



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

VOCACIÓN, GENIO, MELANCOLÍA Y CREATIVIDAD ARTÍSTICA EN RETRATOS Y
AUTORRETRATOS DE PINTORES 1796-1905

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ RAMÍREZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. LINDA BAEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2017



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.

Índice

Introducción.....	4
<i>El sueño verdadero</i> de Francisco Eduardo Tresguerras.....	33
<i>Autorretrato</i> de Felipe Castro.....	45
<i>Ensueño y Decorador de vasos etruscos</i> de Alberto Fuster.....	55
Conclusiones.....	68
Bibliografía.....	72

Y el mundo comienza a cantar,
si das con la palabra mágica.

Joseph von Eichendorff, *Varita mágica*

A mi familia

Introducción

El arte es fundamental en la naturaleza cultural del hombre; es uno de los componentes esenciales y valorados de las sociedades, cada grupo social estima sus propias creaciones artísticas y al mismo tiempo admira las creadas por otros pueblos; tal es así que se han hecho formas de estudiarlas, entenderlas, valorarlas y validarlas. Si se hace un estudio puntual de estas creaciones y de sus productores podemos notar que hay explicaciones acerca de qué es la belleza, qué es el arte, cuál es su función o papel que desempeñan en la realidad social a la que pertenecen pues cada época ha respondido desde su propio imaginario; sin embargo, no ha sido nada fácil establecer una definición de lo bello por lo que es una de las tareas más complejas que la Estética y la mayoría de los pensadores relacionados con este tema se han propuesto acotar y aun cuando no se haya encontrado una definición válida para todos los tiempos, por lo menos se busca una que sea viable para abordar los productos *artísticos* y a *quienes* los han creado.

Este trabajo de investigación gira en torno a los conceptos *genio*, *vocación*, *melancolía* y *creatividad artística*, términos que no tienen el mismo significado para todos los pensadores que los han teorizado; sin embargo, es el movimiento romántico el que se toma como base para entenderlos y aplicarlos a las imágenes aquí presentadas; cabe señalar que escribir del romanticismo es referirse a uno de los movimientos históricos e ideológicos más importantes que se dieron a finales del siglo XVIII y que se extendió hasta la mitad del siglo XIX; apuntar sus causas, y consecuencias no es el propósito del presente escrito; sin embargo, es necesario puntualizar algunas de las ideas que más auge tuvieron porque dan sentido a las imágenes aquí presentadas; si bien, este movimiento no tiene características fijas en todos los países donde se dio o en todos los artistas que lo vivieron, sí es posible identificar ciertos rasgos comunes.

Al concepto de *hombre* se le atribuye una significación tal que se está frente al subjetivismo creador; *el hombre-genio*, la teoría kantiana, por ejemplo postula un concepto muy elaborado de este hombre y, a partir de él también se conceptualizan sus creaciones expresadas en el arte. Al genio se le va a entender como aquel en quien la originalidad está presente como un don de la naturaleza que se revela a través del arte. Se hizo muy fuerte la creencia que dictaba que el hombre lleva dentro de sí al universo mismo; la mejor manera de percibir la realidad era, según este modo de pensar sumergiéndose en sí mismo; conocer lo que había en el interior del ser humano apoyaba la comprensión el mundo; el razonamiento debía ceder su puesto de privilegio a la vivencia, al sentimiento, a la imaginación, al arte, “El romanticismo rechazó las reglas artísticas y las doctrinas estéticas tradicionales y trató de liberar la imaginación y de movilizar los sentimientos para que alcanzasen la visión y la energía necesarias para realizar la obra artística”¹

La *creación* es parte esencial de este genio; en el romanticismo se entendió como un acto estético, como aquella manifestación humana en que se podía ser *creador*; el hombre contenía en sí mismo la posibilidad de alcanzar la belleza echando mano de la imaginación y la voluntad que están unidas a la *Melancolía*, entendiéndola como una condición presente en determinados hombres que los hace creadores y a partir del Renacimiento se le consideraba deseable porque significaba la superioridad del espíritu de aquellos que estaban bajo sus normas.

La melancolía era la fuerza del genio y no sólo algo que aquejaba a algunas personas y las condenaba a la infelicidad o enfermedad. El hombre que era melancólico según esta nueva forma de entender el concepto era sobresaliente y capaz de hacer lo que otros no; sin embargo, para que la melancolía haya sido considerada de esta manera el concepto pasó por diferentes concepciones, cada época tuvo su propia idea respecto a ella y se producía una representación social específica.

¹ De Paz, Alfredo, *La revolución romántica; poéticas estéticas. ideología* (Madrid: Tecnos, 2003), 190.

Había una teoría según la cual la bilis negra junto con la flema, la bilis amarilla y la sangre formaban el conjunto de los cuatro humores y se creía que estaban en correspondencia con los elementos cósmicos de tal manera que controlaban la conducta de las personas pues determinaban su carácter y también explicaban su disposición a las artes. Aristóteles relacionó directamente el temperamento melancólico con un talento fuera de lo común para las artes, la filosofía, la política o la poesía. En el *Problema XXX,1* explicó el trabajo del artista creador e influyó en la interpretación del genio humano; la condición del melancólico obedece, según el Estagirita a causas físicas –exceso de *bilis negra*- humor que estaba presente en todos los hombres, sin que necesariamente hubiera de manifestarse en un estado corporal malo o en peculiaridades negativas del carácter; es decir, que los cambios de la bilis negra se manifestaban de forma diferente en las distintas personas.

Este humor puede alterarse debido a dos causas: por un problema digestivo o por el cambio de clima se pueden producir los síntomas clásicos del humor melancólico, pero de forma temporal; o bien por una preponderancia al humor melancólico sobre los demás debido a una cuestión constitutiva del sujeto.

En el Renacimiento se usó la palabra *melancolía* en dos sentidos: como nombre de una enfermedad y también de un temperamento; y, aunque surgieron nuevos significados, los anteriores no desaparecieron; nació una imagen de melancolía positiva, dejó de verse sólo como la enfermedad y ya no se le consideró innoble, al contrario, fue vista como deseable pues significó la superioridad del espíritu de aquellos que estaban bajo sus normas; la base de todo fue como antes la *bilis negra física* al parecer Marsilio Ficino, el filósofo humanista italiano es quien introduce el pensamiento platónico en el Renacimiento, se consideraba a sí mismo melancólico y al leer el texto aristotélico pudo tal vez encontrar respuestas a su ‘condición’, pues éste le brindaba la tranquilidad y satisfacción de saberse afortunado.

La pregunta inicial del texto debió ser un parte aguas en su vida “¿Por qué todos los grandes hombres son melancólicos?” Esta pregunta ofrecía la posibilidad

de una interpretación diferente pero además positiva con respecto a las ideas anteriores; ahora había que adecuarse a esta nueva forma de entenderla y lograr con ella un avance en el pensamiento teórico que explicara de manera diferente la vida y la condición artística de ciertas personas; la melancolía era la fuerza del genio y no sólo algo que aquejaba a algunas personas y las condenaba a la infelicidad o enfermedad. El hombre que era melancólico según esta nueva forma de entender el concepto era sobresaliente y capaz de hacer lo que otros no pueden; la creación artística es producto del *genio* y la *Melancolía* es necesaria para estas creaciones.

Las imágenes presentadas en este trabajo están bajo las normas de esta nueva forma de entender el temperamento melancólico porque en este período los artistas y su trabajo toman un lugar diferente en la sociedad, Alberto Durero, por ejemplo fue uno de los grandes autores del Renacimiento alemán, su trabajo ya no está bajo los cánones de la Edad Media; es decir, en sus obras ya hay una conciencia clara de lo que es un artista como creador y no solamente como un artesano.

Con los cambios sociales y culturales que se gestaron el artista del Renacimiento ya no podía estar sometido a las normas que daban los gremios, su creatividad debía manifestarse en cada obra y Durero lo muestra en sus autorretratos. Los retratos son una forma de presentar estas ideas y los artistas se colocan de acuerdo a las nuevas ideas, el artista como un hombre que medita su trabajo, que se toma el tiempo de pensar cómo lo va a realizar; que demuestra que su trabajo ya no depende solamente de las manos, sino del intelecto.

En su primer *Autorretrato* se pinta vestido con un traje elegante, tiene las manos entrelazadas y cubiertas por unos guantes que completan el traje; se ha colocado en el interior de una habitación que tiene una ventana abierta y permite ver el paisaje exterior. Si bien en la imagen no hay elementos que muestren su actividad, si se encuentra el anagrama que es su firma que demuestra su autoría y

también ha escrito: *1498, lo pinté según mi figura. Tenía yo veintiséis años Albrecht Dürer.*²



Alberto Durero
Autorretrato. (1498)
Óleo sobre tabla
52x41cm
Museo del Prado, Madrid. España



Alberto Durero
Autorretrato Frontal. (1500)
Óleo sobre tabla
67x49cm
Alte Pinakothek, Munich, Alemania.

En 1500 realiza otro *Autorretrato* en que el autor ha cambiado de manera significativa la forma en que se ha representado, mientras que en el primer cuadro había elementos como el interior de una habitación y un paisaje, en este trabajo Durero se ha colocado en un fondo oscuro para resaltar su figura. Está de frente y dirige la mirada directamente al espectador; guarda una dignidad significativa en el gesto serio y tranquilo que tiene, la lujosa vestimenta que porta muestra que no se trata de una persona cualquiera sino de alguien que lleva a cabo una tarea que goza de distinción social, cada detalle es preciso y realizado de manera

² Durero, Alberto, (1498) *Autorretrato.* Madrid, Museo del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dccdc0109b5b> (consultada el 1 de mayo 2017).

minuciosa, tal es así que vemos claramente la textura suave del abrigo y las líneas de expresión del rostro. A diferencia del primer autorretrato en éste se ha descubierto la mano que toca la ropa y que tiene una posición particular; que incluso puede remitir a la imagen de *Ecce Homo*.

Durero tiene el cabello largo y rizado que le enmarca la cara, la mano sobre el pecho como se suele pintar a Jesucristo. “La pose hierática, casi de ícono, es ya sacra; el artista se ha reflejado con los rasgos y expresión ideales atribuidos a Jesucristo. La belleza y el factor narcisista hacen pensar más en la vanidad que en la piedad...”³ Esto no debe ser casual, que se haya colocado tomando la figura del salvador como modelo debe ser una forma de poner al artista a un nivel similar; como un creador y hasta cierto punto salvador.

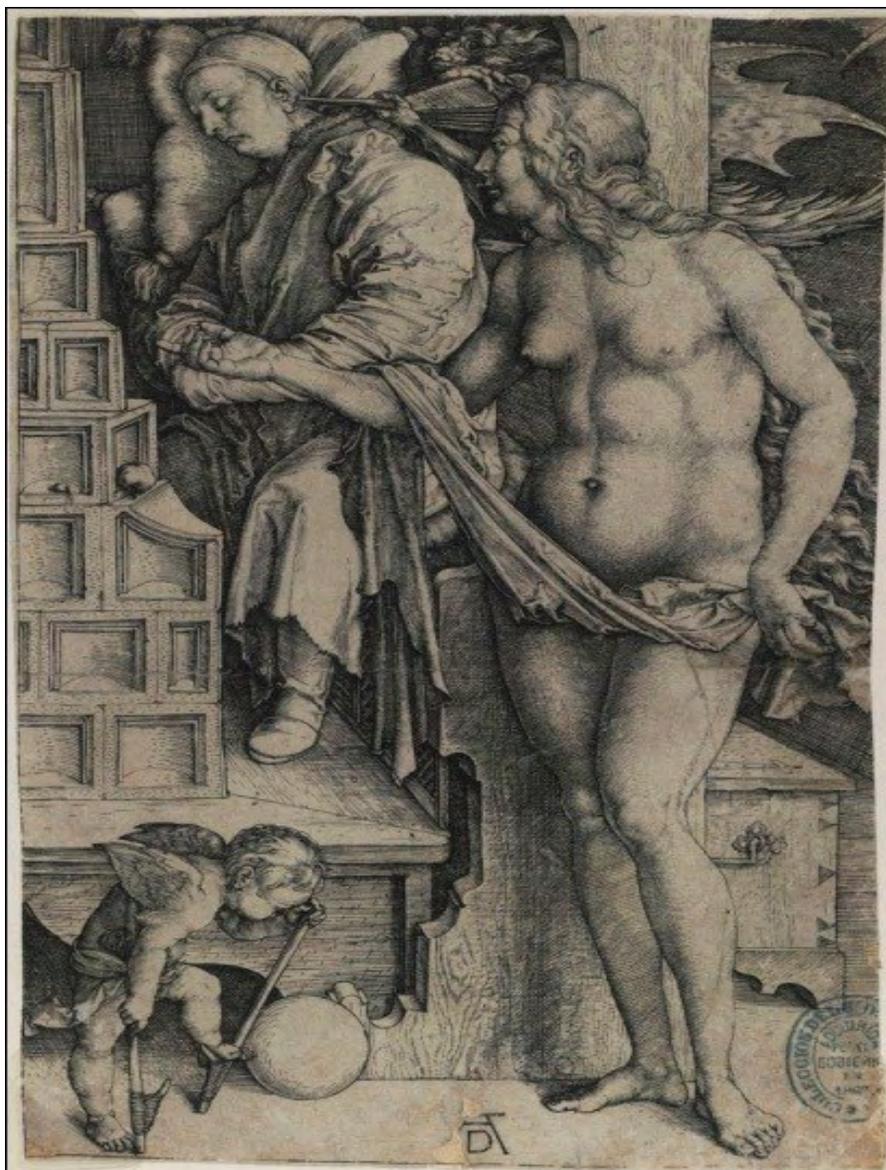
Aparece en el cuadro la firma y la inscripción *Alberto Durero de Nuremberg, me retraté a mí mismo en colores imborrables a la edad de 28 años.*⁴ Las ideas del humanismo renacentista están presentes en estos dos autorretratos; se ve el nuevo estatus del artista, la forma como se concibe y también como quiere ser visto por los demás.

Durero estudia los principios del humanismo italiano y sus trabajos tienen la característica de haberse hecho desde la nueva concepción del artista. Realiza un grabado en 1497-8 titulado *El sueño del doctor*. El personaje central es un hombre que está descansando y dormido sobre unas almohadas en las que reposa su cuerpo y cabeza; al lado hay una estufa que parece estar caliente puesto que se le ha colocado por alguna razón específica, como referencia al calor; en la escena también está Venus que dirige su mano al durmiente mientras que en el vértice superior derecho hay un demonio que sostiene un fuelle con el que insufla calor en el oído del que duerme y en el plano inferior se encuentra Cupido que está entretenido sobre unos zancos.

El grabado es importante porque bien puede entenderse como una alusión a la inspiración necesaria para la creación artística.

³ Cid Priego, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (No. 5). Recuperado desde: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72636> (consultada el 1 de mayo 2017)

⁴ Durero, Alberto, (1500) *Autorretrato*. Múnich, Pinacoteca Antigua de Múnich. Recuperado de <https://lamemoriadelarte.blogspot.mx/2015/10/autorretrato-de-alberto-durero.html> (consultada el 1 de mayo 2017)



Dürero, *El sueño del doctor o Tentación del ocioso*. Grabado, Bartsch 76. 1497-98. París, Bibliothèque Nationale.

En el problema XXX, 1 de Aristóteles se dice que la bilis negra caliente hace proclive al melancólico a los excesos de exaltación, a la falta de moderación, “los que poseen mucha bilis caliente son exaltados y brillantes o eróticos o prestos a la ira y al deseo...porque este calor se localiza cerca de la sede del intelecto”⁵

⁵ Aristóteles, *Problema XXX, 1, 954a 35*, En Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno y la melancolía*. (Madrid: Alianza, 2006), 48.

no debe ser casual que en el grabado haya un fuelle ubicado en el oído del durmiente, su función bien podría ser avivar la creatividad o es la representación de la inspiración que llega mientras el sueño se produce y ésta debe ser para las cuestiones que son propias de la belleza puesto que está presente Venus que vela el sueño y es testigo de lo que sucede.

Alberto Durero hace otro grabado en 1514 llamado *Melancolía I*; éste está lleno de significación y expresa fielmente los principios básicos del humanismo y del pensamiento que sobre el tema se había gestado hasta ese momento. Durero pone de manifiesto el temperamento melancólico desde una perspectiva singular de tal manera que en este trabajo se puede observar una relación cultural con el mundo que está viviendo y con los conocimientos que tiene del tema.

En el texto *Saturno y la melancolía*; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, y Fritx Saxl, los autores hacen un estudio del imaginario simbólico de la melancolía desde lo saturnino y la tradición clásica y neo-platónica; abarcan las ideas de autores clásicos, épocas específicas que tuvieron ideas propias respecto al tema y que realizaron sus propias representaciones visuales. Los autores explican que la figura de la melancolía realizada por Durero está situada o se debe considerar en un cruce; es decir, ubicarla por una parte en el pensamiento medieval y, por otra parte, en el espíritu de la geometría, es decir, de la inteligencia lúcida que remite de manera clara al pensamiento propio del renacimiento.

