovida por los partidarios de Juan Cordero que puso en peligro su permanencia al frente de la enseñanza de la pintura, Clavé se olvidó de la pintura de historia; en las exposiciones de la Academia nunca más se volvió a ver una obra de este género pintada por él. Volvería a practicarlo tan sólo cuando en 1858 la Academia le encomendó la decoración de la restaurada cúpula de la iglesia de La Profesa; Clavé tuvo que coordinar a un equipo integrado por sus discípulos para dar cumplimiento a esta ambiciosa empresa. El pintor ejecutó únicamente una de las pinturas, la del *Padre Eterno*, pero fue responsable, según su costumbre, de idear la composición de las escenas realizadas por sus alumnos.

Últimos intentos de Juan Cordero: el desenlace de una carrera frustrada.

Clavé concluyó *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su madre enferma* en un clima adverso; la pintura fue expuesta a finales de 1855, año en que Juan Cordero había obtenido del Presidente Antonio López de Santa Anna el Decreto que disponía su nombramiento como Director de pintura, una vez que concluyera el contrato de Clavé el 14 de enero de 1856. El “triumfo” de Juan Cordero parecía consumado al firmar Santa Anna tal disposición jurídica el 27 de junio de 1855. Al abordar este episodio Manuel Revilla señaló que la orden del Presidente produjo “sorpresa, estupefacción é ira” en la Junta de la Academia cuya autonomía se sintió vulnerada por la intervención del Jefe de Gobierno.⁷⁴⁶ Ya se mencionó que Bernardo Couto actuó en defensa no sólo de Clavé, sino de la autonomía de la Academia, enviando una carta de protesta al Ministro de Relaciones.

Las palabras de Couto obtuvieron el efecto deseado puesto que, según Revilla, Santa Anna aplazó su resolución definitiva para enero. Cordero consignó en la carta que remitió el 16 de diciembre de 1855 a José Bernardo Couto que tras la derogación del decreto de nombramiento “a moción de los discípulos favorecidos y azuzados por el señor Clavé”, el gobierno emitió otro en el que se convocaba a un concurso para resolver la cuestión del nombramiento del Director; Cordero, presionado por la prensa, según cuenta él, se manifestó dispuesto a concurrir; sin embargo, esta nueva disposición fue igualmente derogada por otro decreto que dejaba a la Junta en la plenitud de sus facultades. Cordero intentó un último recurso: convencer a la Junta de lo conveniente de celebrar tal concurso que respondería a la inquietud de la sociedad al constituir “una prueba pública de que la Dirección sigue en la persona que la tiene por la incapacidad de los demás”.⁷⁴⁷

En la carta que envió a Couto, Cordero torpemente insertó una frase que pudo interpretarse como una acusación de parcialidad, pues al señalar que “Sean cuales fueren las afecciones que tenga Usted por el señor Clavé nunca he creído que tratasen a torcer su

⁷⁴⁶ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁴⁷ Carta de Juan Cordero a Bernardo Couto fechada el 16 de diciembre de 1855. *Ibidem*, p. 157.

carácter de la deuda de la justicia”,⁷⁴⁸ el pintor poblano parecía declarar justamente lo contrario, ya que el Presidente de la Junta fue un claro defensor del pintor español. En contraste, Cordero consignó su parecer de que Couto había demostrado descontento por él, probablemente por haber rechazado la plaza que fue creada para incorporarlo a la Academia. El pintor le confesó que la negativa a aceptar tal puesto, a pesar de que había declarado su intención de trabajar gratuitamente, se debió “a las graves quejas que tenía del señor Clavé”, a quien acusó de haber publicado artículos virulentos en su contra, y de llegar al grado de negar la autenticidad de sus principales cuadros. No fue el orgullo ni la arrogancia lo que le movió a rechazar la propuesta, sino la animadversión sentida por el español y el reconocimiento de que ambos eran incompatibles en la Academia. Resulta interesante el señalamiento de Cordero de que Manuel Vilar, el gran amigo de Clavé, mostró un gran empeño en que se sumara a la planta docente de San Carlos, llegando a proponer que se le pagara un sueldo superior a los mil pesos que se le habían ofrecido; sin embargo, no era el dinero, ni siquiera el cargo, lo que Cordero perseguía, sino que, como él mismo confesó, “llevaba algo más en el asunto”. El pintor, como buen romántico, luchaba movido por la fe en su genio, en su propia personalidad. José Bernardo Couto hizo caso omiso de la petición de Cordero; no se celebró ningún concurso, y el 1 de febrero de 1856 el contrato de Clavé fue renovado por cinco años más, ratificándose su obligación de entregar dos obras originales a la Academia, cosa que nunca sucedió, y de formar el catálogo de las pinturas en posesión de la escuela, incorporando las anotaciones y observaciones artísticas necesarias para hacerlos familiares a los alumnos; empresa ésta que tampoco fue realizada.

La prensa adicta a Cordero no dejó de manifestarse extrañada ante la negativa de la Academia de someter el puesto de Director a oposición. Así, el jueves 20 de diciembre de 1855 *El Monitor Republicano* señaló:

“Algunos periódicos refieren que el señor Couto y unos cuantos vocales de la junta directiva de ese establecimiento, violando el reglamento y faltando a los dispuesto por el supremo gobierno, han

⁷⁴⁸ *Ídem.*

dispuesto que no haya oposición, y que el señor Clavé, cuya contrata ha concluido, siga de director de la clase de pintura. Deseamos saber la verdad.”⁷⁴⁹

La verdad fue que, como el propio Juan Cordero expresó, la rivalidad entre él y Clavé hizo que los dos pintores de mayor prestigio hacia mediados del siglo XIX fueran incompatibles entre sí. La Academia optó por mantener a Clavé, en quien reconocían no sólo su calidad como artista, sino la eficacia de su labor docente, constatada por los adelantos alcanzados por sus discípulos. Frente a los frutos alcanzados por Clavé, gracias al “gran celo e inteligencia en el desempeño de su puesto... [y a] su aplicación y desvelos”, poco significó el argumento nacionalista⁷⁵⁰ al que recurrió Cordero, quien tuvo que aplicarse las palabras que le expresó a Couto, a quien recordó que él como mexicano no había “de gozarse en injuriar a un hijo de esta Academia, hasta el extremo de darlo por indigno de disputar la Dirección a uno que no lo es”.⁷⁵¹ Ante la convicción de Couto, y de la Junta, así como de la mayor parte de los maestros y alumnos de la escuela, el puesto de Director no estaba en disputa, sino que pertenecía con toda justicia a Clavé. Manuel Vilar expresó en la carta a Couto los peligros que para los alumnos podía entrañar la sustitución de su maestro preguntando “¿Qué debe suceder a los discípulo de pintura que han producido obras originales que llevan el sello indudable de la escuela de Clavé con hacerles cambios radicales?”; el español, que ha formado a los alumnos, les profesa un amor que Cordero no puede sentir por ellos. Vilar concluyó señalando que desde la fundación de la Academia de San Carlos en 1782, pocos artistas de mérito habían salido de ella, en tanto que “en los nueve años que el señor Clavé dirige la Academia se presentan diez o doce nombres brillantes...”.⁷⁵²

El distanciamiento de Juan Cordero de la Academia fue anterior a su fracaso en el intento de suceder a Clavé en la Dirección de pintura; el pintor regresó de Roma con la

⁷⁴⁹ Nota publicada por *El Monitor Republicano* el jueves 20 de diciembre de 1855. Incluido con el número 55 en Ida Rodríguez Prampolini, *op .cit.*, p.411.

⁷⁵⁰ Jean Charlot otorgó gran importancia al argumento nacionalista, mostrando su repudio a las pretensiones de dominio de Clavé. Vid. Jean Charlot, “Juan Cordero. A Nineteenth-Century Mexican Muralist”, *The Art Bulletin*, Vol. 28, No. 4, College Art, Association, December, 1946, pp. 248-265.

⁷⁵¹ Carta de Juan Cordero a Bernardo Couto fechada el 16 de diciembre de 1855. Salvador Moreno, *El Pintor Pelegrín Clavé*, *op. cit.*, p. 157.

⁷⁵² *Ídem*.

suficiente fe en su valía como para rechazar de inmediato el ofrecimiento de profesor de dibujo, plaza que implicaba una situación de subordinación frente a la primacía detentada por el pintor español. Al no obtener el reconocimiento deseado, Cordero llevó la convicción sobre su incompatibilidad con Clavé al extremo de iniciar una prolongada ausencia de doce años de las exposiciones de la Academia, decisión que fue saludada con simpatía por el crítico anónimo que publicó el 3 de febrero de 1858 en *El Siglo XIX* una reseña de la Décima Exposición. Al informar sobre la destacada participación del pintor poblano en una exhibición presentada en Guadalajara, hizo referencia a su abandono de las exposiciones de San Carlos señalando que:

“Motivos que ciertamente lo honran han hecho que no vuelva a presentar sus obras en la Academia de esta capital, donde sólo recibió de las personas más ignorantes de ella la necia crítica que en vano intentaron hacer, apelando después a la burla y el desprecio cuando sólo debieron ofrecer su admiración a esos inimitables trabajos con que se distinguió en la culta Europa esta notabilidad mexicana, que sin ninguna pretensión como bien pudo hacerlo, ofrecía modestamente sus trabajos. El señor Cordero en Guadalajara y en cualquiera otra parte que tenga la honra de recibirlo, alcanzará los mil triunfos y distinciones que se deben al mérito, y sus obras, demasiado estimadas ya entre los artistas, pasarán a la posteridad como las de Cabrera, Juárez y Jiménez, etcétera. Tenga pues el señor Cordero el noble orgullo de que sus trabajos dejan en las exposiciones un vacío inmenso que inútilmente se afanan en llenar”.⁷⁵³

No deja de ser significativo el que se mencionara a estos artistas virreinales, lo cual es un síntoma del éxito del proceso de revaloración de la *“Antigua escuela mexicana”*.

Elisa García Barragán señaló que “la polémica con Clavé por la dirección de pintura de la Academia, lo decidió a no exponer más en ese centro, mientras continuara allí el maestro catalán”, lo que no aconteció así.⁷⁵⁴ La estudiosa omitió señalar que en la Decimotercera Exposición, celebrada a finales de 1865, cuando Pelegrín Clavé todavía era Director de pintura, se presentaron cuatro obras del pintor poblano en la *Segunda sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia*. El catálogo correspondiente las consignó:

⁷⁵³ “Décima Exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Siglo XIX*, 3 de febrero de 1858. Publicado con el número 70 por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 482-483.

⁷⁵⁴ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 42.

“D. Juan Cordero, 44: La familia del Sr. Lic. D. Rafael Martínez de la Torre, alto 1.60, ancho 1.27; 45. Retrato de la Sra. Da. Catalina Barrón de Escandón, alto 1.35, ancho 0.93; 46: Idem, del Sr. D. Tomás Cordero, óvalo, alto 0.61, ancho 0.47; 47: La estrella de la mañana, alto 2.70, ancho 2.09”.⁷⁵⁵

Un año antes, por propia iniciativa, en el contexto de la cercana terminación del contrato de Pelegrín Clavé, Juan Cordero solicitó a Urbano Fonseca, el nuevo Presidente de la Junta Directiva de San Carlos, se le permitiera exponer su obra en algún salón de la Academia. La petición del pintor no tenía precedentes; ningún artista había intentado organizar una exposición dentro de la Academia, pero al margen de ella. El pintor apeló a su carácter de pensionado de la escuela para obtener el permiso, el cual le fue concedido asignándosele el *Salón de arquitectura*. El carácter insólito de la muestra particular fue enfatizado por Elisa García Barragán quien, no obstante, se equivocó al indicar que Cordero seleccionó “dieciséis de sus obras de reciente factura” dado que entre las piezas expuestas se pudieron contemplar dos de sus más aclamadas obras antiguas: el *Moisés en Raphidín* de 1848 y la *Mujer adúltera* de 1853. En el documento remitido a la Academia el pintor expresó:

“Habiendo concluido en el presente año algunas obras de pintura, deseo exponerlas para que el público las califique, pero siendo algunas de ellas de magnitud y no teniendo local a propósito, me atrevo a suplicar a vuestra señoría se digne ordenar se me proporcione un salón de la Academia Imperial de San Carlos, por unos ocho a diez días en la inteligencia de que los gastos que se originen serán de mi cuenta, espero que V.S. no me negará esta gracia, teniendo en consideración que yo he sido pensionado de esa Academia. Con este motivo reproduzco a V.S. mi consideración y particular aprecio, Dios Guarde a V.S. muchos años”.⁷⁵⁶

La exposición que se inauguró el 22 de diciembre duró doce días, poco más de lo previsto; la iniciativa de Cordero pudo servir de estímulo para que al año siguiente la Academia retomara la organización de las exposiciones anuales que habían quedado suspendidas debido a la inestabilidad del país, habiendo sido la Duodécima la última en celebrarse en diciembre de 1861. Las obras presentadas por Cordero fueron: *Una joven*

⁷⁵⁵ Catálogo de las obras de Bellas Artes, presentadas en la Decimotercera Exposición anual de la Academia Imperial de S. Carlos de México. Noviembre de 1865. México. Imprenta Económica, Puente de Jesús Nazareno No 7. 1865. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 390.

⁷⁵⁶ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, *op. cit.*, documento 6625. Citado por Elisa García Barragán, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

*bañándose en una fuente bajo unos plátanos; Retrato del señor don Antonio Vértiz; Un cuadro representando a los niños del señor Martínez de la Torre, jugando con un borrego; Retrato de la señora Agea; Retrato de la señora doña Ángela Osio de Cordero; La Virgen de la Silla, copia del célebre cuadro de Rafael; Moisés en Raphidín; La Oración del Huerto; Retrato de la señora Michaud; La mujer adúltera; La Estrella de la Mañana (Purísima); Retrato de don Gabino Barreda; Una joven medio desnuda con una paloma muerta en las manos; Retrato del señor D. Tomás Cordero; Atala y Chactas; y Retrato de la señora Orihuela.*⁷⁵⁷ La muestra despertó el interés y los comentarios de los principales periódicos de la capital: *El cronista de México, La Sociedad, La razón de México, El diario del Imperio, El cronista de México.*⁷⁵⁸

Manuel Revilla abordó con cierto detalle las circunstancias que rodearon a la exposición independiente de las obras de Juan Cordero, la cual constituyó, si no un nuevo capítulo, al menos el apéndice de su polémica con Pelegrín Clavé. Para el historiador, la iniciativa de Cordero fue un último intento de conseguir la tan anhelada Dirección del ramo de pintura, en un momento en el que se acercaba el fin del cuarto y último contrato del pintor español. Sin embargo, el pintor poblano tenía ahora nuevos competidores: los discípulos de Clavé. Más de una década había transcurrido desde que Cordero iniciara sus intentos para suceder al catalán, tiempo en el que se había operado una radical transformación del panorama artístico. Los alumnos de Clavé, que en aquel momento destacaban por sus adelantos, se habían convertido ya en artistas plenamente formados susceptibles de “heredar” el puesto de su maestro. Algunos de ellos se habían integrado ya al plantel docente de la Academia.

Tal era el caso de Santiago Rebull, maestro de Dibujo del Desnudo, quien había dirigido ya al establecimiento durante dos años y medio (del 21 de febrero de 1861 al 8 de junio de 1863) al ser nombrado Director General de la, tristemente rebautizada con espíritu secularizante, Escuela Especial de Bellas Artes, en la época en la que la Academia padeció los ataques del régimen juarista. Rebull, bajo el gobierno del Emperador

⁷⁵⁷ La lista de las obras expuestas fue publicada por Elisa García Barragán, *Ídem*.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, pp. 45 y 46.

Maximiliano, se convirtió en una suerte de artista de corte, al recibir diversos encargos por parte del soberano, en particular el de decorar con pinturas de inspiración pompeyana el Castillo de Chapultepec, así como la realización de una serie de retratos de los héroes de la Independencia, a la que Eduardo Báez calificó, sin serlo, de “paradójica ocurrencia”.⁷⁵⁹ Santiago Rebull dirigió las obras de decoración palaciega, pero no las ejecutó en su totalidad; en el caso del Castillo de Chapultepec el crédito fue compartido con José Obregón y con Petronilo Monroy; en el caso del Salón de Iturbide del Palacio Imperial, tan sólo coordinó el trabajo de sus discípulos.⁷⁶⁰ Rafael Flores, “uno de los primeros y más apegados discípulos de Clavé”, se transformó poco tiempo después de concluir sus estudios en profesor de Dibujo de la estampa;⁷⁶¹ Petronilo Monroy ocupó en 1861 la plaza de profesor de Ornato, tras derrotar en concurso a Ramón Sagredo y a Fidencio Díaz de la Vega. Juan Urruchi inició su labor docente en 1854 cuando, según señaló Eduardo Báez, fue contratado como corrector de dibujo del yeso. Sin embargo, el catálogo de la Séptima Exposición, celebrada ese año, consignó que Urruchi fue corrector, como Justo Galván, de la clase de dibujo de la estampa, en tanto que Pelegrín Clavé aparece como maestro y corrector de la clase de dibujo del yeso.⁷⁶² Éste, no dispuesto a tolerar que Cordero viera cumplido su anhelo de sucederle intentó convencer a José Salomé Pina, que se encontraba pensionado en Roma desde 1854, para que apresurara su regreso a México. Clavé escribió a su discípulo en diciembre de 1864 las siguientes palabras: “Quiero que al terminar mi contrata, V. sea quien me reemplace en la dirección de pintura. Véngase pues, pronto que me canso y pierdo terreno”.⁷⁶³

La exposición independiente de Juan Cordero nació de su empeño por alcanzar el apoyo del Emperador para obtener la “gracia” de suceder a Pelegrín Clavé, quien había sido reincorporado a la Academia ante la huida de los liberales frente a la ocupación

⁷⁵⁹ Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910, op. cit.*, p. 98.

⁷⁶⁰ Debo la aclaración del trabajo compartido de Rebull con otros artistas al Mtro. Fausto Ramírez.

⁷⁶¹ Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910, op. cit.*, p. 102.

⁷⁶² Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la séptima exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México, publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 181 y 184.

⁷⁶³ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 202.

francesa de la Ciudad de México en 1863. Bajo el gobierno del Emperador Maximiliano el pintor catalán se mantuvo como Director de pintura de la entonces nominada Academia Imperial de San Carlos. Elisa García Barragán señaló que Cordero “al saber marginado de la Academia a su rival Clavé, vio la ocasión de volver a exhibir allí sus obras” presentando la solicitud respectiva el 15 de diciembre de 1864, lo cual no tiene sentido, al menos con la reconstrucción de los hechos esbozada por Manuel Revilla, ya que por entonces Clavé había sido ya reivindicado del repudio liberal. Si lo que quiso sugerir la investigadora es que la idea surgió en el aciago período para Clavé en el que dirigió la Academia Santiago Rebull, ello excluiría la relación entre la iniciativa de Cordero y su anhelo de mover la voluntad del Emperador para nombrarle sucesor. El historiador mexicano rodeó el estatus de Clavé durante la época imperial de la Academia de un aura de pesadumbre concordante con el creciente desencanto de Clavé.⁷⁶⁴ El pintor catalán se mantuvo al frente de la enseñanza de la pintura en San Carlos, sin embargo, la primacía artística era ahora detentada por sus discípulos, en especial por Santiago Rebull, quien se convirtió en el pintor predilecto del monarca. El Emperador no acudió al Director de la Academia, como si había hecho la Regencia al encomendarle los retratos de Napoleón III y de Eugenia de Montijo, para confiarle la realización de su programa artístico, sino que favoreció a la generación más joven de sus alumnos, en especial a Rebull. Como ya se había señalado, Manuel Revilla enfatizó el pesar de Pelegrín Clavé al decir que:

“El desvío de Maximiliano entristeció y abatió a Clavé tanto o más que la muerte del escultor Vilar, amigo queridísimo y eficaz colaborador suyo. Desde que tuvo la convicción de que no gozaría de la gracia del Emperador, como artista, no pensó ya sino en los preparativos para ausentarse de México, volviéndose á su ciudad natal, Barcelona, después de que dejara la clase de pintura de la Academia en manos de sus discípulo Pina”.⁷⁶⁵

Pelegrín Clavé, en medio de sus tristezas, y de sentirse cansado y consciente de su “pérdida de terreno”, encontró la energía suficiente para frustrar, una vez más, los planes de Juan Cordero para alcanzar la Dirección, y para favorecer a su discípulo pensionado en

⁷⁶⁴ El Emperador Maximiliano no fue indiferente a los méritos de Clavé; Salvador Moreno calificó las relaciones entre ambos como cordiales y recordó que el soberano le regaló al catalán un flauta de cristal. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 47.

⁷⁶⁵ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 202.

Roma. Para asegurarse de que el Emperador acudiría a su exposición independiente, Cordero acudió a la influencia de Vicente y Antonio Escandón quienes gozaban, como señaló Revilla, de valimiento en la corte. A pesar de que el pintor había realizado ya los retratos de los hermanos, éstos no fueron incluidos en la exposición de 1864, pero sí al año siguiente cuando la Academia volvió a organizar las exposiciones anuales. Grande debió ser la sorpresa y el malestar de Cordero cuando una vez que el Emperador hubo terminado de conocer sus pinturas, Pelegrín Clavé le invitó a visitar una sala en la que había hecho colocar “acelerada y sigilosamente” las obras que José Salomé Pina había remitido desde Roma, así como *La Piedad* que había pintado en 1859 para José Bernardo Couto. El Emperador quedó fascinado a tal grado ante los trabajos de Pina que le confió el encargo de pintar, antes de su regreso a México, *La entrevista de Maximiliano y Carlota con el papa Pío IX*, de la cual, como señaló Eduardo Báez, tan sólo hizo un boceto.⁷⁶⁶ Clavé había obtenido un triunfo final sobre Cordero.

Ya en 1855 Manuel Vilar había confrontado los estilos de Pina y Cordero señalando que si bien *La Adultera* de éste era un “cuadro sin duda de mucho mérito y que prueba la aplicación de su autor...no vence la escuela de los afectos del corazón”. La obra de Pina, el San Carlos Borromeo que le valió el obtener la pensión para Roma,⁷⁶⁷ era una obra “llena de efectos tiernos y conmovientes, de individualidades caracterizadas con exquisita variedad, de un dibujo verdadero y varonil, y de un colorido a la par de vigoroso, natural y armonioso”.⁷⁶⁸ José Salomé Pina sí escaló hasta el puesto de Director de pintura, pero no por gracia del Emperador, sino por la sugerencia de la junta de profesores de la Academia, aprobada por el Ministro de Justicia e Instrucción, bajo cuya competencia había quedado sometida la escuela tras el triunfo final de Juárez y el brutal fusilamiento del Emperador

⁷⁶⁶ Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, op. cit., p. 96. En realidad realizó dos bocetos; debo a Fausto Ramírez esta indicación.

⁷⁶⁷ Vid. Manuel Romero de Terreros, op. cit., p. 170.

⁷⁶⁸ Carta de Manuel Vilar a Bernardo Couto, fechada el 8 de agosto de 1855, publicada por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, op. cit., p. 156.

Maximiliano.⁷⁶⁹ A su regreso a México, Pina se detuvo en Barcelona para visitar a su antiguo maestro, quien por entonces había regresado ya a su tierra natal.

En la historia del arte mexicano Juan Cordero se alza como una figura trágica; lanzado al extranjero para formarse como artista para regresar a un país al que debería fecundar con sus conocimientos, pero en el que no encontró acomodo al monopolizar Pelegrín Clavé por dos décadas la dirección de la enseñanza de la pintura. El fracaso de Cordero fue el del sistema previsto en el decreto de reorganización de 1843 en el que se estableció el mecanismo de las pensiones en Europa. No tenía ningún sentido perfeccionarse en el Viejo Continente, o como Cordero claramente lo señaló “sacrificar los mejores años de [su] vida” ni recibir “los favores de la Academia”, es decir el apoyo económico para estudiar en Roma, para regresar a un país donde no existía el espacio para hacer uso de tales conocimientos. El regreso en 1853 de un estudiante tan aclamado en México y en Italia planteó una situación inédita a la Academia que ponía al descubierto los límites del sistema en que se basaba su reorganización. Couto trató de responder al reto incorporando a Cordero como profesor de dibujo a la escuela, situación que ponía al mexicano en la incómoda situación de constatar que los premios y la fama alcanzada no era más que una ilusión insuficiente para alcanzar la primacía artística en su país. El ofrecimiento de crear un puesto nuevo, el de Subdirector de pintura, que implicaría el reconocimiento de una altura artística susceptible de modificar la estructura de San Carlos, no fue sino una ficción repetida por Justino Fernández y Elisa García Barragán.⁷⁷⁰ Cordero y Vilar, en los documentos conservados en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, tan sólo hacen mención al puesto de profesor, como reconoció Eduardo Báez. El sistema de las pensiones, uno de los puntales de la reorganización de la Academia, no tomó en cuenta que al retornar los artistas plenamente formados, con la pretensión de reinsertarse en la vida artística de su patria, se enfrentarían a la perpetuación en la enseñanza de los directores particulares que habían sido escogidos “de entre los mejores artistas que [había] en Europa”. El proemio del decreto de reorganización de 1843 podía

⁷⁶⁹ Édouard Manet representó el trágico acontecimiento en tres pinturas y una litografía.

⁷⁷⁰ Manuel Revilla consignó que “...Couto propuso á Cordero, al mes de presentada “La Adúltera” el puesto de profesor ayudante de Clavé, con mil pesos anuales de sueldo”. Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 141.

aplicarse a Juan Cordero, pues él constituía uno de los frutos esperados por los adelantos de la Academia y realmente había contribuido, y buscaba seguir haciéndolo, a la honra de la nación. El proyecto institucional de la escuela, y personal de Juan Cordero, se vio frustrado por la permanencia de Clavé.

Cordero quedó, por decisión propia, ante un escenario que no respondía a sus expectativas; marginado de la vida de la Academia de San Carlos, debiendo hacer uso de su talento en proyectos ajenos a la institución. En 1855, el año en que Clavé “se hizo” un pintor de historia para responder a las expectativas de la opinión pública, Cordero inició su labor al servicio del ornato de diversos templos de la Ciudad de México al pintar al óleo el cuadro mural de *Jesús ante los Doctores* para la iglesia de Jesús María; al que siguió la decoración de la nueva cúpula construida por Lorenzo de la Hidalga en la Capilla del Cristo de Santa Teresa la Antigua; proyecto para el que usó dibujos y cartones traídos de Roma. Como ya se dijo, fue este proyecto lo que le ganó la animadversión de Édouard Pingret, pues interesado el francés en realizarlo, insinuó en su artículo de *El Ómnibus*, que el concurso público convocado por del Hidalga en 1852 era una ficción, dado que se había reservado “con tanto ahínco” la pintura de la cúpula para Cordero.⁷⁷¹ En todo caso, las pinturas no fueron bien acogidas por la crítica, lo que llevó a los comitentes a reducir la remuneración pactada de once mil quinientos pesos a sólo ocho mil; en contraste, Revilla hizo en su momento el elogio de las pinturas señalando que “no puede negarse que toda la decoración de la Capilla de Santa Teresa, singularmente la cúpula, estuvo perfectamente concebida y desarrollada”.⁷⁷² En 1859 pintó sin retribución *La Inmaculada Concepción de María* en la cúpula de la iglesia de San Fernando. Su labor como muralista dio un giro de lo religioso a lo secular cuando en 1874 Gabino Barreda le encargó un mural para la Escuela Nacional Preparatoria con el título *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia*, obra que ha sido saludada como “precursora de la pintura mexicana contemporánea”.⁷⁷³

⁷⁷¹ “Academia Nacional de San Carlos. Ojeada sobre la sexta exposición”. Reproducido en Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁷² Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 267.

⁷⁷³ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 55.

La mala recepción de la decoración de la cúpula de Santa Teresa la Antigua afectó su desarrollo como retratista al dejar de recibir encargos, los cuales se confiaron a su rival Pelegrín Clavé. Manuel G. Revilla describió estos años de la vida de Cordero con dramatismo, al perfilar la imagen de un pintor que al no tener demanda en la Ciudad de México intentó, sin conseguirlo, abrirse un mercado en el interior del país. Para ello, acudió a la estrategia de retratar gratuitamente a las personalidades más destacadas de aquellas ciudades, quienes a cambio no se dignaron a retribuirlo ni con la menor muestra de gratitud. Fue gracias a la buena recepción de su obra en Yucatán que el pintor pudo hacer una modesta fortuna merced a la implantación de un sistema de producción semi industrial.⁷⁷⁴ Al resultar derrotado en su pugna con Clavé, Cordero, que había dado muestras de su capacidad como pintor de historia, acabo convertido en un retratista expuesto a las exigencias de una clientela interesada en adquirir exclusivamente la perpetuación pictórica de su propia imagen. El triunfo de Clavé implicó la anulación de la figura artística de Juan Cordero, quien tuvo que conformarse con ser una promesa frustrada, al no encontrar el espacio que nutriera su vocación de pintor de historia; Clavé no sólo venció a Cordero, sino que lo aniquiló por completo.

El balance final para Pelegrín Clavé: una victoria con sabor a derrota.

A pesar de haber conseguido la renovación de su contrato el 1 de febrero de 1856 y de haber constado la aceptación por parte de la mayoría de las autoridades, docentes y alumnos de la Academia, la figura de Clavé aparece inmersa en una tristeza y decepción progresivos. Sus palabras no transmiten una visión triunfalista, sino que comunican una cierta frustración nacida, según su propia confesión, en los años en que logró imponerse sobre Juan Cordero y Édouard Pingret. La victoria de Clavé no fue plena; los ataques nacidos del oportunismo del pintor francés y de las legítimas aspiraciones del mexicano, apoyado por sus partidarios, afectó el estatus que hasta entonces había disfrutado el Director de pintura de la Academia. Édouard Pingret había puesto al descubierto que

⁷⁷⁴ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 278.

Pelegrín Clavé hacía uso de su posición para favorecer a sus discípulos, pero sobre todo a sí mismo.

El español prestó gran atención, desde el momento mismo de su llegada, a la exhibición de su obra; en conjunción con Manuel Vilar organizó en julio de 1846 la primera exposición de arte que se vio en el México de la reorganización de la Academia de San Carlos. La muestra, que no se celebró en el edificio de la escuela, se encuentra en la prehistoria de una práctica que a partir de diciembre de 1848 sería una constante de la vida académica, tan sólo interrumpida por los desórdenes políticos padecidos por el país.

Los catálogos que a partir de la Segunda Exposición, organizada en diciembre de 1849, dan testimonio del espacio que Pelegrín Clavé reservó, de manera habitual y en solitario, para presentar al público su nutrida producción retratística. El *Estudio del director de pintura*, como lo llaman los catálogos, se convirtió en un espacio privilegiado para dar a conocer las obras en las que representó a la alta burguesía mexicana, que encontró en sus pinceles las herramientas para perpetuarse. La sala dedicada al director se convirtió en una especie de escaparate para las personalidades más selectas de la sociedad mexicana. La prerrogativa de disponer de un espacio para mostrar su producción había sido cuestionada aun antes de que Pingret denunciara el favoritismo de Clavé. Bajo el seudónimo de *Aquel* apareció en *El Siglo XIX* el 12 de enero de 1851 un artículo en el que después de criticarse el caos con el que se presentaban las obras se expuso el asunto del privilegio de Clavé.⁷⁷⁵

Tres años antes de que Pingret publicara su artículo de denuncia en *El Ómnibus*, el articulista del *Siglo XIX* no sólo hacía notar la excepcional disposición de la obra de Clavé, ajena a la confusión imperante en la exhibición de las otras obras de la Segunda Exposición, sino que insertaba el favoritismo de Clavé dentro de la polémica-pugna con Cordero. Aspecto éste que también fue expuesto por Francisco Zarco al enfatizar que:

⁷⁷⁵ Vid. Nota 618.

“Y preciso es notar, que en la exposición no parece casual el lugar en que se han colocado las obras de Cordero. Parece que se les ha buscado la peor luz, que se ha tenido decidido empeño en que resalte menos su mérito; y esto es innoble, es indigno, sobre todo de parte de un artista”.⁷⁷⁶

Bajo la pluma simulada de Pingret, las denuncias ya existentes sobre la mala colocación de las pinturas en las exposiciones anuales y del contrastante cuidado con el que se presentaban las de Clavé, se transformaron en motivo de un escándalo que llegó hasta el *Diario Oficial*. La interrogante planteada años atrás volvía a circular, pues como cuestionó el articulista fingido:

“¿por qué el señor director del ramo de pintura pone tanto cuidado en exponer los suyos [sus cuadros]?...¿por qué, hasta donde es posible, no se tienen las mismas precauciones con los demás artistas, alumnos o extraños? ¿por qué se dejan sus obras colocadas al azar, cuando bien salen, y destruido su efecto por el sol o por la completa sombra?”⁷⁷⁷

Clavé quedó expuesto ante la opinión pública como el “amo de casa” que dispensaba los favores de una buena colocación de acuerdo a su propio capricho sin el menor interés de conferir lucimiento a todas las obras exhibidas. Clavé hacía uso de “las ventajas de una buena colocación” en función de un favoritismo al que Zarco había tachado ya de indigno.

A la parcialidad de Clavé expuesta por Pingret se sumó el cuestionamiento de su capacidad artística, considerada como inferior a la de Juan Cordero por los partidarios de éste. En particular el hecho de que el catalán concentrara su labor en la producción de retratos y omitiera realizar pinturas de historia, como sí hacía Cordero, generó suspicacias entre sus detractores que no dejaron de enfatizar esta situación anómala dentro de los paradigmas del arte académico. Las dudas sobre su altura como artista, aspecto éste independiente al de sus dotes como maestro, se expresaron pronto. En agosto de 1849 se publicó en *El Siglo XIX* un artículo en el que a la vez que elogiaba su talento docente menospreciaba su calidad como pintor:

⁷⁷⁶ Francisco Zarco, “Don Juan Cordero”; *ibídem*, pp. 293 y 294.

⁷⁷⁷ Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 169.

“Los maestros de pintura, escultura y grabado, fueron recibidos con aceptación; y aunque a algunos de ellos se les ha tachado de que no exceden en su arte de una manera notable, por ejemplo al señor Clavé, de *que no es un hombre de grande imaginación*, que es verdaderamente lo que constituye al pintor, creemos que se ha cometido una injusticia, dimanada de un error. Para la enseñanza de un arte, basta las más de las veces de un gran conocimiento de las reglas, acompañado de grande ejercicio en la parte material de ellas, por decirlo así; y de este modo vemos grandes maestros de música y de retórica que sin distinguirse en el ejercicio particular de algún instrumento o composición, sacan grandes discípulos con sólo su buena dirección: y por el contrario, se ven grandes músicos y poetas, para quienes la enseñanza es un misterio. El señor Clavé y algunos de los otros se encuentran en este caso: 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 los contrario; pero en cambio reconocemos en él grandes cualidades para maestro; gran conocimiento de las reglas de la pintura, estudio y dedicación constante, una práctica de más de catorce años, y un gran manejo de pincel, como habrá podido notarse en sus retratos, que en su género son obras acabadas.*”⁷⁷⁸

En esta temprana crítica quedó indicado todo el contenido de la polémica que marcó el desarrollo artístico de Clavé en México y que nutrió su pugna con Juan Cordero. El pintor español fue un extraordinario maestro y un consumado retratista, pero como artista, de acuerdo a los paradigmas estéticos de la época, su categoría era más bien secundaria, dado que era incapaz de realizar “grandes concepciones”, es decir pinturas originales de historia, por carecer de imaginación. En contraste, Cordero era un estudiante prometedor que demostró en Italia y en México su capacidad para practicar el género reputado como la cima de la jerarquía temática en los círculos académicos. Clavé no había dado muestras en tierras mexicanas de poseer la habilidad para la pintura de historia; exigencia que no sólo procedía de sus detractores sino, como se ha visto, de quienes reconocían sus capacidades. Como ya se señaló, hasta su aliado Rafael Rafael mostró desesperación al ver que Clavé tan sólo exponía “simples retratos” y no emprendía una obra original que justificara su reputación. A su tiempo, Manuel Vilar justificó a su amigo señalando que Clavé por un exceso de amor hacia sus discípulos les había sacrificado

⁷⁷⁸ La cursiva es mía. “Academia de San Carlos”, *El Siglo XIX*, 2 de agosto de 1849. Publicado con el número 20 en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 198 y 199.

parte de su reputación como pintor histórico; es decir, que sus múltiples ocupaciones docentes habían impedido que el catalán abordara el género de la pintura de historia.

Salvador Moreno intentó defender al pintor al señalar que si Clavé no había abordado la pintura de historia no fue “por falta de ganas” pues en realidad “creía tanto” en aquellos grandes cuadros en los que se podía demostrar conocimientos técnicos y psicológicos. El historiador mexicano no propuso ninguna explicación alternativa a la “falta de ganas”, pero indicó que Clavé había comunicado a su amigo Pablo Milá y Fontanals en una carta fechada el 5 de mayo de 1851 que su vida estaba ocupada en lecciones y retratos, y dos cuadros en proyecto: *La corte de Enrique IV de España* y otro cuyo tema todavía no se había fijado.⁷⁷⁹ La frase constituye en sí un absurdo puesto que no es posible considerar como “proyecto” una obra de la que no se tiene noción alguna de lo que ha de representar. Es posible que Moreno interpretara mal las palabras de Clavé al señalar que mostraba un gran aprecio por la pintura de historia; el origen de ellas más bien debe encontrarse en el hecho de que el catalán escribió a Milá y Fontanals, a los pocos meses de haberse renovado por vez primera su contrato, contrayendo la nueva obligación de entregar dos obras de composición original a la Academia. Es en el contexto de la efervescencia por su nuevo contrato que Clavé se plateó la realización de esos dos “proyectos”, del primero de los cuales, si acaso pasó de la intención del español, nada se conserva, y el segundo “bien pudo ser el que al fin realizó sobre la locura de Isabel de Portugal”.⁷⁸⁰ En todo caso, el “fuego amigo” de Moreno lesiona la figura de Clavé, ya que si no fue por falta de ganas por lo que no abordó la pintura de historia, cabe preguntarse si no sería por falta de capacidad, como sostenían en su época sus detractores o porque estaba demasiado ocupado en producir su fecunda obra retratística, ya por vocación, ya por el deseo de lucrar, como puede interpretarse la frase que compartió en la carta citada a Milá y Fontanals en el sentido de que aún no era ni millonario ni estaba casado “aunque hay buenas ganas”. A pesar de que Clavé le señaló a Claudio Lorenzale que los trabajos en la cúpula de La Profesa lo habían “animado mucho pues los retratos que era lo único que

⁷⁷⁹ Carta de Pelegrín Clavé a Pablo Milá y Fontanals. Reproducida en Salvador Moreno, *El Pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 100.

⁷⁸⁰ Salvador Moreno, *ibidem*, p. 41.

hasta ahora [le] habían encargado. Ya los hacía sin gusto”,⁷⁸¹ no parece que se le deba dar mucho crédito a sus palabras, puesto que no es verdad que tan solo se esperaba de él que pintara retratos, como se ha señalado existió una permanente expectación para que realizara alguna pintura de historia y estaba comprometido a ello con la Academia.

La imagen de Clavé, a la vista de sus pugnas con Pingret y Cordero, es la de un maestro que gozó de gran reconocimiento, dentro y fuera de la Academia; que supo satisfacer una demanda, que más parece una verdadera sed de retratos realizados con gran talento, tanto en la representación de las personas, como en la de los accesorios que las acompañan. Por otro lado, el pintor español aparece como alguien que hizo uso de los recursos de la Academia para su beneficio personal, pues al exhibir con tanto cuidado esos retratos que despertaban la admiración, se aseguró el obtener nuevos encargos. Al no exponer con la misma diligencia las obras de los demás participantes Clavé buscó anular a sus posibles competidores, en particular a Pingret y a Cordero, quienes al no contarse entre sus discípulos nada de la gloria de ellos podía ser transferida al catalán, como si acontecía con los adelantos de sus alumnos. Clavé puso su talento como artista no al servicio del enriquecimiento de las Galerías de la Academia, donde los cuadros de historia que se esperaba que pintara podían servir como modelos a los alumnos, sino al de la burguesía que sabía recompensar monetariamente, como en el caso de Pingret, el talento. En suma, los opositores de Clavé triunfaron a la hora de ensuciar la reputación del español, puesto que, por un lado, resultaba cierto a todas luces que el Director de pintura de la Academia mostraba un favoritismo indigno, en especial cuando se dirigía hacia sí mismo, y por el otro, quedaba claro que Clavé no mostraba interés alguno por practicar la pintura de historia por encontrarse saturado con la demanda de retratos particulares. Si en el caso de su omisión respecto a las composiciones originales que se esperaba realizara pudo defenderse pintando *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre*, nada pudo decir en relación a la imputación de hacer uso de los recursos de la institución en beneficio suyo. En el artículo que publicó *El Universal* el 26 de enero de

⁷⁸¹ Carta de Pelegrín Clavé a Claudio Lorenzale fechada el 28 de noviembre de 1860. Publicada por Salvador Moreno, *ibídem*, p.101.

1854 como respuesta a los ataques de Pingret tan sólo se transfirió la responsabilidad por la mala colocación de las obras del conserje imaginado por el francés a una junta particular de exposición, de la que formaban parte tanto Couto, como los vocales de la directiva, como Clavé, en el caso de las pinturas. Cosa más grave aún, puesto que la acusación de favoritismo podía manchar la reputación del mismo José Bernardo Couto; en todo caso no se pronunció ningún argumento que justificara, o el menos explicara, el por qué el Director de pintura gozaba de privilegios que no compartía con los demás expositores.

El daño padecido por Clavé a consecuencia de los ataques de sus detractores no se limitó a empañar su prestigio sino que tuvo consecuencias prácticas que frustraron el desarrollo de la carrera del español, tal y cómo ésta venía desenvolviéndose desde su arribo al país. A pesar de haber conseguido la renovación de su contrato, la situación privilegiada que había disfrutado hasta entonces no volvió a ser la misma. El éxito de Clavé al asegurar la continuidad de su labor al frente de la enseñanza de pintura en la Academia ha hecho que los estudiosos pasaran por alto el que Clavé renunció, o fue despojado, del espacio privilegiado del que había gozado para exhibir sus obras en las exposiciones anuales. La presentación de *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre* en 1855 significó la revelación del maestro catalán como pintor de cuadros de historia, y a la vez marcó el final de la participación de Pelegrín Clavé en las exposiciones que habían nacido gracias a la iniciativa de los dos directores catalanes por dar a conocer su trabajo; después de que el público mexicano vio satisfecho su anhelo de constatar la maestría de Clavé al realizar una composición original, nunca más volvió a contemplar una pintura del español en las exposiciones de la Academia. Al manifestarse como un pintor de historia, no por voluntad propia, sino por la necesidad de enfrentarse a Juan Cordero, Clavé dejó de mostrarse como retratista en el ámbito de la escuela. Ello no implica el que el pintor dejara de practicar el género de su predilección, sino que simplemente no volvió a usar los espacios del establecimiento para dar a conocer su producción. La sala habitualmente destinada al *Estudio del Director de Pintura*

desapareció de las exposiciones; Clavé perdió el escaparate, del que había hecho un uso abusivo, para captar el reconocimiento y los encargos de la burguesía mexicana.

La perpetuación de su labor como docente en la Academia estuvo acompañada de su exclusión de las exposiciones de la escuela; su triunfo fue, a la vez, su derrota. Las autoridades del establecimiento conservaron al maestro, cuyos méritos en la docencia le hicieron imponerse a Cordero, pero prescindieron del artista. La sincronía del momento en que en Clavé nació el malestar por encontrarse en México con la pugna con Juan Cordero, los ataques de Édouard Pingret, el cuestionamiento de sus capacidades por una parte de la prensa, la forzada realización de la pintura de Isabel la Católica, la inclusión de esta obra en solitario en la Octava Exposición, el cese en la exhibición de su producción retratística, la desaparición de la sala dedicada al *Estudio del Director de pintura* dentro de las muestras artísticas de la escuela y la renovación de su “contrata” permiten suponer que todos ellos se encuentran íntimamente relacionados. A ello se pueden añadir otros indicios que apuntan a poner en entredicho la imagen de Pelegrín Clavé como el feliz maestro victorioso frente a la oposición de Édouard Pingret y Juan Cordero.

Las palabras maliciosas de Pingret pusieron al descubierto no sólo el que Clavé se conducía con parcialidad, con miras a favorecer a sus discípulos, a la hora de colocar las pinturas en las exposiciones, sino algo mucho peor: el Director había instrumentalizado a la Academia para su beneficio personal. Clavé usó en la sala destinada a mostrar su “Estudio” recursos museográficos que les negó a los demás expositores. El verdadero gran protagonista de las exposiciones de la Academia, desde que éstas nacieron, fue Pelegrín Clavé. Incluso detrás de los rápidos adelantos de sus discípulos, asegurados por el cuestionable recurso de resolverles los problemas de composición, la personalidad que brilló fue la suya. Édouard Pingret triunfó al contribuir a despojar al director de su “sala particular” y de la posibilidad de dar un lustre excepcional a la exhibición de su obra. Un indicio a favor de la hipótesis de que Clavé tuvo que renunciar a ese privilegio se encuentra en el hecho de que tan pronto como la Dirección pasó a manos de José Salomé Pina se restableció en la Decimocuarta Exposición de 1869 el *Estudio del director*, con la diferencia significativa de que Pina presentó sobre todo diversas copias tomadas a partir

de los Viejos Maestros como Carlo Dolci, el Domenichino, Velázquez, el Sasoferrato y Tiziano, pinturas de las que sí se derivaba un beneficio encaminado a la formación de los alumnos de la Academia. El regreso del pensionado de Roma se encontró rodeado del interés por recibir la formación de quien había estudiado y copiado a los grandes pintores del pasado, sin ir más allá del siglo XVI, es decir sin mostrar ni un gusto, ni una preferencia por los “primitivos”.

El beneficio que obtenían los alumnos de la Academia de la privilegiada exposición de los retratos de Clavé era marginal; como lo era, en opinión de Manuel Revilla, el que se derivaba del que el maestro les entregara “un pequeño apunte hecho por él mismo con lápiz y á contorno, en el que ya estaba encontrada y resuelta la composición del asunto del cuadro”.⁷⁸² El “indigno” uso de los recursos de la Academia para exponer una producción dirigida al mercado y no al enriquecimiento de las galerías de la escuela terminó no en la Octava Exposición de 1855, sino en la del año anterior que fue la última ocasión en la que Clavé expuso sus retratos en las salas de la escuela. La confesión del pintor hecha en 1851 a Pablo Milá y Fontanals en el sentido de tener buenas ganas de ser millonario y estar casado no debe ser desestimada; Clavé llegó a México como uno más de los pintores extranjeros, y no de los que arribaron de una manera desinteresada, sino más bien como aquellos que, como Pingret, deseaban hacer fortuna en “la tierra de Cortés”. Si Clavé se propuso “no hacerle el juego que esperaba dentro de la Academia” al francés para reunir los veinte mil pesos que, según Manuel Vilar, se propuso ganar en dos años, Pingret contribuyó a poner al descubierto que Clavé, desde su puesto de Director particular de pintura, perseguía una meta similar, sólo que en un plazo mayor. El español obstaculizó al francés en su intento de lucro, y éste frustró la estrategia de aquel.

Por otra parte, en cuanto a sus “ganas” de contraer matrimonio, Clavé lo hizo justo en los años álgidos de su carrera, y en conexión con su polémica-pugna con Cordero. Si debemos dar crédito a la información consignada por Manuel G. Revilla, la unión matrimonial del catalán fue tan forzada como la realización de *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre*. El historiador relató que fue a partir de la

⁷⁸² Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 125.

necesidad de elaborar la pintura de historia que tanto se le demandaba a Clavé, en un momento en que pugnaba, con cierta desesperación, por conservar su puesto como Director del ramo de pintura que el pintor entró en “relaciones de las que la sociedad no autoriza” con la “bella y arrogante mujer de condición modesta” que le había servido de modelo para representar a la enloquecida Isabel de Portugal. Según cuenta el historiador que el “severísimo” Bernardo Couto puso al pintor en “la disyuntiva, ó de renunciar al profesorado de la Escuela, ó de legitimar sus relaciones”.⁷⁸³ Clavé decidió casarse con María del Carmen Arnaou Vargas (Arnau para Revilla). Este hecho, que tiene un valor que rebasa al de la mera anécdota, pone al descubierto como el catalán estuvo dispuesto a hacer todo lo necesario para conservar su cargo; las medidas que hubo que tomar para enfrentar a Cordero afectaron incluso su estado pues mediante el sacramento del matrimonio quedó unido de por vida a la mujer que prestó su rostro a la obra que le permitió demostrar su capacidad como pintor de obras de historia.

Otro indicio sobre la importancia del problema planteado por Pingret, y otros de los opositores a Clavé, sobre la borrosa frontera entre la labor institucional del Director de pintura, y el ámbito de sus intereses privados se encuentra en el último contrato firmado por él y el establecimiento, representado por José Bernardo Couto en su calidad de Presidente de la Junta y por Manuel Díez de Bonilla como secretario. El contrato se suscribió cinco años después del momento climático que significó la segunda renovación de 1856, pero es probable que, como en el caso de la obligación de entregar a la escuela dos obras de composición original (cláusula 7ª) y de formar el catálogo razonado de los objetos pertenecientes al arte de la pintura de la Academia (cláusula 6ª), las obligaciones suscritas sean una repetición de las pactadas con anterioridad, en todo caso el texto da testimonio de la necesidad de precisar con detalle el modo en el que debía conducirse el Director de pintura. Resulta muy revelador sobre el cambio en el clima en el que Clavé debía continuar su labor al frente de la enseñanza de la pintura el que se señalara expresamente que “las condiciones estipuladas en la primera contrata ajustada en Roma...[continuarían] rigiendo entre las partes, con solo las variaciones que explica el

⁷⁸³ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 155.

presente documento.⁷⁸⁴ Dichas modificaciones fueron muy puntuales en establecer la distinción entre las “obras de la Academia” y las “propias” de Clavé, cuya ejecución no debía ser un obstáculo para que el Director llamara “a sus discípulos para instruirlos prácticamente en todos los pormenores del arte, fijando su atención sobre todas las dificultades que presente y el modo de apreciarlas y resolverlas (cláusula 4ª)”. El texto pone al descubierto que el pintor se movía en dos esferas susceptibles de entrar en conflicto, pero que debían armonizarse: su actuación institucional, a la que estaban unidas las obras que debía entregar a la Academia, y la privada al servicio de la burguesía mexicana. Clavé asumió el deber jurídico de no dejar de impartir tres horas diarias de clases aun cuando debiera ejecutar “obras que no pertenecen a la Academia” fuera de ésta por ser “absolutamente imposible trabajarlas en este establecimiento” (cláusula 3ª). Esta obligación podría estar vinculada a los retratos que el pintor debía realizar en el domicilio de los comitentes, si es que no los “invitaba” a acudir a su estudio en la escuela, cosa de lo que no hay información, pero es poco creíble dado el alto rango de los retratados. También puede estar relacionada con obras que sin pertenecer a la Academia eran pactadas con ella, como fue el caso de la decoración pictórica de la cúpula de La Profesa, iniciada en 1858, que exigió que el maestro se ausentara de la escuela. El énfasis que puso el contrato en la asistencia de Clavé, la cual debía ser por todo el tiempo que estuviera abierta su cátedra, con el deber de impartir tres horas diarias de lección, y cuya inasistencia sólo podía ser autorizada por el Presidente, permite plantear la interrogante sobre la asiduidad de Clavé en el cumplimiento de sus deberes docentes; después de todo, los adelantes de sus alumnos tenían, en opinión de sus detractores, mucho de simulación, puesto que la composición era resuelta por el maestro. A la vista de la vastedad de su producción retratística, de su negligencia en cumplir con sus obligaciones contractuales en relación con las composiciones originales que debía entregar (tres, de las que sólo pintó una)⁷⁸⁵, y de la necesidad de incluir expresamente en el contrato el deber

⁷⁸⁴ Clausula 1ª del contrato celebrado entre la Academia de San Carlos y Pelegrín Clavé, publicado en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 158.

⁷⁸⁵ El informe que presentó José M. Flores en septiembre 24 de 1864 dejó en claro que Pelegrín Clavé adeudaba en aquel momento “TRES OBRAS de composición original, y el repetido Catálogo de las que existen en la Academia”. El primer contrato celebrado con el español se firmó en Roma el 4 de julio de 1845;

de impartir tres horas diarias de clases, sin faltar a ellas, no es descabellado conjeturar que el maestro catalán distraería su tiempo y atención en la realización de una obra que tan sólo le reportaba beneficios a él, más no a la institución, y mucho menos a sus discípulos.

La presencia de Pelegrín Clavé en las exposiciones anuales de la Academia, tal y como ha quedado documentado en los catálogos que a partir de la Segunda se publicaron de manera regular, y al manuscrito que bajo el título de *Anotaciones autocríticas* fue dado a conocer por Salvador Moreno, así como por las reseñas y artículos publicados por la prensa de la época, permite trazar una clara división en la carrera del pintor catalán en México. El primer período abarcaría desde 1846, año de su arribo a México y de la celebración de la protoexposición conjunta de Clavé y Manuel Vilar celebrada en julio de ese año en la casa de la Lotería, hasta principios de febrero de 1856 cuando concluyó la Octava Exposición. La segunda etapa de sus años mexicanos inició en tal momento y finalizó con su salida del país a principio de 1868. Salvador Moreno trató de manera unitaria la prolongada permanencia de veintidós años de Clavé en México, criterio que sugiere una práctica profesional sostenida sin cambios cualitativos desde el inicio de la vigencia de su primer contrato, en el momento de su llegada a país, hasta el momento de su partida dos años después de que concluyera el cuarto y último de sus contratos el 14 de enero de 1866. Esta visión oculta las dramáticas consecuencias que se derivaron de los ataques tanto de Édouard Pingret como de Juan Cordero y sus partidarios, las cuales tuvieron tal resonancia que llevaron a la desaparición de Pelegrín Clavé del escenario de las exposiciones marcando un punto de inflexión en su carrera, favoreciéndose la

era obligatorio por el término de cinco años, contados desde la fecha de su ingreso al establecimiento, y que debían concluir el 14 de enero de 1851. En este contrato no se estableció la obligación de entregar obra alguna a la Academia. El segundo contrato se celebró el 6 de enero de 1852 y concluyó el 14 de enero de 1856; en este contrato Clavé se obligó a dejar *dos obras de su arte*. El tercer contrato fue suscrito el 1 de febrero de 1856 y concluyó el 14 de enero de 1861; Clavé se comprometió a hacer para la Academia dos obras de composición original y a formar el catálogo razonado de las obras de pintura existentes en el establecimiento. El cuarto, y último, contrato se celebró el 21 de mayo de 1860 y concluyó el 14 de enero de 1866; en este contrato se reiteraron las obligaciones de entregar dos obras de composición original y de elaborar el catálogo. En relación al cumplimiento de estas obligaciones Clavé entregó una obra de composición original y dos copias mandadas a ejecutar por el Supremo Gobierno. *Vid.* José M. Flores, *Informe sobre las obras que debe presentar Clavé a la Academia de San Carlos*, publicado por Salvador Moreno en *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, pp. 159 y 160.

continuidad de su labor como docente, en detrimento de su valoración como artista practicante del género del retrato, que no de la pintura de historia, que fue una excepción forzada en su desarrollo. En el momento en que presentó la única pintura de historia que realizó, en cumplimiento de sus obligaciones contractuales, concluyó su participación en la historia de las exposiciones de arte por él instauradas en México. Con toda seguridad, si el maestro hubiera continuado por el sendero abierto con la pintura de tema isabelino, su participación en las exhibiciones no se habría extinguido hacia la mitad de sus años mexicanos; sin embargo, en contra de la opinión de Salvador Moreno, al pintor le faltaron “ganas”, o capacidad, para practicar el género más valorado en los círculos académicos.

En suma, los años mexicanos de Pelegrín Clavé deben subdividirse en dos fases: la primera desde su llegada en 1846 hasta la celebración de la Octava Exposición a finales de 1855, en las que tuvo una destacada participación como artista en las exposiciones de la Academia, y en la que antes organizó en colaboración con Vilar, y la segunda que concluyó con su salida de México el 6 de febrero de 1868, doce años en los que siguió activo como docente y como artista, pero en los que su obra no volvió a ser incluida en las exposiciones de la Academia. Es cierto que en el segundo período propuesto la regularidad de las exposiciones se rompió debido a la inestabilidad y la guerra que padeció el país, aun así sigue siendo cierto que en las seis exposiciones que se celebraron en esos turbulentos años Pelegrín Clavé no participó en ninguna. La novena exposición se celebró en 1856; la décima en 1857; la undécima en 1858; durante los dos años siguientes, se suspendieron las exposiciones para reanudarse en diciembre de 1861 con la duodécima; en 1862 no hubo exposición, pero en diciembre se llevó a cabo una *Distribución de premios a los alumnos de la Academia de Nobles Artes de San Carlos* en la que Clavé pronunció un discurso muy significativo en relación a la “pintura cristiana”, el cual inició invocando a Giotto y a Cimabue; en los años de 1863 y 1864 tampoco se celebraron las exhibiciones; la decimotercera exposición se llevó a cabo en 1865; en 1866, 1867, y 1868 no hubo exposiciones; para diciembre de 1869, año en que se reanudaron con la decimocuarta, Pelegrín Clavé ya había abandonado el país.

La explícita distinción establecida en sus nuevos contratos, al menos en el suscrito en mayo de 1860, entre las obras “pertenecientes a la Academia” y las “propias”, se encuentra en relación con su paso por las exposiciones anuales de la escuela, dado que ésta se redujo a la exhibición de la segunda categoría de pinturas y concluyó cuando después de cerca de diez años de permanencia en México se dignó a satisfacer las exigencias de la opinión pública y de las autoridades de la Academia dando a conocer su única composición original. La pintura de Isabel la Católica marcó una inflexión entre la exhibición de la obra del “abusivo” retratista, según la opinión combinada de Pingret y Cordero, y el silencio que acompañó a su incumplimiento en realizar pinturas de historia, a las que renunció una vez que abandonó Roma convertido, gracias a ellas, en el Director del ramo de pintura de la Academia de San Carlos. Los catálogos de las exposiciones constituyen una fuente valiosa para reconstruir la labor de Clavé durante los primeros años de su permanencia en México en dos líneas: como artista creador de una nutrida producción retratística “propia”, y como maestro que desarrolló una intensa actividad docente, que suplió las carencias de una institución que había iniciado una nueva y brillante etapa a partir de su reorganización prevista en el decreto de 1843. La verdadera contribución de Pelegrín Clavé, que llevó a las autoridades de la Academia a usar con él cierta “complacencia y disimulo” ante sus omisiones, fue su esforzado y fructífero desempeño como maestro. Revilla, que tanto censuró su método de entregar a sus discípulos apuntes con la composición resuelta, enfatizó el amplio espectro de materias que el catalán tuvo que impartir durante los primeros años, en tanto se formaban alumnos capacitados para irse incorporando a la planta docente. El historiador señaló:

“Al inaugurarse los estudios de la Academia y en los primeros años de su profesorado, tuvo a su cargo Clavé, á causa del escaso personal con que contaba la Escuela, aparte de las clases de pintura y la inspección de las clases de dibujo, las de copia del Yeso, estudio del Natural, Claroscuro, Anatomía, Perspectiva y Paisaje”.⁷⁸⁶

La actividad de Clavé durante la primera etapa de sus años mexicanos, tal y como puede ser reconstruida a partir de la información consignada en los catálogos de las

⁷⁸⁶ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 123.

exposiciones y de las *Anotaciones autocríticas* lo muestra como un prolífico retratista y un esforzado maestro.

El pintor español, en compañía del escultor Manuel Vilar, arribó a México el 14 de enero de 1846, momento a partir del cual inició la vigencia del contrato suscrito en Roma el 4 de julio de 1845 (cláusula 1ª).⁷⁸⁷ En julio los dos artistas organizaron una exposición conjunta en la casa de la Lotería, por encontrarse el edificio de la Academia en reparación. Los artistas invitaron a la exhibición por medio de un impreso, en el que incluyeron la significativa frase de que tenían “el honor de ofrecer...sus servicios”.⁷⁸⁸ La dicotomía entre la obra “propia” y la realizada dentro del ámbito de la Academia, imposible de llevarse a cabo en tanto no quedara habilitada la sede de la escuela, recibía su primer reconocimiento público explícito, con la invitación y con la muestra misma la cual “causó gran revuelo en el raquíptico medio artístico de la ciudad”.⁷⁸⁹ No se conserva una relación sobre los retratos que “mucho llamaron la atención y agradaron”,⁷⁹⁰ incluidos en esta muestra a la que se puede calificar como protoexposición.

En el año de 1847 no se repitió la iniciativa; el público tuvo que esperar a que la Academia iniciara sus actividades para poder asistir a la Primera Exposición organizada por la institución del 24 de diciembre de 1848 al 7 de enero de 1849 de la cual, como ya se indicó, no se publicó un catálogo. Aun así, Clavé dejó constancia manuscrita de que presentó nueve retratos, cuatro de señoras y cinco de señoritas que fueron recibidos con muchos elogios “del innumerable gentío de todas clases que visitó la Academia”. Clavé en un ejercicio de autocrítica hizo observaciones sobre las pinturas que expuso, introduciendo una interesante reflexión sobre el atractivo mayor del retrato femenino ya que “los ropajes de las señoras se prestan doble (que los) de los hombres. Son más ricos en forma y color, más variados (y) por consiguiente más interesantes”.⁷⁹¹Y a en la

⁷⁸⁷ Primer contrato de Pelegrín Clavé con la Academia de San Carlos de México suscrito en Roma el 4 de julio de 1845. Publicado por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op.cit.*, p. 152.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁸⁹ *Ídem*.

⁷⁹⁰ Manuel G. Revila, *op. cit.*, p.122.

⁷⁹¹ *Anotaciones autocríticas*. Manuscrito autógrafo de Pelegrín Clave, publicado en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p.108.

protoexposición de 1846 el talento de Clavé para pintar accesorios había deslumbrado al público. Al analizar las obras por él expuestas en la Primera Exposición el pintor anotó:

“Los retratos de la señora De la Cortina y el de la señora Martínez del campo son bien entonados, pero es más grato el segundo, llena más la vista. Los dos están bien individualizados pero el (primero) es más simpático y bien analizado es el mejor retrato de señora que pintó, si bien la cabeza de la señorita Rionda está mejor pintada.

En el de Rosarito, el que sigue al de la señora De la Cortina, el fondo no está tan bien entonado, pero es muy elegante y debe contentar a cualquier Dama. El de la señora Martínez del Campo es el mejor entonado, la cabeza es la mejor que...colorido he pintado. Ninguna de señora se (le) puede comparar.”⁷⁹²

A partir de la Segunda exposición celebrada de diciembre de 1849 a finales de enero de 1850 se implementó la práctica de publicar catálogos que dieran cuenta de las obras expuestas. Las piezas aparecieron consignadas en diversos apartados que se correspondían a los diferentes núcleos de la exhibición, los cuales dan cuenta de las asignaturas impartidas en la Academia, con el nombre de los respectivos maestros. En el caso de la Segunda Exposición se incluyeron doce, dos de los cuales hacen referencia a la labor de Clavé como maestro de *Dibujo de la estampa* y de *Dibujo del Yeso*. Los rubros correspondientes del catálogo son: *Clases de Dibujo. De la Estampa. Bajo la dirección del director D. Pelegrín Clavé. Profesores D. Miguel Mata y D. Manuel Terrazas. Correctores. D. Francisco Molina y D. Justo Galván (Sala de dibujo en los altos de la Academia, entrada a la derecha de la escalera; y Clase de Yeso. Bajo la dirección e inmediata corrección del director D. Pelegrín Clavé*. El catálogo resulta engañoso pues no señaló que Clavé impartía otras clases, como Manuel Revilla indicó. A partir de este momento (1849) hasta la Octava Exposición de 1855-56 una constante de las exhibiciones, y por ende de sus catálogos, fue la presencia del *Estudio del Director D. Pelegrín Clavé*, en el que se presentaron sus obras en solitario. En la Segunda Exposición el maestro presentó ocho retratos, predominando ahora los masculinos, cinco, frente a tres femeninos. El catálogo correspondiente los consignó:

⁷⁹² *Ídem*.

