



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

***ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS RELATIVOS A LA PINTURA DE PAISAJE EN MÉXICO:
ALGUNOS EJEMPLOS NOVOHISPANOS Y OTROS DE LA MODERNIDAD.***

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

**PRESENTA:
ARGELIA ORTIZ MEDINA**

**TUTORA PRINCIPAL:
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**TUTORES:
MTRO. JOSÉ ROGELIO RUIZ GOMAR CAMPOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**DRA. ROCÍO GAMIÑO OCHOA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

CIUDAD DE MÉXICO, 7 DE AGOSTO DE 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice General

Introducción	1
Nociones relativas al concepto de paisaje.	1
Las premisas que son el punto de partida de este trabajo:	5
1.Una mirada breve a los antecedentes de la pintura de paisaje como género.	10
2.Elementos paisajísticos en la iconografía de tres pinturas de la Nueva España.	17
Una escena de paisaje en la pintura de <i>San Miguel Arcángel</i> , atribuida a Luis Juárez.	17
Escenas paisajísticas en <i>San Antonio y San Pablo Ermitaños</i> , obra atribuida a Baltasar de Echave Ibía.	28
El paisaje como fondo en <i>La Visitación</i> de Miguel de Mendoza.	41
3.José María Velasco (1840 — 1912): la pintura académica del género de paisaje en México.	50
La plástica del paisaje de José María Velasco a través de la mirada sobre dos obras:	57
<i>La Alameda de México</i> , 1866. La representación de la vida cotidiana de una época y la magnificencia del paisaje.	60
<i>El Valle de México desde el cerro de Guadalupe</i> , 1905. La pintura académica neoclásica en la representación del paisaje mexicano.	65
4.Joaquín Clausell (1866 — 1935): el arribo de la técnica impresionista en el paisaje mexicano.	68
<i>El Pedregal</i> : Colores, luces y texturas en la producción de sensaciones visuales que evocan el paisaje.	77
<i>Canal</i> : la mancha de color y las impresiones de luz en la creación del paisaje.	80
5.Gerardo Murillo “Dr. Atl” (1875 — 1964):	82
La riqueza iconográfica en la pintura del género de paisaje.	
<i>Paisaje con el Iztaccíhuatl</i> , 1932.	101
<i>Las nubes sobre el Valle de México</i> , 1933.	105
6. Reflexiones de Salida	108
Fuentes de consulta	116
Apéndice	i – V

Índice Detallado	
Introducción	1
Nociones relativas al concepto de paisaje.	1
Las premisas que son el punto de partida de este trabajo:	5
Planteamiento del problema	5
Hipótesis	5
Justificación del estudio	6
Objetivos generales y específicos	6
1.Una mirada breve a los antecedentes de la pintura de paisaje como género.	10
2.Elementos paisajísticos en la iconografía de tres pinturas de la Nueva España.	17
Una escena de paisaje en la pintura de <i>San Miguel Arcángel</i>, atribuida a Luis Juárez.	17
Dimensión Histórica de la Obra:	17
Trayectos de la obra	17
Datos acerca del artista	19
Antecedentes Iconográficos	20
Referencias vinculadas con la devoción	22
Dimensión Narrativa de la Obra	23
Dimensión Plástica de la Obra	24
La escena paisajística como representación del espacio donde ocurre la acción de la narrativa literaria.	27
Escenas paisajísticas en <i>San Antonio</i> y <i>San Pablo Ermitaños</i>, obra atribuida a Baltasar de Echave Ibía.	28
Dimensión Histórica de la Obra:	28
Antecedentes Iconográficos	28
Material de soporte	29
Datos acerca del artista	29
Trayectos de la obra	30
Trabajos de conservación	31
Referencias vinculadas con la devoción	31
Dimensión Narrativa de la Obra	33

Dimensión Plástica de la Obra	34
Dimensión Simbólica de la Obra	35
<i>San Antonio y San Pablo ermitaños</i> : Tres escenas que se desarrollan en un entorno paisajístico.	38
Escena 1 de la sección de paisaje: El encuentro entre San Antonio y un ente fantástico.	38
Escena 2 de la sección de paisaje: San Antonio ve el espíritu de San Pablo siendo llevado al cielo por ángeles.	39
Escena 3 de la sección de paisaje: El cuerpo muerto de San Pablo en postura de orante.	40
El paisaje como fondo en La visitación de Miguel de Mendoza.	41
Dimensión Histórica de la Obra:	41
Trayectos de la obra	41
Trabajos de conservación	41
Antecedentes Iconográficos	41
Firma del artista	42
Referencias vinculadas con la devoción	42
Dimensión Narrativa de la Obra	45
Dimensión Plástica de la Obra	45
<i>La Visitación</i> . Una escena paisajística de fondo en la obra de Miguel de Mendoza.	47
La escena de fondo de paisaje en comparación con otras obras del mismo tema.	48
3. José María Velasco (1840 — 1912): la pintura académica del género de paisaje en México.	50
Breve semblanza de la vida del artista	50
La fotografía como instrumento de trabajo	52
Cinco periodos en la vida creativa del artista	54
Las fuentes teóricas de la pintura neoclásica	55
Los motivos en las obras plásticas del artista	56
Los discípulos del artista	56
El deceso de José María Velasco	57
La plástica del paisaje de José María Velasco a través de la mirada sobre dos obras:	57
<i>La Alameda de México</i>, 1866. La representación de la vida cotidiana de una época y la magnificencia del paisaje.	60

<i>El Valle de México desde el cerro de Guadalupe, 1905. La pintura académica neoclásica en la representación del paisaje mexicano.</i>	65
4. Joaquín Clausell (1866 — 1935): el arribo de la técnica impresionista en el paisaje mexicano.	68
Breve semblanza del artista	68
Datos Históricos circundantes a la pintura impresionista	72
El Pedregal: Colores, luces y texturas en la producción de sensaciones visuales que evocan el paisaje.	77
Canal: la mancha de color y las impresiones de luz en la creación del paisaje.	80
5. Gerardo Murillo “Dr. Atl” (1875 — 1964): La riqueza iconográfica en la pintura del género de paisaje.	82
Breve semblanza del artista.	82
Acotación sobre Gerardo Murillo en el contexto de la Revolución Mexicana.	87
Los murales perdidos del artista.	88
La influencia del impresionismo y los postimpresionistas europeos.	89
El reconocimiento de la pintura de paisaje oriental.	90
Elementos iconográficos alusivos al arte oriental y su relación con las creaciones de Gerardo Murillo.	92
La línea de contorno enfática y definida por ondulaciones intermitentes.	92
Las representaciones verticales del paisaje	
Los árboles aislados en la pintura china.	
Algunas relaciones entre el paisaje aéreo y el futurismo italiano.	95
La fotografía como fuente de apoyo en la creación de la pintura de paisaje	96
Experimentación, nuevas creaciones y el distanciamiento hacia una línea de estilo homogéneo.	97
Paisaje con el Iztaccíhuatl, 1932.	101
Las nubes sobre el Valle de México, 1933.	105
6. Reflexiones de Salida	108
Fuentes de consulta	116
Apéndice	<i>i – V</i>

Dedicatoria

**Brindo este ensayo escrito
a todas aquellas personas
cuyo interés y disfrute los conduzca al
Amor por el Paisaje:
Argelia Ortiz Medina**

Agradecimientos infinitos a:

**Biblioteca Justino Fernández, del Instituto de Investigaciones
Estéticas, UNAM.**

**Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, del
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.**

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, UNAM.

**Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado, por brindar los
recursos humanos y económicos para mi asistencia al
Coloquio Internacional “Estética del Paisaje en las Américas”.**

Museo Nacional de Arte

Colección Andrés Blaisten

Dra. Julieta Ortiz Gaitán, Dra. Rocío Gamíño Ochoa y

Altro. José Rogelio Ruiz Gomar Campos.

“Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y una estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. [...] Las hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. [...] La pintura de paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza. Kenneth Clark.”¹

Introducción

Nociones relativas al concepto de paisaje.

En el campo del arte de la pintura, el significado del término paisaje ha pasado por diversos cambios a través de los tiempos. La definición más lejana se ha ubicado en la segunda mitad del siglo XVI; entonces, refería al espacio físico, es decir, a aquella porción del territorio, dejando fuera el sentido de la apreciación estética.²

En el mundo occidental, durante los siglos precedentes a la creación del paisaje como género pictórico, particularmente del siglo XIV al XVI, los artistas pintaban obras donde exponían complejas escenas paisajísticas que formaban parte de la escena central, como segmentos adicionales de otros géneros pictóricos, los cuales podían ser históricos, mitológicos, bíblicos o de retrato. André Lhote en su Tratado de paisaje, se refiere a este tipo de pinturas como “modelos de paisaje compuesto”, en esta categoría incluye aquellas obras que contienen: “[...] impresiones fragmentarias para realizar ese rico conglomerado de elementos diferentes – árboles, peñascos, praderas, lagos, nubes, hatos de ganado, olas del mar-, susceptibles de resumir el universo en forma

¹ Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, traducción: Laura Diamond (Barcelona: Biblioteca Breve, Seix Barral, 1971), 13.