El grabado de Durero es el resultado de una síntesis de ciertas imágenes alegóricas de la melancolía y las artes, cuyo contenido nocional, no menos que su significación expresiva, cambió sin duda, pero difícilmente podía perderse del todo. De ahí la probabilidad intrínseca de que los motivos característicos del grabado se expliquen o como símbolos de Saturno (o la melancolía) o como símbolos de la geometría.⁶

Las transformaciones ideológicas que ha tenido la idea del artista-genio están presentes en el grabado, Alberto Durero sigue la idea de los nacidos bajo la influencia de Saturno y, también del genio que busca las proporciones estéticas en la realización de su trabajo. El Grabado es la postura que tiene Durero del arte como actividad intelectual y presenta los elementos que históricamente habían

⁶ Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno y la melancolía*. (Madrid: Alianza, 2006), 310.

sido parte del concepto *Melancolía*; “Durero fue el primer artista que al norte de los Alpes elevó el retrato de la melancolía a la dignidad de símbolo, un símbolo que presenta una concordancia poderosa entre la idea abstracta y la imagen concreta...”⁷



Durero, *Melancolía I*. Grabado, Bartsch 74. 1517. París, Bibliothèque Nationale.

⁷ *Ibid.*, p. 297.

El grabado no expone de manera puntual la teoría humoral de la melancolía, esa noción sombría que la consideraba una enfermedad que llevaba a los que la padecían a la locura o a la muerte; al contrario, presenta otra forma de verla; como la responsable de la creatividad artística que se fue desarrollando y colocando en el imaginario social de la época en que Durero estaba,

Los cimientos sobre los que se alzó la idea de Durero habían sido puestos...por la doctrina de Ficino. La resolución que había rehabilitado la “pessima complexio” y “corruptio animi” como fuente de todo logro creador, y convertido al “planeta más maléfico” en “iuvans pater” de los hombres intelectuales, se había producido...en la Florencia de los Médicis. Sin ella, a un artista norteño, aun concediendo todas las semejanzas astrológicas entre Saturno y la geometría, le habría faltado el impulso necesario para demoler las barreras de repulsión y temor que tuvieron oculta la “Melancholia generosa” durante cientos de años, para reemplazar la imagen de la hilandera ocisa por la del arte saturnino de la medición, y para transformar en expresiones de sentimiento y en símbolos de ideas abstractas todos los signos tradicionales de la enfermedad melancólica y todos los atributos tradicionales del temperamento melancólico.⁸

Cada elemento de este grabado explica la disposición de ciertos hombres a la creación artística: la protagonista principal del grabado es un personaje alado con el rostro ensombrecido que se encuentra en reposo, tiene la cabeza inclinada, su mejilla se posa en la mano izquierda que está cerrada en puño, mientras que la mano derecha sostiene un compás que está inmóvil, parece que ha suspendido su trabajo y ha fijado su mirada en un punto indeterminable, muestra su ensimismamiento; al que ha llegado por causa de sus pensamientos profundos. Este personaje es la personificación del concepto y la representación de la figura del artista melancólico, aquel hombre nacido bajo la influencia de Saturno.

Los elementos que están alrededor del personaje aluden a las artes manuales pero que también hacen referencia a la idea según la cual el arte es una investigación científica; y muestra también la información que Durero tenía de las posturas médicas y filosóficas de su tiempo y de otras épocas con respecto al tema.

La característica esencial de la “Melencolia” de Durero estriba en que no está haciendo nada con ninguna de esas herramientas de la mente o de la mano, y que las cosas en las que su vista podría posarse sencillamente no existen para ella... No cabe duda de que, a pesar de todo, este desempleo de cosas que están ahí para ser empleadas, esta desatención hacia lo que hay que ver, enlazan *Melancolia I* con la melancolía perezosa

⁸ *Ibid.*, p. 331.

representada por la hilandera dormida o sumida en ociosa depresión... el grabado de Durero está compuesto en sus detalles de ciertos motivos tradicionales de la melancolía o de Saturno (llaves y escarcela, cabeza apoyada en la mano, rostro oscuro, puño cerrado); pero, tomado en su totalidad, sólo se puede entender viendo en él una síntesis simbólica del "typus Geometricae" (la personificación de una de las "artes liberales").⁹

Alberto Durero logró contextualizar el pensamiento heredado de los autores clásicos que estudiaron este tema y que le dieron un soporte teórico, además de que tomó en cuenta la revaloración de la fantasía y de la imaginación como una facultad creadora, por lo que su trabajo *Melancolía I* es la síntesis de todo un contexto cultural del genio y la imaginación además que se le va a asociar positivamente con el carácter artístico que enaltece la producción intelectual y sería una idea central en el período romántico.

El grabado puede representar el desasosiego del artista frente al trabajo que va a realizar; esa forma de verla y pintarla se sistematiza y los pintores posteriores la usan para señalar al ser creador, al artista que se concibe como un hombre único que realiza obras que muestran su capacidad creadora y su individualidad y que corresponde a la época que se estaba viviendo, los artistas y hombres de letras están en una nueva etapa, las ideas del humanismo se hacen presentes a cada momento.

La re-interpretación que se da en el Renacimiento de los grandes temas tiene eco en las representaciones artísticas, no es que se haya querido olvidar el pensamiento medieval, sino que se retoman ideas clásicas que iban más acorde con la época. Los artistas muestran en su trabajo y con su estilo de vida el rol que tienen en la sociedad; no es casual que el hombre del Renacimiento haya colocado al ser humano como el centro del conocimiento.

Melancolía I es una de las imágenes que posibilitan un diálogo con el trabajo de otros artistas, no sólo de su mismo período histórico sino de otras épocas; la postura queda como un referente necesario del concepto. Cesare Ripa en su diccionario de Iconología que se publica en Padua en 1611¹⁰ coloca la postura en la imagen de la *melancolía*; sin embargo, aun cuando guarda la postura

⁹ *Ibid.*, p. 306.

¹⁰ El diccionario se publica por primera vez en Roma en 1593 y fue editada en varias ocasiones. Para este trabajo se utilizó la de Padua de 1611.

de la imagen del grabado de Durero, éste se aleja del pensamiento del artista alemán.



Melancolía. De la *Iconología* de Cesare Ripa, Padua 1611.

Ripa describe la condición del melancólico desde una postura negativa¹¹, escribe que son hombres desagradables así como los elementos que acompañan la imagen como el árbol y la roca remiten, según Ripa a la infertilidad de la tierra en la que reposan y del pensamiento de los hombres que según él son parte de esta condición, la manera de representarla obedece a lo indeseable. Si bien las dos posturas se presentan como contrarias es necesario tener en cuenta que lo que se destaca de esta última imagen es la posición del personaje puesto que en ella ambas coinciden y ha quedado como un ícono de la melancolía y sus representaciones.

Los artistas y teóricos del Renacimiento se inclinaron por la idea positiva del término y propiciaron el gusto por las historias que los tenían de protagonistas; narraciones que los colocan como seres especiales, únicos, dignos de ser immortalizados con la letra o en imágenes, son los detalles que se cuentan de sus vidas los que se representan; estas acciones apoyan la idea del hombre genio al mezclar la verdad con la fantasía.

Historias que pueden ser verdaderas o falsas y que rodean su figura permiten vislumbrar los elementos con los cuales se va formando el concepto moderno de “artista”, de *genio* y su representación; pintar, y esculpir a los grandes maestros de las diferentes artes como símbolos de grandeza es una manera de apoyar estas nuevas ideas con respecto a los hombres genios; basta poner

¹¹ Mujer vieja, muy triste y dolorida, vestida con paño basto y sin ningún ornamento. Se pintará sentada en un peñasco y con los hombros apoyados en las rodillas, sujetando el mentón con ambas manos y poniéndose a su lado un arbolillo enteramente desnudo, despojado de hojas y enteramente desnudo y plantado entre piedras. En efecto, la Melancolía produce en los hombres los mismos resultados que la fuerza del invierno sobre los árboles y plantas, pues agitándolas con la nieve, vienen a quedar secas, estériles, desnudas, despojadas de todo y sin ninguna belleza. Del mismo modo, no hay nadie que no rehuya y trate de esquivar, como la cosa más desagradable del mundo, el trato y conversación de los hombres melancólicos, siempre empeñados en poner su pensamiento en las cosas más presentes y reales, dando lógicos signos de enormes dolores y tristezas. Se pinta anciana por ser los jóvenes de ordinario más alegres y los viejos por el contrario melancólicos. Va mal vestida y careciendo de adornos a semejanza de los árboles cuando se ven sin hojas y sin frutos; pues nunca levanta su ánimo el melancólico hasta el punto de pensar en procurarse las necesarias comodidades, a fin de proveer o rehuir los males que imagina le acechan. La roca en la que se apoya muestra cómo el melancólico es muy duro y estéril de obras y palabras, tanto para sí mismo, como para los otros, al igual que la roca, que no produce hierba, ni permite tampoco producir a la tierra que tiene por debajo. Más bien nos parece estar ociosos en lo que es el invierno de las acciones políticas, llegando la primavera, cuando se advierte la necesidad de hombres prudentes, resultan ser a veces los melancólicos los mejores y más experimentados, acertados de juicio y juiciosos de mente. Ripa, Cesare, *Iconología* (Madrid: Akal, 1987), 65.

atención a las biografías y autobiografías para encontrar las historias que se convierten en el pretexto perfecto para escribir y pintar a partir de ellas.

También durante el periodo romántico se escriben las vidas de los artistas y se cuentan historias que llaman la atención del público, relatos que hacen de él un ser excepcional, dotado para realizar grandezas y, de esta forma se contribuye a la creación del nuevo mito, donde aquello que se dice y aquello que se sugiere explica por qué hay hombres con ciertas cualidades que los llevan a la creación de obras maravillosas, por qué estos hombres suelen tener ciertas formas de ser, porqué su carácter es tal o cual y con su forma de vivir expresan su sentir frente a la vida y la sociedad.

En pintura tenemos escenas que representan pasajes de las vidas de los grandes maestros; uno de los ejemplos más claros es la historia de Giotto y Cimabue; el primero un niño nacido en cuna humilde pero que tiene un gran talento innato para la pintura, que tomó a la naturaleza como única maestra y que por azar o destino es descubierto por el gran maestro, Cimabue, quien lo apoyó para poder desarrollarse como un gran pintor. Giorgio Vasari narra en su libro *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* publicado en 1550 en Florencia; cómo Giotto viniendo de una familia sencilla y dedicándose al cuidado de unas ovejas

A los diez años mostró en todos sus actos infantiles una vivacidad y presteza de ingenio extraordinarios, que lo hacían grato no sólo a su padre sino a todos aquellos que lo conocían en la aldea y fuera de ella...mientras recorría el campo...impulsado por la inclinación de su naturaleza al arte del dibujo, en las piedras, en la tierra o en la arena dibujada constantemente alguna cosa del natural o bien alguna fantasía suya. Así, un día, mientras Cimabue iba por sus asuntos de Florencia a Vespignano, se encontró con Giotto quien, mientras pacían sus ovejas, sobre una piedra lisa y pulida, con un guijarro un tanto afilado, dibujaba una oveja del natural, sin haber aprendido la manera de hacerlo con ningún maestro que no fuera la naturaleza. Detúvose Cimabue muy maravillado y le preguntó si quería vivir con él. Contestó el niño que si esto era del agrado de su padre, iría gustoso. Lo solicitó, pues, Cimabue a Bondone, quien bondadosamente concedió el permiso, alegrándose de que se llevará al niño a Florencia. Cuando estuvo allí, en poco tiempo, ayudado por la naturaleza y adiestrado por Cimabue, no sólo igualó el párvulo el estilo de su maestro sino que se hizo tan buen imitador del natural que abandonó completamente la torpe manera griega y resucitó el moderno y buen arte de la pintura introduciendo la práctica de retratar fielmente del natural a las personas vivientes.¹²

¹² Vasari, Giorgio, *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos: Desde Cimabue hasta nuestros tiempos* (Madrid: Tecnos, 1998), 26-27.

Esta historia justifica y valida la existencia del *genio*; como aquel hombre que estaba destinado o predestinado a hacer grandes obras; estamos frente a lo que puede ser un mito sobre la fundación del genio en la pintura y la misma narración apoya la individualidad de los artistas y que ellos sean la fuente, la esencia, el origen de aquél halo de magnificencia que rodeó las creaciones artísticas, por ello este pasaje tiene un gran valor para la historia del arte y de la Estética.

Es la representación de la capacidad innata de la fuerza creadora y de cómo ésta puede presentarse en quien menos se espera; la clase social, educación o cultura no determinan la genialidad de una persona, la naturaleza se expresa porque esa es su misión y quien es portador de esta capacidad la va a desarrollar sin importar si las condiciones externas a su talento son las mejores o no; ésta va a abrirse paso porque está destinada a hacerlo, en el camino de su vida, las condiciones se irán adecuando para que la misión que tiene que cumplir se realice de la mejor manera, las circunstancias que se presentan a veces azarosas o difíciles son las que al final se narran para ser ejemplo de lo que un hombre puede lograr.

En el siglo XIX en México, esta historia también fue conocida y valorada, el pintor mexicano José María Obregón (1838-1902) tomó este tema para realizar un cuadro con este motivo; él representó el momento justo en que Giotto, movido por una natural ingenuidad dibujaba una de sus ovejas en una roca y el maestro Cimabue lo ve admirado de la capacidad “natural” innata del niño; lo que representa la disposición natural que defenderían los artistas románticos.

Angélica Velázquez escribe que así como en Europa las obras que tenían estos temas fueron aceptados y valorados por un público que se iba interesando cada vez más en la vida, vaivenes y sueños de sus autores. “En México, este fenómeno contó en las exposiciones de la Academia de San Carlos que se mostraron durante la segunda mitad del siglo XIX con un número importante de

obras que aludían a algún episodio significativo de la vida personal o profesional de pintores y escritores...”¹³



José Obreaón (1832-1902)
Giotto y Cimabue, 1857
Óleo sobre tela
Museo Nacional de Arte. INBA
Número de inventario: 1822

¹³ Velázquez Guadarrama, Angélica, “Giotto y Cimabue” de José María Obregón, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX. Tomo II* (México: Museo Nacional de Arte, 2009), 75

Otra de las imágenes que representan la inspiración o vocación del *genio* con fragmentos de sus vidas es la de Cristóbal Colón quien se consideró un personaje simbólico; si bien Colón no pertenece al ámbito artístico, sí es parte de ese grupo de hombres que por sus obras y sus méritos cambian la vida de su época.



José María Obregón (1832-1902)
Inspiración de Cristóbal Colón

Óleo sobre tela

148.5x 105.5

1856

Colón joven

Acervo constitutivo, Oficina de Registro de obras, INBA, 1982

El cuadro *La inspiración de Colón* de José María Obregón es un ejemplo del gusto que se tuvo por la representación de hombres que llevaban en sí la creatividad como algo propio de su condición de *genios*. Obregón ha plasmado al navegante genovés como el hombre inspirado que está en espera de poder realizar su sueño, como el visionario que pudo entrever lo que había fuera de su mundo conocido y cómo es que esta visión cambiaría no sólo su vida, sino la del mundo.

Colón, el explorador que se había aventurado en un mundo totalmente nuevo, el visionario que había sabido entrever lo que caía fuera del alcance del hombre de sentido común, incomprendido por sus coetáneos, pero a quien la posteridad tributa su justa recompensa, se convirtió para los románticos del XIX en arquetipo del hombre de genio.¹⁴

Obregón colocó la idea de la inspiración, la genialidad representada en un hombre y la fuerza interna para lograr lo que se ha propuesto a pesar de las circunstancias históricas a las que se enfrentó; ha puesto a Cristóbal Colón en la posición melancólica que está en el grabado de Durero y en el diccionario de Ripa, su ensimismamiento indica que está concibiendo su muy anhelada obra, éste es un momento importante pues evoca a la inspiración, está formando la idea que le hace vislumbrar la obra terminada, aun cuando no es un artista lo que hizo es tan importante como cualquier otra que implica la mezcla de razón y genialidad a partir de sus emociones y aspiraciones. Colón igual que los artistas es un hombre visionario y en él Obregón plasmó lo que ocurre a todos los hombres a quienes se consideraba genios

En el momento en que la inspiración toca a los grandes genios de la humanidad. La imagen del genio apostado en la cima de una roca, meditando en la soledad...fue una de las metáforas visuales más repetidas en la iconografía romántica en la literatura y las artes visuales, por su capacidad para revelar la superioridad del artista o del "gran hombre" sobre el resto de la humanidad.¹⁵

El gusto y la aprobación de estos temas muestra que la sociedad veía de buena manera cómo es que ciertas personas estaban destinadas a crear cosas bellas, idea que influyó mucho en la aceptación del mito del genio, legislador en la

¹⁴ Honour, Hugh, *El romanticismo* (Madrid: Alianza forma, 1981), 303-304.