“Retrato de medio cuerpo, tamaño natural, del Sr. D. J. R. de la Peza, idem, idem, idem, de la Sra. Doña Ángela Adalid de Mirafuentes, idem, idem, idem, del Sr. D. Vicente Pozo, idem, idem, idem, de la Srita. Doña Antonia Echeverría, idem, idem, idem, del Illmo. Sr. Arzobispo D. Juan Manuel Irizarri, idem, idem, idem, de la Sra. Doña Manuela Rangel de Flores, idem, idem, idem, del Sr. D. Juan M. Flores, idem, idem, idem, del Sr. Dr. Franciso Javier Vértiz.”⁷⁹³

En diciembre de 1850 se abrió al público la Tercera Exposición que concluyó a finales de enero de 1851. En esta exposición, que fue la del debut de Édouard Pingret en México, las obras se distribuyeron en veintidós apartados. Clavé apareció de nuevo al frente de las clases de *Dibujo de la estampa* y de la del *Dibujo del yeso*. En esta ocasión se incluyó un espacio reservado para el *Estudio del director de Escultura, D. Manuel Vilar*, para presentar las obras originales de “dicho señor”; probablemente el escultor siguió el ejemplo de Clavé. En la Tercera Exposición el número de retratos que presentó el pintor catalán aumentó a once; de los cuales ocho fueron masculinos y tres femeninos. El catálogo los consignó:

“Retrato del Sr. D. Juan de la Granja, de medio cuerpo, tamaño natural. Idem del Sr. Cayetano Rubio, idem, idem. Idem de la Sra. Da. Dolores Rubio de Rubio, idem, idem. Idem del Sr. D. Octaviano Muñoz Ledo, idem, idem. Idem de la Sra. Garro de Muñoz Ledo, idem, idem. Idem de la Sra. Da. Manuela Castro de Lasqueti, Id., id. Idem del Sr. D. Juan de Lasqueti, idem, idem. Idem Idem de la Sra. Da. Mariana Rubio de Cancino, idem, idem. Idem del Sr. D. Rafael Cancino, idem, idem. Idem del Sr. D. Gustavo Sneyder. Tamaño natural. Idem de Sr D Andrés Quintana Roo, idem.”⁷⁹⁴

La Cuarta Exposición se celebró de diciembre de 1851 a enero de 1852. Clavé aparece en el catálogo como maestro de las mismas asignaturas que en los dos años precedentes. En cuanto a las pinturas que presentó en la sala dedicada a su estudio, el maestro incluyó nueve obras: ocho retratos, cinco de hombres y tres de mujeres, y una alegoría de *La Contemplación*, pintada en su etapa romana, obra que, como la posterior de *La Primavera* que es en realidad el retrato de la niña Ana Philips, probablemente puede

⁷⁹³ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes de que consta la Segunda Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero, 1850. México Establecimiento tipográfico de R. Rafael. Calle de Cadena número 13. 1850. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op.cit.*, p. 62.

⁷⁹⁴ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes presentados en la Tercera Exposición Anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero, 1851. México. Tipografía de R. Rafael, Calle de la Cadena No 13, 1850. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 87.

ser considerada como perteneciente al género predilecto de Clavé. El catálogo correspondiente indicó:

“Media figura de una niña que representa la Contemplación, original. Retrato del Sr. Manuel Rionda. Idem del arquitecto el Sr D. Lorenzo Hidalgo. Idem de la Srita. Doña Ana García Icazbalceta de Hidalgo. Idem del Sr D. Manuel Gutiérrez Rozas. Idem de la Srita. Doña Manuela Santibáñez de Flores. Idem del Sr. Claudio Ochoa. Idem de la Srita. Doña Ana de Ochoa. Idem del Sr D Félix Pavía.”⁷⁹⁵

En la Quinta Exposición que se presentó en diciembre de 1852 Clavé presentó nueve pinturas, todas ellas retratos; siete masculinos, incluido el de un niño, y dos femeninos, siendo uno el de una niña. En su estatus como docente no se menciona ningún cambio. Los retratos exhibidos fueron:

“Retrato de más de medio cuerpo, tamaño natural del Sr. D. Diego Durán y Domínguez; idem, idem, idem de la Sra. Da. Guadalupe Almendaro de Durán; idem, idem, idem del Sr. D. Cándido Guerra; idem, idem, idem del Sr. Dr. Matías Beístegui; idem de cuerpo del tamaño natural del niño D. Gabriel Gamio; idem, idem, idem de la niña Da. Dolores Atristáin; idem en busto del Sr. D. Jorge Ainslie; idem, idem del Sr. D Antonio Tomasich: idem, idem, del Sr. D. Evaristo Barandiaran.”⁷⁹⁶

A finales de 1853, el año del regreso a México de Juan Cordero y de la exhibición de *La Mujer Adúltera*, se celebró la Sexta Exposición de la Academia en la Sala dedicada al *Estudio del Director de pintura* se presentaron seis retratos, predominando los de mujeres, cinco, y tan sólo uno masculino, el del historiador, y protector de Édouard Pingret, Lucas Alamán. Fue en el marco de esta exposición que el pintor francés incapaz de tolerar la competencia de Cordero y de Clavé publicó su artículo simulado en *El Ómnibus* en el que hizo una crítica despiadada del primero y denunció ante la opinión pública los privilegios, o abusos, del segundo encaminados al lucimiento de su obra. El catalogo correspondiente dio cuenta de las piezas expuestas por el catalán:

⁷⁹⁵ Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la cuarta exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México. Enero, 1852. México. Tipografía de Rafael y Vila, Calle de Cadena, Núm. 13. 1853. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁹⁶ Catálogo de los objetos de Bellas Artes, presentados en la Quinta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero de 1853. México: 1853. Tipografía de R. Rafael, Calle de Cadena núm. 13. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 141.

“Retrato de más de medio cuerpo, tamaño natural, del Exmo. Sr. D. Lucas Alamán, Idem, idem, idem de la Sra. Doña Juliana Sanromán de Haghenbeck; Idem, idem, idem de la Sra. Doña Refugio Sanromán de Cortina Chávez; Idem, idem, idem de la Srita Doña Josefa Sanromán; Idem, idem, idem de la Sra Doña Ana María Díaz de Ortíz; Idem, idem, idem de la Sra Doña Dolores Monteverde de Ortiz.”⁷⁹⁷

La Séptima Exposición se celebró de diciembre de 1854 a principios de febrero de 1855. En el catálogo se informó que Clavé, además de estar al frente de las clases de *Dibujo de la Estampa* y de *Dibujo del Yeso*, dirigía y corregía *la Clase de estudios nocturnos. Del natural*. Esta exposición supuso para el catalán el fin de la práctica de exhibir su producción retratística iniciada con la protoexposición de 1846. El maestro presentó seis obras; tres retratos masculinos, incluido el del crítico Rafael Rafael, quien a pesar de ser su amigo, contribuyó a la caída del Director por su insistencia en que presentara pinturas de historia; y tres femeninos, entre los que se contó el inconcluso de la niña Ana Philips, obra que a la vez ha sido nominada, pero no en el catálogo, como una alegoría de *La Primavera*. Esta pintura constituye toda una paradoja puesto que dedicada a la estación que trae consigo la renovación de la vida, marcó el final de la participación de Clavé en las exposiciones de la Academia como practicante del género del retrato, por el que se inclinó desde su juventud. La pintura se exhibió a pesar de estar inconclusa, tal vez como un símbolo, consciente o inconsciente, de que su paso como retratista en las exposiciones de San Carlos había llegado a su fin, como consecuencia del entorno negativo que se había generado por los ataques de Pingret y Cordero. La labor retratística del catalán dentro del marco de las exposiciones de la escuela quedó inconclusa como el retrato de Ana Philips, último mencionado por los catálogos dentro de la producción que durante siete años Clavé mostró en la sala dedicada al Estudio *del director de pintura*. *La Primavera* no abrió un ciclo sino que lo cerró. Las obras presentadas en la Séptima Exposición fueron:

“Retrato de medio cuerpo, tamaño natural del Sr. D. R. Rafael; Idem idem idem del Sr. conde Juan Cossato; Idem idem idem de la Exma. Sra. Doña Mercedes Espada de Bonilla; Idem, idem, idem del

⁷⁹⁷ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes. Presentados en la Sexta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero. México. 1854. Tipografía de Rafael Rafael. Calle de cadena núm, 13. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 170.

Sr. D. Juan Capsson; Idem idem idem de la Sra Doña Beatriz Garay de Gil; Idem idem idem de la niña Doña Ana Philips.”⁷⁹⁸

En diciembre de 1855, en vísperas de la terminación de su segundo contrato como Director del ramo de pintura, en medio de la lucha sin tregua de Juan Cordero por sucederle en el cargo, y con una imagen enturbiada por las denuncias de Édouard Pingret, Clavé presentó en la Octava Exposición la primera, y última, obra de composición original que realizó con miras a dar cumplimiento a sus obligaciones contractuales. Esto no se verificó dado que el maestro debía entregar dos pinturas de composición original al término de los cinco años previstos en la renovación de su contrato; el pintor tan sólo presentó una, como quedó consignado en el catálogo:

*“Estudio del Director de Pintura Don Pelegrín Clavé La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre”.*⁷⁹⁹

En los años precedentes, el pintor había presentado un total de cincuenta y ocho obras, de las cuales cincuenta y siete fueron retratos; tan sólo una pintura, *La Contemplación*, se encontraba en una huidiza frontera entre este género y el de la alegoría; *La Primavera* se presentó como el retrato de Ana Philips. Destruída su carrera como retratista, en el marco de las exposiciones de la Academia, el “nuevo” Clavé, practicante de la pintura de historia, en concordancia con sus obligaciones contractuales, tan sólo presentó una pieza. La pintura de la reina Isabel la Católica constituyó el canto del cisne de Pelegrín Clavé; después de exponerla y de recibir los elogios de quienes vieron satisfecha su exigencia de que el catalán practicara el género histórico, el pintor murió para las exposiciones de la Academia como un participante que presentara obras de su creación, si bien se continuaron exponiendo copias derivadas de su producción.

En enero de 1856 Pelegrín Clavé vio con satisfacción que la Academia de San Carlos renovó su contrato por cinco años más; el catalán había podido imponerse a las

⁷⁹⁸ Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la séptima exposición anual de la Academia Nacional de San Carlos de México. Enero de 1855. México, Imprenta de F. Escalante y Comp., Calle de Cadena. Núm. 13. 1855. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁹⁹ Catálogo de las obras de Bellas Artes presentadas en la octava exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Diciembre de 1855. México. Imprenta de J.M. Andrade. Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 226.

pretensiones de Juan Cordero y, sin embargo, su triunfo fue su perdición: la escuela conservó al apreciado docente pero anuló al artista cuyo genio se realizaba en el lucrativo género del retrato, su “obra propia”, y desdeñaba la pintura de historia, que debía practicar para dar cumplimiento a sus deberes con la Academia y para complacer a aquellos que, como Rafael Rafael, esperaban que el Director particular de pintura la abordara por encontrarse en la cúspide de la jerarquía de géneros sostenida por la ortodoxia académica. La enigmática sentencia de Clavé sobre el momento en que nació su malestar por encontrarse en México en torno a 1855-56 adquiere pleno sentido. La idea expresada por Eduardo Báez sobre la supuesta felicidad y fortuna de Clavé perturbada solamente “por sus desaveniencias [sic] con el gobierno liberal, y por su larga rivalidad con Juan Cordero” es insuficiente para abordar el estado de abatimiento y decepción confesado por el propio Clavé, que debió nacer no en 1856, sino tal vez tres años antes con los ataques de Pingret y el retorno de Cordero deseoso de despojarlo de la primacía artística. La exclusión del español de las exposiciones, en las que había hecho un uso abusivo de sus privilegios para dar a conocer su “obra propia”, implicó su marginación como artista y un obstáculo para su legítimo deseo de hacer fortuna. El artista tenía hacia 1856 suficientes motivos para sentirse apesadumbrado.

TERCERA PARTE.

PRIMITIVISMO Y CATOLICISMO. EL TESTIMONIO ESCRITO DE MANUEL VILAR Y DE PELEGRÍN CLAVÉ.

I. MANUEL VILAR Y PELEGRÍN CLAVÉ. CÓMPLICES EN UNA AVENTURA TRASATLÁNTICA.

Barcelona, Roma y México: dos vidas, dos carreras, una amistad.

Entre los factores que condujeron a Pelegrín Clavé a hundirse en un estado de profunda tristeza uno de los fundamentales fue la muerte de Manuel Vilar en 1860, a la que pronto se sumó la de su gran protector José Bernardo Couto en 1862. De manera explícita Clavé hizo mención, al menos en dos ocasiones, a la pesadumbre que se apoderó de él ante el deceso del escultor. En la carta que remitió el 28 de noviembre de 1860 a Claudio Lorenzale en la que le participó el funesto suceso y le solicitó que él lo comunicara a José Vilar, el hermano del artista, Clavé incluyó la siguiente confesión: “Esta pérdida me hará muy triste el tiempo que permanezca aún en México. Ya no veo el momento de regresar a Barcelona para dar fin a mi peregrinar...”.⁸⁰⁰ Meses después escribió al mismo sujeto, que se desempeñaba como Director General de Nobles Artes de la Academia Barcelonesa, la varias veces citada carta en la que incluyó la sentencia lapidaria sobre su deseo de abandonar el país al que se había trasladado en 1846: “México después de los cambios sufridos en la Academia y de la muerte del amigo Vilar, perdió su encanto para mí...”.⁸⁰¹ La aventura mexicana de Clavé se encontró unida a la de Manuel Vilar, al concluir la de éste, también terminaba la de aquel. El Destino o la Providencia quiso que la existencia de ambos artistas se encontrara entrelazada; sus vidas no fueron “paralelas”, a la manera de las biografías escritas por Plutarco, sino “convergentes”, siendo los puntos de intersección Barcelona, ciudad común de nacimiento y primera formación, Roma, urbe

⁸⁰⁰ Carta de Pelegrín Clavé a Claudio Lorenzale fechada en México el 28 de noviembre de 1860. Publicada por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 101.

⁸⁰¹ Carta de Pelegrín Clavé a Claudio Lorenzale fechada en México el 27 de marzo de 1861. *Ibidem*, pp. 101 y 102.

en la que perfeccionaron su práctica artística, y México, ámbito en el que ésta dio sus frutos de mayor trascendencia, al operar la reorganización de la enseñanza de las artes en la Academia de San Carlos; fundar una escuela nacional de pintores y escultores integrada por el nutrido grupo de sus discípulos; y producir lo más importante de sus respectivas carreras artísticas.

La figura de Manuel Vilar da luz sobre la de Clavé, no sólo por la circunstancia de haberse embarcado de manera conjunta en el proyecto de dar nueva vida a la Academia mexicana, sino porque el escultor dejó un rico *corpus* epistolar y un diario particular, publicados por Salvador Moreno, que permite conocer con cierto detalle el modo en el que el artista percibió los acontecimientos vinculados a la labor docente y administrativa común en la Academia, en un tiempo decisivo, y oscuro, para la historia religiosa, artística, política y económica de México.⁸⁰² Ante los nubarrones que llenaron de sombras el devenir histórico de nuestro país durante el siglo XIX, la labor de Clavé y Vilar, inscrita en la acción cultural del bando conservador, se alzó como un foco esperanzador. Las cartas de Vilar constituyen una preciosa fuente para conocer los pensamientos del escultor implicado en la reforma de la enseñanza artística en México. Como extranjero deseoso de mantener informada a su familia y a sus amigos sobre los acontecimientos en medio de los cuales transcurrían sus días, Vilar dio testimonio de la agitación política padecida por México, tanto por las divisiones internas, como por la agresión y amenaza derivada de las potencias extranjeras, en particular la de los Estados Unidos. Manuel Vilar, buen católico, como Clavé, dio fe de la violencia padecida por la Iglesia a manos de la facción de los liberales, a quienes se refirió con la expresión de “facinerosos constitucionalistas”, dirigidos por el “Presidente demagogo”, el Sr. Juárez.⁸⁰³

Pelegrín Clavé nació en Barcelona el 17 de junio de 1811 en tanto que Manuel Vilar lo hizo un año después, el 15 de noviembre de 1812. El primero procedía de una familia

⁸⁰² En este capítulo todas las cartas mencionadas, a menos de que se indique lo contrario, fueron escritas por Manuel Vilar y publicadas por Salvador Moreno en *El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM-IIE, 1969.

⁸⁰³ La expresión “facinerosos constitucionalistas” fue utilizada por Vilar en la carta a José Vilar fechada el 2 de julio de 1858; el escultor se refirió a Juárez como el “Presidente demagogo de Veracruz” en carta dirigida al mismo José Vilar fechada el 2 de mayo de 1859. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, *op. cit.*, pp. 180 y 187.

no muy extensa, integrada por sus padres Rafael Clavé Molists, su madre Eulalia Roqué Ferrer y tres hijos, siendo Pelegrín el segundo de ellos; Manuel Vilar fue el séptimo de los once hijos que engendraron José Vilar y Manuela Roca, quienes murieron durante su niñez, quedando el hermano mayor, llamado también José, arquitecto de profesión, a cargo de sus hermanos. Clavé ingresó a los once años, en 1822, a la Escuela de Nobles Artes de Barcelona con la intención de convertirse en pintor, privilegiando ya desde entonces el género del retrato, en tanto que Vilar lo hizo a los doce años, en 1824, dudando al principio en dedicarse a la arquitectura, por la que conservó siempre un vivo interés, o a la pintura; optó finalmente por la escultura, quedando bajo la dirección de Damián Campeny (1771-1855). Cuando en 1832 la Junta obtuvo la autorización real para enviar estudiantes pensionados a la Academia de San Lucas de Roma, tanto Vilar como Clavé concurren al concurso correspondiente, celebrado al año siguiente, resultando vencedores cada uno en sus respectivos ramos. El 21 de abril de 1834 los dos artistas partieron de Barcelona con rumbo a la Ciudad Eterna, “la capital de las artes”, pasando antes por Nimes, Marsella, Génova, Pisa, Florencia, Siena y Viterbo, ciudades en las que se detuvieron para conocer sus tesoros artísticos.⁸⁰⁴ Los años romanos de ambos creadores tuvieron una duración de poco más de una década, de mayo de 1834 a agosto de 1845. En ellos recibieron las enseñanzas directas de dos de los signatarios del manifiesto del Purismo publicado en 1843, año del decreto de reorganización de la Academia de San Carlos de México, por Antonio Bianchini: Clavé quedó sujeto al pintor Tommaso Minardi, y Vilar, una vez que logró liberarse de la dirección del español Antonio Solá (1787-1861), bajo la influencia del escultor Pietro Tenerani. Sin embargo, el verdadero maestro que ejerció una poderosa influencia entre los artistas vinculados a la revalorización de los artistas primitivos y que transmitió la sed de recuperar un arte puro, no por sus valores formales, sino por la espiritualidad católica inherente a la producción artística anterior al siglo de la Reforma protestante y al nacimiento del racionalismo académico fue el

⁸⁰⁴ En su biografía de Vilar, Salvador Moreno señaló como fecha de partida el día 24 de abril de 1834, sin embargo en su monografía sobre Clavé indicó que fue el día 21, en concordancia con los *Apuntes biográficos del distinguido escultor D. Manuel Vilar y Roca*, escritos por el pintor español. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, op. cit., pp. 23 y 22, y *El pintor Pelegrín Clavé*, op. cit., p. 21.

converso alemán Johann Friedrich Overbeck, quien también estampó su firma, a manera de validación, en el escrito *Del purismo nelle arti* de su discípulo Bianchini.

El veintiocho de julio de 1844 Manuel Vilar escribió a su hermano José informándole sobre la propuesta que José María Montoya, Encargado de Negocios de México ante la Santa Sede, le había hecho de ocupar la Dirección de la cátedra de escultura en la Academia de San Carlos, a lo cual el artista había contestado que gustosamente lo aceptaría, siempre y cuando José, de quien dependía, consintiera con ello. Manuel Vilar, consciente de la ardua competencia existente en el Viejo Mundo para poder prosperar en su carrera se mostró deseoso de embarcarse en la aventura mexicana para hacer fortuna, pues el sueldo de tres mil pesos anuales que se le ofrecía era muy atractivo. El interés del catalán por pasar a México nació de la misma motivación que llevó a Édouard Pingret, a quien tanto censuró su afán de lucro, y a muchos otros extranjeros del siglo XIX a trasladarse al Nuevo Mundo: el enriquecerse en tierras mexicanas. Por ello le escribió a su tutor pidiéndole su anuencia al proyecto:

“Yo desearía que lo aprobaras, pues su paga no es de despreciar, en particular en estos tiempos que son tan difíciles de poder hacer fortuna en Europa, y mucho menos lo puedo esperar yo con mi carácter no intrigante y mi poca fortuna”.⁸⁰⁵

Líneas abajo volvió a insistir en la “paga tan remarcable” que ofrecía la Academia mexicana, a la cual podría consagrar no más de diez años, que “son suficientes para montar una academia, y bastantes de vivir en el extranjero, pues querría pasar lo restante de mi vida en vuestra compañía”.⁸⁰⁶ Ya en los primeros momentos de la selección de los Directores de la Academia de San Carlos, Vilar fue para Clavé una suerte de genio protector, puesto que fue el escultor quien sugirió a Montoya que para el ramo de pintura podía ofrecer el cargo ya fuera a Pelegrín Clavé, o a Joaquín Espalter, o a Claudio Lorenzale. La primera recomendación de Clavé para el cargo vino de Manuel Vilar; a la que se sumó en un segundo momento la de Pietro Tenerani, quien se expresó de modo muy satisfactorio de Vilar y Clavé, y le indicó al primero que “sería una fortuna para nosotros

⁸⁰⁵ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 28 de junio de 1844. Salvador Moreno, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁰⁶ *Ídem*. El deseo de Vilar no se cumplió.

[se refiere a los dos españoles] si pudiéramos obtener estos puestos, pues con diez años que estuviéramos podríamos hacernos una buena fortuna”.⁸⁰⁷

La elección de Vilar fue más sencilla que la de su compañero pintor, la cual, como ya se ha indicado, se vio complicada por la instrucción de las autoridades de la Academia de nombrar “tres Académicos de San Lucas, por las clases de pintura, escultura y grabado, a fin de que éstos hicieran terna en cada clase de los artistas que creyesen más capaces; dejando al Ministro Sr. Montoya el elegir uno en cada terna que creyese los más adaptados para ser profesores”.⁸⁰⁸ Para el ramo de la escultura la terna quedó integrada por Pietro Tenerani, Antonio Solá y Gipson (John Gibson) quienes de modo unánime escogieron a Manuel Vilar, señalando que “no había necesidad de elegir, porque cualquier otro que hubieren elegido era inferior a mí”.⁸⁰⁹ Montoya para apegarse a las instrucciones dadas por la Academia quiso que se formara la terna, para lo cual se pensó en los escultores romanos Galli y Guaccharini, quienes no aceptaron “a causa de las comisiones que tienen, y de sus familias”, por lo que se resolvió convocar a un concurso en el cual resultó triunfante Vilar, como parecía ya estar previsto, puesto que el mismo escultor consignó que el Ministro no dejó de repetirle que él sería el elegido.⁸¹⁰ La elección de Pelegrín Clavé no fue tan fácil puesto que los académicos nombrados por México para constituir la terna, mismos que habían declinado el ofrecimiento inicial de que alguno de ellos ocupara la Dirección, pusieron su empeño en obstaculizar la elección del catalán con miras a favorecer a un discípulo de Francesco Coghetti. A pesar de ello, el Ministro mexicano terminó por nombrar a Pelegrín Clavé, lo que se encontraba en concordancia con los deseos de Vilar quien confesó a su hermano que “yo en caso que fuese nombrado y no lo fuese también éste [Clavé], no estoy muy resuelto de aceptar, pues sentiría el hallarme tan lejos de mi patria sin un amigo con quien aconsejarme y que me pudiera ayudar en caso de necesidad, pues de los italianos no hay de confiar”.⁸¹¹ Los dos artistas se embarcaron para México el 2 de diciembre de 1845, arribando a Veracruz el 14 de

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁸⁰⁸ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada el 28 de abril de 1845. *Ibidem*, p. 130.

⁸⁰⁹ *Ídem*.

⁸¹⁰ *Ídem*.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 131.

enero de 1846; en el momento que tocaron tierra mexicana comenzó a correr su contrato, iniciándose así la labor conjunta de reorganización de la docencia artística en la Academia de San Carlos.⁸¹²

A partir de la correspondencia de Manuel Vilar es posible construir un retrato de su persona y, en menor medida, de los artistas con quienes coincidió en el tiempo y el espacio, entre quienes ocupó un papel central Pelegrín Clavé. La obra epistolar del escultor adquiere el carácter de un espejo en el que puede observarse la circunstancia histórica en la que transcurrió su vida. Al momento de arribar a la “metrópoli de las artes”, Vilar tenía veintiún años de edad, en tanto que Clavé se encontraba cercano a cumplir los veintitrés. El recuento de los hechos de los dos estudiantes recién llegados a Roma inició, después de incluir la fórmula “a Dios gracias”, con su presentación ante el escultor Antonio Solá, encargado de los pensionados españoles, y de quien el Museo Nacional de San Carlos conserva el grupo en mármol del *Rapto de Helena*. Solá les señaló que “la Real Junta de Barcelona [les] protegería y que [estarían] en la casa de los pensionados”; les informó sobre el inicio de las clases y les indicó que debían copiar alguna obra de yeso para ver el estado en el que se encontraban. Vilar la modelaría y Clavé la dibujaría: la actividad del escultor y del pintor iniciaron de manera simultánea ante la misma pieza.

Las referencias a Pelegrín Clavé en la correspondencia de Vilar no son tan frecuentes como desearíamos; Manuel Vilar centró su atención en su inserción en el ambiente académico romano. Aun así, sabemos, gracias a él, que Clavé no tenía “gusto de componer ni de efecto”, por lo que “si [quería] hacer algo [debía] estudiar bastante”.⁸¹³ Tal vez sea injusto sobredimensionar esta observación de Vilar, sin embargo, se encuentra en concordancia con lo que muchos años después constituiría el centro de la polémica con los partidarios de Juan Cordero: las dudas sobre su capacidad o interés para componer

⁸¹² Existe una contradicción entre el primer contrato de Pelegrín Clavé, en el que la cláusula 1ª señaló que el término del contrato de cinco años debía iniciar desde el momento en que pisara el territorio de la República y el *Informe* presentado en 1864 por José M. Flores sobre las obras que Clavé debía presentar a la Academia de San Carlos, en el cual se señaló que el contrato debía iniciar desde la fecha de su ingreso al establecimiento. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 152 y 159.

⁸¹³ Carta a José Vilar fechada en Roma el 25 de noviembre de 1834. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 105.

obras originales, y el gran esfuerzo que constituyó la realización de la única pieza de historia que presentó en las exposiciones anuales de San Carlos. Un rasgo que sí habría de permanecer constante a lo largo de la vida de Clavé sería el poco interés que tuvo por cumplir a tiempo con las obligaciones contraídas con las instituciones que patrocinaban su labor. Como pensionado en Roma debía remitir a la Real Junta de Comercio de Barcelona obra para demostrar los adelantos en su formación; Vilar se quejó en una carta sobre la tardanza de Clavé en enviar su pieza, hecho que le impidió a él cumplir con su propio deber por tener que esperarlo. El escultor le pidió a su hermano que los excusara ante la Junta por no haberlas remitido diciendo que no habían encontrado un barco para hacerlo, pero a él le indicó que “si no hubiese sido por Clavé hace tres meses que podían estar en ésa [en Barcelona]”.⁸¹⁴ Cuando le tocó remitir la escultura correspondiente a su segundo año como pensionado Vilar volvió a retrasarse, por lo que pidió nuevamente disculpas a la Junta de Comercio señalando que el retardo “estuvo motivado no tanto por mandar la obra junto con mis compensionados [sic], como por los estudios que he tenido que hacer, los que me han llevado más tiempo de lo que yo había previsto”.⁸¹⁵

Con el tiempo, ya en México, el problema de tener que cumplir con la entrega de obras de acuerdo a los compromisos suscritos en sus contratos con la Academia se convirtió en un elemento de contraste entre Clavé y Vilar. En tanto que el primero retrasó todo lo que pudo el deber de pintar dos obras para la Academia,⁸¹⁶ por estar ocupado pintando retratos de particulares, y finalmente se separó de la Academia sin haber entregado todas las piezas que debía, Vilar, a pesar de “denunciar” tal obligación como producto de las exigencias crecientes de la Junta y de considerar que se habían aprovechado a la hora de aumentar sus deberes contractuales de su “carácter que raya en guaje”,⁸¹⁷ se apresuró a dar cumplimiento a su deber. El 26 de octubre de 1851, nueve meses después de haber firmado su segundo contrato, remitió una carta a Javier

⁸¹⁴ Carta a José Vilar fechada en Roma el 15 de octubre de 1835. *Ibidem*, p. 108.

⁸¹⁵ Carta a la Junta de Comercio de Barcelona, fechada en Roma el 11 de junio de 1837. *Ibidem*, p. 112.

⁸¹⁶ Debe recordarse que el primer contrato no generó la obligación para Clavé de realizar alguna obra; el segundo impuso la carga de entregar dos obras de su arte (sin que se mencionara el género o si debían ser originales; el tercer contrato impuso la obligación de pintar dos obras de composición original; y el cuarto contrato reiteró esta obligación.

⁸¹⁷ Carta a José Vilar fechada en México el 4 de febrero de 1851, *Ibidem*, p. 159.

Echeverría, Presidente de la Academia, en el que le comunicó que con la estatua de *Tlahuicole* entregaba la primera de las piezas que debía remitir. En la misiva indicó que:

“En cumplimiento de la obligación que me impuso la nueva contrata de hacer dos obras para esta Academia en el término de cinco años, tengo la honra de participar a V.E. que he concluido la primera de dichas obras, la cual es una estatua semi-colosal de mi invención, representando a Tlahuicole, General Tlaxcalteca, en acto de combatir en el sacrificio gladiatorio; asunto tomado de la historia antigua de México por el célebre Padre Clavijero.”⁸¹⁸

La rapidez con la que Manuel Vilar entregó a la Academia la primera obra que debía realizar se explica, en parte, como una precaución tomada por si decidía, como lo hizo, renunciar a su puesto como Director de escultura antes de que se cumpliera el término de cinco años; al remitir el *Tlahuicole*, Vilar se sintió libre de irse en el momento en que se le antojara, como le indicó en una carta a Pablo Milá.⁸¹⁹ El 9 de septiembre de 1852 Vilar le comunicó a Echeverría su decisión de abandonar su puesto docente motivado por el deseo de volver a ver a su familia y de regresar a Roma.⁸²⁰ Las autoridades de la Academia supieron convencer al escultor de que permaneciera en México, y para cumplir con la entrega de la segunda escultura que estaba obligado dejar a la escuela, Vilar remitió tres bustos en yeso: el del General Antonio López de Santa Anna, el de Lucas Alamán y el de José Bernardo Couto. El escultor prefirió, ante la imposibilidad de realizar una pieza de composición original, poner a la consideración de la Junta el que aceptara los tres retratos en lugar de aquella antes de incumplir con sus obligaciones contractuales. El gesto marcó un contraste absoluto entre el empeño por hacer frente a sus compromisos frente a la indiferencia de Clavé por cumplirlos. En la carta escrita a José Bernardo Couto, quien sustituyó a Javier Echeverría en la Presidencia de la Academia tras la muerte de éste en 1852, Vilar señaló:

⁸¹⁸ Carta a Javier Echeverría, fechada en México el 26 de octubre de 1851. *Ibidem*, p.162.

⁸¹⁹ Carta a Pablo Milá y Fontanals, fechada en México el 4 de mayo de 1851. *Ibidem*, p. 161. En esta misiva escribió una frase que bien puede considerarse como una especie de premonición o un “decreto” sobre su propio destino, pues indicó que pensaba permanecer en México hasta 1853 “porque si me quedara más tiempo no dudo que dejaría los huesos en esta tierra, por no tener el carácter adaptado para hacer el maestro de muchachos”. Sus palabras se cumplieron puesto que, si bien no fue debido a sus fatigas como profesor, la muerte le sorprendió en México.

⁸²⁰ Carta a Javier Echeverría, fechada en México el 9 de septiembre de 1852. *Ibidem*, p. 168.

“Tengo la satisfacción de poner a la disposición de la Junta Superior de Gobierno, como segunda obra que debía entregar en el tiempo de mi segunda contrata, los modelos en yeso de los tres bustos siguientes: uno del Exmo. Sr. General D. Antonio López de Santa Anna, otro del Sr. D. Lucas Alamán y otro de V. E. Yo había pensado entregar una obra de composición en vez de los mencionados bustos, pero habiéndome tenido que ocupar en los proyectos y trabajos preparatorios para el monumento y estatua ecuestre de Iturbide que me encargó la Junta Superior de Gobierno, no tuve tiempo disponible para ejecutarla; por lo tanto espero que tanto V.E. como la Junta recibirán con agrado estos trabajos”.⁸²¹

Manuel Vilar firmó un tercer contrato con la Academia en 1856, por lo que adquirió, como Clavé, la obligación de dejar al establecimiento dos obras originales al concluir el término de cinco años, las cuales no deben ser confundidas con las estatuas de Cristóbal Colón y de Agustín de Iturbide que la escuela le había encargado con miras a ser fundidas en bronce.⁸²² Salvador Moreno consignó que Vilar comunicó el 9 de septiembre de 1858 a la Junta, por medio de José Bernardo Couto, que tenía el honor “de poner a la disposición de la V. S. el modelo en yeso de una de las estatuas que sirvió encargarme ejecutara, esto es, la de Cristóbal Colón; la que he representado en ademán de indicar el Nuevo Mundo que descubrió”.⁸²³ La Academia pagó a Vilar por esta obra tres mil pesos, el equivalente a un año de su salario, lo que implica que no fue considerada como parte de las esculturas que estaba obligado a entregar en función de la renovación de su contrato. La estatua ecuestre de Agustín de Iturbide nunca fue realizada. Manuel Vilar no incumplió las obligaciones contraídas en su segundo contrato debido a que el 25 de noviembre de 1860 la responsabilidad civil derivada de tal instrumento jurídico se extinguió junto con su vida.

⁸²¹ Carta a Bernardo Couto, fechada en México el 12 de abril de 1856. *Ibidem*, p. 170.

⁸²² Estos dos encargos son expresión del ya mencionado interés de los conservadores por construir su versión de la historia tomando como punto de partida el descubrimiento del Nuevo Mundo, así como la consumación de la Independencia por Agustín de Iturbide, más que su inicio con Miguel Hidalgo. *Vid.* Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX” y “La ‘Restauración’ fallida: la pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX”, *op. cit.*

⁸²³ Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, *op. cit.*, p. 59. Moreno citó una carta dirigida a Bernardo Couto el 9 de septiembre de 1858 la cual no fue incluida entre las cartas del escultor por él publicadas en la misma obra.

A pesar de que Manuel Vilar, al defender a su amigo Clavé en relación al incumplimiento de la obligación de entregar las composiciones originales a que se había comprometido, dio testimonio de que las estaba realizando, lo cierto es que el pintor español tan sólo concluyó una, *La primera juventud de Isabel de la Católica al lado de su enferma madre*, obra que fue suficiente para que retuviera su cargo como Director de pintura, pero no para hacer de él un hombre que cumplió “religiosamente” con sus compromisos, como expresó el escultor. Vilar se fue de este mundo sin incurrir en el incumplimiento de su contrato en este punto, aunque sí en el de la elaboración del catálogo razonado de las esculturas propiedad de la Academia, en contraposición a Clavé quien se separó de la Academia quedándole a deber tres pinturas, tomando en cuenta que en el segundo contrato no se especificó que debían ser obras originales, por lo que se consideró que con dos copias que el Supremo Gobierno le había encomendado, se daba cumplimiento a su obligación. Tal fue la conclusión a la que llegó José M. Flores, Secretario de la Academia, en el informe que presentó el 29 de septiembre de 1864:

“El señor Clavé ha trabajado para la Academia un solo cuadro de composición original, y dos copias mandadas a ejecutar por el Supremo Gobierno como consta en este expediente, resultando por consecuencia que debe TRES OBRAS de composición original, y el repetido Catálogo de las que existen en esta Academia...”⁸²⁴

Por la correspondencia de Manuel Vilar sabemos que en su período romano el éxito favoreció más al escultor que al pintor, o al menos encontró menos obstáculos que Clavé para alcanzar el reconocimiento de sus contemporáneos; por su parte, Vilar no dejó de proclamar que el pintor era “un talento extraordinario”.⁸²⁵ Cuando a principios de 1841 la Junta de Comercio de Barcelona los invitó a considerar la posibilidad de aceptar un puesto docente en la Escuela de Nobles Artes, a Clavé se le llamó simplemente a impartir clases, en tanto que a Vilar se le ofreció el puesto de Teniente de director de escultura, ocupado en aquel momento por el envejecido Damián Company, su antiguo maestro.

⁸²⁴ Informe sobre las obras que debe presentar Clavé a la Academia de San Carlos. Septiembre 24 de 1864. Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, pp. 159 y 160.

⁸²⁵ Carta a José Vilar fechada en Barcelona el 16 de mayo de 1841. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 117.

Clavé le confesó a José Arrau que “según la dotación de la clase que me quieran destinar aceptaré”; por su parte, Vilar le señaló a su hermano que “si le diesen la [colocación] de Company sin ningún reparo la admitiría... Al contrario si fuese una de las de segundo orden, pues con la mezquina pensión que tienen, sin ninguna obra que hacer, es imposible vivir...”.⁸²⁶ En todo caso Vilar estaba consciente de la posición más privilegiada en que se encontraba pues, como le señaló a su hermano, Clavé estaba más desesperado que él por conocer el sueldo que habrían de ofrecerle puesto que a diferencia de él “ni menos [tenía] la esperanza de la plaza de director”.⁸²⁷ De modo similar, como ya se indicó, cuando en 1844 José María Montoya se dio a la tarea de cumplir el encargo de contratar a los nuevos directores para la reorganizada Academia de San Carlos, el diplomático mexicano le ofreció directamente el puesto para el ramo correspondiente a Manuel Vilar, en tanto que para el caso de la pintura recibió con beneplácito la sugerencia del mismo escultor para considerar las candidaturas de Clavé, Lorenzale y Espalter. Cuando la Academia giró la instrucción de que se integraran ternas de profesores destacados para postular a los artistas más capaces, Vilar fue escogido por unanimidad por Solá, Tenerani y Gipson, en tanto que Clavé tuvo que enfrentar la parcialidad y el favoritismo de Silvagni, Coggetti y Podesti, quienes no lo eligieron a él. Finalmente, el pintor catalán obtuvo el puesto porque José María Montoya decidió no acatar la decisión del jurado y resolvió contratar a Clavé, tal vez presionado por Vilar, puesto que como ha quedado indicado el escultor condicionó su aceptación, al menos en su fuero interno, al nombramiento de su amigo. Al haber sido escogido como Director de Escultura de la Academia mexicana Vilar se encontró en la situación privilegiada de poder darle la espalda, de modo temporal en su intención, a su nombramiento como Director en la Escuela de Barcelona.

Durante sus años mexicanos se mantuvo la circunstancia de que Clavé debió de enfrentar mayores obstáculos y oposición que Vilar, a pesar de que el reconocimiento representado por los encargos recibidos hizo del pintor un artista mucho más exitoso que el escultor, éste no tuvo que enfrentar una figura antagónica del peso de Juan Cordero,

⁸²⁶ Carta a José Vilar fechada en Roma el 16 de mayo de 1841, *Ibidem*, p. 115.

⁸²⁷ *Ídem*.

posibilidad que no dejó de preocuparle pues en julio de 1857 le comentó a su hermano que:

“A principio del mes pasado llegaron de Roma dos de los pensionados escultores, mantenidos allá por diez años y medio por esta Academia. Parece que no han regresado con el orgullo del célebre Cordero, pero veremos si con el tiempo no cambiarán de carácter y cuántos disgustos me darán”.⁸²⁸

Los temores del Director de escultura se disiparon pronto, pues en diciembre del mismo año le aclaró a su hermano que no creía que los pensionados escultores recién llegados, Tomás Pérez y Felipe Valero, a quienes Juan Cordero retrató en 1847,⁸²⁹ se volvieran sus enemigos puesto que estaban convencidos de lo mucho que les podía favorecer, como en efecto lo hizo.⁸³⁰ Así, en tanto que Clavé buscó cerrarle el paso a Juan Cordero en su carrera, Vilar consiguió que se les otorgara otro año de pensión, ya en México, debido a “la situación tan triste como tienen los pensionados al regresar a su país, por carecer de recursos y relaciones”.⁸³¹ El Director garantizó que la Academia les entregara 50 pesos al mes, en razón de que ellos debían realizar una obra para la escuela con el fin de demostrar lo aprendido en Roma; se les darían 300 pesos para establecer su taller y se les daría una gratificación por la obra. Por otra parte, se les dejaba en libertad de poder suspender tal encargo en caso de que recibieran alguna comisión externa, lo que implicaría, sin embargo, una pausa en la recepción de la pensión. Vilar se convirtió en un auténtico protector de los alumnos reintegrados al país, en tanto que Clavé no perdonó a Cordero ni aún en el momento en el que el español terminó su desempeño como Director de pintura de la Academia. Es cierto que los escultores que retornaron a México no representaron ninguna amenaza para Vilar, y que Cordero, en contraste con ellos, si contaba con múltiples relaciones que apoyaron su causa frente a la de Clavé.

⁸²⁸ Carta a José Vilar fechada en México en julio de 1857. *Ibidem*, p. 174.

⁸²⁹ La pintura se presentó en la Segunda Exposición inaugurada en diciembre de 1849; la entrada del catálogo correspondiente señaló “...37: *Retratos de los dos escultores pensionados en Roma por esta Academia, alto 46 ps, ancho 38*”. Catálogo de los Objetos de Bellas Artes de que consta la Segunda Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Publicado en Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 56.

⁸³⁰ Carta a José Vilar fechada en México el 2 de diciembre de 1857. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 176.

⁸³¹ *Ídem*.

La profesión de fe de Manuel Vilar: la denuncia del anticlericalismo liberal.

En su correspondencia, así como en otros de sus escritos, Manuel Vilar dejó un precioso testimonio sobre la fe cristiana que compartió con Pelegrín Clavé; a lo largo de su vida, y confesada de una manera conmovedora en su lecho de muerte, el escultor no dejó de proclamar su completa adhesión a la Iglesia. Como buen católico, su pluma no pudo evitar el dolerse ante la violencia que la facción a la que pertenecieron hombres como Valentín Gómez Farías el “non-plus ultra de la infamia”, o Benito Juárez el “Presidente demagogo”, ejercieron contra el Cuerpo Místico de Cristo. Salvador Moreno se equivocó al señalar que la actitud de Vilar ante los acontecimientos políticos que se desarrollaban ante sus ojos fue la de un “espectador pasivo” que se limitó a documentarlos por su “afán informativo”. Es cierto que como extranjero guardó una prudente distancia, y si no se le puede incluir dentro del partido conservador, eso no implica que no simpatizara con su postura, en la que no dejó de reconocer la “buena causa” frente a los “sacrilegios, incendios, asesinatos, estupro, robos y saqueos” perpetrados por “los demagogos” liberales.⁸³² Moreno cegado, sin duda, por el mito fundacional de las bondades del juarismo, puso en tela de juicio la capacidad de Vilar para percibir la realidad, pues si en un primer momento calificó sus cartas como “verdaderos documentos de un valor extraordinario” acto seguido los descalificó al decir que “por dar demasiado crédito a los informes tendenciosos que circulaban en la capital, se obliga a hacer comentarios un tanto injustos”, expresión absurda, como si Vilar no hubiera contemplado por sí mismo la actuación de los liberales, así como el entusiasmo con el que la población de la Ciudad de México saludaba los triunfos del bando conservador. La parcialidad oficialista del investigador mexicano quedó al descubierto cuando presentó de manera aislada la observación de Vilar de que “toda la población está en un verdadero conflicto, por temor de estar fuera de la Iglesia” con motivo de la adquisición de los bienes eclesiásticos desamortizados, cita que induce a creer que la fidelidad de los mexicanos a la Iglesia se encontraba motivada por el miedo a la excomunión, cuando el mismo Vilar señaló, y no hay razón alguna para dudar de sus palabras, que los más de los individuos que se

⁸³² Carta a José Vilar fechada el 2 de mayo de 1859. *Ibidem*, p. 187.

adjudicaron los bienes eclesiásticos fue con la intención de devolverlos a los conventos, en caso de que se revocase la *Ley de Desamortización*, así como para no perder las casas por ellos habitadas, que podían ser adjudicadas a quienes las denunciaran, y defenderlas de que pasaran a manos extranjeras.⁸³³ Las cartas de Vilar “de una objetividad sorprendente” abundan en testimonios sobre los excesos de los liberales y del apoyo de la población hacia la causa de los conservadores. Salvador Moreno se engañó a sí mismo al querer desvincular a Manuel Vilar del apoyo y adhesión hacia el bando conservador.

El atractivo de la obra epistolar del Director de escultura de la Academia de San Carlos como fuente para el conocimiento de la historia del siglo XIX mexicano radica en que sus observaciones no se encuentran trastocadas por la construcción oficial elaborada por los liberales que impusieron su visión de los hechos tras el triunfo de la facción juarista, primero en la Guerra de Tres Años, y de un modo definitivo tras la caída del Segundo Imperio en 1867. Para desgracia nuestra, el testimonio de Vilar se interrumpió antes de que concluyeran todos los acontecimientos señalados; su prematura muerte le libró de ver como los “demagogos” liberales se impusieron sobre la “buena causa” de los conservadores sumiendo al país en un clima de persecución religiosa que hizo del sentimiento anticatólico uno de los componentes de la ortodoxia política del Estado Mexicano.⁸³⁴ La Providencia, conocedora de los pensamientos más íntimos del corazón de Vilar, quiso librarle de observar el triunfo de “los facinerosos constitucionalistas” quienes con la *Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos* promulgada por el “Presidente demagogo” el 12 de julio de 1859 instauraron un régimen jurídico que pretendió eliminar a la Iglesia Católica, al disponer, no sólo la disolución de las ordenes monásticas masculinas, a la que años después se sumó la de las femeninas, sino al sentar las bases para operar la destrucción material del patrimonio artístico sacro.⁸³⁵ Vilar se escapó de

⁸³³ Para el estudio sobre las leyes de desamortización y nacionalización de los bienes eclesiásticos en México vid. Jan Bazant, *Los bienes de la Iglesia en México, 1856-1875. Aspectos económicos y sociales de la revolución liberal*, México, Colegio de México, 1984.

⁸³⁴ Enfatizo que las expresiones son las usadas por Manuel Vilar.

⁸³⁵ La supresión de las órdenes religiosas masculinas se decretó mediante la *Ley de nacionalización de los bienes eclesiásticos*, publicada el 12 de julio de 1859; en el caso de las comunidades de religiosas, éstas quedaron extintas mediante un decreto del gobierno publicado el 26 de febrero de 1863.

observar el auténtico “martirio de las cosas”⁸³⁶ al que el gobierno juarista dirigió el monopolio de la coerción del que se encontró investido. Aun así, fue testigo de que la profanación y destrucción de los templos no tuvo que esperar al ascenso de Juárez pues como informó el 1 de noviembre de 1856 “el convento de San Francisco de esta ciudad lo destruyeron para abrir una calle, a fin de castigar a los padres porque se dijo que se iban a pronunciar”.⁸³⁷

Manuel Vilar había “profetizado” ya la violencia que habría de volver a padecer la Iglesia, sin embargo, ésta llegó mucho tiempo antes de lo previsto por él; en lo que sí tuvo razón fue en que la fortuna quiso que sus ojos no la vieran, a gran escala. El 2 de enero de noviembre de 1858 escribió a su hermano José, con motivo de la reaparición de un cometa que había sido visto en el siglo XVI, “Quien sabe si este cometa, de aquí a unos 302 años también presenciara la persecución de la Iglesia y el saqueo de sus templos, como también sucedió en tiempos de Carlos V. La fortuna es que no lo veremos nosotros”.⁸³⁸ Los tres siglos a que se refirió quedaron reducidos en la realidad a tres años pues en 1861 con el triunfo de la facción juarista se puso en marcha la sistemática desacralización de los bienes, muebles e inmuebles, consagrados al culto divino. Las muchas iglesias “llenas de altares de madera barroquísima –estilo no del gusto del escultor- y todos dorados y grandes, que cubren cada uno un arco entero de la iglesia”,⁸³⁹ pronto sufrirían el castigo del odio anticlerical de la facción victoriosa. Nada podía contrastar más con el ideal del buen gobernante en el que creyeron los artistas de la Hermandad de San Lucas, y seguramente los creadores que se formaron en la órbita de Johann Friedrich Overbeck, como Clavé y Vilar, que la figura de Juárez. En 1809 el nazareno Franz Pforr representó un episodio de la vida del Conde Rodolfo de Habsburgo, el primer miembro de la dinastía que habría de ser elevada a la corona alemana, en el que el noble, al encontrarse cazando en el bosque, se topó con un sacerdote que no podía

⁸³⁶ Uso la expresión acuñada para hablar de la destrucción de los bienes culturales de la Iglesia durante la Guerra civil española de 1936.

⁸³⁷ Carta a José Vilar fechada el 1 de noviembre de 1856. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 172.

⁸³⁸ Carta a José Vilar fechada el 2 de noviembre de 1858, *ibidem*, p. 182.

⁸³⁹ Carta a José Vilar fechada el 26 de marzo de 1846, *ibidem*, p. 135.

cruzar un río, lo que le impedía llevar el Santísimo Sacramento a la casa de un moribundo.⁸⁴⁰ En un acto de piedad, Rodolfo descendió de su caballo para cedérselo al religioso, representado por Pforr sosteniendo el copón en cuyo interior se encuentra el cuerpo de Cristo, para que pudiera llevar el viático al necesitado. Así, en tanto que el pintor nazareno representó al Conde Rodolfo favoreciendo la misión salvífica de la Iglesia, y mostrando respeto por la autoridad eclesiástica, medio siglo después Pelegrín Clavé y Manuel Vilar fueron testigos del triunfo de un gobernante que promulgó una legislación que puso el imperio del Estado al servicio de la profanación de los altares, la comodificación de las imágenes sagradas y la destrucción de los templos.

Las cartas de Manuel Vilar abundan en testimonios sobre la violencia perpetrada por el bando de los liberales en contra de la Iglesia; el escultor registró con indignación el creciente clima de odio anticlerical promovido por la facción a la que, sin duda, podrían aplicarse las palabras con las que se refirió a quienes en España cometían crímenes afines: los facinerosos constitucionalistas de México, como los republicanos de su patria, eran “el espíritu del mal”.⁸⁴¹ El 30 de marzo de 1847 Vilar escribió a su hermano José informándole sobre el pronunciamiento que había estallado el 26 de febrero y que se había prolongado hasta el 25 de marzo, dejando muchos muertos. La agitación se había originado como consecuencia de “la ley que dio el gobierno de la venta de los bienes eclesiásticos para poder hacer la guerra”; Vilar denunció al gobierno liberal por ser “demasiado exaltado” y en particular a Valentín Gómez Farías, a quien, como ya se señaló, calificó como el “non-plus ultra de la infamia” por querer “el exterminio del clero”.⁸⁴² El 4 de febrero de 1851 consignó los rumores de que el Presidente Mariano Arista iba a “suprimir los frailes mercedarios y dominicos, y que [quería] prohibir que las monjas hagan votos para toda su vida”.⁸⁴³ Este comentario de Vilar, además de ser un testimonio sobre la existencia del sentimiento antimonástico aun antes del gobierno de Juárez, pone de manifiesto que

⁸⁴⁰ Vid. William Vaughanm, *German Romantic Painting*, Yale University Press, 1994, p. 172.

⁸⁴¹ Carta a José Vilar, fechada el 1 de noviembre de 1856. *Ibidem*, p. 171.

⁸⁴² Carta a José Vilar, fechada el 30 de marzo de 1847. *Ibidem*, p. 142.

⁸⁴³ Carta a José Vilar, fechada el 4 de febrero de 1851. *Ibidem*, p. 160.

Vilar, en contra de lo sugerido por Salvador Moreno, sabía distinguir entre los hechos y los rumores.

El 4 de enero de 1852 el escultor informó sobre el arribo el 4 de noviembre del año anterior del delegado apostólico Monseñor Clementi, dejando constancia de su “entrada triunfal por el inmenso pueblo que fue a recibirlo”, lo que demuestra que las autoridades eclesiásticas gozaban del respaldo y aprecio popular.⁸⁴⁴ El 1 de noviembre de 1856 Vilar informó sobre el empeoramiento de las condiciones políticas en México debido a “las imprudencias que ha cometido el Gobierno con sus ideas exageradas, como son la desamortización de los bienes del Clero y corporaciones, y otros disparates por el estilo, así se ha atraído el odio de todo el país, se han pronunciado en muchos puntos y tendrá que caer irremisiblemente”.⁸⁴⁵ Vilar, al que no le faltó objetividad y espíritu crítico, no dejó de manifestar su descontento con las medidas adoptadas por el Arzobispo de México, pero no por su contenido, sino por la forma en que las llevó a cabo. El escultor señaló que este prelado “por su parte no ha dejado de empeorar las cosas, pues cuando el Gobierno dio la Ley de Desamortización debía haber dado una pastoral, prohibiendo la adjudicación de los bienes de la Iglesia, y no salir ahora que está terminado con decir que están excomulgados los que se adjudicaron”.⁸⁴⁶ Vilar, como ya se señaló, dio un testimonio conmovedor de cómo la mayor parte de la población que se adjudicó bienes eclesiásticos lo hizo con la intención de regresarlos a la Iglesia en caso de que la ley fuera derogada, y para evitar que los inmuebles por ellos ocupados fueran adjudicados por terceros de mala fe. Una prueba de la fidelidad de los fieles hacia la Iglesia fue el hecho de que esperaron “hasta el último plazo para ver si resollaba dicho señor [el Arzobispo], o bien si caía el Gobierno, habiéndoles costado tres veces más la alcabala por no haber hecho la adjudicación en el primer mes que prevenía la Ley”.⁸⁴⁷ Al informar Vilar sobre el temor de los adjudicatarios “por estar fuera de la Iglesia” debido a la orden dada por el Arzobispo a los sacerdotes de no absolver a nadie, el escultor puso al descubierto el amor

⁸⁴⁴ Carta a José Vilar, fechada el 4 de enero de 1852. *Ibidem*, p. 163.

⁸⁴⁵ Carta a José Vilar fechada el 1 de noviembre de 1856. *Ibidem*, p. 172.

⁸⁴⁶ *Ídem*.

⁸⁴⁷ *Ídem*.

de los fieles por la Iglesia. En relación al problema de las excomuniones, el escultor fue testigo de un hecho lamentable en el que el gobierno enturbió la celebración de la Semana Santa de 1857; al registrarlo quedó en claro que en los conflictos entre las autoridades civiles y las eclesiásticas la provocación procedía de las primeras, al menos Vilar no dudó en adjudicarles la parte principal de la culpa por los disturbios suscitados. El 2 de mayo de ese año informó a su hermano que:

“El Jueves Santo por poco más que no estalla una revolución, a causa de haber concurrido el Gobernador con el Ayuntamiento a los oficios de la Catedral, y como los canónigos no quisieron recibirlo ni entregarle la llave del sagrario, por haber recibido esa orden del Sr. Arzobispo (por tenerlos este señor por excomulgados), el Gobernador se retiró con el Ayuntamiento, puso centinelas en las puertas de la Iglesia, y como por adentro corrió la voz de que iban a prender a los canónigos, hubo gritos de mueras a los heréticos y excomulgados; entonces el Gobernador sacó a la Plaza los cañones de Palacio y los canónigos se encerraron en el coro, en fin, después de varias contestaciones de estos señores con el Presidente pudieron retirarse a sus casas, y el lunes de Pascua prendieron a varios de ellos, los tuvieron encerrados en la Diputación por tres días y al Sr. Arzobispo en arresto en su propio Palacio. De todo eso la culpa principal la tuvo el Gobernador, pues el Arzobispo le avisó con tiempo de que no podían recibirlo”.⁸⁴⁸

La situación política de México, en la percepción de Manuel Vilar, tendería a empeorar pues, como consignó en una carta del 3 de julio de 1857, “Este país no se había encontrado nunca en una situación tan deplorable, por la gran miseria que hay y por el comportamiento atropellador del Gobierno, y como las elecciones han salido rojas estaremos mucho peor...”;⁸⁴⁹ el escultor no se equivocó. Meses después, el 2 de octubre, reiteró que “tanto por estas circunstancias [se refiere al estallido de varios pronunciamientos, en particular del conato de revolución del 16 de septiembre que fue sofocado por el gobierno mediante arrestos y destierros] como por las tropelías que comete aquél con el clero, y por la miseria que hay por haberse paralizado todos los giros, nos hallamos en una situación la más deplorable”.⁸⁵⁰ Los ataques del gobierno liberal hacia la Iglesia iban en ascenso, y no sólo en México, pues en España el anticlericalismo

⁸⁴⁸ Carta a José Vilar fechada el 2 de mayo de 1857. *Ibidem*, p. 173.

⁸⁴⁹ Carta a José Vilar fechada el 3 de julio de 1857, *Ídem*, p. 174.

⁸⁵⁰ Carta a José Vilar fechada el 2 de octubre de 1857, *Ídem*, p. 175.

causaba estragos en las mismos años, por ello es que la frase que consignó el 2 de diciembre de 1857 podría ser aplicada a ambos lados del Atlántico: “En esa República siguen los pronunciamientos como de costumbre, pero con el agregado de la persecución al clero. ¡Pobre Papa, no tardará mucho en perder la joya de su tierra! Dios quiera que no llegue ese momento”.⁸⁵¹ Manuel Vilar demostró en estas líneas su absoluta fidelidad para con la Iglesia, y con su cabeza visible, el Papa; por desgracia, el “espíritu del mal” encarnado por “los socialistas y republicanos”, tanto en España como en México, apenas había iniciado su ataque; lo peor estaba aún por venir, en México con el triunfo de los “liberales” y ya en el siglo XX con los gobiernos posrevolucionarios, en particular con la violencia del gobierno de Plutarco Elías Calles que hizo estallar la Guerra Cristera, y en España por el anticlericalismo, cada vez más virulento, que perpetró en el contexto de la Guerra Civil de 1936 uno de los episodios más dolorosos de la historia del Cristianismo en el que bastaron tres años para segar la vida a miles de mártires, y para destruir unos veinte mil recintos sagrados con los tesoros artísticos resguardados en su interior.

Los tres últimos años de la vida de Manuel Vilar transcurrieron bajo el signo de la guerra que llevó al bando conservador a enfrentar los excesos del gobierno liberal; el general Félix Zuloaga proclamó el *Plan de Tacubaya* que, entre otros puntos, desconoció la Constitución de 1857. El escultor informó a su hermano que la nueva situación política fue saludada con el canto de un *Te Deum* en la Catedral y que el día 24 Zuloaga había sido nombrado Presidente Interino. El nuevo gobierno publicó el día 28 “cuatro leyes de suma importancia, a saber: La derogación de la ley de desamortización de los bienes del clero; el restablecimiento del fuero eclesiástico y militar; el restablecimiento de la Suprema Corte de Justicia, tal como existía en 22 de noviembre de 1855; y la derogación de la ley sobre obvenciones parroquiales”.⁸⁵² El testimonio de Manuel Vilar puso de manifiesto el apoyo que la población de la Ciudad de México brindó al gobierno conservador pues señaló como “por todas las calles que pasaron [las tropas conservadoras], les echaron coronas, flores y listones, habiéndose adornado las casas con colgaduras, y por la noche se

⁸⁵¹ Carta a José Vilar fechada el 2 de diciembre de 1857, *Ídem*, p. 176.

⁸⁵² Carta a José Vilar fechada el 2 de febrero de 1858. *Ibidem* p. 178.

iluminaron espontáneamente y con profusión”.⁸⁵³ Con el triunfo de los conservadores regresó la alegría a México. Vilar comparó el triunfo conservador con el de los “puros”-los liberales- en 1855; ahora no hubo venganzas, ni saqueos, como aconteció entonces.

Durante los años de guerra, el escultor no dejó de contrastar el entusiasmo de la población por los triunfos de los conservadores, por ejemplo, al recibir con repiques al general Mejía, con la necesidad de los liberales de acudir al apoyo de los Estados Unidos, a la imposición de préstamos y al saqueo para poder prevalecer sobre los primeros.⁸⁵⁴ Vilar informó sobre la errónea expectativa de los liberales de que al atacar México se pronunciaría gran parte de la población, lo que no sucedió, siendo una gran fortuna pues “si hubiesen triunfado habrían saqueado los templos y las casas” como sucedió en Morelia donde el General Blanco se apoderó de la plata de la catedral la que negoció, con el ministro norteamericano en Tacubaya, en cuya casa el gobierno encontró 40 barras de plata de valor de 80 mil pesos.⁸⁵⁵ Vilar no dejó de aclararle a su hermano que los “puros” eran “protegidos por los Estados Unidos y por muchos extranjeros rojos que residen en esta República, [por lo que] nunca les faltarán gentes y dinero”, y no dejó de denunciar la indiferencia de las potencias europeas que dejaban a los Estados Unidos prosperar, sin advertir que ello “será la pérdida de sus colonias y la caída de todos sus tronos”. Manuel Vilar opuso el heroísmo de los conservadores, como el del “valiente joven general Miramón” frente a la barbarie de los liberales como la de Santos Degollado quién sin el menor respeto por su propia palabra mandó ahorcar, al tomar Guadalajara, al general Piélagos después de asegurarle al cónsul francés que habría de perdonarlo.⁸⁵⁶ A pesar de los triunfos del gobierno conservador, “el socialismo demagogo, con sus robos y asesinatos, [iba] siempre en aumento”.⁸⁵⁷ Cuando Miguel Miramón, ya nombrado Presidente, acudió al auxilio de la Ciudad de México, el ejército conservador encontró “las calles... llenas de gentes aclamando al ejército vencedor y [que] les echaban flores y coronas”, Vilar reconoció que “si por desgracia hubiesen triunfado los demagogos, habrían

⁸⁵³ *Ídem.*

⁸⁵⁴ Carta a José Vilar fechada el 2 de julio de 1858. *Ibidem*, p. 179.

⁸⁵⁵ Carta a José Vilar fechada el 2 de enero de 1859. *Ibidem*, p. 185.

⁸⁵⁶ Carta a José Vilar fechada el 27 de noviembre de 1858. *Ibidem*, p. 183.

⁸⁵⁷ *Ídem.*

causado males inmensos, habiéndoles prometido cinco horas de saqueo, según se dice, y la religión habría sufrido mucho más ya que gritaban muera ésta y el clero”.⁸⁵⁸

La situación se agravó cuando el “Gobierno Americano reconoció al Presidente demagogo de Veracruz, el Sr. Juárez como Presidente de la República Mexicana”, hecho motivado por “sus miras de engrandecimiento” puesto que los demagogos habían pactado la cesión de “los departamentos de Sonora y Sinaloa y el Istmo de Tehuantepec, por uno o dos millones de pesos”. El “nacionalismo” del gobierno juarista no escatimó en poner a la venta gran parte del territorio mexicano con tal de asegurar, gracias al apoyo yankee, su permanencia en el poder. Así, el panorama era peor puesto que los “sacrilegios, incendios, asesinatos, estupros, robos y saqueos” perpetrados por la facción juarista resultaban horrorosos.⁸⁵⁹ En aquel momento, Manuel Vilar dudaba ya que “Miramón [pudiera] triunfar porque con la falta de dinero no [podía] poner la armada que necesita” en tanto que los demagogos tenían amplios recursos derivados de la imposición de contribuciones en los puertos, del robo y el saqueo, y del apoyo de los norteamericanos. Ante tan triste panorama no dejaron de circular los rumores de que “el Gobierno, de acuerdo con el clero, está tratando con una casa francesa un préstamo de doce a trece millones de pesos, hipotecando los bienes del clero”.⁸⁶⁰ Vilar consignó la creencia de que frente al auxilio de los Estados Unidos, “el único remedio que habría para batirlos sería que la Europa concediera la intervención pedida por un gran número de mexicanos”.⁸⁶¹ Al buscar el apoyo de las potencias del viejo continente, esos muchos mexicanos buscaron desesperadamente detener el peligro que constituía el triunfo liberal, conseguido tan sólo gracias al auxilio de los imperialistas yankees. El registro de los acontecimientos político-religiosos de Manuel Vilar se detuvo en este punto; la muerte lo libró de tener que consignar la victoria de Juárez en la Guerra de Tres años, y la destrucción de los objetos y espacios sagrados que acompañó a la puesta en práctica de la

⁸⁵⁸ Carta a José Vilar fechada el 2 de mayo de 1859. *Ibidem*, p.187.

⁸⁵⁹ *Ídem*.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, p. 188.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 187.

Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos promulgada en Veracruz por el “Presidente demagogo” el 12 de julio de 1859.