² Acerca de la historia del término paisaje, se ha dicho: “[...] cuya primera mención oficial figura en el diccionario latín/francés de Robert-Estienne (1549), aunque se han podido señalar algunas ocurrencias anteriores, siempre en el sentido de cuadro que representa un país [...], sin duda sobre el modelo del neerlandés *landschap*, atestiguado en el neerlandés medieval, pero con la acepción no estética de una delimitación territorial [...]” Véase Alain Roger, *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 24.

más o menos fulgurante.”³ Una de las aportaciones más destacadas de este autor, entre otras, es ciertamente esta idea de paisaje compuesto, que nos puede inducir a repensar el tema del paisaje en la pintura, inclusive en el contexto anterior a la definición del género, cuando la escena relativa a la naturaleza formaba parte de las obras de temáticas varias, como se ha señalado.

El género de la pintura de paisaje se consolidó en Europa antes de llegar a América, y en México fue definido en la segunda mitad del siglo XIX en el texto: “La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en la Academia de San Carlos”, en el marco teórico de la pedagogía del maestro italiano Eugenio Landesio, donde se hallan conceptos vinculados con su definición; en este trabajo encontramos que la pintura de paisaje:

“[...] es la representación de todo lo que puede existir en la naturaleza bajo forma visible y artística, empezando su primer término a mayor distancia del punto de vista u ojo de lo que acostumbra la Pintura particular o de Figura [...] en la Pintura General, siendo las figuras y animales mucho más chicos que los objetos que forman la localidad, fuerza es que sean desarrolladas y enteras, aunque menos detalladas de lo que acostumbra el figurista [...]”⁴

En la anterior acepción son relevantes tres elementos claves: la forma de percepción, el enfoque artístico y la estructura formal, respectivamente. Es fundamental hacer notar que ya para entonces en la definición del concepto del género paisaje se tiene clara conciencia de que la obra no muestra la naturaleza en sí, sino “la representación de todo lo que puede existir” en ella.⁵ La naturaleza “bajo su forma artística” alude a que el objetivo de comunicación de la imagen trasciende más allá de la representación del

³ André Lhote, *Tratado del paisaje*, versión castellana: Julio E. Payró (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), 4.

⁴ Eugenio Landesio, “La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en la Academia de San Carlos”, en revista *Memoria*, Museo Nacional de Arte, núm. 4 (1992): 70.

⁵ En pleno siglo XXI se puede leer una definición que “refresca” la característica de la representación, en el tema de los estudios sobre artes visuales, la cual aparece unida al factor cultural. Al respecto Horacio Fernández ha escrito: “El paisaje es una pantalla de la naturaleza modificada por la cultura, una suma de naturaleza y cultura. [...] El paisaje no es la naturaleza ni el entorno, sino una imagen de la naturaleza o el entorno. Un tipo de representación que ha sido válido en Occidente [...]” Véase Horacio Fernández, “Antiguas novedades. Reparaciones del paisaje en las artes visuales”, en Javier Maderuelo (Director), Paolo Bürgi, Alberto Carneiro *et al*, *Paisaje y arte* (Madrid: Abada Editores, 2007), 167.

lugar físico (como sucede en el caso de la cartografía por ejemplo), entonces pareciera que ya se puede hallar una intención estética. En cuanto a la estructura formal de la pintura de paisaje, Landesio refiere también a dos características básicas: por un lado a los puntos de vista panorámicos y por otro, a la representación plástica esbozada y sin detalles de motivos complementarios (o adicionales), que pudieran incluirse en la pintura de paisaje, como personas, animales o elementos arquitectónicos.

En la propuesta de Landesio, en el mismo texto antes citado, se puede observar también que el artista habrá de preponderar “la belleza y la poesía” del lugar representado. Eugenio Landesio, quien principalmente fue artista y maestro del género de paisaje, en sus propios términos expuso:

“[...] el paisajista transmite en el lienzo la localidad en su aspecto más favorable, es decir, que aprovecha todas las circunstancias que le puedan dar más realce y poesía, sea en el escogimiento de la hora, de la estación y otras circunstancias [...], tiene que aprovechar todas las circunstancias propias de aquel sitio, y aptas a embellecerlo e interesarlo [...]”⁶

Por otra parte, el teórico e investigador Javier Maderuelo ha señalado dos elementos importantes que se presentan en la pintura de paisaje en el contexto del romanticismo, su valor como símbolo de la naturaleza y la dimensión emocional del artista, respectivamente. En su propia reflexión Maderuelo anotó:

“El paisaje aparece así como un símbolo unido a una Naturaleza, que se descubre entonces como algo emocional [...]. Por medio de imágenes de la naturaleza y de la expresividad de sus fuerzas, los pintores románticos de paisaje muestran estados sentimentales [...], para ello se sirven de las imágenes del volcán, el abismo, la tormenta, el desierto o el mar.”⁷

En México, Gerardo Murillo “Dr. Atl”, paisajista mexicano, alude a los fenómenos físicos que se desprenden de la naturaleza, y al mismo tiempo a la experiencia espiritual del

⁶ Eugenio Landesio, “La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en la Academia de San Carlos”, en revista *Memoria, op. cit.*, p. 71.

⁷ Javier Maderuelo, “Paisaje: un término artístico”, en Javier Maderuelo (Director), Paolo Bürgi, Alberto Carneiro et al, *Paisaje y arte, op. cit.*, 25.

artista, asociada con entidades intangibles como la energía y la belleza. El Dr. Atl escribió: “[...] para un pintor, para el artista [...] el paisaje es el ritmo de ondas que la naturaleza extiende, tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y energía.”⁸

Anne Couquelinne ha abordado el paisaje como un objeto cultural inventado, en cuyo proceso intervienen de manera importante la percepción del tiempo y el espacio que tiene el artista sobre la naturaleza, acción que va de la mano al hecho de fijar estos dos elementos en la obra de arte.⁹

Para efectos del estudio iconográfico que se abordará en este escrito, se vuelve necesario retomar algunos puntos de las definiciones anteriores. En este caso es oportuno el enfoque de la pintura de paisaje en cuanto a que corresponde con una representación plástica de un lugar de la naturaleza, donde el artista manifiesta una visión de lo estético de ese espacio en el contenido de la obra de arte. Los motivos de interpretación de la naturaleza pueden aludir a: desiertos, riscos, praderas, bosques, valles, montículos, montañas, volcanes, pedregales y parques arbolados, entre otros; también pueden aparecer acompañados de las fuentes energéticas naturales como: el sol, la bóveda celeste, el mar, los ríos, las cascadas, lagos etc., así también, escenarios artificiales como veredas, terracerías, caminos, áreas desmontadas, canales fabricados, motivos arquitectónicos, ciudades, etc.

⁸ Gerardo Murillo Dr. Atl, en *Catálogo de la Exposición de Paisajes del Dr. Atl El Valle de Méjico*, Palacio de Bellas Artes, del 14 de septiembre al 15 de octubre de 1944, Secretaría de Educación Pública, p. 4.

⁹ “[...] la noción de paisaje y su realidad son una invención, un objeto cultural, tiene su función propia que es la de asegurar la permanencia de la percepción del tiempo y el espacio en la obra [...], preside a todas las intenciones de repensar el planeta, en tanto que eco- socio- sistema.” Traducción: Argelia Ortiz Medina. Véase Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (París: Quadrige/ Presses Universitaires de France, 2004), 5.

Las premisas que son el punto de partida de este trabajo.

–Planteamiento del Problema

Las interrogantes que han movilizado este escrito son:

En el contexto de la Nueva España: ¿Qué elementos iconográficos relativos al paisaje encontramos en la pintura novohispana antes del surgimiento del género de paisaje?

En el escenario de México independiente: ¿Cuáles son las fuentes iconográficas de la pintura del género de paisaje en las obras de tres artistas mexicanos pertenecientes a tres etapas históricas distintas?

–Hipótesis

En la Nueva España, la iconografía que abordaba elementos paisajísticos estuvo influenciada por algunos modelos procedentes de las culturas europeas, principalmente, italianas, flamencas y españolas.