¹⁵ Velázquez Guadarrama, Angélica, "Autorretrato" de Miguel Mata y Reyes, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura. Siglo XIX. Tomo II* (México: Museo Nacional de Arte, 2009), 82.

creación artística; sus sentimientos son los que disponen qué se hace y cómo se hace además que son capaces de exponerse ante un público que también está cambiando y que podía rechazar el trabajo realizado o bien, podía no entender completamente lo que se le presentaba y para los mismos protagonistas de estos cambios la situación no siempre debió ser fácil; podemos ver estos vaivenes en las obras que dejaron y sobretodo en la representación que de ellos mismos hicieron en sus autorretratos que son una muestra clara del cambio en las ideas y los conceptos del artista; Durero, se ha dicho es un claro ejemplo de ello.

Durante el período romántico los retratos son la representación de un sujeto; si bien, es posible que el parecido entre el modelo y lo que se está presentando no sea una *mimesis* completa; si se colocan atributos o símbolos correspondientes a su trabajo o a su condición social bien puede ser reconocido; podría ser que se coloquen instrumentos que sugieran su oficio, imágenes que nos digan a qué familia pertenecía o qué creencias profesaba, por eso son lienzos que muestran las características físicas y morales que, al final ayudan al quien los mira a identificar al personaje; “Un buen retrato es inconfundible: manifiesta los rasgos personales de un determinado individuo, lo cual no quiere decir... que la imagen deba necesariamente parecerse físicamente al modelo. Debe, ante todo, evocarlo espiritualmente...”¹⁶ a este respecto dice Hugh Honour en su texto *El Romanticismo*

La mayor parte de los autorretratos románticos se caracterizan por un talante introspectivo más suave, con los ojos soñadores y melancolía en la comisura de los labios. La independencia se indicaba menos con una actitud de desafío que con una postura relajada, indolente casi, que denotaba libertad frente a los formalismos...solían rechazar otro tipo de autorretrato, en el cual, tiempo atrás se había presentado el artista como un artesano. Rara vez se representarían ellos en traje de faena, con manchas de pintura. Preferían aparecer con los cabellos ligeramente despeinados, camisas con el cuello abierto...corbatas mal anudadas, llevando negligentemente ropas de calidad, aunque nunca ostentosas, como correspondía a hombres de inteligencia y sensibilidad, miembros de la república de las artes y las letras.¹⁷

¹⁶ Vélez Salamanca, Santiago, *Autorretratos: Reflexiones sobre la identidad en el arte* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 14.

¹⁷ Honour, Hugh, *El romanticismo* (Madrid: Alianza forma, 1981), 259.



Théodore Géricault, *Retrato de un joven*, hacia 1818-1819.

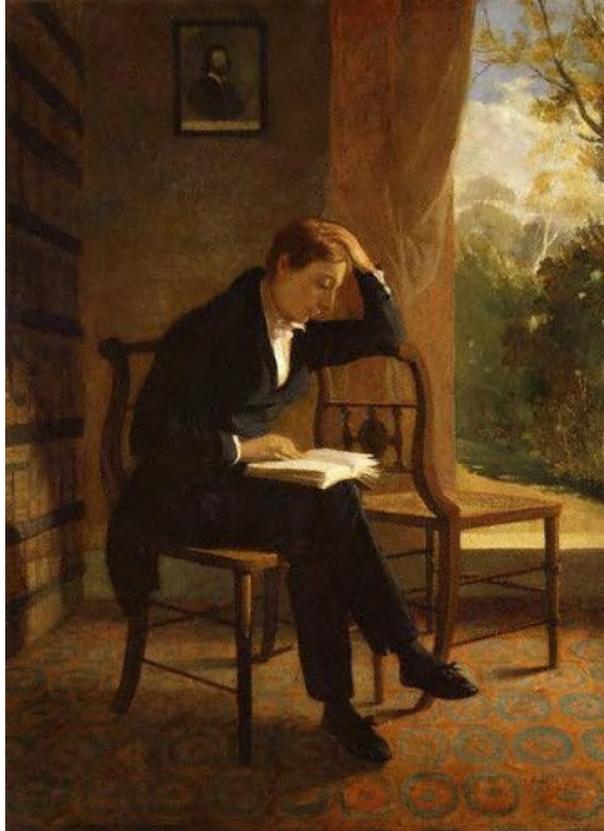
El gusto por retratarse de esta manera logra que la noble arte de la pintura sea vista por sus mismos creadores como algo elevado, de carácter intelectual, “el retrato informal no fue, desde luego, invención de los románticos, ni tampoco la sensibilidad melancólica”¹⁸. Los retratos lograron justificar los mitos que envuelven la vida y la obra de los artistas, “el pintor, así, ha roto con los esquemas y convenciones de los previsibles retratos corporativos practicados hasta entonces, y el individuo ilustrado vale tanto por su práctica manual como por su persona intelectual, o sus conocimientos “facultativos” que le acarrearán un amplio reconocimiento social y político...”¹⁹ la expresión en las artes era sólo la manera en que los artistas exteriorizaban todo lo que ya se había gestado en lo intelectual,

¹⁸ *Ibid.*, p. 263.

¹⁹ Cuadriello, Jaime, “La dictadura de las estatuas: La academia ilustrada como ruina del arte”, en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis* (Buenos Aires: CAIA VI Congreso Internacional de teoría e historia del arte, 2011), 19.

sentimental y, por supuesto cultural, se pintaba aquello que correspondía a la apoca y a aquellos temas que hacían que el talento se manifestara claramente; sin embargo,

El retrato adquirió una intimidad inusitada, a la vez que una intensa complejidad psicológica, y se indagaban y explicitaban en él las relaciones del personaje con su entorno material y espiritual. Lo primordial era la proyección de la personalidad del pintor en la obra.²⁰



Joseph Severn, *John Keats*, hacia 1821

En México hay dos retratos de Miguel Mata y Reyes (1814-1876), quien hace un primer autorretrato en el que se pinta joven y otro donde se representa a una edad ya madura; en el primero, presentado en 1854 se muestra a sí mismo como un intelectual que aparece sentado sobre un fondo oscuro vestido de traje y capa que deja ver una camisa con elegantes botones; mira al espectador dibujando una sutil sonrisa, su mano izquierda señala unos papeles que están

²⁰ Ramírez, Fausto, "Historia mínima del Modernismo en diez imágenes", en *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II (México: CONACULTA, 2004), 102.

sobre una mesa mientras su mano derecha descansa sobre sus piernas y sostiene un porta minas.

Se trata de un retrato concebido bajo las premisas de la estética romántica: la figura del artista surge, distinguida y elegante, de la penumbra de un fondo neutro y oscuro y dirige la vista al espectador. Apostado en una silla, con la cabeza ligeramente volteada a la derecha...La posición aristocrática de las manos, que resaltan entre las sombras, y la disposición de anchos planos de color, confiere al retrato la distinción característica de los retratos de artistas del romanticismo.²¹

Mientras que en otro *autorretrato* hecho en 1877, el pintor se ha representado de forma muy diferente a como lo hizo en el primero; ya no es el joven que ve al espectador dentro de un espacio indefinido; ahora es el pintor de edad madura. En este *autorretrato* Miguel Mata se presenta como el pintor que está trabajando en su taller, frente al lienzo en el que está ocupado, en las manos porta; pinceles y una paleta en que mezcla la pintura.



Miguel Mata y Reyes (1814-1876)
Autorretrato
Óleo sobre tela
Museo Nacional de Historia, INAH



Miguel Mata y Reyes (1814-1876)
Autorretrato
Óleo sobre tela
82.7x 64.5
Acervo constitutivo, Casa de la Cultura
De San Luis Potosí, INBA, 1982.

²¹ Velázquez Guadarrama, Angélica, "Autorretrato" de Miguel Mata y Reyes, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura. Siglo XIX. Tomo II* (México: Museo Nacional de Arte, 2009), 21.

Cabe destacar que en este cuadro es la luz quien pone de manifiesto la importancia intelectual del pintor quien usando los colores ilumina su cabeza y sus manos.

El distinguido atuendo que porta en su retrato de juventud, ha sido sustituido por un ordinario traje de trabajo, como si pretendiese hacer hincapié en el aspecto cotidiano y material de su oficio...El refinamiento y la elegancia rebuscada del primer autorretrato se han traducido aquí en una afirmación de su quehacer artístico y en un encuentro consigo mismo, una reflexión de su trayectoria artística. El equilibrio y la estabilidad de la composición se encuentran animados por la movilidad de las miradas tanto de él como del personaje femenino que está pintando en un efecto de atracción con intenciones expresivas que involucran, a la vez, la mirada del observador, entablando un diálogo con él y con su obra.²²

En los dos trabajos del pintor Miguel Mata se ve la diferencia que hubo en las ideas respecto a los artistas y pintores en general, viéndose como intelectuales y al mismo tiempo mostrando que su trabajo era más que un oficio, éste era parte de su vida. El movimiento romántico y los artistas que en él se desarrollaron tenían plena conciencia de su valor como hombres de genio; las ideas que se gestaron desde el Renacimiento y que los colocaba en un lugar diferente a lo que la tradición había venido aceptando respecto a ellos, en el Romanticismo se va a colocar como una constante entre los artistas.

Juan Cordero, también pintor mexicano muestra la estima que tenía de sí mismo, de su arte y de la manera como quería ser visto por su sociedad; en su *autorretrato* Cordero

Pareciera representar la imagen de un correcto y elegante caballero y no la de un joven estudiante de pintura...la omisión de cualquier objeto que delate el aspecto técnico de su profesión...y la negación del espacio de trabajo en la pintura...pareciera revelar una intensión más pública que íntima, en la que queda de manifiesto el carácter arrogante y la alta autoestima en que se tenía el pintor...se trata así, de un autorretrato concebido a partir de los principios del romanticismo y de sus teorías sobre la genialidad, la inspiración, la libertad, la vocación y, en particular, sobre el lugar privilegiado que el artista debía ocupar en la sociedad como un 'elegido' dadas sus capacidades intelectuales.²³

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ Velázquez Guadarrama, Angélica, "Autorretrato" de Juan Cordero, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura. Siglo XIX. Tomo I* (México: Museo Nacional de Arte, 2009), 118.



JUAN CORDERO (1822-1884)

Autorretrato

Óleo sobre tela

98.3X 73

JCorde(r)o Ro(ma) (en el ángulo inferior izquierdo)

1847

Acervo constitutivo, Dirección de Promoción Nacional, INBA, 1982.

Los retratos y autorretratos muestran la seguridad que han adquirido ante su ocupación artística, se pintan como intelectuales, muestran que son parte de una clase de hombres diferentes, hombres con ideas libres, con sueños acompañados por la bella creación y que en lo social deben distinguirse por usar más la razón que la técnica; sin embargo, entre los mismos artistas se crea una diferencia; el mismo Cordero hace un *retrato* de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero



JUAN CORDERO (1822-1884)

Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero

Óleo sobre tela

106.5X85

J. Cordero (en el ángulo inferior izquierdo)

Roma 1847 (bajo la firma)

MUNAL, INBA, 1992

Cordero actúa de manera distinta al retratarse y al pintar a los escultores; mientras en su autorretrato evita colocar herramientas que puedan delatar su arte en el de ellos sí están presentes; además, mientras él se pinta vestido con elegancia, a ellos los ha pintado con la ropa que usan para realizar su trabajo, en su taller y con el producto de su creación en sus manos,

Cabría señalar también la diferencia de origen social entre escultores y arquitectos, pues mientras que los aspirantes a escultores provenían de un estrato social muy humilde, los

arquitectos, en general pertenecían a una capa social media o alta, casi siempre vinculada con las esferas del poder.²⁴

Estas representaciones son una manera de acercarse no solamente a las ideas que se crean en determinado momento histórico con respecto a los artistas y sus creaciones; también es posible entender el mundo social y las ideas que están presentes en el imaginario colectivo que lleva a los pueblos a representarlo de ciertas maneras y hay otros conceptos que también adquieran una significación diferente a la que había venido teniendo; la *naturaleza* y el rol que los artistas le dieron como inspiradora de sus creaciones. La convierten en un elemento esencial en el desarrollo de las obras que se hacen en este periodo, la estética y la filosofía que estuvieron en auge obtienen una imagen de la naturaleza completamente diferente a las del siglo XVIII.

Mientras que el clasicismo vive de manera directa los descubrimientos de Newton y la concibe como un entramado mecánico perfecto, basado en reglas matemáticas inalterables y se la elogiaba no tanto por su belleza, sino por su armonía eterna, los poetas románticos vieron en ella la expresión de algo superior, una fuerza viviente, ella adquiere personalidad y algunas veces, una especie de carácter moral cuya perfección y belleza es reflejo del profundo potencial humano sin que necesariamente haya que entender esto como antropomorfización de los fenómenos naturales, más bien verla como inspiración, ejemplo de fuerza creadora que atrae la atención de hombres de letras y pintores que hacen de ella escenario de sus obras buscando al mismo tiempo la autenticidad deseada.

La representación de la naturaleza permitía con mucho la expresión del mismo artista que con ella se inspiraba y de ella echaba mano para mostrar un mundo suprasensible, el mundo que vemos es como un símbolo cuyo significado hay que descubrir y nadie más capacitado para ello que el genio; por eso es posible afirmar que “a los románticos les preocupa más las cualidades que las

²⁴ *Ibid.*, p. 157.

reglas, más la integridad del sentimiento que la rectitud del juicio...”²⁵ en Europa el concepto llega a ser identificado con Dios pero,

En México este panteísmo no tuvo las proporciones que alcanzara en Alemania, sin embargo hemos encontrado textos que se acercan mucho a esta concepción... Nuestros estudios sobre la Academia de San Carlos y la aparición del paisaje académico nos dejaron la idea de que la primera mitad del siglo el mexicano promedio no era capaz de sentir arrebatos de emoción frente a la naturaleza y el paisaje...sin embargo la literatura mexicana de la primera mitad del siglo demuestra que algunos de nuestros antepasados sentían las bellezas de la naturaleza y del paisaje desde principios de siglo, y que este reconocimiento se basaba no sólo en la observación directa sino en un disfrute que remitía a escritores como Rousseau o Bernardino de Saint-Pierre, cuyos libros enseñaron a sentir la naturaleza de un modo romántico.²⁶

Las descripciones y representaciones de paisajes serán un tema común en los artistas, hecho que hace referencia a la identificación entre el estado de ánimo y la naturaleza que se hizo parte indispensable de la creación romántica.

La inspiración es parte de ella o tal vez su producto y por eso podemos entender por qué los artistas la eligen para ser parte de sus composiciones, así como lo es *el taller del artista*. No es azaroso el cambio que se da de representarse dentro del taller a pintarse al aire libre; cada uno de estos elementos van a tener implicaciones positivas en la representación de la creación artística. La representación del taller implicaba mostrarlo como el espacio en que los artistas realizaban sus obras y este lugar no siempre estuvo a la vista del público; mucho se pudo insinuar de lo que podía suceder en su interior por lo que convertirlos en “temas” que pueden plasmarse pictóricamente igual que los retratos, las imágenes religiosas o los paisajes demuestra que su valor cambió.

Incluso los utensilios de trabajo se dignificaron: al abrir la puerta del taller al espectador se le permitió echar un vistazo a la vida creativa; ver lo que pasaba dentro de los talleres fue un acercamiento a la creación artística, tal vez hasta necesario para descifrar las obras que de él salían. Había que saber más del artista, entender el proceso; ver de cerca a quien en él habitaba.

²⁵ Honour, Hugh, *El romanticismo* (Madrid: Alianza forma, 1981), 27.

²⁶ Galí Boadella Montserrat, *Historias del bello sexo: La introducción del romanticismo en México* (México: UNAM-IIE, 2002), 392-393.

La fórmula del taller-cenáculo estaba en competencia con otro tipo de composición que trata al lugar como un santuario privilegiado, este sería también el lugar de reunión de intelectuales en el que se reúnen los personajes que están dentro del mundo creador, pintores y literatos por ejemplo. Es común en estos lugares la presencia de amigos y compañeros con creencias similares, que forman un sentido de pertenencia y hacen que estas reuniones tengan una connotación positiva pero que a veces puede tener tintes dramáticos.

Finalmente el *suicidio*, otro tema fundamental en el romanticismo; no que sea un evento que aquí haya surgido, sino que se retoma porque su práctica se hace más común o, con otras categorías que lo sustentan; si bien, los textos que abordan el tema son variados pues van desde la medicina, la filosofía o, incluso la religión aún no hay una explicación clara para tal asunto; sino que su estudio debe hacerse como los otros conceptos aquí mencionados desde su contexto; aunque algo común en los estudios es la valoración de la vida misma; encierra ideas profundas acerca de lo que se es y de lo que no se es, de lo que se espera de la vida y de la consciencia que se adquiere de aquello que la vida nunca será capaz de dar; el romanticismo le da un lugar entre los grandes temas humanos, no juzgándolo ni sobre valorándolo, lo sublima haciéndolo hasta cierto punto; poesía pura.