De las cartas escritas por Manuel Vilar emerge la figura de un buen cristiano que manifestó su indignación ante los ataques padecidos por la Iglesia; las críticas que manifestó no nacieron de la intención de intervenir en los asuntos políticos de México, sino de su condición de bautizado, por ser parte de la Iglesia Católica, comunidad cuya existencia posee un carácter supranacional. El escultor, a pesar de sus simpatías por la “buena causa” de los conservadores, se mantuvo al margen de toda militancia partidista; al menos en su correspondencia no existe mención alguna sobre ello. Caso contrario fue el de su amigo el crítico y periodista catalán Rafael Rafael quien víctima de la intolerancia del gobierno “liberal” fue desterrado “a causa de ser el editor y redactor del periódico *El Universal*, papel que ha hecho la oposición al gobierno, el más decente y mejor escrito de cuantos se publican en ésta, y además por ser el órgano del partido conservador”.⁸⁶² Con la expulsión de Rafael perdimos al crítico que publicó las mejores reseñas de las exposiciones de la Academia; por lo que México tiene un nuevo motivo de “gratitud” para con la facción “liberal”: al atropellar la libertad de prensa, nos privó de una de las fuentes más fiables para conocer la descripción de las obras expuestas, toda vez que los catálogos se limitan a enumerar los títulos de las mismas. Más tarde, en febrero de 1863, cuando Vilar ya había muerto, al gobierno juarista no le bastó con la neutralidad de los maestros extranjeros de la Academia, sino que al no obtener su adhesión, y por tanto la aceptación de los atropellos perpetrados por el bando de los liberales, Clavé, Landesio y Cavallari fueron destituidos de sus puestos. Juárez se equivocó al esperar que los maestros de San Carlos avalaran su régimen perseguidor. Manuel Revilla señaló, en relación al hostigamiento que el gobierno juarista dirigió en contra de los profesores de la Academia, que:

“Más rigurosa todavía que con la Academia, fuélo para Clavé la administración juarista, por cuanto á que dispuso reducir la asignación que el pintor había venido disfrutando, para el caso de que pretendiera la renovación de su contrata en 1865. Y aún más rigurosa fué, al destituirlo de su

⁸⁶² Carta a José Vilar fechada el 4 de febrero de 1851. *Ibidem*, p. 159.

empleo juntamente con Landesio y Cavallari, por haberse abstenido los tres, como extranjeros, de signar el acta de protesta de los empleados públicos en contra de la intervención francesa...”.⁸⁶³

La correspondencia de Vilar consignó pocos datos sobre sus prácticas religiosas, silencio que contrasta con la detallada descripción de las diversiones a las que solía acudir para hacer de su estancia en México algo placentero:⁸⁶⁴ las tertulias en casa de la familia Villa, en las que tanto él como Clavé se aficionaron al canto; las excursiones y almuerzos en el campo; la intensa vida musical de México, en especial en el ámbito de la ópera; los toros; etc. Sin embargo, Vilar supo jerarquizar el ocio en relación a la primacía de la vida religiosa pues el 4 de marzo de 1852 consignó, sin que sus palabras tengan un tono de lamentó, sino todo lo contrario, que “presentemente no tenemos ninguna diversión por habernos concedido el Papa la prórroga del jubileo por otros dos meses”.⁸⁶⁵ Manuel Vilar se propuso mantener informado a su hermano sobre el desenvolvimiento de su vida, tanto en Roma como en México, por ello es que describió todo aquello que por ser inédito podría resultar de interés. Es probable que al no hacer mención detallada de sus devociones, o de su participación en las actividades litúrgicas, Vilar esté dando un testimonio mudo del carácter no excepcional de las mismas; así, por ejemplo, carecería de sentido el informar sobre la asistencia a la misa dominical, puesto que para un católico practicante eso es tan normal como el consumir los alimentos cotidianos. Sabemos que participó en las ceremonias de la Semana Santa de 1846, puesto que como recién llegado a México, ésta le resultó “bastante interesante, por su originalidad y devoción”.⁸⁶⁶ El 4 de junio consignó que tanto por “el atentado de asesinato contra la reina, habiendo este hecho consternado a todos los españoles⁸⁶⁷ que residimos en este país por cuanto por el feliz parto de esta soberana se celebrará una misa en la iglesia de Santo Domingo”;

⁸⁶³ Manuel Revilla, *op. cit.*, p. 196.

⁸⁶⁴ En repetidas ocasiones Vilar se refirió al fastidio que le producía el residir en México por estar solo, por ello es que tenía planeado el regresar a Roma. Por ejemplo, en la carta que Manuel Vilar envió a José Vilar el 4 de noviembre de 1850 se lee “Pero como yo no pienso permanecer otros dos años, por estar fastidiado de hallarme solo, no más haré una obra, y voy a empezarla en el momento en el que concluya la exposición”. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, p. 158.

⁸⁶⁵ Carta a José Vilar fechada el 4 de marzo de 1852. *Ibidem*, p. 165.

⁸⁶⁶ Carta a José Vilar fechada el 26 de abril de 1846. *Ibidem*, p. 136.

⁸⁶⁷ Estas palabras también son un testimonio de que Vilar, y presumiblemente Clavé, se sintió español, antes que catalán.

aunque no señala expresamente que asistió, lo da a entender al involucrarse en el estado de preocupación habido entre sus connacionales.⁸⁶⁸ Vilar no sólo fue un buen católico, sino un simpatizante de la monarquía. El escultor dejó constancia de cómo la población de la Ciudad de México solía celebrar el triunfo de los conservadores cantando solemnemente un tedeum, Vilar no señaló que participara, pero se mostró bien enterado de los actos sacros que acompañaban las horas de triunfo de “la buena causa”.⁸⁶⁹ Un destello de su carácter piadoso sí quedó al descubierto cuando se refirió a la ejecución de su escultura de San Carlos Borromeo, puesto que aludió a ella no con la impersonalidad de quien se aproxima al arte con una atención exclusiva a sus aspectos formales; Vilar no vio tan sólo un reto artístico, sino que se sintió acogido bajo la custodia del santo tutelar del establecimiento. Al hacer entrega de la pieza como parte de las dos que estaba obligado a realizar con motivo de su tercer contrato indicó que: “Siendo este Santo el patrón de dicha Academia he querido representarlo abrazando a un joven, para simbolizar la protección que nos dispensa el Santo a todos los que tomamos parte en el establecimiento”.⁸⁷⁰

Vilar no aparece en sus cartas como un católico con grandes preocupaciones místicas, pero sí como un hombre que vivió en un permanente diálogo con Dios, quien es invocado de manera regular por su pluma, ya con expresiones de gratitud o con frases de súplica ante las adversidades de la vida, y de modo muy especial, ante las calamidades padecidas por México; de ello dieron testimonio sentencias como “que Dios se compadezca de este infeliz país”, o sus constantes “gracias a Dios”.⁸⁷¹ La adhesión de Manuel Vilar y de Pelegrín Clavé a Cristo debió recibir un fuerte impulso de la espiritualidad de dos artistas que renovaron el arte sacro frente al racionalismo anticlerical de su tiempo; primero en Barcelona, aunque en una edad temprana y con una influencia que debió ser marginal, y luego en Roma, con una gran fuerza, los futuros directores de la Academia mexicana se movieron en presencia de la santidad, de la

⁸⁶⁸ Carta a José Vilar fechada el 4 de junio de 1852. *Ibidem*, p. 167.

⁸⁶⁹ Cartas a José Vilar fechadas el 2 de febrero de 1858 y el 2 de mayo de 1859. *Ibidem* pp. 177 y 187.

⁸⁷⁰ Carta a Bernardo Couto fechada el 30 de noviembre de 1859. *Ibidem*, p. 190.

⁸⁷¹ La expresiones de agradecimiento a Dios recorren toda su correspondencia desde la primera que escribió en 1834 a su llegada a Roma; la segunda sentencia aparece en su carta a José Vilar fechada el 18 de diciembre de 1846. *Ibidem*, p. 140.

canónica de San Antonio María Claret, y de la no oficializada pero sí testimoniada por sus contemporáneos de Johann Friedrich Overbeck. Entre los condiscípulos con los que convivieron en la escuela financiada por la Real Junta de Comercio de Cataluña se encontró un adolescente que estudiaba dibujo y que desde su niñez se había destacado por su amor a Dios y por su gran devoción a la Virgen María: Antonio Claret y Clará. Hijo del propietario de una fábrica de hilados y tejidos y canonizado por Pío XII en 1950, el santo escribió en su autobiografía una frase que bien podría aplicarse a Johann Friedrich Overbeck, “maestro y ejemplo en asuntos religiosos” de Pelegrín Clavé, y a la de todos los artistas espirituales: “Y, ¡quién lo había de decir que el dibujo que yo aprendía para la fabricación, Dios lo disponía para que sirviera para la Religión!”.⁸⁷² Las palabras de Claret se encuentran en perfecta concordancia con el *Triunfo de la Religión en las Artes*, tela pintada en 1840 por Johann Friedrich Overbeck, pieza que constituye un elogio visual a aquellos artistas que pusieron su genio creador al servicio de la gloria de Dios. Las cartas de Vilar durante sus años romanos abundan en datos que documentan su cercanía, y la de Clavé, con el católico converso que había sido uno de los fundadores de la Hermandad de San Lucas.

A pesar de que el *corpus* epistolar de Manuel Vilar es suficientemente rico en datos para demostrar la intensidad de su amor por Cristo, y su completa fidelidad a la Iglesia y al Papa, el testimonio más elocuente de su piedad lo constituye su testamento, que más que un instrumento jurídico para el reparto de sus bienes tras la muerte, constituye una auténtica profesión de fe. El tránsito de Vilar se operó en un clima rebosante de la presencia divina, lo que no pasó desapercibido para sus contemporáneos, quienes vieron una señal de la Providencia en el hecho de que la última obra que concluyó fue la escultura semicolosal en yeso *El Salvador sentado en su trono*. Así, en la glosa a la *Memoria necrológica* de Manjarrés, publicada en *El Museo Universal*, el 2 de marzo de 1862 se lee:

⁸⁷² *Biografía del Arzobispo Antonio María Claret*, Capítulo VIII De la traslación a Barcelona en la edad de 17 años cumplidos, cerca de los 18, año de 1825, párrafo 56. *Op. cit.*, s. p.

“Pero el genio aprisionado sobre la tierra debe algún día romper las efímeras trabas que le subyugan y remontarse hacia su origen. Cuando Vilar *terminaba con toda la fe de la religión* y todo el conocimiento del arte una estatua semicolosal del Divino Salvador del Mundo, *como si dedicando sus trabajos al Ser Supremo tuviese el instinto de que muy en breve debía descansar en las regiones celestiales*, falleció después de grave dolencia, en la madrugada del 25 de noviembre de 1860, legando a su patria su nombre tan respetado como distinguido”.⁸⁷³

Si los escritos de Manuel Vilar constituyen una fuente para adentrarnos en la vida de Pelegrín Clavé, la pluma de éste, a su vez, dio testimonio del paso del escultor por este mundo. En relación a la unión existente entre la última escultura de Vilar, de carácter cristológico, y su deceso el pintor catalán escribió en sus *Apuntes biográficos del distinguido escultor D. Manuel Vilar y Roca* que:

“La última obra que este grande artista concibió y llevó a cabo fue una estatua colosal del Divino Salvador, sentado en actitud de acoger benigne las preces de los fieles; parece que un presentimiento solemne le hizo dedicar su última creación al Ser Supremo que en breve debía de abrirle sus brazos, para acoger en su seno un alma hermosa, noble y generosa, llena de virtudes, que rotos los vínculos del cuerpo por una corta y cruel enfermedad, fue arrebatada a la vida a las 2 de la mañana del día 25 de noviembre de 1860, y al afectuoso cariño de un gran número de amigos que en la constancia y virtudes de Vilar reconocían un ser superior y digno, y que vivía más para el bien de los demás que para el mismo, por lo que fue amado de todos”.⁸⁷⁴

En vida Manuel Vilar fue un modelo de virtudes humanas y espirituales. A su “alma hermosa” no le faltó el cariño de sus amigos a lo hora de partir, ni la ayuda de la Iglesia, pues según testimonio de Dolores Villa, en cuya casa vivió el escultor, acogido por ella y por su madre, y a quienes legó la parte más importante de sus bienes, el escultor además de los auxilios temporales,⁸⁷⁵ y del cuidado y cariño de sus allegados, “tuvo todos los socorros espirituales, que recibió con santa resignación, habiendo espirado sin temer a la muerte y con el sosiego de quien tiene su conciencia limpia para aparecer delante de

⁸⁷³ Las cursivas son mías. *El Museo Universal*, Artículo, glosado de la *Memoria necrológica* de Manjarrés. Madrid, 2 de marzo de 1862. “Don Manuel Vilar y Roca, escultor español”. Publicado por Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 208.

⁸⁷⁴ Pelegrín Clavé, *Apuntes biográficos del distinguido escultor D. Manuel Vilar y Roca*, sin fecha. *Ibíd.*, p. 224.

⁸⁷⁵ En el capítulo I de esta investigación señalé cómo la observación del proceso de muerte de Manuel Vilar pudo haber influido en Pelegrín Clavé a la hora de realizar los bocetos y estudios para la representación del sacramento de la Extremaunción en la cúpula de La Profesa.

Dios".⁸⁷⁶ Manuel Vilar dejó este mundo ratificando las palabras que, según testimonio de Clavé, había escrito ya en 1858, y que tan sólo había revisado para incluir algún nuevo legado, a los muchos que su generosidad eminente tenía ya dispuestos.⁸⁷⁷ La despedida de Vilar estuvo acompañada por las siguientes palabras:

"En el nombre de Dios nuestro Sor. todo poderoso Amén: notorio y manifiesto sea, a los que el Presente vieren, como Yo, don Manuel Vilar, natural de Barcelona, Provincia de Cataluña, en España, residente por ahora en esta Ciudad de México, donde me estoy curando, hijo legítimo del legítimo matrimonio de don José Vilar y de doña Manuela Roca difuntos que en paz descansen: estando enfermo en cama de la enfermedad que el Altísimo ha servido enviarme, pero por su infinita misericordia en mi entero juicio, deseando cumplida memoria y entendimiento natural de lo que doy a su Divina Majestad las más reverentes gracias, creyendo y confesando como firmemente creo y confieso el inescrutable Misterio de la Santa Trinidad, Dios Padre, Dios hijo, y Dios Espíritu Santo, tres personas que aunque realmente distintas, tienen el mismo atributo y son un Solo Dios Verdadero y una esencia y substancia y todos los demás misterios y Sacramentos que tiene, creé, confiesa, predica y enseña nuestra Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica Romana, bajo cuya verdadera fe y creencia he vivido, vivo, y protesto vivir y morir, como católico fiel cristiano que soy, tomando por mis intercesores y abogados a la Soberana Reyna de los Ángeles, María Santísima, Madre de Dios y señora Nuestra, concebida sin la culpa original, al gloriosísimo Patriarca Sor. San José su castísimo y fidelísimo esposo, Santos de mi nombre y devoción Ángel de mi Guarda, y demás Santos y Santas de la Corte Celestial, para que ante la divina clemencia aboguen por mí, y alcance perdón de mis pecados y que mi alma sea puesta en salvación. Y temeroso de la muerte que es tan precisa a toda criatura humana y su hora incierta, para que no me encuentre desprevenido en las cosas tocantes al descargo de mi conciencia y bien de mi alma, he deliberado otorgar mi testamento y última disposición como lo verifico en la manera siguiente: 1ª Lo primero encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que de la Nada la creó, y por su infinita bondad Jesucristo la redimió, con el inmenso tesoro de su preciosísima sangre, pasión y muerte, y el cuerpo mando a la tierra de que fue formado, el cual hecho cadáver quiero que sea enterrado en el Campo Santo que digan mis albaceas, y de la manera más humilde posible..."⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ Carta de la Srita. Dolores Villa a José Vilar, fechada el 28 de julio de 1861. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p 219.

⁸⁷⁷ Carta de Pelegrín Clavé a Claudio Lorenzale, fechada el 28 de noviembre de 1860. *Ibidem*, p. 217.

⁸⁷⁸ Testamento otorgado por Manuel Vilar el 24 de noviembre de 1860 en la ciudad de México. *Ibidem*, pp. 224 y 225.

Con la muerte de Manuel Vilar la aventura mexicana de Pelegrín Clavé llegó a su fin, si no en el plano físico, sí en el de los afectos. A partir de ese momento el desencantó fue creciendo hasta conducirlo a un punto en el que a Clavé le faltó toda motivación para mantenerse unido a una institución, y a un país, en el que el gobierno juarista hizo uso de la fuerza del Estado para imponer su proyecto político, el cual pasaba por el sometimiento de la Academia de San Carlos, así como por la vulneración de las libertades religiosas y la destrucción sistemática del patrimonio artístico sacro.

Al testimonio de fe que consignó Vilar en su testamento se puede asociar el que en vida dio Pelegrín Clavé el 20 de diciembre de 1863 con motivo de la solemne distribución de premios celebrada en la Academia. El acto tuvo lugar en un momento en el que el catalán fungía nuevamente como Director de pintura, al haber sido reintegrado a su cargo durante la Regencia del Imperio.⁸⁷⁹ Clavé, en sintonía con las ideas de los nazarenos y de los puristas, exaltó la espiritualidad de los pintores primitivos, invocando a las “sombras queridas de Giotto y Cimabue”. En un tiempo en el que en México la facción liberal pretendía imponer su visión secularizada y profana del mundo, el maestro español realizó una apología del arte cristiano que había sido trasladado al Nuevo Mundo desde Europa. Después de reconocer el legado artístico y espiritual de Giotto, el fundador de una “falange de excelentes pintores religiosos, que difundieron el arte cristiano en toda Italia”, y en Europa posteriormente, Clavé denunció cómo a raíz del hallazgo de “los sorprendentes mármoles griegos y romanos” se había extendido el gusto por lo antiguo y, con él, las ideas paganas. Durante el Renacimiento, los pintores, antes “puramente espirituales”, se contagiaron de la sensualidad propia del arte antiguo. El antídoto, en opinión de Clavé, vino a través de la obra de Leonardo, de Fra Bartolomeo, de Andrea del Sarto, de Miguel Ángel y, sobre todo, de Rafael. Resulta un tanto desconcertante el constatar que los artistas que el catalán consideró como nuevamente espirituales no fueron los pintores del siglo del Beato Angélico, sino los de la Cinquecento, período en el que para los primitivistas había iniciado ya la decadencia del arte. En todo caso, Pelegrín Clavé pronunció en la entrega de premios unas palabras que bien pueden ser

⁸⁷⁹ Debe recordarse que Clavé había sido depuesto por el gobierno juarista.

consideradas como una especie de testamento artístico-espiritual pues invitó a los estudiantes de la Academia a consagrarse a la representación de temas sagrados. Clavé sostuvo la superioridad del arte cristiano frente a los tópicos que la secularización de la cultura demandaba atender. Sin duda, Johann Friedrich Overbeck habría aprobado las palabras con las cuales el español sintetizó su credo artístico:

“Vosotros, jóvenes queridos, que con tan lisonjero éxito cursais las clases de esta Academia, proseguid animosos en vuestros estudios; avanzad siempre en la difícil y ardua carrera de las Nobles Artes, para la cual mostrais ya tan felices disposiciones. Ved que un laurel imperecedero va a coronar vuestras frentes, y no permitais que el ocio y el descanso os lo arrebaten. Pensad que pronto *debeis ser los sostenedores de lo moral y bello en las artes. Procurad conservar siempre las sublimes tradiciones del arte cristiano, que os han legado los grandes maestros espiritualistas.* No descendais hasta el punto de permitir que vuestro talento se emplee en materializar las ideas y en pervertir la moral. *Dad a vuestras obras el carácter conveniente a cada una, pero siempre cristiano, ya que habeis tenido la felicidad de ejercer vuestro arte bajo las inspiraciones celestiales de la religión augusta, que engrandece al hombre destinándolo a la contemplación eterna de aquella Verdad infinita, que es al mismo tiempo la Belleza infinita;* tipo incomprensible para nuestra pobre inteligencia, pero que se digna a veces enviarnos un destello de su luz, y lo admiramos rendido en las sublimes concepciones de los grandes maestros cristianos. Elevándoos como ellos hacia esa fuente inagotable de belleza, es como conquistareis algún día igual lauro al que brilla en sus frentes; jamás lo alcanzareis descendiendo al mezquino y bajo terreno de las pasiones humanas”.⁸⁸⁰

El itinerario estético de un escultor español: la adopción del gusto por los primitivos.

En el cuerpo epistolar de Manuel Vilar, tanto en el producido en Roma como en el escrito en México, es posible descubrir los ideales estéticos que determinaron el carácter de su producción artística. Su trayectoria fue la de un adolescente formado bajo los principios del clasicismo en la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, que continuó su aprendizaje en Roma, donde quedó expuesto a la influencia de la escuela purista, y terminó en México convertido en el responsable de la formación, dentro de los cánones

⁸⁸⁰ *Discurso del director de la clase de Pintura D. Pelegrín Clavé, que leyó en la solemne distribución de premios de la Academia de S. Carlos el día 20 de diciembre de 1863.* Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 353- 356.

académicos, de los jóvenes estudiantes de la escuela de San Carlos. A su llegada a Roma, Vilar y Clavé se lanzaron a conocer los monumentos antiguos, así como “el gran San Pedro” que “no se [le] figuró de repente que fuese tan grande como es, por la buena proporción de sus partes, pero como las [comparó] con la gente [vio] la grandiosidad de sus masas”.⁸⁸¹ En cuanto a su decoración interior indicó que “Todos los cuadros que hay en las capillas son mosaico bien trabajado y de buen gusto, que propiamente parecen coloridos”. Ya en la descripción de su visita a la basílica aparece el artista que cree en los paradigmas del Neoclasicismo y desprecia, en consecuencia, las creaciones del Barroco. Entre los monumentos sepulcrales de los papas sus elogios se dirigieron en exclusiva a los realizados por los dos principales exponentes de la escultura neoclásica: el italiano Antonio Canova y el danés Bertel Thorvaldsen [Thorwaldsen, en las cartas], único artista no católico que trabajó en la basílica de San Pedro. Frente a la excelencia de éstos, la producción escultórica de Gian Lorenzo Bernini, genio omnipresente en el templo y autor de los sepulcros de Urbano VIII y Alejandro VII, o la de Alessandro Algardi, creador de la tumba de León XI y del altorrelieve *El Papa San León deteniendo a Atila*, una de las obras maestras de la escultura barroca, fue prácticamente ignorada; con el señalamiento genérico de “una infinidad de panteones de diferentes pintores”⁸⁸² Vilar se limitó a decir que no eran “de tan buen gusto como el [sepulcro] de Canova”.⁸⁸³ El español se mantuvo dentro de la estética neoclásica que despreció los productos del Barroco por considerarlos de mal gusto.⁸⁸⁴ Incluso a la hora de comparar la obra de Thorvaldsen con la de Canova, Vilar se mostró dentro de la ortodoxia de su tiempo al reconocer la superioridad del italiano, ya que en relación al monumento de Pio VII señaló que, “en la idea hay gusto, pero no puede compararse con aquel [el de Clemente XIII de Canova]”. Del conjunto de la producción escultórica de la basílica, incluida la *Piedad* de Miguel Ángel a la que no le

⁸⁸¹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada en Roma el 28 de mayo de 1834. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, pp. 101 y 102.

⁸⁸² La utilización de la palabra “pintores” resulta un tanto desconcertante, sin embargo. el contexto parece indicar que en realidad se refiere a los sepulcros papales con decoración escultórica, puesto que hace mención explícita de los de Canova y Thorvaldsen.

⁸⁸³ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada en Roma el 28 de mayo de 1834. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 102.

⁸⁸⁴ No debe olvidarse que el término italiano *barocco* significa impuro, mezclado, bizarro, audaz. Vid. Manuel Toussaint, *Arte Colonial Mexicano*, México, UNAM-IIE, 1990, p. 98. La primera edición apareció en 1948.

dedicó ningún comentario, la pieza que más llamó su atención fue la del escultor neoclásico italiano, de la que escribió:

“Vimos el gran Panteón del célebre Canova que me gustó mucho, el genio que está reposando sobre el sepulcro propiamente parece que está hablando, por la delicadeza de sus carnes y la belleza de sus formas; los leones propiamente parece que están abatidos, por la buena posición con que están que parece que son vivos y el buen arte con que están trabajados, en fin no se puede desear cosa más bella y natural que esta gran obra. En esta misma iglesia hay una infinidad de panteones de diferentes pintores de no tan buen gusto como el de Canova. Hay uno de Thorwaldsen, en la idea hay gusto, pero no puede compararse con aquel”.⁸⁸⁵

De la basílica de San Pedro Vilar y Clavé pasaron a visitar las colecciones de arte del Vaticano donde el escultor encontró que “no hay muchas pinturas pero las pocas que hay son las mejores de Europa”.⁸⁸⁶ Ante las obras ahí resguardadas Vilar volvió a mostrarse como poseedor de un gusto forjado dentro de la estética del clasicismo. Entre los pintores, las dos figuras que despertaron su explícita admiración fueron Rafael Sanzio y el Domenichino, artista perteneciente a la escuela de los Carracci. Del primero le llamó la atención “el celebrado cuadro de la Transfiguración [en el que] parece que todo se mueve, por la naturalidad y la buena posición con que están puestas las figuras. En este cuadro se ve que no hay ninguna cosa hecha sin el natural”. En cuanto al pintor boloñés fue la *Comunión de San Jerónimo* de la que “dicen que es el primer cuadro del mundo” la que le cautivó dado que en ella hay “una naturalidad que no se puede desear mejor”. Al detenerse ante estas dos obras Vilar dio testimonio de su aceptación de lo que Joseph Alsop llamó el “canon vasariano del arte” dentro del cual estas pinturas han gozado de un puesto preeminente;⁸⁸⁷ prueba de ello es el que fueran reproducidas en mosaico en la basílica de San Pedro, o que cuando en 1853 Juan Cordero regresó triunfalmente a México, expuso *El Redentor y la mujer adúltera* en compañía de las copias que había realizado de estas dos pinturas; el pintor mexicano haciendo un uso retórico de la imagen manifestó, si no la idea de equipararse a los dos maestros canónicos, sí la de que su

⁸⁸⁵ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada en Roma el 28 de mayo de 1834. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 102.

⁸⁸⁶ *Ídem.*

⁸⁸⁷ Joseph Alsop, *op. cit.*, pp. 110-115.

pintura era heredera del más puro clasicismo académico. En tanto que Cordero resumió su formación romana mediante el recurso a Rafael y al Domenichino, en el caso de Clavé y de Vilar, la admiración por estos pintores se encontró al principio de su inmersión en el ambiente artístico romano. La alta valoración que *La Transfiguración* despertó en Manuel Vilar contrasta con la repulsión que generó en los enamorados de la obra de los primitivos; así, en opinión de Schlegel, a la pintura le faltaba la “seriedad simple y estricta, la tranquila perfección que una religiosidad profunda es siempre capaz de visualizar”.⁸⁸⁸

El escultor, fiel al género por él practicado, describió con mayor cuidado las principales esculturas que descubrió en el Vaticano, y como un devoto enamorado del pasado clásico no dejó de dar fe de la riqueza de la colección de antigüedades; una prueba adicional de su formación clasicista se encuentra en la sentencia en la que consignó la creencia de que la obra de Fidias del siglo V a. C., período de esplendor del arte griego clásico, era superior al *Torso del Belvedere*, obra helenística tradicionalmente datada en el siglo I a. C., pero hoy considerada como una copia de un original anterior del siglo II a. C. Vilar consignó que:

“En otras salas hay el hermoso grupo del Laocoonte, el Apolo del Belvedere, el Antinoo, el Torso del Belvedere, Los gladiadores, el Perseo de Canova y el hermoso torso de Fidias que encontraron haciendo excavaciones. Dicen que es mejor que el Torso del Belvedere por la naturalidad y la buena contraposición de sus líneas. Todas estas célebres estatuas están puestas cada una de por sí en una sala. Después hay otras salas con una infinidad de estatuas, de arcas, vasos y sepulcros, todo antiguo”.⁸⁸⁹

Equiparado con los antiguos el nombre de Canova volvió a aparecer. Su *Perseo* fue adquirido en 1802 por Pío VII para suplir la pérdida del *Apolo del Belvedere* que Napoleón Bonaparte se había llevado a París en 1797 como parte del botín artístico que dio expresión visual a su dominio militar, y que el mismo Canova consiguió fuera regresado a Italia a la caída del emperador de los franceses. Una vez más, resulta desconcertante el silencio de Vilar frente a Miguel Ángel, pues no hizo mención de los frescos de la Capilla

⁸⁸⁸ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁸⁹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada en Roma el 28 de mayo de 1834. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 106.

Sixtina, ni tampoco de los realizados por Rafael en la Estancias, y menos aún, de los que en el siglo XV pintó en la Capilla Nicolina el Beato Angélico. La riqueza abrumadora de las colecciones papeles llevó a Vilar a concluir que “si tuviese de hacerte una descripción de cada cosa de por sí, de todo lo que hay de rico en este Vaticano, no tendría bastante con dos remesas de papel”.⁸⁹⁰ El escultor también dejó constancia de su visita a “muchas galerías particulares donde están llenas de buenos cuadros” y de que fueron “a ver muchos monumentos que me han gustado en extremo”, los que sin embargo le causan lástima dado que “se van ya perdiendo por las intemperies”; además de que podrían lucir más, “si no estuviesen las casas tan inmediatas”.⁸⁹¹

La adhesión de Manuel Vilar al canon académico volvió a quedar al descubierto cuando el 21 de diciembre de 1834 relató la visita que hizo “con los catalanes y los extranjeros” a la Galería Albana (Villa Albani) la que le “gustó muchísimo por su buena situación y por la belleza de las obras que contiene”. Después de describir algunas esculturas antiguas dirigió su atención al “techo de Meing [sic] que representa a Apolo en el Monte Parnaso”, obra que como él indicó había sido grabado por Vaills. A Vilar le “gustó muchísimo por su toque de color y su armonía”, y le pareció “pintado al óleo por el vigor con que está ejecutado” y en cuanto al dibujo lo encontró “bastante correcto” y los paños le parecieron estar “plegados con bastante gusto”.⁸⁹² El entusiasmo que despertó en él la pintura de Anton Raphael Mengs, lo muestra ajeno a los ideales estéticos de los nazarenos; nada más opuesto al gusto de Johann Friedrich Overbeck, y al de la Hermandad de San Lucas, que la pintura y las ideas estéticas de Mengs, frente a las cuales opusieron la necesidad de inspirarse en el estilo espiritual del siglo XV. Kenneth Clark consideró al *Parnaso* como la “obra maestra” del “artista que más de cerca siguió las teorías de Winckelmann”, para quien “la Belleza se parece al agua pura y cristalina sacada de una fuente límpida, la cual será tanto más saludable cuanto menos sabor tenga”. Los elogios de Vilar contrastan con la valoración que de esta obra hizo Clark, crítico a quien

⁸⁹⁰ *Ídem.*

⁸⁹¹ *Ídem.*

⁸⁹² Carta a José Vilar fechada en Roma el 21 de diciembre de 1834. *Ibidem.*, p. 106.

tampoco agradaron los pintores nazarenos, al referirse al techo realizado para el cardenal Albani señaló que la pintura:

“...si bien es indudablemente insípida, dista mucho de ser totalmente pura. Está ejecutada según los clichés de la época y es fundamentalmente frívola. No refleja la vida, sino más bien una especie de sueño vaporoso para uso de entendidos y coleccionistas”.⁸⁹³

La ortodoxia clasicista del gusto de Manuel Vilar, que motivó el aprecio por Mengs, le llevó a declarar la superioridad de Rafael Sanzio, con ocasión de una visita a una galería donde vio “una obra de Rafael que [le] gustó en extremo, por su pureza de dibujo y la composición de ella”.⁸⁹⁴ Vilar declaró rotundamente que “habiendo visto las obras de este inmortal Rafael y pasado a ver las de otros, todas caen porque no se ve la corrección del dibujo ni la verdad, ni la sencillez de sus figuras, ni del modo que están compuestas”.⁸⁹⁵ La primacía que el escultor reconoció en el “príncipe de los pintores” se encuentra en concordancia con el respeto, casi veneración, que por él sintió Jean-Auguste-Dominique Ingres, quien “durante más de cien años...fue generalmente reconocido como modelo y sumo sacerdote del arte clásico”.⁸⁹⁶ El pintor francés indicó una vez, inclinándose, que “comparado con él, soy así de alto, no, mejor dicho, así” rectificó tocando prácticamente el suelo con la cabeza.⁸⁹⁷ Los juicios valorativos de Ingres y Vilar se encontraban en sintonía, pero diferían del de los nazarenos y puristas que veían en los años romanos de Rafael el inicio de la corrupción del arte. Dos de los otros tres artistas a los que se refirió Vilar tras visitar esta galería pertenecen también al canon de los artistas del clasicismo: el boloñés Francesco Albani, de quien informó “Hay una copia de un pintor que se llama Albano bastante buena y bien compuesta”,⁸⁹⁸ y Nicolas Poussin, pintor que aunque nacido en el siglo del Barroco representó, como la Escuela de Boloña, la faceta clasicista del Seicientos; de él, Vilar consignó que “Hay otro de Pusin [sic] de un diluvio bastante bueno.

⁸⁹³ Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁹⁴ Carta a José Vilar fechada en Roma el 21 de diciembre de 1834. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 106.

⁸⁹⁵ *Ídem*.

⁸⁹⁶ Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p. 110.

⁸⁹⁸ Carta a José Vilar fechada en Roma el 21 de diciembre de 1834. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 106.

Te admiraría el verlo por su buena composición y su buen efecto”.⁸⁹⁹ Probablemente se trate de la misma obra a que acudió Édouard Pingret para descalificar el uso del color en la *Escena del Diluvio* que la Academia de San Carlos adquirió de Francesco Coghetti; el pintor francés elogió el “color crepuscular, siniestro y mortecino” más acorde con las lluvias abundantes de la versión del mismo asunto pintada por Poussin [y en la de Girodet], “ese gran pintor que la Italia y la Francia se disputa el honor de haberle servido de cuna”.⁹⁰⁰ El único artista elogiado por Vilar que se aparta de la estética clásica, al llevar la exigencia mimética a un verismo atroz, fue José de Ribera de quien consignó que “Hay otro de Ribera, llamado el Españolito, de un pobre que está tocando la guitarra que me gustó por su color y por la franqueza y por su verdad”.⁹⁰¹

En esta carta del 21 de diciembre Vilar volvió a mostrar su entusiasmo por los monumentos de la Roma antigua, así como su desprecio por el Barroco, cuyas obras no sólo le parecieron de mal gusto, sino que despertaron en él la indignación de saber que fueron construidas con los despojos del mundo clásico. Ya en el relato de su primera visita a San Pedro había manifestado su convicción de que los monumentos sepulcrales de Bernini, sin mencionar su nombre expresamente, eran inferiores a los de Canova, por no ser “de tan buen gusto”, ahora a la infravaloración del artista barroco se sumó un sentimiento de enojo al saber que el baldaquino que se levantó sobre la “memoria” del apóstol fue hecho con el bronce que Urbano VIII Barberini mandó quitar de la cúpula del Panteón romano; Vilar sin duda habría suscrito aquella frase que declaraba que “lo que no hicieron los bárbaros, lo hicieron los Barberini”. El Panteón fue uno de los monumentos predilectos de Vilar, solía pasar delante de él cuatro veces al día, y encontró que su pórtico era superior al que construyó en San Pedro, en el siglo XVII, Carlo Maderno. Vilar consignó que:

“No te creerás lo que me admira tanto, cuánto más lo voy viendo, que todos los días paso por delante cuatro veces del Panteón de Agripa; el pórtico me parece que es más grande que San Pedro

⁸⁹⁹ *Ídem*.

⁹⁰⁰ Édouard Pingret, *Academia Nacional de San Carlos, Ojeada sobre la sexta exposición*, en Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 166,

⁹⁰¹ Carta a José Vilar fechada en Roma el 21 de diciembre de 1834. *Ídem*.

por la grandiosidad de sus líneas y su belleza. En cuanto a su interior harían mejor si quitasen todos los altares que hay en cada nicho, en que se guarda dentro de los...porque rompen toda la seguidéz de sus líneas y no están en carácter, porque viendo todo lo demás impone respeto, pero mirando esto lo destruye, por la seguridad de sus líneas. Me da rabia el pensar que por construir el barroquismo del altar mayor de San Pedro, quitaron todos los bronce, que estarían enriquecidos los casetones de la cúpula de éste, que me parece que sería una cosa admirable el ver la forma de tales casetones..."⁹⁰²

Durante el primer año que residió en Roma Manuel Vilar dejó constancia escrita de unas ideas estéticas acordes con los postulados del clasicismo; sus juicios valorativos elogiaron las esculturas de la antigüedad grecolatina y la de sus émulo del período neoclásico, colocando a Antonio Canova en un plano de igualdad con los antiguos. En el género de la pintura exaltó particularmente la producción del Alto Renacimiento, llevada a la perfección por Rafael, y la de la Escuela de Boloña, que se propuso operar la síntesis de lo más selecto de las escuelas florentina y veneciana; el agrado que le produjo Poussin se encuentra en concordancia con la tradición del clasicismo.⁹⁰³ Frente a ésta, Vilar expresó su desagrado por el barroco, estilo cuya misma designación encierra los prejuicios de los sostenedores del clasicismo, que no vieron en sus manifestaciones sino un retorcimiento que resultaba antagónico de la claridad de los presupuestos racionalistas de la estética clásica. Igualmente significativo es el primer silencio de Vilar con respecto a los pintores del siglo XV o anteriores; el escultor catalán demostró en su indiferencia hacia el Beato Angélico y sus contemporáneos que a su llegada a Roma el primitivismo que sedujo a nazarenos y puristas le era ajeno. Johann Friedrich Overbeck no le habría dedicado al Domenichino, ni a ningún boloñés, ni a Mengs, ni al Rafael de *La Transfiguración* los elogios que Vilar les concedió. Manuel Vilar tuvo que "convertirse" a la estética, no del Nazarenismo, cuya acción había cesado en Roma, sino a la del Purismo que fue el movimiento que heredó la fascinación por los artistas anteriores a Rafael. Si Pelegrín Clavé fue conducido al Purismo por las enseñanzas directas de Tomasso Minardi, y por el magisterio indirecto de Overbeck, figura de intersección entre Nazarenismo y Purismo,

⁹⁰² *Ídem.*

⁹⁰³ Contrasta con la mala opinión que muchos años después expresó Clavé sobre el francés.

Manuel Vilar lo hizo a partir del contacto que tuvo con el escultor Pietro Tenerani.⁹⁰⁴ Por ello es que la carta que escribió el 4 de octubre de 1834 constituye un testimonio conmovedor por incluir la primera mención al escultor purista de quien más tarde fue colaborador; Vilar consignó también uno de los frecuentes comentarios negativos que dirigió a Antonio Solá:

“Hay otro [escultor] que se llama Tenerani, que le nombran el escultor de la gracia, por haber hecho una psiquis moribunda, por la causa de haber abierto el vaso donde estaban encerrados los perfumes celestes, te daría gusto el verla con la gracia que está puesta, que talmente se ve una diosa que muere con el gozo de los perfumes. En cuanto a Solá no tiene tanta reputación como se supone ahí, porque en vista, de estos citados él no es nada”.⁹⁰⁵

En su biografía de Manuel Vilar, Salvador Moreno señaló que “Pietro Tenerani...fue en Roma el maestro oficial de Vilar, quien trabajó en su taller varios años”;⁹⁰⁶ afirmación que se encuentra en conflicto con los datos registrados por el escultor en su correspondencia, donde el joven estudiante aparece bajo la dirección de Antonio Solá siendo Tenerani tan sólo un maestro que acudía a corregir a los estudiantes. Vilar fue muy preciso al señalarlo, indicando que al italiano le agradaba su trabajo, y que sus consejos se encontraban en oposición a los de Solá, al menos en el caso de una *Bacante* que el español le indicó que modelara. Vilar consignó que: “El profesor que nos viene a corregir es Tenerani, escultor de mucho talento y de buenas máximas, [al que] le gustó bastante el modo con que la tenía preparada [se refiere a una cabeza de *Antinoo*]”.⁹⁰⁷ En relación a la *Bacante* que a Vilar “no [le gustaba] mucho por haber mucho trabajo y poco estudio”, y que dejó inconclusa, Tenerani le indicó que había hecho muy bien en dejarla, y “que él no

⁹⁰⁴ La evidencia que se deriva de la correspondencia de Vilar, en relación al gusto que él y Overbeck pudieron haber tenido por los primitivos, se encuentra en contradicción con la idea de que ya desde que se trasladaron a Roma lo tenían. Éste idea tiene como sustento la existencia de dos álbumes en el que Clavé recopiló dibujos que abarcan su vida artística desde sus días de estudiante en su tierra natal hasta los trabajos que realizó cuando regresó a ella después de haber residido en México. *Vid.* Luis-Martín Lozano en *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX, op. cit.* p. 314-316.

⁹⁰⁵ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 4 de octubre de 1834, Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 103.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, p.14

⁹⁰⁷ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 25 de noviembre de 1834, *Ibidem*, pp. 104-105.

me hubiera dado a modelar la tal cabeza habiendo otras mejores”.⁹⁰⁸ El “tonto” Solá, como se refirió a él con motivo de una riña que tuvo por no haberlo apoyado para conseguir el primer premio en el concurso anual de la escuela, era su director en la Sapienza, en tanto que Pietro Tenerani y Bertel Thorvaldsen, tan sólo le brindaban su ayuda mediante sus correcciones. Después de narrarle a su hermano el pleito habido con Solá quien “se propasó de palabras, [le] maltrató y [lo] despidió de su presencia”, el escultor le señaló que “No te has de figurar que por esto me falten correcciones porque tengo a Thorvaldsen y Tenerani que siempre que los necesito me sirven con el mayor gusto. Y si no hubiese sido por las correcciones que he recibido de este último estaría todavía con los conocimientos de cuando llegué...”.⁹⁰⁹ Ante los ojos de Vilar, con excepción de estos dos, “todos los demás son animales”.⁹¹⁰ El carácter de “corrector” de Tenerani, y la primacía de Solá quedan de nuevo registrados en una carta del 15 de junio de 1836 en la que consignó que les mostró su *Jasón*: “Después de un mes de trabajar en ella llamé a Solá para cumplimiento, y después a Tenerani para que me la corrigiera”, remató su narración señalando con respecto a Solá que “no [tenía] nada de confianza en sus correcciones, por contradecirse a cada momento”.⁹¹¹ En esta carta indicó su intención de llamar “un día de estos” a Thorvaldsen, lo cual habría sido interesante dado que una de las obras maestras del danés fue justamente un *Jasón*.⁹¹² Al año siguiente le mostró a Solá “mi Director” y después “al Comendaro Thorvaldsen, al señor Profesor Tenerani y algunos otros artistas” el boceto de su *Deyanira y el centauro Neso*, el cual gustó muchísimo.⁹¹³ Una vez terminado Vilar registró entre los artistas que fueron a verlo a Tenerani y a Minardi.⁹¹⁴

Salvador Moreno señaló que Manuel Vilar se convirtió en colaborador de Tenerani desde el 1 de noviembre de 1841; el escultor informó de ello a su hermano en la carta que

⁹⁰⁸ *Ídem*.

⁹⁰⁹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 15 de octubre de 1835, *Ibidem*, p. 109.

⁹¹⁰ *Ídem*.

⁹¹¹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 15 de junio de 1836, *Ibidem*, p. 110.

⁹¹² Se trata del *Jasón con el vellocino de oro* realizada entre 1803 y 1828 conservada en el Museo Thorvaldsen de Copenhague.

⁹¹³ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 20 de septiembre de 1838, *Ibidem*, p. 113.

⁹¹⁴ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 24 de agosto de 1839, *Ibidem.*, p 114.

fechó el 9 de diciembre de ese año señalando que una vez finalizado el viaje que hizo por la Toscana, ya en Roma donde sólo recibió únicamente el encargo de elaborar un dibujo y “no viniendo ninguna otra comisión me he ido a trabajar con Tenerani...”.⁹¹⁵ El escultor español pasó a depender directamente de la dirección de Tenerani a los siete años de haber llegado a Roma. Vilar se encontró muy a gusto en su taller, entre otras cosas porque recibía “buenas correcciones”.⁹¹⁶ En 1843 le especificó a su hermano que el equipo de colaboradores de Tenerani era de ocho escultores “cuatro escultores que concluimos, y otros cuatro que preparan y desbosquejan”, Vilar indicó que para él sería más ventajoso que “empezara y concluyera las obras, como [se hace] en los demás estudios, pues adquiriría la práctica del mármol”; aun así da gracias a Dios por ser colaborador de Tenerani quien “goza de fama del primer escultor del mundo”, ya que es respetado y nunca le falta trabajo “pues Tenerani tiene comisiones por el valor de 600,000 duros”.⁹¹⁷ A lo que añadió, poco tiempo después, que era “el artista que tiene más obras que hacer de los artistas de ésta [Roma]”.⁹¹⁸ El prestigio de Pietro Tenerani le llevó muchos años después, en 1866, a realizar el monumento sepulcral del papa Pio VIII en la Basílica de San Pedro, lo que, de alguna manera, lo equiparó con Canova y con Thorvaldsen, quienes habían realizado trabajos similares. Vilar no vio este monumento pues dejó Roma en 1845, sin retornar jamás a la ciudad que nunca dejó de extrañar; tal vez sea tan sólo un ejemplo del azar objetivo, pero no deja de ser significativo que la última obra que realizó Vilar se corresponda al motivo central del monumento de Tenerani: Cristo, entronizado, con los brazos extendidos.

Si Manuel Vilar fue una suerte de genio de la buena fortuna para Pelegrín Clavé, al recomendarlo, como a Espalter y Lorenzale, al Encargado de los Negocios de México ante la Santa Sede, Pietro Tenerani lo fue tanto para Vilar como para Clavé. El italiano no sólo dio “informaciones” sobre su ayudante al ministro Montoya, sino que además contribuyó a sembrar en el español la convicción de que la aventura mexicana era una oportunidad

⁹¹⁵ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 9 de diciembre de 1841, *Ibidem*, p. 120.

⁹¹⁶ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 1 de noviembre de 1842, *Ibidem*, p. 120.

⁹¹⁷ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 15 de agosto de 1843, *Ibidem*, p. 122.

⁹¹⁸ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 23 de septiembre de 1843, *Ibidem*. p. 125.

que no podía dejar pasar pues le dijo que “sería una fortuna para nosotros si pudiéramos obtener estos puestos [los de directores de San Carlos], pues con diez años que estuviéramos podríamos hacernos una buena fortuna”.⁹¹⁹ La fama del escultor italiano llegaba hasta México, pues de los tres académicos de la Academia de San Lucas (Tenerani lo fue tan sólo desde 1844) que las autoridades mexicanas dispusieron que se les invitara para constituir una terna de candidatos para la Dirección de escultura, el único que fue “impuesto” desde México fue Tenerani. La elección de Vilar se resolvió sin ningún conflicto, como ya se ha señalado; en el caso de la de Clavé, ante las maniobras de Silvagni, Coghetti y Podesti por excluir al español, Tenerani y Solá se pusieron rabiosos.⁹²⁰ Se conserva el informe que escribió el escultor italiano a José María Montoya para recomendar la elección de los dos artistas catalanes, en el cual indicó:

“Excelencia: todo lo que dije de viva a Vuestra Excelencia respecto a los dos artistas, señores Vilar y Clavé, españoles, considero mi deber y un honor para mí confirmarlo por escrito. No titubeo en llamar a estos dos artistas muy expertos, y en decir que son perfectos los principios que les guían en arte, esto lo corroborarán sus trabajos, en los que se une la facilidad y la claridad en los conceptos, armonía en la composición y buena comprensión de la naturaleza. De Vilar por tenerlo cerca actualmente en mi estudio, y por lo que sé de él, estoy contento bajo todos los aspectos: experiencia y conocimiento y además intachable conducta. De Clavé conozco las hermosas obras que ha expuesto y que merecen, como las de Vilar, el aplauso universal, y si tuviese que hablar de su conducta no podría decir más que alabanzas. Termino pues añadiendo que la elección de estos dos artistas para instituir una Academia y escuela de Pintura y Escultura en México sería perfecta, y muy afortunada, bajo todos los aspectos, por lo que los recomiendo a Vuestra Excelencia por la que tengo singular estimación y respeto.

De V. E. muy devoto y servidor.”⁹²¹

La pluma de Manuel Vilar dio fe no sólo de la relación directa del catalán con Pietro Tenerani, sino de la amistad y afecto que existió entre los dos estudiantes españoles y los pintores Johann Friedrich Overbeck y Tommaso Minardi. De los signatarios del manifiesto del Purismo, *Dell purismo nelle arti*, publicado en la tardía fecha de 1843, cuando los

⁹¹⁹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 28 de junio de 1844, *Ibidem*, p. 127.

⁹²⁰ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 28 de abril de 1845, *Ibidem*, p. 131.

⁹²¹ Comunicado de Pietro Tenerani al Sr. José Ma. Montoya, fechada en Roma el 3 de julio de 1844, *Ibidem*, p. 215.

españoles llevaban nueve años en Roma, tan sólo el redactor del mismo, Antonio Bianchini, está ausente en la correspondencia de Vilar; silencio enigmático debido a que el escultor en su labor de “cronista” del ambiente artístico romano debió conocerlo por ser parte del círculo del que Overbeck era el centro, y por practicar el mismo género artístico que él. La primera mención al pintor alemán se demoró en aparecer, puesto que se refirió a él en una carta fechada el 16 de mayo de 1841, en la que se quejó duramente de la mezquindad de la reina Isabel II, quien a pesar de “los veintidós millones de duros que tiene en las arcas sacados de nuestra sangre, no ha dejado ninguna comisión”; Vilar aclaró que en realidad sí hizo dos encargos, uno de ellos el de una copia a la acuarela de una pintura de Baltazar Perucci (Baldassarre Peruzzi, 1481-1536) ubicada en la iglesia de Santa María de la Paz,⁹²² la cual originalmente pensaba comisionar a Johann Friedrich Overbeck y que por recomendación de uno de sus cortesanos confió a Manuel Arbós.⁹²³

En la misma misiva Vilar dejó un testimonio precioso de cómo el estudio del pintor alemán era visitado los domingos por los artistas, en este caso por Federico Madrazo, así como de la relación estilística entre la producción de los nazarenos y la de los primitivos italianos, los “buenos autores de 1200 y 1300”, quienes fueron propuestos como modelos para conferir a la pintura religiosa “toda la pureza de estilo y carácter” que requiere. Vilar expresó en unas líneas la búsqueda de los artistas espirituales de su tiempo, quienes para representar asuntos sacros renunciaron al canon académico, y a la autoridad de los artistas altorrenacentistas, incluido Rafael, para postular la superioridad de los “primitivos”. La visión lineal de la historia del arte que Giorgio Vasari legó a la tradición artística del occidente postrenacentista fue violentada por los artistas que, como Overbeck y los demás nazarenos, así como por los puristas, se propusieron elevar al rango de paradigma a los creadores que para el historiador florentino tan sólo representaron los primeros pasos del abandono de la “*vecchia maniera greca*”, es decir, de la pintura bizantina. Vilar reconoció que Madrazo no llegó a dar a sus *Marías al sepulcro* tal apariencia primitiva, pues al traer el boceto hecho de París “con el mal gusto de la escuela

⁹²² Baldassarre Peruzzi, conocido más como arquitecto, realizó pinturas al fresco en la capilla Ponzetti de esta iglesia romana.

⁹²³ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 16 de mayo de 1841, *ibídem*, p. 116

española presente y la amanerada francesa” tan sólo podía hacerlo “barroco”, pero reconoció las ventajas de tomar inspiración del primitivismo de los tedescos nazarenos. La exigencia de “pureza” en el estilo, que habría de motivar la aparición al año siguiente de *Dell purismo nelle arti*, quedó testimoniada por las palabras de Vilar:

“Al llegar a ésta [Federico Madrazo] empezó un cuadro, y al presente lo está concluyendo, de *Las Marías al sepulcro*. Las figuras son de dos tercios del natural; el boceto lo trajo hecho de París y así que con el mal gusto de la escuela española presente y con la amanerada francesa, no podía hacerlo de otra manera que barroco, pero con lo que ha visto en Italia, tanto de antiguo como moderno, en particular de los tedescos, pues a más todos los domingos va a visitar el estudio de Overbeck, y con su buena disposición habrá cambiado el cuadro más de media docena de veces; si no le ha dado toda la pureza de estilo y carácter como lo requiere el tal asunto, y como lo han expresado los buenos autores de 1200 y 1300, al menos será un cuadro que satisfará, ya por su bella composición, correcto dibujo, brillante colorido y un agradable empaste.”⁹²⁴

En la correspondencia de Vilar, Overbeck no fue el primero de los nazarenos en ser mencionado, seis años antes, el 21 de marzo de 1835, el catalán aludió a un “carbón del *Juicio final*” hecho por Peter Cornelius, quien tras la muerte de Franz Pforr, se convirtió en su sucesor como la figura más destacada del movimiento nazareno, al lado de Overbeck. Tiempo después, cuando surgió la polémica en torno a la contratación de Pelegrín Clavé, el juicio favorable de Cornelius, nombrado desde 1825 Director de la Academia de Munich,⁹²⁵ fue decisivo para justificar la decisión de José María Montoya. El escultor catalán escribió en relación a la obra mencionada de Cornelius que:

“En ésta ha estado expuesto un carbón del *Juicio final* de un pintor alemán llamado Cornelius, las figuras casi son de grandor natural y todo el cuadro tendrá de grandor uno 72 palmos de altura por 36 de anchura. La gran filosofía que hay no se puede negar y no se asemeja en nada a la de Miguel Ángel Buonarroti. Te daré una idea en general de su composición...”⁹²⁶

La pintura al fresco fue realizada entre 1829 y 1844 para la iglesia de San Luis en Munich;⁹²⁷ aun hoy las dimensiones de la obra despiertan admiración pues es considerado

⁹²⁴ *Ídem*.

⁹²⁵ Antes había sido Director de la Academia de Düsseldorf (1821-1825).

⁹²⁶ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 21 de marzo de 1835, *ibídem*, p. 108.

⁹²⁷ *Vid.* Frank Büttner, “Cornelius, Peter (Joseph) (von)”, *The Dictionary of Art*, *op. cit.*, p. 873.

como el segundo altar al fresco más grande en el mundo. Vilar hizo énfasis no sólo en la diferencia estilística entre la interpretación del novísimo de Cornelius con respecto a la de Miguel Ángel, sino a la “filosofía” subyacente a ambas versiones, lo cual pone al descubierto que el primitivismo de los nazarenos no puede ser valorado por una visión formalista lineal de la historia del arte, sino que la elección de las “formas” viene determinada por el contenido, de carácter devocional, del episodio sagrado a representar. En la pintura de Cornelius los ángeles vuelven a ser espíritus etéreos alados, frente a los jóvenes desnudos de musculaturas hercúleas que el capricho de Miguel Ángel representó de manera novedosa; en ambas versiones los justos son elevados y los condenados son precipitados, sin embargo, a la convulsa agitación de la interpretación del florentino que se corresponde a la gestualidad del Cristo que eleva la mano derecha y baja la izquierda, en concordancia con el ritmo que mueve a santos y pecadores, y la estructura zigzagueante del cuerpo de la Virgen que aparta la mirada y lleva sus manos al pecho demostrando su sumisión ante la palabra final sobre toda la historia.⁹²⁸ En la versión de Cornelius, la simétrica ordenación de los santos dentro de una composición con sabor cuatrocentista, aun concede espacio para que María y San Juan intercedan por la humanidad; ni la *Deesis* de ascendencia bizantina, ni la protección del arcángel San Miguel han sido eliminadas frente al veredicto final.

Manuel Vilar fue uno de los muchos admiradores que supo disfrutar la espiritualidad de los nazarenos, en particular la de Johann Friedrich Overbeck, el “Angélico del Ochocientos”.⁹²⁹ Cuando en 1841 emprendió un viaje por la Toscana pasó por Asís, donde visitó la Basílica de Santa María de los Ángeles, en cuyo interior se encuentra la Porciúncula, pequeña iglesia del siglo IX que San Francisco restauró con sus propias manos, y en la que dio nacimiento al movimiento franciscano. En 1829 Friedrich Overbeck pintó sobre la puerta de entrada un fresco con el tema de *San Francisco recibiendo el perdón de Asís*; Vilar consignó que “el fresco de Overbeck de Santa Maria degli Angeli [le]

⁹²⁸ Vid. *Catecismo de la Iglesia Católica*, op. cit., No. 1040, pp. 243-244.

⁹²⁹ Esta expresión no es de Vilar, es mía.

gustó tanto como su *Triunfo de la religión*.⁹³⁰ La valoración positiva que Vilar hizo de ambas pinturas, separadas entre sí por once años, nació del hecho de que compartía los postulados nazarenos, continuados ya por entonces por el Purismo, entre ellos, el fundamental, podría expresarse con una máxima: el arte sacro se nutre de la fe.

En contraste, el mismo año en que Vilar elogió la obra de Overbeck, en Alemania Friedrich Theodor Vischer publicó una crítica en la que manifestó su desdén por una pintura que consideraba como una caduca representación de una concepción medieval del arte. En su *Overbeck's Triumph der Religion*, Vischer postuló que “la pintura religiosa-clerical, que previamente había sido considerada como la rama más elevada de la pintura histórica, había sido desplazada, de hecho, había quedado completamente extinguida. Hace trescientos años que tal arte religioso murió y tan sólo con shocks galvánicos que los artistas han tratado de traerla de nuevo a una vida artificial”.⁹³¹ La visión lineal de la historia de Vischer y su fe en un Dios contingente, le impidió ver que los nazarenos al adherirse al dogma católico mantuvieron la idea de una divinidad de carácter trascendente. La Hermandad de San Lucas no pretendió volver al pasado medieval, sino recuperar una espiritualidad que no podía quedar ni “disecada” ni “desprovista de sustancia” puesto que se encuentra fuera del tiempo al ser vivificada por la eternidad de Dios; la “revolución” artística de los nazarenos no pretendió hacer arqueología estilística, sino inspirarse en los creadores de una era en que el racionalismo no había pretendido sofocar aun la piedad del arte cristiano.

Vilar compartió plenamente esta visión, de lo que da fe la narración de su visita a Asís, pues al referirse a la Basílica de San Francisco, templo que contiene en sus muros el principal conjunto pictórico de fines del siglo XIII y principios del XIV, compuesto por los frescos realizados por Cimabue, Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti y Jacopo Torriti, manifestó su convicción de que debajo de las formas de los artistas anteriores al Alto Renacimiento existía un sustrato espiritual que era el fundamento del arte sacro, el cual

⁹³⁰ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada en Roma el 9 de diciembre de 1841, *ibidem*, p. 120.

⁹³¹ Para la crítica de Vischer al *Triunfo de la Religión*, vid. Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger, *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*, op. cit., pp. 196-199.

era necesario recuperar. Como un entusiasta de la arquitectura, que fue en él una afición que quedó frustrada al optar por la escultura, Vilar manifestó un sentir cercano al del arquitecto británico converso Augustus Welby Northmore Pugin, al reconocer que la arquitectura gótica era la más adecuada para levantar los templos destinados a rendir culto a Dios. Vilar señaló que:

“Estuve un día en Assisse y quedé sorprendido de la riqueza de San Francisco por sus magníficas pinturas, a mi gusto creo que sean las más sublimes de estos autores, ¡qué poesía, qué carácter y sublimidad de concepto que hay en todas!, en conclusión si pudiese hacer una iglesia querría que fuese de este gusto, pues creo que sea el carácter único para nuestros templos”.⁹³²

Al año siguiente, en una carta fechada el 1 de noviembre de 1842, Vilar dejó constancia de la proximidad que existió entre él, Overbeck, Minardi y Lorenzale, al referirle a éste que “Los señores Minardi y Overbeck agradecieron con mucho afecto las expresiones que les mandasteis”.⁹³³ Vilar, Clavé, Lorenzale, Madrazo, pertenecieron a una comunidad de artistas, que sin tener ya los fuertes lazos de la Hermandad de San Lucas, se benefició de las enseñanzas, artísticas y espirituales, de Overbeck, por ello es que años después Clavé pudo referirse al alemán como su “auténtico maestro”. Como testimonio de la autoridad de Overbeck, y de Tenerani, puede señalarse que en 1843 Vilar relató que acudió a ellos para mostrarles una composición que le había remitido Lorenzale; al alemán “le gustó muchísimo, ya por su justa expresión como por la bella composición”; los artistas vieron en Overbeck una figura cuya opinión era muy respetada. El alemán concluyó diciéndole a Vilar que le parecía bien la obra de Lorenzale y que le hacía “tantos cumplimientos” y que se alegraba de sus buenas noticias.⁹³⁴ Lorenzale mantuvo el interés por la obra de Overbeck y le pidió a Vilar que le enviara estampas del *Triunfo de las artes*, encargo que cumplió el escultor pues el 16 de noviembre de 1846 informó que le enviaba un tubo que entre otras estampas contenía “seis del *Triunfo de las artes* de Overbeck”.⁹³⁵

⁹³² Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada el 9 de diciembre de 1841, *ibídem*, p. 119.

⁹³³ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada el 1 de noviembre de 1842, *ibídem*, p. 121.

⁹³⁴ *Ídem*.

⁹³⁵ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada el 16 de noviembre de 1844, *ibídem*, p. 129.

Dada la cercanía que existió entre Vilar y el pintor alemán, en la correspondencia del primero hay noticias sobre las obras que éste se encontraba realizando. Así, el 1 de noviembre 1842 consignó que:

“Overbeck está pintando el cuadro de *Las Marías al sepulcro*, que sabréis por parte de Madrazo. Está haciendo los cartones de los Apóstoles y Evangelistas para Torlonia, los cuales los pintaba el napolitano Morani. Que gusto hubieras tenido si hubieses visto dos dibujos que ha hecho, uno del rico opulento y otro para un frontispicio de los Evangelios, éste representa la Virgen con el Niño Jesús que está escribiendo en una tabla que tiene un ángel...que el que crea con los Evangelios será digno del Reino del Cielo, es cosa que encanta”.⁹³⁶

Y al año siguiente, el 23 de septiembre de 1843, le comunicó a Lorenzale que:

“Overbeck está pintando una *Deposición*; figuras de grandor al natural. Ésta la ha expresado muy originalmente, y si mal ni me acuerdo es como este croquis, pues no he visto más que el cartón. La Virgen es la figura que está al lado del Cristo y tiende su mano izquierda contemplándolo con un dolor interno, esta figura es de una expresión indescriptible. La otra figura que está al lado de la Virgen es San Juan resignado. La que está a la cabeza del Cristo es la Magdalena. Las otras que están en los pies son José de Arimatea, Nicodemos y otro que no me recuerdo de su nombre. Omito el detallarte el mérito de esta composición por no tener expresiones suficientes para elogiar su perfección, pues si lo vieses quedarías aturdido por tanta expresión, carácter y dibujo, y si lo pinta con el mérito del cartón será la obra más perfecta de nuestros tiempos. Está también haciendo dibujos del Nuevo Testamento, hasta ahora tiene hecho cuatro, y son *El nacimiento de la Virgen*, *El amasacro de los inocentes*, *Cuando Jesús visita a los enfermos* y *La circuncisión*. El de cuando cura a los enfermos es el más bello, lo ha expresado cuando Jesús baja con sus apóstoles por las escaleras de una calle, los enfermos se presentan a Él y éste al pasar les toca y quedan curados. Quedarías enamorado por la riqueza de episodios y por su sentimiento, pues creo que sea la composición más bella que haya hecho. Estas composiciones se graban y las publicarán en Alemania, como también harán las del Antiguo Testamento, de las Logias de Rafael, que forman la Biblia”.⁹³⁷

Vilar también dejó referencias del pintor Tommaso Minardi, quien fue profesor de dibujo en la Academia de San Lucas de 1821 a 1858, institución de la que fue Presidente a partir de 1837. El pintor, nacido en Faenza dos años antes del estallido de la Revolución Francesa, fue uno de los artistas que firmaron el manifiesto del Purismo en 1843. Entre los

⁹³⁶ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada el 1 de noviembre de 1842, *ibidem*, p. 121.

⁹³⁷ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada el 23 de septiembre de 1843, *ibidem*, p. 124.

pintores que se formaron bajo sus enseñanzas se contó a Pelegrín Clavé quien al momento de ingresar a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en 1870 lo mencionó entre los integrantes de la “Moderna escuela romana”, compuesta por “Minardi, por Obervech [sic], por Cornelius, por Tenerani, y por otros varios artistas”, la cual estaba “fundada principalmente en la filosofía religiosa, en la verdad histórica, y en la elevación de conceptos.”⁹³⁸ Vilar consignó al año siguiente de su llegada a Roma una opinión de Minardi que poco tiene que ver con el culto a los artistas primitivos, el maestro de la Academia de San Lucas se manifestó como sostenedor del canon clasicista, al proponer como modelo a estudiar a Nicolás Poussin, el más clásico de los pintores del siglo del Barroco. Vilar consignó que “Minardi dice que para aprender a componer se han de mirar las composiciones de Pusin, porque se observan más las reglas. A las de Rafael no son tan...”.⁹³⁹ E l joven escultor, que por entonces todavía no había manifestado ningún interés por los artistas anteriores al Alto Renacimiento, hasta donde su correspondencia permite conocer, recibió con atención el consejo del maestro de la Academia que años después se sumó a los postulados primitivistas del Purismo. En octubre del mismo año Vilar exaltó a Minardi, de quien recibió lecciones, al decir que “En la Academia del Campidoglio tuvimos escuela de composición y nos la enseña el maestro de pintura que tiene Milá que se llama Minardi, hombre de grandes conocimientos y talento”.⁹⁴⁰ Las dos menciones anteriores plantean un problema pues es extraño que en ambas Vilar señalara expresamente que Minardi era el maestro de Pablo Milá y Fontanals y omitiera el nombrar a Clavé. Las lecciones recibidas del maestro italiano no fueron valoradas como algo incidental, sino como un aspecto relevante de su formación; en la memoria necrológica que se publicó tras su muerte se consignó que:

“Comprendiendo que la belleza no puede nacer sino de la que la perfecta conformidad de los dos elementos constitutivos del arte, el fondo y la forma, compartió el tiempo en estudios referentes a cada uno de ellos; y lo mismo asistió a las distintas clases de dibujo, que a las de anatomía, teórica y

⁹³⁸ Discurso de ingreso de Pelegrín Clavé a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1870, publicado por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.* p. 117.

⁹³⁹ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 9 de mayo de 1835, Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, ídem*, p. 108.