Entonces era común que tuvieran como base modelos procedentes de los centros europeos, donde la Iglesia católica tenía presencia; pero también, como ha señalado el catedrático e investigador Rogelio Ruiz Gomar, en las interpretaciones plásticas elaboradas en las colonias americanas, ocurría que los artistas podían agregar algunos rasgos propios. En palabras de Rogelio Ruiz:

“[...] comenzó a ser atendida esa demanda por pintores no sólo establecidos en la Nueva España, sino formados dentro de sus propias preferencias y gustos, los cuales [...] terminaron por sentar las bases de una escuela de pintura que, sin desentenderse por completo de los modelos europeos, encontró soluciones y expresiones peculiares.”¹⁰

En las etapas históricas posteriores, en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, incidieron de manera importante las obras procedentes de Italia y Francia.

Se puede decir que en cada una de las etapas históricas de la pintura de paisaje se observan características que definen elementos propios de la iconografía relativa al

¹⁰ Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), 48.

paisaje, es decir, se encuentran pinturas que no se limitan a las copias exactas, sino que presentan elementos diferenciales.

–Justificación del estudio

El tema de la pintura de paisaje en México, es relevante estudiarlo porque nos puede arrojar un mejor entendimiento sobre las diferentes modalidades de interpretación de los elementos de la naturaleza en el arte pictórico. Las representaciones iconográficas de los espacios en el arte constituyen un ámbito vigente a través de las épocas, porque ello nos habla de las diferentes miradas de los artistas respecto al entorno vinculado con la naturaleza, ya sea una propuesta cercana al referente físico, u otra más imaginaria donde se pudiera observar el énfasis en el aspecto fantástico.

La pintura de paisaje es un campo que nos permite observar cómo a través de los tiempos los artistas han creado formas variadas para interpretar la naturaleza en el contenido de las obras, que abarcan desde lo religioso, atraviesan lo sublime y poético, y también han llegado a configurarse en el contexto de la simbología nacional.

Las reflexiones de Augustin Berque (citado por Maderuelo), permiten ver la importancia de estudiar el tema del paisaje en las diversas culturas del mundo, y en nuestro caso, también se retoman estas ideas para una justificación del estudio de la pintura del paisaje mexicano. En el contexto de una sociedad provista de tradición cultural en el campo del paisaje, Berque señala la necesidad de tomar en cuenta los factores siguientes: el uso de las palabras para nombrar al paisaje; la herencia de una literatura que describa o “cante las bellezas” de la naturaleza; las representaciones pictóricas del paisaje; el cultivo placentero de jardines y “la reflexión explícita del paisaje como tal.”¹¹

–Objetivos generales y específicos

El interés por abordar las obras novohispanas, responde a identificar algunas funciones iconográficas de los recursos paisajísticos y plantear una posible variante metodológica para el estudio de las obras novohispanas con escenas paisajísticas, que no son

¹¹ Augustin Berque [*Cinq propositions pour une théorie du paysage*], citado por Javier Maderuelo, “Paisaje: un término artístico”, en Javier Maderuelo (Director), Paolo Bürgi, Alberto Carneiro *et al*, *Paisaje y arte, op. cit.*, p. 13.

pinturas del género de paisaje pero que en sus contenidos ya se estaba observando una tendencia a marcar cierto énfasis en el abordaje del tema.

El objetivo del análisis de cada una corresponde con el dar cuenta sobre una pequeña muestra de las distintas modalidades de cómo se empleaban los recursos paisajísticos antes de que se desarrollara el género como tal, específicamente en los quehaceres de los artistas de la época de la Colonia. Las obras novohispanas a estudiar son:

- a) *San Miguel Arcángel*, atribuida a Luis Juárez.
- b) *San Antonio y San Pablo ermitaños*, atribuida a Baltasar de Echave Ibía.
- c) *La Visitación*, de Miguel de Mendoza.

El objetivo del estudio de la pintura del género de paisaje, correspondiente ya a la etapa del México independiente, consiste en analizar una pequeña muestra de obras de los paisajistas mexicanos con el fin de dilucidar las características iconográficas en sus obras, respectivamente.

Es fundamental anotar que, esta segunda parte del estudio se focalizará sobre las obras de tres paisajistas mexicanos, mas ello no querrá decir que fueron los únicos de sus respectivas épocas. Los paisajistas que serán abordados en este estudio son: José María Velasco, Joaquín Clausell y Gerardo Murillo “Dr. Atl”. La selección responde a dos factores: por un lado, los tres fueron artistas que definieron una gran parte de su producción artística dentro el género de paisaje, y por otro, porque cada uno representa un modelo iconográfico distinto, correspondiente con épocas específicas en la historia del arte mexicano. Respecto a los periodos históricos de la pintura de paisaje Justino Fernández hubo acotado:

“Después de Velasco y su clásico objetivismo, después de Clausell y su personal impresionismo, creadores ambos del paisaje mexicano en sus respectivos momentos, es el Dr. Atl (1875—1964), otro gran pintor, el que viene a dar una tercera visión y expresión novedosa y con él se integra un máximo triunvirato de paisajistas que corresponden a distintos tiempos y periodos de la historia.”¹²

¹² Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México, El Arte del Siglo XIX*, Tomo 1 (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 161.

Las obras que se incluyen en el estudio del género de paisaje son:

- a) *La Alameda de México*, 1866. De José María Velasco.
- b) *El Valle de México desde el cerro de Guadalupe*, 1905. De José María Velasco.
- c) *El Pedregal*. De Joaquín Clausell.
- d) *Canal*. De Joaquín Clausell.
- e) *Paisaje con Iztaccíhuatl*. De Gerardo Murillo el Dr. Atl.
- f) *Las nubes sobre el Valle de México*. De Gerardo Murillo el Dr. Atl.

Por otra parte, es oportuno señalar que las tres obras correspondientes a la Nueva España, como es de esperarse, han tenido trabajos de conservación, por lo que el análisis aquí expuesto, se deriva de su estado vigente y no de su producción original. En cuanto a las obras del género de paisaje, la mayoría parece aún no tener trabajos de conservación, sin embargo, en estos casos sólo habría que tomar en cuenta el factor tiempo, que frecuentemente modifica en mayor o menor medida el cromatismo de las primeras propuestas. Sin pretender buscar un estudio de los originales, el análisis de la plástica de cada una de las obras se tomó de apuntes directos registrados entre los años 2012 y 2013.

En el desarrollo general del ensayo tres exposiciones pictóricas han tenido significativa relevancia, al permitir una relación directa hacia aquellas obras originales vinculadas al tema del paisaje, a saber: “*Dr. Atl, Obras Maestras*” montada en el Museo Colección Blaisten; “*Arte Flamenco del Siglo XVII, Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes*” en el Museo Nacional de Arte; y “*Obras maestras del Musée de l’Orangerie*” en el Museo Dolores Olmedo. Las tres exposiciones se llevaron a cabo en la Ciudad de México, y fueron inauguradas en los años 2011, 2012 y 2013, respectivamente.

La mayoría de las obras estudiadas han sido escogidas principalmente por su accesibilidad “en vivo” y en directo en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Este museo brinda formalmente su apoyo a través del acceso al acervo fotográfico, para la elaboración de trabajos académicos; también cuenta con un interesante acervo en su biblioteca. En 1982 tuvo su fundación,

sus primeros directores fueron la artista Helen Escobedo y el historiador Jorge Alberto Manrique. El MUNAL constituyó su acervo con obras que habían pertenecido a las colecciones siguientes: “[...] la antigua Escuela Nacional de Bellas Artes, la Pinacoteca Virreinal, el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de San Carlos, y el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble [...].”¹³

Es oportuno manifestar mis agradecimientos infinitos al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) por los beneficios brindados para mi asistencia al coloquio internacional de Historia del Arte “Estética del paisaje en las Américas”, ha sido un valioso incentivo para mis labores en este modesto escrito.

También, externo mis gratitudes al Archivo fotográfico Manuel Toussaint, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por el acceso a las fotografías digitales de algunas obras que se abordan; así también, gracias al Museo Nacional de Arte, por otorgarme un rico acervo de imágenes digitales y los premisos de uso.

Es objetivo también de este ensayo, el agradecer a la Colección Andrés Blaisten, por el acceso a la fotografía digital de la obra *Paisaje con el Iztaccíhuatl* (1932).

Finalmente, mis cordiales e infinitos agradecimientos para mis asesoras, la Dra. Julieta Ortiz Gaitán y la Dra. Rocío Gamiño Ochoa, y a mi asesor el Mtro. José Rogelio Ruíz Gomar Campos, por compartir conmigo el interés en el tema, sus conocimientos y paciencia durante el desarrollo y la terminación de este trabajo.

¹³ Ana Garduño, en Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual* (España: Museo Nacional de Arte, 2012), 19.