A partir de la publicación de *Werther* (1774), el suicidio se pone de moda; “gracias a Goethe, el suicidio no sólo era admisible, sino elegante. El *Werther* se convirtió en algo mucho más importante que un simple personaje de novela. Era un modelo de vida, un estilo de fervor y desesperación...”²⁷ Por lo menos para los artistas románticos este era un tema que se hizo cotidiano, lo convirtieron en un acto literario.

Los románticos pensaban en un infinito que está más allá de la vida y que no tiene necesidad de la muerte para renovarse hasta el infinito, al que se accede a través de la muerte. En este nivel se resuelve el enigma de la muerte y del romanticismo, que estaba encaminado por el camino del tiempo, descubriendo así su caducidad...De esa experiencia

²⁷ Yañez Adriana, *Los románticos: nuestros contemporáneos* (México: Alianza, 1993), 73.

del tiempo les vino a los románticos su aspiración al infinito. La buscaban en el recuerdo, en el amor, en el arte, y llegaban siempre al 'pensamiento sobre la muerte'. La muerte es el fin del tiempo y también el fin del viaje romántico.²⁸

Una vez acotados estos conceptos románticos se presentan tres obras de artistas mexicanos; obras que los contienen y que aun cuando no se hicieron en el mismo lugar ni pertenecen a un mismo periodo de tiempo histórico coinciden en la representación pictórica de sus retratos; estas obras expresan la subjetividad de sus creadores quienes a pesar de haberse desarrollado en tres momentos históricos distintos guardan similitudes en la manera en que se plasman ellos mismos como hombres *geniales* dentro de la sociedad mexicana a la que pertenecieron y, de esta forma nos dan la posibilidad de entender las ideas que fueron importantes en México y en sus artistas en momentos exactos de la historia. Sus imágenes son una aproximación directa a la vida de estos artistas, hijos de su tiempo y exponentes de una tradición con un sentido específico.

La primera obra es de Francisco Eduardo Tresguerras, llamada *El sueño verdadero*, realizada en 1796; la segunda obra es un dibujo del pintor Felipe Castro, fechada en 1853 y la tercera del pintor Alberto Fuster titulada *El juicio de Paris* que es de la primera década del siglo XX.

²⁸ De Paz, Alfredo, *La revolución romántica; poéticas estéticas. Ideología*, (Madrid: Tecnos, 2003), 97.

II. *El sueño verdadero* de Francisco Eduardo Tresguerras



Francisco Eduardo Tresguerras. Litografía ("El Museo Mexicano", 1843)

Tresguerras estaba convencido de que las artes debían mantener una estrecha relación entre ellas; lo que él mismo cumplía, pues también fue arquitecto, escultor y grabador; formación de un hombre que encarnó el espíritu universalista humanista que define a un "artista total", un intelectual que reconocía la importancia que el fomento de las artes debía tener en los hombres y en la sociedad en general. Tresguerras es un claro ejemplo de esto porque su vida y obra expresan optimismo por la cultura y el progreso además de mostrar el resultado de la relación entre las artes; acerca de la comparación de la pintura y poesía:

Habla el pintor con pinceles,
pinta el Poeta con conceptos
y en ambos son los efectos,
a influjos de Apolo, fieles.
Él les destina laureles
pues igual la fantasía
inventa más cada día
y halagando dos sentidos
transportan la vista y los oídos
la PINTURA y la POESÍA."²⁹

²⁹ Tresguerras, Francisco Eduardo, *Ocios Literarios* (México: UNAM-IEE, 1962), 81.

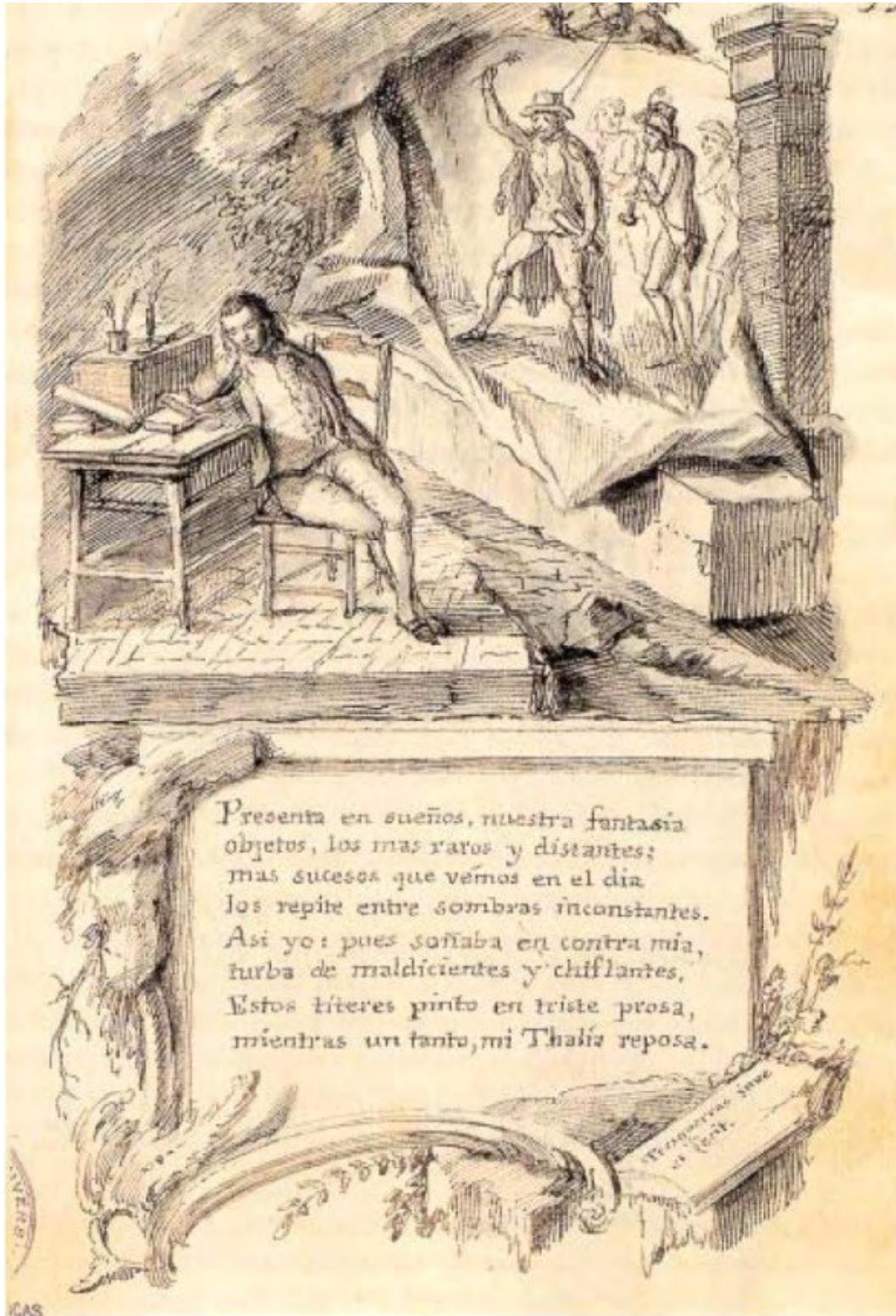
¿Acaso Tresguerras considera *don* a su capacidad creadora?, decir que nació con él es ya bastante sugestivo, en su obra coloca su propia identidad describiendo sensaciones y pasiones que no son más que lo que el autor tenía dentro de sí, recreándolo de manera maravillosa, exótica y a veces incluso fantástica. Habrá que reconocer su osadía de haber sido el primero en México en escribir un texto autobiográfico; sus *Ocios* tienen como rasgo distintivo el arraigo a la subjetividad, característica presente también en el movimiento romántico.

El centro del conocimiento es el sujeto; concebido como yo individual permitiendo al lector conocer su existencia en la búsqueda que se da a través de las creaciones artísticas, el Yo como ser creador genera el sentimiento *romántico* donde se puede incluso confundir el arte con la vida misma y también donde es posible concebir al artista como ese individuo “superior” que se crea y recrea en sus obras.

Tresguerras es un artista que abandonó su carrera eclesiástica para estudiar dibujo; en su texto *Ocios* muestra su amplia cultura, su sentido del humor mezclado con un lenguaje culto, describe varias situaciones que le tocaron vivir con sus contemporáneos y presenta un dibujo titulado: *El sueño verdadero* en el que se encuentran los conceptos que se están analizando en este trabajo de investigación, la imagen es una síntesis del contenido de todo el texto. Jaime Cuadriello menciona:

Este esmerado trabajo a tinta, a plana entera, me parece el autorretrato más sugestivo: por su carácter íntimo y su espíritu apesadumbrado, nos revela a un Tresguerras diametralmente opuesto a la imagen protagónica y ufana que hasta aquí conocíamos. Se trata... de una ventana al “taller del artista” rara vez abierta al espectador.³⁰

³⁰ Jaime Cuadriello, “Tresguerras, el sueño y la melancolía” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73. 1998., 88.



Presenta en sueños, nuestra fantasía
objetos, los mas raros y distantes;
mas sucesos que vemos en el dia
los repite entre sombras inconstantes.
Asi yo: pues soñaba en contra mia,
turba de maldicientes y chiflantes,
Estos titeres pinto en triste prosa,
mientras un tanto, mi Thalía reposa.

Francisco Eduardo Tresguerras. *El sueño verdadero*, 1796, (tinta sobre papel), Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional-UNAM.

El dibujo tiene varios elementos que al ser explicados justifican la elección de la imagen en este trabajo. La imagen nos presenta a un hombre que descansa sobre una silla, duerme pues parece tener los ojos cerrados, está vestido con un traje elegante, tiene los pies cruzados, lo que le permite sostener mejor su propio peso. El durmiente apoya su brazo izquierdo sobre la pierna izquierda mientras su brazo derecho sostiene la cabeza y se apoya en una destartalada mesa que contiene diversos objetos entre los que hay papeles, libros y algunas plumas con los que parece haber trabajado; no son sólo útiles del oficio; son objetos que nos muestran a un personaje erudito. “Era evidente que el gesto adoptado subraya la súbita aparición de mis ‘pensamientos melancólicos’”³¹

Sus sueños son ilustrados en el ángulo superior derecho de la imagen, están sobre su cabeza por lo que dan la impresión de estar hechos de una naturaleza diferente al soñante; parecen ser de una materia mucho más ligera que la del personaje central porque algunas de las figuras no son trazadas detalladamente, lo que produce la impresión de inmaterialidad; además de contar con el extraño personaje –¿demoniaco?– que se ubica en el vértice superior y que sugiere estar en un plano diferente, pero se relaciona con el resto de la composición porque de su boca parece surgir un rayo que toca directamente la cabeza del personaje que va al frente y que es el más nítido de los cuatro además de ser quien se dirige directamente al durmiente apuntándole con la pluma que sostiene en la mano derecha.

Imágenes dentro de una imagen; las primeras que parecen estar sobre un escenario son caóticas, se yuxtaponen, transfiguran y aproximan a quien duerme y que parece crearlos en sus sueños; por si acaso no quedara clara la escena al pie del dibujo Tresguerras anota el siguiente texto:

Presenta en sueños nuestra fantasía
objetos los más raros y distantes,
más sucesos que vemos en el día,
los repite entre sombras inconstantes.
Así yo, pues soñaba en contra mía
turba de maldicientes y chiflantes.

³¹ *Ibid.*, p. 90.

estos títeres pinto en triste prosa
mientras un tanto mi Thalía reposa.³²

Este grabado muestra *la imaginación y sus productos*, en los *Ocios Tresguerras* cuenta cómo era atacado por algunos de sus contemporáneos y cómo éstos lo perseguían con sus comentarios y críticas negativas, situación que parecía ya insoportable, no sólo lo perturbaban durante el día sino que también estaban presentes durante las horas que debían ser de descanso, en su espacio privado y durante su trabajo. Tresguerras dice:

Estaba yo, lector, una de las lluviosas noches del caluroso julio, tan enfadado con el unísono retintín del líquido elemento, que a los primeros empujones de la requemada hipocondría, di con mi tal cual humanidad hacía un rincón, donde yace mi desgarrada y bailarina mesa; aquella graduada de puesto de baratillo y que tira gajes de la de algún librero de viejo. Al margen, pues de sus regañonas y carcomidas tablas, arrimé la silla esqueleto que ha acanalado con sus canillas de palo el nada muelle y escaso migajón de mis dos pacientes posaderas (tal está su tejido petatesco de desbaratado) y remedado, sin ser Arlequín, a la Dama triste, embuté un codo entre los montados muebles y, con la mano en la mejilla, engañaba al tiempo y mi pachorra se satisfacía.³³

No es casual que se haya pintado en su taller ni que tenga precisamente las manos y los pies a la manera en que se representa la melancolía; se ha mencionado que los artistas toman conciencia de su valor como seres creadores y que los Cuadriello dice:

Adviértase...la dimensión nocturna de la escena, la posición meditabunda de nuestro personaje, la luz exánime y simbólica del candelero y la proliferación mental de multitud de engendros agoreros. Ciertamente la conjunción de todos estos elementos enlazan al autorretrato con otra vieja tradición iconográfica presente de modo reiterado en el tardo Renacimiento, pero que el romanticismo exaltaría de nuevo: la personificación de la melancolía "de autor".³⁴

Jaime Cuadriello hace referencia al estado de ánimo propio del carácter melancólico que ya mencionaba Aristóteles en el *Problema XXX, 1*;

³²Tresguerras, Francisco Eduardo, *Ocios literarios* (México: UNAM-IIE, 1962), 26.

³³ *Ibid.*, pp. 58-59.

³⁴ Jaime Cuadriello, "Tresguerras, el sueño y la melancolía" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73. 1998., 95.

Tresguerras se ha servido de una tradicional alegoría de *vanitas*...donde la contemplación de una vela expirante (metáfora del sentimiento efímero de la existencia) va emparejada con el estado melancólico a que le induce el ocio o el sopor y que no tarda en manifestarse, al fin y al cabo en una profunda tristeza o depresión³⁵

La escena es la representación del pintor que mientras duerme es objeto de pesadillas que incluyen seres en movimiento, figuras de hombres y mujeres que se transforman en imágenes angustiosas que son un tormento para el soñante y lo llevan a un estado de ánimo *melancólico*; Tresguerras escribe:

Soñaba pues, (podría jurarlo) que siguiendo los títeres mi fantasía, puso en público el Retablo de las Maravillas, sin que por ahí se apareciese el Maese Pedro y sin saber cómo ni por dónde salieron a las tablas muchedumbre de fantasmas, quimeras y duendecillos, guiados por dos fautores de a dos varas y cuarta (altura predilecta en esa especie de salvajes) que me miraban con unos ojos neronianos y en cuyos pálidos y azorados rostros se veía, con un gesto terrible, copiada puntualmente la maledicencia; ni sus bocas alentaban sino fuego. Uno tocaba un flatoso instrumento cuyo horroroso sonido influía cierto furor diabólico en sus secuaces y el otro, cargado de cartapacios infames, también enarbolaba una pluma, teñida siempre en la sangre de sus hermanos. Era la algazara y desconcierto general de aquella turba infeliz; habíasele calentado, no la cabeza sino la lengua.³⁶

El dibujo muestra sus sueños, la presencia de figuras que lo atormentan, que lo rodean y lo contemplan desde su mundo de sombras, aquellos seres que han entrado a su recinto a importunar su tranquila estancia, individuos que no sólo lo persiguen con críticas mordaces durante el día sino que también están en su cabeza y lo asedian durante la noche.

Esto le resulta inquietante porque así como el estado de vigilia es portador de una conciencia racional, el sueño se concibe como ajeno a los dominios de la razón; sin embargo, esta idea no es nueva puesto que ya la encontramos en el grabado de Dürero *El sueño del doctor* en el que un hombre es acosado mientras duerme y en el período romántico se da un mayor acercamiento a los elementos de lo irracional.

Albert Béguin nos habla en su libro *El alma romántica y el sueño* que la distinción entre los elementos racionales (diurnos) y los irracionales (nocturnos) es una distinción que se trató de rechazar en la época romántica pues tanto poetas

³⁵ *Ibid.*, p. 90.

³⁶ Tresguerras, Francisco Eduardo, *Ocios Literarios* (México: UNAM-IEE, 1962), 59.

como filósofos tomaban en cuenta aquella otra experiencia de la realidad que no se ajusta a los límites de la razón. El sueño es entonces una evidencia de nuestro contacto con esa otra realidad.