⁹⁴⁰ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 15 de octubre de 1835, *ibídem*, p. 110.

práctica, mitología, arqueología, y sobre todo a la de composición, que explicaba el pintor Minardi, para lo cual no olvidó el estudio de la lengua italiana; ejercitándose en el modelado y bosquejo de composiciones, leyendo la *Ilíada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio, y *Las metamorfosis* de Ovidio, estudiando al propio tiempo la *Historia del Arte*.⁹⁴¹

Dada la relación existente entre el español y el maestro italiano no sorprende que éste fuera uno de los primeros artistas que acudieron a ver su grupo de *Deyanira* y *el centauro Neso*.⁹⁴² Resulta un indicador de la comunidad establecida entre los maestros vinculados al Purismo y los mal llamados “nazarenos catalanes” el que en repetidas ocasiones Vilar consignara que Minardi y Overbeck le enviaban saludos a Claudio Lorenzale por intermediación del escultor.⁹⁴³ A pesar de la amistad, de los elogios y de reconocer que Minardi “siempre. [está] haciendo dibujos”, Vilar no dejó de mostrarse crítico ante su manejo del color, pues al referirle a Lorenzale que su condiscípulo Mazzotti había ganado el premio del concurso Clementino con una pintura que representaba “cuando los fariseos presentaron a Jesús la moneda, señaló que “La comisión era bastante buena y bien expresado el asunto, mas el colorido...de la Escuela de Minardi y Cognetti [sic], acristalado. Qué lástima que éstos no hagan más perfecto el colorido, pues da pena el ver sus obras que sean pintadas con tanto ostento (sic.)”.⁹⁴⁴ Finalmente, Vilar también dio fe de que una de las obras de Minardi, el cuadro de *Dante*, aun se encontraba “dibujado en el cartón y que era probable que se quedara así.”⁹⁴⁵

Los años romanos de Pelegrín Clavé y de Manuel Vilar transcurrieron bajo la guía y los consejos de tres de los artistas que suscribieron el manifiesto del Purismo; Tenerani y Minardi jugaron además un papel fundamental para que los dos artistas españoles obtuvieran los cargos de Directores de pintura y escultura en la Academia de San Carlos de México; en tanto que Overbeck nunca perdió su autoridad espiritual y artística. A pesar de

⁹⁴¹ *El Museo Universal*, Artículo, glosado de la *Memoria necrológica de Manjarrés*, Madrid, 2 de marzo de 1862. “Don Manuel Vilar y Roca, escultor español.”. Publicado por Salvador Moreno, *ibidem* p. 208.

⁹⁴² Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 24 de agosto de 1839, *ibidem*, p. 114.

⁹⁴³ La relación de amistad entre Lorenzale y Minardi queda consignada en las cartas de Manuel Vilar a su hermano de los días 9 de diciembre de 1841, 1 de noviembre de 1841 y 23 de septiembre de 1843, *ibidem*, pp. 118, 120, 121 y 124.

⁹⁴⁴ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada el 23 de septiembre de 1843, *ibidem*, p. 125.

⁹⁴⁵ *Ibidem*, p. 124.

ello, la comunicación que Clavé y Vilar mantuvieron con ellos fue desigual, lo que se reflejó en su fortuna crítica y en la exposición y compra de obras de su creación. En tanto que Pelegrín Clavé hizo muy poco por mantener el contacto con Minardi y Overbeck, Manuel Vilar sí sostuvo un diálogo permanente con Pietro Tenerani, quien se convirtió en una suerte de agente para proveer a la Academia mexicana de mármol, así como para la adquisición de vaciados en yeso de las piezas más importantes de las colecciones vaticanas destinadas a enriquecer el acervo ya notable que poseía San Carlos. Salvador Moreno señaló que al italiano se le encomendó que enviara mármol para la realización de bustos, sin embargo, también se acudió a él para proyectos más ambiciosos, pues como consignó Eduardo Báez, en 1855 se le pidió que enviara un bloque de mármol para trasladar a él la escultura en yeso de San Lucas realizada por su alumno Martín Soriano, obra que se pensó obsequiar a la Escuela de Medicina. Tenerani seleccionó y adquirió el bloque de mármol en Carrara y lo remitió a Veracruz; el costo de la pieza y de su traslado hasta el puerto mexicano ascendió a 400 pesos. Al año siguiente cuando se pensó en transferir al noble material la escultura en yeso de San Isidro hecha por Juan Bellido, para ser regalada a la Escuela de Agricultura, se volvió a contactar al escultor italiano. Tan sólo la imagen de San Lucas pasó del yeso al mármol; hoy se conserva en el Antiguo Palacio de la Inquisición, el cual albergó a la Escuela de Medicina.⁹⁴⁶

En cuanto a las obras solicitadas para acrecentar la colección de esculturas de la Academia, Eduardo Báez indicó que cuando Vilar se hizo cargo de la clase de escultura encargó algunas esculturas a sus antiguos maestros de Roma, “así como una gran colección de vaciados de cabezas, torsos y extremidades, incluyendo un bajorrelieve de cada uno de los estilos antiguos, desde el egipcio hasta Thorwaldsen. Entre las estatuas solicitaba las de *Demóstenes*, *Zenón*, las dos del *Discóbolo* y los ángeles del Campidoglio.”⁹⁴⁷ De mayor relevancia en relación a la labor que Vilar y Clavé llevaron a cabo para enaltecer a sus maestros de Roma, fue el encargo que hizo el escultor catalán a Tenerani de “una serie de vaciados de todos sus mármoles”, así como una pieza original:

⁹⁴⁶ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, op. cit., pp. 148 y 151.

⁹⁴⁷ *Ídem*.

un *Fauno*.⁹⁴⁸ Las obras llegaron a México en dos remesas de nueve y treinta y un cajas en 1853 y 1857;⁹⁴⁹ la mala fortuna quiso que el *Fauno* llegara roto en varios fragmentos; la pieza fue restaurada, aunque no en su totalidad, y hoy puede apreciarse en el patio elíptico del antiguo Palacio del Conde de Buena Vista atribuido a Manuel Tolsá.⁹⁵⁰ Del valor que alcanzaban las obras de Tenerani dio fe el inventario-avalúo practicado en 1867 cuando el gobierno juarista, ya en el poder, se adueñó de la Academia de San Carlos; la escultura a la que se le adjudicó el valor más alto fue el *Fauno*, cotizado en 5 000 pesos. Entre las piezas que llegaron a México se encontraron “bajorrelieves, brazos, torsos, elementos arquitectónicos, y las estatuas de *Zenón, Pudor, Ganimedes, Demóstenes, Posiomeno, Niño con el cisne, El discóbolo* y el *Discóbolo* de Mirón”.⁹⁵¹ A la hora de solicitarle a Tenerani la adquisición de las réplicas de las esculturas célebres incluyó una advertencia que habría sido del agrado de Overbeck, quien se mostró siempre cuidadoso de no acudir al desnudo femenino por razones de un pudor escrupuloso. Vilar le indicó a Tenerani que “*Devo anche avvertirla che nella escela che fara degli gessi antichi che non se mandi nessun originali di donna ignuda gia che questi (spiaciono) al popolo messicano, per non essere assuetatto a vederli*”; en otro borrador se lee: “*Devo farli presente che comme il signori messicani hanno piu passione perle statue vestite*”.⁹⁵² El catalán manifestó lo lejano que se encontraba el público mexicano del gusto por el desnudo femenino.

La obra de Tenerani fue conocida en México debido a que fue incluida en dos de las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos. En la Quinta Exposición celebrada de diciembre de 1852 a enero de 1853 se presentó una versión de una de las obras más conocidas de Tenerani: *Psiqué desmayada*. La pieza era propiedad de Manuel Díez de

⁹⁴⁸ *Ídem*.

⁹⁴⁹ En la Décima exposición anual celebrada de diciembre de 1857 a enero de 1858 se presentaron las esculturas que llegaron de Roma en una sección que en el catálogo lleva el título de “Esculturas antiguas. En esta sala y en el salón anterior se encuentran las siguientes esculturas que recibieron últimamente de Roma, sacadas de los mejores originales que se conservan en los Museos de dicha ciudad. Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 266.

⁹⁵⁰ Sede del Museo Nacional de San Carlos.

⁹⁵¹ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910, op. cit.*, pp. 148 y 151.

⁹⁵² Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 56.

Bonilla, según consignó el catálogo de la exposición, que la incluyó con una detallada descripción entre las *Obras de escultura remitidas de fuera de la Academia*:

“D. Pedro Tenerani, 33: Phsyhis desmayada, original en mármol. Esta bellísima estatua, obra del célebre escultor D. Pedro Tenerani, representa el momento en que la rival de Venus y la madre de la voluptuosidad, por una curiosidad temeraria, destapó la pequeña arca que le había dado Proserpina en el infierno, para que como mensajera de la madre del Amor, se la entregara a fin de renovar su belleza. Abierta la fatal caja, en vez de esos objetos que se representaba Phsyhis como dignos de realzar a las mismas Diosas y en especial a la de las Gracias y de cuyo depósito quería tomar para sí alguna parte con que más cautivar a su objeto adorado, se desprendió un vapor mefítico, que invadió sus sentidos y la hizo caer al suelo narcotizada, y de cuyo estado no hubiera vuelto, si Cupido no hubiera acudido al instante para recoger y guardar el letárgico vapor, hijo del Erebo, y con una de sus flechas despertar a su amada.

La expresión de Phsyhis con las alas de mariposa caídas y abandonada al desmayo es verdadera y llena de dulzura: apóyase con una mano sobre la peña en que cayó sentada, y pliega la parte inferior del cuerpo como próxima a postrar en tierra: en la otra mano se ve la tapa del vaso, derribado al pie, y del que se derrama el letal narcótico; y el movimiento de la parte superior del cuerpo, indica toda la suavidad y voluptuosidad de formas de la esposa adorada del Amor. Esta obra es propiedad del Sr. D. Manuel Díez de Bonilla, para quien la trajo de intento el célebre escultor. Tamaño mitad del natural.”⁹⁵³

Al año siguiente en el marco de la Sexta Exposición se presentaron dos obras de Tenerani pertenecientes igualmente a señor D. Manuel Díez de Bonilla: El *Genio de la caza* y el *Genio de la pesca*. El catálogo correspondiente las consignó:

“D. Pedro Tenerani, 42: Grupo del genio de la caza, original. Un esbelto y gallardo niño se dirige hacia sus compañeros para hacerlos partícipes del triunfo que ha conseguido, cazando una liebre. En la mano derecha lleva el dardo, instrumento de su proeza: con la misma detiene la túnica que le cae: la izquierda tiene asidas las patas de la liebre que arrastra por el suelo con orgullo, pues es su trofeo. Su animado semblante expresa vivamente el placer y entusiasmo de que está poseído, tamaño natural.

D. Pedro Tenerani, 44: Estatua del genio de la pesca, original. La gracia e inocencia están reunidas en la actitud de este hermoso niño: el que después de traer a tierra la red con los pescados que ha

⁹⁵³ Catálogo de los objetos de Bellas Artes, presentados en la Quinta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero de 1853. Publicado por Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 127.

cogido, los saca con afán para irlos colocando en un canastillo que tiene al lado, tamaño natural.”⁹⁵⁴

Como ya se señaló Manuel Vilar se refirió a la “Pisiquis moribunda” muchos años atrás, cuando en 1835 mencionó por primera vez a Tenerani señalando que le decían el “escultor de la gracia, por haber hecho una Pisiquis moribunda, por la causa de haber abierto el vaso donde estaban encerrados los perfumes celestes”, la obra despertó entusiasmo en el español al punto de elogiar “la gracia con que está puesta, que talmente se ve una diosa que muere con el gozo de los perfumes”.⁹⁵⁵ A pesar de que la descripción hecha por Vilar se ajusta a la del catálogo de San Carlos, ello no implica que se trate de la misma pieza, puesto que Tenerani produjo, al menos, siete versiones de la escultura, entre las que se encuentran la del Museo del Hermitage, donada en 1838 por el Príncipe Khristofor Lieven, que mide 112 cm.⁹⁵⁶ y está fechada con cautela en la primera mitad del siglo XIX, o la más tardía de la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma, realizada en 1869.⁹⁵⁷ La pieza que se conserva en el Museo Nacional de San Carlos aparece datada en las publicaciones de la institución, sin ningún fundamento, en 1834. No es probable, como sugirió Salvador Moreno, que ésta versión se corresponda con la obra que la Academia encargó a Tenerani en 1845, como lo hizo con Silvagni, Coggetti y Podesti, en agradecimiento a su participación en la elección de los directores del establecimiento, comisión a la que hizo mención José María Montoya en la carta que envió el 18 de diciembre de 1845 al Presidente de la Academia:

“Quedó impuesto de habérseles encargado a los señores Coggetti, Silvagni y Podesti, un cuadro, y al señor Tenerani una estatua, la cual con los cuadros se han de presentar a la exposición pública; y

⁹⁵⁴ Catálogo de los Objetos de Bellas Artes. Presentados en la Sexta Exposición anual de la Academia Nacional de S. Carlos de México. Enero. México, 1854. *Ibidem*, p. 153.

⁹⁵⁵ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 4 de octubre de 1834, Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, ídem*, pp. 103.

⁹⁵⁶http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/dscrPage.mac/dscrPage?selLang=English&indexClass=SCULPTURE_EN&PID=N.SK.-191&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FW_23E7R3YDX8DTJPSD6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=6&tmCond=Tenerani&searchIndex=TAGFILEN&author=Tenerani%2C%26%2332%3BPietro

⁹⁵⁷ Giulio Carlo Argan publicó una fotografía de esta versión en su *Arte Moderno y Contemporáneo, op. cit.*, p. 23.

de que después he de remitirlos a la Junta Directiva, lo que haré con todas las precauciones que se recomiendan”.⁹⁵⁸

La carta de Montoya sí está relacionada con el borrador que se conserva en el Archivo de la Academia de San Carlos al que se refirió Moreno y que señaló que:

“La Academia Nacional de las tres Nobles Artes de México, deseando embellecer su galería de esculturas con una obra de manos de un profesor tan justamente acertado como Ud., ha acordado se le suplique trabaje una estatua, que deberá ser expuesta públicamente durante un mes a fin de excitar la emulación de los artistas, y después entregarla al representante en Roma para mandarla a México.”⁹⁵⁹

El catálogo de la Quinta Exposición plantea dos problemas en relación a la *Psiqué* expuesta en 1853: el primero se refiere a la propiedad de la pieza puesto que aparece consignada como perteneciente a Manuel Díez de Bonilla, como otras dos obras de Tenerani que se expusieron al año siguiente en la Sexta Exposición. Si la *Psiqué* fuera la obra comisionada por la Academia no se explica el que el catálogo no señalara tal circunstancia, como lo hizo en el caso de las pinturas de Silvagni, Coghetti y Podesti, y que explícitamente señalara a Díez de Bonilla como su dueño; figura que puede reputarse como coleccionista de Tenerani, pues fue propietario de al menos otras dos obras de él. Por otra parte, las dimensiones registradas en el catálogo, “tamaño mitad del natural” no se corresponden a las de la pieza del Museo de San Carlos que tan sólo mide 58.3 x 55.8 x 28.7 cm., pero que se encuentran más en relación con la versión conservada en el Hermitage. De lo anterior se deriva que o Édouard Pingret estaba en lo cierto cuando se quejó de que los catálogos de las exposiciones estaban llenos de errores, o que, tal vez, se tratara de otra versión de la misma obra, cosa no imposible dado que, como ya se dijo, Tenerani la reprodujo en múltiples ocasiones, y Manuel Díez de Bonilla bien pudo adquirirla por los mismos canales por los que adquirió las otras piezas del italiano. Esta segunda hipótesis plantea nuevos problemas, en particular el hecho de que la Academia sí fue propietaria de una versión de *Psiqué*, la del Museo de San Carlos, y no habría dejado

⁹⁵⁸ Carta del señor J.M. Montoya al Presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos de México, publicada por Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, pp. 153-154.

⁹⁵⁹ Borrador de carta dirigida a Tenerani fechada el 20 de agosto de 1845, publicada por Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 26.

de exponerla y de dedicarle tanto detalle como hizo con la expuesta en 1853. Manuel G. Revilla indicó, en la lejana fecha de 1908, al referirse a los vaciados en yeso remitidos por Tenerani que:

“Con igual designio que los modelos antiguos, adquiriéronse también para la Academia algunas sobresalientes esculturas modernas en mármol, tales como el “Fauno” y la “Psiquis” de Tenerani y los retratos de Pío IX y del Presidente Bustamante, debidos asimismo al delicado cincel del egregio Tenerani; el grupo de “Paris y Elena” de D. Antonio Solá, etc.”⁹⁶⁰

Ni el *Fauno*, aun después de haber sido restaurado, pues llegó hecho pedazos, ni el retrato de Pío IX, ni el del Presidente Anastasio Bustamante que, según Revilla, pertenecieron a la Academia de San Carlos, fueron exhibidos en las exposiciones anuales, omisión que resulta aberrante dado el prestigio de Tenerani. En definitiva, el hecho de que la escuela fuera propietaria de obras del italiano no implicó necesariamente que tuviera interés en presentarlas al público, circunstancia absurda de la que habría que señalar como responsable a Vilar pues a él correspondía, como queda claro en su correspondencia, la organización de la sección de escultura de las exposiciones anuales. Por otro lado, Revilla publicó su biografía de Vilar cincuenta y cinco años después de la celebración de la Quinta Exposición en la que se presentó la *Psiqué*, período de tiempo extenso durante el cual la Academia pudo haber adquirido la obra; es decir, que la aparente contradicción a la que aludió Salvador Moreno entre la información que aportó Revilla y la consignada en el catálogo en relación al propietario de la *Psiqué* no existe en realidad. Lo que sí es un hecho incuestionable es que el tamaño de la escultura consignado en el catálogo no se corresponde al de la pieza del Museo de San Carlos, versión que, a diferencia de las preservadas en otros museos se encuentra mutilada, habiendo perdido sus alas en 1884 pues como señaló Revilla “al volver de la Exposición de Nueva Orleans la exquisita “Psiquis”, que el Sr. Director de la Escuela de Bellas Artes, D. Román S. de Lascuráin, dispuso mandarla á aquella exposición, vino lastimosamente despostillada”.⁹⁶¹

⁹⁶⁰ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 235.

⁹⁶¹ *Ídem.*

Si el público mexicano pudo conocer la obra de Pietro Tenerani gracias a que Manuel Díez de Bonilla prestó tres obras de su colección, y a que Manuel Vilar promovió el que San Carlos volviera a adquirir, como ya había hecho en 1845, obra de su maestro, en el caso de los pintores Johann Friedrich Overbeck y Tommaso Minardi no sucedió lo mismo; lo que implica que Pelegrín Clavé no hizo nada para acrecentar la fama de sus maestros, mediante la adquisición y exposición de obras de su autoría. Los nombres de los dos pintores no sólo están ausentes de la lista de piezas que la Academia adquirió en sus “años dorados” derivados de la bonanza económica que significó la administración de la Lotería de San Carlos, sino que nunca se presentó obra alguna de ellos en las exposiciones anuales de la escuela. La única pintura de estos dos artistas que ingresó a las colecciones de la Academia fue *La Anunciación* y *La Visitación* de Overbeck obsequiada por Hermann Nolte, agente comercial de la Liga Hanseática establecido en México, para quien el artista nazareno la pintó. La pintura llegó al establecimiento como una dádiva y no como expresión de una política de coleccionismo orientada hacia la adquisición de obras de carácter primitivista.

Ya se ha indicado que la correspondencia de Manuel Vilar permite seguir la transformación de su gusto desde la ortodoxia canónica de la estética clasicista hacia la adopción del culto a los primitivos que se encontraba presente en la comunidad de artistas a la que pertenecían Pietro Tenerani, Tommaso Minardi y Johann Friedrich Overbeck. Vilar y Clavé se integraron al círculo de los puristas y se dejaron contagiar por su fascinación por los artistas anteriores al Alto Renacimiento, cosa que no le sucedió a Juan Cordero quien, como señaló Manuel Vilar, perteneció “a otra escuela”, la del clasicismo académico de Natal de Carta, Giovanni Silvagni, Francesco Coghetti y Francesco Podesti; credo estético que fue compartido por la Academia de San Carlos, lo que se reflejó en la inclusión de obra de estos cuatro maestros en las exposiciones anuales, interés que contrasta con la indiferencia hacia los exponentes del Purismo. El primitivismo no encontró mayor aceptación entre los miembros de la Academia mexicana. En el caso de José Bernardo Couto, su heterodoxia romántica frente a los cánones del clasicismo se expresó en el deseo de revalorar la producción artística del México virreinal,

convirtiéndose en el agente principal de tal movimiento del gusto. El alto aprecio que mostró por las creaciones del Barroco habría sido censurado por clasicistas, nazarenos y puristas por igual; Manuel Vilar tampoco lo compartió, pues un tópico recurrente en su correspondencia es la infravaloración de tal estilo, ya frente a las obras clásicas, ya frente a las primitivas. Como se señaló anteriormente, a su llegada a Roma su primera reacción frente a las obras barrocas conservadas en la Basílica de San Pedro fue primero de menosprecio al denunciarlas como “de no tan buen gusto como [las] de Canova”, y después fue de una explícita desaprobación como cuando se dolió por saber transformado el bronce que cubría los casetones del Panteón en “el barroquismo del altar mayor de San Pedro”. Para Manuel Vilar el descubrimiento de la Roma barroca fue motivo de sorpresa y desagrado; su sensibilidad, enamorada de la antigüedad clásica, encontró de mal gusto los numerosos ejemplos de barroquismo. De esta actitud resulta paradigmática su visita al palacio que, a partir de 1612, construyeron los arquitectos Flaminio Ponzio y Giovanni Vasanzio para el cardenal Scipione Borghese. A Vilar le pareció tan desagradable que ni siquiera quiso dibujar sus interiores para remitírselos a su hermano. El escultor le escribió:

“Aquí te envío esta fuente que está en Villa Borghese, te enviaría dibujos de los edificios que hay aquí pero como veo que están llenos con...de plafones y de complicaciones de líneas no me gusta enviártelos, yo me figuraba que todo lo que sería en Roma era de buen gusto, pero pasando de unos cuantos monumentos antiguos que hay, todo lo demás es barroco.”⁹⁶²

Sorprende que en el *corpus* epistolar de Vilar no exista ningún comentario positivo a Gian Lorenzo Bernini, genio artístico omnipresente en Roma. A pesar de su desdén hacia el barroco, se podría haber esperado que el escultor transmitiera la impresión que sobre él debieron causar las múltiples obras que el cardenal Borghese adquirió del artista italiano; ni el grupo de *Eneas, Anquises y Ascanio*, ni el de *Apolo y Dafne*, ni el del *Rapto de Proserpina*, ni las imágenes del *David* o la *Verdad* motivaron exclamación alguna. Para Vilar el término barroco tenía un significado negativo, lo que quedó patente, como ya se indicó, cuando para censurar a Madrazo por haber pintado *Las Marías al sepulcro* “bajo la influencia del mal gusto de la escuela española moderna y del amaneramiento de la

⁹⁶² Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 21 de diciembre de 1834, *ibídem*, p. 107.

francesa”, señaló que el resultado que obtuvo fue una obra “barroca”.⁹⁶³ De modo similar, criticó una copia hecha por Pablo Milá señalando que “...El mérito de este cuadro, como también le faltan los estudios repetidos, así tiene del bastardo y resintiéndose del barroco...”.⁹⁶⁴ Ni las célebres fuentes de Roma escaparon a la aversión de Vilar por el estilo que los clasicistas tacharon de retorcido, pues en una de las cartas en la que dio respuesta al encargo que su hermano le había hecho de mandarle dibujos de las fuentes “más graciosas” las descalificó a todas por “barrocas”, mostrándose en todo caso condescendiente, si es que su hermano así lo deseaba, con la *Fuente del Tritón* de Gian Lorenzo Bernini, situada en la Plaza Barberena; con la *Fuente de las Tortugas*, que Villar equivocadamente atribuyó a Rafael, cuando en realidad fue construida a partir del diseño del renacentista Giacomo della Porta, y que fue restaurada en la época de Bertini, a quien se atribuyeron las tortugas que le dan nombre; y, finalmente, con las fuentes que Carlo Moderno construyó en la Plaza de San Pedro. En la carta Vilar señaló:

“Ahora que hablo de fuentes me acuerdo que me pediste te mandara dibujo de las más graciosas que se hallasen en ésta, más como son tan barrocas así que no te he mandado ninguna, pero si quieres te mandare la del B....que está en la plaza Barberina, y la de Rafael llamada de las Tartarugas que están en el Getto, y las de la plaza de San Pedro que me parecen las mejores...”.⁹⁶⁵

Cuando a finales de 1845 Vilar y Clavé cruzaron el Atlántico con destino al Nuevo Mundo, el Barroco no quedó atrás, sino que lo encontraron prolíficamente representado. Ya a su paso por La Habana, Vilar se fijó en su catedral “barroca y mal cuidada”,⁹⁶⁶ pero fue México, ciudad “grandiosa con calles paralelas anchísimas y derechas, con buenas fábricas e iglesias de un estilo entre el arabesco y barroco”⁹⁶⁷ donde le sobraron ocasiones para referirse al estilo que para él era sinónimo de mal gusto. Dados los antecedentes arriba señalados, es probable que Vilar censurara tal “paisaje estilístico”; así cuando se refirió a “las iglesias, que son muchas, [que] también combinan este mismo gusto [el árabe embarroquecido]. [Y que] están llenas de altares de madera barroquísima y todos

⁹⁶³ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 16 de mayo de 1841, *ibídem*, p. 116.

⁹⁶⁴ *ibídem*, p. 117.

⁹⁶⁵ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 15 de agosto de 1843, *ibídem*, p. 122.

⁹⁶⁶ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada en México el 29 de enero de 1846, *ibídem*, p. 133.

⁹⁶⁷ *ibídem*, p. 134.

dorados y grandes, que cubren cada uno un arco entero de la iglesia”,⁹⁶⁸ sus palabras, a pesar de reflejar admiración, no implican un sentimiento de agrado. Al contrario, pues criticó al altar mayor de plata “barroquísimo y que está muy mal, pues no deja espacio para la gente”.⁹⁶⁹ Y al hablar sobre la Semana Santa hizo alusión a los sepulcros “llenos de...figuras malísimas (los pasos de la pasión) que más parecen Sepulcros de un lugar que de la capital”;⁹⁷⁰ el de catedral le impactó por ser “más serio, formando dos templos, uno encima de otro, lleno de estatuas y riquísimo de plata”,⁹⁷¹ pero a pesar de exaltar su riqueza lo descalificó por ser “barroquísimo”. Manuel Vilar llegó a Roma formado dentro de la estética clasicista académica, en la “Ciudad Eterna” recibió la influencia de los artistas vinculados al Purismo y adoptó su gusto por el arte anterior al Alto Renacimiento; ni como clasicista, ni como purista era posible para Vilar valorar la belleza “retorcida” y desmesurada del Barroco.

Un resabio de su formación clásica afloró en México cuando tuvo que enfrentarse a una sociedad en la que el gusto por la imaginería en madera estaba aún vigente; Vilar se formó dentro de la tradición académica que sostenía la nobleza del mármol y del bronce como materiales propios de la escultura frente al menosprecio por la madera usada por los tallistas, cuya actividad se encontraban más próxima a una concepción artesanal del arte. Ya desde el momento mismo de su arribo a tierras mexicanas expresó su preocupación por la dificultad de conseguir mármol y por la demanda de imágenes en madera. Así lo señaló a su hermano:

“Lo cierto es que nos dan grandes esperanzas de hacer fortuna y nos han prometido varias obras. Para mí si hubiese sido escultor en madera no hubiera ninguna duda en hacerla, pues aquí no se hace otra cosa que santos con esta materia y vestidos y mal pagados, pues el mármol no hay ninguno que lo conozca, porque no lo hay, con todo que ahora están descubriendo varias cavas y veremos si podremos introducir esta noble materia. De Italia es muy difícil traerla porque costaría demasiado y casi imposible, a motivo de que los caminos de ésta son malísimos, pues se camina por

⁹⁶⁸ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 26 de marzo de 1846, *ibídem*, p. 135.

⁹⁶⁹ *Ídem*.

⁹⁷⁰ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 26 de abril de 1846, *ibídem*, p. 137.

⁹⁷¹ *Ídem*.

encima de peñascos. Pero acaso nos contentaremos a dejar las obras en yeso, con todo que tampoco hay formadores.”⁹⁷²

Y más tarde volvió al mismo problema de la predilección por la imaginería religiosa frente a las esculturas clásicas de nívea apariencia.

“Aquí no son muy amantes de la escultura perfecta pues les gusta más un santucho vestido que la obra más clásica, y llegan por la gran pasión que tienen al color, hasta pintar las pocas figuras que tienen en mármol. Así que ya ves que con este gusto poco hay que esperar...y en caso también me adaptaré a trabajar la madera, pues veo que el mármol será imposible”.⁹⁷³

El paso del tiempo, y el deseo de hacer fortuna, hicieron a Vilar mostrar mayor apertura en relación a los prejuicios del clasicismo en contra del trabajo de la madera. Ante la dificultad de trabajar el mármol, Vilar debió mostrarse condescendiente, como ya había anunciado. En junio de 1848 remitió a su hermano una carta en la que vuelve a expresar que estaría dispuesto a trabajarla, si recibiera algún encargo, pues aclara:

“Yo nunca me he rehusado a trabajar la madera, y sé bien quienes la han trabajado. Y si no me he dedicado aún a ella es porque no me han dado ocasión...”⁹⁷⁴

Ésta le llegó al poco tiempo, pues a principios de 1849 consignó la posibilidad de ejecutar un proyecto ambicioso: ocho santos en madera para el altar mayor de la catedral. Cada santo habría de ser de tamaño natural, policromado. Debía entregarlos en el término de un año, y recibiría 500 pesos por cada figura. El escultor no llegó a realizar la obra debido a un desacuerdo con los comitentes que se negaron a pagar una suma adicional por la figura del Niño Jesús que habría de cargar San José. A pesar de que Manuel Vilar se mostró dispuesto a trabajar la madera, ello se debió no a que no creyera en el dogma académico de la nobleza de los materiales, sino a su afán por hacer fortuna, ante las dificultades de trabajar el mármol, tanto por el alto costo que significaba su importación desde Italia, como por la ausencia del gusto por este tipo de trabajos en la sociedad mexicana, anclada en la tradición de la imaginería lígnea. Ante la perspectiva de tener que

⁹⁷² Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 29 de enero de 1846, *ibidem*, p. 132.

⁹⁷³ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada el 26 de abril de 1846, *ibidem*, p. 136.

⁹⁷⁴ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada el 12 de junio de 1849, *ibidem*, p. 148.

trabajar la madera, se decidió a hacerlo más con resignación que con entusiasmo; para él, dicho material era propio de un pasado que había quedado superado, pues la estética moderna exigía el empleo del mármol o del bronce. El escultor catalán no sólo se formó dentro de los paradigmas académicos, sino que adquirió la visión lineal de la historia del arte que Giorgio Vasari legó a Occidente. Así, cuando mencionó a escultores que habían trabajado la madera, como Vignari, Rodrigo y Alonso Berruguete, lo hizo para señalar que a pesar de ellos, el trabajo de este material era incompatible con la modernidad.⁹⁷⁵ El trasfondo del problema radicaba en la satisfacción de los escultores del siglo XVI, y de sus herederos académicos, por recuperar la tradición grecolatina del uso del bronce y el mármol para afianzar la elevación de su estatus social como “intelectuales” frente al estigma asociado a los artesanos que tallaban la madera en el mundo medieval. El 4 de mayo de 1851 Vilar le confesó a Pablo Milá:

“Aprecio con todo mi corazón los buenos consejos que me das, a fin que me ocupe en trabajar la madera, para sacar alguna más ventaja de mi permanencia en este país...pero me permitirás que te haga la historia del tiempo que llevo de estar en Méjico, para que comprendas la causa de no haberme dedicado a trabajar la madera y es: al llegar a esta ciudad, como me encontré que no tenía local para poder trabajar a causa del restauro que se hacía en la Academia, pensé a fin de no perder el tiempo, hacer algunos retratos para darme a conocer en este país (y que), podría ganar alguna cosa. En efecto, hice cuatro retratos gratis, los cuales me proporcionaron varios otros; así que entre el tiempo que perdí para conocer esta ciudad y sus alrededores, el tiempo que empleé para moldear, enmolder y vaciar dichos bustos, y otro tiempo que no pude trabajar por los pronunciamientos y arreglo de la Academia, me encontré que habían transcurrido dos años y medio. Convencido de que este género de escultura no era del gusto de este país, por haberles pasado a los mejicanos el furor de hacerse retratos en yeso, determiné trabajar la madera, mas como los trabajos que en aquel tiempo se ofrecían eran muy insignificantes, pues se reducía a pegar deditos y hacer algunas figuritas del tamaño de un palmo, y a más eran mal pagadas, y como yo no tengo paciencia ni pulso para semejantes miniaturas, pensé que haciendo alguna figura en yeso de una vara podría sacar varios vaciados, que pintados sería fácil ganar algún dinero; así modelé un *Crucifijo*, *La dolorosa* y *La purísima*, pero como para sacar los moldes buenos y hacer algunos vaciados tenía que gastar un dineral, por los excesivos precios que me pidieron, y como no me

⁹⁷⁵ Se refiere a Felipe Bigarny o Vignary (c. 1475-1543), a Rodrigo Duque, llamado Rodrigo Alemán (1470-1542) y a Alonso Berruguete (c. 1490-1561).

habría dejado ninguna ganancia, porque tenía que darlos muy baratos para poder vender alguno, en razón que por ser de yeso las gentes de este país no consideran de ningún mérito dichos trabajos, desistí de este proyecto y me resolví otra vez a trabajar el palo.

...Para concluir la obra que estoy modelando necesitaré trabajar hasta el próximo julio, y como no más me quedará año y medio para que me ponga en viaje, pienso ocupar este tiempo haciendo algunas figuras que puedan interesar a los europeos, y ver si alguno me las ordena en mármol, pues por lo que podría ganar en el tiempo que llevo dicho trabajando la madera y no porque le tenga repugnancia. Ciertamente que no me simpatiza mucho, pues el que haya trabajado por algún tiempo otra materia más noble, es natural que le sea doloroso tener que ocuparse de otra inferior, en la que un mamarracho de forma con tal que sea regularmente pintado, pasa por una obra agradable, y si los célebres escultores Vigarni, Rodrigo y Berruguete se ocuparon en trabajar la madera, no prueba que los de ahora les sea sensible tenerse de ocupar de ella, por último, si aquellos artistas lo hicieron fue porque en aquel tiempo la madera era materia para la escultura, pues obras en mármol o piedra eran poquísimas las que se hacían.”⁹⁷⁶

Resulta peculiar que los artistas “primitivistas”, como Vilar y los demás vinculados con el Purismo, modificaran sus paradigmas estilísticos para poder valorar la producción artística de los maestros anteriores a Rafael, pero mantuvieran intacto el dogma académico de la nobleza de los materiales. La adopción de Vilar del “gusto por los primitivos” puede rastrearse en su *corpus* epistolar. Como ya se indicó, al llegar a Roma fueron los monumentos de la antigüedad romana, las esculturas grecolatinas, las pinturas admiradas por el canon clasicista de Rafael, la escuela de Boloña, Nicolás Poussin y Anton Raphael Mengs, así como la producción de Canova y de Thorvaldsen lo que motivaron sus comentarios elogiosos. Al poco tiempo, Vilar y Clavé quedaron expuestos a la influencia de los artistas que habrían de adherirse al manifiesto del Purismo de Antonio Bianchini en 1843. El 15 de junio de 1836 Vilar remitió a su hermano una carta en la que incluyó una amplia gama de consideraciones estéticas, que reflejaron la colisión entre el canon académico y la influencia de las preferencias primitivistas de sus maestros. En la carta, al referirse a la venta de la colección de pinturas del pintor valenciano Jimeno, Vilar dejó un

⁹⁷⁶ Carta de Manuel Vilar a Pablo Milá fechada el 4 de mayo de 1851, *ibídem*, p. 160.

interesante testimonio sobre el valor que el mercado del arte, y por ende el gusto de la época, otorgaba a diferentes pintores.⁹⁷⁷

En la cúspide se colocó una pintura sobre tabla de Antonio Allegri, El Correggio, que representaba a “Cristo muerto, la Virgen y San Juan, y un ángel que a la izquierda del cuadro tiene una luz y un niño a la derecha que está en acto de llorar y otros dos a la derecha, a la parte superior tienen una pequeña lámpara”; el valor atribuido era de 3,000 duros. En segundo lugar se señaló un obra de Tiziano valorada en 2,500 duros; según Vilar, la obra representaba “a Sofocles... [¿será Sócrates?] en el momento en que va a tomar el veneno, a la izquierda se ve el mensajero del veneno y a la derecha dos mujeres, una joven y otra vieja”. El tercer puesto lo detentó una pintura de Giovanni Bellini, que había pertenecido a Antonio Canova, con un precio de 2, 000 duros; Gianbellino fue el único pintor del siglo XV presente en la lista de pinturas puestas a la venta. La pintura representaba a “la Virgen, sentada con el Niño Jesús en brazos, que pone la mano derecha sobre la cabeza de un senador veneciano mientras que el Niño Jesús le está dando la bendición, a la derecha de la Virgen hay dos santos. San Jorge armado de guerrero y San Pablo con un libro en la mano en acto de leer”. El cuarto sitio lo ocupó el único español de la lista, si bien Luca Giordano (castellanizado como Lucas Jordán) trabajó en España: Bartolomé Esteban Murillo. Del pintor sevillano se puso a la venta el retrato de una mujer “pintado en su mejor época”; el precio fue de 1, 000 duros. Siguió un autorretrato de Giovanni Battista Moroni, valuado en 500 duros; una pintura del boloñés Guido Reni, con el sorprendentemente bajo precio de 300 duros; una *Cena del Señor* original del Tintoretto (sic), con la igualmente baja tasación de 200 duros; y finalmente una pintura mitológica de Luca Giordano con el tema de *Diana y Endimión*, con un precio de 100 duros. En esta lista, sin que tengamos información sobre el estado de conservación, aunque sí de las dimensiones de las obras, y en el caso de la que fue de Canova un dato importante sobre su procedencia, no resulta sorprendente que los puestos más altos los ocuparan Correggio y Tiziano, dos artistas altorenacentistas; lo que sí llama la atención es la gran distancia existente entre ellos y Guido Reni, artista de la escuela de Boloña que se convirtió en el

⁹⁷⁷ Carta de Manuel Vilar a José Vilar, fechada el 15 de junio de 1836; *ibidem*, pp. 111 y 112.

discípulo de los Carracci más gustado en los círculos académicos. No resulta extraño que Murillo tenga una valoración relativamente alta, aunque inferior a los dos principales exponentes de las escuelas de Parma y Venecia, puesto que si hubo un artista hispano apreciado en dichos círculos fue él, cosa que fue muy patente en el caso de la Academia de San Carlos de México.

Un aspecto central dentro de la reforma operada por nazarenos y puristas radicó en la exaltación de la autenticidad del arte de los primitivos frente a la artificiosa perfección formal de la tradición académica. Si en el manifiesto del Purismo Bianchini fue preciso al señalar que todas las obras de arte deberían hablar siempre al alma como sucedía en la época de Giotto y de Simone Martini, Vilar expuso su convicción de que la representación de las divinidades grecolatinas no podía resultar conmovedora puesto que en su realización había estado ausente la fe en tales dioses. El atractivo de las imágenes hechas por los escultores antiguos derivaba del hecho de que ellos sí profesaban tal religión; los artistas modernos, obligados a emular los rasgos de las esculturas antiguas, tan sólo podían crear copias mecánicas, perfectas desde el punto de vista técnico, pero carentes del poder de mover los corazones. Por ello es que Vilar, cristiano ejemplar, renunció a representar dioses paganos, eligiendo a los héroes, figuras humanas como él, para abordar temas mitológicos. El escultor lo aclaró con los siguientes términos:

“En la última me dices que no comprendes lo que te escribo de ser original, esto consiste que haciendo una divinidad, como éstas son de una religión que no profesamos me es imposible que me conmueva los sentidos, y esto es lo principal; que he de hacerlo con sentimiento. Los paganos dieron carácter a sus divinidades por la religión que profesaban, como les dimos nosotros a las nuestras, pues haciendo un Mercurio era preciso que copiara el carácter y proporciones que le han dado los antiguos para que se reconociera por tal, y así hubiera sido una copia y no una obra de inspiración como es ahora, y a más no tengo práctica bastante del natural como se requiere para hacer divinidades, que es preciso de darles carácter sobrenatural y divino, y así he preferido el hacer un héroe, que puedo sacar mucho partido del natural que es lo que me interesa, y al mismo tiempo tengo que recordar el antiguo por no encontrarse siempre el natural bello en algunas partes”.⁹⁷⁸

⁹⁷⁸ Carta de Manuel Vilar a José Vilar fechada el 15 de junio de 1836, *ibidem*, p. 110.

En el párrafo anterior no sólo queda de manifiesto el problema de la autenticidad en el arte, de la coherencia entre la fe profesada por los artistas y los temas por ellos abordados, sino el de uno de los fundamentos del arte clásico: el de la mimesis, que no consiste en una copia servil del dato empírico, sino en una selección de las notas más excelsas. La emulación de los modelos antiguos practicada por las academias permitía corregir los “defectos” de la naturaleza. Las últimas palabras se encuentran en concordancia con el pensamiento de Johann Joachim Winckelmann para quien la belleza de las esculturas antiguas superaba a la de los hombres modernos, de cualidades físicas inferiores a las de los griegos del período clásico. Vilar, con cierto carácter profético, a pesar de las dudas que manifestó sobre la posibilidad de que ello sucediera, insertó un programa ideal que habría de implementar en caso de que impartiera clases, el cual culminaba con la copia del antiguo, etapa que permitía mejorar la destreza alcanzada a través de la copia del natural. Vilar señaló que:

“En cuanto a escultura si tuviese necesidad de enseñar a alguno (que no creo que sea), después de haber dibujado un poco les haría dibujar y modelar pedazos de anatomía vaciados del natural, por ser líneas precisadas, para formarles el ojo justo. Después pedazos formados sobre la piel, y después estudiar al natural, y cuando estuviese bien entendido de éste, entonces haría copiar el antiguo, y sabría ver la manera que lo han visto, y sacarían más provecho del que hemos sacado los que hemos empezado por esto”.⁹⁷⁹

En relación a la revaloración de los primitivos, Vilar, a pesar de mantener la visión lineal de la historia de Vasari, reconoció sus excelencias. A partir de los paradigmas académicos sometió a juicio la producción de los artistas que vivieron del doscientos al quinientos, y aun reconociendo sus deficiencias exaltó sus virtudes en los campos de la invención, la composición, el dibujo y el colorido. En el primer rubro Vilar reconoció la superioridad de los primitivos para expresar los temas sacros con más justo sentimiento; en este punto su visión se correspondió a la que años después expresó Bianchini en el manifiesto del Purismo. En cuanto a la composición, el escultor los encontró superiores por haber hablado “con más verdad, variedad y sentimiento”; Vilar consignó una

⁹⁷⁹ *Ibidem*, p. 111.

explicación sobre la belleza prístina de los primitivos quienes no tenían el ojo condicionado (contaminado) por el conocimiento de otras obras de arte; su maestra era la naturaleza y no la historia del arte. En relación al dibujo, a pesar de que no pudieron destacar en el tratamiento del cuerpo humano ante la imposibilidad de estudiar las partes cubiertas, Vilar reconoció que algunas cabezas son de “tan buen dibujo y sentimiento como las de Rafael”. Vilar, como Ingres y todos los clasicistas, acudió al “príncipe de los pintores” como modelo ante el cual medir la calidad de los demás artistas. Señaló que, a pesar de sus incorrecciones, los primitivos no hicieron cosas desagradables, y enfatizó el uso que hicieron de una línea simple para un dibujo seco. En el campo del color, Vilar reconoció que los primitivos fueron pobres al carecer de ilusión, lo que seguramente implica la ausencia de gradaciones tonales y del claroscuro que contribuye a engañar al ojo con una inexistente tridimensionalidad. El escultor indicó:

“En primer lugar has de saber de las partes que ha de constar una obra de bellas artes y su invención, composición, dibujo y colorido, en las obras del doscientos hasta el quinientos (hablo de los autores que se han distinguido más en cada siglo) nadie dice que ellos hayan carecido de todas esas partes, pero sí de las principales como invención y composición. De la primera está expresada con el más justo sentimiento (hablo de religión que en general son los asuntos que han tratado). Como en esos siglos es cuando más ha habido de precisión, han tenido de expresarlo con el más justo sentimiento. Tú me dirás que no más asuntos de religión se han de tratar y me dirás que de un buen corazón se conocen las obras. De la composición son las que han hablado con más verdad, variedad y simplicidad, por no tener en aquel entonces ninguna obra que imitar sino la naturaleza, y así es que no tenían la imaginación gastada como nosotros, y más bien cuando componemos nos acordamos de lo que hemos visto en otras obras que no de la manera que lo podría dar la naturaleza. Del dibujo no han sabido tanto por no conocer la parte física del cuerpo (hablo de las partes cubiertas, pero hay cabezas de tan buen dibujo y sentimiento como las de Rafael), pero no por eso han hecho una cosa desagradable, que más bien es seco y pide una línea simple, y siempre lo prefiero a una gorda y movida que más difícil de corregir. En la parte del colorido han sido muy pobres por faltarles la ilusión, pero nadie dice que lo copiaran, pues atendiendo a esas observaciones no se puede comparar la parte mecánica con la pintura, porque aquella es una

continuación de movimiento, que a medias de observaciones se multiplican, pero como la naturaleza siempre consta de unas mismas partes, es preciso empezar con las más simples”.⁹⁸⁰

Sin embargo, después de hacer el elogio de los primitivos, Vilar volvió a poner al descubierto su formación clásica y su concepción lineal de la historia del arte. En su óptica, los primitivos, con todas sus virtudes, tan sólo fueron peldaños de una progresión que partiendo de los tiempos del Giotto condujo al estilo grandioso de Rafael y Miguel Ángel. El estudio de los primitivos facilitaba la comprensión de las excelencias de Rafael; sin embargo, Vilar no sólo apreció la importancia histórica de los artistas anteriores al pintor de Urbino, situación que justificaba el interés de las Academias por coleccionar sus obras, sino que emitió una valoración positiva de sus cualidades estéticas. Para el catalán, las obras de los primitivos no sólo eran documentos históricos, sino obras de arte, que en algunos aspectos superaban a las del Alto Renacimiento. Llama la atención el que Vilar indicó que los alemanes, refiriéndose sin duda a los nazarenos, habían seguido la vía de la revaloración de los primitivos no como un fin en sí mismo, sino como un medio para la comprensión de Rafael; noción que se opone a las declaraciones que dejaron escritas los germanos.

Esta idea se corresponde a la expresada por Elisa García Barragán, quien la tomó de Corrado Maltese; tal visión convertiría a los alemanes no en unos primitivistas sino en unos auténticos deconstructores de la historia de la pintura, puesto que no tomaron el culto a Rafael como algo dado, como un especie de *ready made*, sino que reconsideraron el proceso histórico que condujo a la perfección canónica del pintor de Urbino. La vía opuesta sería la de aquellos artistas que siguieron ciegamente el ejemplo de Rafael y desembocaron en un manierismo mecánico. La idea vasariana de la evolución estilística quedó expresada por Vilar al señalar que después de haber empezado por los autores del doscientos al quinientos:

“...es fácil de comprender la parte científica de Rafael, y llegar con el tiempo a hacer como éste, como me lo hacen ver los resultados de los alemanes y de otros [entre ellos los puristas] (como se observa en Rafael, y no teniendo el ojo gastado cuando vio Miguel Ángel, le fue fácil de dejar la

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

ayuda de sus maestros y volverse al estilo grandioso), que al contrario, empezando por donde concluyó es difícil de comprender y fácil de caer en amanerado como se ve los que lo han estudiado de esta manera como Cannoncini, que lo ha estudiado por dieciséis años y se semejan tanto sus obras a él como la noche al día”.⁹⁸¹

Sobre la alta estima que sintió Manuel Vilar por los primitivos italianos resultan altamente significativos tanto su comentario explícito a la hora de juzgar las *Marías al sepulcro* de Madrazo, en el que aparecen propuestos como paradigmas estilísticos, pues el catalán critica que en la obra está ausente “la pureza de estilo y carácter [que] requiere el tal asunto, y como lo han expresado los buenos autores de 1200 y 1300”, como el relato de su viaje a Toscana en el que dirigió su atención casi exclusivamente a artistas anteriores a Rafael: ningún representante ni del Manierismo, ni del Barroco, mereció que el catalán le dirigiera algunas palabras, y de los altorenacentistas tan sólo el “príncipe de los pintores” y Tiziano le gustaron.⁹⁸² A su paso por Siena, en la que permaneció ocho días, exaltó sus edificaciones, en particular su catedral; la ciudad le pareció la “más románica” y le hizo pensar que se encontraba “en el siglo duodécimo por las bellísimas fábricas que conserva”; comentario que ningún clasicista puro habría realizado por considerar tal siglo como parte del intermedio que sucedió a la caída del mundo antiguo. Elogió a la Academia “por el gran número de cuadros antiguos”; hizo varios lucidos de las tablas de Sano da Pietra.⁹⁸³ Hizo también apuntes de las estatuas de la capilla del campo, de la fachada del Duomo, de los sepulcros de San Francisco, de los asientos del pórtico *dei robati*, de los brocales de bronce del palacio del Magnífico, del bautisterio de San Juan de la Pieve, del Tabernáculo de Santo Domingo, de la Fuente Gaya⁹⁸⁴ y del púlpito de Nicolás Pisano⁹⁸⁵ del que le pareció que no había visto “ornato más bello del de la escalera”.

Florenia, en la que permaneció veinticinco días, le gustó menos que Siena, encontrándola, no obstante, “bastante poética”. De los edificios los que más le causaron

⁹⁸¹ *Ídem*.

⁹⁸² La crónica de su viaje por Toscana quedó registrada en la carta que envió a Claudio Lorenzale el 9 de diciembre de 1841, *ibídem*, pp. 118-120.

⁹⁸³ Se refiere al pintor sienés Sano di Pietro (1406–1481).

⁹⁸⁴ Obra de Jacopo della Quercia o Jacopo Di Pietro d'Agnolo della Quercia (h. 1374 o 1367-1438).

⁹⁸⁵ Nicola Pisano (1215/1220-1278/1284).

admiración fueron: “San Miniato, San Michel in Orto, el Dumo con su campanil, San Juan, Santa María Novella, S... San Lorenzo, P. Vecchio, Pórtico del Lanzo, P. Sforzzi, Ricardi, P...”. Las pinturas de los primitivos Taddeo Gaddi, Simón Menicuo, Giotto⁹⁸⁶ y otros, le entusiasmaron por su carácter y expresión”; en la Academia elogió un Juicio Final, y en el convento de San Marcos la obra del Beato Angélico “que me pareció superior a los de ésta [¿se referirá a la colección de la Academia?]. En la Galería de los Uffizi lo que disfrutó fue la “escuela antigua, los Rafaeles, Tizianos, y escuela Flamenca”. Y quedó admirado por el “gran número de pinturas y bellas obras” de la galería Pitti. Resulta significativo que ante las puertas de bronce del Bautisterio elogiara las del primitivo Andrés Pisano⁹⁸⁷ por “sus simples y bellísimas composiciones y carácter” por encima de la de Ghiberti que a Miguel Ángel le había parecido ser “la Puerta del Paraíso”; del mismo escultor disfrutó los relieves del *Campanile*. En la iglesia de Orsanmichele (San Michel in Orto), hizo apuntes de las estatuas de Ghiberti⁹⁸⁸ (San Esteban, San Mateo y San Juan) y Donatello⁹⁸⁹ (San Jorge y San Marcos). Vilar prefirió a Ghiberti señalando que “Del San Esteban me volvía loco admirando su belleza pues no he visto estatua más perfecta”, indicando además que poseía semejanzas con el estilo de Pietro Tenerani, señalamiento interesante por unir al escultor purista con el maestro del siglo XV. Del *San Jorge* de Donatello señaló que la había gustado “la expresión más no el detalle”; y le acusó de haber sido el artista que dio principio al barroquismo, término que, como ya se señaló, tenía para Vilar connotaciones negativas; acusando al Zuconne de presentar ya esas notas de manera muy notoria. Lo que sí disfrutó y copió fueron las figuras de la *Cantoría* conservada en los Uffizi. Fascinación le causó el Tabernáculo gótico de Orsanmichele levantado en el siglo XIV por Andrea Orcagna,⁹⁹⁰ del que señaló que no había visto “otro más rico y misterioso” y del que copió uno de los relieves el de la *Presentación de la Virgen al Templo*, pero poniendo al descubierto su ignorancia sobre el relato apócrifo pues sustituyó a Zacarías por Santo

⁹⁸⁶ Alusión a Taddeo Gaddi (h. 1300-1366), Simone Martini (c. 1284–1344) y Giotto di Bondone (1266/7-1337).

⁹⁸⁷ Andrea Pisano (1290-1348).

⁹⁸⁸ Lorenzo Ghiberti (1378-1455).

⁹⁸⁹ Donato di Niccolò di Betto Bardi (c. 1386–1466).

⁹⁹⁰ Andrea di Cione di Arcangelo conocido como Andrea Orcagna (h. 1315/1320-1368).

Domingo, como compañero de Santa Ana. Elogió y copió las terracotas esmaltadas de Lucca della Robbia,⁹⁹¹ cuyo estilo y manera le gustó mucho, haciendo nacer en él el deseo de emular su método de trabajo. Hizo además dibujos de los palacios florentinos.

Visitó un día Fiésole, donde disfrutó de su iglesia y en particular del altar y sepulcro de Nino da Fiésole.⁹⁹² En Perugia, ciudad en la que permaneció cinco días, y en la que pudo disfrutar de las pinturas de Pietro di Cristoforo Vanucci, El Peugino,⁹⁹³ maestro de Rafael Sanzio. La ciudad le agradó enormemente y en relación a la pintura del Perugino indicó que era preciso visitar la ciudad “para conocer el mérito de este autor, pues las pinturas de las demás partes me parecen caricaturas”. Hizo dibujos de las figuras alegóricas de la fuente de los Pisanos, que le gustaron mucho “por sus invenciones y carácter, y la fuente por su composición”.⁹⁹⁴ También tomó apuntes de las figuras en bajorrelieve de la fachada de la iglesia de San Bernardino de Agostini Robbia⁹⁹⁵ indicando que “el carácter de estas esculturas no tiene nada de particular pero son interesantes por sus alegorías”. La fachada de esta iglesia fue lo que encontró más bello en la ciudad, y concluyó con la exclamación de “cuánto me gusta este carácter de arquitectura”. De su paso por Asís ya quedó indicado la sorpresa que le causó la riqueza de las pinturas de la iglesia de San Francisco.

La riqueza del *corpus* epistolar de Manuel Vilar desbordó el campo de sus ideas religiosas, políticas y estéticas; el escultor dejó una crónica de su vida fuera de Barcelona, a la que nunca regresó tras embarcarse en su aventura mexicana. El autorretrato que nos dejó a través de sus palabras nos permite afirmar que Manuel Vilar fue un escultor formado dentro de los cánones del clasicismo académico, el cual enriqueció al adoptar el gusto, que no la preferencia, por los primitivos que se encontró vigente entre los artistas nazarenos y puristas con quienes convivió durante sus años romanos. Vilar creyó en la

⁹⁹¹ Luca della Robbia (1399/1400-1482).

⁹⁹² Se refiere a Mino di Giovanni Mini da Poppi, conocido como Mino da Fiesole (1429-1484).

⁹⁹³ Pietro di Cristoforo Vanucci llamado El Perugino (h. 1448-1523).

⁹⁹⁴ Se trata de la Fuente Mayor (*Fontana Maggiore* o *Fontana di Piazza*) obra de Nicola y Giovanni Pisano (h. 1250-1314).

⁹⁹⁵ En realidad el autor se llamó Agostino di Duccio (1418-1481).

preeminencia de los valores espirituales por encima de las cualidades formales de los productos artísticos, y manifestó hasta su último suspiro una completa adhesión a Cristo.

II. LAS LECCIONES ESTÉTICAS DE PELEGRÍN CLAVÉ.

El manuscrito de Pelegrín Clavé: observaciones iniciales.

El inmenso cariño que Manuel Vilar sintió por su hermano José, calificado por Salvador Moreno de manera injusta como cercano a lo enfermizo,⁹⁹⁶ resultó ser para la posteridad una bendición, pues gracias al deseo de mantenerse comunicado con quien fue para él un auténtico benefactor durante sus años romanos, es que el escultor escribió un cuerpo epistolar de una gran riqueza de detalles sobre los ambientes en los que se integró, primero en Roma y después, a una distancia trasatlántica, en México. A través de sus cartas del período romano es posible seguir su conversión de un artista formado en los cánones del clasicismo académico a uno que quedó impregnado por las tendencias “primitivistas” y espirituales del círculo purista. En relación a sus ideas estéticas, las misivas enviadas durante sus años romanos son más ricas en información que las escritas durante su etapa mexicana; sin embargo, éstas también aportan información sobre este tópico. Las cartas escritas en México constituyen una rica fuente para conocer la realidad del país, según él la percibió, así como la fuerza de su fe católica, la cual se manifestó dolida ante los ataques que Juárez y la facción liberal dirigió en contra de la Iglesia. En el plano estético, los silencios de Vilar fueron tan elocuentes y consecuentes como sus palabras; así, a su rechazo explícito del barroco se correspondió con la completa omisión a cualquier artista de la época virreinal. Manuel Vilar no participó, al menos en lo que a su correspondencia se refiere, del entusiasmo que movió a Pelegrín Clavé y a José Bernardo Couto a contribuir de manera decisiva en la revaloración de los maestros que trabajaron en la Nueva España.

En el caso de Pelegrín Clavé sucedió lo contrario que en el de Vilar: conocemos poco sobre sus ideas estéticas en los años romanos, puesto que lo que se ha conservado

⁹⁹⁶ Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p.

de su correspondencia es poco y parco, en tanto que de su etapa mexicana nos han quedado algunos comentarios en los discursos que pronunció en la Academia, y de manera muy destacada, un manuscrito autógrafo de 136 hojas que bajo el título de *Lecciones Estéticas* fue publicado por Salvador Moreno en 1990, veinticuatro años después de que este investigador diera a conocer su estudio monográfico sobre el pintor catalán.⁹⁹⁷ El documento, a pesar de que nunca tuvo el carácter de un tratado sistemático, es una fuente preciosa para conocer los paradigmas estéticos que movieron a Clavé en su faceta de maestro de pintura de la Academia de San Carlos. En su práctica docente, el pintor acudió a la obra de numerosos artistas para ejemplificar lo que ante sus ojos parecía correcto y digno de emulación, así como aquello que debía ser evitado. Moreno señaló que Clavé se refirió en sus *Lecciones* a cuarenta y nueve artistas, de los cuales cuarenta y seis fueron pintores, dos escultores y un arquitecto, a los que sumaron siete pintores belgas contemporáneos al español. La aseveración de Moreno no es exacta, pues el investigador cometió el error de escindir en dos la personalidad del artista que fue más valorado por Johann Friedrich Overbeck como modelo a seguir, tanto en lo artístico como en lo espiritual: el Beato Angélico. Llamado en el siglo Guido di Pietro, el pintor adoptó el nombre de Fra Giovanni cuando ingresó a la comunidad monástica dominicana de Fiesole, recibiendo el epíteto de “angelical” de la pluma de Giorgio Vasari, aunque, como ya se señaló, parece ser que el primero en llamarle así fue Fray Domenico de Corella. En la lista que incluyó Moreno el artista aparece dos veces, primero como Fray Angélico y después como Giovanni Fiésolle a quien hizo vivir de manera inexplicable en el siglo XVII. El error resulta más desconcertante al considerar que en un apartado de las *Lecciones* al que se subtuló como *De los cuatrocentistas* Clavé se refirió expresamente a Fiésolle.⁹⁹⁸ Igualmente incomprensible resulta el que Moreno colocara un signo de interrogación al referirse a las fechas de nacimiento y muerte de “Bartolomé, Fray”, lo cual induce a pensar que el investigador fue incapaz de identificar a este religioso con el pintor altorrenacentista Baccio della Porta, Fra Bartolommeo, quien nació en 1472 y murió en 1517. La lista publicada por Morenos incluye a:

⁹⁹⁷ Pelegrín Clave, *Lecciones Estéticas*, México, UNAM, 1990.

⁹⁹⁸ *Ibidem*, p. 120.

“Angélico, Fray (1386 o 1400-1455); Aparicio José (1773-1838); Bartolomé, Fray (?); Corregio (1849-1534); Carracci (1560-1609); Caravaggio (1573-1610); Cortona, Pedro de (1596-1669); Consoni, Nicola (1814-1884); Canova (1757-1822); Cornelius, Peter (1783-1867); Dominichino (1581-1641); David (1748-1825); Fiésolo, Giovanni (S. XVII); Giotto (1267?-1337); Ghirlandajo (1449-1494); Giorgione (1477?-1494); Guercino (1591-1656); Girodon (1628-1715); Lippi, Filippo (1406-1469); Leonardo (1452-1519); Lanfranco, Vincenzo (S. XVI); Lesseur, Louis (1746-?); Landesio, Eugenio (S. XIX); Masaccio (1401-1428); Miguel Ángel (1475-1564); Moreto di Brescia (1498-1544); Murillo (1617-1682); Maratta Carlos (1625-1713); Minardi, Tomaso (1787-1871); Markó, Caroly (1791-1860); Madrazo, Federico (1815-1894); Overbeck, Friedrich (1789-1869); Perugino (1445-1524); Pinturicchio (1454-1513); Portuguese, Siqueira (?), Poussin (1594-1665); Rafael (1483-1520); Romano, Julio (1499-1546); Reni Guido (1575-1642); Rubens (1577-1640); Rembrandt (1606-1669); Romanello, Geovanni (1610-1622); Sarto, Andrea del (1486-1531); Tiziano (1488 o 1490-1576); Testa, Pietro (1611-1650); Vitruvio (S. I a.C.); Verrocchio (1435-1488); Veronés (1528-1588); Velázquez (1599-1660).”⁹⁹⁹p

Los siglos XIV y XV: Pelegrín Clavé y el gusto por los primitivos.

Entre los artistas citados por Clavé la primacía, en cuanto al número de veces que fue citado y al número de comentarios positivos, fue para Rafael Sanzio, a quien se refirió alrededor de cincuenta y ocho veces.¹⁰⁰⁰ Al acudir de una manera permanente al pintor de Urbino, el maestro catalán evidenció su adhesión a la ortodoxa y universal admiración que el “príncipe de los pintores” disfrutó dentro de los círculos académicos; autoridad ante la que se levantó la voz de los apologistas de las tendencias primitivistas, como lo fueron tanto los nazarenos germanos, como los puristas italianos. Si bien, para Clavé, Rafael fue el paradigma ante el cual confrontar las aportaciones de los diversos artistas, sus ideas estéticas se encontraron vinculadas al proceso de revaloración de los primitivos italianos, como pusieron en evidencia algunas de sus “lecciones” así, por ejemplo, indicó que

⁹⁹⁹ *Ibidem*, nota 8, pp. 13 y 14. La lista contiene varios nombres escritos incorrectamente, al transcribirla quise respetar en este lugar lo escrito por Salvador Moreno.

¹⁰⁰⁰ El número de menciones tan sólo puede ser aproximado debido a que en muchas ocasiones una misma alusión se continúa en un párrafo o más allá. Aun así la frecuencia indicada es lo suficientemente clara para ilustrar la preponderancia de Rafael por encima de todos los demás artistas.

“cuando se compone –si sólo se acuerda el artista de Rafael, de aquella espontaneidad, de aquel movimiento- *conviene estudiar y acordarse de los cuatrocentistas*”.¹⁰⁰¹

La frase sirve como testimonio de que la visión de la historia del arte de Clavé no se correspondió, del todo, al modelo lineal propuesto por Giorgio Vasari en sus *Vidas*; los pintores del siglo XV no fueron para Clavé, como postuló el escritor florentino, tan sólo un eslabón que enlazó a los iniciadores del renacimiento de las artes que vivieron en tiempos de Giotto con Miguel Ángel y Rafael, quienes alcanzaron la perfección artística. El español propuso la conveniencia de acudir a un estadio anterior al de las conquistas del Alto Renacimiento, para aprender a componer. Para Clavé, el magisterio del pintor de Urbino puede ser mejorado si se atiende a las cualidades estilísticas de los artistas que le precedieron.

Pelegrín Clavé citó de manera colectiva a los cuatrocentistas en once ocasiones; a ello deben añadirse los comentarios que dirigió de manera particular a la obra de algunos de ellos, como fue el caso del Perugino, de Fray Angélico, de Masaccio, del Pinturichio, del Ghirlandaio y de Fray Filippo Lippi. El maestro catalán estuvo en perfecta sintonía con las ideas estéticas de su siglo; al menos compartió la ambigua valoración hacia Rafael, a quien, por una parte, se le reconoció la supremacía artística, y por otra se le censuró el haberse alejado durante su etapa romana de los valores espirituales y estilísticos del siglo XV. Si bien la acusación de haber iniciado la corrupción del arte, que los detractores del Rafael de las Estancias del Vaticano lanzaron en su contra, estuvo lejos del pensamiento del catalán, tampoco la noción de la autoridad incuestionable del pintor de Urbino formó parte de él. A pesar de ello, en relación a la forma, Clavé sí reconoció la superioridad de Rafael pues si los cuatrocentistas fueron capaces de encontrar la forma esencial de las cosas –“aquella que sirve para expresar una cosa que la distingue de la otra”-, Rafael supo “expresar exactamente la forma accidental sin destruir la esencial”, siendo la primera “aquella que aunque no esté, se conozca qué cosa representa la pintura”.¹⁰⁰²

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 42. La letra cursiva es mía.

¹⁰⁰² Clavé puso como ejemplo de forma esencial en el caso de la representación de un dedo el ensanchamiento o estrechamiento de las dos líneas paralelas que la constituyen para dar idea de las

Clavé exaltó a los cuatrocentistas, al equipararlos con los antiguos griegos, cuando señaló su habilidad para “no confundir los planos”, lo que constituye uno de los “principios fundamentales del diseño”; unos y otros nunca infringieron la regla de que “cuánto más están distinguidos estos planos en el natural, serán más bellos”.¹⁰⁰³ Sin duda, esto se corresponde al principio de composición planimétrica, o en superficie, de las formas teorizado por Heinrich Wölfflin.