“[...] es necesario que existan unos artistas concretos capaces de producir ideas, formas y figuras novedosas, pero la clave de la transformación no está particularmente en ellos, sino en la aparición y desarrollo de una concepción del mundo diferente que reclama nuevos tipos de representación.”¹⁴

Javier Maderuelo

1. Una mirada breve a los antecedentes de la pintura de paisaje como género.

El paisaje como género autónomo de arte en el campo de la pintura, se desarrolló en Europa antes de llegar a los territorios americanos. Kenneth Clark¹⁵ y Javier Maderuelo,¹⁶ han elaborado investigaciones importantes, que nos ayudan a tener un mejor contexto de la historia del género de paisaje en las culturas occidentales. Los especialistas en el tema infieren que hubo algunos acontecimientos importantes, que impactaron en la creación y el posterior desarrollo del paisaje como género independiente, a saber: la Reforma protestante, el surgimiento de la clase burguesa, y paradójicamente, el establecimiento de los primeros centros urbanos.

En la primera mitad del siglo XVI, la gran escisión de la iglesia católica encabezada por Martín Lutero (1483- 1546), marcó grandes cambios en la vida económica, política y social. Parece ser que la censura respecto a todo tipo de representación gráfica de la idea de Dios, particularmente en los Estados donde se empezaba a practicar la nueva

¹⁴ Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto* (Madrid: Abada Editores, 2005), 283.

¹⁵ Kenneth Clark, *El arte del paisaje, op. cit.*

¹⁶ Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto, op. cit.*

religión protestante, contribuyó a que en el campo de la pintura, se fueran desarrollando otros temas diferentes a los religiosos. Se abrió el abanico de posibilidades en las artes plásticas, y fueron creadas obras con objetivos distintos a los adoctrinamientos religiosos y a la pedagogía católica. Javier Maderuelo ha señalado sobre la censura de la religión protestante y el surgimiento de géneros pictóricos nuevos:

“Al final del siglo XVI la Reforma protestante condujo a posturas iconoclastas que arrasaron muchas iglesias destruyendo imágenes e impidieron a los pintores representar las historias de las Sagradas Escrituras y las escenas mitológicas. Esta circunstancia obligó a los artistas holandeses y flamencos a pintar otro tipo de temas [...], entre los que destacan los retratos burgueses, los bodegones y las vistas de países, es decir, los paisajes. De esta manera, estos géneros cobrarán autonomía en el norte de Europa [...].”¹⁷

Entre los antecedentes del género de paisaje, se han identificado las representaciones gráficas llamadas “vistas”, existentes desde el siglo XVI y que, a la vez constituyen otro género gráfico. Las “vistas” eran imágenes de lugares dibujados en primera instancia, y después pasados a la xilografía; representaban las “caras” o fachadas de sitios específicos, de los entonces recién creados centros urbanos, ya fueran ciudades o puertos. El dibujo se apegaba en gran medida a las características físicas de la ciudad, o también, solía contener cosas inventadas por el dibujante; es decir, se podían integrar elementos que no tenían su referente físico en el mundo concreto. En este segundo caso se encontraban los “paisajes de invención.”¹⁸

Las “vistas”, mostraban “la cara del lugar”, pero a diferencia de éstas, los paisajes de invención incluían construcciones o espacios geográficos derivados sólo de la fantasía del dibujante. Un “rostro urbano” agradable, representado y difundido en imagen gráfica, posiblemente hablaría muy bien de los administradores de la ciudad. Tanto las “vistas” como los “paisajes de invención” tuvieron su auge en la tradición flamenca, antes que fuera creada la pintura de paisaje como género.

¹⁷ Javier Maderuelo, “Paisaje: un término artístico”, en Javier Maderuelo (Director), Paolo Bürgi, Alberto Carneiro *et al*, *Paisaje y arte*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, *op. cit.*, p. 294.

Se podría conjeturar que los nuevos mecenas burgueses y los artistas pintores encontraron puntos en común que finalmente condujeron, por decirlo de algún modo, al “desprendimiento” de aquellos temas observados ya como motivos secundarios en las obras de siglos anteriores.

Con el paso del tiempo, en el campo de la pintura, se observó cada vez más una separación de los temas religiosos y una tendencia hacia los contenidos profanos. El historiador Émile Mâle ha señalado:

“Los primeros paisajistas parecen sorprendidos de su audacia: Paul Brill, Annibale Carracci raramente hacen caminar, al borde de los ríos o bajo la copa de los grandes árboles, personajes sagrados. [...] Pronto Ruysdael osará pintar la naturaleza solitaria, acompañando sus paisajes sólo de la melancolía del alma humana.”¹⁹

El mismo Javier Maderuelo en su libro sobre la génesis del paisaje, citando a otros autores, ha señalado un dato que parece como el más aproximado a la creación del género de paisaje en el mundo occidental, a principios del siglo XVII. Se refiere a un dibujo, que representa un paisaje holandés, intitulado “Paisaje de dunas cerca de Haarlem”, del artista Hendrick Goltzius.²⁰

En el transcurso del siglo XVII en Italia se observó una gran producción de paisajes, en los trabajos de los franceses Nicolás Poussin (1594- 1665) y Claude Lorraine (1600- 1682), quienes se mudaron de su lugar de origen hacia Roma, con el fin de aprender y desarrollar el arte de la pintura, como era la costumbre en determinados artistas de la época. Respecto a estos pintores Fausto Ramírez ha anotado: “Esta concepción aristocratizante del cometido del paisaje había cristalizado en la Roma del seicento con la producción de artistas de la talla de Annibale Carracci, Nicolas Poussin y Claude Lorraine, sentando las bases de la teoría y la práctica académicas prevalecientes en los dos siglos venideros.”²¹

¹⁹ Émile Mâle, *El Barroco. Arte Religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, traducción: Ana María Guash (Madrid: Encuentro Ediciones, 1985), 29.

²⁰ Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto, op. cit.*, p. 293.

²¹ Fausto Ramírez, “Anotaciones Iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco”, en Xavier Moyssén, Claude Gandelman *et al.*, *José María Velasco, Homenaje* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989), 17.

Un hecho relevante para las artes en México fue la creación de la Academia de San Carlos en 1783; sobre esta escuela Eduardo Báez Macías expresó:

“[...] San Carlos guarda mucha semejanza con la fundación de la de San Fernando de Madrid, [...] junto a las de San Carlos de Valencia, San Luis de Zaragoza y la Purísima Concepción de Valladolid conforman el ciclo de academias erigidas a la luz del pensamiento de los soberanos ilustrados de la casa de los Borbón.”²²

Retomando el tema de las “vistas”, éstas se difundieron con mayor recurrencia durante el siglo XVIII en los países europeos;²³ por ejemplo, se observó un quehacer importante en la obra del italiano Giovanni Antonio Canaletto (1697- 1768), quien trabajó tanto en Venecia como en Londres, principalmente en la producción de *vedute* (“vistas” en italiano). Este artista algunas veces también elaboró *capricci*, es decir, “fantasías arquitectónicas”, aquellas imágenes que mostraban “[...] construcciones magníficas que nunca existieron fuera del lienzo [...]”.²⁴

En el contexto histórico internacional del siglo XVIII, acontece la pérdida del poder absoluto del Rey en Inglaterra, y después de este importante hecho ante el mundo, la Revolución francesa marcó la caída de la Monarquía y del Antiguo Régimen en Francia. Estos hechos se dieron acompañados del crecimiento cada vez mayor de la clase burguesa y de su empoderamiento en los escenarios económicos, políticos y culturales.

En México, diversos estudios de la Historia del Arte nos dicen que en el siglo XVIII aún no había escuela novohispana alguna donde los artistas crearan pinturas del género paisaje; también, que la mayoría de los motivos paisajísticos aparecían como fondo en las obras de temas religiosos. Elementos relativos a la naturaleza vegetal, acuática y terrestre, también se podían observar en pinturas con temas históricos, en varios

²² Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781-1910* (Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009), 22.

²³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción: Teófilo de Lozoya (Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005), 104.

²⁴ *Ibid.* p. 107.

ejemplos de biombos, o inclusive, insertos en determinados planos cartográficos de la época.²⁵

En Europa, entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, destacaron creaciones paisajistas diversas. El alemán Caspar David Friedrich (1774- 1840) propuso una variante romántica con particular simbolismo. Respecto al Romanticismo y su relación con el género de paisaje, el ya citado Javier Maderuelo escribió:

“[...] el paisaje en la pintura occidental no llegó a cobrar una auténtica autonomía hasta el Romanticismo, con las obras de pintores como Joseph Anton Koch, Caspar Wolf, Johan Christian Dahl, Carl Gustav Carus o Caspar David Friedrich [...]. Para ello ha sido necesario que surja una nueva categoría estética, lo sublime, independizada ya de aquella belleza del clasicismo que se basaba en la simetría, la medida, la proporción y la euritmia.”²⁶

Inglaterra tuvo sus exponentes en William Turner (1775- 1851) y John Constable (1776- 1837); el primero, se caracterizó por la creación de obras con efectos lumínicos, cromatismo brillante y pinceladas que privilegiaban los efectos plásticos y le restan toda relevancia al dibujo académico, por ello se ha considerado como un antecedente clave del impresionismo. Constable, por su parte, representó escenas varias de la ciudad y su entorno, con tratamientos plásticos donde aún se perciben ciertas huellas del trabajo académico. En el lapso que transcurre de los años treinta a los cincuenta del siglo XIX , tuvo presencia la Escuela de Barbizón en Francia, con sus principios sobresalientes de pintura al aire libre y el abordaje de los temas relativos a la vida campestre; las obras del fundador Thèodore Rousseau (1812- 1867) y sus integrantes como Camille Corot (1796- 1875), Jean Francois Millet (1814- 1875), Charles Daubigny (1817- 1878) y otros, también tuvieron algunas influencias sobre los trabajos de los impresionistas europeos.