El producto del inconsciente no sólo se rescata sino que también es revalorado y las formas que se obtienen de él adquieren un lugar importante pues muestran la sinrazón, la imaginación y también los sentimientos que provocan cuando aparecen. Tresguerras continúa:

Apiñados mis pensamientos...melancólicos eran los más, porque una luz, que a cada instante me daba las buenas noches, presentaba con los pocos interrumpidos amagos de oscuridad sus últimos vales, formando un retrato fiel de nuestra fugaz y perentoria vida. A mi vacilante imaginación se le amontonaban las tristes ideas...Mi lúgubre fantasía bailaba infinidad de figurillas y monicacos, lisonjeándome de poner en solfa Endriagos, Vestiglos y Entes de razón. A gatas el entendimiento, en cuclillas la memoria, la voluntad jugando a casitas de alquiler y todo el mecanismo de mi caletre semitonado, gracias al apetecible ladrón de la mitad de la vida y propio ensayo de nuestra última inevitable escena, me fui quedando dormido.³⁷

La imaginación tiene, según las propias palabras de Tresguerras la capacidad y función de crear, mostrando una mezcla de verdad con ilusión; si la definimos como aquella capacidad de formar, unir, separar ideas, cualidades que la hacen diferente a la razón y a sus funciones.

Immanuel Kant en el siglo XVIII va a definirla como la facultad de representar un objeto en la intuición, incluso *cuando éste no se halla presente*; idea nada extraña porque hay toda una explicación de las funciones intelectuales del ser humano. Tresguerras continúa diciendo:

Sorprendido me tenía, aun en sueños, visión tan extraña así me lo persuadía, la fuerte imaginación, pero aún era poco; advertí que la retostada y maldita vieja me señaló por objeto de sus iras, y que toteando a la ladrona chusma, abriendo su macilenta boca, casi desencajaba sus obtusas y descarnadas mandíbulas al dar un horrendo alarido, por la seña de embestir, y aquella maldiciente turba, como una arrebatada inundación, que a nada perdona, se venía hacia mí; entonces inculcado y herido ni pude hurtarme del endiablado estropeo; bien que interiormente me consolaba, pues reflejé que mis enemigos, todos eran envidiosos, y sin duda lo que poseía y a ellos se les había negado...Medio desperté y con la mano en la cabeza huía, sin poder contenerme; miraba aún una legión de espectros...Nada respondían los gibosos y patulecos orejudos sino *muera, muera*; y esta terrible y judaizante voz se difundía por infinito. Era el caso...que la llovizna había rematado en un fuerte aguacero, con su salva competente de truenos, los que

³⁷ *Ibid.*, p. 59.

despertándome del todo, me obligaron a dar gracias a Dios, porque la pesadilla, con todo género de chatos y bocones avechuchos, había desaparecido.³⁸

El grabado es todo un cúmulo de imágenes que nos permiten ahondar en la subjetividad de este artista desde el imaginario romántico; que el personaje central esté dormido no es azaroso ni que las figuras aparezcan precisamente durante este momento. El sueño es importante en el ámbito de la subjetividad; no sólo puede significar una evasión clara al más allá, sino que es una vuelta al interior del hombre mismo; la idea de someterlos a indagación seguía de aquella creencia compartida de que el sueño está provisto de sentido y por eso puede interpretarse.

La posición melancólica adoptada en la imagen hace referencia al estado anímico en que Tresguerras se encontraba, puede que también hable de un evento negativo que en palabras de Jaime Cuadriello puede considerarse el drama central de su existencia: el total rechazo de la Academia de San Carlos a sus pretensiones de incorporarse como uno de sus miembros, para poder gozar del título de arquitecto 'supernumerario'. Él se asume como un 'genio solitario', alguien que tenía claro qué papel debía tener en su sociedad a la que consideraba no estar preparada para saber valorar las artes que cultivaba y hace que se note en sus escritos según Cuadriello; tiene una mezcla de "vanidad verdadera y humildad falsa"³⁹

El no haber sido reconocido por la institución que justamente encarnaba su gran paradigma estético, el neoclasicismo que *motu proprio* había abrazado desde su temprana juventud, cosa que le fue constante y lastimosamente recordada por sus enemigos fue mucho más que un hecho doloroso o un simple desaire del autoritarismo borbónico: generó en el afectado una enorme necesidad de afirmación y, por ende, su notable fecundidad y diversidad productiva. Hay pruebas de que Tresguerras se sentía vulnerado y vulnerable. Pero bien puede decirse que finalmente el despecho... lo empujaron a asumirse como un 'genio solitario'...aunque provincial.⁴⁰

³⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁹ *Ibid.*, p.24.

⁴⁰ Cuadriello, Jaime. "Tresguerras, el sueño y la melancolía" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 73. 1998., p.121.

Ahora bien, es importante subrayar que no debió ser casual que el escenario del grabado haya sido el espacio íntimo de su lugar de trabajo, se ha dicho ya cuál es la importancia que los talleres adquieren para los artistas románticos; Tresguerras lo hace respondiendo a las condiciones sociales de su época y a su propia individualidad; sin embargo, esta forma de representación del artista no es *exclusiva* de Tresguerras; Francisco de Goya (1746-1828) presenta el mismo aspecto perturbador en *El sueño de la razón produce monstruos*; (1797) publicado en *Los Caprichos*; “Aproximadamente la mitad de dichos caprichos tienen que ver con lo sobrenatural, y los restantes están sacados de la vida real”⁴¹; esta imagen que es una representación del arte en contra de la razón al mismo tiempo que nos sitúa en la frontera entre el sueño y la realidad.

En el grabado muestra a Goya dormido sobre su mesa de dibujos con la cabeza reposando entre los brazos. Lo están asaltando los emisarios de la brujería: gatos, murciélagos y lechuzas, y en la parte delantera de la mesa aparece la inscripción: “El sueño de la razón produce monstruos”. Podemos interpretar dicha inscripción de dos maneras: la primera sería que cuando dormimos, nuestra mente produce fantasmas y brujas...y la segunda, que los seres humanos cuando dejan de lado la razón, caen en la horrible práctica ilustrada de la otra mitad de la serie.⁴²

Francisco de Goya presenta a un personaje masculino que también se encuentra en su taller, apoyado en una mesa de madera e igual que el de Tresguerras está dormido; tras él aparecen varias criaturas que lo atormentan; la diferencia es que mientras en el grabado de Tresguerras son personas que criticaban su obra, en el de Goya son animales; criaturas nocturnas que aluden al trabajo intelectual

Dio forma material al mundo que lo rodeaba y a los demonios que lo perturbaban...en los *Caprichos* se alternaban ya los aquelarres de brujas y los espíritus malignos con temas eróticos y críticas, más o menos explícitas, a la corte, a la sociedad y al clero...el grabado aparece con el siguiente título: *El sueño de la razón produce monstruos*. Como subtítulo quedó: ‘La imaginación abandonada por la razón, produce monstruos imposibles; unida a ella está sin embargo la madre de las artes.’⁴³

El grabado del artista mexicano es realizado en 1796 y el Francisco de Goya en 1797 pero la forma como se expresan es similar; la noche constituye el

⁴¹ Clark, Kenneth, *La rebelión romántica* (Madrid: Alianza, 1990), 77.

⁴² *Ibid.*, p.77.

⁴³ De Paz, Alfredo, *La revolución romántica; poéticas estéticas, ideología* (Madrid: Tecnos, 2003), 399.

lugar donde las pesadillas, la imaginación y la monstruosidad se dan, en ambos trabajos se encuentran elementos similares y su significación también es similar.



Francisco de Goya (1746-1828)
El sueño de la razón produce monstruos (Caprichos 43)
Aguada; Lápiz; Pluma; Tinta china; Tinta agrisada. Sobre Papel verjurado
215mm X 150mm
Colección Martín Rico; Claude Rico Robert; Donación Claude Rico Robert, 2012.

El sueño y su inevitable fantasía, la gestación de la obra de arte y la melancolía del autor. En suma: tienen que valorarse como apuntes del genio 'frente al espejo', como 'cuadro de familia' de aquellos hombres que se consideraban a sí mismos, desde el Renacimiento, 'nacidos bajo el signo de Saturno'⁴⁴

Tresguerras y Goya atienden a la fantasía; mientras para Tresguerras era significativo representar a sus oponentes de la forma que lo hizo para lograr su cometido que era confrontarlos, responder a sus críticas al mismo tiempo que mostraba su genio para vincular las artes y explicar su situación con respecto a la época a la que perteneció; en el trabajo de Goya,

Como por una suerte de condensación y de animación espontánea desde el principio tenebroso, la penumbra se puebla en Goya de figuras fantasmagóricas que parecen estar hechas del mismo material que la oscuridad que las rodea. Es el espacio natural de la escena donde los seres quiméricos (íncubos y súcubos) se crean, unas veces ligeros, transparentes como una imagen persistente en la retina, y otras formados por una rica sustancia de pigmentos que asegura su estatus material de seres vivos.⁴⁵

El grabado apoya la idea según la cual los sueños y lo que en ellos se produce son una parte indispensable en los artistas que colocan esas creaciones irracionales a la vista de un público que gracias a estos productos artísticos pueden entenderlos.

Tresguerras, artista completo, hombre de letras que expuso y defendió sus ideas ante la sociedad queretana a la que pertenecía, frente a sus críticos más mordaces y, ante quienes lo leemos actualmente. Tresguerras es la imagen de un *genio*, al leer sus *Ocios* se justifica por qué en este trabajo se le ha tomado en cuenta; es un claro ejemplo de aquello que Honour afirma en su libro sobre los artistas románticos

Los artistas, rebeldes por naturaleza, suelen apoyar los grandes movimientos liberales de su época...al artista romántico lo que fundamentalmente le preocupaba era su libertad personal, la libertad para expresar su genio, así como la emancipación de los dictados de las academias y los caprichos de los mecenas...el artista romántico se situaba en el centro de su mundo como fuerza creativa y al tiempo destructora.⁴⁶

⁴⁴ Cuadriello, Jaime. "Tresguerras, el sueño y la melancolía", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. No. 73. 1998. p. 110.

⁴⁵ De Paz, Alfredo, *La revolución romántica; poéticas estéticas, ideologías* (Madrid: Tecnos, 2003), 198.

⁴⁶ Honour, Hugh, *El romanticismo* (Madrid: Alianza forma, 1981), 253.

Él mezcla su capacidad creadora como un *don* con la acentuación de la importancia de lograr un conocimiento global a partir de la relación entre las diferentes artes, ésta es una de las razones por las que es posible considerarlo como un artista con tintes románticos, dice Hugh Honour en su libro *Romanticismo*: se tenía la sensación de que el verdadero artista nunca era sólo poeta, o pintor, o músico, sino una combinación de todos ellos; el arte verdadero no es nunca puro.

Para estos hombres revolucionarios los productos del inconsciente pueden convertirse en saber y pueden representarse en el arte, la imaginación es capaz de expresarse en imágenes materiales; por eso el alma romántica tiene como sello el egocentrismo, la realidad que se concentra en el *yo* y la conciencia que resulta permite hacer sensible y comunicativa esta experiencia en tanto que puede considerarse como la representación del alma, del mundo interior en su totalidad. Tresguerras muestra en su grabado elementos propios del romanticismo: La vista del taller, la posición melancólica del personaje, los sueños y lo que de ellos se desprende hace a este artista digno representante.

II. Autorretrato de Felipe Castro



Octaviano de la Mora
Retrato de Felipe Castro
Carte de visite
Col. Xavier Torres Ladrón de Guevara, Guadalajara

El período romántico que se desarrolló en México tuvo un contexto muy diferente al que tuvo en Europa. Las condiciones sociales, económicas y políticas del país en la primera mitad del siglo XIX influyeron directamente en el desarrollo de la creación artística. Guadalajara fue un centro cultural importante en ese período histórico en que los movimientos sociales que se dieron tenían al país en constante desasosiego

La proclamación del estado libre de Jalisco como parte de la federación mexicana, generó en Guadalajara, su capital, una serie de movimientos sociales y culturales que la convirtieron en un centro de debate y acción de los principales grupos políticos antagónicos de la época: federalistas y centralistas, liberales y conservadores.⁴⁷

⁴⁷ Camacho, Arturo. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del Siglo XIX* (Jalisco: FONCA, 1997), 35.

La lucha que se estaba dando y que tenía como ideales la libertad y la independencia del país llevaba tintes románticos que se manifestaban en la sociedad que vivía los difíciles tiempos. La creación artística sin embargo no se detuvo y los pintores lograron continuar su trabajo a pesar de las difíciles condiciones. La sociedad vivía los cambios y se iba adaptando a ellos logrando establecer ciertas prácticas que hicieron de Guadalajara un lugar propicio para las artes. Los artistas y hombres de letras hicieron lo posible por mantener el gusto por las representaciones artísticas y la gente las aceptó de buena gana.

Además de la Academia de San Carlos fundada en la ciudad de México en 1781; en Guadalajara se creó en 1790 la Escuela de dibujo que “funcionó entre 1790 y 1810, en su primera etapa, y de diciembre de 1816 a mayo de 1818, fecha en que se clausuró de manera definitiva”⁴⁸

Este hecho habla del interés de la sociedad por las cuestiones artísticas; no sólo hay artistas que producen en este tiempo, también se realizan exposiciones que permiten conocer el trabajo realizado. Entre los trabajos hay imágenes que muestran las ideas que estaban presentes en la sociedad de la época, ideas que muestran la sociedad que estaba naciendo.

Felipe Castro fue un artista que vivió este momento histórico y que con su trabajo contribuyó a que el arte estuviera presente en la sociedad a pesar de los conflictos que se vivían.

Como pintor, desarrolló una intensa actividad que lo llevó a realizar obras en los géneros religiosos, del retrato, la alegoría histórica y mitológica y el dibujo costumbrista... En el género de la pintura histórica fue de los primeros en introducir en México el simbolismo alegórico, puesto en boga por el romanticismo europeo... como dibujante, dejó una obra de inspiración romántica que realizó principalmente en sus épocas de estudiante; en temporadas vacacionales elaboró una serie de viñetas sobre lugares y personajes de Guadalajara: *El paseo en la Alameda, La barranca de Belén, Una cruz en Tonalá, El baño en el estanque de la huerta o Unas gúilotas cazadas en San Martín de las Flores*, son trozos de realismo tomados del natural, un pulso liviano configura puertas y bardas que pueden estar en cualquier lugar; sin embargo, manifiestan un gusto por la contemplación y la agudeza para encontrar los elementos que inducen al pintor a fijarlos con lápiz sobre papel.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p.61.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 125-128.

En su trabajo se encuentran ideas románticas y sobre todo la del *genio creador*; él utiliza el paisaje como inspiración, las ruinas como escenario y, el retrato como manifestación de la singularidad del yo; estas ideas se ven claramente en el dibujo que se eligió para este trabajo, en él está presente la representación de la interiorización del artista para poder crear sus obras.

El dibujo es parte de su cuaderno de apuntes lo que significa que para él tenía una gran importancia hacer bocetos que resultaban de la vida cotidiana; este *diario visual* es importante para los artistas porque plasman sus ideas y la manera en que ven el mundo que los rodea.



Felipe Castro (1832-1907)
Álbum de Felipe Castro, Guadalajara, 1853
Dibujo a lápiz sobre papel
Col. Xavier Torres Ladrón de Guevara, Guadalajara

Esta imagen muestra en el ángulo inferior izquierdo al propio artista sentado en el suelo en una posición reflexiva que se asemeja a la de la melancolía que está en el grabado de Durero pero basada en la sensibilidad romántica.

El personaje tiene la pierna izquierda flexionada hasta la altura del pecho, sobre su rodilla izquierda descansa el codo de su brazo cuya mano se posa en la frente, mientras la pierna derecha se extiende sobre el piso; en la mano derecha sostiene unas hojas de papel o su libreta de apuntes y un lápiz.

Felipe Castro colocó la escena al aire libre, en el ángulo inferior derecho se ve un sombrero sobre una tela que parece ser el abrigo del artista. El pintor se retrató vestido de traje y corbata, lleva el pelo desaliñado y su expresión es apesumbrada, parece estar reflexionando sobre algo importante, seguramente sobre lo que debería plasmar en las hojas que lleva en la mano y en las que debió haber estado trabajando o simplemente está decidiendo cómo continuar el trabajo ya comenzado pero ha interrumpido su labor; o, puede ser también que sólo esté en un estado de ensimismamiento en que, como ya se ha mencionado es el momento justo en que la inspiración se hace presente y es tal vez el momento más importante de la creación artística.

Detrás del pintor hay una pared en ruinas, está en tan mal estado que se desmorona poco a poco, incluso la base ha comenzado a agrietarse, de ella sobresalen las ramas de un árbol que también está descuidado y, ésta tiene un desgastado papel clavado en el centro en el que se lee: *álbum de Castro 1853*.

La imagen fue realizada con lápiz sobre papel y aun cuando parece ser muy simple, es un trabajo que tiene varios elementos que permiten ubicarlo perfectamente en la época del romanticismo en que las ideas con respecto a los artistas considerados *genios* estaban en boga. El diario visual de Felipe Castro es un claro ejemplo de la importancia que los artistas daban a ese documento en que escribían o bocetaban aquello que les parecía importante y, también son el resultado de la conciencia de sí mismos y del mundo que los rodea; característica del artista romántico.