El catalán aplaudió también el modo en el que los cuatrocentistas representaron los pliegues de las telas, aspecto que permitía conocer su mérito, indicando enfáticamente que “quien se aficiona a aquel gusto no le puede gustar nada más”.¹⁰⁰⁴ El pensamiento de Clavé en relación a los pintores del siglo XV se mostró en perfecta concordancia con el de nazarenos y puristas en dos aspectos centrales: su postulación como el paradigma en la representación de asuntos sagrados, y la noción de su superioridad ética y formal frente a los artistas pertenecientes a la escuela de Boloña quienes eran admirados en los círculos académicos por haber operado la síntesis de los logros de los grandes artistas del Alto Renacimiento. En relación al primer aspecto, vinculado a la capacidad de los cuatrocentistas de poner su obra al servicio de los valores espirituales, frente al racionalismo que se impuso en la siguiente centuria con el nacimiento de las academias de arte, Clavé señaló:

“Los asuntos sagrados son los más propios para nosotros porque estamos más a sus alcances, conocemos más el espíritu de esta religión y sobre *todo los cuatrocentistas, nos han quedado excelentes modelos para este género*”.¹⁰⁰⁵

El pintor español manifestó su convicción sobre la preeminencia del arte sacro sobre los temas profanos, y al hacerlo no sólo manifestó su adhesión a las ideas estéticas de los nazarenos, sino que hizo una verdadera profesión de fe, pues la condición para señalar tal superioridad radica en el conocimiento, no superficial, sino en profundidad, del

articulaciones, lo que permite distinguir esas líneas de la representación de un tronco. La forma accidental vendría dada por aquellos elementos como la mano, las arrugas o la cualidad de la piel, que permiten otorgar a los objetos representados un aspecto de verdad. *Ibidem*, pp. 58 y 59.

¹⁰⁰³ *Ibidem*, p. 76.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 92. La letra cursiva es mía.

“espíritu de esta religión”. Clavé, como habían hecho antes Johann Friedrich Overbeck y sus compañeros de la Hermandad de San Lucas, supo encontrar en los pintores del siglo XV el carácter místico en el que él mismo creyó. Y como los alemanes, el catalán sostuvo que los pintores contemporáneos a Fray Angélico, dada su sencillez, superaron a los artistas del entorno de los Carracci a la hora de representar la realidad de una manera más auténtica, sin los artificios barrocos de los boloñeses, tan elogiados, paradójicamente, por los teóricos de la estética del clasicismo académico. Clavé indicó que:

“Lo que nosotros decimos pequeño, la naturaleza tal cual se nos presenta, la tenemos por pobre, los ojos son como el paladar, que acostumbrado a sustancias fuertes, no encuentra sabor en las sabrosas, pero *uno que no hubiese visto jamás estas pinturas Barrocas y tuviese el ojo virgen, encontraría verdad en los quattrocentistas* y encontraría gran- [p.69] des los ojos, las bocas, etcétera, de Lanfranco, de los barrocos y aun del Dominiquino”.¹⁰⁰⁶

Y en relación a la sencillez de los pintores del *Quattrocento*, contrastada con la retórica, el artificio y la falsedad de los artistas barrocos Clavé señaló:

“Otra Sacra Familia, sucede lo mismo y en la Caridad de la escuela de Albano, son aquellos paños por tierra, sin ningún orden [los que] afean las demás partes buenas que pueden tener aquellas composiciones; ¿qué más? Una composición bellísima del Sarto, para altar, el grabador con su mal sistema de detalles, la ha hecho pasar en barroca. Para adquirir, pues, este sistema, este método, *siempre conviene estudiar los quattrocentistas; en ellos falta [p.81] color, falta efecto, son secos, pero aquella verdad, aquella simplicidad son admirables; nunca, aun los mediocres de aquellos tiempos, hicieron, por ejemplo, en una manga pliegues que no sirviesen para indicar la articulación, solamente hacían lo preciso*”.¹⁰⁰⁷

Clavé supo reconocer la sinceridad de los quattrocentistas, y a pesar de reconocer su magisterio en el campo del arte sacro, pues como indicó “dibujándolos se encuentra un fondo de saber que es por demás”,¹⁰⁰⁸ comulgó, aparentemente, con la noción lineal de la historia del arte propuesta por Giorgio Vasari, pues no dudó en señalar que a pesar de sus excelencias los pintores del siglo XV constituyeron tan sólo un eslabón, o un camino, que habría de conducir a un estadio mayor excelencia; idea que lleva implícito el

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 102. La letra cursiva es mía.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*, pp. 112 y 113. La letra cursiva es mía.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem* p. 119.

reconocimiento de la superioridad de los artistas contemporáneos a Rafael. A pesar de indicar que los quattrocentistas no podían ser considerados como la meta final del arte; de proclamar que fueron secos y de que les faltó color y efecto, y de reconocer que al exagerar sus virtudes terminaron por amanerarse, Clavé enfatizó que los pintores del siglo XV gustaban. Este señalamiento, desde el gusto, reveló el distanciamiento del maestro catalán con respecto a la ortodoxia clasicista, y su asimilación de las tendencias primitivistas. Clavé enumeró las excelencias de los artistas del *Quattrocento*, al indicar:

“Conviene saber que *los quattrocentistas no han llegado al ápice de la pintura gian* [?] *quien les imite exactamente andará por buen camino, pero siempre estará en el camino*. Los quattrocentistas tenían un sentimiento delicadísimo, una expresión religiosa que no dejan de desear. Sin saber anatomía, conocían que cada músculo hace su oficio, por consiguiente, tiene diversa dirección, de aquí era que nunca confundían los planos, principio el más esencial del diseño; la geometría del [p.88] cuerpo humano, que ahora no se conoce; conocían bien el modo de flanquear una figura, conocían bien el modo de arreglar un partido de pliegues, el sentimiento, digamos, de los dedos, etcétera; pero exagerando, a veces, todos estos principios se amaneraron y, esto *no obstante, gustan*.”¹⁰⁰⁹

El artista quattrocentista al que Clavé citó en más ocasiones –seis- fue el Beato Angélico; con ello el catalán manifestó nuevamente la armonía de sus ideas estéticas con la de los nazarenos y puristas. Para Overbeck, Fray Angélico representó el paradigma del maestro que puso su creación artística al servicio de los valores espirituales; el monje dominico fue para el alemán no sólo un modelo estilístico, sino un ejemplo de vida a partir del cual construyó su propia imagen de monje-pintor. Al Angélico acudió el maestro español para ejemplificar el dominio que los pintores quattrocentistas tuvieron de la forma esencial, pues, en palabras suyas, “el beato Angélico, en sus pliegues, no tenía nada de accidental”.¹⁰¹⁰ En relación a la maestría del monje para representar no sólo telas, sino el rostro humano, Clavé afirmó que “los pliegues del beato Angélico están modelados de una manera que no se puede desear más y en sus cabezas hay un sentimiento y una fluidez que pocos lo han superado”.¹⁰¹¹ Una vez más se refirió a la sencillez de los pliegues del

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*, pp. 118 y 119. La cursiva es mía.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 82.

Angélico, relacionándolo con la de Masaccio, a quien superó en este aspecto. La sentencia de Clavé no resulta del todo clara, puesto que quedó inconclusa:

“[p.65] Dibujar el Masaccio, donde los partidos de pliegues son sencillos y los del beato Angélico, que todavía lo son más; casi puede decirse que pecan por poca cosa pero en aquel estado de simplicidad es muy fácil [¿añadir?]”.¹⁰¹²

Al santo religioso acudió Clavé, usando el nombre de Fiésole, para encomiar las tendencias idealizantes del arte, y condenar la práctica, común entre los pintores naturalistas del siglo XVII, a quienes no aludió de manera directa, de conferir a las santas personas los rostros innobles de la gente ordinaria. Clavé sostuvo la prioridad del contenido –la filosofía- por encima de la “parte material o de ejecución”, por ello es que le resultó inaceptable el dotar de un carácter bajo a los sujetos elevados; para él, el Beato Angélico podía ser tomado como modelo, y por lo tanto sus obras debían ser copiadas, de la construcción, mediante la idealización, del carácter propio de los santos. El catalán señaló que:

“Generalmente, en la pintura se toma por principal la parte material o de ejecución, cuando debía ser la filosofía la principal, el sentimiento, el carácter, he aquí lo principal de la pintura. Para encontrar el carácter justo de un sujeto, leo la historia, la releo, medito bien sobre lo que he leído y de las ejecuciones que ha ejecutado el tal o cual sujeto, saco el carácter ideal, un sujeto que yo me figuro [p. 24] que pueda ejecutar aquello y no tomo, seguramente, el tipo de un modelo vil que encuentro por la calle. Cuando veo un san Pedro pintado por Fiésole, veo en él un hombre que ha sido pescador, sencillo, capaz de negar a Cristo, pero que después, inflamado por un espíritu santo, [llegó] a ser un apóstol compañero de Jesucristo. El pintar un san Pedro, con unos ojazos, y una barba sin dignidad, sin expresión religiosa; el hacer una cabeza de mozo de cordel, por la de un santo, es una especie de sacrilegio; yo no puedo ver, sin escandalizarme, estas imágenes, que en vez de presentarnos una creatura todo pureza, todo castidad, nos inspiran ideas que son bien otras, debería haber un tribunal que cercase y quemase estos cuadros, así como se hace en estos tiempos para condenar los malos escritos.”¹⁰¹³

Finalmente, en el momento en el que Clavé resumió las excelencias propias de los artistas del siglo XV e indicó como nota negativa el amaneramiento al que algunos

¹⁰¹² *Ibidem*, p. 98.

¹⁰¹³ *Ibidem*, pp. 61 y 62.

llegaron, en particular el Perugino, el maestro catalán expuso con claridad la alta valoración en la que tuvo la obra del monje dominico, en la que no encontró defecto alguno:

“Fiésole no tiene nada de estos defectos, sus cabezas son verdaderas y bellas, sus partidos de pliegues son variados y sacados inmediatamente de la naturaleza; el defecto que se le imputa, generalmente, no es tan fundado como se cree.”¹⁰¹⁴

Clavé no tuvo más que palabras llenas de elogio para la obra de Fray Angélico; no sucedió lo mismo en el caso de Pietro di Cristoforo Vanucci, el Perugino (1448-1523),¹⁰¹⁵ a quien se refirió en cuatro ocasiones, siendo el segundo artista del siglo XV más citado por el maestro español. Entre los defectos que Clavé reconoció entre los quattrocentistas se encontró la *sequeza* resultante de su tendencia a enfatizar el contorno de las figuras, sin permitir el que éstas se difuminaran. En un primer momento Clavé censuró al Perugino por seguir este estilo, sin embargo, reconoció que en algunas ocasiones el pintor sí consiguió que se desvanecieran o “se perdieran” algunas partes de las figuras. Clavé indicó que:

“Otro defecto de algunos de los quattrocentistas es el no saber perder algunas partes; la naturaleza se presenta (excepto que cuando la miramos muy de cerca y muy atentamente) no presenta nada continuado, ni contorno ni tintas y del pintar todo continuado y todo preciso resulta la *sequeza*; Perugino peca un poco en esta parte, si bien que en algunas cosas entiende que se deben perder...”¹⁰¹⁶

Un “elogio” matizado adicional que Clavé dirigió al Perugino estuvo relacionado con los problemas de la composición, en particular con la escala necesaria para poder conferir a las figuras preeminencia. Después de referirse a los recursos empleados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina para alcanzar el “estilo grandioso” propio de sus profetas y sibilas, Clavé reconoció que *hasta* el Perugino comprendió la importancia de las dimensiones de los elementos representados. Con su habitual redacción defectuosa y confusa, el catalán indicó que “hasta el Perugino conoció esto pintando con un signo, es

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 120.

¹⁰¹⁵ Salvador Moreno le dio las fechas equivocadas de (1445-1524).

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 47. La letra cursiva es mía.

de grande sus profetas del cambio de Perugia”.¹⁰¹⁷ Y cuando Clavé denunció el que algunos de los quattrocentistas se amaneraron, Pietro di Cristoforo Vanucci sirvió como referente de esta tendencia; la exageración que condujo al amaneramiento fue una de las características presentes en la obra del pintor que, al haber vivido setenta y cinco años, transitó de la virtudes estilísticas quattrocentistas hacia los defectos que se generalizaron en el siglo XVI. El Perugino se apartó de la mimesis para caer en la fórmula; nota que le distinguió de Fray Angélico quien extrajo sus bellas cabezas de la naturaleza; en relación al primero Clavé sentenció que:

“Estos defectos particularmente se encuentran en Perugino y como llegó en una edad muy avanzada, *tuvo tiempo de amanerarse*, mas, no quería tomarse la pena de mirar el natural, y las muchas comisiones *le obligaron a repetirse* etcétera”.¹⁰¹⁸

La acusación de haber desembocado en una fórmula fue reiterada después de reconocer la capacidad del Perugino para representar las telas, así como para diferenciar los distintos planos; el pintor dotó a sus figuras, en particular a la representación de la Virgen María, de unas características constantes:

“Las cosas del Perugino [p. 90] tienen tanto la distinción de planos que aun en una figura vestida, conservando el contorno exterior solo, se conoce al momento lo que es; el Perugino sabía hacer bien los pliegues de sobre las rodillas, de sobre el pie, sin destruir la línea de la pierna, el Perugino *se había formado un tipo para las madonas por lo que todas se parecen*”.¹⁰¹⁹

Entre los artistas quattrocentistas a los que Clavé dirigió su atención se encontró otro pintor de la escuela de Umbria: Bernardino di Betto di Biagio, conocido como el Pinturicchio (1454-1513). Clavé elogió por un lado la belleza de sus representaciones de la Virgen María, postulándolo, junto a Rafael, como el paradigma a seguir a la hora de pintar a la Madre de Dios. Puesto que la naturaleza es incapaz de proporcionar un modelo adecuado para María se debe acudir a la obra de los dos pintores señalados: “Para hacer una virgen, ya que no se puede encontrar un modelo que pueda servir para ello, hacerla

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, pp. 65 y 66. Se refiere a las pinturas al fresco que realizó entre 1497 y 1500 en el Colegio del Cambio de Perugia.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, pp. 119 y 120. La letra cursiva es mía.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 121. La letra cursiva es mía.

de manera, teniendo presente las de Pintorichio y las de Rafael de la primera manera”.¹⁰²⁰ A pesar de que Clavé supo valorar la obra del primero de los pintores mencionados, no por ello dejó de reconocer que su obra no debía ser reputada como ejemplo perfecto a emular. Con la ambigüedad que suele acompañar a muchos de sus comentarios el catalán reconoció que en la obra del pintor se podía apreciar una sencillez que, en realidad, no debía ser imitada puesto que en su “sipleza” se alejaba tanto de la mimesis, como de la idealización. Estas palabras comprometen el gusto de Clavé por los primitivos, toda vez que su virtud, en opinión de sus defensores, deriva en gran medida de esa sencillez que transmite una mayor fuerza espiritual al no ser esclava de la reproducción del dato empírico, ni de las exigencias racionales asociadas a la creación de tipos ideales:

“El Pinturichio no presenta las formas como lo hiciera un niño, pero presenta las formas con una suma simplicidad, seguramente que sus formas no son las que debe procurar un pintor pero debe procurar aquel total sacado inmediatamente de la naturaleza para después llevarlo a la perfección”.¹⁰²¹

Al Pinturicchio volvió a referirse Clavé cuando abordó el problema de la conveniencia de copiar la obra de los Viejos Maestros. El catalán enunció en una lista, que no debe ser considerada como excluyente, a varios de los artistas del pasado a quienes consideró como susceptibles de ser copiados. El conjunto de ellos bien podría ser considerado, parafraseando a Joseph Alsop, como un auténtico *canon clavelino*; el cual, por otro lado, manifestó el cómo en Clavé, a diferencia de Overbeck, no existió una preferencia por los primitivos sino tan sólo un gusto por ellos. El catalán supo apreciar y aprender de los artistas anteriores al Alto Renacimiento pero, como ya se señaló, en concordancia con la concepción lineal de la historia del arte sostenida por Giorgio Vasari, los consideró como eslabones de una cadena que condujo a la perfección artística alcanzada tan sólo en el siglo XVI. Así, Clavé señaló que:

“Véase a los antiguos italianos de circa XIV-XV-XVI que tenían este método, que hombres grandes no produjeron, que si bien en *los dos primeros siglos no llegaron a la perfección, que bellas cualidades se admiran y cómo preparan bien [p. 113] el camino* al sublime Leonardo da Vinci, al

¹⁰²⁰ *Ibidem*, p. 68.

¹⁰²¹ *Ibidem*, pp. 73 y 74.

inmortal Rafael y Miguel Ángel, fray Bartolomé, Andrea del Sarto, Tiziano, Giorgione, Moreto di Brecia, Corregio, etcétera.”¹⁰²²

Si bien los logros artísticos de los cuatrocentistas fueron considerados como estadios previos a la excelencia altorrenacentista, no por ello deben ser omitidos dentro del programa de maestros dignos de ser copiados. Mediante una serie de interrogantes Clavé introdujo el problema de a quiénes y de qué modo resultaba provechoso replicar. La lista desborda los límites del Alto Renacimiento para incluir a algunos de los primitivos, no sólo pertenecientes al siglo XV, sino inclusive de la centuria anterior, a la que perteneció Giotto, el responsable del renacimiento de las artes. La inclusión de Andrea del Sarto en la lista podría hacernos creer, erróneamente, que Clavé estaba dispuesto a apreciar a los manieristas, sin embargo, el catalán dejó en claro en otro sitio que tan sólo valoraba la primera etapa de su producción. Así, Clavé preguntó:

“¿Se debe copiar a Fiésole? ¿se debe copiar a Masaccio?, ¿se debe copiar a Andrea del Sarto?, ¿cómo se de[be] acopiar a Fiésole, en papel blanco o pintado o a la acuarela?, ¿cómo el Masaccio?, ¿cómo Andrea del Sarto? De cada uno de estos autores se debe copiar una tan acabado como se pueda y una indicación. Se debe copiar algo del Giotto o de aquella escuela, se debe hacer algún boceto del Tiziano o de la escuela flamenca o aunque sea alguna copia en grande. ¿Qué clase de estudios debo hacer de Leonardo?, ¿se me aconseja, más bien, que pase el tiempo copiando al Pinturichio en Siena que otros autores en Florencia?, ¿Cuál de los autores debo acopiar primero?

[p.26] Del Giotto o de su escuela hacer unos apuntes, indicando un poco la sombra; dibujar algunos Fiésoles con papel blanco; Masaccio, capilla del Carmen por estar tan arruinado, dibujarle solamente; Girlandayo y fray Felipe Lipo, acuarelarlo, por la distribución de los colores y por aquel color quieto de Girlandayo estudiar sobre todo las de *Santa Trinitas*; de Leonardo hacer algunos estudios de la *Adoración de los Magos*, que Rafael ha imitado tanto en su *Disputa*; algo de fray Bartolomé; de Andrea del Sarto la cosas de su primera manera, tales como la primeras de mano izquierda en el [tachado: claustro] pórtico de la Santísima Nunciata, donde la primera es unos que adoran una reliquia; hacer la *Madona del pájaro* de Rafael, un poco grande.”¹⁰²³

Es significativo que la lista estuviera encabezada por Fray Angélico, seguido por Masaccio, a quienes ya había asociado al hablar de la sencillez con la que ambos pintores

¹⁰²² *Ibidem*, p.143. La letra cursiva es mía.

¹⁰²³ *Ibidem*, pp. 62-64.

representaban las telas. Al lado del Pinturicchio, Clavé incluyó a otros dos quattrocentistas: al monje dominico Fray Filippo di Tommaso Lippi (1406-1469) y a Domenico Bigordi (o Curradi) apodado el Ghirlandaio (1449-1494), a quienes tan sólo se refirió en esta ocasión. En suma, al lado de las consideraciones generales que Clavé hizo sobre los quattrocentistas, se refirió de manera particular a seis artistas: Masaccio, Fray Angélico, Fray Filippo Lippi, el Perugino, el Pinturicchio y el Ghirlandaio.

No obstante, el gusto primitivista de Clavé llegó, como ya se indicó, a los tiempos de Giotto di Bondone (1267-1337), maestro a quien incluyó dentro de la lista de artistas ante los que formuló la cuestión sobre la conveniencia de copiarlos. Para Clavé, Giotto no fue solamente un artista, sino la cabeza de una escuela, de la cual resultaba provechoso el “hacer unos apuntes, indicando un poco la sombra”.¹⁰²⁴ Ante la obra de los artistas vinculados a Giotto, el catalán aplaudió el modo de tratar los claros y los oscuros y su uso para representar la forma de los objetos, cuando indicó que:

“El principio tan preciso de conservar ligeros los claros y oscuros y sólo marcar con fuerza las partes que sirven para indicar el desnudo o la forma de un cuerpo, no sólo lo observaron los de la escuela giottesca...”¹⁰²⁵

El tratamiento de luces y sombras fue lo que Clavé señaló que se debía estudiar en la producción del primitivo florentino y en la de sus seguidores; el maestro recomendó: “Del Giotto o de su escuela hacer unos apuntes, indicando un poco la sombra”.¹⁰²⁶ El catalán no dejó de elogiarlo, como en su momento también hizo Manuel Vilar, reconociendo, sin embargo, que pese a lo atractivo de sus frescos, éstos eran perfectibles:

“En Asís hay cosas admirables del Giotto particularmente la de un Señor que muere delante del santo, es cosa que no se puede pensar mejor; en la parte de distribución si bien también buena, quizá admitirá un poco de mejora”.¹⁰²⁷

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰²⁵ *Ibidem*, p.45.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 83.

Los pintores primitivistas del siglo XIX: nazarenos y puristas.

La capacidad de valorar la producción de los artistas de los siglos XIII, XIV y XV, delata la influencia que sobre el Pelegrín Clavé ejercieron tanto los integrantes de la Hermandad de San Lucas, a cuya cabeza se encontró Johann Friedrich Overbeck, como de los seguidores del purismo italiano, entre quienes destacó el maestro con quien directamente trabajó en Roma: Tommaso Minardi. En sus *Lecciones estéticas* el catalán dirigió su atención a unos y a otros. En sus comentarios no aparece el término nazareno, lo cual es un indicador de que su uso no era universal, y que, tal vez, era ajeno a los simpatizantes de la obra de Overbeck; el español se refirió a ellos como los *tedescos*, enfatizando la nota nacional que vinculó a la Hermandad de San Lucas con el romanticismo alemán y que los distinguió del purismo italiano. Clavé aludió a ellos de manera colectiva, y de un modo particular tan sólo a las dos figuras principales de la segunda fase de la Hermandad: Johann Friedrich Overbeck y Peter Cornelius. En las palabras de Clavé predominó, sin embargo, una valoración más bien negativa de los alemanes, pues si bien elogió el modo en el que su dibujo se aproximó al de Rafael, señaló que descuidaron el colorido, el efecto y fueron incapaces de producir ilusión. Clavé cometió el error, que corrigió más tarde, de postular que los alemanes hicieron del pintor de Urbino el centro exclusivo al que dirigieron su atención, aprendiendo de él sobre todo el modo de dibujar:

“Los tedescos, no mirando absolutamente ningún autor más que el Rafael, estudiando éste con método, son los que hacen cosas que más se parecen a este artista; no hay nada que más nos haga separar de la verdadera senda que el ver pinturas de artista que vive, cuasi es imposible el evitar de imitarlos, pero estos tedescos se han acontentado de imitar a Rafael en una parte el diseño, que si bien es la principal pero no por esto debe hacer olvidar, como ellos han hecho, la parte del colorido y lo que es más, el efecto; Rafael en su primera manera aunque no haya el efecto general del cuadro aquellos principios mágicos de claroscuro, sin embargo, es sus partes siempre siguió los buenos preceptos; los tedescos hasta han olvidado los primeros elementos y así [p.44] es que a pesar del saber que hay en sus pinturas no hay nada absolutamente de ilusión”.¹⁰²⁸

¹⁰²⁸ *Ibidem.* p. 79.

La tendencia a enfatizar lo lineal en detrimento de lo pictórico; es decir, a privilegiar el contorno preciso frente a las formas difuminadas e indefinidas, fue una característica que enlazó el estilo de los nazarenos con el de los cuatrocentistas. El párrafo arriba citado se encuentra en concordancia con esta idea, no así otro en el que, negándoles igualmente la capacidad de producir ilusión, desconoció en ellos el modo de marcarlo todo con precisión. Las palabras de Clavé resultan desconcertantes pues parecerían indicar justo lo contrario de lo que dicen:¹⁰²⁹

“Esta parte de marcarlo todo con esta precisión es lo que no conocen los tedescos, así es sus pinturas carecen absolutamente de ilusión: Velázquez y Morillo han llevado al último punto esta máxima, todo esfumado, tantas partes indecisas, particularmente en los cabellos, y sólo algunos golpes secos para aproximar...”¹⁰³⁰

Uno de los aspectos más significativos de las tendencias primitivistas de los nazarenos fue el abandono de la perspectiva aérea, innovación altorrenacentista a la que se encuentra unido el nombre de Leonardo da Vinci. En este punto Clavé no se mostró partidario del retorno a los tiempos del Cuatrocento, cuando a las figuras no se les hacía perder definición conforme se les ubicaba a la distancia. El maestro catalán se mostró dentro de la ortodoxia académica, y de la concepción lineal de la historia, al censurar a los alemanes la vuelta a un estadio previo a la incorporación de la noción de que al estar el espacio ocupado por el aire, las figuras lejanas necesariamente deben presentar sus contornos y sus detalles de manera imprecisa. Nuevamente el aspecto que Clavé destacó fue que el método practicado por los tedescos era incapaz de producir ilusión:

“Los tedescos dicen que si bien las figuras distantes están perdidas en sus contornos, que la imaginación que las conoce nos las hace ver como si las presentasen recortadas, por consiguiente que en pintura las debemos presentar de la misma manera, esto no debe ser así, si no nosotros vemos una figura con todos detalles en la naturaleza también podemos ver la misma figura a la misma distancia sin [p.45] estos detalles cuando el aire interpuesto sea muy grueso o haya una neblina y entonces hace más el efecto que están distantes y el pintor debe aprovecharse de todo lo

¹⁰²⁹ No tengo en claro si se trata de un error de la transcripción hecha por Salvador Moreno o del editor, puesto que realmente este párrafo entraña una contradicción.

¹⁰³⁰ *Ibidem.* p. 48.

que le da favorable la naturaleza para aumentar la ilusión, por consiguiente pinta las figuras objetos distantes esfumados, etcétera.”¹⁰³¹

Pelegrín Clavé fue consciente de la oposición entre la representación dionisiaca que inicia a partir de un acto de observación y se mantiene fiel a la imitación de la naturaleza, frente a la concepción apolínea que privilegia el dato conocido por encima del percibido. Es el problema de la construcción ilusionista de la imagen pictórica lo que le hizo declarar que el estilo primitivista practicado por los alemanes no debía de ser imitado en pintura. No obstante, el catalán elogió el dibujo practicado por los alemanes al reconocer que, al no privilegiar los efectos de claro oscuro ni la variedad del color, era más apto para poder captar la *justa forma* y, por lo tanto, para presentar la diversidad de caracteres de los sujetos representados. Clavé fue claro al enunciar que, de cara a la polaridad estética de lo lineal y lo pictórico, los tedescos, siguiendo a los cuatrocentistas y a Rafael, destacaron en el campo del dibujo, y rechazaron el de la construcción de la forma a partir de la acumulación de toques de color, y de la necesaria imprecisión de los contornos que la acompaña:

“Del dibujar

¿Qué sistema es bueno tener cuando se dibuja? El que se deja transportar de la ilusión de la cosa no [¿practica o predica?] nunca con buen sentido, es menester, al momento, buscar lo real, lo que constituye el principal mérito; en la pintura, seguramente, es la expresión [tachado: y parte] la variedad de [p.99] caracteres, éstos [se] obtienen con la justa forma, pues tenemos que es lo principal, cuando se dibuja, poner toda la atención a la precisión del carácter con la máxima diligencia sin pensar con demasiada atención al efecto de claro y oscuro, variedad de color, etcétera; por esto los tedescos, que seguramente son los que tienen más justa expresión cuando dibujan el natural, no sombreen el campo, por a otra cosa él no sirve que al efecto, toda la atención la ponen en dar con exactitud el carácter, con una diligencia que admira, dibujando la más pequeña cosa que da la forma. Siempre los he visto dibujar las academias con papel blanco porque dicen que así también se deben dibujar las medias tintas y como dibujaban con lápiz plomo, le pueden dar más precisión”.¹⁰³²

¹⁰³¹ *Ibidem*, pp. 80 y 81.

¹⁰³² *Ibidem*, pp. 129 y 130.

Al lado de las consideraciones estilísticas Clavé prestó atención en sus *Lecciones estéticas* a dos de los aspectos medulares de los afanes artísticos del movimiento nazareno: su preferencia por los primitivos y la primacía de los valores religiosos frente al racionalismo y la secularización del arte académico. Para los nazarenos la corrupción del arte había iniciado en tiempos de Rafael Sanzio, no el temprano, ni el de la etapa florentina, sino el que trabajó al servicio de la retórica del papado en las *Estancias* del Vaticano. Al volver la mirada a los maestros que precedieron a los artistas del Alto Renacimiento los nazarenos no sólo manifestaron una predilección estilística, sino que rechazaron el modelo vasariano de la historia del arte y su concepción lineal del desarrollo de la pintura. Por otro lado, como ya se ha señalado, la elección del magisterio de los primitivos no se debió tan sólo a una cuestión de gusto estético, sino que se encontró motivada por preocupaciones de índole religiosa y moral. La revolución nazarena buscó hermanar nuevamente el arte y los valores espirituales. En relación al primitivismo de los alemanes Clavé señaló:

“Los tedescos para más bien imitar el Rafael, no miran más que a él y sus antecesores, no se contentan de no copiar a los otros sino que ni siquiera los miran, porque si bien el daño es menor, no dejan de gastar los ojos, tanto más a quien tiene memoria”.¹⁰³³

Rafael fue, en palabras de Clavé, el límite-paradigma al que dirigieron su atención los artistas alemanes a los que el catalán encontró en Roma. Sus palabras se ajustan a la noción propuesta por Ernst Gombrich en relación a la preferencia por los primitivos, puesto que, a diferencia del eclecticismo de Pelegrín Clavé, el culto de los nazarenos hacia los artistas que precedieron a Rafael sí implicó la exclusión de aquellos que le sucedieron en el tiempo. En cuanto a la religiosidad intrínseca de la pintura nazarena, y de la precedencia de los valores espirituales sobre los formales Clavé indicó:

“Esta nación profunda eminentemente y religiosa debía tomar gusto, por precisión, a una pintura sin flores, digamos, y en la que todo debe ser saber y mientras hay naciones donde los artistas no

¹⁰³³ *Ibidem*, p. 102.

conocen todavía este género de pintura, en Alemania el gusto es general, pues que los pintores casi no se dedican a otro (Overbeck).”¹⁰³⁴

El nombre de Johann Friedrich Overbek, líder de los nazarenos, y verdadero maestro de Clavé por confesión propia, fue incluido por éste en sus *Lecciones* en otras dos ocasiones. La primera es significativa pues da testimonio del rechazo que el alemán sintió por las academias de arte. El magisterio que el alemán ejerció sobre un gran número de pintores irradió no desde el ámbito de una institución que, por muchas razones, le resultaba odiosa, sino desde el espacio íntimo de su propio estudio, el cual fue frecuentado de manera habitual por sus seguidores. Nada pudo alejar más a Clavé de su admirado Overbeck, puesto que el destino del primero era el de reorganizar la enseñanza de la pintura en la más antigua de las academias de arte del continente americano: la Academia de San Carlos de México. En relación al alemán Clavé indicó que:

“Overbeck no aprueba las [tachado: *enseñanza*] academias en pintura por el demasiado número de jóvenes que van a aprender, sin escoger aquellos pocos que verdaderamente son dotados de disposición”.¹⁰³⁵

Más adelante reiteró la misma oposición de Overbeck hacia la educación artística “masiva”, opinión que Clavé suscribió como propia. El ideal del pintor alemán hace pensar más en la formación que se recibía en el ámbito íntimo, cuasi familiar, del taller artístico, tal y como sucedía antes de que nacieran las academias.

“Tampoco es ventajosa la academia, hablo cuando hay muchos discípulos, por deber tener varios profesores que siempre divarían en la enseñanza. Supuesto esto, el maestro Overbeck aconseja que se escoja en la academia aquellos jóvenes de decidida disposición, que el maestro trabaje con ellos, que los más adelantados los ocupe en sus obras y procure hacerlos producir en obras públicas, que tengan viva el estímulo, viva el arte, formando así en poco tiempo una buena escuela”.¹⁰³⁶

De los demás integrantes de la Hermandad de San Lucas el único que mereció un comentario fue Peter Cornelius, a quien Clavé debía, en buena medida, su elección como Director de Pintura de la Academia de San Carlos. Clavé prestó atención a una de las

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 142.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 143.

principales aportaciones del movimiento nazareno, y en particular de Cornelius: la buena fortuna que disfrutó de nuevo la pintura al fresco. El español indicó que:

“Cuando se pinte un cuadro se debe hacer un cartón con el contorno y un poco de mancha y no más; [tachado: ni] menos que el cartón de Cornelius porque aquello de debía pintar al fresco y se necesitan más detalles”.¹⁰³⁷

En las *Lecciones* Clavé hizo mención del Purismo tan sólo en una ocasión, en tanto que a su maestro Tommaso Minardi, quien suscribió el manifiesto de este movimiento, se refirió cinco veces. El catalán aludió a la preferencia de los puristas por los temas de índole religiosa, y a su negativa a acudir a la mitología o la historia del mundo antiguo. Clavé enfatizó la aversión del grupo de pintores italianos, al cual también se sumó Overbeck, por la secularización de la cultura. Las palabras de Clavé resultan un tanto problemáticas puesto que si bien reputó al Purismo como escuela “moderna” o “de la renovación”, enfrentándola con la pintura barroca y, en particular, con la escuela de Boloña, idea que estaba en perfecta armonía con el primitivismo de los puristas, cuando se refirió a los cuatrocentistas desconoció la espiritualidad que todos los apologistas de los tiempos que precedieron al Alto Renacimiento supieron reconocer y exaltar. Clavé imputó a los pintores del siglo XV lo mismo que censuró en el Guercino, a quien se refirió para ejemplificar las tendencias artísticas de los siglos XVII y XVIII: ¡la falta de autenticidad a la hora de representar a Cristo o a la Virgen dotándolos de las formas propias de los dioses grecolatinos! Las palabras de Clavé podrían entenderse si se aplicaran a pintores como Sandro Botticelli o Piero di Cósimo, en quienes la mitología fue una de sus principales inspiraciones. En oposición, uno de los tópicos que compartieron los nazarenos y los puristas fue la exaltación de la espiritualidad y la autenticidad de los pintores que precedieron a Rafael. Clavé manifestó su propia adhesión al cristianismo y replicó la fobia de éste hacia los dioses paganos, en quienes tan sólo vio corrupción moral. El maestro señaló:

“[p.92] Sobre lo que he dicho anteriormente de que un hombre sin pasiones, un hombre entregado enteramente a la religión, tiene una fisonomía más dulce, más simple que otro, véase la

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 80.

diferencia que va entre un hombre que haya muerto en el seno de la religión y otro asesinado en combate, entre la rabia y el deseo de venganza.

A más de las diferencias dichas entre la escuela de los dos últimos siglos y la moderna, o, si se quiere, de la renovación, en parte de los cuatrocentistas hay que todo lo que se pinta se puede encontrar en la naturaleza, nomás nada de convención, nada de sobrenatural, nomás para pintar Jesucristo repetir las formas del Apolo, las de Júpiter para un Padre Eterno y las facciones de la Níobe para una virgen de los Dolores; Jesucristo, si bien divinidad, debe pintarse un hombre, pues tomó la figura de tal, lo mismo [p.93] de la virgen, etcétera. Hasta en los asuntos se distinguen las dos escuelas, los puristas ya no pintan asuntos de mitología, ni griegos ni romanos, en fin, pasiones y hechos que no pueden sentir ni interesar por ellos. Los puristas son enteramente románticos en esta parte, ¿cómo podemos nosotros pintar los efectos de una religión, que no sólo no hemos nacido en ella ni hemos conocido ninguno que perteneciese a ella, sino que es una religión de dos mil años hace?, ¿cómo podemos hacer el elogio de aquellas divinidades que se presentan ante nuestros ojos como criminales?...”¹⁰³⁸

Las referencias a Minardi son un testimonio del paso de Pelegrín Clavé por su estudio; dado que el discípulo del pintor italiano acabó por convertirse en el Director de Pintura en la Academia de San Carlos, resultaba natural que en sus *Lecciones*, volviera la mirada al maestro con quien concluyó su formación en Roma. Clavé recordó el modo en el que Minardi favoreció la práctica del *mutuo insegnamento*, es decir, que los discípulos de la academia no debían ser tan sólo sujetos pasivos, sino agentes de una enseñanza concebida como una empresa en común:

“Minardi también encarga servirse del mutuo enseñanza, esto es, se elija algún joven que esté adelantado y que vaya corrigiendo a los demás y se va variando, otro joven, de tanto en tanto y si todos están en estado que [p.111] mutuamente se vayan diciendo su parecer, esto, a más de acostumbrarlos a humildes, les hace desarrollar muy sensiblemente su talento”.¹⁰³⁹

De la vinculación de Minardi con las tendencias primitivistas propias del Purismo, Clavé dejó constancia al incluir un párrafo, que bien podría ser una cita de su maestro, en el que se indicó que los pintores antiguos hacían uso de recursos diversos, que no se

¹⁰³⁸ *Ibidem*, pp. 123 y 124.

¹⁰³⁹ *Ibidem*, pp. 141 y 142.

correspondían a las exigencias de la mimesis, sino más bien a otras de índole conceptual, para clarificar las ideas asociadas a la pintura religiosa. Clavé indicó que:

“Otro antiguo pintor que hizo los *Reyes Magos*, que guiados de la estrella se dirigen a Belén, pintó dentro de la estrella un niño, indicando así, mucho mejor, el objeto de su viaje. No perdían los antiguos la menor cosa que les sirviese para aclarar las ideas, así uno pintó las llaves de san Pedro, todas orladas de estrellas para que fuese más claro que eran las llaves del cielo. (Minardi)”¹⁰⁴⁰

A pesar de dirigir su atención a los primitivos no por ello Minardi dejó de rendir culto a los maestros del Alto Renacimiento, como revela el hecho de haber sido propietario de una virgen de Tiziano,¹⁰⁴¹ artista por el que Overbeck, en su etapa de formación, manifestó un desprecio explícito. Minardi aparece en las *Lecciones* de Clavé como un maestro que siguió las prácticas propias de la enseñanza académica, pues el catalán indicó que a pesar de ponderar el método de formación de los antiguos, recomendó el que los alumnos copiaran en un primer momento, y durante poco tiempo, estampas, para después pasar, lo más pronto posible, a trabajar a partir del yeso:

“De todos modos, aun siguiendo el método antiguo o rutinario de que se principie por ojos sin conocer ni menos algo de geometría, se detenga, cuanto menos se pueda, el joven a dibujar de la estampa y se le pase al yeso, que viéndose más obligado a razonar porque no puede hacer una copia material, sacará más provecho. (Minardi).”¹⁰⁴²

Clavé recordó que la enseñanza de su maestro se correspondía al método académico que, con un ritmo de perfeccionamiento progresivo, se centraba en el dominio del dibujo, para poder enfrentar posteriormente al claroscuro. La precisión del contorno debía preceder al tratamiento de las luces y de las sombras; imposible pasar al segundo estado sin haber sido aprobado por el maestro en el primero:

“En la escuela romana de san Lucas, en la Sapienza, el maestro, que va 2 veces a la semana, corrige al joven el contorno, que sea reducible, el que no, le pasa raya señal que no queda aprobado y obliga hacer otro, hecho éste bien o corregible, lo corrige [tachado: el maestro] y pasa el joven a otro papel el contorno, o bien, lucidándolo al través de un cristal o calcándolo, siéndole más fácil,

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰⁴² *Ibidem*, pp. 138 y 139.

sobre un papel limpio sombreado con amor y estudio; si el sombreado le va bien, le pasa a otro ejemplar, o, de no, [p.109] vuelve a calcar el contorno en otro papel y sombrea de nuevo. Este mismo método se tiene en el yeso, esto es, no se pasa a sombreado [hasta] que el maestro no corrija el contorno. Es raro que el maestro corrija prácticamente la sombra, más esto se deberá arreglar según la inteligencia o capacidad del discípulo.”¹⁰⁴³

En cuanto al tipo de estampas favorecidas por Minardi, Clavé insertó varios comentarios. Señaló que su maestro prefería que los primeros ejemplos que copiaran sus alumnos fueran “grabados a rayas para mayor claridad” y para acostumbrarlos a la precisión; pero tendiendo el cuidado de evitar que caigan en lo duro o cortado, dado que si este mal se adquiere en una fase temprana, ya nunca se pierde. Minardi buscó infundir en sus discípulos la precisión, la diligencia, la exactitud y la limpieza.¹⁰⁴⁴ Clavé consignó la aversión de Minardi por las litografías francesas, al indicar que el dárselas a copiar a los alumnos era un “método pésimo”. El español no dejó de señalar que, a pesar de la opinión de Minardi, aquellas eran “mucho más agradables o seductivas que los ejemplares que él propone”. Aun así, Clavé manifestó su propio rechazo a las estampas francesas al señalar que “si pudiéramos despojarlos de aquel barniz superficial (permítaseme el término) que hace todo el juego o ilusión, se condenarían como cosas exageradas, en blanco y negro, artificiales (o coquetas) que después, en toda la carrera no se puede borrar”. Clavé remató su comentario indicando que los mismos pintores franceses, entre quienes hay muchos buenos, no seguían el método de las litografías, las cuales habían sido inventadas por el comercio y no para servir a para la instrucción del dibujo.¹⁰⁴⁵ Finalmente el catalán indicó que “los originales que propone el señor Minardi, es cosa árida y no tiene nada de ilusión”.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴³ *Ibidem*, pp. 139 y 140.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem* p. 139.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, pp. 140 y 141.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 141.

El siglo XVI: Pelegrín Clavé y su valoración del Alto Renacimiento.

Frente a la mención que hizo Clavé de los pintores primitivos, partiendo de Giotto y sus seguidores para desembocar en el análisis de los artistas del siglo XV, así como a los comentarios que realizó sobre los nazarenos y los puristas que pretendieron extraer de ellos enseñanzas estilísticas y espirituales, el maestro catalán acudió en sus *Lecciones estéticas* con mayor frecuencia al ejemplo de los artistas del siglo XVI. La concepción estética de Clavé se mantuvo en sintonía con la concepción aristotélico-vasariana del desenvolvimiento lineal de la historia, en el sentido de que el renacimiento de las artes se había iniciado bajo la actuación de Giotto, enriqueciéndose progresivamente con la aportación de los artistas que trabajaron en el *Quattrocento* para alcanzar la perfección en el siglo XVI durante el Alto Renacimiento. Una vez que el desarrollo de las artes llegó a su madurez, necesariamente debía iniciarse el proceso de su decadencia; los artistas se amaneraron y, posteriormente, sucumbieron ante el barroquismo. Si la ortodoxia del clasicismo académico pretendió eternizar las conquistas del Alto Renacimiento circundándolas de la autoridad de lo canónico, la disidencia de los románticos, entre los que se encontraron tanto Clavé como los nazarenos y los puristas, buscaron infundir una espiritualidad renovada al volver la mirada hacia el pasado para abreviar en el ejemplo de los cuatrocentistas. En sus *Lecciones* Clavé manifestó el enriquecimiento de su repertorio de maestros antiguos que merecían ser estudiados, sosteniendo sin embargo la noción de que por muy atractivos que fueran los logros de los artistas que precedieron al siglo XVI tan sólo eran estadios previos a la perfección altorenacentista. El *canon clavelino* resume claramente la valoración que el catalán hizo de los artistas del Renacimiento italiano. Conviene recordar las palabras de Clavé para pasar al estudio de su valoración de los artistas del *Cinquecento*:

“Véase a los antiguos italianos de circa XIV-XV-XVI que tenían este método, que hombres grandes no produjeron, que si bien en los dos primeros siglos no llegaron a la perfección, que bellas cualidades se admiran y cómo preparan bien [p.111] el camino al sublime Leonardo, al inmortal

Rafael y Miguel Angel, fray Bartolomé, Andrea del Sarto, Tiziano, Giorgione, Moreto di Brecia, Corregio, etcétera”.¹⁰⁴⁷

La lista de artistas cuya excelencia fue preparada por la labor de los primitivos se inicia con Leonardo da Vinci, a quien Clavé aplicó el epíteto de “sublime”. La primacía en la enumeración del español obedeció no tanto al legado del florentino, puesto que las menciones individuales son menores a las que hizo de Rafael, sino que probablemente se debió a un criterio cronológico puesto que el pintor florentino representa la transición del Primer Renacimiento hacia el Alto Renacimiento; Leonardo nació veinticinco años antes que Miguel Ángel y treinta y uno antes que Rafael.

Pelegrín Clavé se refirió a Leonardo da Vinci en cinco ocasiones; en la primera lo propuso como un ejemplo a emular al incluirlo en una lista integrada por artistas a los que consideraba que convenía copiar. Así, ante la pregunta “¿Qué clase de estudios debo hacer de Leonardo?” el catalán respondió “de Leonardo hacer algunos estudios de la *Adoración de los Magos*, que Rafael ha imitado tanto en su *Disputa*”.¹⁰⁴⁸ De las palabras de Clavé se derivan cuatro ideas importantes: en primer lugar, el ya señalado reconocimiento de lo provechoso que resultaba para un estudiante de la Academia el acudir al magisterio de Da Vinci; en segundo lugar, la conciencia de que el florentino precedió en el tiempo a Rafael puesto que en la *Adorazione dei Magi* Leonardo trabajó en 1481 y 1482, es decir, un año antes de que el pintor de Urbino naciera y veintiocho años antes de que realizara los frescos en las Estancias del Vaticano; en tercer lugar, Clavé enfatizó la relación existente entre ambos pintores puesto que Rafael fue heredero de las aportaciones estilísticas de Da Vinci, como lo fue de las de Miguel Ángel. Sin embargo, al mencionarlos de manera conjunta, y dado que durante el siglo XIX la fortuna crítica de Rafael fue superior a la de Leonardo, éste recibió algo del aura que circundó al pintor de Urbino; el florentino preparó el camino para la perfección alcanzada por Rafael. Finalmente, el “príncipe de los pintores” servía como ejemplo de cómo se podía acudir a la obra de un artista anterior para beneficiarse de sus enseñanzas, pero sin caer en el peligro

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, p. 143.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, p. 63.

de la imitación servil y estéril, aspecto que fue condenado por Clavé quien sostuvo que “un joven que quisiera imitar, ancho cae en un infame manierismo y hace una pintura en la que no hay nada”.¹⁰⁴⁹

Clavé volvió a referirse a lo provechoso de acudir a la obra de Leonardo y de Rafael cuando se refirió a la íntima relación existente entre el modo de pintar y el de dibujar. En esta ocasión, el énfasis recayó sobre el dibujo de ambos maestros, aspecto central dentro de la producción de la escuela florentina, de la que Rafael fue heredero, no sólo por haber emulado a Leonardo, sino por haberse formado con el Perugino, artista que, como Da Vinci, pasó por el taller de Andrea del Verrochio. La preponderancia del *disegno*, de lo lineal frente a lo pictórico, se perpetuó en la enseñanza académica como expresión del carácter preponderantemente racional, apolíneo, del artista-intelectual. Del alto aprecio en que Occidente ha tenido el dibujo de los grandes maestros del Alto Renacimiento, como expresión de un modo de entender la labor artística como la realización de un proyecto del que el creador tiene pleno control, sirve como ejemplo el alto valor que en el mercado han alcanzado sus dibujos. Así, el 11 de julio de 2001 se subastó en Londres un dibujo de Miguel Ángel, un estudio de una mujer doliente, en 5, 943, 500 libras; un día antes, el 10 de julio del 2001, en la misma ciudad, un dibujo de Leonardo que representa a un jinete, generado dentro del proceso de ideación de la misma *Adoración de los Reyes* que Clavé exaltó, fue subastado en 8, 143, 750 libras. Pero la primacía, ahora como en el siglo XIX, le corresponde a Rafael, de quien se subastó el 8 de diciembre de 2009 un dibujo que representa la cabeza de una musa, realizado para ejecutar *El Parnaso* en las Estancias del Vaticano, en 29,161,250 libras.¹⁰⁵⁰ En su momento, Clavé también reconoció la preeminencia de Rafael sobre Leonardo cuando lo mencionó en primer lugar al referirse a los beneficios de observar su modo de dibujar: “La manera de pintar y dibujar tiene una relación íntima, así es que la observación de los dibujos de Rafael, Vinci, etcétera, puede reportar grandes beneficios”.¹⁰⁵¹

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰⁵⁰ <http://benatlas.com/2009/12/raphaels-head-of-a-muse-is-most-expesive-drawing-evel-sold/>

¹⁰⁵¹ *Pelegrín Clavé, op. cit*, p. 86.

Clavé volvió a mencionar a ambos pintores cuando abordó el tema de la representación de la Virgen María. En el caso de Leonardo, Clavé indicó que éste había creado un tipo ideal, sin que ello implicara el que se hundiera en la repetición de una fórmula, aspecto que el español censuró repetidamente con la acusación de amaneramiento; para el catalán, el pintor florentino estuvo exento de tal corrupción estilística. Frente a la repetición mecánica, Clavé puso énfasis, en concordancia con la estética clasicista, en la necesidad de construir un modelo para dar expresión visual a la belleza de una mujer que no podía ser tratada de modo realista, como hizo el Caravaggio, dado que era venerada como la Madre de Dios. En las palabras del español hay un eco del problema de la oposición entre la belleza sensible y la modélica; entre la duplicación del *dato* sensorial y la construcción racional de una imagen-tipo a partir de lo bello individual. Para señalar tal logro en la labor de Leonardo, Clavé cayó incluso en el error teológico al elevar a la Virgen al rango de una divinidad al emplear con ligereza el término. El maestro indicó:

“[p. 70] Las vírgenes de Leonardo da Vinci todas se parecen, esto no es decir que él sea amanerado, sino que él se había formado un ideal de la virgen y en no haciendo aquél, se creía que no representaba aquella divinidad”.¹⁰⁵²

En las *Lecciones* de Clavé hay otra mención a Leonardo que resulta más problemática; el mismo Salvador Moreno al publicarlas puso entre signos de interrogación la palabra *Vinces* dado que el catalán no la escribió con suficiente claridad. El contexto en el que aparece parece referirse a una de las características más exquisitas del estilo de Leonardo: el sfumado (*sfumato*). Clavé comenzó hablando sobre el claroscuro; sobre la luz y el modo en el que ésta debe ser utilizada para individualizar los objetos representados, lo que no debe conseguirse únicamente por su diferenciación cromática. Si bien el dibujo debe ser el punto de partida dentro del proceso de ideación de una pintura, los contornos no deben indicarse de una manera precisa, sino que deben tener cierta indefinición debido a que se hallan sujetos a la acción de las diferencias tonales que son el resultado de la inmersión de los objetos en la luz, la cual los recorre de acuerdo a su

¹⁰⁵² *Ibidem*, p. 103.

tridimensionalidad generando un amplio espectro de efectos que van de la oscuridad a la plena iluminación. El uso del sfumado permite generar la ilusión de profundidad, la que a su vez resulta necesaria para poder diferenciar los objetos entre sí. Clavé indicó que:

“En un cuadro no solamente se deben destacar los objetos por tonos de color sino también por la luz, de manera que, dibujado solamente, no haya confusión de unos objetos a los otros. En un cuadro la luz debe ser ancha, continuada y no a saltos pero puede haber dos o más de luz sin destruir el efecto. Los contornos no pueden ser decididos, como lo demuestra matemáticamente de [¿Vinces?] porque viendo en dos ojos se ven dos objetos, etcétera, etcétera”.¹⁰⁵³

Al enumerar a los artistas que habían llevado el arte a la perfección, después de aludir a Leonardo Da Vinci, mencionó a Rafael y a Miguel Ángel. No debió estar exento de una intención el hecho de mencionarlos juntos, sin que mediara entre ellos una coma como sí hizo en el caso de los demás maestros. El recurso gramatical, a pesar de que se ha señalado que el modo de escribir de Clavé fue muy deficiente e incorrecto, parece encerrar la conciencia de que ambos ocupan en la historia del arte un puesto de importancia similar que los distingue del resto de los artistas. Aun así, Clavé no dudó en reconocerle, en oposición a la visión de Giorgio Vasari, pero en concordancia con la ortodoxia clasicista académica, la preeminencia a Rafael, no sólo por nombrarlo en primer lugar, cuando si hubiera seguido un criterio cronológico habría sido mencionado después de Miguel Ángel, sino por otorgarle el epíteto de “inmortal”. Tan sólo Leonardo y Rafael merecieron el ver sus nombres asociados con dos adjetivos que describían con precisión su legado artístico: si Leonardo se alzó al ámbito de lo sublime, Rafael pudo vencer la finitud y lo preceder al mantener la vigencia de sus logros, sin que su fortuna crítica hubiera declinado jamás, como sí le sucedió a la obra cargada de *pathos* de Miguel Ángel, la cual no se ajustaba a los ideales de medida del neoclasicismo, con la ausencia de sabor que su estética perseguía en la caracterización de la belleza. Clavé se refirió en nueve ocasiones a la obra de Miguel Ángel; es decir, que le dedicó una mayor atención que a Leonardo pero una significativamente menor que a Rafael.

¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 78.

En la primera de las menciones que hizo Clavé del escultor y pintor florentino, lo asoció a Rafael, para rescatarlos de toda posible acusación de exceso que pudiera ser calificado de barroquismo. Clavé no era un clasicista ortodoxo del todo, no sólo por su alta valoración de los primitivos, sino que como exponente del Romanticismo mostró un gusto lo suficientemente amplio, o ecléctico, para poder apreciar la *terribilitá* miguelangelesca. El catalán quiso redimir al Rafael tardío, el que fue proscrito por los nazarenos, quien trabajó en 1511 en la residencia de Agostini Chigi donde representó un tema de carácter mitológico: el viaje de Galatea.¹⁰⁵⁴ Clavé no dejó de reconocer que Rafael se había alejado de los paradigmas estéticos tanto de su primera etapa, aún próxima a la herencia cuatrocentista, como de la madurez de su estilo altorrenacentista; en el fresco de *La Farnesina* había ya algo que resultaba anómalo y que, sin que pudiera ser censurado como barroquismo, si caía ya en la exageración que implicaba la negación del clasicismo. Clavé explicó la desviación de Rafael haciendo alusión a la influencia de Miguel Ángel y a la del estudio de la escultura de la antigüedad grecolatina; así mismo, mencionó el hecho de que el representar temas mitológicos era una novedad, lo cual no era cierto, pues ya en el siglo XV Sandro Botticelli y Piero di Cosimo lo habían hecho de manera recurrente. La excusa del paso de la temática cristiana a la mitológica plantea un problema pues no está claro si Clavé pretendía explicar la desviación estilística de Rafael por enfrentarse a un tema inédito en su obra, lo cual tampoco era cierto pues ya había representado, en su etapa temprana, a las tres Gracias, y en su fase romana a las Musas y al dios Apolo, o más bien había una cierta censura moral, en línea con el pensamiento nazareno, sobre los males inherentes a abandonar la representación de asuntos cristianos en favor de los paganos. En todo caso, Clavé pareció insinuar que el influjo de Miguel Ángel sobre Rafael trajo como consecuencia su alejamiento de la medida. Por otro lado, también buscó excusar a Rafael transfiriendo la culpa a Carlos Marata, pues Clavé tan sólo atribuyó al pintor de Urbino la realización de los cartones, es decir la ideación de la obra, señalando que Marata había retocado el fresco. Y, todavía más, puso el alejamiento de la perfección

¹⁰⁵⁴ El banquero sienés Agostino Chigi hizo construir su residencia en la afueras de Roma entre 1509 y 1511, la villa fue posteriormente adquirida por la familia Farnese, circunstancia que llevó a que se le conociera como *La Farnesina*.

en relación con las relaciones amorosas de Rafael con la *fornarina*;¹⁰⁵⁵ el español incorporó una crítica de orden moral para explicar el debilitamiento del pintor. Clavé señaló que:

“Este principio de no abandonar algunas [p. 11] no forma el barroquismo sino cuando se trae al exceso, las cosas anchas no se pueden decir barrocas, Rafael, en la *Farnesina*, no es barroco ni es tal Micael Angel. El barroquismo se entiende en aquellos pintores que excluían las líneas rectas y que tenían por principio de gracia las curvas, de manera que decían que cuando [en] una parte de una pierna había una línea cóncava, en la otra debía ser convexa; Rafael en el techo de la *Farnesina* puede ser exagerado, pero se le puede disimular porque su alma, en aquel instante, no estaba en su estado natural, era cuando pasaba de la pintura cristiana a la mitológica, que hasta allí no se había hecho, cuando se quería entrar en la esfera del *grandioso*, cuando se principiaba a estudiar el Antiguo y Micael Angel tenía un prestigio inmenso y cuando, en fin, acababa de concebir una pasión por la *Farnesina*, a más, aquel techo, él sólo dibujó los cartones y está retocado por Carlos [p. 12] Marata”.¹⁰⁵⁶

Clavé volvió a referirse a la desmesura de Miguel Ángel, a su “estilo grandioso” cuando exaltó su capacidad para comunicar la noción de una naturaleza superior propia de sus profetas y sibilas. Si bien es cierto que para ello el tamaño de las figuras tiene un papel de gran importancia, hay otro elemento que radica en la pericia de poder impactar en la fantasía del observador, para llenar su imaginación “de ideas misteriosas”. Clavé, lejos de tener una visión completamente apolínea, que defendiera la claridad de la obra, deja un espacio para la irrupción de lo dionisiaco, de lo que escapa al orden y la medida, de lo que no puede explicarse del todo. El catalán reconoció en la obra de Miguel Ángel el poder de “un no sé qué” para afectar la sensibilidad del espectador. Así señaló que:

“Micael Angel poseía en alto grado este don de llenar la fantasía del espectador, cualquiera al ver sus sibilas, sus profetas, encuentra [p.28] un no sé qué, sea su estilo grandioso, sea la dirección de sus paños, sea también el gran tamaño de sus pinturas, porque es de advertir que el tamaño da una idea de grande, que el hombre, luego que ha querido dar poder a sus dioses y héroes, los ha representado como gigantes...”¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁵ Margherita Luti, hija del panadero Francesco Luti da Siena fue amante de Rafael.

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*, pp. 48 y 49.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, p. 65. La cursiva es mía.

A pesar de caracterizar esa capacidad de Miguel Ángel como un don, en realidad Clavé no dejó de valorar el estilo del florentino más bien de una manera negativa, y no solo por su tendencia a privilegiar lo grandioso, sino porque percibió en él, y con determinación la denunció, una propensión a trabajar de manera apresurada que confiere a las figuras representadas la apariencia de algo inconcluso. El modo tan apasionado de trabajar del florentino difícilmente podía encontrar el aval de un maestro académico que educaba a sus discípulos en un método de trabajo disciplinado, basado en el dominio progresivo del dibujo, del claroscuro y de la aplicación del color, para obtener un producto final en el que la pincelada resulta imperceptible, y que nunca transmite la sensación de haber sido ejecutado con precipitación; en el arte académico no hay espacio para la espontaneidad, sino que la obra se realiza bajo el control total del creador. Clavé denunció el alejamiento de Miguel Ángel de ese paradigma cuando criticó a Andrea del Sarto por perseguir “lo grandioso”:

“...por la manía de entrar en lo grandioso, lo extraordinario, perdió sus mejores calidades como se puede ver en las otras composiciones del mismo claustro y particularmente en *la Madonna del Sacco* donde tiene una especie de grandioso más que miquelangelesco; este principio que trajo Miquel Angelo fue no sólo en *grandioso* sino también en lo *abandonado* y en el trabajar *aprisa*”.¹⁰⁵⁸

Así como Clavé sugirió que en la obra de Miguel Ángel había excesos, aunque no lo condenó como barroco, a la hora de denunciar la rapidez con la que la ejecutaba lo libró de cualquier posible acusación de concebirla con descuido y precipitación. El comentario de Clavé es interesante, no sólo porque vuelve a poner énfasis en la importancia de la ideación de los productos artísticos como fase central en el proceso de su realización, sino porque abordó el problema de la teoría del genio para explicar la génesis de la obra de arte; como maestro de San Carlos, encargado de implementar en México los cánones académicos, era natural que censurara una teoría que los románticos, tan enamorados de su propia subjetividad defendieron, buscando un precedente en Miguel Ángel. Clavé sostuvo la importancia de formar a sus discípulos en concordancia con el método disciplinado del dominio progresivo del dibujo, para poder enfrentar posteriormente los

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

problemas relacionados con las luces y sombras (claroscuro) y la aplicación del color. Clavé no sólo descalificó la idea del artista genial que pretende prescindir de todas las reglas externas para permitir que su naturaleza individual guie su labor, calificándola como propia de artistas superficiales y flojos, sino que acudió al mismo Miguel Ángel, considerado como el paradigma del genio artístico, para demostrar que detrás de su aparente espontaneidad existió un modo convencional de ideación de la obra artística que el maestro pretendió encubrir. Clavé consignó que:

“[p.101] Muchos creen que los grandes maestros hacían sus obras con la máxima facilidad, sin haber de fatigarse mucho en hacer estudios, que sólo su gran genio les hacía obrar con la prontezza de un rayo; esta idea es sola de los artistas superficiales, que no quieren hacer un curso profundo de estudios y que no quieren seguir la horma de los grandes hombres. *Sin genio en el arte no se hace nada, pero éste debe ser cultivado*, debe el artista conocer no sólo profundamente la naturaleza si[no] también el uso que debe hacer de ella según el sitio, debe digerir hasta el infinito sus obras, hasta encontrar la idea justa ¿quién parece que debiera hacer obras con más facilidad que el gran Miquel Angelo?, este gran artista [tachado: las pintaba] las ejecutaba con velocidad pero las había digerido [tachado: al infinito] bien, de manera que una vez decía a un discípulo: *quema estos estudios que no quiero que el mundo vea cuánta fatiga me ha costado la obra*”.¹⁰⁵⁹

Otra crítica que Clavé dirigió a Miguel Ángel, o más bien a su escuela, estaba relacionada con el principio de economía que encontró que había sido adoptado como regla por los Carracci y del cual se desprendían “grandes ventajas al arte”. En el caso del número de figuras incluidas en una obra, frente al equilibrio logrado por los Carracci, Clavé señaló el exceso de la escuela de Miguel Ángel con su “multiplicidad de figuras” y, por otro lado, el extremo de reducir una multitud a cinco o seis figuras.¹⁰⁶⁰ Finalmente, Clavé acudió al ejemplo del florentino para indicar el modo en el que éste determinaba con precisión los múltiples planos presentes en una composición; así, en un escorzo la parte delantera debe tener los contornos más determinados, en tanto que éstos perderán definición a medida que se alejan. Clavé señaló:

“[p. 41] El artista debe escoger asuntos que no presenten confusión cuando compuestos, en suma, asuntos inteligibles. Para dar carácter a una figura no se crea que se deban determinar los

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*, p. 132.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*, p. 56. La cursiva es mía.

músculos, lo que se debe hacer es marcar mucho sus planos, Micael Angel lo ha hecho de esta manera. Los contornos, a medida que se alejan, deben estar más perdidos, por ejemplo, en una pierna en escorzo la parte que está más vecina debe tener los contornos más determinados y éstos se deben perder a medida que se alejan”.¹⁰⁶¹

Entre los cincuenta y cinco artistas a los que Pelegrín Clavé se refirió en sus *Lecciones* fue el “inmortal” Rafael el que en realidad se convirtió en el paradigma del cual podían extraerse las enseñanzas más elevadas. Al pintor de Urbino el catalán se refirió cerca de cincuenta y cuatro veces, siendo el artista más mencionado; puede incluso señalarse que Rafael fue el hilo conductor de sus reflexiones estéticas, dado que su presencia recorre la totalidad de su manuscrito. El maestro español compartió la universal admiración que por el “príncipe de los pintores” sintieron los círculos académicos; aun así, dentro de sus ideales estéticos hubo espacio para apreciar y aprender de los artistas que le precedieron, lo que ya implicaba un distanciamiento del clasicismo ortodoxo. Como ya se indicó, en el catalán existió no una preferencia por los primitivos, sino un gusto por ellos; circunstancia que lo alejó de las preferencias estéticas de Johann Friedrich Overbeck mucho más radicales a la hora de elegir al Beato Angélico como el modelo a seguir y no a Rafael quien había iniciado, en su etapa romana, la corrupción del arte.

El maestro español incluyó a Rafael en las dos listas en las que mencionó a los artistas más eminentes; dentro del *canon clavelino* el pintor de Umbría fue propuesto como uno de los artistas a los que se debía copiar, indicando que había que “hacer la *Madona del Pájaro de Rafael*, un poco más grande”, y fue señalado como uno de los maestros que sí arribaron a la perfección, gracias a que los pintores de los siglos XIV y XV les prepararon el camino. En el primer caso, el de los artistas cuya obra Clavé señaló expresamente como provechosa de ser copiada, el nombre de Rafael apareció junto a los de Giotto, Masaccio, el Beato Angélico, Fray Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, el Pinturicchio, Leonardo da Vinci, Fray Bartolomé, Andrea del Sarto y Tiziano.¹⁰⁶² En el segundo caso, en la enumeración de los artistas del siglo XVI que llegaron a la perfección, su nombre se encontró asociado al de Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Fray Bartolomé,

¹⁰⁶¹ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁶² *Ibidem*, pp. 62-64.