²⁵ Un interesante estudio que aborda la cartografía en tiempos de la colonia, y su relación con la iconografía alusiva a elementos de la naturaleza, se puede encontrar en el libro de Alessandra Russo, *El Realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005).

²⁶ Javier Maderuelo, “Paisaje: un término artístico”, en Javier Maderuelo (Director), Paolo Bürgi, Alberto Carneiro *et al.*, *Paisaje y arte, op. cit.* p. 23.

El movimiento independentista respecto a España (1810- 1821) y el nacimiento de México, influyeron en los trabajos que apuntaban hacia la búsqueda de una identidad que se diferenciara de la novohispana. Entonces, fue necesario despojarse de lo español y voltear la mirada hacia lo propio; donde se incluyeron por una parte lo criollo y lo mestizo, y por otra, elementos vinculados al territorio, la orografía local, la geografía nacional y la vegetación característica como símbolos de aquello que conformaría una nueva identidad. Estos aspectos se abordarían con especial énfasis en los paisajes correspondientes al siglo XIX, así como durante las primeras décadas del XX.

La litografía y la fotografía fueron inventos claves en el siglo decimonónico; contribuyeron a grandes transformaciones en el campo de la imagen en las diversas culturas del mundo, al respecto, la investigadora y catedrática Julieta Ortiz Gaitán ha señalado: “Es hasta el siglo XIX cuando irrumpen dos medios decisivos para la proliferación iconográfica: la litografía y la fotografía, ambos involucrados tanto con la fidelidad como con la cantidad de la imagen reproducida.”²⁷ Como ya se ha señalado arriba, las “vistas” han sido un antecedente del paisaje cual género pictórico; este fenómeno también ocurrió en América. En el contexto mexicano, se tuvo el ejemplo del dibujante y litógrafo Casimiro Castro (1826- 1889), quien llevó a sus imágenes temas propios del desarrollo industrial temprano, así como de la ciudad en crecimiento. Representó la infraestructura urbana de la Ciudad de México, el ferrocarril y el Valle de México; este último motivo fue retomado años más tarde por José María Velasco, y un nutrido grupo de artistas. En relación a Casimiro Castro, el citado Fausto Ramírez expresó: “[...] las estampas de Castro atestiguan el tránsito visual de una ciudad con fuertes persistencias virreinales [...], a la ciudad posreformista y laica.”²⁸ Por otra parte, Manuel Romero de Terreros ha destacado una relación de artistas extranjeros que hicieron trabajos vinculados con el paisaje, durante sus estancias en México, en un periodo anterior al arribo del maestro italiano Eugenio Landesio. Los artistas citados son: el inglés Carlos Bowes, especialista en “vistas”; el francés Eduardo Pingret, autor

²⁷ Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y Publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894- 1939)* (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 25.

²⁸ Fausto Ramírez, *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 72.

de “cuadros de costumbres”; y el italiano Pedro Gualdi, litógrafo, artista participante en el “Álbum de los Monumentos de México”.²⁹ En el catálogo de la exposición “El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX”, se expuso una relación de artistas extranjeros que visitaron nuestro país, y que trabajaron en “vistas” y paisajes en el periodo que comprende entre los años treinta y el primer lustro de los cincuenta del siglo XIX. La lista incluye a los siguientes viajeros: Johann Moritz Rugendas (Alemania), Jean Baptiste Louis Gros (Francia), Daniel Thomas Egerton (Inglaterra), John Phillips (Inglaterra), Norton Bush (EUA) y Thomas Godfrey Vigne (Inglaterra).³⁰

Romero de Terreros señaló también que fue el español Pelegrín Clavé, quien dirigía la cátedra de Pintura en la Academia de San Carlos, el primer profesor de paisaje, pero que poco tiempo después, vio necesario contratar a un maestro especializado; en palabras de este autor: “Aunque Clavé se había hecho cargo también de la enseñanza de la pintura de paisaje, pronto comprendió que era indispensable contar con un profesor especialista para este ramo que, por cierto era casi desconocido en México, puesto que se carecía de tradición en ese sentido.”³¹ Entonces, el mismo Clavé, que había estado trabajando en Roma con anterioridad, invitó a Eugenio Landesio como profesor de pintura especializado en el género de paisaje. Esta decisión condujo a un valioso cambio en la historia de la pintura en México, que impactó para mayor fortuna en los años subsiguientes. Sobre el arribo de Landesio y su integración a la Academia de San Carlos como maestro, Justino Fernández afirmó:

“El artista italiano llegó en 1855 e inmediatamente se ocupó en la clase de pintura de paisaje y de perspectiva, impartiendo sus enseñanzas por largos años. Tuvo un grupo de discípulos cuyas obras son interesantes: Luis Coto, José Jiménez, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine, Salvador Murillo y el que habría de ser el más grande pintor de nuestro siglo XIX: José María Velasco.”³²

²⁹ Manuel Romero de Terreros, *Paisajistas Mexicanos del siglo XIX* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1943), 9.

³⁰ Consuelo Fernández Ruiz, Leticia Gámez Ludgar *et al.*, “Cuadro sinóptico de la exposición”, en el catálogo de la exposición *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex A. C., 1991)

³¹ Manuel Romero de Terreros, *Paisajistas Mexicanos del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 8.

³² Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El Arte del Siglo XIX*, Tomo I, *op. cit.*, p. 80.

“[...] hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón. [...] fue expulsado el gran dragón, aquella serpiente antigua que se llama Diablo [...] Él y sus ángeles fueron lanzados a la tierra.”

33

“Pablo fue el primer ermitaño. [...] tras arreciar la persecución de Decio contra los cristianos se marchó a un vastísimo desierto, se instaló en una cueva y en ella permaneció en completa soledad [...].”³⁴

“Por aquellos días, María se fue de prisa a un pueblo de la región montañosa de Judea, y entró en la casa de Zacarías y saludó a Isabel.”³⁵

2. Elementos paisajísticos en la iconografía de tres pinturas de la Nueva España.

Una escena de paisaje en la pintura de *San Miguel Arcángel*, atribuida a Luis Juárez.

Dimensión Histórica de la Obra

—**Trayectos de la obra:** De acuerdo con algunos datos que se tienen, el San Miguel Arcángel derrotando a Satanás que estamos abordando, estuvo en las galerías de la antigua Academia de San Carlos, después se trasladó a la Escuela Nacional de Bellas Artes; de ahí pasó a la hoy extinta Pinacoteca Virreinal de San Diego, y posteriormente, al acervo del Museo Nacional de Arte, en la Ciudad de México, donde actualmente se encuentra.

³³ *La Biblia, Versión Popular* (Estados Unidos de América: Sociedades Bíblicas Unidas, 1979), 368.

³⁴ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, traducción: Fray José Manuel Macías, Tomo 1 (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 97.

³⁵ *La Biblia, Versión Popular, op. cit.*, p. 84.



1. Luis Juárez (atribución). *San Miguel Arcángel*. Siglo XVII, óleo/madera, 1.74 x 1.49 m. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Museo Nacional de Arte.