Rousseau, considerado uno de los pilares teóricos más importantes del romanticismo postuló el retorno al humanismo naturalista y escribió de la necesidad de la introspección para lograr el autoconocimiento y la importancia de la soledad para la reflexión de sí mismo, en su texto *Ensoñaciones de un paseante solitario* expresa claramente el gusto por los paseos al aire libre y las ventajas emocionales que de ellos resultaban.

Felipe Castro decidió dibujarse en un ambiente que parece triste y lúgubre, tema que está representado por el muro que hace alusión a unas ruinas que sirven de escenario al artista; las ruinas que se observan en los trabajos de los artistas románticos son ejemplo visible y al mismo tiempo alegórico del paso del tiempo y sus consecuencias, su representación en las imágenes románticas tienen un carácter simbólico, son ellas las que muestran la fugacidad, el devenir en los elementos que estuvieron una vez completos y que se presentan como testimonios del pasado que presume haber sido glorioso y en el dibujo de Castro son fuente de inspiración.

La intimidad con la naturaleza es capaz de llenar la conciencia de los artistas creadores y al mismo tiempo hacerlos partícipes de una totalidad cósmica de la que se forma parte, en su libro Adriana Yañez escribe “La imagen de la naturaleza como templo, asociada a la noción de lo sagrado, es muy antigua. Postula la unidad de la creación”⁵⁰, el autor la concibe seguramente con valores agregados; su dibujo es un buen ejemplo de aquellas ideas que se transformaron en el proceso de hacer del artista creador un hombre independiente y convertir sus ideas en aquello que tendría como garantía la individualidad creadora del pintor; cada detalle que aparece en la imagen es una alegoría a esa nueva forma de pensarse como artista y de pensar o concebir el mundo natural y cultural al que se pertenece. De Paz menciona en su libro *La revolución romántica* que

El hombre clásico vivía en un continuo presente porque realizaba en sí a la humanidad eternamente presente...cada instante tenía tanto valor como la eternidad. El hombre romántico, por el contrario, no conoce esta unidad del tiempo...el instante no era representante de la duración fuera del tiempo, sino más bien una nota de la infinita melodía de la vida...Así el pintor evoca en el paisaje la prolongación de su propia melancolía y de

⁵⁰ Yañez, Adriana, *Los románticos: nuestros contemporáneos* (México: Alianza, 1993), 22.

sus propios sueños. No se trata realmente de un paisaje, ni de la observación directa de un lugar, sino de la elección de elementos en función de su valor sentimental...las colinas o los montes, los zarzales o las florestas que lo separaban del mundo cotidiano pueden parecer insuficientes para traducir su irrealidad. Fue por eso por lo que se añadió un recuerdo del pasado, una ruina o una catedral gótica, una vista del cielo brumoso a través de las ramas...el paisaje en cuanto recuerdo o promesa de reposo, podía incluir de buen grado la imagen del soñador inmovilizado en la contemplación o repitiendo un gesto majestuoso de otro tiempo. De este modo la presencia de personajes confirma la suspensión del tiempo y la expansión del alma en el vacío.⁵¹

La introspección era necesaria, la capacidad de colocar en las obras pictóricas o literarias lo que de ella surgía era el trabajo del genio; la creación de las obras artísticas ya no es producto o consecuencia de una formación pictórica simple o compleja, para los artistas de esta época, vemos al artista que se dirige a sí mismo en una delicada introspección que debe llevarlo a un conocimiento de su propia persona, con lo cual puede, al mismo tiempo cambiar la manera de ver aquello que lo rodea, en este ensimismamiento se convierte en hacedor de cosas vistas bajo otra óptica por lo que debe, si desea ser dueño de sí mismo, reconquistar su misterio interior y es lo que encontramos en este dibujo.

Esta exigencia de hacerse dueño de sí mismo implica muchas cosas, primero aceptar que se encuentra perdido o que no se siente a gusto y en paz en la situación actual o, bien podría implicar sentirse fuera de tiempo.

Todo esto puede verse como un intento de evasión que evidencia la incapacidad del individuo romántico de adaptarse a sus propias condiciones históricas, sociales y existenciales...en esta huida... descubre el inconsciente, aquello que está oculto a la razón, la fuente de las fantasías nacidas del deseo y de lo irracional.⁵²

De ahí que decir que los artistas románticos hacían una lectura diferente de la realidad a la que pertenecían resulta importante y que la manera de lograrlo era a través de la introspección ya no es una idea extraña, ellos volcaban sus pasiones el trabajo que realizaban ya no tanto derivándolo del análisis intelectual sino desde su subjetividad que era alimentada o apoyada por los momentos de soledad que gustaban tener y que les permitía concebir sus obras "...Los paisajes románticos se defina el término como se defina. Expresan esa emoción ante la sublimidad de la naturaleza..."⁵³ resulta importante enfatizar que en el dibujo que

⁵¹ De Paz, Alfredo, *La revolución romántica; poéticas estéticas. Ideologías* (Madrid: Tecnos, 2003), 52-53.

⁵² *Ibid.*, p. 59.

⁵³ Honour, Hugh, *El romanticismo*, (Madrid: Alianza forma, 1981), 59.

aquí se ha presentado la naturaleza no está como un elemento central puesto que su presencia no abarca todo el trabajo, vemos al artista sentado cerca de la pared y detrás de ella hay un árbol que se nota pero que no está en relación directa con él; sin embargo, sigue estando presente y es parte de la composición total, es el escenario de las ideas que están surgiendo en el pintor; pudiera parecer que en Castro ésta ya sea parte natural de la vida de los artistas y que su influencia ya esté dada por hecho.

En su álbum hay otras imágenes en que la representación del paisaje también está acompañada por personajes que realizan alguna actividad en la que la naturaleza es el escenario idóneo para que la escena se desarrolle.



Felipe Castro (1832-1907)

El paseo

Álbum de Felipe Castro, Guadalajara, 1853

Col. Xavier Torres Ladrón de Guevara, Guadalajara

Las escenas muestran la vida común y las actividades más simples de las personas que en ella se desarrollan felices de su actuar mismo, la sociedad burguesa que aparece en estos dibujos representan esos cambios que se estaban dando en el país así como las cualidades para la realización del dibujo. Las representaciones que muestra permiten ver las aspiraciones de una sociedad idealizada y al mismo tiempo real.

En su obra se aprecia una evolución de la antigua escuela mexicana al romanticismo, pasando por el neoclásico y el simbolismo alegórico; tomó de cada corriente lo que fue útil a sus temas y propósitos, para crear un estilo propio que se distingue por un dibujo realista y la dinámica de sus personajes.⁵⁴



Felipe Castro (1832-1907)
"Baños públicos en la Huerta del Dr. Guzmán"
en el *Álbum de Felipe Castro*, Guadalajara, 1853
Dibujo a lápiz sobre papel

⁵⁴ Camacho, Arturo. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del Siglo XIX* (Jalisco: FONCA, 1997), 128.

Lo cotidiano está presente en los trabajos de Castro, los escenarios como la naturaleza adquieren la noción de sagrado porque en cada cosa que ofrece se podía encontrar mucho de lo que uno mismo es; la estabilidad y el cambio están en un mismo sitio. La naturaleza fue observada con detenimiento, para aprender de ella y crear como ella, era necesario dejarse llevar por sus encantos, por sus paisajes que muestran la omnipotencia que reside en ella y permitirle ser una fuente de inspiración. Se ve la representación del cambio, lo inestable, la libertad y al mismo tiempo lo que sostiene la vida; sólo hay que atenerse a ella, pues de una u otra manera seguir sus reglas conduce a una armonía que se niega si las leyes de la razón las omiten completamente; “los paisajes románticos...expresan esa emoción ante la sublimidad de la naturaleza...”⁵⁵ La dualidad que existía de hombre- naturaleza fue trastocada

El hombre es un ser minúsculo: está para recordarnos la presencia de lo humano en el corazón de la naturaleza y, al mismo tiempo, su insignificancia. Sin embargo, el hombre aunque pequeño, está allí, contempla y comparte las palpitaciones del alma del mundo; este hombre está absorto en un profundo sueño al que llegan, llenas de profecías, las voces de la naturaleza.⁵⁶

Los artistas vieron en la naturaleza la fuerza de la creación y, al mismo tiempo la capacidad del cambio continuo; para el artista -genio caminar y crear a partir de la inspiración obtenida por esos ratos de ocio es importante, la soledad que se experimentaba envueltos de lo que era más natural apoyaba a la inspiración, gestaba las ideas, las vistas a paisajes naturales, observar la vida de los hombres en un estado natural era una actividad constante en los artistas que la vieron como modelo de creación y fuente de inspiración.

El *Autorretrato* de Castro está en el preciso momento en que la inspiración llegó al pintor que está tratando de crear algo a partir de las ideas que concibe, ideas que le han llegado del momento de reflexión en que al estar solo logró conectarse consigo mismo y permitió que todo a su alrededor sirviera para que su imaginación se manifestara libremente.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 59.

⁵⁶ De Paz, Alfredo, *La revolución romántica; poéticas estéticas. Ideologías* (Madrid: Tecnos, 2003) 270.

La expresión de su rostro no es de calma y tranquilidad porque la primera parte del trabajo está hecha; parece que ha llegado ese esperado momento de inspiración pero seguramente también hay una gran maraña de pensamientos que están presentes y que tendrán que ver con la manera de expresar eso que acaba de llegar a la cabeza del artista. Su trabajo no es solamente colocar en el papel lo que ha llegado a él, la creación artística tiene mucho más de intelectual;

De aquel tumulto de dudas angustiadas, comenzaron a surgir nuevas convicciones imposibles de reducir a fórmulas sencillas: la fe en la primacía de la imaginación, las potencialidades de la intuición, la importancia de las emociones y de la integridad emotiva y, por encima de todo, la individualidad y el valor único de todo ser humano en medio de un cosmos en mutación constante.⁵⁷

Este es un proceso obligado para los artistas que como él tienen la vocación, la creatividad y el genio para la realización de su trabajo, un ser con las capacidades intelectuales y emocionales para la realización de trabajos excepcionales.

⁵⁷ Honour, Hugh, *El romanticismo* (Madrid, Alianza forma, 1981), 23.

III. *Decorador de vasos etruscos y Ensueño o Juicio de Paris* de Alberto Fuster Beltrán



*Alberto Fuster durante su exposición en la EBA.
Arte y letras, 25 de octubre de 1908.*

Escribir de la obra de Alberto Fuster implica hablar de México durante el modernismo y hacer un alto en la historia para abordar las ideas principales que éste trajo a las artes porque con este movimiento se van a lograr cambios en la manera de concebir la estética mexicana; las formas en que *lo mexicano* se representa cambia o se amplía y los artistas aprovechan estos cambios y los colocan en sus obras, los valores que habían estado presentes en una sociedad ordenada y costumbrista cambiaron radicalmente, logrando que temas que habían sido evitados se recuperaran y formaran parte no sólo de la nueva vida sino, también de la nueva estética.

Para entender su obra hay que clarificar algunos conceptos del simbolismo; movimiento finisecular que es la “tendencia estética que adoptó el aspecto de una rebelión individual, de una afirmación de los temperamentos particulares y de un triunfo de la voluntad del yo”⁵⁸, un yo que creyó fervientemente que el mundo es un misterio por descifrar por lo que consideraron que el arte debía captar las verdades más absolutas de ahí que su método para lograrlo sea metafórico y sugestivo

Sus principios están muy arraigados a las formas estéticas y, sobretodo ideológicas del Romanticismo pero con tintes propios;

El rasgo general de esta estética fue el pesimismo, pues frente a una era que confiaba en una ciencia y en un progreso tecnológico ilimitado, los simbolistas pensaban que estaban viviendo en un periodo de decadencia, del fin de la humanidad...Dentro de tal contexto, el simbolismo tuvo la clara intención de comprender la misión del hombre dentro del inmenso cosmos, de restaurar los antiguos vínculos que el individuo había establecido con su entorno...el lienzo se transformó en un espejo en el que se retrata y vuelca su espíritu.⁵⁹

El trabajo de Alberto Fuster se desarrolla en este momento histórico y puede entenderse porque sus estancias en el extranjero y la imitación de los modelos antiguos le sirvieron de guía para lograr un arte gobernado por la inspiración y el genio individual; fue “un pintor de gran talento, de temperamento cultivado y fecundo, de amplias concepciones y de un grande y generoso sentido artístico.”⁶⁰, al ser un artista que formó parte de la pintura propia del simbolismo, usó analogías en lugar de representaciones directas lo que posibilitaba acceder a una realidad distinta a la que se podía ver a simple vista; de igual forma, los artistas que pertenecieron a este movimiento artístico no pretendían plasmar en sus obras el mundo exterior sino el que provenían de sus sueños y fantasías; son sus emociones y las del espectador lo que importaban más que la fidelidad con que las imágenes eran plasmadas.

Los temas mitológicos explican de manera ideal cómo los pintores veían las antiguas civilizaciones, los pintores “se valieron de la alegoría para manifestar sus

⁵⁸ Lagunes Castillo, Ana Sofía. *Alberto Fuster (1872-1922) Una profunda mirada al simbolismo en México* (México: Secretaría de Educación de Veracruz, 2010), 5.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁰ Tablada, José Juan. *De Coyoacán a la Quinta Avenida: una antología general* (México: FCE, 2007), 113.

impresiones más recónditas y personales...entre algunos de los temas alegóricos encontramos: el amor, la muerte, el tiempo, la esperanza, etc.

Alberto Fuster fue muy dado a estas representaciones⁶¹, hay dos obras suyas que se presentan en este proyecto de investigación; en ambas están los conceptos que en este trabajo se abordan y representan el cambio en la concepción del artista. Ambos cuadros son una representación metafórica del artista, la manera en que Fuster ha pintado este personaje central y le ha colocado incluso sus rasgos fisonómicos. No hay que pasar por alto que durante el modernismo “el retrato adquirió una intimidad inusitada, a la vez que una intensa complejidad psicológica, y se indagaban y explicitaban en él las relaciones del personaje con su entorno material y espiritual. Lo primordial... era la proyección de la personalidad del pintor en la obra...”⁶²

El primer cuadro es *El artista griego o decorador de vasos etruscos*; en este cuadro realizado por el pintor tlacotalpeño aparecen dieciocho personajes que se ubican alrededor del artista que trabaja decorando una vasija. El pintor está sentado sobre una silla de madera; porta un vestido color rosa y lleva una cinta azul atada a la cintura y otra de color rosa atada a la cabeza y unas sandalias. Está sentado y visto de perfil, sobre la pierna izquierda ha cruzado la derecha donde apoya la vasija en la que trabaja. Con la mano izquierda la sostiene mientras con la derecha la decora con un fino pincel. Cerca del pintor pero sobre el suelo se encuentran cinco recipientes que contienen pintura con la que hace su trabajo. Frente a él hay un hombre de pie que lo observa atentamente, parece que está llegando, así lo indica la posición de los pies. Tras él hay un hombre descansando sobre su rodilla derecha, viste una túnica pero su torso se encuentra desnudo, el hombre levanta ambas manos expresando asombro y admiración ante lo que está mirando.

⁶¹ Lagunes Castillo, Ana Sofía, *Alberto Fuster (1872-1922) Una profunda mirada al simbolismo en México*, (México: Secretaría de Educación de Veracruz, 2010), 14.

⁶² Ramírez, Fausto, “Historia mínima del Modernismo en diez imágenes”, en *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II (México: CONACULTA. 2004), 102.

También hay seis figuras femeninas; cinco de ellas miran al artista trabajando mientras que la mujer que se encuentra al final del grupo tiene en brazos a un bebé completamente desnudo quien además es el único que mira al espectador. La mujer mira piadosamente a un anciano que descansa sentado en una silla de madera, tiene el torso descubierto y cubre sus extremidades inferiores con una tela morada. Junto a él hay una vasija que cierra el plano inferior izquierdo.

En el ángulo superior izquierdo hay una pared donde se encuentra un cuadro que es observado por dos hombres; uno de edad madura y el otro joven. El primero parece ser un conocedor de las artes pues la posición de ambos personajes simula que éste instruye al menor.

La escena se desarrolla en una terraza donde se aglomera un grupo grande de personas para mirar cómo trabaja el artista quien ha distribuido tres de sus vasijas en lugares específicos: una se encuentra en el plano inferior izquierdo; dos están en el límite de la terraza; dos mujeres admiran una vasija, incluso la tocan mientras parece que hablan de ella y la otra es observada por dos jóvenes que no se atreven a tocarla pero por la posición de las manos parece que hablan del trabajo, observan con asombro esta vasija que también es vista de lejos por dos mujeres. En el ángulo superior derecho hay una escultura.

En este lienzo el personaje más importante es el artista, él y su trabajo son el centro de atención. La mayoría de las personas que aparecen en la escena miran cómo trabaja y quienes no observan al artista miran los productos terminados; además se nota el interés de las personas adultas por orientar a los más jóvenes en el conocimiento de las artes y eso queda representado en los dos personajes masculinos que están frente a la pintura.