Andrea del Sarto, Tiziano, Giorgione, Moreto de Brescia y Corregio.¹⁰⁶³ Conviene recordar que en la última lista apareció unido de un modo más especial con Miguel Ángel pero, a diferencia de éste, recibió el epíteto de “inmortal”.

Dentro de la metodología usada por Pelegrín Clavé la comparación ocupó un puesto importante; el parangonar a los diferentes maestros le permitía encomiar virtudes y censurar defectos. Clavé dedicó cierta atención al análisis de algunas obras de Rafael como fue una estampa que derivaba de una pintura en la que Jesús entrega las ovejas a sus apóstoles, así como una dedicada a representar la *Muerte de Ananías*.¹⁰⁶⁴ Tras señalar sus cualidades procedió a compararlas con obras de temática semejante realizadas no por algún pintor contemporáneo a Rafael, sino con el pintor que puede ser reputado como el más clasicista del siglo XVII: Nicolás Poussin, a quien el catalán se refirió como el Pusino. En el primer caso, entre los atributos que Clavé exaltó se encontraron la correcta composición, la cual se ajustaba al tema representado, y que permitía reconocer el protagonismo que Cristo confirió a San Pedro; el catalán describió el modo en el que los diferentes personajes expresaban su devoción y el respeto, siendo los personajes más próximos a Jesús los que se mostraban más intensos; señaló que la unidad de acción estaba perfectamente conseguida, y que ciertos recursos como el hecho de que un apóstol extendiera su brazo hacia Jesús no sólo no la destruía, sino que la enriquecía dándole variedad y movimiento. Lo anterior en relación a la invención y, en cuanto a la composición propiamente hablando, indicó la feliz disposición de las figura en una planta circular, sin que Cristo tuviera que estar necesariamente en el centro, pero sí en un lugar visible. Clavé señaló que a pesar de que el grupo estaba compuesto por muchas figuras no parecía pesado gracias a la distribución de los claros y los oscuros, siendo las masas de luz grandes, confirmando a la composición tranquilidad. Al tratarse de una estampa realizada a partir de una pintura de Rafael no pudo decir nada de la ejecución pero advirtió que los grabadores pueden traicionar los originales y que por su impericia puedan adquirir un

¹⁰⁶³ *Ibidem*, p. 143.

¹⁰⁶⁴ En ambos casos se trata en realidad de estampas derivadas de los cartones que Rafael diseñó entre 1515 y 1516 para una serie de diez tapices destinados a la Capilla Sixtina. Éstos se exponen en los Museos Vaticanos, en tanto que los siete cartones conservados, pertenecientes a la Colección Real británica, se muestran en el Museo Victoria y Alberto en Londres.

aspecto barroco, lo que, según se desprende del uso del término por Clavé tiene una connotación negativa.¹⁰⁶⁵

El problema de la presentación de varias figuras sirvió para contrastar la obra de Rafael con la de Poussin, pues si Rafael podía incluir varias figuras sin que la composición se resintiera gracias al empleo de diversos recursos como los lumínicos, Poussin cuando quiso representar una multitud optó por hacer uso de una gran economía al reducir el drama a unos pocos participantes lo cual no le pareció correcto a Clavé. En este punto existe una perfecta concordancia con las ideas estéticas de Rafael Rafael quien usó el mismo argumento cuando criticó el *Episodio de la toma de Jerusalén* de Giovanni Silvagni. En el caso del tratamiento que Poussin hizo del *La Matanza de los Inocentes* Clavé indicó:

“La economía es llevada al extremo, pues, un grupo de un soldado que mata a un niño, con una mujer a lo lejos, etcétera, no indica una gran matanza como las composiciones de Rafael cuando ha tratado este asunto”.¹⁰⁶⁶

El asunto de los límites de la economía volvió a ser tratado cuando Clavé analizó *La Muerte de Ananías* de Rafael puesto que señaló que éste había incluido a todos los apóstoles, “ninguno supri-[p.16] mido por punto de economía extrema”; para lograrlo Rafael no tuvo que representarlos íntegramente dado que “en el desarrollo de las figuras, se puede decir que no hay más que dos figuras enteras, las demás son parte de figuras y cabezas”. El maestro acudió al muy antiguo principio de “la parte por el todo”. Rafael colocó a todos los apóstoles de manera que “a primera vista, se ve que están congregados para ejercer una gran función”, la consistente en distribuir el dinero aportado por los cristianos ricos entre los menos favorecidos. Clavé exaltó la naturalidad de las acciones, “san Pedro comandando con la mayor simplicidad, el otro apóstol, del lado, indicando el cielo para hacer ver que de allí viene el castigo. Ananías puesto por el suelo tan visiblemente que las miradas del espectador se dirigen a él inmediatamente”; reconoció que las figuras que aparecen arrodilladas al lado de Ananías, sin que conozca la razón para ello, hacían mucho bien para la composición. Estas figuras conseguían conferir a los

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, p. 42.

apóstoles que se encuentran de pie una gran majestad; también encomió la belleza de ciertas figuras que conseguían expresar el pasmo y el miedo. A pesar de que Clavé no podía comprender el significado de la inclusión de todas las figuras, como unas que suben una escalera, reconoció que su presencia era necesaria para completar la composición. La conclusión a la que llegó Clavé tras analizar la imagen era que cada elemento que Rafael había representado era necesario, nada resultaba accesorio:

“Se ha dicho que todo lo inútil debía quitarse de una composición, en Rafael todo es necesario, cosas que nos repugnan un poco probemos de suprimirlas y veremos cómo falta en aquella composición; el campo de la muerte de Ananías no es rico, sin embargo no repugna y aún gusta en aquella composición”.¹⁰⁶⁷

Clavé también dirigió su atención al modo en el que Rafael representó las telas resaltando el buen gusto con las que las había dispuesto. El español indicó que “El poner paños con abundancia, como hacían los barrocos, es de mal gusto seguramente, pero ponerlos como lo hizo en esta composición Rafael, todo lo contrario”.¹⁰⁶⁸ Fue la interacción de las figuras con las telas lo que le permitió a Clavé el parangonar la obra del pintor de Urbino con la interpretación del mismo pasaje bíblico realizada por Nicolás Poussin quien representó *La Muerte de Zafira*. Así, en el caso de la obra del francés “El modo de cogerse el paño, san Pedro, es de un fraile que predica y su brazo estirado es teatral. Cuánta diferencia con el san Pedro de Rafael, con su brazo tendido con tanta naturalidad”.¹⁰⁶⁹ Nuevamente el problema de la inclusión de múltiples figuras llevó a Clavé a criticar a Poussin quien “para economía no pone más que tres apóstoles...en la *Muerte de Zafira*, pues debía poner todos los apóstoles y no tres, debía poner más espectadores para hacer ver que aquello sucedía en presencia de un pueblo...”.¹⁰⁷⁰ Comparado con Rafael, Nicolás Poussin es censurado, y no sólo por la naturalidad de las acciones o por el asunto de la economía a la hora de representar grupos nutridos de figuras, sino que en

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*, pp. 55 y 56.

relación a la expresión de afectos, frente a las palabras de encomio que dirigió a Rafael, el francés recibió duras críticas:

“...véase en medio de esta economía, poner una mujer que se inclina con tanta expresión y tan visible e iluminada (el claroscuro puede servir también para hacer una figura menos interesante, haciendo que llame menos la atención) que parece la madre o la hermana de la moribunda cuando no debe hacer nada de esto; a izquierda hay una mujer con un niño que se marcha como[si] se marchase para no presenciar una disputa de mujercillas, no como [p. 19] debía marcharse, con una expresión de afecto que debía producir tan de aquella manera, a más, una mujer con un niño en una parte tan visible del cuadro es cosa que llama demasiado la atención. Otro que se marcha, que está en medio del cuadro, tampoco se presenta bien como un espectador y mira los apóstoles, como si dijéramos, con horror; la expresión de los apóstoles es demasiado fuerte; los cristianos de aquellos tiempos tenían los afectos más dulces; el modo de cogerse el paño, san Pedro, es de un fraile que predica y su brazo estirado es teatral. Cuánta diferencia con el san Pedro de Rafael, con su brazo tendido con tanta naturalidad; los apóstoles no están en paraje recluso como los de la otra composición; allá a lo lejos hay un apóstol que da limosna, como en la otra, pero está tan lejos que ni siquiera se repara; el fondo, prescindiendo de su arquitectura, es un poco teatral”.¹⁰⁷¹

El nombre del Pusino reaparece en múltiples ocasiones en las *Lecciones* de Clavé, siendo el artista con el que Clavé contrastó en más ocasiones las particularidades formales de Rafael. Al abordar el problema de la composición, en particular el de la sucesión de grupos, el del modo de enlazarlos, el español señaló que el urbinense solía infringir ciertos preceptos sin que por ello se le pudiera criticar. Clavé indicó que además de que los grupos debían estar unidos con propiedad, debían tener variedad y belleza, como podía descubrirse en las composiciones de Rafael, y reconoció que también Poussin lo había conseguido; sin embargo, mencionó que la belleza en el francés era siempre artificial. El español lo enunció señalando que:

“Se ha dicho, con respecto a este enlace de una composición, que no debía poder tirarse una línea que la pudiese dividir, esto, en rigor no es verdad porque Rafael ha sabido infringir esta ley sin que ninguno lo pueda criticar; pero es menester tener presente que la sucesión, el estar bien enlazada una cosa con otra, es una circunstancia tan agradable al hombre que le gusta tanto en pintura como en música y literatura. No basta que las líneas, en general, vayan bien,

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, pp. 55-57.

es preciso que cada grupo, de por sí, después tenga variedad, belleza, como se pueden ver en las composiciones de Rafael y aun en las de Pusino, si bien la belleza, en éste, sea siempre artificial".¹⁰⁷²

En las consideraciones de Clavé, Rafael también superó a Poussin en el campo de la variedad y en el modo de estructurar sus composiciones (el mecanismo); en el caso del francés éstas parecían obedecer a un mismo principio de tal forma que con analizar una se podía comprender cómo funcionaban todas las demás. En este caso el catalán planteó una dualidad entre la riqueza imaginativa de Rafael y la pobreza de la repetición formularia del francés. Clavé señaló que:

“La composición de la *Presentación en el Templo*, de Rafael, si bien quizá no sea de las más bellas tiene que, como sus tapices tenían que verse todos juntos; todos tienen una variedad y mecanismo de composición admirables y ésta, particularmente, se repara de todas las demás composiciones, cosa que no se ve en el Pusino; encontrado el mecanismo de una de sus composiciones, se tiene el de todas las demás; a más, en la de Rafael llegan aquellas gentes en el templo y es muy natural que cuando marchen algunas se [p.51] pongan de procesión”.¹⁰⁷³

En otro apartado de las *Lecciones* Clavé reiteró su opinión sobre la naturalidad con la cual Rafael estructuraba sus composiciones oponiéndola a la apariencia artificial de las de Poussin. En las obras de Rafael el mecanismo de su composición se encontraba sutilmente oculto; lo cual constituía uno de los aspectos que convenía estudiar y emular. Así, frente a lo fallido de la obra de Nicolás Poussin, Clavé encontró mucho más bella la de Leseur por encontrarse mucho más próxima al sistema compositivo de Rafael, pues este artista se formó estudiando las estampas derivadas de la obra del urbinense. En su manuscrito Clavé escribió de manera equivocada, cosa muy frecuente en él, el apellido del pintor francés y no incluyó su nombre, circunstancia que genera confusión a la hora de identificarlo. En la introducción que acompañó la publicación del manuscrito Salvador Moreno lo hizo con el pintor dieciochesco Louis Le Seur consignando el año de su nacimiento, 1746, pero omitiendo señalar el de su muerte que fue en 1803. Es más probable que Clavé se refiriera al mucho más importante pintor del siglo XVII Eustache Le

¹⁰⁷² *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, pp. 85 y 86.

Sueur o Lesueur (1616/17–1655) quien fue uno de los fundadores de la Academia Real de Pintura y Escultura de Francia, y cuya obra ha sido descrita como dominada estilísticamente por la influencia de Nicolás Poussin, Rafael y Simon Vouet.¹⁰⁷⁴ Clavé también comparó la naturalidad de las composiciones del pintor de Urbino con las del Domenichino, indicando que “tiene algunas composiciones, que si bien no se encuentra aquél no sé qué de naturalidad en las partes que se encuentra en Rafael, se pueden llamar perfectas”; aun así, a diferencia de éste, no debía tomarse como un maestro para los jóvenes. En el caso de Poussin y de Le Sueur Clavé señaló:

“Una de las cosas bellas de una composición es que no se vea el artificio, el mecanismo de la composición. [p.66] Esta es la razón que las de Rafael son tan naturales, tan bellas, que todas parecen que están allí por acaso, mientras que en todas las del Pusino se ve patente la arquitectura o simetría, en todas está patente; lo que en Rafael podríamos llamarlo el secreto de componer. Las composiciones de Leseur son más bellas porque ocultan más el artificio, él había aprendido en las estampas de Rafael, su manera de componer y casi su naturalidad. No hay nada más fatal para un artista que el formarse un sistema o mecanismo de composición, apenas se sabe hacer nada que no se parezca y se para en amanerado y se pierden los bellos conceptos”.¹⁰⁷⁵

A la hora de parangonar a Rafael con otros artistas, el juicio suele resultar más favorable para el primero, sin embargo, una excepción la constituyen la familia de los Carracci, los fundadores de la Academia de Boloña, y quienes se propusieron hacer una síntesis de los logros de los maestros del Alto Renacimiento. La admiración de Clavé hacia los Carracci constituyó uno de los puntos que más lo alejaron de los ideales estéticos de Johann Friedrich Overbeck y de los demás nazarenos, puesto que donde el catalán descubrió una gran saber y gozó al ver aplicadas las teorías del clasicismo, los alemanes percibieron eclecticismo y falta de sinceridad. Por su parte Clavé comentó que:

“A nosotros nos gusta sobremanera ver aplicadas las teorías que nosotros tenemos y por esto cuando vemos que las pinturas de los Carraccis están patentemente todas estas cosas nos gustan en extremo, creemos que hay más saber que en las de Rafael, porque en éste, está oculto”.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁴ *Vid.*, LE SUEUR Eustache en la Web Gallery Of Art, <http://www.wga.hu>

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*, pp. 99 y 100.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*, p. 101.

El problema de la composición llevó a Clavé nuevamente a reconocer su admiración por Rafael y por los Carracci, así como su crítica a Poussin, pues indicó que:

“Los preceptos que se pueden darse para la composición son poquísimos: que la planta forme una figura circular, ya cóncava, ya convexa, excepto cuando llegue un cierto número de figuras, como si dijésemos, en procesión como se ve en la *Presentación en el Templo* de los Carracci de Rafael puede decirse también que el andamento de los grupos forme como una media luna, aunque esto no debe entrar en todas composiciones, como generalmente lo ha hecho el Pusino”.¹⁰⁷⁷

Más allá del ejercicio de comparar a Rafael con Poussin y con otros pintores, las referencias a las cualidades estilísticas del primero resultan ser muy abundantes en las *Lecciones* de Clavé, abarcando un amplio espectro de aspectos. Así en relación al problema de la representación mimética de la realidad frente a la elaboración de figuras idealizadas el español indicó el modo en el que el urbinense se mantuvo fiel al dato sensorial. En relación a la representación de las manos y de las cabezas en sus obras Clavé señaló que:

“Un gran artista consumado podrá hacer una cabeza de manera que parezca sacada del natural, pero ciertas otras partes –como las manos, saber dónde debe estar la piel más o menos arrugada, los dedos de ésta o de la otra manera y tantas otras accidentalidades- es muy difícil de acordarse, aun en el mismo Rafael se conoce las manos que están hechas de memoria y las que no.

Muchas cabezas de Rafael, así como algunos retratos del Antiguo que se cree que el artista los embelleció, es un error, el artista no ha hecho más que acopiarlos tal y cual, poniendo aquellas mismas partes en geometría y sin separarse, en lo más mínimo, de la natura”.¹⁰⁷⁸

El principio de reproducir el dato sensorial, es decir el impulso mimético, no puede aplicarse cuando las figuras que han de representarse pertenecen al ámbito de lo sagrado. Para poder pintar a la Virgen María es imposible buscar un modelo idóneo en la naturaleza, puesto que su belleza se encuentra unida a un ideal: el de una mujer que, aunque tuvo una existencia terrenal y una apariencia concreta, al haber sido elegida para constituirse en la Madre de Dios y al haber sido asunta al cielo, su apariencia no podía derivarse de ninguna modelo real. Clavé no expuso este problema de este modo, pero

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 108.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, pp. 44 y 45.

tuvo conciencia de que para representar a María no se podía acudir al natural, por lo que convenía inspirarse en las imágenes que de ella se habían realizado en el pasado. El catalán señaló que ante la imposibilidad de encontrar un modelo adecuado para la representación de la Virgen había que acudir a las *Madonas* pintadas por Bernardino di Betto di Biagio, el Pinturicchio o a las realizadas por Rafael Sanzio; ambos maestros pertenecientes a la escuela de Umbria. Las palabras de Clavé sobre este tópico resultan altamente reveladoras puesto que ponen al descubierto la afinidad de sus ideas estéticas con las de los nazarenos y los puristas. El catalán tuvo en claro que la etapa más temprana de la producción de Rafael, la más cercana al estilo de los quattrocentistas, dentro de los cuales también podía contarse al Pinturicchio, era cualitativamente diferente a la de su etapa romana, y resultaba mucho más adecuada para expresar los sentimientos de devoción que debían circundar a la imagen de María. En sus *Lecciones* Clavé puso en claro tanto la necesidad de alejarse del naturalismo como la de inspirarse en la espiritualidad del siglo XV para representar a la Madre de Dios; el maestro señaló que:

“Para hacer una virgen, ya que no se puede encontrar un modelo que pueda servir para ello, hacerla de manera, teniendo presente las del Pintorichio y las de *Rafael de la primera manera*”.¹⁰⁷⁹

Clavé, como se indicó, abordó este problema en relación a las *Madonas* de Leonardo Da Vinci, quien también había acudido al recurso de construir una imagen modélica para representar a María, razón por la cual todas sus Vírgenes se parecían. Esta repetición, derivada de la idealización y no del empleo de una fórmula, también estuvo presente en la producción de Rafael, Pelegrín Clavé así lo reconoció cuando indicó que a pesar de que el maestro tuvo al menos dos maneras muy distintas para representar a la Virgen, sostuvo el principio de hacer que sus *Madonas* tuvieran parecido entre sí. Clavé también indicó la universalidad de la fortuna crítica que ellas conocieron, rebasando las fronteras del gusto propio de las diferentes escuelas. El maestro español lo expresó cuando consignó que:

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, p. 68. La cursiva es mía.

“Las vírgenes de la primera manera de Rafael, también se parecen algo [como las de Leonardo], pero en su segunda manera las ha variado mucho y en algunas ha contentado a todos, aun en los de diversas escuelas”¹⁰⁸⁰

En relación al tópico de la representación de la Virgen María Clavé hizo otra alusión a Rafael comparándolo con los pintores antiguos; expresión ésta que parece referirse a los primitivos de los siglos XIV y XV, sin que pueda aplicarse a los maestros de los “tiempos bajos, ignorantes” que Clavé identificó con la época bizantina.¹⁰⁸¹ El catalán puso al descubierto su convicción sobre la superioridad de los artistas que precedieron a Rafael para poder comunicar la profundidad teológica del misterio de la Redención. En las palabras de Clavé hay cierta ambigüedad puesto que si bien señaló que se debían privilegiar las ideas elevadas, en particular el tema de la reflexión sobre la inmolación del Mesías a través del recurso a prefigurar su muerte por medio de la imagen de Jesús niño durmiendo contemplado por la Virgen, quien no sólo representa a la madre que se entristece por el futuro de su hijo, sino a la Iglesia que da testimonio del sacrificio del Cordero de Dios, también reconoció la dignidad de una aproximación más humana a la relación habida entre ambos a través del juego, como Rafael los mostró en múltiples ocasiones. Frente a una imagen de la Virgen solemne, hierática y llena de tristeza, todavía favorecida en el siglo XV, los maestros del Alto Renacimiento, empezando por Leonardo Da Vinci, habían enfatizado la relación más humana existente entre una madre y su hijo. Teniendo como precedente la *Madona Benois* del florentino, Rafael representó en múltiples ocasiones a la Virgen unida a Jesús a través de los movimientos derivados del jugueteo habido entre ellos. La honda melancolía de la Virgen que medita ante el ineludible sacrificio de su vástago, cedió en tiempos de Rafael su lugar a la mujer que goza con la infancia de éste. Si bien Clavé reconoció la superioridad de los primitivos para transmitir contenidos más profundos, justificó el tono más humano al encontrar en el “príncipe de los pintores” a un maestro que lo favoreció de manera recurrente. Resulta relevante el que Clavé distinguiera con precisión entre las imágenes destinadas al culto

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*, p. 103.

¹⁰⁸¹ Clavé uso estas palabras para referirse a la época bizantina pues las empleó al hablar del modo en que se representaba al Padre Eterno “en los mosaicos de las iglesias”. *Ídem*, p. 65.

público, las cuales deben mostrar mayor severidad, de las destinadas a la devoción privada, donde puede permitirse un tono más humano. Al referirse a “una simetría *dignitosa*” su pensamiento parece corresponderse al “modo hierático” teorizado, para el caso de la pintura religiosa francesa decimonónica, por Michael Paul Driskel. Clavé indicó que:

“Se debe escoger ideas más elevadas como, por ejemplo, la virgen que, dormido el niño [p.97] piensa su fin, la muerte y pasión que debe pasar para servir a los hombres. Es verdad que el Rafael ha hecho varias veces la virgen jugueteando con el niño, pero será preferible imitar, más bien, las ideas elevadas de algunos pintores antiguos, que otra cosa no pensaban que dar el carácter justo del sujeto. Las vírgenes o sacras familias que deben estar en un altar o expuestas a la adoración pública se deben tratar de una manera muy diferente de las que se tienen en las [tachado: *casas*] salas particulares, siempre simples; pero aquéllas deben haber más severidad, una simetría *dignitosa*, es decir, un acto más imponente, sin *mancar* nunca de amabilidad. Esto lo encuentro en la composición de la *Regina Agelorum*”.¹⁰⁸²

Clavé exaltó la perfecta adecuación que Rafael supo hacer de la forma con el contenido; aspecto central para Johann Friedrich Overbeck y para los nazarenos, cuya “rebelión” se originó en la falta de sinceridad que percibían detrás de las convenciones académicas. En el caso de Rafael, el catalán encomió el modo en el que sus composiciones se correspondían con el asunto a tratar; sus obras no procedían de una repetición mecánica, formularia, de motivos extraídos del acervo iconográfico del arte cristiano, sino que en el urbinense existió un proceso de reflexión y meditación sobre el fondo de sus pinturas. Clavé lo expreso diciendo que:

“Es tan filósofo Rafael que en algunas de sus composiciones (algunas, que si bien todas excelentes, pero no todas son iguales en bondad) está admirablemente tratado el asunto y que también dan una idea de la manera que estaban [p.56] antes de pasar aquel asunto”.¹⁰⁸³

Lo anterior no sólo era válido en relación a las pinturas sacras realizadas por Rafael pues Clavé lo postuló como un modelo a seguir a la hora de tratar “asuntos griegos”, es decir mitológicos. Si bien es cierto que en una parte de las *Lecciones*, ya comentada, indicó

¹⁰⁸² *Ibidem*, p.128.

¹⁰⁸³ *Ibidem*, p. 90.

que al trabajar en la *Farnesina* su obra se había acercado al exceso, no sólo por la influencia de Miguel Ángel y del estudio del arte antiguo, sino también porque el tema mitológico resultaba ser una novedad, en otra señaló que las obras que realizó de dicho género bien podían ser usadas como modelos para abordar una temática que, a diferencia de la cristiana, resultaba más difícil de tratar por pertenecer a otra cultura. Clavé señaló que:

“Los asuntos sagrados son los más propios para nosotros porque estamos más a sus alcances, conocemos más el espíritu de esta religión y sobre todo los cuatrocentistas, nos han quedado excelentes modelos para este género. *Para los asuntos griegos y romanos* no tan solamente se deben cambiarse los trajes, sí que el físico; el carácter moral era bien diferente [p. 58] por consiguiente sentían de diferente modo, sus gustos, sus expresiones, todo debe ser diferente, a más, es preciso entrar en un cúmulo de menudencias: de sus muebles, sus costumbres, sus ceremonias, etcétera. Esto no quiere decir que no se traten estos asuntos cuando se tengan todos los conocimientos necesarios, cuando más, *teniendo modelos de dicho género en Rafael*, Julio Romano, etcétera; sino que los asuntos sagrados están más a nuestros alcances, son menos difíciles, etcétera”.¹⁰⁸⁴

Para Clavé, como para Johann Friedrich Overbeck, el contenido o la “filosofía” como él la llamaba, tenía una importancia superior a la forma con la que tan sólo se alcanzaba el placer sensorial. En sus *Lecciones* el español denunció, como también pensaban los nazarenos, el modo en el que el arte había degenerado por haberse concedido mayor atención a los aspectos formales, por encima de la profundidad de las ideas y sentimientos a comunicar. Clavé se mostró contundente al denunciar la corrupción que se había apoderado de los artistas posteriores a Rafael, puesto que habían llevado al arte al ámbito de la frivolidad conceptual, a pesar de regodearse en el deleite visual. Clavé, como los nazarenos y los puristas, hizo del pintor de Urbino el punto de inflexión en el que dio inicio la decadencia del arte; con ello demostró que en su pensamiento estético se encontraba presente la metáfora orgánica aristotélica, subyacente de igual modo en la obra de Vasari, sobre el desarrollo progresivo de la cultura, desde unos estadios inferiores, o “primitivos” para ascender gradualmente hacia la madurez y, una vez alcanzada éste,

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, pp. 92 y 93. La cursiva es mía.

iniciar el inevitable proceso de decadencia. Para Clavé, como para Vasari, a los artistas de los tiempos bajos e ignorantes habían sucedido los maestros de los siglos XIV y XV quienes habían preparado el camino para que los del siglo XVI arribaran a la perfección, tras la cual el arte se había hundido en el amaneramiento, el barroquismo y la frivolidad del contenido. El español, a diferencia de los artistas que mantuvieron una preferencia por lo primitivo, sostuvo que fue Jacques-Louis David quien pudo detener esa tendencia hacia la corrupción, renovando la pintura. En las consideraciones de Clavé subyacen varios problemas de importancia: el de la primacía del contenido sobre la forma; el de la función moral a la que el arte debe servir; el de la asimilación del desarrollo del arte a las leyes biológicas que gobiernan la vida de los seres orgánicos; el de la herencia del pensamiento de Giorgio Vasari con la idea del desenvolvimiento gradual de las artes a partir de la época de Giotto hasta alcanzarse la perfección en el siglo XVI; el de la noción de que en Rafael existieron diferentes etapas, con un valor distinto; el de la idea que después de éste la pintura marchó con rumbo a la decadencia; el de la visión optimista de que esta tendencia podía ser corregida, como había demostrado Jacques-Louis David; el de sus coincidencias y divergencias respecto a las ideas estéticas y espirituales de los nazarenos y de los puristas. Clavé los enunció cuando señaló que:

“En la pintura podemos considerar dos partes: la materia y la forma; la materia sería el sujeto que se trata, la filosofía con que están colocadas éstas y aquellas figuras, el sentimiento sobre todo, etcétera; la forma el modo de ser ejecutada dicha pintura, el manejo del pincel, en fin, todo lo que puramente deleita la vista. De aquí se seguirá que la forma sólo sirve para deleitar un sentido, será una parte inferior [a] aquélla que sirve para tocar nuestra parte espiritual, nuestro corazón o nuestra fantasía. Esto, no obstante, [ha] habido tiempos que se ha olvidado enteramente esta última parte y era tenido por mejor pintor el que sabía más dar un efecto, un movimiento y un toque a sus cuadros. Véase, o si no, después de Rafael tantos pintores como se mencionan, si se les quita esta forma ¿qué es lo [p.95] que queda en sus obras? A tal estado había degenerado la pintura cuando un David conoció que no era la verdadera y fue por un camino diferente del de sus antecesores”.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, pp. 125 y 126.

Ya se indicó que Clavé, a pesar de ser la cabeza de la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos, se mostró ajeno a la estética académica ortodoxa cuando expresó sus tendencias primitivistas que le llevaron al gusto, que no a la preferencia, de los maestros que precedieron al Alto Renacimiento. El catalán se refirió a ellos como “hombres grandes” y exaltó las “bellas cualidades” que se admiran en su producción, reconociendo que con ella habían preparado el camino para los artistas del siglo XVI. Y se atrevió a señalar que en el proceso de componer una obra convenía no sólo prestar atención a Rafael, sino extraer enseñanzas de los primitivos. Como ya se señaló, Clavé indicó que: “Cuando se compone- si sólo se acuerda el artista de Rafael, de aquella espontaneidad, de aquel movimiento – conviene estudiar y acordarse de los cuatrocentistas”.¹⁰⁸⁶ Sin embargo, indicó que después de considerar a los primitivos era menester volver a examinar las excelencias del pintor de Urbino, así lo manifestó cuando consignó que:

“Después de éstos autores [los cuatrocentistas] se podrá pasar a Rafael para estudiar aquella accidentalidad, aquel saber escoger la naturaleza en los instantes de movimiento, pero nunca se entrará en aquella cosa cuando no se haya pasado por estos límites, si se le quisiere imitar se harán cosas barrocas, cuando menos convencionales”.¹⁰⁸⁷

La posición de Clavé era clara: los primitivos habían preparado el camino para que los artistas del siglo XVI alcanzaran la perfección; pero existían suficientes atractivos en la producción de los primeros como para que su estudio resultara provechoso para la formación de los artistas. Ya se indicó que el interés por los primitivos acercó a Rafael a la estética de los nazarenos quienes en las anotaciones del catalán son aludidos como los *tedescos*. Clavé tuvo plena conciencia de cómo los artistas germanos no sólo compartieron la metáfora orgánica aristotélica, sino que fueron consecuentes con la noción de que el arte había llegado a su madurez con Rafael y, por la misma circunstancia, había iniciado su declive con él. Los nazarenos repudiaron la producción artística generada por los

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, p. 113.

sucesores del pintor de Urbino; para ello el paradigma artístico se situó en el siglo XV al cual también perteneció la primera etapa de Rafael.¹⁰⁸⁸

En otra sección de las *Lecciones* Clavé insertó un comentario que parecería contradecir las tendencias primitivistas de los alemanes pues circunscribió su interés únicamente por Rafael y no por sus antecesores. El catalán redujo el influjo del pintor de Urbino al dibujo, excluyendo el que los alemanes hubieran seguido sus enseñanzas en el plano de la aplicación de color y, especialmente, del efecto. En el juicio de Clavé el deseo de emular a Rafael por parte de los germanos fue un fracaso puesto que Rafael, aun en su primera etapa, había seguido los “buenos preceptos” en tanto que los tedescos los ignoraron.¹⁰⁸⁹

Clavé en repetidas ocasiones expresó su oposición a la imitación servil; así como la observación de los contemporáneos podía orillar a los artistas a replicar su estilo, en relación a los maestros antiguos había que copiarlos con un sentido crítico. Para el español la verdad natural, y la histórica, debían imponerse sobre las tradiciones y la autoridad de los maestros célebres. Apeló al nombre de Rafael, y al de su discípulo Giulio Romano, para señalar que aun en el caso de que ellos hubieran seguido una tradición u opinión vigente en su tiempo, que posteriormente hubiera sido cuestionada y abandonada, los artistas no deberían imitarlos ciegamente sino a tenerse al conocimiento vigente en sus propios días. Clavé indicó:

“En tiempo de Rafael y Julio Romano en el altar mayor de san Pedro había unas columnas espirales que una tradición las hacían del tempo de Jerusalén, si aquellos artistas hubiesen representado el templo con otra clase de columnas, hubieran ido en contra de la opinión, pero ahora que se sabe que dicha tradición no es seguida, haría mal un pintor en imitar aquellos artistas en esta parte”.¹⁰⁹⁰

Entre las pinturas más de célebres de Rafael hubo dos que despertaron mayores comentarios por parte de Pelegrín Clavé: la *Madonna de Foligno* y la *Transfiguración*. La primera de ellas, a la que el español nombró como Madona de Fuliño, fue realizada entre

¹⁰⁸⁸ Vid. Página 464, nota 1028.

¹⁰⁸⁹ Vid. Páginas 461 y 461, nota 1022.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 89.

1511 y 1512, es decir durante la etapa romana del pintor. La enorme obra, 320 x 194 cm., pintada al óleo sobre lienzo se encuentra hoy en la Pinacoteca Vaticana. La primera vez que Clavé la mencionó fue para ejemplificar la diferencia existente entre la forma esencial y la accidental, entendida ésta como “aquella que aunque no esté, se conozca qué cosa representa la pintura, pero que, separada esa forma accidental, sin perjuicio de la esencia, da un aspecto de verdad, ésta sería en la mano, las arrugas, las uñas, la cualidad de la piel, etcétera”. Clavé no dudó en exaltar la pericia de Rafael para incluir aquellos detalles no esenciales que, sin embargo, conceden a los objetos representados una apariencia mucho más cercana a la de la realidad, y para ello acudió a la *Madonna de Foligno* pues indicó que “Rafael en la Madonna de Fuliño ha sabido expresar la forma accidental sin destruir la esencial”.¹⁰⁹¹ A esta pintura acudió nuevamente el catalán para ejemplificar el modo en el que en el ámbito del arte sacro las composiciones tradicionalmente estructuradas mediante esquemas simétricos podían enriquecerse mediante la inclusión de la multiplicidad de accidentes que privan en la realidad empírica, así el catalán señaló, seguramente refiriéndose a las llamadas *sacras conversaciones*, que:

“En los cuadros de devoción se ponen las figuras como en un altar, como si el santo principal estuviese en un trono, pero esa simetría puede variarse con ciertos accidentes que casi la hagan olvidar, como se ve en la *Madona de Foliño*; la naturaleza siempre presenta esta accidentalidad y variedad”.¹⁰⁹²

Finalmente, la misma obra sirvió para reflexionar sobre los problemas lumínicos. Después de indicar como los venecianos solían hacer accidentes de luz por entre las masas de los grupos y que la vista parecía desplazarse por detrás de las composiciones siguiendo a la luz, comentó que “Este principio de destacar ya por claro, ya por oscuro, está admirablemente seguido en la *Madona de Fuliño*”, y remató aludiendo a la nubes que desempeñan un papel importante en la pintura de Rafael señalando que “Siempre que se puedan hacer nubes que no terminen dentro del borde del cuadro, se practique porque engrandece las nubes y da lugar a que la imaginación supla los demás”. Si en la *Madonna de Foligno*, perteneciente a la etapa romana, Rafael construyó la recesión espacial

¹⁰⁹¹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 83.

mediante la sucesión de planos iluminados y zonas en sombra, Clavé indicó que durante su primera etapa Rafael había hecho un uso de la luz más homogéneo, que daba a todos los objetos que se encontraban a la distancia una misma apariencia. El español consignó que:

“La naturaleza se nos presenta de dos maneras, una, que todos los objetos distantes a nosotros están acabados de la misma manera, la luz es clara, limpia, como la de la naturaleza, en fin, es la naturaleza tal como ella es; ésta es la que debe procurar de poner un joven en sus cuadros, como lo ha hecho Rafael en su primera manera”.¹⁰⁹³

La última obra que Rafael realizó, y que probablemente dejó inconclusa por su temprana muerte, fue la *Transfiguración*. La pintura le fue comisionada, en abierta rivalidad con la *Resurrección de Lázaro* de Sebastiano del Piombo, por el cardenal Giulio de Médicis a fines de 1516 o principios de 1517, aunque fue comenzada hasta mediados del año siguiente. En ella Rafael hizo converger la calma y la pureza formal de la escena de la *Transfiguración* representada en la zona superior con el dramatismo inherente a la curación del endemoniado que incluyó en la parte baja de la pintura. En la obra, Rafael afirmó los principios del clasicismo y, a la vez, los violentó y alteró de acuerdo a una voluntad artística que exigía ya el abandono de ellos. En palabras de S. J. Freedberg “La *Transfiguración* está fecundada por el estilo posclásico, pero, en sí misma, permanece como la última y más extrema confirmación de la voluntad clásica de Rafael”.¹⁰⁹⁴ La pintura coronó el féretro dentro del cual el cuerpo del “príncipe de los pintores” recibió las honras fúnebres.

Dentro de la historia de las ideas estéticas imperantes en el México de mediados del siglo XIX la alta valoración que disfrutó *La Transfiguración* la convierte en un símbolo que pone al descubierto el hecho de que a pesar de la oposición existente entre Pelegrín Clavé, Juan Cordero y Édouard Pingret, derivada exclusivamente de motivos vinculados con sus planes de realización profesional, todos ellos compartieron la admiración generalizada por la última pintura realizada por el inmortal Rafael. Esta circunstancia

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 87.

¹⁰⁹⁴ S. J. Freedberg, *op. cit.*, p. 83.

testimonia lo alejado que se encontraba el gusto de los tres pintores del primitivismo sostenido por Johann Friedrich Overbeck y los nazarenos. Ya se señaló que dentro de la estrategia de autopromoción implementada por Juan Cordero al retornar a su patria se encontró la táctica de exponer en la Sexta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos, celebrada a fines de 1853, *El Redentor y la mujer adúltera* acompañada por dos copias, una de *La comunión de San Gerónimo* del Domenichino y la otra de *La Transfiguración* de Rafael. Édouard Pingret al atacar veladamente a Juan Cordero en su artículo simulado publicado en *El Ómnibus*, hizo dos alusiones a la relación entre las obras presentadas por Cordero y la *Transfiguración* de Rafael. En la primera Pingret señaló como Cordero se había inspirado en Rafael para realizar la pintura de la mujer adúltera, indicando que en particular la cabeza y el tocado de la mujer arrodillada de la obra de Rafael había servido de modelo a Cordero quien más bien las había copiado. Pingret expresó:

“La grande obra del pensionado de Roma, merece que volvamos a ella nuestra atención. El artista visiblemente parece haberse inspirado con Rafael, y por decirlo así, copiado la mujer arrodillada de la Transfiguración, especialmente la cabeza y el tocado”.¹⁰⁹⁵

Después de señalar la derivación de la obra de Cordero de la de Rafael, Pingret se refirió más extensamente a la *Transfiguración*:

“¿Quién no conoce la Transfiguración, *esa obra maestra del gran maestro*, dejada incompleta por su muerte prematura, y que fue expuesta en la cabecera de su lecho funeral, cuando el Santo Padre vino a colocar con sus propias manos la corona del genio y de la inmortalidad sobre la frente helada del pintor más grande de la Edad Media [¿?]; la edad llamada del renacimiento de las artes, que diez siglos de invasiones vandálicas y el trastorno de los pueblos habían destruído [sic], triste fruto de las revoluciones, que debe hacer más cautos a los hombres ilustrados”.¹⁰⁹⁶

El último comentario de Pingret resulta muy significativo pues tocó el problema de la división de la carrera de Rafael en diversas etapas. Si en sus *Lecciones* Clavé habló de dos maneras, el francés mencionó tres: una etapa temprana que se correspondió al período en que el pintor trabajó en Perugia al lado de su maestro Pietro di Cristoforo

¹⁰⁹⁵ Vid. Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁹⁶ *Ídem*. La letra cursiva es mía.

Vanucci, el Perugino; la segunda unida a la decoración de las Estancias del Vaticano; y la tercera, igualmente transcurrida en Roma, durante la cual elaboró la *Transfiguración*, y que para el francés constituyó la etapa de apogeo del pintor de Urbino, la que debía ser emulada; Pingret se mostró ajeno a las tendencias primitivistas. No carece de importancia el hecho de que se comparará, al ser maltratado, con Rafael; ello fue un recurso retórico empleado tanto para denunciar a Clavé como para equipararse con el pintor más valorado. Pingret opinaba que:

“Rafael, este gran rival, de Miguel Ángel, ha observado los mismos principios en la disposición de sombras y luces en su *Transfiguración*, de la cual el pensionado ha traído un copia brillantísimamente ejecutada. Lástima grande que no haya observado los grandes efectos del maestro, a quien parece haberse aficionado más en la ciudad santa. Lo ha imitado en su primer estilo, que es el más débil. Rafael tuvo tres estilos o maneras de pintar, que son muy distintas las unas de las otras. La primera, cuando estaba en Perusa, en casa de su maestro Perugino; la segunda, cuando pintó las salas del Vaticano, rivalizando con Miguel Ángel que lo maltrataba porque era extranjero, lo cual prueba que en aquella época se maltrataba en Roma a los artistas extranjeros, como hemos visto hacerlo algunas veces aquí, sin comparaciones se entiende, entre los pintores pasados y presentes. El tercer estilo de Rafael, cuando había llegado a su apogeo, es el que se observa en el cuadro inacabado de la *Transfiguración*. Nosotros aplaudiríamos que el señor Cordero hubiera observado de preferencia este último modo; habría ganado infinito, y el público se agruparía ansioso por ver su obra”.¹⁰⁹⁷

Por su parte, Pelegrín Clavé dejó en sus *Lecciones* varios comentarios relacionados con la *Transfiguración*. Para el catalán las diferencias estilísticas existentes entre ella y la *Disputa del Sacramento*, el fresco más importante de cuantos realizó en las Estancias del Vaticano, no eran tan profundas como para colocarla “después de ella”; expresión que debe ser entendida como una prelación vinculada a la belleza o calidad de las dos obras, más que a una ordenación cronológica. Para Clavé, Rafael había tenido tan sólo dos maneras, y la *Transfiguración* no tenía por qué separarse de los frescos del Vaticano para constituir con ella un tercer modo. A pesar de ello, el catalán tuvo conciencia de que en la pintura Rafael había transitado hacia un estilo alejado de su fase cuatrocentista, acercándose peligrosamente hacia el barroquismo. Clavé eximió a la pintura de la nota

¹⁰⁹⁷ *Ídem*.

“infamante” de ser barroca, a pesar de que señaló que los exponentes de este estilo sintieron una gran predilección por ella. La opinión de Clavé no se aleja de la que poco más de un siglo después expresó S. J. Freedberg, pues el catalán señaló que a pesar del movimiento que Rafael introdujo en la obra, había conservado los principios de la “simplicidad”; no obstante haberse aproximado al Barroco, el pintor de Urbino se mantuvo dentro de las convenciones del clasicismo. En palabras de Clavé:

“En la *Transfiguración* hay bellezas que no están en la *Disputa del Sacramento* y en ésta, bellezas que no están en la *Transfiguración*; esto no quiere decir que la *Transfiguración* se debe colocar después de la *Disputa* y mucho menos que la *Transfiguración* sea barroca, como pretenden algunos”.

“Rafael en la *Transfiguración* descuidó mucho algunas partes y los pliegues no son tan de cuatrocentista como en sus obras anteriores, [p.13] pero la naturaleza se presenta [así] algunas veces y quizá sea la manera más verdadera; pero el saberla escoger en aquel instante, sin tocar en barroquismo, es preciso, a más del talento de Rafael, haber pasado por el mismo camino, éste, que encontraban los barrocos de común entre ellos y Rafael, hacía que gustasen de la *Transfiguración* y que la copiasen; pero Rafael, aun cuando se presenta con este movimiento, con esta accidentalidad, en el fondo siempre conserva los principios [tachado: del mismo cuadro] de simplicidad, véase, o si no, lo que es el paño del niño endemoniado del mismo cuadro, un paño caído con toda la simplicidad”.¹⁰⁹⁸

En cuanto a la vinculación del movimiento con lo barroco, y el modo en el que éste domina en la *Transfiguración*, llevándola al límite de los paradigmas de lo clásico, Clavé consignó que:

“El movimiento es el alma de la composición y en esta parte ha sido excelente Rafael, el cuadro de él que tiene más es la *Transfiguración*, por esto, si se le añadiese un poco más pararía en barroco; los barrocos acopiaban con mucha afición este cuadro, era una de las cosas que más les gustaba”.¹⁰⁹⁹

El movimiento no fue el único elemento que acercó la pintura de Rafael al Barroco, sino que también en el campo del equilibrio entre la forma esencial y la accidental hubo una aproximación. Rafael incluyó en la *Transfiguración* tantos componentes accidentales

¹⁰⁹⁸ *Ibidem.*, pp. 50 y 51.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem.*, p. 72.

que hizo que se vinculara al gusto por los excesos propio de los artistas barrocos; la pintura se apartó radicalmente de la concentración en la forma esencial característica de los pintores cuatrocentistas, como el Beato Angélico. Clavé lo indicó al tratar sobre la representación de los pliegues:

“El beato Angélico, en sus pliegues, no tenía nada de accidental, Rafael en su última manera, particularmente en la *Transfiguración*, pone todo el posible, sin llegar a ser barroco, si se pusiese más, ya no sería [p. 22] *aposta*; los barrocos gustaban tanto de la *Transfiguración* porque encontraban tanto accidental”.¹¹⁰⁰

Clavé se refirió a otras características formales de la obra de Rafael, como el empleo del sfumado, indicando que lo había aprendido a su paso por Florencia: “así es que, Rafael, con los principios estos, cuando fue a Florencia, entró fácilmente en este arte de marcar y perder y fundir”.¹¹⁰¹ El español indicó como el pintor sabía diferenciar las expresiones de las figuras de acuerdo al protagonismo que tenían en la escena representada al decir que:

“Se ha criticado [p.64] el cuadro de Burguese donde Rafael puso el Cristo visto un poco por abajo y la figura de encima la cabeza, con la cabeza alta que casi tiene la misma acción; esta acción es sumamente sublime, dirigiéndose al cielo, etcétera. Seguramente que no podría hacerse, por ejemplo, que una de las figuras principales alzase la cabeza y una de las accesorias la alzase de la misma manera y con la misma expresión pero en el asunto de Rafael las expresiones son bien diferentes”.¹¹⁰²

El español hizo alusión a la destreza de Rafael para incluir acciones secundarias sin destruir la unidad de la composición, y advirtió que al ser ello un asunto complejo los estudiantes de arte debían evitar el intentarlo:

“Los grandes maestros después de expresar una acción, y sin faltar a la unidad, han sabido a veces, expresar una acción secundaria, como se ve en la *Muerte del Mentiroso*, de Rafael; pero

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, p. 47.

¹¹⁰² *Ibidem*, p. 97.

esto se deja para maestros y el joven nunca debe procurar estas cosas. El que se marcha debe dársele un poco de acción porque de lo contrario no indica lo que hace”.¹¹⁰³

El método de parangonar a los distintos maestros le permitió a Clavé aludir a sus aportaciones y excelencias, sin dejar de reconocer la primacía que correspondía a Rafael. El español pudo admirar los frescos que Andrea del Sarto, a quien se refirió en siete ocasiones, realizó en el atrio de SS. Annunziata, encontrándolos tan bellos como la obra del urbinense; aun así, a del Sarto le correspondió un estatus inferior al detentado por Rafael. Para ilustrar las diferentes jerarquías en las que colocó a los dos pintores acudió a un símil cargado de significación dentro de la cultura del humanismo renacentista: Rafael podía equipararse a Homero, así como del Sarto a Píndaro. Por otro lado, como ya se señaló, Clavé percibió que en la obra de Andrea del Sarto se podía detectar un punto de inflexión que marcaba el paso de la perfección altorenacentista hacia la decadencia; así, en tanto que la primera manera de del Sarto podía ponerse a la par de la belleza clásica propia de la obra de Rafael, posteriormente al pretender emular a Miguel Ángel y su tendencia hacia lo grandioso, el estilo de del Sarto inició su camino hacia la corrupción. Al percibir esta tendencia en su producción, Clavé reiteró la idea de la supremacía del pintor de Urbino sobre la del pintor y escultor florentino. El catalán lo expresó al señalar que:

“La primera composición del claustro [p.32] de Andrea de Sarto es una cosa tan bella como las cosas más bellas de Rafael, no es de decir que Andrea se un Rafael, Píndaro no es Homero, pero en su género no es menos admirable aquel hombre dotado del mayor talento para expresar pasiones blandas; por la manía de entrar en lo grandioso, lo extraordinario, perdió sus mejores cualidades como se puede ver en las otras composiciones del mismo claustro y particularmente en la *Madona del Saco* donde tiene una especie de grandioso más que miquelangelesco; este prejuicio que trajo Miguel Angelo fue no sólo en *grandioso* sino también en lo *abandonado* y en el trabajar *aprisa*”.¹¹⁰⁴

Andrea del Sarto sucumbió al impacto de la influencia de Miguel Ángel, cuyo estilo se había nutrido del barroquismo de la época helenística que lo alejó de la mesura y serenidad de la estética clásica. Como ya se indicó, Clavé incluyó a Andrea del Sarto tanto en la lista de los pintores que habían alcanzado la perfección en el siglo XVI, como en la de

¹¹⁰³ *Ibidem*, p. 71.

¹¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 68 y 69.

los maestros cuya obra merecía ser copiada, pero hizo la aclaración de que lo que se debía emular era su primera manera, la cual se percibía en algunos de los frescos del convento de la *Annunziata*. Clave recomendó que de Andrea del Sarto se debían copiar “las cosas de su primera manera, tales como las primeras de mano izquierda en el [tachado: claustro] pórtico de la Santísima Nunciata, donde la primera es unos que adoran una reliquia”.¹¹⁰⁵

Si bien Plegrín Clavé reconoció que Andrea del Sarto “era un gran artista” y que convenía emularlo, había que hacerlo con cuidado y de manera selectiva. Así, en relación a la composición Clavé encomió el modo en el que del Sarto hizo uso de la perspectiva y de la reducción de escala de las figuras que se encuentran a la distancia, sin embargo, advirtió que no todos podían imitarlo:

“La perspectiva de un cuadro, el total, debe arreglarse de idea según la composición porque esta perspectiva favorece sumamente dicha composición. Andrea del Sarto hace disminuir [tachado: tanto] mucho sus figuras y en esto ayuda a presentarse bien sus composiciones, pero él era un gran artista y no todos le pueden imitar”.¹¹⁰⁶

En relación a la economía de recursos Clavé señaló por un lado que “Andrea del Sarto poseía en extremo el arte de economizar los pies y manos, en el cuadro de la Anunciación del nacimiento de San Juan no se ven más que dos manos”,¹¹⁰⁷ y por el otro, refiriéndose a la representación de telas usando pocos pliegues, indicó que “El hacer pocos pliegues en un partido, en lugar de hacer parecer poco, hace grandioso, como se ve en las figuras de Andrea del Sarto, hechas con poquísimos pliegues”. Después del reconocimiento Clavé introdujo una nota de censura al advertir que “esto no debe llevarse a sistema, más que la naturaleza da partidos bellos con abundancia de pliegues”.¹¹⁰⁸ El catalán encontró en el estilo de Andrea del Sarto otro aspecto que criticar: el modo en el que el florentino fundía los objetos representados le pareció excesivo pues indicó que: “Este principio de fundirlo todo quizá también lo haya exagerado un poco Andrea del

¹¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 63.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 102.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 109.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 102.

Sarto, como se puede ver en su retrato de la galería Camochini”.¹¹⁰⁹ Finalmente, Clavé exaltó el modo en que Andrea del Sarto evitó en sus composiciones la simetría y el acomodo de las figuras de acuerdo a un esquema piramidal; para el español una de las virtudes del florentino fue el modo en el que dotó a sus grupos y figuras de una variedad más acorde con la naturaleza. Clavé elogió el uso que hizo de la perspectiva, así como el empleo de la luz para guiar la vista del espectador; el maestro indicó que:

“El que los grupos deben afectar la forma piramidal es una locura, la naturaleza rara vez o nunca se presenta de esa manera. Se debe procurar, sobre todo, la variedad máxima en todos los grupos y figuras, de por sí. Con este arte ha hecho desaparecer, Andrea del Sarto, la simetría de sus composiciones ; generalmente son tan arquitectadas que parecen cosas de muchachos pero él, con arte de variar cada figura o grupos de por sí, que poseía a la perfección, ha hecho desaparecer esta simetría, por ejemplo, si como en el cuadro que hay cierto santo que resucita dos niños, pone una figura a cada lado, la una la hace [p.77] ver de lado y la otra de espaldas, la una la cubre de pies y manos y la otra, con arte suma, hace pasar la luz por entre los pies de la figura; en todas las figuras de la izquierda pone los pies a la vista, que es una bella cosa para dar extensión al cuadro y para mejor hacer ver la perspectiva del pavimento. El hacer pasar la luz por entre las piernas y hacerla girar por detrás de los grupos hace que la vista se pase también y engrandece la composición, etcétera, etcétera”.¹¹¹⁰

Dentro de lo que, parafraseando a Joseph Alsop, he llamado el *canon clavelino* se encuentra otro artista toscano del siglo XVI: Baccio della Porta, quien al ingresar a la Orden de Predicadores cambió su nombre por el de Fra Bartolommeo. El español lo incluyó tanto en la lista de los maestros que en el Cinquecento habían alcanzado la perfección artística, como en la de aquellos que resultaba conveniente copiar; el catalán no especificó a qué obras de él había que acudir, limitándose a indicar que había que estudiar “algo de fray Bartolomé” lo cual permite suponer que, a diferencia de lo que opinaba de la producción de Andrea del Sarto, valoraba la totalidad de su obra por igual. Clavé le dedicó dos comentarios en particular, el primero de los cuales estuvo relacionado con el modo de representar los pliegues; si bien el catalán reconoció que las obras del dominico era magníficas, también señaló que los pliegues de sus figuras no resultaban ser

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 109.

naturales puesto que habían sido hechos a partir del uso de maniquí. En contraste, en Rafael, a pesar de que se podía reconocer cuando los pliegues habían sido copiados del natural y cuando los había inventado él, predominó la mimesis. Clavé indicó que “El maniquín, regularmente, no da los pliegues bellos ni naturales, en algunas cosas de fray Bartolomé, que por otra parte son magníficas, se ve que son hechas con el maniquín...”.¹¹¹¹ El otro comentario que Clavé dirigió a Fray Bartolomeo parece tener una valoración neutra, en el sentido de que tan sólo pretendió ejemplificar con él su idea de que “todos los principios, o, por mejor decir, el germen de las escuelas de Europa se encuentra en las escuelas de Italia”; el catalán señaló que “hay un cuadro de fray Bartolomé que parece una cosa de Teniers”.¹¹¹² Al preceder el fraile pintor en el tiempo al flamenco, lo que Clavé pretendió señalar fue como la pintura de Flandes había recibido la influencia de las diversas escuelas italianas. La observación del catalán se centró en la apariencia, es decir en los aspectos formales; sin embargo, la pintura de Teniers no fue universalmente apreciada en el México de mediados del siglo XIX pues un crítico tan cercano a Pelegrín Clavé como fue Rafael de Rafael condenó su obra debido a su contenido, refiriéndose a “las frivolidades de Teniers”;¹¹¹³ ello sin duda por haber sido la pintura de género la favorecida por el flamenco. Manuel Carpio expresó ideas similares.

Pelegrín Clave no pasó por alto la importancia de la escuela rival de la florentina: la veneciana. A ella le dedicó diversos comentarios, a los que se deben sumar los que se dirigieron de modo particular a sus principales representantes, con la excepción del Tintoretto: Giorgione, Tiziano y el Veronés. Cabe señalar que tan sólo consideró a pintores que trabajaron durante el siglo XVI, es decir en el Alto Renacimiento, olvidando por completo a los primitivos venecianos; incluso alguien tan gustado por la estética clasicista como Giovanni Bellini fue ignorado. A pesar de que Clavé compartió la estética académica de raigambre florentina que hizo del dibujo y de la composición los componentes centrales del arte de la pintura, no por ello no dejó de exaltar la riqueza en el tratamiento

¹¹¹¹ *Ibidem*, p. 106.

¹¹¹² *Ibidem*, p. 51.

¹¹¹³ R. Rafael, “Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 249.

del color y de los valores lumínicos por parte de los venecianos. Clavé recomendó “hacer algunos bocetos de cuadros venecianos y flamencos” para estudiar el modo en el que emplearon la luz para “destacar”; es decir que los valores lumínicos, vinculados con los cromáticos, cumplen un papel importante a la hora de componer, y de ligar entre sí a los objetos; el español enfatizó que “Los venecianos han hecho los claros de los verdes casi amarillos para hacerlos ligar bien con otros colores blancos”. Luz y color, se encuentran íntimamente unidos en la pintura veneciana. En relación al modo en que en ésta se utilizan los valores lumínicos para destacar los diferentes componentes de una pintura, y para guiar el movimiento de la vista más allá del empleo de esquemas geométricos, Clavé señaló que:

“Los venecianos siempre han hecho accidentes de luz por entre las masas de los grupos y aun por entre los grupos de las composiciones y parece que la vista [p. 46] sigue o da vueltas juntamente con la luz por detrás de las composiciones”.¹¹¹⁴

A pesar de exaltar el uso que los venecianos hicieron de los valores lumínicos como recursos compositivos, Pelegrín Clavé evidenció la filiación de sus ideas estéticas con la tradición académica nacida en la Florencia de Giorgio Vasari y de Miguel Ángel cuando a pesar de celebrar el manejo de la luz por Tiziano y los resultados obtenidos censuró a la escuela veneciana por no haber seguido otro sistema compositivo. Así Clavé consignó que:

“En Venecia hay una composición del Tiziano, que sólo consiste en san Marco sobre un pilar y unos santos a cada lado, que tan sólo por la composición de luz deviene una cosa bellísima, lástima que los venecianos no hayan seguido otro sistema para sus composiciones”.¹¹¹⁵

En la expresión de Clavé, en la que se mezclan el elogio, la censura y la conmiseración hay un eco de las opinión que, según Vasari, Miguel Ángel tenía sobre la obra de Tiziano pues si el florentino disfrutó del manejo del color del veneciano, echó de menos el que su pintura no se basara en el dibujo. Giorgio Vasari escribió en sus *Vidas* que:

¹¹¹⁴ *Ibidem*, p.81.

¹¹¹⁵ *Ibidem*, p. 86.

“Buonarroti le comentó, diciendo lo mucho que le agradaba el color suyo y la manera de pintar, pero que era una pena que en Venecia no se aprendía primero a dibujar bien que a pintar, siendo mejor método en el estudio: ‘Como este hombre no se ayuda del arte del dibujo, siendo dotado por la naturaleza como es, que en vida no pudiera haber uno mejor por su bello espíritu de vivas maneras’ y de hecho es verdad, por lo tanto el que no ha dibujado mucho y no ha estudiado cosas, antiguas o modernas elegidas, no puede hacer buena la práctica para sí, ni para unos ni otros poder ayudar a las cosas del retrato en vivo, para dar en ellas una gracia y perfección en el arte fuera del orden que la naturaleza da, y no hacer ordinariamente algunas piezas no hermosas del todo.”¹¹¹⁶

Y para ejemplificar el uso del color y de la luz como recursos compositivos por los venecianos Pelegrín Clavé añadió que:

“Para ligar las masas de oscu- [p. 78] ro no se necesita, por ejemplo, que una figura arrodillada o tendida, que deba ligar dos grupos, esté al rebajo; los venecianos las visten de un color oscuro, de un color de tono, de esta manera alcanzan su objeto sin pasar a la convención”.¹¹¹⁷

Clavé hizo tres comentarios más sobre la pintura veneciana. El primero se refirió a la filiación estilística de la pintura flamenca con respecto a la veneciana, pues, como ya se indicó, consideraba que todas las escuelas pictóricas europeas tenían su origen en las italianas; el maestro catalán indicó que “los pequeños cuadros de la escuela veneciana son parecidísimos a los flamencos”.¹¹¹⁸ Clavé parece referirse exclusivamente a la pintura que se practicó en Flandes durante el siglo XVII pues ejemplificó su dicho mencionando a Rubens y a Teniers. El segundo consistió en una consideración técnica, pues consignó que “los venecianos pintaban en telas granujientas para que las veladuras se les pegasen más”.¹¹¹⁹ Finalmente alabó el modo en que representaron las nubes indicando que “Las nubes pueden dar movimiento y masas de efecto en la composición y aún alzar, como

¹¹¹⁶ Giorgio Vasari, “Descripción de la vida de Tiziano de Cadore Pintor” en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, descritas por Giorgio Vasari, pintor natural de Arezzo. Con una útil y necesaria introducción a las artes de aquéllos*. Consultada en http://www.historia-del-arte-erotico.com/1504_tiziano/

¹¹¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹¹¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹¹¹⁹ *Ibidem*, p. 97.

suele decirse, la composición. Los venecianos son los maestros sobre este particular y de ellos han aprendido los Caraccis y de éstos el Pusino”.¹¹²⁰

De los representantes de la escuela de Venecia fue Tiziano Vecellio quien acaparó la atención de Pelegrín Clavé; a Giorgio Barbarello da Castelfranco, conocido como Giorgione, a quien se le considera como el introductor de la pintura veneciana en la fase altorrenacentista, tan sólo lo incluyó dentro de la lista de artista que alcanzaron la perfección durante el Cinquecento. A Paolo Caliari, el Veronés, se refirió en una ocasión cuando al aludir al uso que los venecianos hicieron de los valores lumínicos para componer indicó que “Pablo Veronés ha entendido muy bien el principio de destacar por diferentes luces”.¹¹²¹ A Jacopo Comin, el Tintoretto, y a los demás pintores venecianos los ignoró por completo.¹¹²² Tiziano fue incluido tanto en el conjunto de artistas que lograron la excelencia durante el siglo XVI, como entre aquellos que Clavé mencionó de manera explícita como dignos de ser copiados al mencionar que “se debe hacer algún boceto del Tiziano”.¹¹²³

Como ya se indicó Clavé se hizo eco del elogio y la censura que el gusto de los florentinos, Miguel Ángel y Giorgio Vasari, dirigió hacia la escuela veneciana; ambos quedaron fascinados por su manejo del color pero decepcionados por la ausencia del dibujo en su método de trabajo. En la opinión de Clavé a la maestría en el uso de la luz, por parte de los venecianos se opuso la ausencia de un sistema compositivo que no descansara en ésta, lo que alude al uso de la geometría por parte de los florentinos. El español prestó gran atención al empleo sutil del claroscuro que hizo Tiziano a la hora de construir la forma de las figuras pues mediante el uso de luces y sombras se podía resaltar aquellas partes más esenciales o significativas. Clavé no dejó de apelar a la naturaleza, que para él era, en definitiva, la mejor maestra a la que se debía prestar atención. En relación al modo de emplear el claroscuro Clavé indicó:

¹¹²⁰ *Ibidem*, pp. 110 y 111.

¹¹²¹ *Ibidem*, p. 82.

¹¹²² El verdadero apellido del Tintoretto, a quien se le ha nominado con el apodo Robusti que recibió en sus años de juventud, fue descubierto en fecha reciente por el jefe del departamento de pintura italiana del Museo del Prado Miguel Falomir.

¹¹²³ *Ibidem*, p. 63.

“El principio tan precioso de conservar ligeros los claros y oscuros y sólo marcar con fuerza las partes que sirven para indicar el desnudo o la forma de un cuerpo, no sólo lo observaron los de la escuela gotesca sino también Tiziano, Rubens y sus discípulos; éstos aún hicieron más, que las articulaciones del brazo, por ejemplo, en la cintura; cuando la forma geométrica del brazo indicaba bien qué cosa representaba, dejaban, también de marcar aquella parte”.¹¹²⁴

En otra sección de sus *Lecciones Clavé* acudió a la maestría de Tiziano para ejemplificar el modo en el que se podía hacer uso del claroscuro para la construcción de la forma, tanto en su esencia, como enriquecida mediante lo accidental. El catalán explicó que:

“[p. 74] Las masas de luz y de sombra deben ser anchas, lo más que sea posible, así es que según este principio, una figura se debe procurar que esté medio iluminada y medio sombreada, así se llenará este precepto y se conservará el equilibrio de luz y sombra. En las partes respectivas de luz y sombra pueden y deben entrar detalles sin que destruyan dichas masas. En el bello y exacto Tiziano, de un racimo de uvas, se puede ver en práctica estos preceptos; desde el [primer] momento se ve dividido en dos partes, el una a la luz, y otra, a la sombra, todos los granos de la luz, de por sí, tienen su claro, su sombra, su reflejo y dan su *batimento*; y lo mismo sucede con los granos de la parte oscura sin que por esto queden destruidas las dos masas; pero si las sombras de la parte clara se hacen tan subidas que se hermanasen con las de las sombras, o si se hacen los detalles de la [p. 75] sombra tan fuertes que los demás parezcan medias tintas, queda entonces todo *tritado* que arruina el efecto”.¹¹²⁵

Al confrontar los estilos de las escuelas florentina y veneciana un elemento que resulta clave es el dibujo, puesto que si la primera acudió a ese recurso de naturaleza apolínea para construir las formas, no de acuerdo al modo en el que el ojo las capta, sino a través de una imagen mental que se traslada al papel o a cualquier otro soporte, la segunda hizo de la acumulación de la materia cromática el recurso para la generación de la forma de acuerdo a una estética preponderantemente dionisíaca. Frente a lo lineal florentino, los venecianos opusieron lo pictórico; la censura de Miguel Ángel a la obra de Tiziano se centró justamente en el modo en el que en Venecia el dibujo quedó marginado

¹¹²⁴ *Ibidem.*, p.45.