—**Datos acerca del artista.** La obra no se encuentra firmada y ello ha dado lugar a imprecisiones en su autoría. En el Museo Nacional de Arte aparece atribuida a Luis Juárez, por otra parte, Manuel Toussaint planteó la posibilidad de que hubiera sido creada por el español Alonso Vázquez,³⁶ artista que arribó a tierras novohispanas en 1603 “[...] en el séquito del virrey Marqués de Montes Claros [...]”³⁷ Sobre este pintor, el catedrático e investigador Rogelio Ruiz Gomar ha afirmado: “Buen dibujante y colorista, Vázquez es un buen representante de la escuela tardomanierista sevillana; sabe componer escenas y gusta de los escorzos y de imprimir artificiosos pliegues a sus ropajes.”³⁸ También Ruiz Gomar en su libro sobre el pintor Luis Juárez, incluye la obra de San Miguel Arcángel que nos compete, como salida del pincel del mismo Juárez.³⁹

Una importante premisa que relaciona esta obra con la producción de Luis Juárez, es la relativa al rostro del arcángel, con rasgos similares a personajes de otras pinturas: “[...] sus facciones son las mismas que gustó de representar Luis Juárez indistintamente en sus ángeles y en los rostros del niño Jesús: cejas curvas y apenas delineadas, ojos pequeños y separados, nariz corta [...] boca menuda [...] mejillas generosas y amplia frente.”⁴⁰

En el libro referido, se dice que todavía no se conocía el lugar y la fecha de nacimiento de Luis Juárez, tampoco el dato exacto de su muerte;⁴¹ sin embargo, en el Museo Nacional de Arte, en la ficha de obra se puede leer el año 1585 como el aproximado a su nacimiento, y el de 1639, apunta al deceso del artista.

³⁶ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 283.

³⁷ Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra, op. cit.*, p. 60.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibid.* p. 172.

⁴⁰ *Ibid.* p. 173.

⁴¹ *Ibid.* p. 9.

—**Antecedentes iconográficos:** Las representaciones de San Miguel arcángel situadas entre los siglos XVII y XVIII de la Nueva España, son numerosas y variadas, por ello resulta difícil abordarlas en su mayoría. Una interesante aproximación a ese amplio repertorio lo encontramos en “El Arcángel San Miguel”, que publicó en 1979 Eduardo Báez Macías, investigador y catedrático del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Uno de los antecedentes más antiguos, lo encuentra Báez Macías en Europa, en una miniatura iluminada del siglo XV; en la que se aborda la creación y expulsión de los ángeles desobedientes. También, registra otra imagen de San Miguel Arcángel, ubicada en la segunda mitad del mismo siglo, atribuida a Sánchez de Castro y que se localiza en Badajoz España.⁴²

Respecto al tema de la lucha entre San Miguel arcángel y Satanás, se pueden encontrar varias fuentes originarias de Europa, citadas en diversas publicaciones por investigadores franceses como Émile Mâle y Louis Réau; en relación con América, tenemos el estudio ya referido de Eduardo Báez Macías, y también, otra publicación de Juana Gutiérrez Haces. Se mencionan grabados de Jean Mignon, Martin de Vos, Hieronimus Wierix y Jan Galle, respectivamente. Si bien, al parecer entre las fuentes más antiguas sobre este motivo, está una xilografía de Alberto Durero (1471- 1528). Sobre los modelos en formato de pintura, particularmente llaman la atención las obras de artistas como Rafael (1483- 1520),⁴³ Peter Paul Rubens (1577- 1640)⁴⁴ y Francisco de Zurbarán (1598- 1664).⁴⁵

El modelo que data alrededor de 1505, conocido como “*Le Petit Saint Michel*” (El pequeño San Miguel) del pintor italiano Rafael, se puede visualizar en la galería digital del Museo de Louvre, vía internet.⁴⁶ En este ejemplar, el arcángel parece un adolescente rubio con alas de cisne; porta espada y escudo blanco con una cruz roja; la posición de su cuerpo se observa similar a la de un danzante. El demonio se aprecia como un animal gracioso (en vez de horripilante), con prótesis de diferentes bestias, y carece de fisonomía antropomórfica. En el plano de fondo se observa una escena de

⁴² Eduardo Báez Macías, *El Arcángel San Miguel* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), 18.

⁴³ Antonio M. González, *Rafael* (Madrid: Arlanza Ediciones, 2005), 117.

⁴⁴ Eduardo Báez Macías, *El Arcángel San Miguel, op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ Juana Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los Reinos, Identidades compartidas, Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI – XVIII*, vol. 3 (Ciudad de México: Grupo Financiero Banamex, 2009), 948.

⁴⁶ www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-michel-terrasant-le-demon (consultado el 29 de julio de 2014)

paisaje arquitectónico, y lo que pareciera una puesta de sol. En el texto en línea del museo, se anotan influencias de Memling (1433 – 1494) y de Jerónimo Bosch (ca. 1450 – 1516).

La imagen que muestra de manera específica la escena de la lucha entre el arcángel y el demonio, parece ser que fue menos reproducida que las de San Miguel solo, o por lo menos, en la actualidad se conservan relativamente pocos ejemplos de la batalla. Esto podría explicarse por el creciente factor devocional que llega a adjudicársele al arcángel desde el siglo XV en Europa, que lo vuelve independiente de la imagen donde se le muestra derrotando al símbolo del mal.

Existe otra obra del pintor Rafael, datada hacia 1518,⁴⁷ que resulta particularmente interesante porque contiene ciertos paralelismos con el modelo novohispano que estamos abordando. En ésta se han encontrado las siguientes similitudes: la posición corporal del arcángel parecida a la de un danzante; el sometimiento del demonio bajo su pie derecho mientras que el izquierdo se levanta en el aire; la indumentaria al estilo romano (aunque con diseños diferentes); la representación de la lanza, en vez de la espada que también caracteriza a San Miguel.⁴⁸

Así mismo, en ambas propuestas, Satanás tiene el cuerpo desnudo de un hombre esbelto con prótesis de animales: garras de bestia, cola de serpiente; inclusive, las alas de ambos sugieren un tipo de entidad fantástica, como pudieran ser las de un dragón.

La escena de campo abierto a la naturaleza es otra constante, medular para nuestro estudio. Se observa desde el primer plano donde ocurre el desencuentro entre los personajes, y se extiende hasta el plano de fondo; se indica el fragmento de una zona montañosa con flora reverdecida y celaje medio cubierto de nubes. La acción se desarrolla posiblemente en la cima de una montaña. El diablo se halla vencido por el arcángel; este último está empuñando la lanza en dirección marcada hacia el cuerpo de la entidad maléfica.⁴⁹

⁴⁷ Antonio M. González, *Rafael, op. cit.*, p. 117.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

Algunos aspectos formales comunes entre el San Miguel novohispano que estamos estudiando y la obra del pintor Rafael son: perspectiva lineal, escorzos y volumen en los cuerpos de los demonios, respectivamente. La dinámica corporal de los ángeles se observa en ambos casos como si fuese un montaje teatralizado (como si mostrara personajes disfrazados); salvo aquella licencia que va contra la gravedad de la tierra, puesto que el arcángel parece casi flotar en el aire. Se ve también una posición amanerada de los cuerpos, tanto de San Miguel como del diablo; el cuerpo del primero forma un tipo de “S” vertical, y el segundo, otra similar, pero en posición casi horizontal. El ritmo gráfico en la escena sugiere connotaciones de movimiento y dramatismo.

—**Referencias vinculadas con la devoción.** El investigador francés Louis Réau, especialista en iconografía del cristianismo, al hablar sobre la devoción de la imagen independiente del santo arcángel Miguel ha señalado lo siguiente: “En el siglo XVII el culto de San Miguel adquiere un nuevo impulso y también un nuevo carácter por influencia de la Contrarreforma. El jefe de la milicia divina que triunfa contra Lucifer y los ángeles rebeldes, para los Jesuitas simboliza el triunfo de la iglesia católica contra el dragón de la herejía protestante [...]”⁵⁰

Uno de los ejemplos más contundentes que alude a la devoción que se tenía al Arcángel San Miguel en la Nueva España del siglo XVII, se puede ver en los textos del jesuita Francisco de Florencia, que fueron publicados en el libro que se intitula: “Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé, de la jurisdicción de Santa María Nativitas, Estado de Tlaxcala.” Entre otros datos interesantes, se pueden observar narrativas de apariciones del santo arcángel al creyente Diego Lázaro; las virtudes curativas que le concede el santo por medio del uso de barro y agua sobre los cuerpos de los enfermos, así como la noticia que refiere que en 1643, el entonces obispo de Puebla, Don Juan de Palafox y Mendoza, “[...] expidió un decreto para la información jurídica de la aparición y milagros.”⁵¹

⁵⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, traducción: Daniel Alcoba, Tomo 1, vol. 1 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 71.

⁵¹ Luis Nava Rodríguez, “Introducción”, en Francisco de Florencia, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé, de la jurisdicción de Santa María Nativitas, Estado de Tlaxcala* (Tlaxcala: Editor Valentín Rugerío Mendoza, 1974), 12.