Alberto Fuster
Decorador de vasos etruscos
1905
Óleo sobre tela
81 x 151 cm.

Fuster ha colocado al artista en una posición central y ha hecho que los personajes que aparecen en el cuadro muestren admiración y respeto por el trabajo que realiza; no es sólo un lienzo mostrando a un decorador de vasos; es toda una composición simbólica o alegórica de lo que representa el arte y su creador en una sociedad específica; ideal. Cada uno de los personajes es parte importante de un todo que se aglomera en relación a un acontecimiento único; la creación artística y, al mismo tiempo deja ver cómo es que el pintor es respetado, admirado y alabado por quienes lo rodean, su trabajo es una extensión de él mismo pues los personajes que no ven directamente al pintor realizando su trabajo sí miran atentamente alguna de las obras ya terminadas; cuestión que resulta importante porque permite ver que para todos los personajes de la composición es

significativo ser parte de ese momento y los personajes que parecen alejados del artista siguen estando inmersos en la *creación* porque se deleitan en las obras.

Para entender las imágenes es necesario ubicarlas en su contexto; se podría entender la obra como una añoranza, es posible que Fuster con su trabajo mostrara el ideal de lo que quería para los artistas en general, el respeto y el reconocimiento social.

Fuster de la misma manera que los artistas románticos "...soñaron con los tiempos pasados en los que habrían querido vivir, y divisaban en el presente la huella de ese pasado, a la vez que se proyectaban hacia un futuro que querían digno de ese pasado de energía y creación..."⁶³ no es extraño que esos temas se retomaran para las creaciones de estos artistas porque las épocas pasadas cristalizaban la idea de perfección así como el ideal que estaba en la mente de quienes los tomaban como modelos; esas ideas que se hallaban en los textos y que ellos daban vida de manera pictórica serían vistos desde una perspectiva completamente diferente; el trabajo de los artistas lograba que esas historias se re-interpretaran y al darles un significado que no solían tener, los pintores colocaban en ellas más que su talento para la representación pictórica.

El otro cuadro de este autor tlacotalpeño también tiene los conceptos de imaginación, creatividad y genio; es *Ensueño o El juicio de Paris*, Fuster tenía un gusto especial por las imágenes que provenían de las gestas mitológicas; así que no es raro que una de las pinturas con estas características muestren un cambio importante y sustancial en lo que es un artista. El tema que el pintor nos presenta es el dilema de Paris; una alegoría de la elección y, al mismo tiempo puede considerarse como una herramienta que ayuda a explicar la situación del artista en su época.

⁶³ De Paz, Alfredo, *La revolución romántica; poéticas estéticas. Ideologías* (Madrid: Tecnos, 2003), 69.



Alberto Fuster
En sueño o Juicio de Paris
s/f
Óleo sobre tela
122 x 222 cm

La pintura se centra en el momento exacto en el que Paris está a punto de emitir su veredicto con respecto a la tarea que las diosas le han encomendado; Homero menciona dicho acontecimiento en la *Ilíada* (XXIV, 25-30) sin explicar a detalle cómo se llegó a esta situación. Esta historia también aparece en el décimo libro, capítulo VI de *La metamorfosis o el asno de oro* de Lucio Apuleyo:

Vino una doncella honesta en su gesto, semejante a la diosa Juno, porque traía una diadema blanca ligada a la cabeza, y traía asimismo un cetro real. Tras de ésta salió otra, que luego pensarás que era Minerva, la cabeza cubierta con un yelmo resplandeciente, y encima del yelmo una corona de ramas de oliva...Después de éstas entró otra muy poderosa; con hermosa vista y la gracia de su divina color manifestaba que debía ser la diosa Venus, la cual ella era cuando fue doncella, el cuerpo desnudo y sin ninguna vestidura, mostrando su perfecta hermosura...Juno prometió al pastor que si le diese aquella manzana que era premio de la hermosura, le daría el reino y señorío de toda Asia. A la otra doncella, que en el atavío de sus armas parecía Minerva...volviendo la cabeza, y con los ojos que parecía que amenazaba, saltando y dando vueltas muy alegremente, demostraba a Paris que si le diese la victoria de la hermosura, que lo haría muy esforzado y muy famoso con su favor y ayuda en los triunfos de las batallas...Después de esto, he aquí que sale Venus con gran favor de todo el pueblo...Ésta como llegó ante la presencia del juez, echole los brazos encima, prometiéndole que si ella fuese preferida a las otras

diosas, que le daría una mujer tan hermosa y semejante a sí misma. Entonces aquel mancebo troyano...le dio, en señal de victoria, aquella manzana de oro.⁶⁴

Fuster ha hecho de este acontecimiento el tema de este lienzo y ha cuidado la representación de los elementos, tanto que es fácil reconocer a los personajes y lo que están haciendo. A la derecha vemos a Paris sentado en una roca, su cabeza descansa en su brazo derecho, mantiene las piernas cruzadas y los ojos cerrados; detrás de él están dos de las diosas que le ofrecen obsequios para ganar su aprobación, una de ellas que está vestida con lienzos que cubren completamente su cuerpo y va a colocar sobre la frente de Paris una corona de laurel que es igual a la que ella porta, su rostro expresa seguridad y se nota porque aunque está a punto de colocar la corona no baja la mirada para ver su acción, mantiene su cabeza mirando hacia arriba; al lado derecho de Paris se encuentra otra de las diosas, a diferencia de la primera tiene el torso descubierto y su expresión es amable, incluso muestra una sonrisa mientras lo encierra entre sus brazos, su mano derecha deja caer frente al troyano varias monedas de oro y la otra toca el brazo de Paris como tratando de hacerlo mirar el regalo que ofrece.

En el plano izquierdo de la obra se encuentra la otra diosa que tiene el torso desnudo y hace una danza mostrando sus atributos para lograr el voto aprobatorio. Que haya sido Venus la diosa ganadora tiene una gran carga simbólica. Venus es la diosa de la Belleza y puede dotar de su poder a un ser menos bello. La escena se desarrolla en un ambiente campestre que cobija a los personajes bajo unos colores azules, verdes y grises que se difuminan en todo el lienzo, a lo lejos se notan las siluetas de las montañas y se observa un hombre que camina hacia donde está su rebaño, tal vez sugiriendo la infancia de Paris;

Debido a un mal presagio, al nacer Paris fue llevado lejos del palacio del rey Príamo, su padre, y expuesto en el monte Ida, donde creció, criado por un pastor y convertido él mismo en pastor, antes de ser reconocido y readmitido por sus progenitores en la corte de Troya, cuya ruina acabó por traer, conforme a aquel vaticinio ominoso. Su participación en el célebre juicio, para dirimir a quién le correspondía la emblemática manzana de la belleza y el haberse dejado sobornar por Afrodita, con la promesa de obtener la belleza de Helena, vincula la figura de Paris con los deleites del amor.⁶⁵

⁶⁴ Apuleyo, Lucio, *La metamorfosis o El asno de oro* (Biblioteca Virtual Universal, 2003), 143.

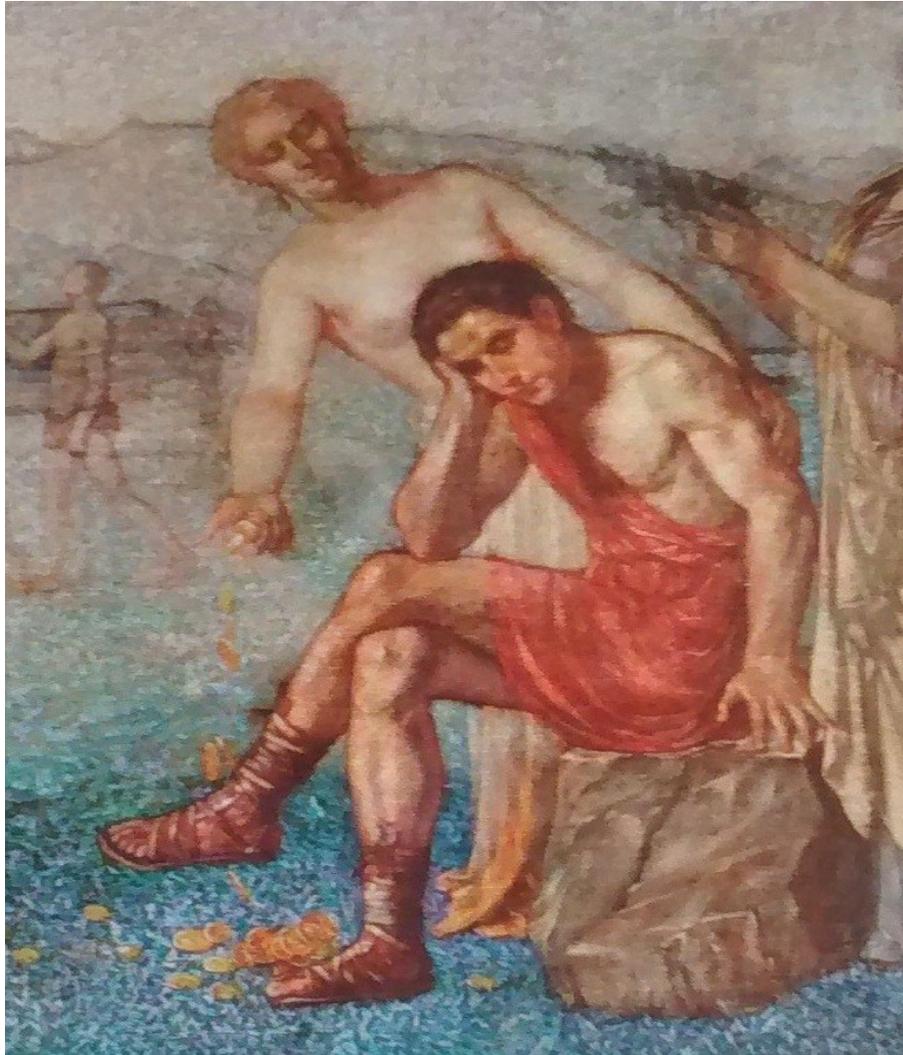
⁶⁵ Ramírez, Fausto. "Historia mínima del Modernismo en diez imágenes", en *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* Tomo II, (México: CONACULTA, 2004), 111-112.

Se ve lo imponente de las montañas, la tranquila vida que se desenvuelve a sus pies, contrastando con la situación desesperada del personaje central; qué es lo que debe hacer, a quién debe elegir y cómo saber si la decisión que tome será la correcta. Fuster ha puesto al personaje en un momento de gran tensión y al mismo tiempo la contrasta con la naturaleza que ha usado como fondo y que debió considerarla con una función más elevada; un espejo del estado de ánimo del ser humano, es el escenario de la vida y al mismo tiempo representa lo cambiante que es ésta y el pintor logra expresarlo.

Este cuadro no es sólo una representación del juicio de Paris, si el simbolismo representa más de lo que podemos ver a simple vista, bien puede verse en este cuadro una escena de la vida de un artista; del mismo Fuster. Si el cuadro es un retrato alegórico entonces es posible ver al pintor en la figura de Paris, ambos se encuentran en la disyuntiva de tener que elegir algo, el hombre debe decidir a qué diosa dará la victoria frente a las otras dos y el pintor siempre se encuentra ante lo que debe y no debe plasmar, decidir qué de todo lo que ve, siente o busca es digno de estar en un lienzo, este es el momento más importante y significativo del proceso creativo, decidir qué se pintará qué tan satisfecho quedará el pintor una vez terminado el trabajo; tal vez sea este mismo momento en que se decide qué representar es justo donde el espíritu del artista más teme. Posiblemente en el *Ensueño*

Emprendía una minuciosa reflexión en torno a la enorme importancia de la pasión, la intuición y la subjetividad en la concepción de una pintura. El racionalizar en demasía podría mermar las posibilidades expresivas de los sentimientos y las fantasías oníricas que no podrían vagar con libertad...en su autorretrato, Fuster se encuentra soñando, meditando intensamente, a poco de experimentar una revelación espiritual. Las imágenes que llegan a su mente son códigos transmitidos por la energía vital, mensajes simbólicos y misteriosos que él transcribe al lenguaje pictórico, y le permiten acceder a experiencias diferentes de las convencionales...el cuadro es una representación del proceso creativo. Finalmente, así como el juicio de Paris fue el causante de la guerra de Troya, todo juicio y apreciación estética comprende una lucha interna entre los sentidos que se debaten ante los distintos modelos estéticos...para él -Fuster- la construcción de una obra era una declaración de la necesidad de expresión individual de cada ser humano, de la persecución de su yo interior del que proviene la creatividad y la imaginación desbordadas⁶⁶

⁶⁶ *Ibid.*, p. 138.



En sueño o Juicio de Paris
Detalle

Los simbolistas hicieron de su creación su manera de vivir y de entender el mundo, se ha mencionado que el arte y su valoración dependen de la sociedad y de sus ideas específicas que la sustentan; en estos dos cuadros podemos observar un cambio significativo en la forma de valorar al arte y a sus creadores.

Es ilustrativo comparar *En sueño* (cuyo título original ignoramos) con *Pintura primitiva* (hoy conocida como *Decorador de vasos etruscos*, Casa de la Cultura de Tlacotalpan), en donde Fuster reconstruyó una escena puramente imaginaria en alguna *polis* situada a orillas del Mediterráneo, y en cuya composición el artista ocupa el lugar central que presuntamente le otorgaba la antigua sociedad griega, rodeado por la atención y el respeto de sus conciudadanos. En *En sueño*...el pintor, librado a sí mismo, se antoja incapaz de decidir a quién le correspondería el premio, si al poder y el dinero, a la sabiduría o a la belleza (simbolizados respectivamente por Hera, Atenea o Afrodita, en feroz competencia). Perplejo, ha cerrado los ojos en un ensimismamiento total. ¿O se ha decidido ya, y sueña

en la belleza que Venus le ha prometido como recompensa del premio que está a punto de otorgarle?...En tal sentido, la posible referencia gestual a la proverbial pose del melancólico...resulta claramente pertinente.⁶⁷

En este cuadro el personaje principal ha sido desplazado del centro de la obra a un lado, si lo comparamos con el *decorador de vasos etruscos* es un cambio que incluso puede ser doloroso porque mientras en este el artista hacía su trabajo mostrándose seguro, orgulloso de la acción que realizaba en este último el artista en la figura de Paris se ve indeciso ante la decisión que debe tomar.

Puede considerarse al primer cuadro como una analogía de la importancia que el artista tenía para el correcto desarrollo de una sociedad y cómo es que la población lo seguía y admiraba tanto a su persona como a sus obras, mientras que el otro cuadro usa una de las grandes historias mitológicas para mostrar la confusión y angustia que se tiene cuando hay que tomar decisiones; el artista en la figura en Paris, ya no es el hombre que se ve tranquilo y a quien todos los demás siguen respetuosamente; no, ahora estamos ante el hombre que es acosado por diversas ideas que están presentes en su cabeza y entre las que debe elegir para realizar su añorado trabajo.

Esta condición de artista no valorado hace que Julio Sesto lo incluya en su libro *La bohemia de la muerte* como uno de los hombres mexicanos que murieron en el país o fuera de él.

Un día se recibió en México la noticia de que Alberto Fuster...se había ahorcado en San Antonio Texas valiéndose de unas sábanas del hotel, con las que improvisó una soga...Fue su último cuadro. Si la gente no quería admirar lo que pintaba, que viera ahora aquel último cuadro de bulto que presentaba a la expectación pública...A penas se explica que un pintor como Fuster se haya tenido que ahorcar, tratándose de un país que tiene tan pocos pintores como México...era un pintor de verdad...sus primeros cuadros son una delicia...después cambió de tendencia, llevado por la locura modernista, pero no al grado de que sus cuadros no tuvieran mérito...pero su cuadro maestro fue el que produjo al último: aquel *autorretrato* en que aparecía colgado de los ventanales del hotel americano, lejos de su patria, desamparado, enfermo y solo, oscilando ahorcado como un péndulo de la inmortalidad, con la cara bien dibujada por la técnica de la contracción de los músculos, para que se viera que él sabía anatomía...y sacándoles la lengua a los que se reían de la pintura y menospreciaban sus cuadros.⁶⁸

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 112-113.

⁶⁸ Sesto, Julio, *La bohemia de la muerte. Biografías y anecdotario pintoresco de cien mexicanos celebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras* (México: Tricolor, 1929), 113-118.