¹¹²⁵ *Ibidem.*, pp. 107 y 108.

ante el dominio del color. Pelegrín Clavé no dejó de comentar la libertad de pincelada dominante en la pintura de Tiziano, así señaló:

“Seguramente que un pintor que esté lleno de cosas puede trascurar un poco, como se dice, así que en una virgen de Tiziano que posee Minardi, si bien sea *pintada con pincel libre, hay tanta cosa dentro de aquella libertad que se podría [p. 33] hacer una miniatura acabadísima* .

Tiziano acababa muchísimo y después perdía lo que había hecho por lo que viéndolo un tale, creyó que Tiziano hubiese perdido el juicio, pero él dijo que habiendo así quitado la fatiga de sus cuadros”.¹¹²⁶

A pesar de que Clavé consideró que el dibujo y la composición eran los elementos más importantes del arte de la pintura, también supo valorar y disfrutar de la aportación de los venecianos. Sus ideas estéticas se mostraron acordes con la síntesis que la escuela de Boloña hizo en el siglo XVII de las aportaciones de los diferentes maestros del Alto Renacimiento. Clavé tuvo un gusto lo suficientemente amplio como para reconocer que cada artista tenía su propio valor. En sus *Lecciones* Clavé insertó unas palabras que más allá del dogmatismo propio de las academias, parecen anunciar las *teorías de la voluntad artística*, mediante las cuales se abrió la vía para revalorar los estilos condenados por la ortodoxia académica. Clavé reconoció que:

“todos [los artistas] tienen méritos diferentes, por ejemplo, el efecto y color del Rafael es bello y no obstante es combinado con una máxima diferente del Tiziano; en fin, todo artista tiene y debe tener un impronto todo suyo, fondado como él siente la naturaleza, si uno imita a otro artista y no a la naturaleza, como él siente, su pintura faltará de originalidad que es el bello del arte. Máximas del Señor”.¹¹²⁷

Entre los artistas a los que Pelegrín Clavé reconoció que encarnaron la perfección artística incluyó a Antonio Allegri, Il Correggio (1489-1534), pintor que pasó los años más fecundos de su vida en la ciudad de Parma y quien, en opinión de S. J. Freedberg, por la suavidad y la complejidad en la expresión artística que alcanzó, es el único artista de los pintores del norte de Italia de su tiempo que puede ser comparado con el veneciano

¹¹²⁶ *Ibidem.*, pp. 69 y 70. La cursiva es mía.

¹¹²⁷ *Ibidem*, p. 129.

Tiziano.¹¹²⁸ A pesar de la buena fortuna crítica que Correggio disfrutó dentro de los círculos académicos, la opinión que de él tuvo Pelegrín Clavé, según se desprende de sus *Lecciones estéticas*, fue más bien negativa. El catalán se refirió a él en cinco ocasiones, de las cuales cuatro fueron para señalar los excesos en los que cayó; a pesar de que lo incluyó en la lista de los maestros del siglo XVI cuya excelencia fue preparada por los primitivos, Clavé vio en él a un artista que desembocó en lo convencional, en lo amanerado, en lo afectado y en lo teatral, por lo que si el español se refirió a Correggio fue para ponerlo como un ejemplo de los excesos que debían ser evitados, en particular en relación al tratamiento de los efectos lumínicos. Así, a la hora de abordar el modo en el que se deber concentrar la luz sobre ciertos objetos para hacerlos resaltar señaló:

“El principio de concentrar la luz es un gran principio pero no debe llevarse a un ex [p. 39] tremo y debe hacerse ver que aquella concentración de luz es por acaso, o si no, se llega a la convención como en algunos cuadros de Corregio que se ve sacrificada la luz en ciertas partes sin saber por qué y brillar en otras para hacer triunfar ciertos objetos”.¹¹²⁹

Detrás de la crítica de Clavé se percibe la búsqueda de la medida y de la racionalidad propia de la estética académica; los efectos generados al disponer la luces y las sombras deben obedecer a un propósito unido a las exigencias compositivas, de otro modo se desemboca en el artificio, en la fórmula. Sobre la disposición arbitraria de la luz en las obras de Correggio, aspecto que le apartó de la imitación de la naturaleza para llevarlo a la convención y a lo amanerado, el español señaló que:

“El quitar la luz de detrás de las composiciones cuando por su naturaleza [p. 48] debe estar y guardarla para ciertos puntos como lo ha hecho Corregio, si bien aumenta el efecto, pero se entra en lo convencional en lo amanerado”.¹¹³⁰

De una manera explícita Clavé indicó el modo en el que el empleo del claroscuro debía obedecer a la invención y a la composición, y advirtió sobre el riesgo de caer en la afectación, como había hecho Correggio:¹¹³¹

¹¹²⁸ S. J. Freedberg, *op. cit.*, p. 268.

¹¹²⁹ Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, *op. cit.*, p. 75.

¹¹³⁰ *Ibidem*, p. 83.

“En el claroscuro entra también la invención y la composición; la invención cuando uno, sin entrar en de- [p. 57] talles partidos las masas anchas de sombras y cuando después entra en detalles, entonces pasa a la composición. Es de advertir que estos partidos de sombra no parezcan una cosa demasiado buscada como el poner a primer término una figura toda rebajada (lo que hacia Corr.) [¿Correggio?] porque entonces el claroscuro es teatral, es afectado y siempre se debe huir de la afectación”.¹¹³²

En cuanto al abuso de los principios establecidos para dar efecto por parte de Correggio y que se prolongó en la obra de los Carracci, quienes emularon en este punto al pintor de la escuela de Parma, Clavé comentó que:

“Corregio ha abusado de los principios establecidos para dar efecto a los cuadros y los Carraccis también, como que imitaron a Corregio en esta parte y a los grandes maestros sobresalientes, en otras. Entiendo imitar lo bueno de todas la escuelas”.¹¹³³

Tres artistas más pertenecientes al Cinquecento despertaron algún comentario de Pelegrin Clavé: Alessandro Bonvicino, llamado el Moretto da Brescia (c. 1498-1554); Giulio Pippi, conocido como Giulio Romano (h. 1499-1546); y Federico Barocci o Baroccio (1535-1612).¹¹³⁴ Al primero, un pintor que recibió el influjo de la escuela veneciana a través de Lorenzo Lotto y de Tiziano, y cuya piedad fue célebre puesto que se sabe que antes de trabajar en un tema sacro ayunaba y comulgaba, Clavé lo copió durante sus años de perfeccionamiento en Roma. Salvador Moreno lo señaló en su *Ensayo de catalogación de la obra de Pelegrín Clavé* indicando que “el escultor Manuel Vilar, compañero suyo en Roma, menciona en sus cartas a sus amigos de Barcelona, otras obras originales y otras copias...Copias: El tocador de violín, de Rafael. Un cuadro de Moretto de Brescia, de la

¹¹³¹ En esta parte de la *Lecciones* la inclusión del nombre de Correggio no es tan clara puesto que Clavé se limitó a escribir Corr., sin embargo su comentarios se encuentra en perfecta concordancia con los otros que dirigió al pintor.

¹¹³² *Ibidem*, p. 92.

¹¹³³ *Ibidem*, pp. 82 y 83.

¹¹³⁴ En las notas que acompañan la publicación de las *Lecciones estéticas* de Pelegrín Clavé la fecha de muerte de Moretto de Brescia aparece equivocada, puesto que se señala que falleció en 1544 cuando en realidad lo hizo en 1554. En el caso de Federico Barrocci no fue ni siquiera incluido. *Vid.* Nota 8, *ibidem.*, pp.13 y 14.

galería Fesch”.¹¹³⁵ Fue en una carta que Vilar envió a Claudio Lorenzale fechada el 23 de septiembre de 1843 donde consignó que:

“También se ha llevado [Clavé] una copia que ha hecho del cuadro de Moretto de Brescia de la galería Fesch; de buena gana se lo robaría, pues lo ha ejecutado con muchas expresión”.¹¹³⁶

Días después el escultor consignó que la copia de Moretto de Brescia hecha por Clavé había gustado mucho en la exposición de Milán a la que la había llevado, al grado que no le faltaron ofertas para comprarla, sin embargo, el pintor prefirió conservarla con él. Así sabemos que:

“Clavé está aún en Milán, sus cuadros han gustado muchísimo; le querían comprar la copia del Moretto de Brescia pero no la quiso vender”.¹¹³⁷

En las *Lecciones* de Pelegrín Clavé el nombre de Moretto de Brescia fue incluido tan sólo en una ocasión. El español lo mencionó en la lista de pintores que habían alcanzado la perfección artística durante el siglo XVI. En contraste, Giulio Romano, el más prominente de los discípulos de Rafael, atrajo la atención de Clavé en repetidas ocasiones; su nombre aparece consignado cinco veces, aunque no fue incorporado en ninguna de las dos listas en las que el maestro mencionó a los pintores dignos de emulación, y a los que se alzaron con la excelencia artística después de que los primitivos les prepararon el camino. La asociación entre el maestro y el discípulo quedó indicada cuando Clavé al hablar sobre el modo de representar las columnas del templo de Jerusalén mencionó a los dos artistas juntos en la sentencia “En tiempos de Rafael y Julio Romano”.¹¹³⁸ El catalán volvió a referirse a la conjunción de ellos cuando mencionó que a pesar de que los temas mitológicos resultaban más distantes que los cristianos eso no quería decir “que no se tratasen...cuando se tengan todos los conocimientos necesarios, cuando más, teniendo modelos de dicho género en Rafael, Julio Romano, etc...”.¹¹³⁹ Giulio Romano fue uno de los integrantes del equipo de colaboradores de Rafael que realizaron, a partir de sus

¹¹³⁵ Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé, op. cit.*, p. 58.

¹¹³⁶ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada en Roma el 23 de septiembre de 1843. Publicada por Salvador Moreno en *El Escultor Manuel Vilar, op. cit.*, p. 124.

¹¹³⁷ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale fechada en Roma el 9 de octubre de 1843. *Ibidem*, p. 126.

¹¹³⁸ Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas, op. cit.*, p. 89.

¹¹³⁹ *Ibidem.*, pp. 92 y 93.

dibujos, los frescos de tema mitológico que decoran la *Loggia di Psiche* de la Villa Farnesina. La obra de Giulio Romano es mucho más rica en temas grecolatinos que la del mismo Rafael, pues además de que se conservan dibujos de ese género, las pinturas al fresco que realizó en el *Palazzo del Té* en Mantua o en el *Palazzo Ducale* de la misma ciudad tienen una importancia central en su producción.

El juicio que Clavé emitió sobre la obra de Giulio Romano fue más bien negativo, como habría que esperar para quien forjó su noción de la historia del arte de acuerdo a la tradición aristotélico-vasariana del proceso gradual que lleva de lo elemental a la madurez y de ésta a la decadencia. Ya se señaló como Clavé defendió la belleza clásica aun presente en la *Transfiguración* de Rafael pero también estuvo consciente de que ella significaba una anomalía dentro de su estilo; la solución la encontró al hacer responsable a Julio Romano de la terminación de un obra que Rafael tan sólo había iniciado. Clavé fue más allá de la noción de que su discípulo había concluido lo que la muerte le impidió; el pintor de Urbino había sido responsable de la ideación, dejándola tan sólo bosquejada, en tanto que al romano le tocó el concluirla; por ello es que, a diferencia de lo que pensó Pingret de ella, resultaba ser inferior a la *Madonna de Foligno*. Clavé señaló:

“Es falso que el *Sonador de Violín* esté todo marcado como en algunas [p. 10] de las obras de los cuatrocentistas y por esto la *Madona de Foliño* hace mucha más ilusión que la *Transfiguración*, porque ésta estaba bosquejada y, cosas aun pintadas, por Julio Romano, que era seco por naturaleza”.¹¹⁴⁰

A pesar de que Clavé encontró a Giulio Romano seco, elogió su imaginación a la hora de componer. El español indicó como el pintor se apartó de las reglas relacionadas con la sencillez (simplicidad) puesto que sus obras están pobladas por una multiplicidad de figuras; a pesar de ello supo estructurarlas de tal manera que la unidad compositiva no se vio disminuida. El maestro de San Carlos indicó que:

“Se ha dicho que en la composición debe haber unidad y simplicidad, puede darse bien que un asunto se trate con una abundancia de figuras, una abundancia de cosas que conserven esta unidad, con tal que todo tienda a un fin y conspire a aclarar el asunto; la imaginación rica de Julio

¹¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 47 y 48.

Romano hizo algunas veces que metiendo un tal número de figuras en sus composiciones, que infringe las reglas prescritas para la [tachado: composición] simplicidad, pero que siendo todas para explicar el objeto, no distrayendo con expresiones particulares, conserva su cuadro la unidad”.¹¹⁴¹

Así como Clavé comparó constantemente a Rafael con Nicolás Poussin, también comparó de manera explícita la interpretación que tanto Giulio Romano como el francés hicieron del tema de la mujer adúltera. En el caso del artista romano criticó que al representar la escena en un pórtico muy bajo del templo, la multiplicidad de figuras que colocó no dispone del suficiente espacio para ser incluida con propiedad. Por otro lado, indicó que varios de sus comentarios emitidos en relación a la versión de Poussin podían aplicarse igualmente a la de Giulio Romano; es decir, que encontró similitudes entre ambas obras. Clavé exaltó el modo en el que el discípulo de Rafael indicó el “carácter maligno” de los fariseos, pero señaló que fracasó a la hora de representar a Jesucristo puesto que era “feísimo que una columna le cubre un brazo”. La imagen de la mujer adúltera tampoco resultó afortunada ya que “si bien se ve un poco atormentada, está toda lechugina, bamboleando ropas y pelo, etcétera”. Clavé también censuró la inclusión de unos “pobres echados por el suelo” puesto que “no dicen nada con el asunto, distraen y a más de esto la composición habría sido más circular y más grande si no hubiesen estado”; el español conjeturó que al ponerlos Giulio Romano tal vez quiso expresar la indiferencia de los fariseos hacia la pobreza, el catalán indicó que “quizá sean para hacer ver que los fariseos no se cuidan de ellos y que no les movía la caridad, pero esto es una cosa demasiado lejana”.¹¹⁴²

Finalmente, entre los artistas del Cinquecento que merecieron ser recordados por Pelegrín Clavé se encontró Federico Barocci o Baroccio, pintor nacido en Urbino y que ha sido considerado como un artista que amalgamó su propio estilo con el de Correggio prolongándolo “hacia lo que ahora reconocemos como el estilo Barroco, estableciendo otro eslabón entre Correggio y el siglo XVII”.¹¹⁴³ Barocci antecedió a los Carracci en la incorporación “de los principios y las variedades idiomáticas venecianas a una formación

¹¹⁴¹ *Ibidem*, p. 88.

¹¹⁴² *Ibidem*, pp. 95 y 96.

¹¹⁴³ S. J. Freedberg, *op. cit.*, p. 632.

que había sido inicialmente manierista”. Las novedades que introdujo impactaron profundamente a sus contemporáneos hasta el punto que S. J. Freedberg reconoció que “Desde la segunda mitad de la octava década, aproximadamente y durante unos diez años, hasta que se vio desbordado por el ímpetu de Annibale Carracci, más joven, el estilo de Barocci constituyó la novedad más radical y sorprendente de toda la pintura italiana; e incluso después de la madurez de los Carracci el modelo de Barocci siguió siendo durante algún tiempo el más difundido”.¹¹⁴⁴ Pelegrín Clavé lo mencionó tan sólo una vez cuando quiso ejemplificar la noción de que los orígenes de todas las escuelas artísticas europeas se encontraban en Italia; el español sí enlazó a Barocci con los pintores del Barroco, pero no con los Carracci sino con Rubens, haciéndolo un precedente del pintor flamenco, o al menos detectando similitudes formales entre ambos. Clavé señaló: “Cuando el Barrochio ha pintado con [¿prisa?] o para poner en un lugar (como en el cuadro del duomo de Perugia) [p. 14] se le ven todas sus tintas con distinción, pintó como Rubens”.¹¹⁴⁵

Manierismo, Barroco y Rococó: la corrupción del arte.

La concepción de la historia del arte que permea las *Lecciones* de Pelegrín Clavé se corresponde a la noción del desenvolvimiento lineal de las artes que postuló Giorgio Vasari en sus *Vidas* en la cual, a su vez, subyace la metáfora orgánica con la cual Aristóteles explicó el dinamismo que llevaba a la cultura desde un estadio inicial, pasando por sucesivas etapas de desarrollo, hasta llegar a la madurez, tras la cual inevitablemente se presentaba un proceso de decadencia progresiva. En las palabras de Clavé el paralelismo entre las leyes de la biología y las de la historia quedó al descubierto cuando contrastó el legado de los pintores primitivos de los siglos XIV y XV con el de los maestros del siglo XVI. Si los primitivos se alzaron por encima de la producción de los “tiempos bajos, ignorantes” que les precedieron, los méritos de su obra tan sólo constituyeron eslabones que prepararon el camino para que sus sucesores del Cinquecento pudieran alcanzar la perfección. Sin embargo, fueron esos mismos artistas quienes dieron inicio al

¹¹⁴⁴ *Ídem.*

¹¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 51.

proceso de decadencia de las artes; a la perfección canónica del Alto Renacimiento, siguieron los excesos de la búsqueda de lo grandioso, introducidos por Miguel Ángel, que afectaron a otros maestros como Rafael, en los frescos de la Farnesina, o Andrea del Sarto, en los del convento de la *Annunziata*. Frente a la serenidad del clasicismo se pasó al dramatismo, como en la *Transfiguración* ideada por Rafael y concluida por Giulio Romano y tras el uso mimético del claroscuro se desembocó en su utilización efectista y convencional como en la obra de Correggio. A lo anterior habría que añadir la tendencia a copiar mecánicamente la producción de los grandes maestros.

En sus *Lecciones* Clavé usó con precisión los términos *preparación* para referirse a los primitivos y *perfección* para aludir a los pintores del Cinquecento. En relación al proceso de decadencia dos palabras empleadas por el catalán fueron *manierismo* y *barroquismo*. El primero fue empleado por el catalán en relación a la copia infecunda de la obra de cualquier artista, pues fue enfático al señalar que “Un joven que quisiera imitar, ancho cae en un infame manierismo y hace una pintura en la que no hay nada”. El término, por lo tanto, se encuentra vinculado a la repetición o replica y se opone a dos de los aspectos valorados por el catalán: el acudir a la naturaleza como modelo a emular y el deber de cada artista de tener un estilo o *impronto* personal. Clavé fue enfático al señalar que “El joven pintor debe estudiar a los grandes maestros para aprender las máximas del arte, nunca para imitarlos...”.¹¹⁴⁶ La copia mecánica vacía a la obra de todo mérito, la hace estéril, pues indicó que en ella “no hay nada”. Relacionado con la vacuidad derivada de la repetición no fructífera se encuentra la idea de desembocar en lo convencional; para Clavé el término “amanerarse” implicaba el alejarse de la naturaleza para apegarse a un fórmula llena de arbitrariedad, como le sucedió a Correggio al no apegarse al modo natural de representar los valores lumínicos.

Mucho más frecuente en las *Lecciones* de Pelegrín Clavé fue el uso de los términos *barroco* y *barroquismo* para aludir a un estadio artístico decadente, que implicaba el alejamiento de la perfección del Cinquecento. Así, cuando criticó “el poner paños con abundancia, como hacían los barrocos” indicó que ello era “de mal gusto”, en

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, 128.

oposición a la manera en que lo hacía Rafael.¹¹⁴⁷ Para Clavé el desorden de pliegues era “una verdadera barrocada”.¹¹⁴⁸ El peligro de caer en los excesos en relación al equilibrio que debe existir entre la forma esencial y la accidental, es decir entre los elementos que definen la identidad de un objeto y los detalles que la enriquecen, fue denunciado por el catalán con la expresión de “no llegar a ser barroco”; así, cuando comentó lo próximo que estuvo Rafael en la *Transfiguración* de perder ese balance señaló que “Rafael en su última manera, particularmente en la *Transfiguración*, pone todo el posible [se refiere a lo accidental], si se pusiese más, ya no sería [p.22] apostá”. El pintor de Urbino llegó al límite de la perfección sin transgredirlo, aun así su última pintura apelaba más al gusto barroco por ello reconoció que “los barrocos gustaban tanto de la *Transfiguración* porque encontraban tanto accidental”.¹¹⁴⁹ Ya se indicó que Clavé hizo responsable a Giulio Romano del alejamiento de esta pintura en relación a los paradigmas de la estética del clasicismo. De modo similar, en esta obra el “príncipe de los pintores” llegó a la frontera de lo aceptable en relación al movimiento, considerado por Clavé como “el alma de la composición”, pues el español reconoció que “el cuadro de él que tiene más es la *Transfiguración*, por esto, si se le añadiese un poco más sería barroco”, y volvió a comentar que “los barrocos acopiaban con mucha afición este cuadro, era una de las cosas que más les gustaba”.¹¹⁵⁰

Pelegrín Clavé identificó el barroquismo con el desorden; en uno de sus comentarios el catalán puso de manifiesto como por encima de la exigencia mimética propia de la estética del clasicismo se encontraba el endiosamiento de la razón que podía seleccionar ciertas notas de lo natural y despreciar otras. Así, en relación al orden, el catalán reconoció que en la naturaleza éste dominaba en lo general pero podía encontrarse ausente en lo particular, de modo que el barroquismo podía estar presente en el ámbito natural, pero debía ser evitado a la hora de enfrentar la representación de éste. Clavé señaló:

¹¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 72.

“El principio del barroquismo lo puede dar la naturaleza, porque si bien ella siempre tiene un orden en grande que marcha a su fin, pero a veces en las partes se ve un desorden, que se ve el barroquismo”.¹¹⁵¹

La lista de artistas del siglo XVII, la centuria del Barroco, a quienes Pelegrín Clavé dedicó algún comentario en particular es extensa, pues está compuesta por diecisiete pintores, entre los que predominan los italianos. Sin embargo, la abundancia de artistas nacidos en la península itálica es engañosa, puesto que la mayor parte de los incluidos por Clavé pertenecieron a la escuela de Boloña; el catalán se mantuvo fiel a la alta valoración que la estética del clasicismo académico, derivada del pensamiento de Anton Raphael Mengs, asignó a los Carracci y a sus discípulos. Frente a ellos, los pintores que heredaron el naturalismo y el tenebrismo del Caravaggio fueron excluidos de las consideraciones de Pelegrín Clavé. Los pintores pertenecientes a la escuela de Boloña a quienes se refirió Clavé en sus *Lecciones* fueron: los Carracci –no deja de ser significativo el hecho de que el catalán aludiera a Annibale, Agostino y Ludovico de manera colectiva bajo su apellido común, circunstancia que puso énfasis en su labor conjunta como fundadores en 1582 de la Academia de los *Desiderosi*, posteriormente nominada como de los *Incamminati*, en la cual se formaron los artistas más influyentes de Boloña-, Guido Reni, el Domenichino, el Guercino, Giovanni Lanfranco y Francesco Albani.

El alto aprecio que manifestó Pelegrín Clavé ante la obra de los Carracci pone de manifiesto lo alejado que se encontró su gusto del espíritu de la Hermandad de San Lucas y de Johann Friedrich Overbeck y su comunión con las ideas estéticas de Anton Raphael Mengs, el teórico más eminente del clasicismo en la pintura. Si el teórico bohemio elevó a rango canónico dentro de la estética académica la síntesis que hicieron los Carracci del legado altorrenacentista de las escuelas florentina, veneciana y parmesana, para los pintores nazarenos tal amalgama mereció ser descalificada como mero eclecticismo falto de autenticidad. Las palabras que Pelegrín Clavé les dirigió tuvieron en general un aspecto positivo. El catalán reconoció, lleno de emoción, que los Carracci habían conseguido reunir los logros de las escuelas rivales del Alto Renacimiento, superando la oposición entre ellas

¹¹⁵¹ *Ídem*.

a la que Giorgio Vasari confirió tanto acento en sus *Vidas*; para los fundadores de la escuela de Boloña, dibujo y color no eran elementos antagónicos sino complementarios. El catalán suscribió el carácter paradigmático que dentro de la estética clasicista recibieron los Carracci, puesto que reconoció que su producción se ajustaba a las teorías sostenidas por los círculos académicos. Clavé señaló:

“En los Carracci se encuentra todo el arte de la pintura, todo, color, dibujo, composición, efecto, expresión, pero todo está fuera [p. 68] de su límite, todo se hace patente, y quizá es esta una de las razones por que los Carraccis gustan a algunos. A nosotros nos gusta sobremanera ver aplicadas las teorías que nosotros tenemos y por esto cuando vemos que las pinturas de los Carraccis están patentemente todas estas cosas nos gustan en extremo, creemos que hay más saber que en las de Rafael, porque en éste, está oculto”.¹¹⁵²

Para Clavé los logros artísticos de los Carracci les hicieron merecedores del más grande de los elogios que la estética clasicista podría tributarles: superar a Rafael, el “príncipe de los pintores”. Esta idea permite ejemplificar nuevamente lo alejado que estuvo Clavé de las tendencias primitivistas de los nazarenos, puesto que para los germanos la corrupción del arte la había iniciado el mismo Rafael, y todos los artistas posteriores se habían hundido en la decadencia. Para Clavé, como para Anton Raphael Mengs, el paradigma estético se encontró en el clasicismo de la escuela de Boloña, en tanto que para Overbeck y sus “hermanos” éste había que buscarlo en los maestros del siglo XV. A pesar de la exaltación que hizo Clavé de la labor de los Carracci, la cual supuso la continuidad del legado de los maestros altorrenacentistas, el español no dejó de mostrarse crítico puesto que reconoció como los boloñeses habían replicado también ciertos aspectos censurables. Así, si por una parte elogió el modo en el que aprendieron de los venecianos a usar la representación de nubes para dar la impresión de movimiento y como un recurso compositivo, por la otra reprochó el que hubieran seguido el efectismo que tanto le disgustó de la obra de Correggio. En todo caso, Clavé reconoció que los Carracci había sabido “imitar lo bueno de todas las escuelas”. En relación al influjo de los venecianos el catalán indicó que:

¹¹⁵² *Ibidem*, p. 101.

“Las nubes pueden dar movimiento y masas de efecto en la composición y aún más alzar, como suele decirse, la composición. Los venecianos son los maestros sobre este particular y de ellos han aprendido los Carraccis y de éstos el Pusino”.¹¹⁵³

En tanto que sobre el modo en que siguieron el ejemplo del pintor emiliano señaló:

“Corregio ha abusado de los principios establecidos para dar efecto a los cuadros y los Carraccis también, como que imitaron a Corregio en esta parte y a los grandes maestros sobresalientes, en otras. Entiendo imitar lo bueno de todas las escuelas”.¹¹⁵⁴

Pelegrín Clavé, como hizo Mengs, apreció la síntesis que los boloñeses hicieron de los logros de las distintas escuelas altorrenacentistas. Aun así, el ojo crítico del catalán reconoció que los Carracci habían caído en algunos excesos, y no sólo por imitar al Correggio, sino que en el ámbito de la economía en el número de figuras representadas en sus composiciones, principio que los boloñeses convirtieron en una regla y que puede contarse dentro de sus aspectos valiosos, al buscar alejarse de la multiplicidad de figuras presente en la obra de Miguel Ángel desembocaron en el extremo opuesto, el de evocar una multitud por medio de unas pocas figuras lo cual era censurable. Clavé señaló:

“Aquel [se refiere a Poussin], para economía no pone más que tres apóstoles –este principio de economía, llevado a regla por los Carracci, produjo grandes ventajas al arte, antes de ellos estaba perdida enteramente; pero como sucede, cuando se huye de un vicio, se cae en el otro, así que ellos para huir de aquella multiplicidad de figuras de la escuela Micaelo Angelo, cayeron en una economía llevada al extremo, como se ve en la composición del Palacio Farnese: Perseo que con la cabeza de Medusa convierte en mármol cinco o seis figuras y debían [tachado: de ser] haber una moltitú que estaban convidados...”¹¹⁵⁵

En otra sección de sus *Lecciones* Clavé volvió a señalar la incapacidad de los Carracci para resolver el problema de representar contingentes nutridos de personas, puesto que solían “apiñar” las figuras de tal modo que éstas constituían obstáculos que impedían que la vista se paseara por entre los grupos. El catalán acentuó el hecho de que tal solución debía ser evitada por los jóvenes estudiantes de pintura. Clavé señaló:

¹¹⁵³ *Ibidem*, pp. 110 y 111.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 82 y 83.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 55 y 56.

“Los Caraccis, obligados a pintar cuadros de altares, donde deben entrar muchas figuras, porque regularmente representan un martirio, con tirano, soldados, pueblo, etcétera, etcétera, apiñaban las figuras; sistema que ni debe seguir un joven, sus composiciones deben ser cómodas, que la vista pueda pasearse entre los grupos; la simplicidad en la acción es relativa”.¹¹⁵⁶

Si bien Clavé señaló algunos aspectos negativos del estilo de los Carracci, el elogio y el reconocimiento de su calidad modélica predominó, así cuando se refirió a la composición que, junto con el dibujo, constituyó para Clavé la parte más importante del arte de la pintura, aludió a una obra de los Carracci para ejemplificar el modo en el que se debía representar un grupo de figuras que se desplazara a manera de una procesión, lo que implicaba el abandonar una disposición circular, ya fuera cóncava o convexa. El catalán aludió a la *Presentación al Templo* de los Carracci, probablemente refiriéndose a la pintura de ese tema realizada por Lodovico conservada hoy en día en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, cuya composición se ajusta a la descripción hecha por el catalán, quien indicó que:

“Los preceptos que se pueden darse para la composición son poquísimos: que la planta forme una figura circular, ya cóncava, ya convexa, excepto cuando llegue un cierto número de figuras, como si dijésemos, en procesión como se ve en la *Presentación al Templo* de los Caraccis de Rafael puede decirse también que el andamento de los grupos forme como una media luna, aunque esto no debe entrar en todas composiciones, como generalmente lo ha hecho el Pusino”.¹¹⁵⁷

De los alumnos que se formaron bajo las enseñanzas de los Carracci el artista que recibió mayores comentarios por parte de Pelegrín Clavé fue Domenico Zampieri, conocido por su estatura como el Domenichino, “el pequeño Domingo” (1581-1641). Si bien sus comienzos artísticos se dieron al lado de Denys Calvaert, al trasladarse en 1601 a Roma se convirtió en aprendiz de Annibale Carracci. Las palabras que el catalán le dirigió fueron preponderantemente negativas, pero encomió el modo en el que el Domenichino, así como los otros representantes de la escuela de Boloña, supieron dar coherencia a la representación de figuras que al encontrarse a la distancia disminuyen su tamaño, lo mismo que los elementos del paisaje que las rodean. Clavé señaló que:

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, pp.103 y 104.

¹¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 108.

“Las figuras pequeñas a lo [p. 20] 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, repugna porque hay un salto demasiado grande. Domeniquin 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”.¹¹⁵⁸

A pesar de la habilidad del Domenichino para generar la ilusión de profundidad en la representación del espacio, Clavé criticó su modo de componer, el cual no sólo quedó limitado a la repetición de una fórmula o “mecanismo de composición” sino que consciente del peligro de amanerarse, es decir de replicarse constantemente, al intentar seguir otro sistema no tuvo éxito; al carecer de genio, sus composiciones parecieron ser “desparramadas”, sin arte. A pesar de que el catalán descalificó al boloñés señalando que no debía ser considerado como un modelo a emular por los estudiantes de pintura, reconoció que había llegado a realizar algunas obras, que si bien distan de encontrarse a la altura de las de Rafael, bien podrían ser calificadas como perfectas. Entre éstas, el catalán incluyó la *Comunión de san Jerónimo*, pintura que puede considerarse como obra paradigmática dentro de la estética clasicista, y que fue junto con la *Transfiguración* de Rafael la otra obra con la que Juan Cordero quiso enmarcar su *Redentor y la mujer adúltera* en la Sexta Exposición de la Academia de San Carlos. Aun manteniendo la superioridad de Rafael, el hecho de que Clavé mencionara al Domenichino en relación con él implicaba el reconocimiento de que ambos pertenecían al “panteón” de artistas consagrados por la estética clasicista. Clavé indicó que:

“No hay nada más fatal para un artista que el formarse un sistema o mecanismo de composición, apenas se sabe hacer nada que no se parezca y se para en amanerado y se pierden los bellos conceptos. El Dominiquino conoció bien esta verdad, quería apartarse, algunas veces, de este mecanismo de composición, apenas se sabe hacer ginación [sic] o, más bien, genio para ello; así es que en estos casos las composiciones del Dominichino son desparrama- [p. 67] das, sin arte, etcétera. El Dominichino, en este particular, era como un comerciante que conozca bien la acción y el modo de hacer una especulación y le falten cantidades para ello; sin embargo, el Dominichino, si bien no debe tomarse por maestro para un joven, tiene algunas composiciones, que si bien no se encuentra aquél no sé qué de naturalidad en las partes que se encuentra en Rafael, se pueden

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 58.

llamar perfectas como el *Endemoniado* de Grotta Ferrata, el *Martirio de san Andrés* y la *Comunión de san Jerónimo*".¹¹⁵⁹

En una sección de sus *Lecciones* Clavé introdujo un comentario que arroja luz sobre la oposición que en el siglo XIX se percibía entre el estilo de los artistas que precedieron al Alto Renacimiento y el de aquellos que lo sucedieron. El catalán comparó el estilo de los primitivos del Cuatrocento con el de los pintores del siglo XVII, ello en relación al problema de cómo la contemplación de un determinado estilo genera hábitos visuales que condicionan la valoración de los demás, así como su enraizamiento en la realidad empírica. En opinión de Clavé, para un ojo virgen, no familiarizado con las pinturas del barroco, la representación del mundo efectuada por los cuatrocentistas parecería estar dotada de una gran verdad, en tanto que los rasgos faciales como ojos y bocas pintados por los artistas del seiscientos, entre los que el catalán mencionó tanto al Domenichino como a Giovanni Lanfranco, dos representantes de la escuela de Boloña, así como a los "barrocos", parecerían no ajustarse a la realidad puesto que se verían grandes. No deja de ser significativo que el catalán diferenciara entre los boloñeses y los barrocos, apuntalando la pertenencia de los primeros al canon del clasicismo. Clavé explicó que:

"Lo que nosotros decimos pequeño, la naturaleza tal cual se nos presenta, la tenemos por pobre, los ojos son como el paladar, que acostumbrado a sustancias fuertes, no encuentra sabor en las sabrosas, pero uno que no hubiera visto jamás estas pinturas Barrocas y tuviese el ojo virgen, encontraría verdad en los cuatrocentistas y *encontraría gran- [p. 69] des los ojos, las bocas, etcétera*, de Lanfranco, de los barrocos y *aun del Dominiquino*".¹¹⁶⁰

Sorprende un poco el que Pelegrín Clavé dedicara tan sólo dos comentarios a Guido Reni (1575-1642), quien fue uno de los pintores boloñeses que alcanzó mayor fortuna crítica dentro de la estética clasicista. Formado junto con el Domenichino y Francesco Albani en el taller de Denys Calvaert, pasó con ellos a la *Accademia degli Incamminati* donde recibió las enseñanzas de los Carracci, para trasladarse posteriormente a Roma con Annibale. Los dos comentarios que le dirigió Clavé son de índole positiva, puesto que por un lado elogió su pericia en la ejecución de la pintura,

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 100 y 101.

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 102. La letra cursiva es mía.

señalando, sin embargo, que ésta no es la parte principal de este arte, puesto que para el español el dibujo y la composición ocupaban la primacía. Al compararlo con Nicolás Poussin señaló que:

“La parte de la ejecución del Pusino es pésima, la de Guido es buena, en ésta, se ve la piel, la calidad de las carnes, las arrugas [p.4]; con el dejo del pincel indica cuando vuelve el paño, pero la ejecución no es la principal parte de la pintura”.¹¹⁶¹

El otro comentario que Clavé dirigió a Reni se encuentra en sintonía puesto que también se relaciona con su habilidad para representar los elementos accesorios que, como las arrugas, contribuyen a enriquecer con sus detalles la forma esencial de los objetos representados. El catalán indicó que Reni, así como el Guercino, supieron expresar lo accidental sin olvidarse de lo esencial; sin embargo, en la valoración de Clavé los boloñeses se apartaron del equilibrio entre ambos elementos, conseguido por Rafael, para poner el acento en los detalles accidentales; el “principado” del pintor de Urbino entre los pintores, incluidos los clasicistas boloñeses, quedó apuntalado por la palabras de Clavé, quien comentó:

“Rafael en la Madona de Fuliño ha sabido expresar exactamente la forma accidental sin destruir la esencial; Guido y Guerchino expresaron demasiado lo accidental pero no se olvidaron enteramente la esencial; sus discípulos la perdieron enteramente...”¹¹⁶²

Al Guercino, cuyo nombre real fue Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), Clavé le dedicó otro comentario pero de naturaleza negativa. El catalán criticó su manera de representar a la Virgen María puesto que al no ser capaz de generar un tipo ideal para representar a la Madre de Dios, como habían hecho los cuatrocentistas, o Leonardo y Rafael, le confirió un rostro de una perfección clásica, idóneo para un personaje de la mitología grecolatina, pero inadecuada para representar a María. El boloñés al carecer de la habilidad para inventar tuvo que conformarse con el recurso a replicar una forma consagrada por los cánones, o convenciones, académicas. Clavé condenó nuevamente la copia estéril que inhibe la capacidad de creación; en su valoración, el Guercino cayó en el

¹¹⁶¹ *Ibidem*, p. 42.

¹¹⁶² *Ibidem*, p. 59.

barroquismo, término negativo que lo alejaba de la perfección clásica. El español expresó que:

“A veces, uno que no sea pintor se formará un ideal hermoso, no sabrá ponerlo en ejecución pero sabrá concebirle; otro, pintor, podrá darse que teniendo ejecución y no imaginación no podrá hacer el ideal, hará una cabeza de convención. ¿Qué ha hecho el Guercino para pintar una virgen?, ha hecho una Níobe, un ideal que no sentía, y así se cae en el barroquismo”.¹¹⁶³

De Francesco Albani, llamado el Albano (1578-1660), quien como Guido Reni y el Domenichino comenzó su formación al lado de Denys Calvaert para pasar posteriormente a la Academia dirigida por Agostino Carracci, Pelegrín Clavé le dedicó un comentario. En realidad más que referirse directamente a él, el catalán aludió a la “escuela de Albano” para criticar el modo en el que en una *Caridad* la deficiente representación de los paños contribuía a afean las partes bien logradas. Es significativo que Clavé mencionara a Albani después de criticar una obra de un artista francés mediante la utilización de la expresión “paños pusinescos” para aludir a un retorcimiento artificioso de las telas, puesto que ello habla de la conciencia que tenía Clavé de la relación estilística éntrela escuela de Boloña y Nicolás Poussin. El maestro de San Carlos comentó que:

“En una estampa de la *Casta Susana* (de un pintor francés seguramente) con una bonita invención y distribución, con cabezas de mucha verdad y expresión, este retorcimiento de paños pusinescos, podría decirse, este movimiento extraordinario, esta poca verdad en los detalles y poca simplicidad, hace que el cuadro venga desagradable. Otra *Sacra Familia*, sucede lo mismo y en la *Caridad* de la escuela de Albano, son aquellos paños por tierra, sin ningún orden [los que] afean las demás partes buenas que pueden tener aquellas composiciones...”¹¹⁶⁴

A Giovanni Lanfranco (1582-1647) Clavé tan sólo le dedicó un comentario marginal, al mencionarlo, como ya se indicó, al lado del Domenichino para ejemplificar la impresión de desmesura que podrían generar las pinturas del siglo XVII a quienes no se encontraran familiarizados con las imágenes barrocas. Finalmente, aunque no pueda considerarse como perteneciente a la escuela de Boloña, Pelegrín Clavé se refirió a Pietro Testa (1611-1650) quien fue discípulo del Domenichino, y antes de Pietro de Cortona, así

¹¹⁶³ *Ibidem*, pp. 122 y 123.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 112.

como amigo de Nicolás Poussin. Aunque practicó el arte de la pintura, su buena fortuna crítica derivó sobre todo de su labor como grabador. Clavé aludió a su obra más importante: la serie de grabados sobre las *Cuatro Estaciones* realizada entre 1638-44; el catalán lo hizo en un apartado de las *Lecciones* en el que abordó el género de la alegoría, señalando que:

“Ha sido famoso, si bien barroco, un tal Testa (discípulo de Carlo Marata y del Dominiquino) particularmente en las *Alegorías de las Cuatro Estaciones* donde hay conceptos bellísimos”.¹¹⁶⁵

Frente a la riqueza de comentarios que Pelegrín Clavé dirigió a los pintores de la Escuela de Boloña, la producción artística de los demás maestros del *Seicento* pasó prácticamente desapercibida. La pertenencia del español a la estética académica le llevó a ignorar, y en su caso a condenar, las otras tendencias artísticas italianas contemporáneas a la síntesis estilística instituida por los Carracci. Pelegrín Clavé tan sólo le dirigió un comentario a Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), el gran antagonista de Annibale Carracci, y fue de índole negativa, al censurar su tratamiento de los efectos lumínicos. Para Clavé el pintor, nacido cerca de Milán, se había excedido a la hora de concentrar la luz, de un modo artificial, sobre ciertos objetos. El “tenebrismo” caravaggiesco no tenía cabida dentro de las exigencias miméticas académicas puesto que se oponía tanto a la reproducción naturalista del mundo, como a la noción de la asociación de la claridad con la belleza; para el catalán este claroscuro exagerado caía en el ámbito de la fórmula, de la convención. El Caravaggio tendría que esperar cerca de un siglo para que gracias a la labor de Roberto Longhi su figura fuera redescubierta y su fortuna crítica reinstaurada. Clavé mencionó al Caravaggio en relación con Correggio, artista que como ya se indicó, no gozó del beneplácito del español, quien indicó:

“El principio de concentrar la luz es un gran principio pero no debe llevarse a un ex[p. 39] tremo y debe hacerse ver que aquella concentración de luz es por acaso, o si no se llega a la convención como en algunos cuadros de Correggio que se ve sacrificada la luz en ciertas partes sin saber por qué

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 66.

y brillar en otras para hacer triunfar ciertos objetos. En los cuadros del Caravaggio sucede lo mismo, excepto en el de la galería Sciava, que la luz está separada...”¹¹⁶⁶

El tratamiento de luces y penumbra que caracteriza la obra del Caravaggio no era el único obstáculo para que Clavé valorara su producción, sino que el verismo con el que el milanés representó a las personas y a los objetos se apartaba igualmente de los cánones académicos que si bien postulaban una exigencia mimética también insistían en la necesidad de filtrar la reproducción del dato empírico a través de una idealización que hundía sus raíces en la estética platónica. Aunque Clavé no volvió a mencionar al Caravaggio, sí censuró los excesos de los “naturalistas” dentro de los que puede incluirse al italiano. El catalán acusó a los discípulos de Guido Reni y del Guercino, maestros que aunque prestaron gran atención a los detalles accidentales no violentaron la forma esencial de las figuras representadas, de haber roto tal equilibrio ya que no sólo se concentraron en lo accidental, sino que eligieron sus modelos entre los sujetos más feos. De este modo so pretexto de fidelidad a la naturaleza, la exigencia mimética se convirtió no sólo en verismo, sino en un auténtico feísmo que se situó en las antípodas de la belleza ideal de la estética del clasicismo. Clavé denunció que:

“Guido y Guercino expresaron demasiado la accidental pero no se olvidaron la esencial; sus discípulos la perdieron enteramente de vista [espacio en blanco] con una mano llena de callos, el miserable, cargado de enfermedades y andrajoso, ofrir lo más feo de la naturaleza *aposta*, porque tenían tanto de accidental, eran sus mismos modelos, esta escuela es la que se llamó de los naturalistas”.¹¹⁶⁷

Clavé expuso con claridad la oposición existente entre la exigencia académica de construir un tipo ideal y la tendencia de los pintores naturalistas a exagerar el verismo a la hora de reproducir la realidad empírica. El problema se encontraba unido a la primacía de la invención sobre la ejecución de la obra artística, puesto que para la creación de un tipo era necesario el profundizar intelectualmente en la naturaleza del sujeto que había de ser representado toda vez que para ello la mera fidelidad al dato empírico resulta insuficiente. Clavé lo indicó cuando comentó que:

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 75.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 59.

“Generalmente, en la pintura se toma por principal la parte material o de ejecución, cuando debía ser la filosofía la principal, el sentimiento, el carácter, he aquí lo principal de la pintura. Para encontrar el carácter justo de un sujeto, leo la historia, la releo, medito bien sobre lo que he leído y de las acciones que ha ejecutado el tal o cual sujeto, saco el carácter ideal, un sujeto que yo me figuro [p. 24] que pueda ejecutar aquello y no tomo, seguramente, el tipo de un modelo vil que encuentro en la calle”.¹¹⁶⁸

Las últimas palabras expresadas por Clavé bien podrían aplicarse al Caravaggio, de quien incluso se ha sostenido que acudió a mujeres y hombres del bajo mundo romano, algunos de los cuales ejercieron la prostitución, para representar a la Virgen y a los santos. El verismo del pintor lombardo hizo que en vida algunas de sus comisiones fueran rechazadas por faltar al decoro, y condenó a su figura a hundirse en la oscuridad al disiparse la buena fortuna crítica que gozó entre muchos de sus contemporáneos. El amor del Caravaggio, y de los muchos pintores naturalistas del siglo XVII como José de Ribera o Francisco de Zurbarán en el ámbito español, por la apariencia real de las personas y de los objetos resultaba ser incompatible con la exigencia de mimesis idealizada sostenida por la estética del clasicismo académico. La aversión que Pelegrín Clavé sintió por las pinturas naturalistas le llevó a expresar no sólo una condena radical, sino el deseo de verlas desaparecer. El maestro de pintura de la Academia de San Carlos señaló con tono inquisitivo que:

“Cuando veo un san Pedro pintado por Fiésole, veo en él un hombre que ha sido pescador, sencillo, capaz de negar a Cristo, pero que después, inflamado por un espíritu santo, [llegó] a ser un apóstol compañero de Jesucristo. El pintar un san Pedro, con unos ojazos y una barba sin dignidad, sin expresión religiosa; el hacer una cabeza de un mozo de cordel, por la de un santo, *es una especie de sacrilegio; yo no puedo ver, sin escandalizarme, estas imágenes que en vez de presentarnos una criatura todo pureza, todo castidad, nos inspiran ideas que son bien otras, debería haber un tribunal que cercase y quemase estos cuadros*, así como se hace en estos tiempos para condenar los malos escritos”.¹¹⁶⁹

El párrafo anterior resulta ser de una gran riqueza para comprender no sólo las ideas estéticas de Clavé, sino cómo éstas se encontraron unidas a su fe. Detrás de la

¹¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 62. La letra cursiva es mía.

condena del naturalismo se percibe no sólo al académico que sostiene la exigencia de idealización asociada a la noción de belleza, sino al católico que enamorado de las santas personas no puede dejar de dolerse y escandalizarse ante la violencia perpetrada contra el ideal de beatitud al que debe corresponder la hermosura física. Clavé pareció no comprender que detrás del naturalismo de la pintura del siglo XVII se encontraba el espíritu de la Contrarreforma que hizo del arte una herramienta para operar la empatía entre la Iglesia militante y la triunfante. Clavé, como buen católico, se sintió herido por el uso del verismo a la hora de representar a los santos, y no se mostró dispuesto a tolerar un tipo de pintura que, a los ojos de su piedad, resultaba ser ofensiva, por lo que clamó por la destrucción en el fuego de ese tipo de pinturas. Poco más de medio siglo después, la voz de otro pintor sugeriría igualmente, aunque por motivos diametralmente opuestos, la destrucción del mismo tipo de pinturas: en 1908 Gerardo Murillo la propuso como solución para despejar las bodegas de la Academia de San Carlos.

Muy significativa resulta ser la oposición que hizo Clavé entre el naturalismo y la obra del Beato Angélico. El catalán, a la hora de buscar un pintor que resultara paradigmático de la coherencia entre las formas y el contenido espiritual acudió, como hicieron los nazarenos y, en particular Johann Friedrich Overbeck, a la pintura del monje dominico que recibía la Eucaristía y oraba antes de pintar y cuya santidad le llevó a ser elevado a los altares. Frente a cualquier tendencia secularizante, el antídoto podía encontrarse en el más devoto de los pintores cuatrocentistas: Fra Giovanni da Fiesole, el Beato Angélico. Clavé dio testimonio de cómo para la mirada devota de los artistas católicos del siglo XIX los primitivos del Cuatrocento, y en especial el Beato Angélico, encarnaban los ideales espirituales que debían impregnar al arte sacro.

El catálogo de artistas italianos del siglo XVII a quienes Clavé dirigió algún comentario se cerró con algunos otros representantes del Barroco. El catalán mencionó a Pietro da Cortona, cuyo verdadero nombre fue Pietro Berettini (1596-1669), maestro perteneciente a la fase inicial del Barroco, pero, tan sólo, para dirigir su atención a sus discípulos, entre quienes únicamente aludió de manera individual a Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662), quien antes se había formado con el Domenichino. Clavé señaló

que a pesar de ser representantes del estilo por el que sintió mayor aversión, tenían composiciones dignas de ser apreciadas. Clavé comentó que:

“Hay algunos barrocos, como un tal Romanelli y discípulos de Pedro de Cortona, que tienen composiciones muy bellas, etcétera.”¹¹⁷⁰

A Carlo Maratta (1625-1713), pintor del barroco final, considerado por su estilo sobrio y mesurado la antítesis del barroco decorativo de Pietro da Cortona, lo mencionó en dos ocasiones. La primera fue para señalar que fue maestro del famoso pintor de alegorías Pietro Testa,¹¹⁷¹ y la segunda para explicar el por qué Rafael en los frescos que pintó en la Villa Farnesina se había apartado de la medida del clasicismo para caer en la exageración. Como ya se dijo, Clavé disculpó a Rafael señalando que él tan sólo había realizado la ideación de las pinturas y que éstas habían sido retocadas por Carlo Maratta.¹¹⁷²

Dentro de la estética del clasicismo destaca la figura de un francés que pasó buena parte de su vida trabajando en Roma, donde quedó expuesto a la influencia de Annibale Carracci: Nicolás Poussin, a quien Pelegrín Clavé se refirió como el Pusino. Un indicador de su importancia dentro del ámbito del arte académico se encuentra en el hecho de que el francés fue uno de los artistas que recibió más menciones en las *Lecciones* de Clavé. Sin embargo, en contraste con Rafael, los comentarios que le dirigió el español tuvieron un carácter negativo. Así, cuando analizó con detalle *La Matanza de los Inocentes*, Clavé criticó el que pretendiera aludir a una multitud por medio de pocas personas.¹¹⁷³

Clavé no sólo descalificó la ideación que hizo Poussin para representar el episodio bíblico, sino que criticó la ejecución de la pintura pues la encontró “pésima”.¹¹⁷⁴ De modo similar, el maestro de San Carlos se mostró implacable con el pintor francés cuando analizó su *Muerte de Zafira*, comparándola con la *Muerte de Ananías* hecha por Rafael.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 104.

¹¹⁷¹ *Ibidem*, p. 66.

¹¹⁷² *Vid.* Página 476, nota 1051.

¹¹⁷³ *Vid.* Página 481, nota 1061.

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 42.

Criticó nuevamente la economía a la hora de presentar pocas personas para indicar una multitud:

“Nada enseña más que parangonar y en asuntos semejantes; y como estos dos son casi iguales veremos en qué para la comparación del Pusino al lado de la de Rafael.

Aquél, para economía no pone más que tres apóstoles...en la Muerte de Zafira, pues debía poner todos los apóstoles y no tres, debía poner más espectadores para hacer ver que aquello sucedía en presencia de un pueblo”.¹¹⁷⁵

Poussin, en la opinión de Clavé, también fracasó a la hora de dotar a las figuras incluidas en su obra de los afectos adecuados para aludir a un episodio del Evangelio tan cargado de drama; la composición del francés resultó ser deficiente, pues la disposición de los personajes, así como sus gestos y expresiones, no fueron los adecuados.¹¹⁷⁶

Una crítica más al principio de economía fue incluida cuando Clavé analizó la *Mujer Adúltera* de Poussin, sólo que en esta ocasión estuvo acompañada por la censura que expresó el catalán ante las libertades que se tomó el francés a la hora de idear su interpretación del episodio. La invención de la obra adoleció del defecto de apartarse notoriamente del texto del Evangelio, por lo que resultó ser muy arbitraria. Clavé criticó igualmente la expresión fría que Poussin confirió al rostro de Jesucristo y rechazó el que a la hora de disponer las figuras en el plano lo hubiera hecho usando una línea recta, cuando la ocasión favorecía la utilización de una planta semicircular. Al menos el español reconoció que el uso de los efectos lumínicos dotó de variedad al conjunto de las figuras. Clavé denunció que:

“Dice el Evangelio: Jesucristo bajó del monte Oliveto y se fue al templo a amaestrar el pueblo. El ha faltado es esta parte, la escena debía suceder en un templo, no en el santuario pero en el pórtico, donde se pasaban todas estas cosas, el Pusino no sólo no lo ha hecho [p.59] en el pórtico sino que lo ha hecho en una plaza donde ni siquiera se ve el menor indicio de templo; una plaza que ni siquiera está en carácter de aquella tampoco. En asuntos sagrados no se pueden tomar libertades de este género, es preciso atenerse al texto de la escritura: se fue al templo a amaestrar al pueblo. ¿Dónde está este pueblo en esta composición?, una mujer que viene a lo lejos, que estando entre

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 56.

¹¹⁷⁶ *Vid.* Página 482, nota 1066.

los dos protagonistas y siendo tan visible por estar rebajada sobre fondo claro, puede poner confusión en el asunto, creyendo parte de la historia; si hubiese puesto aquella mujer con el niño, con otras figuras de pueblo, entonces era otra cosa y esta mujer madre podría interpretarse que era puesta para hacer contraste con la adúltera; a más, Jesucristo entonces ya tenía apóstoles y si bien el Evangelio no dice expresamente que le acompañasen, debe en-[p.60] tenderse que así lo hiciesen porque nunca se apartaban de él en estas ocasiones. Pusino, por el principio de economía extrema ha faltado en esta parte”.¹¹⁷⁷

Clavé insistió en el alejamiento que Poussin había puesto entre el texto bíblico y su representación del episodio de la mujer adúltera; para Clavé “no hay explicado nada” en la obra del francés; los gestos y las acciones de las figuras se encontraban reducidas a una “gritería”, a una “divergencia de acciones [que] no están nada conformes al texto”. Clavé señaló en particular una figura que “se dirige a Jesucristo y éste queda con una expresión fría”. Con independencia del carácter poco devoto que transmitía la pintura de Poussin, Pelegrín Clavé la atacó señalando que su composición había sido valorada de manera muy superior a lo que en realidad merecía; según el español:

“...aun en lo que respecta [a] la composición no tiene el precio que se le ha querido suponer; sabemos que la planta de una composición debe ser semicircular y aquí, que ofrece buena ocasión para practicarlo, la hace una línea recta, si bien variada por la luz que hace girar por detrás de las piernas, etcétera”.¹¹⁷⁸

Curiosamente Clavé que censuró a Poussin por haber dispuesto las figuras de la *Mujer Adúltera* en una línea recta y no en una formación semicircular, criticó al francés en otra parte de las *Lecciones* justo por hacer lo contrario: ¡por privilegiar un esquema compositivo semicircular! Clavé señaló que:

“Los preceptos que se pueden darse para la composición son poquísimos: que la planta forme una figura circular, ya cóncava, ya convexa, excepto cuando llegue un determinado número de figuras, como si dijésemos en procesión...puede decirse también que el andamento de los grupos forme

¹¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 93 y 94.

¹¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 95.

como una media luna, aunque esto no debe entrar en todas composiciones, como generalmente lo ha hecho el Pusino”.¹¹⁷⁹

La crítica tan dura que hizo Clavé de la *Mujer Adúltera* le llevó a señalar esta obra como fea, considerándola, sin embargo, como una excepción dentro de la producción del francés. En un párrafo de las *Lecciones* el maestro de San Carlos indicó que Poussin no había realizado ninguna composición que pudiera reputarse como perfecta salvo el *Testamento de Eudamidas*, ello en contraste con el Domenichino de quien mencionó al menos tres obras que podían considerarse de tal manera. A pesar de tal descalificación este es uno de los pocos párrafos que contienen un comentario positivo dirigido a Nicolás Poussin, puesto que si tan sólo una de sus obras puede ser calificada como fea, las demás se salvan de tal infravaloración. Clavé indicó que:

“En las del Pusino no se encuentra ninguna que pueda decirse fea excepto la de la *Mujer Adúltera*, pero donde no se ve patentemente el arte, lo que se llama una composición perfecta, casi no se puede decirse más que de la del *Testamento de Endamida*”.¹¹⁸⁰

En otro de los comentarios ambiguamente positivos que Clavé le dedicó a Poussin el catalán reconoció que las pinturas del francés había variedad y belleza, pero después del elogio colocó una crítica al señalar que ésta se conseguía mediante el artificio.¹¹⁸¹ La ausencia de variedad en el ámbito de la composición fue uno de los aspectos que Clavé censuró en Poussin pues, según el catalán, en éste privó la repetición de esquemas compositivos. El catalán señaló tajantemente que:

“[la variedad compositiva] no se ve en el Pusino; encontrando el mecanismo de una de sus composiciones, se tiene el de todas las demás”.¹¹⁸²

A la poca naturalidad que Clavé percibió en la pintura de Poussin se volvió a referir cuando indicó que sus figuras parecían maniqués, si bien reconoció que su modo de representar los pliegues aunque era fea, sí era natural. La ambigüedad de los juicios del español en relación a la obra del francés llegó a su máxima expresión cuando se refirió al

¹¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 108.

¹¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹¹⁸¹ *Vid.* Página 483, nota 1067.

¹¹⁸² *Ibidem*, p. 86.

modo en el que éste representó las telas, ya que por una parte las encontró naturales y de una gran espontaneidad y por otra las calificó como feas, aunque no tanto como las de Rubens. El catalán indicó que:

“El Pusino no conocía esta parte, así es que si bien sus pliegues no son de mucho tan feos, como los de Robens, y sus partidos de pliegues sean muy naturales, y algunos de esos partidos tienen una espontaneidad que no se puede desear más, sin embargo, todas sus figuras parecen de manequí; no se presentan de mucho también como las de Rubens”.¹¹⁸³

En definitiva, fue el aspecto artificial que Clavé percibió en las composiciones y en las figuras de Poussin lo que explica el desagrado que sintió por él. Clavé opuso la naturalidad, o sutileza compositiva, al modo en el que la arquitectura o simetría quedaba al descubierto en la obra del francés.¹¹⁸⁴

Clavé mencionó dos veces más a Nicolás Poussin, una en relación a los Carracci y la otra a Giulio Romano. En el primer caso el catalán reconoció la deuda del francés con respecto a los boloñeses, aunque tan sólo se limitó a señalarla en el caso de la utilización de las nubes como un recurso compositivo.¹¹⁸⁵ En cuanto a la correlación entre el francés y Giulio Romano, ésta presenta un tono negativo puesto que a la hora de criticar al pintor romano Clavé indicó que “Cosas que se han dicho en la del Pusino, se pueden decir de esta composición”.¹¹⁸⁶ El comentario del español lo expresó después de haber analizado, y censurado, *la Mujer Adúltera* de Poussin, la única de sus obras que, como ya se indicó, tachó explícitamente de fea.

El siglo XVII francés se redujo en las *Lecciones* de Clavé casi exclusivamente a Nicolás Poussin quien, sin embargo, vivió muchos años en Roma, donde asimiló las enseñanzas del clasicismo de la escuela de los Carracci. Tan sólo otro artista de la escuela francesa fue aludido por el catalán, y con una valoración positiva: Eustache Le Sueur o Lesueur (1617-1655). Las palabras de elogio que le dirigió estuvieron relacionadas con la belleza de sus composiciones, la cual se sustentaba en el ocultamiento del artificio,

¹¹⁸³ *Ibidem*, p. 46.

¹¹⁸⁴ *Vid.* Página, 485, nota 1070.

¹¹⁸⁵ *Vid.* Página 518, nota 1148.

¹¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 95 y 96.

precisamente lo que Clavé reiteradamente señaló había estado ausente en la obra de Poussin. El catalán encontró la explicación del acierto compositivo del parisino en la fuente altorenacentista italiana en la que aprendió: las estampas derivadas de la obra de Rafael Sanzio. La vida del francés fue casi tan efímera como la del italiano, pues murió a los treinta y ocho años. La obra de Le Sueur se realizó en concordancia con la estética clasicista y se le ha llamado “el Rafael francés”; por ello no extraña que Clavé elogiara a este artista que fue considerado como el rival de Nicolás Poussin. El catalán comentó que:

“Las composiciones de Leseur son más bellas [en comparación con las de Poussin] porque ocultan más el artificio, él había aprendido en las estampas de Rafael, su manera de componer y casi su naturalidad”.¹¹⁸⁷

A excepción de los pintores italianos del siglo XVII, en particular los vinculados al clasicismo sintético de la escuela de Boloña, y de los franceses que, como Poussin y Le Sueur, recibieron la influencia clásica ya fuera por medio de los Carracci o de Rafael, la pintura del *Seicento* realizada en otras latitudes despertó un interés marginal en Pelegrín Clavé. En el caso de la escuela flamenca, el catalán se refirió tan sólo a dos artistas: Peter Paul Rubens (1577-1640) y David Teniers (1610-1690); de los holandeses el único que fue citado fue *Rembrandt* van Rijn (1606-1669); y el catálogo de pintores de la patria de Clavé, de la España del siglo de oro, se redujo también a dos artistas: Diego Velázquez (1599-1660) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Grande es el contraste existente entre las numerosas menciones a pintores italianos tanto primitivos, como altorenacentistas, manieristas y maestros del siglo XVII, con las escasas menciones a pintores de las otras escuelas, las cuales se concentraron, con la excepcional alusión a pintores belgas contemporáneos a Clavé y a los neoclásicos franceses, en el *Seicento*. Tanto el Cuatrocento como el Cincuecento flamenco y holandés – los siglos de Jan y Hubert Van Eyck, de Roger van der Weyden, de Hugo van de Goes, de Hans Memling, de Dieric Bouts, de Pieter Brueghel, de Hieronymus Bosch, entre otros maestros- fueron prácticamente ignorados por Clavé. Tan sólo cuando enumeró a los artistas que merecían ser copiados por los discípulos de pintura señaló que se debía “copiar algo del Giotto o de aquella

¹¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 99 y 100.

escuela, se debe hacer algún boceto del Tiziano o de la escuela flamenca aunque sea alguna copia en grande”.¹¹⁸⁸ El contexto permite inferir que en esta ocasión Clavé tenía en mente a la escuela flamenca del Renacimiento y no a la del siglo XVII, sin embargo ello no está claro puesto que en otra parte asoció los nombres de Giotto y Tiziano con el de Rubens.

Pelegrín Clavé, además de señalar que el modo en el que Rubens representó los pliegues de las telas era feo, superando a los de Poussin, dirigió su atención al flamenco cuando abordó problemas relacionados con la aplicación del color y con el manejo de luces y sombras. En cuanto a los efectos lumínicos Clavé mencionó al flamenco junto con Tiziano y a los seguidores de Giotto para ejemplificar a algunos artistas que supieron usar la luz y la sombra para poder individualizar las formas de los objetos o figuras representados. Clavé señaló que:

“El principio tan precioso de conservar ligeros los claros y oscuros y sólo marcar con fuerza las partes que sirven para indicar el desnudo o la forma de un cuerpo, no sólo lo observaron los de la escola gíotesca sino también Tiziano, Rubens y sus discípulos; éstos aún hicieron más, que las articulaciones del brazo, por ejemplo, en la cintura; cuando la forma geométrica del brazo indicaba bien qué cosa representaba, dejaban, también de marcar aquella parte”.¹¹⁸⁹

Dos de los comentarios relacionados con el uso del color que Clavé le dirigió a Rubens resultan un tanto oscuros; en el primero señaló que “Algunas veces Rubens siguiendo este principio, hace la caricatura tocando de cinabrio puro ciertas partes”.¹¹⁹⁰ El principio al que se refiere Clavé consiste en que “Las sombras intermedias de partes iluminadas –como las sombras de las ventanas de la nariz, las de los labios, etcétera– deben ser más calientes que las de las partes oscuras o faltas de luz, por el reflejo de las partes; aun en el mismo labio superior, cuando una cabeza está iluminada de lado, la parte del labio de la parte del claro es de un tono mucho más caliente que la otra”.¹¹⁹¹ Lo que desconcierta en las palabras dirigidas a Rubens es el uso de la palabra “caricatura”, que bien puede aludir al modo en el que mediante el uso del color, en este caso cinabrio

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 63.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 44.