Al parecer, en el siglo XVIII la devoción se intensifica en las iglesias de la Nueva España. En el contexto de los años setenta del siglo XX, Luis Nava Rodríguez acotó lo siguiente: “Se calculan en doscientos mil los peregrinos que cada año visitan este Santuario de San Miguel del Milagro, sobre todo en los meses de septiembre y octubre. Proceden del Estado de México, Puebla, Morelos, Hidalgo, Veracruz, Oaxaca, Querétaro, y a veces extranjeros.”⁵²

En la actualidad continúa la devoción hacia San Miguel arcángel. En México, los rituales inclusive se han extendido a la devoción del Niño Jesús, como se pudo observar en la iglesia católica de un barrio popular, ubicado en la Delegación Iztapalapa de la Ciudad de México; el 2 de febrero de 2014, el “día de la Candelaria”, algunos feligreses mostraban a su Niño ataviado con la indumentaria al estilo romano y la espada, que caracterizan al Arcángel San Miguel.

Dimensión Narrativa de la Obra

La imagen de esta pintura de San Miguel Arcángel pudiera estar basada en un episodio literario del Nuevo Testamento de la Biblia, que por la brevedad del relato se ha incluido íntegro. Del libro Apocalipsis, capítulo 12, versículos del 7 al 9:

“Después hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón. El dragón y sus ángeles pelearon, pero no pudieron vencer, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Así que fue expulsado el gran dragón, aquella serpiente antigua que se llama Diablo y Satanás, y que engaña a todo el mundo. Él y sus ángeles fueron lanzados a la tierra.”⁵³

⁵² *Ibid.* p. 11.

⁵³ *La Biblia, Versión Popular, op. cit.*, p. 368.

La versión de que Satanás fue vencido y lanzado del cielo, se encuentra también en otro texto: “Según el libro apócrifo de Henoch, a causa de su rebelión contra Dios fue arrojado al abismo por el ángel Miguel.”⁵⁴

Dimensión Plástica de la Obra

En la pintura que nos ocupa se representa la acción entre los dos personajes que están en el primer plano de la obra. Se puede ver el momento preciso en que el Arcángel San Miguel realiza ágilmente un giro precipitado que le permite ocupar una posición de ventaja sobre Satanás. Este movimiento sugerido en la imagen fija, le otorga la apariencia de personaje danzante.

El San Miguel novohispano que aquí se estudia, ha sido representado de piel blanca, cabellos rubios y ensortijados; ojos medianos, cuya mirada se destina hacia abajo, donde se halla su adversario. La nariz del arcángel es mediana y recta, sus labios pequeños rosados; sus mejillas connotan una piel suave, tersa y ruborizada. En cuanto a la piel del resto del cuerpo, el color es más o menos uniforme, y no se observa la intención de representar detalles particulares. La expresión corporal del santo no es del todo hierática pero tampoco parece buscar una interpretación “realista”, cercana al tipo de anatomía humana. No obstante que en su ejecución, se ha tomado en cuenta la figura humana, es decir, se observa un dibujo un tanto cuidadoso y detenido en las proporciones.

El vestido del Arcángel vencedor se observa oscuro (casi negro), el estilo es romano; lleva encima pequeños puntos blancos que representan a las estrellas del firmamento. El sol y la luna decoran sus músculos pectorales. Lleva zapato con adorno del mismo color del faldón, también estilo romano. Respecto a la caracterización de la imagen religiosa de San Miguel Arcángel, se ha anotado que: “En el románico y primer periodo gótico viste túnica larga [...]. Durante el siglo XIV comienzan a vestirle traje de guerrero, con armadura de época [...]. Poco después ostenta ante el pecho la coraza

⁵⁴ Manfred Lurker, *Diccionario de Dioses y Diosas, Diablos y Demonios*, traducción: Daniel Romero (España: Paidós Ibérica, 1990), 258.

de cruzado. Desde el Renacimiento se prefiere indumentaria de general romano. Diadema o corona en las sienas.”⁵⁵

El Miguel Arcángel atribuido a Luis Juárez, levanta con mano derecha una lanza en posición de ataque contra el diablo; aquella arma es de color café y porta un banderín blanco donde lleva escrita la frase: QVIS. VT. DEUS.⁵⁶

Satanás está representado como un ser antropomorfo con algunas partes de animales, de especies distintas a la humana. Tiene orejas puntiagudas y cubiertas de pelo; dos extrañas alas negras, larga cola oscura, garras en manos y pies. La nariz es ancha, los labios de mediano grosor y la piel del rostro con vellos irregulares, que parecen confundirse parcialmente con el color de su piel morena; se ven un poco más cantidad de pelillos oscuros en la barba. El diablo se encuentra totalmente desnudo, con el cuerpo de bruces y se mantiene en el aire mientras San Miguel Arcángel le pisa la espalda. La posición del cuerpo del diablo en el momento de la caída, justifica hasta cierto punto la ausencia de la genitalidad a la vista en la representación plástica. Es oportuno señalar que, desde la Contrarreforma estaba particularmente prohibida la representación de imágenes que pudieran provocar la lujuria de los fieles.

Se observa también un trabajo cuidadoso en el dibujo del ángel caído. Su rostro se aleja del hieratismo; las proporciones del cuerpo y la “encarnación plástica” (sin tomar en cuenta los añadidos bestiales), tienden hacia una representación pictórica realista.

⁵⁵ Juan Ferrando Roig, Pbro., *Iconografía de los Santos* (Barcelona: Ediciones Omega, 1950), 200.

⁵⁶ Esta frase ha sido traducida como “¿Quién como Dios?” En su forma afirmativa “Quien es como Dios o el que es como Dios [...]” También se ha interpretado como “porción de Dios”, véase Eduardo Báez Macías, *El Arcángel San Miguel*, op. cit., p. 12.



2. Detalle de *San Miguel Arcángel*. La representación idealizada de una zona de riscos en la Tierra, la escena paisajística como representación del espacio donde ocurre la acción de la narrativa literaria.

La escena paisajística como representación del espacio donde ocurre la acción de la narrativa literaria.

Podemos observar un amplio espacio exterior, que muestra una interpretación abocetada de la naturaleza, de la tierra; abarca aproximadamente la cuarta parte respecto al total de la obra. En esta área se muestra el lugar donde se desarrolla la acción de la escena principal, que alude a la expulsión del ángel rebelde de su morada en el cielo.

Esta zona se puede dividir a su vez en dos planos. El primero, el más cercano al demonio, parece representar el borde de la parte más alta de un tipo de formación montañosa que termina en precipicio; se llega a esta interpretación al tomarse en cuenta la narrativa literaria. El plano está compuesto por la representación de un árbol de copa gigante, que por el grosor de su tallo connota muchos años de vida. Los colores que se destacan son el azul oscuro, verde oscuro, verde claro, blanco y unos cuantos destellos de ocre.

En cuanto al segundo plano, hacia la lejanía se adivina una zona formada por riscos, precipicios y una capa intermedia de neblina, tal vez sobre el mar. La representación plástica de la naturaleza terrenal, tomando en cuenta también que esta obra ha tenido trabajos de conservación, no se definen por los contornos, ni por un trabajo meticuloso en la forma y el volumen de sus elementos.

A diferencia del tratamiento dibujístico detenido que se observa sobre la plástica de la escena central, donde aparecen los dos personajes angélicos, en esta sección paisajística el pintor ha optado por las representaciones abocetadas, por medio de efectos logrados a través de pinceladas abiertas y radiales, así como por la mezcla cromática y la eficaz representación de las zonas de luz y sombra.

Escenas paisajísticas en *San Antonio y San Pablo Ermitaños*, obra atribuida a Baltasar de Echave Ibía.

Dimensión Histórica de la Obra

—**Antecedentes iconográficos:** El estudio del investigador Gibson Danes (Universidad de Texas), se ha detenido de manera especial sobre las características estilísticas de esta obra, que se atribuye a Baltasar Echave Ibía. Danes ha dicho al respecto: “[...] su color es muy diferente al de su padre, o al de cualquiera de los otros pintores en México. Mientras que el padre prefiere los tonos cálidos del siena y el ocre, Ibía trabaja los tonos grises, verdes y una rica gama de azules.”⁵⁷ El mismo autor refiere que los ermitaños San Antonio y San Pablo, han sido representados también por otros pintores, entre los que se encuentran: Lucas van Leyden, Pintorrichio, Alonso Sánchez Coello, y Diego Velázquez.⁵⁸

En la Enciclopedia “Summa Pictórica” se muestra la reproducción de una pintura de Matthias Grünewald,⁵⁹ en la que se ve la escena de la conversación de los mismos santos, cuya ejecución ha sido ubicada entre 1510 y 1516; otro dato interesante en la misma publicación, es el que dice que esta imagen forma parte de un retablo. También se anota que está resguardada en el Museo de *Unterlinden*.⁶⁰

Parece ser que entre las fuentes más remotas de la pintura de los santos ermitaños, se halla un grabado en lámina de la autoría de Alberto Durero (1471- 1528). En la reproducción del grabado de Durero, se observa a los dos hombres sentados a la intemperie; en el plano de fondo, ya se aprecia una escena paisajística, enriquecida por arbustos y montículos.⁶¹ Un abordaje minucioso de esta obra demandaría otros

⁵⁷ Gibson Danes, “Baltasar de Echave Ibía, Some Critical Notes on the Stylistic Character of His Art”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 9 (1942): 18. Traducción de los textos citados: Argelia Ortiz Medina.