Ana Sofía Lagunes menciona que fue común que el decadente muriera prematuramente o tuviera un final fatal a consecuencia de los excesos de los placeres, a este hombre le fascinaba descifrar constantemente la muerte, llevar una vida tormentosa y encontraba deleite en el dolor y el infortunio; claro que esta forma de vivir y morir es parte de la época y de las ideas de la misma; si la vida toma un sentido especial y diferente por la conciencia que se desarrolla a partir de los cambios en el pensamiento y en el imaginario social; la muerte también tendría lo propio y morir *de cierta forma* representaba otra manera de manifestar sus ideas. “Es cierto que si el simbolismo proviene directamente del romanticismo hay ideas que siguen ligadas y que hay que explicar para con los círculos simbolistas y decadentes...La Europa finisecular estaba morbosamente interesada en el acto de morir y en ese proceso que sirve de antesala para desembocar en este fin.”⁶⁹

Si a partir del romanticismo el artista escoge aquello que le resulta más característico que bello y, por ello se está frente al inicio de la estética moderna; gracias a los románticos es posible ver la realidad con categorías diferentes; los paisajes interiores, mundos gobernados por la imaginación, mezclas entre lo hermoso y extraño que se propusieron para superar la finitud; como ser consciente. El hombre adquirió un sentido de sí mismo ya no sólo se conforma con vivir; intenta superar la muerte inevitable de su cuerpo; lo que le preocupa no es la muerte física sino el significado que la vida haya tenido y qué tanto quedará después de la desaparición de su materia. Con estas ideas en boga, la muerte y la vida como temas que han importado al ser humano desde que tuvo conciencia de ellas se reinterpretaron, el significado de una es tan importante como saber de la otra; a la muerte ya no basta con entenderla como fin de un ciclo, se le puede considerar como una posibilidad existencial.

El valor de la vida está en el significado que se le da; la vida es un cúmulo de emoción, pasión, riesgo y, todo esto mezclándose todo el tiempo para hacerla digna de ser recordada; muchos de los artistas; conscientes de ello, hicieron de la propia algo único, pasando los límites permitidos por la sociedad o por la

⁶⁹. Lagunes Castillo, Ana Sofía, *Alberto Fuster (1872-1922) Una profunda mirada al simbolismo en México* (México: Secretaría de Educación de Veracruz, 2010), 11.

conciencia misma; algunos llegaron a la locura, al suicidio que es uno de los enigmas del comportamiento humano; no es que éste haya nacido con el periodo romántico o en el simbolismo; es cierto que en este tiempo se aumentó el número de suicidios; es un fenómeno humano universal que ha estado presente en todas las épocas históricas y cada una ha tomado una actitud diferente hacia esa conducta suicida, estos cambios dependen de los principios filosóficos, religiosos y, por supuesto intelectuales; la idea que más se ha extendido y aceptado es considerar a la muerte voluntaria como como un problema de la libertad humana.

El suicidio acerca a Alberto Fuster a las ideas del Movimiento romántico y también del Simbolismo; no solamente es posible encontrar en él la vocación, entendida como aquella voz que nace de lo más profundo de la persona y la incita a hacer algo que es la gran tarea de su vida, esa vocación es la que lo lleva a ser parte de este proyecto de investigación pues también se le puede considerar un genio en el estricto sentido de la palabra y de acuerdo a lo que se ha explicado en este texto, también él hizo de su vida su propio mito

Al morir como murió...consagró la nobleza de su alma de artista. ¿Para qué continuar viviendo si la faz de la Belleza, la faz de esfinge para todos, a él se le ocultaba totalmente? En lo material, como tantos otros, podía haber continuado su vida. Acababa de decorar un templo en Nueva York y en Washington había hecho un aplaudido retrato al Embajador de Italia. Y su súbita renuncia a la vida a pesar de esas posibilidades materiales, aclaran heroicamente y elocuentemente el hecho de que su existencia estaba plenamente vinculada con el fin superior de realizar lo bello...Alberto Fuster no fue un anónimo sino un verdadero artista que vivió siempre en estado de amor, que dejó vastas y considerables obras selladas por todos los prestigios que le fuera dado alcanzar; que trabajó sin descanso toda su vida y que murió por la misma razón que lo había hecho existir.⁷⁰

Por supuesto que las ideas que completan el movimiento simbolista y cómo es que éstas se encuentran en la obra pictórica de Fuster ayudan a entender el porqué de sus escenas y cómo es que estas son importantes para entender el cambio de pensamiento de toda una época y en este caso específico por qué es uno de los pintores en quien es posible encontrar los conceptos que al principio se explicaron.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 278-279.

Conclusiones

Al inicio de este trabajo se colocaron algunas de las características del movimiento romántico, no son las únicas que conforman el entramado de este período histórico; sin embargo, para los fines de este proyecto de investigación enfatizar la producción artística a partir de los artistas creadores a quienes se consideraba *genios* resultó imprescindible para poder entender las otras ideas aquí expuestas: la melancolía que suele acompañar a estas mentes creativas, el gusto que mostraban por la introspección, la forma en que los artistas decidieron representarse a sí mismos y a otros; el taller como el espacio en que la creación surge, la influencia positiva de la naturaleza con sus paisajes diversos y cómo ella fue el escenario para algunas imágenes pictóricas y también como fuente de inspiración.

La pertinencia actual de los estudios del movimiento romántico y sus ideas apoyan la comprensión de las representaciones sociales; en este caso de las obras artísticas que se realizaron bajo sus normas porque se hizo una relectura de los conceptos aquí presentados en los autorretratos. Los conceptos que por ser objeto de estudio de las ciencias sociales exigen un estudio estricto de determinados aspectos de la sociedad, aspectos que ordenan la realidad, la explican y la sustentan como la base de los productos artísticos que se producen en ella y de sus creadores.

El artista del siglo XIX enfatiza la importancia en su persona, en la subjetividad como centro de conocimiento cambia de manera radical su haber en el mundo; por eso el objetivo de este trabajo fue mostrar que la *creatividad*, *vocación*, *melancolía* y *genio* artístico son categorías que se han ido formando poco a poco y que en esa formación se han modificado porque no se pueden tratar desde una visión reduccionista; es decir, no es posible acotar estas categorías en un concepto válido para todos los tiempos y todos los grupos sociales. Cada vez que se estudian se debe hacer desde su propia lógica pues los objetos creados desde ella estuvieron insertos en un contexto activo, concebido

por las personas que formaban el grupo y que validaban aquello que se producía; con los estudios que se realizan a estas obras artísticas es posible reconstituir una sociedad específica y entenderla desde sus representaciones artísticas.

Las imágenes que se presentan en este trabajo responden a la sensibilidad romántica descrita al principio, las representaciones artísticas dan cuenta de toda una cosmovisión de lo que significaba ser artista creador en un momento específico en la sociedad mexicana. Los pintores Francisco Eduardo Tresguerras, Felipe Castro y Alberto Fuster colocaron en sus obras su sensibilidad y también su pensamiento que no fue neutro; sino que respondía a la ideología de la que ellos eran parte.

Los tres artistas se tuvieron en alta estima, valoraron su trabajo creativo y en sus obras colocaron elementos que muestran por qué se les consideró para esta investigación. Los artistas románticos surgen del contexto ilustrado, un contexto cultural que aportó grandes ideas al mundo pero que fue superado o, por lo menos confrontado por las ideas románticas que no estaban del todo de acuerdo con lo establecido; lo que lleva a plantear una vez más que los conceptos cambian, que los artistas concebidos de determinada manera es una construcción social; la creatividad, la melancolía y la vocación son indispensables en la creación artística y ha acompañado al hombre responsable de ella aceptando cambios en la manera de ser explicadas.

Cada cultura las ha definido de acuerdo a su ideología pero se ha coincidido que son parte del proceso creador, si bien, éste no siempre se ha considerado responsabilidad directa del ser humano puesto que algunas culturas han creído que son los dioses los que se manifiestan a través de una persona y de esta manera se puede crear algo bello. Estas ideas cambiaron con el tiempo y llegó el momento en que las ideas, creencias y saberes se reelaboraron hasta el punto de pensar al mundo como algo diferente. El hombre se ubica como centro de conocimiento y con ello la manera de explicar la creación artística cambia. Si se es el responsable directo del arte es necesario explicar de dónde y por qué surge la inspiración.

Ser el centro no es sólo un privilegio, es una gran responsabilidad y un compromiso porque lo que antes era explicado echando mano de seres externos al hombre, ahora las explicaciones deben provenir de él mismo. En los retratos de los artistas se observa cómo se presentan ante la sociedad de la que son parte y también se ve cómo es que plasman las ideas de toda una época.

La sensibilidad romántica abarca las artes de tal manera que sus productos afirman continuamente las ideas que se estaban en boga, la literatura es parte importante para la difusión, los escritores de novelas románticas o los teóricos de arte hacen del lenguaje escrito un aliado imprescindible y se escriben historias que tienen como protagonistas a artistas, a hombres con cierta sensibilidad para enfrentarse al mundo o para estar en él.

Los retratos aquí mostrados afirman de manera clara cómo es que estos hombres se colocaron en una posición diferente y superior al resto de sus contemporáneos, muestran no sólo su físico sino también hacen hincapié en una condición emocional e incluso moral de ellos mismos y de la sociedad en la que se desarrollan, los retratos son una muestra del cambio de sensibilidad de toda una época pues los artistas apoyan la idea de ser superiores y la van a forjar a través de su trabajo, el retrato también es una manera de inmortalizar su imagen, de hacerla visible a generaciones posteriores permitiéndoles ver cómo es que el hombre-artista; el artista- genio es único.

Tresguerras se coloca en su *Sueño verdadero* como el artista acosado por la sociedad que es incapaz de comprenderlo, se pinta diferente del resto de los personajes, se coloca en la posición melancólica y echa mano de los productos del inconsciente y todo esto en el interior del taller; no es un hombre común y tampoco es un artista simple, es un hombre que está plenamente consciente de su valor como creador y se valida desde su propia creación.

Felipe Castro a diferencia de Tresguerras usa otros elementos románticos para hacer de su retrato otro claro ejemplo de lo que los pintores hacían en la realización de sus obras; Castro lleva un diario visual, aspecto importante porque

es posible vislumbrar una idea romántica que tiene que ver con la inspiración; ésta puede llegar en cualquier momento al artista y éste debe estar preparado para plasmar de manera inmediata aquello que puede ser una revelación de su misma capacidad intelectual, Castro está al aire libre y lo vemos ensimismado, la creación requiere esfuerzo y soledad.

Los retratos de Alberto Fuster son más bien alegóricos pero igual que los de Tresguerras y Castro tienen elementos que lo ligan a esta sensibilidad romántica.

Los estudios históricos obligan a fijar la atención en las representaciones sociales para poder así encontrar el sentido del imaginario, las obras artísticas tienen un valor social y cultural porque en su lectura se puede conocer toda una época y permiten entender que el bagaje cultural y social determinan la sensibilidad de la misma, no hay conceptos puros, no existen tampoco conceptos fijos que permitan una lectura adecuada de las creaciones artísticas.

La importancia de este trabajo radica en que se retomó al movimiento romántico como base teórica para poder entender el imaginario social y cultural de la creación de las imágenes mencionadas; contribuyendo con ello a hacer una lectura del bagaje cultural y social de México en los años 1796-1905 a partir de sus representaciones artísticas.

Bibliografía

Aizpún, Teresa. “*El genio romántico y la búsqueda de unidad*”, en *La memoria romántica*. Editores. Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz. Sevilla, Secretaria de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997.

Apuleyo, Lucio. *La metamorfosis o El asno de oro*. Biblioteca Virtual Universal, 2003.

Arrundel, Honor. *La libertad en el arte*. México: Grijalbo, 1967.

Balzac, Honorato. *La obra maestra desconocida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: LANGRE, 2008

Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. México: FCE. 2001.

Bowra, Cecil Maurice. *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972.

Camacho, Arturo, *álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Jalisco: FONCA. 1997.

Clark, Kenneth, *La rebelión romántica*, Madrid: Alianza, 1990.

Chastel, André. “Le secret de l’atelier”, en *Conférences du Musée d’Orsay*. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, 1989. pp .4-15.

Cid Priego, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (No. 5). 177-204. Recuperado desde: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72636> (consultada el 1 de mayo 2017)

Cuadriello, Jaime. “Tresguerras, el sueño y la melancolía” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Núm. 73. 1998.

“La dictadura de las estatuas: la Academia ilustrada como ruina del arte”, en *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. Buenos Aires. CAIA VI Congreso Internacional de teoría e historia del arte. 2011. pp. 7-30.

De Paz, Alfredo. *La revolución romántica; poéticas estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 2003.

Durero, Alberto, (1498) *Autorretrato*. Madrid, Museo del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b> (consultada el 1 de mayo 2017).

(1500) *Autorretrato*. Múnich, Pinacoteca Antigua de Múnich. Recuperado de <https://lamemoriadelarte.blogspot.mx/2015/10/autorretrato-de-alberto-durero.html> (consultada el 1 de mayo 2017).

Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano*. México: UNAM, 1990.

Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I. El arte del siglo XIX. México: UNAM, 1993.

Arte del siglo XIX en México. México: UNAM-IIE. 1967.

Ferrater, Gabriel. *El arte descentrado: las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Barcelona: Labor, 1959.

Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: La introducción del romanticismo en México*. México: UNAM-IIE, 2002.

Gamboa, Federico. *Reconquista*. México: Olimpia, 1987.

García, Barragán Elisa. *El pintor Juan Cordero: los días y las obras*. Puebla: Secretaría de cultura del gobierno del estado de Puebla, 1992.

Goethe, Johann W. Von. *Las desventuras del joven Werther*. México: Ed. Bruguera, 1972.

Gombrich, Ernst Hans. *Historia del arte*. Nueva York: Paidon, 2008.

Homero. *Iliada*. Madrid: Gredos, 2000.

Honour, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma, 1981.

Huerta, David. *Cuentos románticos*. México: UNAM, 1973

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara. 2002.

Crítica de la razón práctica. Salamanca: Ed. Sígueme. 2002.

Crítica del juicio. Salamanca: Ed. Sígueme.2002.

¿Qué es la Ilustración? En Filosofía de la historia. México: El Colegio de México, 1941.

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza. 2006.

Kris, Ernst. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982.

Lagunes, Castillo Ana Sofía. *Alberto Fuster 1872-1922. Una profunda mirada del simbolismo en México*. México: Secretaría de Educación de Veracruz. 2010.

Leonardini, Nanda. *El pintor Santiago Rebull, su vida y su obra (1829-1902)*. México: UNAM, 1983.

Miranda Cárabes, Celia. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM, 1985.

Millet, Claude. *Le Romantisme*. Paris : Le livre de poche, 2007.

Nochlin, Linda. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Karen Cordero e Inda Sáenz (compiladoras), *Crítica feminista en la historia del arte*. México: UIA, UNAM, CONACULTA, CURARE, 2007. pp. 17-44.

Padel, Ruth. *A quien un Dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*. Buenos Aires: Manantial. 1997.

Panofsky, Erwin. *Idea*. México: Cátedra, 1989.

Ramírez, Fausto. *La plástica en el siglo de la Independencia*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985 (2da edición, México, 2010).

“Historia mínima del Modernismo en diez imágenes”, en *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. Tomo II. México: CONACULTA, 2004. pp. 99-133.

Revilla, Manuel G. *Visión y sentido de la plástica mexicana*. México: UNAM, 2006.

Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal. 1987.

Rodríguez, Prampolini Ida. *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo I, II y III. México: UNAM. 1997.

Romero, Julio. “*Nullum magnum sine mixtura dementiae*”. El mito del genio y la locura. En *Arte, Individuo y sociedad*, n° 7. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid: 1995.

Rosenblum, Robert. *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, 1992.

Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. México: Tusquets, 2009.

Sesto, Julio. *La bohemia de la muerte. Biografías y anecdotario pintoresco de cien mexicanos celebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono, y estudio crítico de sus obras*. México: Tricolor. 1929.

Tablada, José Juan. *De Coyoacán a la Quinta Avenida: una antología general*. México. FCE. 2007.

Toscano, Salvador. *Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX*. Universidad de Nuevo León. 1946.

Tresguerras, Francisco Eduardo. *Ocios literarios*. México: UNAM-IIE. 1962.

Vasari, Giorgio. *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos: Desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Tecnos. 1998.

Velázquez Guadarrama, Angélica. “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán”, en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860 Tomo I*. Coord. Ester Acevedo. México: CONACULTA, 2001.

“Giotto y Cimabue” de José María Obregón, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX. Tomo II*. México: Museo Nacional de Arte, 2009. pp. 75-79.

“Inspiración de Cristóbal Colón” de José María Obregón, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX. Tomo II*. México: Museo Nacional de Arte, 2009. pp. 80-85.

“Autorretrato” de Juan Cordero, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX. Tomo I*. México: Museo Nacional de Arte, 2009. pp. 116-120.

“Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex, 1999.

Vélez Salamanca, Santiago. *Autorretratos: Reflexiones sobre la identidad del arte*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

White, Harrison et Cynthia, *la carrière des peintres au XIX siècle*, Paris : Champs arts, 2009.

Wittkower, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Madrid: Cátedra, 1988.

Wolf, Norbert. *Romantisme*. París: Taschen, 2003.

Yañez, Adriana. *Los románticos: nuestros contemporáneos*. México: Alianza, 1993.

Zilsel, Edgar. *El genio. Génesis de un concepto*. Madrid: Asociación española de neuropsiquiatría, 2008.

Zola, Emilio. *La obra*. México: Olimpia, 1973.