¹¹⁹¹ *Ibidem*, p. 43.

puro, se pueden distorsionar las formas, alejándolas de su apariencia natural. El otro comentario también se relacionó con el uso del color y de las veladuras para modificar los tonos; el catalán acudió a una obra de Rubens para ejemplificar su dicho:

“Con los colores ya debe acabarse una pintura, de una tirada, y las veladuras no deben servir más que para aumentar los tonos. En la galería [¿Fes?] hay un cuadro de Rubens, que se ve debajo la momia, como si fuese acuarelado. Debe guardarse la mayor luz en la parte superior de las figuras”.¹¹⁹²

Relacionado igualmente con el uso que hizo Rubens del color hay otro comentario en las *Lecciones* el cual está unido a la única mención que hizo Clavé al flamenco David Teniers. El catalán indicó que el origen de todas las escuelas pictóricas podía remontarse a la influencia de las italianas y puso como ejemplo las similitudes existentes entre Federico Barocci y Rubens y las habidas entre Fray Bartolomeo y David Teniers. Clavé indicó que:

“Todos los principios, o, por mejor decir, el germen de las escuelas de Europa se encuentra de las escuelas de Italia...Cuando el Barrochio ha pintado con [¿prisa?] o para poner en un lugar de poca luz (como en el cuadro del duomo de Perugia) [p. 14] se le ven todas sus tintas con distinción, pintó como Rubens; y hay un cuadro de fray Bartolomeo que parece una cosa de Teniers”.¹¹⁹³

En las *Lecciones* de Clavé la escuela holandesa se redujo a una sola persona: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, a quien el catalán mencionó en dos ocasiones. Como en el caso de Rubens, aunque de una manera más clara, el pintor nacido en Leiden fue aludido como ejemplo para explicar asuntos relacionados con el uso del claroscuro y del color en relación con la construcción de la forma de los objetos a representar. Al indicar que se deben utilizar variaciones tonales para poder generar la ilusión de separación entre el fondo y los objetos representados, Clavé señaló que a la hora de representar las pupilas de los ojos, éstas debían aparecer fundidas, es decir que mediante toques de color debía insinuarse tan sólo su presencia como hizo Rembrandt:

“Un campo siempre debe ser de un tono mucho más claro o más oscuro que la cabeza, debe evitarse en extremo la semejanza de tintas del campo con el objeto, pero si el campo es más oscuro que el general del objeto se deben dar algunos toques fuertes al objeto para hacerle aproximar; las

¹¹⁹² *Ibidem*, p. 111.

¹¹⁹³ *Ibidem*, p. 51.

niñas de los ojos deben estar fundidas, en el Rembran...casi no se ven si están o si dejan de estar.”¹¹⁹⁴

Clavé volvió a referirse a Rembrandt para insistir en el modo en el que la distribución de luces y sombras debe contribuir, como el color y las diferencias tonales, para individualizar los objetos representados. Clavé acudió a una obra del holandés conservada en la Galería Fese, donde se encontraba una obra de Rubens a la que también aludió, para ejemplificar su dicho:

“[p. 42] El claroscuro solamente debe dar un efecto como si fuese [tachado: *pintado*] con color; el cuadro de Rembran, de la galería Fese, al lado de los cuadros coloridos parece colorido y en las estampas inglesas pasa lo mismo. En un cuadro no solamente se deben destacar los objetos por tonos de color sino también por la luz, de manera que, dibujando solamente, no haya confusión de unos objetos a los otros”.¹¹⁹⁵

Como ya se indicó los comentarios que Clavé dedicó a los pintores del Siglo de Oro español resultan ser tan escasos como los dirigidos a las escuelas nórdicas, y más bien pueden ser considerados como negativos. Es curioso que el maestro de San Carlos, que tanto valoró la obra de Murillo y de Velázquez a la hora de someter a sus discípulos a la disciplina de la copia, les prestara tan poca atención en sus *Lecciones*. El legado artístico italiano captó tanto su atención que ni siquiera consideraciones de corte nacionalista le llevaron a contribuir a la revalorización de la pintura hispana que en aquellos momentos se estaba operando tanto en Francia como en Inglaterra; la estética clasicista del director de pintura de la Academia de San Carlos, con su pretensión de universalidad, se impuso sobre cualquier tentación de exaltación de la identidad nacional que podía esperarse en un pintor romántico, como lo fue Clavé. Por ello resulta interesante que Édouard Pingret, el rival francés del catalán, sí tuviera más presente en sus palabras a los pintores españoles del siglo XVII; ello, como ya se indicó, puede explicarse por la cercanía de Pingret con el monarca Luis Felipe de Orleans, ávido coleccionista y difusor de la pintura española. Desde luego que debe recordarse que las *Lecciones* de Clavé no constituyen una obra sistemática, sino tan sólo anotaciones que tienen un carácter fragmentario y

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 42 y 43.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 79.

seguramente programático; el manuscrito no consignó la totalidad de las ideas estéticas de Clavé.

Dado que para Pelegrín Clavé el dibujo y la composición ocuparon el primer puesto dentro del arte de la pintura, delatándose con ello como heredero de la estética florentina que dio nacimiento a las academias de arte en el siglo XVI, es natural que censurara en los pintores del siglo del Barroco el predominio de lo pictórico sobre lo lineal, es decir, del color y los efectos de luz y sombra sobre la corrección del dibujo. La oposición que, unas décadas después Heinrich Wölfflin teorizó en su *Renacimiento y Barroco* (1888), se encontró ya presente con claridad en la conciencia estética de Clavé. En realidad, la polaridad lineal-pictórico derivó de los prejuicios intelectuales florentinos frente al uso del color, como generador de las formas, por parte de la escuela de pintores venecianos, sin embargo, en Clavé, y en Wölfflin, sirvió para diferenciar a los artistas del Renacimiento de los del Barroco. Clavé denunció, como un exceso, el modo en el que tanto Diego Rodríguez de Silva y Velázquez como Bartolomé Esteban Murillo dotaron a sus figuras de una gran indefinición al difuminarlas, es decir, al restarles precisión dibujística. A pesar de la gran altura artística que siempre disfrutó Velázquez, y de la buena fortuna que tanto él, como Murillo, gozaron en la Academia de San Carlos, el catalán denunció sus estilos como excesos al violentar el uso del dibujo para construir la forma:

“Esta parte de marcarlo todo con esta precisión es lo que no conocen los tedescos, así es que sus pinturas carecen absolutamente de ilusión: Velázquez y Morillo han llevado al último punto esta máxima, todo esfumado, tantas partes indecisas, particularmente en los cabellos, y sólo algunos golpes secos para aproximar y para que la manera que decían que cuando [en] una Este principio de fundirlo todo quizá también lo haya exagerado un poco Andrea del Sarto, como se puede ver en su retrato en la galería Camochini”.¹¹⁹⁶

A Bartolomé Esteban Murillo Clavé le dedicó otro comentario de carácter negativo pues lo mencionó cuando habló de los excesos a la hora de usar los contrastes de luz y sombra para generar ilusión pero apartándose de la verdad; es decir, que el carácter mimético quedaba supeditado por el artificio. Clavé incluyó a Murillo al lado del Correggio

¹¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 48.

y del Caravaggio, dos pintores que no gozaron de una alta estimación dentro de la estética del catalán. Clavé señaló que:

“El principio de concentrar la luz es un gran principio pero no debe llevarse a un ex [p. 39] tremo y debe hacerse ver que aquella concentración de la luz es por acaso, o si no, se llega a la convención como en algunos cuadros de Corregio...En los cuadros del Caravaggio sucede lo mismo...en el cuadro de la Madona de Murillo, de la galería Corsini, toda la luz está concentrada en la cabeza y rodillas del niño. Sin duda, este es un grande principio de ilusión pero se separa de la verdad”.¹¹⁹⁷

El apellido Velázquez aparece, extrañamente, en una sección de las *Lecciones* en las que Clavé aborda el modo de pintar al fresco. El catalán señaló que “Otros dicen, para que no se hagan pequeñas aberturas o grietas, se prepare con cal puzolana y esterco de caballo. Velázquez”.¹¹⁹⁸ Puesto que Diego Velázquez no practicó la técnica del fresco, este comentario no debe estar vinculado con el español, sin embargo, surge la interrogante de a quién tenía en mente Clavé.

En relación a los pintores que trabajaron durante el siglo XVII Pelegrín Clavé tuvo en claro quienes se adscribieron al clasicismo, quienes se inclinaron por la representación naturalista de la realidad y quienes cayeron en los excesos barrocos. En relación a estos últimos, a pesar de que el catalán no gustó del barroquismo, aun así supo encontrar aspectos positivos, como en el caso de Romanelli y de los discípulos de Pietro de Cortona. Llama la atención que dentro de los comentarios de Clavé ninguno se haya dirigido a los pintores vinculados al Rococó; tal vez sea la indiferencia absoluta el signo más elocuente del desagrado que este estilo debía provocar en el maestro clasicista que denunció todos los excesos y artificios vinculados al barroquismo. En las palabras de Clavé no hubo cabida para los representantes de la pintura galante como Jean-Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Honoré Fragonard, Jean-Baptiste Greuze o Jean-Marc Nattier, por mencionar tan sólo a algunos de los más destacados. El desinterés que Clavé sintió por la pintura de la primera mitad del *Settecento*, abarcó incluso a los italianos, puesto que

¹¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 75.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 146.

tampoco dirigió palabra alguna a pintores como Giovanni Antonio Canal, el “Canaletto”; Bernardo Bellotto; Francesco Guardi o Giovanni Battista Tiepolo.

La “restauración” del arte de la pintura: del Neoclasicismo al Romanticismo.

A pesar de que Clavé no mencionó de manera individual a ninguno de los pintores vinculados al Rococó, ni uso el término creado en el ámbito del Neoclasicismo detrás del cual se encuentran las palabras francesas “rocaille” y “baroque” y que nació teniendo un sentido peyorativo, sí se refirió a ese estilo en el que encontró una forma que servía para deleitar los sentidos, pero que no lograba tocar al corazón o al espíritu. Clavé aludió a los tiempos en que se tenía como mejor pintor a aquel que sabía “más dar un efecto, un movimiento y un toque a sus cuadros”. El español señaló, usando una terminología heredera de la metáfora orgánica aristotélica implícita en el legado de Giorgio Vasari, que esos tiempos eran de degeneración, frente a los cuales se alzó el máximo exponente del Neoclásico, el francés Jacques-Louis David (1748-1825), quien rechazó el estilo de sus predecesores, por no ser verdadero, y abrió un camino renovado a la pintura. El catalán señaló:

“En la pintura podemos considerar dos partes: la *materia* y la forma; la *material* sería el sujeto que se trata, la filosofía con que están colocadas éstas y aquellas figuras, el sentimiento sobre todo, etcétera, la *forma* el modo de ser ejecutada dicha pintura, el manejo del pincel, en fin, todo lo que puramente deleita la vista. De aquí se seguirá que la forma sólo sirve para deleitar un sentido, será una parte bien inferior [a] aquélla que sirve para tocar nuestra parte espiritual, nuestro corazón o nuestra fantasía. Esto, no obstante, [ha] habido tiempos que se ha olvidado enteramente esta última parte y era tenido por mejor pintor el que sabía más dar un efecto, un movimiento y un toque a sus cuadros. Véase, o si no, después de Rafael tantos pintores como se mencionan, si se les quita esta *forma* ¿qué es lo [p. 95] que queda en sus obras? A tal estado había degenerado la pintura cuando un David conoció que no era la verdadera y fue por un camino diferente del de sus antecesores”.¹¹⁹⁹

¹¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 125 y 126.

Para Clavé, Jacques-Louis David fue un auténtico restaurador del arte que se había hundido en el hedonismo del placer sensorial. El propio David operó el tránsito de una pintura vinculada a la galantería rococó, como su retrato del Conde Potocki (1781), hacia una cargada de contenido revolucionario como *El Juramento de los Horacios* (1784). Dentro de los artistas a los que Clavé dedicó algún comentario, hubo otros cuatro pertenecientes al Neoclásico: el discípulo de David, Anne-Louis Girodet; Antonio Canova, uno de los escultores más celebres de todos los tiempos; y los españoles José Aparicio y José de Madrazo.

De Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824), artista que aunque se formó al lado de Jaques-Louis David fue aclamado por la generación de los jóvenes románticos, Clavé fijó su atención en la representación que hizo del *Diluvio* (c. 1806). El español señaló que Girodet, como otros de los discípulos de David, trató los temas religiosos de manera demasiado fuerte. Lo que el catalán percibió, desde su óptica clasicista, como un exceso, fue justamente lo que encantó a los románticos. Es interesante señalar que Édouard Pingret se refirió también a la pintura de Girodet cuando, escondido en el anonimato, publicó en 1854 en *El Ómnibus* su crítica a la Sexta Exposición de la Academia de San Carlos; el pintor francés indicó que “Girodet, el alumno del famoso David, que alcanzó el premio decenal en Francia, [como Poussin] han tratado el mismo asunto [el Diluvio]; y el color crepuscular, siniestro, mortecino de sus cuadros, no podría sostener la vecindad de esas copias negras y rojas de Rembrandt...”.¹²⁰⁰ Para Pingret, tanto la versión del Diluvio pintada por Girodet, como la de Poussin, eran superiores a la que había presentado Francesco Coghetti, copia de una obra del Guercino, por ser más fieles a “ese color opaco que imprime a los objetos una lluvia abundante”.¹²⁰¹ Donde Pingret percibió coherencia y verosimilitud, Clavé vio un exceso, que más bien deriva de los gestos de las figuras y no de la impresión de la tempestad. El catalán señaló:

¹²⁰⁰ Vid. Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 166.

¹²⁰¹ *Ídem*.

“Girodet, en su *Diluvio*, y otros discípulos expresaron ya con asuntos religiosos, pero los trataron, digámoslo así, de una manera demasiado *fuerte*...”¹²⁰²

En el caso de Antonio Canova (1757-1822), máximo exponente del Neoclasicismo escultórico, Clavé le dirigió tan sólo un comentario, circunstancia que más que minimizar su valor lo enaltece, puesto que a pesar de dedicarse a un género artístico diverso fue incluido en unos apuntes dirigidos a la formación de los discípulos de pintura; en contraste, Canova aparece citado con frecuencia en las cartas de Manuel Vilar. Clavé mencionó al escultor cuando abordó el tema de la alegoría, indicando que aunque se desconozca el significado de los leones que colocó en su *Sepulcro* (como habla en plural Clavé debe referirse a la tumba del Papa Clemente XIII en la Basílica de San Pedro en el Vaticano) el impacto que generan en el espectador resulta muy atractivo y eficaz. Clavé comentó que:

“Estos asunto alegorías se pueden tratar bien en pintura, particularmente [p. 27]cuando están bien expresados, que no es de lo más difícil a quien está familiarizado en la lectura de los poetas y aunque la alegoría no esté bien clara, si se logra llenar la imaginación de ideas misteriosas, mucho se habrá alcanzado; es aquella ansia de saber lo que significan aquellas cosas, aquél no sé [qué], que producen en nosotros un placer, digamos como el de la música, que nos llena la cabeza de ideas indecisas, vagas, en fin, misteriosas, por ejemplo en el Sepulcro de Cánova, aunque no se sepa el significado de aquellos leones, sin embargo, causan una buena impresión a quien lo mira...”¹²⁰³

Pelegrín Clavé mencionó a dos pintores españoles vinculados con el Neoclasicismo: José Aparicio Inglada (1773-1838) y José de Madrazo y Agudo (1781-1859). A pesar de que el maestro de San Carlos no señaló a cuál de los pintores pertenecientes a la familia Madrazo se refería de modo particular, al mencionar a “Medraso” junto a Aparicio ello permite inferir que se refirió a los pintores arriba señalados que fueron coetáneos y son considerados como dos de los principales representantes del Neoclasicismo pictórico español. Clavé acusó a ambos artistas de haber realizado un tipo de pintura que a pesar de la verosimilitud de su apariencia resultaba ser seca; el catalán indicó:

¹²⁰² *Pelegrín Clavé, Lecciones estéticas, op. cit.*, p. 126.

¹²⁰³ *Ibidem*, p. 64.

“...Al vicio de hacerlo todo de manera [como] sucedió, el de quererlo hacer todo del natural, es decir, que para pintar un cuadro hacían un teatrillo donde ponían todas las figuras que debían entrar, con sus trajes, muebles, etcétera. Como hasta entonces todo había sido ideal, cuando se veían [tachado: figuras] pinturas hechas según este sistema, gustaban porque tenían un aspecto de verdad, pero las pinturas hechas así, como las de Aparicio y Medraso, son secas, etcétera”.¹²⁰⁴

El maestro español mencionó a diversos pintores del siglo XIX, ninguno de los cuales goza hoy de una gran fortuna crítica, pero ignoró a los principales exponentes de la pintura francesa de tal centuria. Ni Jean Auguste Dominique Ingres, ni Horace Vernet, ni Théodore Géricault, ni Eugène Delacroix fueron aludidos por el maestro de pintura de la Academia de San Carlos. Clavé mencionó a Nicola Consoni (1814-1884) en la sección en la que abordó cuestiones técnicas como el modo de fabricar barniz para velar.¹²⁰⁵ Al húngaro Károly Markó (1793-1860) lo mencionó en el mismo contexto cuando habló de cómo “el azul mineral bien quemado es muy bueno para velar y también el azul de Prusia, quemado”.¹²⁰⁶ A Eugenio Landesio lo citó cuando abordó la técnica del fresco señalando que “la paret se prepara con cal [al margen izquierdo: *preparación de la paret*] polvo de mármol y puzolana o arena.”¹²⁰⁷ En la sección de “recetas” técnicas aparece el apellido Lais sin que haya podido identificar a quien se refirió Clavé.¹²⁰⁸

Las *Lecciones* de Pelegrín Clavé concluyeron con la enumeración de diversos pintores belgas, sin que el catalán profundizara en su legado artístico: Gustave Wappers (1803-1874); Nicaise de Keyser [nombrado por Clavé simplemente como Dekeysner] (1813-1887); Louis Gallait [Luis Gallait] (1810-1887); Henri Decaisne [D. Caisne] (1799-1852); Jean-François Verheyden [Verheyren] (1806-1889); Louis de Taeye [Luis de Taeye] (1822-1890) y el oscuro Francisco de Bruijcher a quien Clavé mencionó como pintor de género.

¹²⁰⁴ *Ibidem*, p. 99.

¹²⁰⁵ *Ibidem*, p. 137.

¹²⁰⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹²⁰⁷ *Ibidem*, p. 146.

¹²⁰⁸ *Ibidem*, p. 136.

CONCLUSIONES.

La Anunciación y La Visitación del pintor nazareno Johann Friedrich Overbeck, que pertenece al acervo custodiado por el Museo Nacional de San Carlos, posee un gran valor para el estudio de la historia del arte del siglo XIX, tanto en lo referente al contexto europeo como al mexicano. Por ello sorprende el que, hasta el día de hoy, la atención que ha recibido por parte de los estudiosos del período sea marginal; el presente estudio tuvo como motivación central el adentrarnos en el conocimiento de una pieza que puede ser reputada como paradigmática, no sólo de la producción de Overbeck, sino del movimiento nazareno, el cual ejerció una poderosa influencia en el arte de su tiempo. La importancia del legado artístico de la Hermandad de San Lucas fue cayendo en el olvido en la medida en la que el nacionalismo germano y la estética formalista lo fueron infamando como retardatario.

Aparte del “desprestigio” en el que se hundió el nazarenismo, por parecer representar el polo opuesto a la lógica de la vanguardia y a las exigencias del “Progreso”, en el caso de la pintura conservada en el museo mexicano, tal vez hayan sido sus dimensiones reducidas, y el hecho de no haber sido realizada al óleo sobre lienzo, sino al gouache sobre pergamino, lo que contribuyó a que la pieza haya pasado un tanto desapercibida. No obstante, en estas dos características radica gran parte de su relevancia, ya que la hacen aparecer como un ejemplo notable de la labor de un artista romántico que se alejó de las convenciones académicas para apropiarse una estética cercana a la sustentada por los monjes iluminadores del medioevo y del Primer Renacimiento, como lo fue el Beato Fray Angélico, quienes antes del surgimiento de las academias de arte en el siglo XVI nutrieron su creación artística con la fe religiosa que profesaron, justo como Overbeck se propuso hacer, despreciando con ello el sistema de pensamiento racionalista propio de los establecimientos educativos nacidos en la Florencia del Alto Renacimiento.

La pintura conservada en San Carlos puede ser calificada como primitivista al haber sido concebida como resultado de la emulación de los artífices del siglo XV. Ello la hace ser

un ejemplo de las tendencias historicistas propias del Romanticismo, las cuales buscaron inspiración en los estilos del pasado, particularmente en los nacidos durante la Edad Media, como contestación al gusto neoclásico nutrido con el repertorio formal del mundo antiguo. El deseo de hacer suya la estética de los primitivos no fue tan sólo una opción estilística, sino que entrañó una oposición a la cultura racionalista, materialista y secularizante de la Ilustración; la obra de Overbeck documenta el revivalismo del catolicismo. *La Anunciación* y *La Visitación* adquiere su sentido pleno dentro del contexto de la lucha de los fieles por mantener la vigencia de la cosmovisión cristiana en la Edad Contemporánea. Puesto que la pintura fue realizada por un hombre de fe, como lo fue de un modo destacado Johann Friedrich Overbeck, la comprensión profunda de su eficacia escapa al análisis meramente racional, ya que la pieza fue concebida en abierta oposición al imperio de la razón; la mirada devota resulta insustituible para paladear el sentido místico de la pieza.

El pintor nazareno no se propuso realizar una pintura de historia bíblica al modo de las concebidas por la estética académica, las cuales se encontraban en la cúspide de la prelación de géneros, igualadas a las narraciones mitológicas, alegóricas y profanas. Overbeck no se limitó a ilustrar un texto, sino que creó un mecanismo mediante el cual puso de manifiesto la actualidad de la Palabra de Dios. *La Visitación* y *La Anunciación* es mucho más que un objeto cultural inerte; es una oración elevada por medio de imágenes y palabras. No representa un hecho pretérito, sino que perpetúa en el tiempo la veneración (hiperdulía) que la Iglesia rinde a la Madre del Mesías, a la *Theotokos*. En la época que precedió al sometimiento de la labor artística por parte de las academias de arte a las exigencias intelectuales que permitieron a los artífices elevar su rango social, al alejarlos del trabajo mecánico, artesanal, para aproximarlos al modo de operar propio de las artes liberales, fundamentadas en la acción de la inteligencia, en los monasterios la obra de arte nacía como una extensión natural de una vida consagrada al diálogo con la divinidad. Overbeck, al construir su identidad como la de un nuevo monje-pintor, pudo recuperar la espiritualidad propia del arte sacro. La autenticidad y sinceridad de su obra

derivó de su implicación personal con la temática representada; su creación se alimentó de la santidad con la que vivió su vida en un tiempo de oposición hacia la fe.

Una de las sugerencias derivadas de la reflexión en torno a la pintura del Museo de San Carlos, conocida desde siempre como *La Anunciación y La Visitación*, es que tal denominación resulta inexacta y desconoce el sutil modo de operar de la pieza. El verdadero asunto tratado por Overbeck fue el de la *Institución del Ave María*, pero no como un acontecimiento de la historia sagrada, sino como un saludo que se tributa de manera sostenida. La pintura del nazareno violenta la concepción mundana del tiempo, al acercarse al misterio de la permanencia de lo divino. Las palabras pronunciadas por Gabriel e Isabel transitan por las edades para llegar a la época de Overbeck, continuar hacia nuestro presente, y prolongarse para implicar a los hombres y mujeres venideros. Todo aquel que observa la representación del homenaje elevado a María y lee las inscripciones que la acompañan, "*Ave! gratia plena! Dominus tecum*" y "*Benedicta tu in mulieribus! Et ben. Fructus ventris tui*", se suma al coro de quienes han reconocido la grandeza de la mujer que aceptó ser la Madre de Dios y que fue adornada con el mayor número de gracias que ha recibido cualquier creatura. La pintura de Overbeck funciona en tres planos: el visual, el conceptual y el factual; su obra hace realidad lo mismo que presenta. Adicionalmente, el pintor nazareno dotó de actualidad a otra oración, el *Magnificat*, compuesta por María como repuesta a las palabras pronunciadas por su parienta, pero también por las del ángel, al encontrarse ambas unidas y constituir un mismo saludo, originado en dos tiempos, pero perpetuado en uno solo. Los dones concedidos a María de Nazaret serán reconocidos y celebrados por todas las generaciones.

Al lado de la elaboración de una pintura-plegaria, de contenido eminentemente mariano, Overbeck expresó la religiosidad propia de su tiempo. En oposición al poco respeto y al puesto accesorio que en tiempos del Beato Fray Angélico aún se concedía a San José, el nazareno hizo del santo varón un protagonista fundamental en su pintura. La inclusión del esposo en las escenas del anuncio del ángel y del viaje de María para asistir a Isabel resulta atípica; se aleja de una tradición iconológica secular y pone de manifiesto el

profundo amor que el siglo XIX sintió por el carpintero que tuvo el carácter de cabeza de familia y custodio de María y de Jesús. La pintura de Overbeck tiene un sabor josefino que ningún pintor del siglo XV habría insuflado; ello pone en evidencia que las tendencias primitivistas del movimiento nazareno no buscaron imitar de una manera mecánica a los artífices del pasado, sino que se apropiaron de sus características formales para expresar una convicción religiosa que había madurado de acuerdo al ritmo propio de la historia de la Salvación. En la escena dedicada a la *Anunciación* José aparece a la distancia como el solícito jardinero que cuida y hace florecer el *hortus conclusus* de María: el esposo, al renunciar a sus derechos conyugales, permitió que la virgen-madre pudiera concebir al Mesías. La participación de José hizo que el misterio de la Encarnación pudiera llevarse a cabo ante los ojos de sus contemporáneos. En el caso de la *Visitación*, Overbeck lo hizo aparecer como el compañero que facilitó el que María se pusiera en camino para ayudar a Isabel a dar a luz al *Prodromos*.

En suma, la preferencia que sintió Overbeck por los artífices del siglo XV no le hizo ser un hombre atrapado en el pretérito, sino que fue un católico que dio expresión visual al clima espiritual de su propia centuria. La descalificación del movimiento nazareno tan sólo fue el resultado de los prejuicios instaurados por el racionalismo, el materialismo y la secularización que la Ilustración y la Revolución Francesa pretendieron imponer, a los que se sumaron el nacionalismo alemán y el triunfo de la estética formalista. La fobia hacia los valores religiosos que ha impregnado el discurso histórico de la Edad Contemporánea explica, en gran medida, el escaso interés que la labor de Overbeck y su círculo conoció durante la mayor parte del siglo XX; en oposición a ello, la Posmodernidad, tan recelosa sobre la suficiencia de la razón, ha desmoronado los prejuicios que impedían apreciar el legado artístico y cultural de la Hermandad de San Lucas y de los artistas, como los puristas, que sintieron la necesidad de recuperar la espiritualidad propia del arte sacro.

Para Pelegrín Clavé, el responsable de reorganizar la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos de México, *La Anunciación* y *La Visitación* sirvió como una vía para recibir el influjo místico de Johann Friedrich Overbeck, artista con el que mantuvo lazos de amistad a su paso por Roma. Es un hecho documentado, por el propio pintor español, que

cuando se dio a la tarea de reemprender los trabajos de decoración de la cúpula de la iglesia de La Profesa, acudió al magisterio del pintor nazareno, al copiar la pintura que ya por entonces formaba parte del acervo del establecimiento educativo mexicano; el ejercicio no implicó el empeño de reproducir con exactitud el modelo elegido, sino que el español creó dos obras autónomas a partir de la pintura nazarena. Las alteraciones introducidas por Clavé hicieron que el maestro creara algo enteramente nuevo, en particular en el caso de la *Visitación*, la cual, a pesar de delatar la fuente de la que deriva su composición, se alejó tanto de ella que llegó a desvirtuar el contenido original. No sólo es que Clavé no preservara las sutiles relaciones que hacen de la obra de Overbeck un pieza de una gran profundidad mística y teológica, sino que la “reducción” fue tal que, al excluir a San Gabriel, se perdió del todo su vinculación con el anuncio de la elección de María. A pesar de esto, y del aspecto realmente menos complejo desde el punto de vista iconológico, Clavé preservó la alta dignidad y el papel central de San José. En este sentido, sus copias también expresan la devoción decimonónica al santo carpintero. Su versión de la *Visitación* se mantuvo mucho más fiel al original de Overbeck.

A pesar de que Clavé fue un artista tan católico como el nazareno, no tuvo como éste la vocación de poner al servicio de Dios su talento artístico; si el alemán transitó por la vía de la religión para alcanzar su plenitud profesional, el español tuvo intereses mucho más mundanos. Clavé fue un pintor que hizo del retrato, género inferior para las convenciones de la época, el campo en el que se realizó como artista, recibiendo a cambio fama y éxito económico. En Pelegrín Clavé existió una dicotomía entre su labor como artista y su trabajo como docente; en el primer plano no hubo cabida para la pintura religiosa, pero tampoco para otras ramas de la pintura de historia. En su carácter de maestro de la Academia de San Carlos sí se vio obligado a enseñar este género, y de hecho, fue en su papel de Director particular de este ramo que se implicó en la decoración de la cúpula del templo mexicano, toda vez que fue en conjunción con sus discípulos y con miras a favorecer su enseñanza que se ligó a la empresa de restaurar el dañado recinto, cedido a los filipenses tras la expulsión de los jesuitas.

Clavé, sabedor de su nula inclinación por la pintura de historia, pero deseoso, como buen católico, de abordar su encomienda con dignidad y devoción, tuvo que buscar en Overbeck lo que él no tenía: un talante místico. El catalán, sostenedor de la estética académica, tuvo plena conciencia de que si quería infundir espiritualidad a su obra requería de encontrar un estímulo fuera de las convenciones racionalistas del arte académico: lo halló en el rebelde romántico Overbeck, y en una pintura perteneciente a su etapa temprana, cuando el entusiasmo de su reciente conversión al catolicismo se encontraba en todo su apogeo. El influjo de *La Anunciación* y *La Visitación* sobre Pelegrín Clavé no se dio en el ámbito formal, sino en el del contenido; no en la elección de la temática, pero sí en el anhelo de hacer un arte sagrado sincero y espiritual. Clavé no fue un artista primitivista como sí lo fue Overbeck; en el nazareno existió una adecuación entre su sed de espiritualidad y el empeño de emular a los maestros del siglo XV. La lectura de las *Lecciones estéticas* de Clavé y la de la *corpus* epistolar de Manuel Vilar ponen al descubierto el profundo respeto que ambos creadores sintieron por el pintor nazareno, así como la valoración positiva que hicieron de los artistas primitivos; sin embargo, su gusto por ellos no implicó el que los estimaran por encima de los maestros consagrados por la estética académica. Al enfrentarse al encargo de pintar los *Sacramentos* y la *Adoración de la Cruz* el maestro de San Carlos no buscó emular ni a los primitivos, ni a los artífices bizantinos, como en Francia hacían en ese momento artistas como Hippolyte Flandrin o William Bouguereau, sino que mantuvo vigentes las convenciones académicas, entre las que se encontraba el dogma artístico de la excelencia de Rafael Sanzio. El *Padre Eterno*, la única de las pinturas realizadas íntegramente por Clavé y la única que sobrevivió al incendio que acabó con el conjunto, delata la influencia de obras del maestro de Urbino, copias de las cuales tenía en su posesión el español al momento de trabajar para La Profesa: *La Visión de Ezequiel*, *La Disputa del Sacramento* y *La Galatea*. Ello se encuentra en sintonía con la suma valoración que expresó por él en sus notas, en las denominadas *Lecciones estéticas*; Rafael no sólo fue el maestro al que se refirió en más ocasiones, sino que fue el referente con el cual confrontó la obra de otros maestros. Las pinturas que compuso Clavé para La Profesa se han alineado dentro de la

tradición derivada de los ciclos dedicados a los Sacramentos realizados por Nicolás Poussin, una de las figuras centrales dentro del canon académico, sin embargo, resultaría contradictorio que el español hubiera usado como modelo a un artista por el que tuvo una muy mala opinión, según se desprende de sus apuntes.

Al enfrentar el problema del orden el que fueron representados en *La Profesa los Sacramentos* y *la Adoración de la Cruz*, dilema difícil de resolver puesto que la documentación conocida es muy parca al respecto, habría que tomar en cuenta los posibles efectos derivados del ejercicio de haber copiado la pintura de Overbeck; necesariamente debió haber existido alguna diferencia cualitativa entre las pinturas emprendidas durante la primera fase de los trabajos y las concluidas tras la reanudación de los mismos. El objetivo de Clavé al acudir al magisterio de Overbeck fue el que las pinturas que aún quedaban por realizarse tuvieran un estilo más espiritual y delicado. El gran enigma al abordar, a través de fotografías antiguas y de los estudios y bocetos vinculados con esta empresa, el análisis de las desaparecidas pinturas de *La Profesa* radica en determinar si Clavé consiguió componer obras que pudieran ser reputadas como más espirituales. Fausto Ramírez postuló, acertadamente, que existe en el programa del ciclo una transición gradual desde la representación de las escenas en espacios cerrados hacia los abiertos, ello en relación a la creciente inmersión de los sucesos en un ambiente de mayor luminosidad natural. La importancia que Clavé atribuyó al mayor protagonismo de la luz, identificada desde tiempo antiguo con la presencia de Dios, quedó confirmada por las palabras del propio maestro, pues registró que cuando Eugenio Landesio visitó el templo el 29 de enero de 1867 ambos concordaron en la ventaja que se derivaba de entonar claro las pinturas, como él había optado después de haber copiado *La Anunciación* y *La Visitación*. El recurso a la luz, y la desmaterialización con ella asociada, fueron los medios que Clavé empleó para conferir a las pinturas realizadas en la segunda fase una mayor espiritualidad. La sucesión de los sacramentos se ve coronada por la presencia de una Cruz, toda ella hecha de luz, la cual muestra, como si de una Transfiguración se tratara, el instrumento en el que Cristo triunfó al operar la Redención y reunir a la humanidad con su Creador. Todo el programa se completa con la

representación del Padre en el Empíreo: los sacramentos instituidos por Cristo confieren la gracia necesaria para que el fiel que ha sido redimido por Él y santificado por la acción del Espíritu Santo, a través de la acción de la Iglesia, pueda alcanzar la visión beatífica y contemplar cara a cara a Dios.

El no pasar por alto el hecho de que Pelegrín Clavé copió *La Anunciación y La Visitación* de Johann Friedrich Overbeck como preparación para reemprender los trabajos para La Profesa, suspendidos por la persecución religiosa operada por el gobierno anticlerical de Benito Juárez, permite comprender la armonía que existió entre el alemán y el español: ambos fueron pintores católicos que tuvieron que sostener la vigencia de su fe ante la oposición de los gobiernos liberales. En el caso del alemán, su opción fue la de acudir al ejemplo de los pintores anteriores al Alto Renacimiento, la del español, la de conservar la noción de la superioridad de los maestros sancionados por la estética académica, aunque reconociendo los méritos de quienes les habían precedido en el tiempo. La reflexión sobre el hecho de que Clavé volvió su mirada a la obra de Overbeck abre la vía para considerar el grado en el que el español se sumó al culto decimonónico hacia los primitivos. Con excepción de algunos dibujos realizados por el catalán, se puede afirmar que formalmente su obra se mantuvo ajena a la influencia de los primitivos. Sin embargo, el artista sí participó en su revaloración; ello queda en claro al leer las *Lecciones estéticas*, en las cuales consignó diversas frases laudatorias dirigidas hacia ellos, así como el Discurso que pronunció con motivo de la solemne distribución de premios que la Academia realizó en 1863. A pesar de ello, Clavé reconoció que por muy atractivas que hubieran sido sus aportaciones, la perfección artística tan sólo se alcanzó con los maestros del siglo XVI, durante el Alto Renacimiento.

Al ser Pelegrín Clavé un artista vinculado con el Romanticismo, resulta imposible el no considerar la circunstancia existencial que atravesó al momento de realizar las pinturas de La Profesa y de buscar la inspiración en Overbeck. La conclusión de los trabajos realizados para el templo filipense marcaron el final de la obra de Clavé en México; las últimas pinturas fueron ejecutadas en un momento en el que el español se encontraba anímicamente agotado y deseoso de abandonar el país en el que habían transcurrido sus

años más fructíferos. A pesar de haber dado nacimiento a una escuela nacional de pintores académicos y de haber gozado del reconocimiento y del afecto de una gran parte de la sociedad mexicana, el peso de las circunstancias adversas que tuvo que enfrentar lo ahogaron en el abatimiento. La imagen que ha prevalecido de Clavé es la de un hombre que salió victorioso en las batallas que tuvo que librar para mantenerse al frente de la enseñanza de la pintura en la Academia; sin embargo, la confesión de tristeza que el mismo Clavé consignó en una carta dirigida a Claudio Lorenzale nos obliga a rectificar la visión triunfalista del pintor. Ello no sólo tiene un interés subjetivo, anecdótico, sino que da luz sobre el ambiente artístico mexicano en el que se desarrolló el drama de Clavé, así como la tragedia de su principal opositor: el mexicano Juan Cordero.

Las causas que llevaron a Clavé al desánimo fueron diversas. Las críticas desfavorables en contra de las pinturas de La Profesa que escribió Felipe López López, y el hecho de no haber gozado del reconocimiento del Emperador Maximiliano, a pesar de que sí fue honrado por él, como demuestra el hecho de que le obsequió una flauta de cristal, contribuyeron a su pesadumbre. Sin embargo, fueron tres los factores determinantes que lo hundieron en una profunda tristeza: la temprana muerte de Manuel Vilar en 1860, seguida por la de Bernardo Couto en 1862; el triunfo de la facción liberal en la Guerra de Tres Años que supuso una serie de ataques y venganzas en contra de la conservadora Academia de San Carlos y de su planta docente, así como la implantación de una legislación enemiga de la religión católica; y, el resultado de los ataques perpetrados en su contra por Édouard Pingret y Juan Cordero.

La desaparición de Manuel Vilar tuvo consecuencias catastróficas en el ánimo del español; la reorganización de la educación artística en México, a la que se ligaron por el deseo de hacer fortuna en el Nuevo Mundo, fue una empresa compartida: juntos se embarcaron en ella, sólo que Vilar perdió la vida antes de poder regresar a Europa. Los sucesos que acompañaron la pulmonía que puso fin a la existencia del escultor, pudieron haber modificado la composición de la pintura dedicada a representar la *Extremaunción* en La Profesa. Dos años más tarde, Clavé volvió a enfrentar el dolor de perder a un amigo cercano: con la defunción de José Bernardo Couto el español perdió a uno de sus

principales defensores. El triunfo definitivo de los liberales implicó el que éstos se apropiaran de la Academia de San Carlos, que había sido una institución que llegó a su esplendor unida a la acción de los conservadores. El gobierno juarista fue implacable a la hora de incorporar el establecimiento en la estructura de la administración pública mediante la cual habría de ejercer el poder; la oposición que los maestros de la Academia habían manifestado por el anticlerical bando liberal fue castigado con medidas de hostigamiento hacia los docentes; Eugenio Landesio tuvo que dejar la escuela, y el país, al resultarle inaceptable la violencia de los liberales.

Menos atención han recibido los efectos causados por la oposición de Édouard Pingret y de Juan Cordero; si bien es cierto que, aparentemente, Pelegrín Clavé salió victorioso puesto que consiguió mantenerse al frente de la enseñanza de la pintura en la Academia, el precio que tuvo que pagar fue alto: la institución conservó al docente pero anuló, dentro de su ámbito, al artista. La animadversión del pintor francés nació del hecho de que Clavé, como responsable principal de la organización de la sección de pintura dentro de las exposiciones anuales presentadas en la Academia, se convirtió en un obstáculo para sus planes de rápido enriquecimiento. Pingret no sólo tuvo que conformarse con la limitación del espacio que se le concedió para exhibir su obra, en particular cuando se incluyó la producción de algunas de sus alumnas, sino que tuvo que tolerar que el Clavé-retratista, el que constituía su principal competidor, expusiera su obra en una sala especial y con ciertos recursos que garantizaban su mejor lucimiento. El francés resultó exitoso a la hora de presentar a Clavé, ante la opinión pública, como un maestro que actuaba guiado por el favoritismo y que hacía uso de los recursos de la Academia para su beneficio personal. Resulta significativo el que no se alzaran voces para defenderlo de estas acusaciones y que cuando se renovó por última vez su contrato se introdujera la observación de que la obra propia de Clavé no debía obstaculizar su desempeño al servicio de la Academia. De modo similar, resulta sintomático el hecho de que el español expusiera por última vez su producción retratística en la Séptima Exposición, celebrada a finales de 1854, y que finalmente desapareciera de las muestras el *Estudio del Director D. Pelegrín Clavé*.

El mexicano Juan Cordero al regresar plenamente formado de Roma, circundado por el aura de un artista que había cosechado premios y elogios, reclamó lo que consideraba le correspondía: el ser colocado al frente de la enseñanza de la pintura en San Carlos. Antes de su llegada, un sector de la crítica había preparado el terreno para que el artista, conocido ya en México por su capacidad para realizar pinturas de historia gracias a su continua participación en las exposiciones de la Academia, ocupara el puesto de Clavé, un extranjero que no había sido capaz de satisfacer los deseos, de sus opositores y de sus amigos por igual, de realizar alguna obra del género más valorado por la estética académica que justificara su encumbrada posición. El conflicto Clavé-Cordero era inevitable pues se encontraba implícito en el sistema educativo implementado por el decreto de reorganización de 1843: el invertir en enviar pensionados a Roma haría necesario el reintegrarlos a su regreso. Lo que la norma jurídica no tomó en cuenta es que los maestros traídos de Europa tendrían la pretensión de perpetuarse en sus puestos, cerrando con ello la posibilidad de que algún artista mexicano pudiera dar los frutos para los cuales había sido formado. Clavé recibió el apoyo de Bernardo Couto y pudo prevalecer por encima de Cordero, quien consiguió sumar al grupo de sus partidarios al Presidente de la República, Antonio López de Santa Anna. La apología de Clavé se convirtió para Couto en un asunto vinculado con la defensa de la autonomía del establecimiento educativo; la intervención del Jefe del Ejecutivo era inaceptable. Por su parte, el español silenció a sus opositores cuando en la Octava Exposición presentó *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre*, una pintura de historia que poseía méritos suficientes para satisfacer las expectativas de la opinión pública. Después de casi diez años de permanencia en el país, por fin el Director particular de Pintura de la Academia se dignó realizar una obra a la altura de su prominente posición. Para el momento en que se dio la polémica con Cordero, el español todavía no había incumplido con su contrato, como sí pasó después.

El triunfo de Clavé a la hora de conservar su cátedra significó la completa anulación de Juan Cordero; si el español tuvo que sacrificar, en el ámbito de la Academia, su carácter de artista-retratista para prevalecer como docente, en el caso del mexicano el fracaso fue

total puesto que nunca pudo ver cumplido su sueño de estar a la cabeza de la escena artística nacional; Clavé obstaculizó su empeño por ganarse el apoyo del Emperador Maximiliano, y supo asegurar el que una vez alejado de San Carlos su puesto pasara a su discípulo José Salomé Pina. Cordero no recibió encargos en la capital que le permitieran florecer; sus pinturas para la capilla del Cristo de Santa Teresa la Antigua no gustaron y fueron pagadas en menos de lo acordado; la *Inmaculada Concepción* que realizó para la cúpula de San Fernando fue elaborada de manera gratuita. La tragedia de Cordero consistió en no haber podido alcanzar el puesto eminente dentro de la sociedad mexicana al que aspiró al regresar de Roma; su figura se convirtió en una secundaria; ello no fue un obstáculo para que recibiera el encargo honorífico de realizar, sin remuneración, el mural *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia* para la Escuela Nacional Preparatoria, el cual fue inaugurado el 29 de noviembre de 1874.

La Anunciación y La Visitación de Johann Friedrich Overbeck no debería ser olvidada a la hora de relatar el episodio de la actuación de la Hermandad de San Lucas dentro de la historia del arte del siglo XIX. La pieza representa un documento sobre la resistencia del mundo católico a desaparecer a consecuencia de los ataques del racionalismo de la Ilustración. Estilísticamente la obra muestra los efectos de la tendencia a emular a los artistas primitivos del siglo XV; en su contenido, la pintura establece un diálogo perpetuo con la divinidad. Fue la fe en Jesucristo el combustible que hizo arder la vocación artística de Johann Friedrich Overbeck, cuya luz llegó a iluminar a México a través del influjo que ejerció sobre Pelegrín Clavé.

FUENTES CONSULTADAS.

ARCHIVOS.

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos.

Museo Nacional de San Carlos. Expedientes de las obras del acervo.

LIBROS, CATÁLOGOS, REVISTAS, ENCICLOPEDIAS Y DICCIONARIOS.

ACEVEDO, Esther, et al, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, México, INBA, T. I

ADDINGTON SYMONDS, John, *El Renacimiento en Italia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 1ª edición 1875.

ALSOP, Joseph, *The rare arte traditions. The History of Collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*, London, Thames and Hudson, 1982.

ÁLVAREZ, Manuel H., "La pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes, su mérito artístico y su valor comercial" en *Memorias de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*, México, 1914.

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO, *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX*, Catálogo de la exposición, México, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, trad. de Gloria Cué, Madrid, Akal, 1991.

_____, *Fra Angelico, Biographical and critical study*, transl. James Emmons, Lausanne, Skira, 1955.

_____, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal, 1996.

ARNÁIS Y FREG, Arturo, "Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, núm, 2, 1938, pp. 21-43.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, "Contratos suscritos por la Academia de San Carlos con los profesores Javier Cavallari, Eugenio Landesio, Santiago Bagally y Jose A. Periam", *Anales*

del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XIII, núm. 50, tomo 2, México, UNAM-IIE, pp. 315-328.

_____, “Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 9, México, UNAM –IIE, 1942, pp. 117-127.

_____, “Eugenio Landesio y la enseñanza de la pintura de paisaje”, en *Historia del Arte Mexicano*, t. 10, Arte del Siglo XIX, vol. II, 1986, pp. 1450-

_____, *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*, Colección Popular, Ciudad de México, 1974.

_____, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, 2 vol., 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 - ENAP, 2009.

_____, *La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos, siglos XVIII y XIX*, México, Banco Santander Serfín, 2005.

BAILEY, Colin J., “The Nazarenes Exhibition in Frankfurt”, en *The Burlington Magazine*, Vol.119, No. 892, The Burlington Magazine Publications, Ltd, 1977, pp. 523-524 y 526.

_____, “Johann Friedrich Overbeck. Lübeck”, en *The Burlington Magazine*, Vol. 131, No. 1040, The Burlington Magazine Publications, Ltd, 1989, pp. 800-802.

BARGELLINI CIONI, Clara, y FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*, México, UNAM-IIE, 1989.

BAZANT, Jan, *Los bienes de la Iglesia en México, 1856-1875. Aspectos económicos y sociales de la revolución liberal*, México, Colegio de México, 1984.

BEAVINGTON ATKINSON, Joseph, *Overbeck*, London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1882.

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Océano, México, p. 192.

BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999.

BERTI, Luciano, *Beato Angelico*, Los Diamantes del Arte, No. 16, Barcelona, Ediciones Toray, 1968.

BOHN, Babette, "Malvasia and the Study of Carracci Drawings" en *Master Drawings*, Vol. 30, No. 4, Master Drawings Association, 1992, pp. 396-414.

BROUDE, Norma, *The Macchiaioli: Italian painters of the nineteenth century*, New Heaven, Yale University Press, 1987.

BROWN, Jonathan, *Francisco de Zurbarán*, New York, N. H. Abrams, 1991.

BROWN, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, México, SEP, 1976.

CALDERÓN ARGOMEDO, Esteban Alberto, *El régimen jurídico interno e internacional del patrimonio cultural*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Derecho, México, UNAM, 1997.

CARRILLO Y GABRIEL, Abelardo, *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El Arte en México de 1781-1843*, México, 1939

_____, *Las galerías de San Carlos*, Enciclopedia Mexicana de Arte, Ediciones Mexicanas de Arte, México, 1950.

CASANOVA Rosa y URIBE Eloisa, "Maximiliano y el liberalismo a pesar de los conservadores, 1860-1867", en *Historia del Arte Mexicano*, t. 10, Arte del Siglo XIX, vol. II, 1986, pp. 1461- 1489.

CASANOVA Rosa, y EGUIARTE Estela, "La producción plástica en la República restaurada y el Porfiriato: 1867-1911", en *Historia del Arte Mexicano*, t. 10, Arte del Siglo XIX, vol. II, 1986, pp. 1508-1532.

Catecismo de la Iglesia Católica, Santo Domingo, Librería Juan Pablo II, 1992.

CHECA, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1999

CHARLOT, Jean, "Juan Cordero. A Nineteenth-Century Mexican Muralist", *The Art Bulletin*, Vol. 28, No. 4, College Art, Association, December, 1946. , pp. 248-265.

_____, *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962.

CINELLI, Noemi, "El 'rigorismo académico' de A. R. Mengs. Orígenes de una mala interpretación de sus ideas innovadoras en la España de Carlos III", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla*, Num. 22, 2010. , p. 278

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006

CLARK, Kenneth, *La rebelión romántica: el arte romántico frente al clásico*, Madrid, Alianza Forma, 1990.

CLAVÉ, Pelegrín, *Lecciones Estéticas*, México, UNAM, IIE, 1990. Edición e Introducción de Salvador Moreno

CORTINA, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, INBA, 1985.

COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, (1ª. ed., 1872); estudio introductorio Juana Gutiérrez Haces, Notas Rogelio Ruiz Gomar, México, CONACULTA, 1995.

COVARRUBIAS SOLÍS, José Manuel, Ignacio Salazar Arroyo, María Ascensión Morales Ramírez, *Galerías de la Antigua Academia de San Carlos. Pasado y Presente*. Memoria de Restauración, 2000-2007, México, UNAM.

DANE, Hendrik, *Primeras relaciones diplomático-comerciales entre México y Alemania*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, 2012,

Decreto del 2 de octubre de 1843 sobre las Dotaciones de los directores particulares de pintura, escultura y grabado de la academia de San Carlos.

Decreto del 16 de septiembre de 1843.

DE LA VORAGINE, Santiago, *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

DE SANTOS OTERO, Aurelio, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.

DEMPSEY, Charles, "The Carracci Postille to Vasari's Lives", en *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 1, College Art Association, 1986, pp.72-7

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, "El primer centenario de la antigua Academia de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 51, México, UNAM-IIE, 1983, pp. 125-154.

Diccionario Larousse de la Pintura, Barcelona, PLANETA-AGOSTINI-, 1987.

Dictionary of Art, McGRAW-HILL, New York,

DRISKEL, Michael Paul, *Representing belief: religion, art, and society in nineteenth century France*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

DUBLÁN, Manuel y LOZANO, José, *Legislación Mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República*, Imprenta del Comercio, México, 1876, T. VIII.

Enciclopedia Italiana, Instituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1949.

FARÍAS GALINDO, José, *Goitia (Biografía)*, México, SEP, 1968.

_____, José, *Goitia... (su muerte) -Hechos- En el Duodécimo Aniversario de su Muerte*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1972.

FAUVET-BERTHELOT, Marie-France y Leonardo López Luján, "Édouard Pingret, un coleccionista europeo de mediados del siglo XIX", *Arqueología mexicana*, Núm. 114, México, marzo- abril, 2012

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, t. I, El Arte del Siglo XIX, UNAM, IIE; 2001 (1ª. ed. 1952).

_____, *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX. Documentos II (1858-1878)*, México, UNAM, IIE, 1964, pp. 106-118.

_____, "La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 13, México, UNAM –IIE, 1945.

_____, "José Martí como crítico de arte", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 19, México, UNAM –IIE, 1951.

FINALDI, Gabriele and KITSON, Michael, *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection*, London, National Gallery Publications, 1997.

FRANK, Mitchell Benjamin, *German Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot, UK, Ashgate, 2001.

FREEDBERG, S. J., *Pintura en Italia. 1500-1600*, trad. Vicente Lleó Cañal, Madrid, Cátedra, 1998.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*, México, UNAM, IIE, 1984.

_____, "El pintor Pelegrín Clavé y la renovación de la Academia de San Carlos", en *Historia del Arte Mexicano*, t. 10, Arte del Siglo XIX, vol. II, 1986, pp. 1412-1431.

GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza Forma, Madrid, 1985

GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, trad. Juan Manuel Ibeas.

GOSSMAN, Lionel, "The Making of a Romantic Icon: The Religious Context of Friedrich Overbeck's 'Italia und Germania'", en *Transactions of the American Philosophical Society*. New Series, Vol. 97. No 5, American Philosophical Society, 2007, pp. 1-91, 93-101.

GREWE, Cordula, "Re-Enchantment as Artistic Practice: Strategies of Emulation in German Romantic Art and Theory", en *New German Critique*, No. 94, Secularization and Disenchantment, 2005, pp. 36-71.

GUAL, Enrique F., "Museo de San Carlos de México", *Artes de México*, No. 164, México, Artes de México,

GUTIÉRREZ, Felipe Santiago, *Tratado del Dibujo y la Pintura. Con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antigua y moderna*, Fondo Regional para la Cultura y las Artes, Zona Centro, 2006.

HALE, Charles A., *El liberalismo mexicano en la época de Mora. 1821-1853*, México, Siglo XXI, 1972.

HARRIS, Natahniel, *The art of Paul Cézanne*, Nueva York, Gallery Books, 1989.

HARRISON, Charles, WOOD Paul y GAIGER Gaiger, *Art in Theory. 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell.

HARTT, Frederick, *Arte de la pintura, escultura y arquitectura*, Akal, Madrid, 1989.

_____, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York, H. N. Abraham, 1994

HAUSEN, Karin, "Family and Role-Division: The Polarisation of Sexual Stereotypes in the Nineteenth Century –an Aspect of the dissociation of Work and Family Life", *The German Family*, London, Croom Helm, 1981

HILTON, Timothy, *Los Prerrafaelitas*, trad. María Barberán, Barcelona, Destino – Thames and Hudson, 1993.

HONOUR Hugh, *El Romanticismo*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1981.

JAFFÉ, Michael, "The Carracci Exhibition at Bologna", en *The Burlington Magazine*, Vol. 98, No. 644, The Burlington Magazine Publications, Ltd, 1956, pp. 392-399 y 401.

J. PAUL GETTY MUSEUM, *Captured emotions. Baroque Painting in Bologna, 1575-1725*, Catalogue, December, 2008 – May, 2009, Los Angeles, Getty Publications, 2008 (essays by Charles Dempsey, Gail Feigenbaum, Andreas Henning, Scott Schaefer, Peter Björn Kerber, Elisabet Hipp, Stefano Pierguidi, Tatiana Senkevitch).

KEMPERDICK, Stephan, *Rogier van der Weyden 1399/1400- 1464*, Cologne, 1999, Könemann.

LABORATORIO DE DIAGNÓSTICO DE OBRAS DE ARTE, "[Juan] O’Gorman, [Pelegrín] Clavé, [José Agustín] Arrieta. Tres dictámenes de atribución", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVII, núm, 66, México, UNAM-IIE, 1955, pp. 139-153.

LLAMERA, Bonifacio, *Teología de San José*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953. *Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura* publicada el 31 de diciembre de 1946.

LETAYF WEHBE, Rosa María, *Revaloración de la vida y obra de Felipe Santiago Gutiérrez*, Tesis para obtener la Licenciatura en Historia del Arte, México, Centro de Arte Mexicano, 2012.

LÓPEZ, Felipe López, *Juicio crítico sobre las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, dirigidas por D. Pelegrín Clavé y ejecutadas en su mayor parte por los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos*, México, Imprenta de "La Constitución Social", 1863.

LOZANO, Luis-Martín y ZAVALA Magdalena, La colección del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Landucci-CONACULTA, 2006-

_____, “Renovación estética en la Academia de San Carlos: el purismo en la pintura de mediados de siglo”, *Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX*, catálogo de la exposición que se presentó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, 1999

MALTESE, Corrado, “Nazareni, Accademici di San Luca e Puristi nel Primo Ottocento Romantico a Roma”, en *Las academias de arte*, Memorias del VII Coloquio del IIE, México, UNAM, 1985, pp. 61-79.

MAYER, Roberto L., “¿Quiénes fueron Phillips y Rider?”, en el catálogo de la exposición *México ilustrado*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

MAYER, Roberto L., “Phillips, Rider y su álbum Mexico Illustrated ¿Quiénes fueron los autores de los dibujos originales?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 76, México, UNAM-IIE, 2000.

MAZA, Francisco de la, *Del neoclásico al Art Nouveau y primer viaje a Europa*, México, SEP, 1974.

MORENO, Salvador, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM, IIE; 1966.

_____, *El escultor Manuel Vilar*, UNAM, IIE, 1969.

_____, “Un siglo olvidado de escultura mexicana”, *Artes de México*, 17 (13), 1970.

Moyssén, Xavier, *Cuarenta siglos de la plástica mexicana. Arte Moderno y Contemporáneo*. Editorial Herrero, 1971.

_____, “El Dr. Hans Von Der Gabelentz y las pinturas de la Academia de San Carlos” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. UNAM-IIE,

_____, “Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 32, UNAM-IIE, 1963.

MUSEO NACIONAL DE ARTE, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, México, INBA, 2002.

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS, *Arte en tiempos de Goethe*, México, MNSC, 2001.

_____, *Cien obras maestras del Museo Nacional de San Carlos*, México, MNSC-Américo Arte Editores, México, 1998 (textos de Sandra Benito Vélez, Margarita Arnal Fernández, María Dolores Hernández Franco, Rocío Guerrero Mondoño, Francisco Icaza Landeros, Ana Elena González Vélez, Ariel López Aguilar, Eloísa Uribe).

_____, *Colección de Dibujos del Museo Nacional de San Carlos*, México, MNSC, 2010, (textos de Rebeca Kraselsky y Jane MacAvock).

_____, *De la creación a la copia. Siglo XVI al XX*, México, MSC-INBA, 1996.

_____, *Dioses Olímpicos en la Colección del Museo Nacional de San Carlos*, MNSC-INBA, 2004

_____, *Gesto, identidad y memoria. La escultura, un lenguaje para la historia de México*, Catálogo de la exposición, septiembre 2010- enero 2011, México, MNSC, 2010, (textos de Eloísa Uribe, Ana Catalina Valenzuela González y Antonio Toca Fernández).

_____, *Guía*, México, MNSC – Artes de México, 2000, (textos de Margarita Arnal Fernández, Sandra Benito Vélez, Ana Elena González Vélez, Rocío Guerrero Mondoño, María Dolores Hernández Franco, Francisco Icaza Landeros, Ariel López Aguilar, Alejandra Tapia Eguiarte).

_____, *Guía Oficial del Museo de San Carlos*, México, INBA-SEP, 1988 (textos de Graciela Reyes Retana y Aurea Ruiz de Gurza).

_____, *La cúpula de la Profesa*, México, MSC-INBA, 1970.

_____, *La demencia de Isabel de Portugal*, México, MSC-INBA, 1974.

_____, *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos. 1841 1863*, Catálogo de la Exposición, México, Museo de San Carlos, (textos de Montserrat Galí, Aurea Ruiz de Gurza, Angélica Velázquez y Sergio Raúl Arroyo).

_____, *La obra de los artistas nazarenos*, México, MSC-INBA, 1972.

_____, *Memoria del Museo Nacional de San Carlos. 40 Aniversario*, México, CONACULTA-INBA-Patronato del Museo de San Carlos A. C., 2008.

NICKEL, Helmut, "The Bride and the Cat: A Possible Source for Overbeck's *Freundschaftsbild* of Franz Pforr", *Metropolitan Museum Journal*, vol.27, New York, The Metropolitan Museum, 1992, pp. 183-187.

- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ORTÍZ MACEDO, Luis, *Edouard Pingret. Un pintor romántico en México*, México, Fomento Cultural BANAMEX, 1989.
- _____, *Édouard Pingret pintor romántico del siglo XIX*, México, CONACULTA, Serie Círculo de Arte.
- PÉREZ DE URBEL, Justo Fray, *Vida de Cristo*, México, MINOS, 1985 (1ª. ed. 1966).
- PIJOAN, José, *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XV El arte del Renacimiento en el Norte y el Centro de Europa*, Madrid, ESPASA-CALPE, 1989.
- PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.
- PINGRET, ÉDOUARD, "Academia Nacional de San Carlos. Ojeada sobre la sexta exposición", en *Él Omnibus*, México, publicado en partes del 15 al 25 de enero de 1854.
- RAMÍREZ APARICIO, Manuel, *Los conventos suprimidos en México: estudios biográficos, históricos y arqueológicos*, México, J. M. Aguilar y Ca., 1861.
- RAMÍREZ, Fausto, "Conjunto de bocetos y estudios para las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, 1858-1867", en *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, México, (coord. Angélica Velázquez Guadarrama), Fomento Cultural BANAMEX, 2004, pp. 158-249.
- _____, "El arte del siglo XIX", en *Historia del Arte Mexicano*, t. 9, Arte del Siglo XIX, vol. I, 1986, pp. 1214-1231.
- _____, "La Historia disputada de los orígenes de la Nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX", *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, México, INBA, 2000.
- _____, "La 'Restauración' fallida: La pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX", *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. 1750-1860*, México, INBA, 2000.
- _____, "La visión europea de la América tropical: los artistas viajeros", en *Historia del Arte Mexicano*, t. 10, Arte del Siglo XIX, vol. II, 1986, pp. 1366-1391.
- _____, "Una iconología publicada en México en el siglo XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, núm. 53, México, UNAM-IIE, 1983, pp. 92-125.

- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, T. 2, V. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- REYES RETANA, Graciela y RUÍZ DE GURZA, Aurea, *Guía oficial del Museo de San Carlos*, México, INBA-SEP, 1988
- REVILLA, Manuel G., *El arte en México*, México, Librería Universal de Porrúa Hermanos, 1923.
- _____, *Obras. T. I Biografías (Artistas)*, México, Imp. De V. Agueros, 1908.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 vol., México, UNAM, IIE, 1997.
- ROMERO DE TERREROS, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1893)*, México, UNAM, IIE, 1963.
- _____, "México visto por pintores extranjeros del siglo XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VII, núm. 28, México, UNAM-IIE, 1959, pp. 33-46.
- ROSENBERG, MARTIN, "Raphael's Transfiguration and Napoleon Cultural Politics", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 19, No. 2, Winter, 1985-1, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, trans. Janet Seligman, London, Lund Humphries, 1972. 2 vol.
- STEPÁNEK, Pavel, "Pinturas de José María Velasco y de Santiago Rebull en Praga", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1971, vol. X, núm, 40, México, UNAM-IIE, pp.113-117.
- The Dictionary of Art*, 34 vol., New York, Grove, 1996, Ed. Jane Turner.
- The New Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica, Inc., Chicago, 1998.
- TIBOL, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, México, Hermes, 1964.
- TOSCANO, Salvador, "Fichas biográficas del pintor Juan Cordero", *Juan Cordero 1824-1884*, Catálogo de arte, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1945,
- _____, *Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX*, Universidad de Nuevo León, D. A. S. U

TOUSSAINT, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, UNAM, IIE; 1990 (1ª. ed. 1948).

URÍAS, Margarita, “Manuel Escandón: de las diligencias al ferrocarril de 1833-1862”, *Formación y desarrollo de la burguesía en México*, Ciro Cardoso (coord), México, Siglo XXI, 1978.

URIBE, Eloísa, “Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877”, en *Historia del Arte Mexicano*, t. 10, Arte del Siglo XIX, vol. II, 1986, pp. 1432-1449.

VALLE ARIZPE, Artemio, *La lotería en México*, México, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1943.

VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2005.

VAUGHANM, William, *German Romantic Painting*, Yale University Press, 1994

VÁZQUEZ, Oscar E., *Inventing the Art Collection. Patrons, markets and the state in nineteenth-century Spain*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2001

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica, *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2004.

VENTURI, Lionello, *El gusto de los primitivos*, trad. Jesús Pardo de Santayana, Madrid, Alianza, 1991.

VICTORIA, José Guadalupe, “Noticias sobre la destrucción del retablo de Tlatelolco”, *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, México, UNAM-IIE, 1990, 61pp. 73-80.

_____, *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, México, UNAM, IIE, 1994.

VILAR, MANUEL, *Copiador de cartas y Diario Particular*, palabras preliminares y notas de Salvador Moreno, México, UNAM, 1979.

VILLAURRUTIA, Xavier, “Juan Cordero pintor mexicano”, *Juan Cordero 1824-1884*, Catálogo de arte, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1945.

VILLEGAS MORENO, GLORIA, y PORRÚA, *Leyes y documentos constitutivos de la Nación Mexicana, Tomo 2: Entre el paradigma político y la realidad*, México, Instituto de

Investigaciones Legislativas – Cámara de Diputados, 1997. Estudio introductorio de César Navarro Gallegos.

VON METZ, Brígida, Verena Radkau, Beatriz Scharrer, Guillermo Turner, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, Ediciones de la Casa Chata, México, 1982

WEISBACH, Werner, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, trad. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, ESPASA-CALPE, 1942.

WINCKELMANN, J. J., *De la belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas*, trad. De Juan A. Ortega y Medina, UNAM, IIE, 1959.

_____, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, trad. de Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1987.

WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, ESPASA-CALPE, 1985.

PÁGINAS EN INTERNET.

<http://benatlas.com/2009/12/raphaels-head-of-a-muse-is-most-expensive-drawing-evel-sold/>

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/JXVMB2D485NYCNUB4HU1K6TMQBGFKM.pdf

<http://es.catholic.net/temacontrovertido/602/1578/articulo.php?id=10264>

<http://es.wikipedia.org>

<http://www.apologeticacatolica.org/Maria/MariaN05.htm>

<http://www.centenarios.org.mx/Escandon.html>

<http://www.dictionaryofarthhistorians.org/winckelmannj.htm>

<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/doc/193.doc>

<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>

http://www.dudasytextos.com/clasicos/biografia_claret.htm

<http://www.gutenberg.org/files/25073/25073-h/25073-h.htm>

<http://www.hermitagemuseum.org>

<http://www.historia-del-arte-erotico.com/vasari/>

<http://www.kunstmuseumbasel.ch/en/home/>

<http://www.mercaba.org/Fichas/MAR%C3%8DA/531-4.htm>

<http://www.museodelprado.es>

<http://www.wga.hu>