⁵⁸ *Ibid.* p. 22

⁵⁹ Enciclopedia *Summa Pictórica*, vol. 3 (España: 2002), 380.

⁶⁰ En Colmar, Francia. Una fotografía de la obra y su ubicación en el museo pueden visualizarse en un recorrido virtual en Internet en www.musee-unterlinden.com/visite-virtuelle.html (consultado el 22 de julio de 2014).

⁶¹ Este grabado puede verse en el análisis de los ermitaños que presenta Rogelio Ruiz Gomar, publicación compartida con Jaime Cuadriello *et al.*, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva*

estudios; inclusive, resultaría de sumo interés hacer un trabajo comparativo de las diferentes representaciones de los santos ermitaños que se mencionan, pero por razones de tiempo y espacio, requeridos para este trabajo, no se hará en esta ocasión. Las obras plásticas atribuidas a Baltasar de Echave Ibía donde también podemos apreciar otros elementos paisajísticos, son: “San Juan Bautista”, “San Juan Evangelista”, “San Mateo” y también en la de “San Lucas”. La obra de los santos ermitaños, atribuida a Baltasar de Echave Ibía, se encuentra dentro de la creación pictórica que comprende la última etapa del manierismo novohispano. El estudio de Danes habla también de posibles influencias de las pinturas flamenca y veneciana, respectivamente.

— **Material de soporte.** De todas las obras que se estudian en esta investigación, la de los ermitaños es la única pintura cuyo soporte es lámina de cobre. Fueron los flamencos quienes en su tiempo innovaron con la pintura al óleo, y también los que aprovecharon las características de la lámina de cobre para ejecutar sus pinturas artísticas. Sobre la utilización de este material en la Nueva España, Rogelio Ruiz Gomar ha anotado:

“A imitación seguramente de las numerosas láminas flamencas que arribaban a estas tierras, los artistas coloniales aprovecharon también las láminas de cobre como soporte de sus obras pictóricas; cabe decir, sin embargo, que aquí su empleo no fue muy extendido y arranca de los primeros años del siglo XVII. [...] su mayor rigidez y lisura permitió alcanzar una extrema finura en los trazos, imposible de lograr en las telas.”⁶²

—**Datos acerca del artista.** Baltasar de Echave Ibía fue bautizado por Manuel Toussaint como el “Echave de los azules,”⁶³ por su particular estilo en el tratamiento de la gama de azules a la que recurría para ilustrar los paisajes de sus obras. Al parecer,

España, tomo 2 (México: Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, Conaculta, INBA, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 239.

⁶² Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, op. cit., p. 49.

⁶³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, op. cit., p. 93.

fue el segundo integrante de pintores de la llamada “Dinastía de los Echave”, que se conformaría también por su padre, el prolífico artista Baltasar de Echave Orio, y por Baltasar de Echave Rioja (hijo de Ibía). Son escasos los estudios sobre Baltasar Echave Ibía y su obra, en cambio, hay un poco más trabajos publicados sobre su padre.

Aun en la actualidad, se tienen dudas acerca del año del nacimiento de Echave Ibía, así como sobre la datación de las pinturas que se le atribuyen; en este caso se encuentra la obra de los ermitaños, objeto de estudio. La falta del año de creación de la pintura nos coloca en un estado de incertidumbre en el estudio, puesto que no podemos saber si fue antes o después de la obra del pintor sevillano Diego Velázquez, que aborda el mismo tema. La pintura de Velázquez está fechada en 1634 y actualmente se encuentra resguardada en el Museo del Prado.⁶⁴

—Trayectos de la obra: Se desconoce quién pudo haber encargado la ejecución de esta pintura, así como para qué lugar hubo sido destinada en primera instancia.

Rogelio Ruiz Gomar, señala los posibles trayectos de la obra; sugiere que pudiera proceder de una colección particular – hacia finales del siglo XIX o principios del XX-, y que de ahí pasaría a un tipo de “peregrinaje” en las colecciones del Estado. De acuerdo con lo que menciona el investigador, la obra ingresó en pleno siglo XX a “[...] las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes, heredera de las colecciones de la antigua Academia de San Carlos.”⁶⁵ Tiempo después, formó parte del acervo de la Pinacoteca Virreinal de San Diego,⁶⁶ y posteriormente, fue trasladada a su ubicación actual en la colección del Museo Nacional de Arte.

⁶⁴ Esta obra también se puede encontrar en la galería digital de Internet en: www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/San-antonio-abad-y-San-pablo-primer-ermitano/ (consultado el 22 de julio de 2014).

⁶⁵ Rogelio Ruiz Gomar, en Jaime Cuadriello *et al.* *Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, tomo 2, op. cit.*, p. 241

⁶⁶ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México, op. cit.*, p. 284

—**Trabajos de conservación:** En la lista de obra del catálogo de “Pintura de los Reinos”, se lee que la pintura fue restaurada por el Fomento Cultural Banamex A. C., pero no se anotó el año, tampoco el nombre de la persona que hizo la restauración.⁶⁷

—**Referencias vinculadas con la devoción:** En la Iglesia de Checacupe en Perú, se encuentra una imagen de San Pablo el ermitaño; no se ha identificado a su autor y también ha sido datada dentro del siglo XVII. Esta versión es muy diferente a la atribuida a Echave Ibá; presenta únicamente una escena donde se aprecia el santo orante arrodillado junto a un tipo de cabaña, en el contexto de lo que parece un paisaje boscoso, rico en vegetación y fauna silvestre.⁶⁸ Parece ser también que el único elemento común entre las dos obras americanas es el aspecto devocional, ya que las representaciones de las imágenes se caracterizan por marcadas diferencias tanto en el aspecto iconográfico del santo como en la plástica general. Por otra parte, conviene subrayar la información encontrada en el estudio de “Iconografía de los Santos” de Louis Réau, en el apartado de patronazgos y órdenes religiosas, escribió: “Ermitaños (fr.: *Pauliniens*): San Pablo Ermitaño (prohibidos en la actualidad).”⁶⁹ Siguiendo esta acotación, parece ser que fue prohibida la orden religiosa de los Paulinos (devota de Pablo el ermitaño), pero desafortunadamente no precisa la fecha de tal acontecimiento, y tampoco en cuál documento eclesiástico se asienta.

⁶⁷ *Pintura de los Reinos, Identidades compartidas en el mundo Hispánico. Lista de obra* (México: Artes Gráficas Palermo, 2010), 7.

⁶⁸ Juana Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los Reinos, Identidades compartidas, Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI – XVIII*, vol. 1 (Madrid: Conaculta, Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura Gobierno de España et al. 2008), 193.

⁶⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos*, traducción: Daniel Alcoba (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998), 443.



3. Baltasar de Echave Ibañeta (atribuido), *San Antonio y San Pablo ermitaños*. Hacia 1630, óleo/lámina, 37.5 x 51.5 cm. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Museo Nacional de Arte.

Dimensión Narrativa de la Obra

La pintura de los ermitaños, atribuida a Baltasar Echave Ibía, se apega en gran parte a la narrativa literaria de San Pablo el primer ermitaño, que se encuentra en la obra adjudicada al dominico italiano *Jacopo della Voragine*, mejor conocido en lengua española como Santiago de la Vorágine. La obra de este autor se conoce como “La Leyenda Dorada” y se sitúa en el siglo XIII.⁷⁰

La historia de la vida de Pablo, el primer ermitaño, es un tanto más extensa que la que a continuación se presentará; por lo que es menester decir que los elementos aquí destacados están en asociación directa con la pintura que estamos estudiando. La interpretación plástica muestra distintas escenas narrativas alrededor de los últimos momentos de la vida de San Pablo. En la escena mayor, que se ubica en la primera mitad del lado izquierdo de la obra, sucede el encuentro y la conversación de los dos ermitaños. En las tres escenas halladas en la segunda mitad de la derecha ocurren respectivamente: 1)El encuentro de San Antonio con un ente fantástico en el desierto. 2)La visualización que experimenta San Antonio de la subida al cielo del espíritu de San Pablo, ayudado por un grupo de ángeles. 3)El cuerpo exánime de San Pablo, hincado y en posición orante.

En la “Leyenda Dorada” se dice que Pablo, el primer ermitaño, vivió en el siglo III d. C. Que en ese tiempo, el emperador Decio realizó una aterradora persecución contra los cristianos, a quienes les infligía los tormentos más dolorosos. Ante este panorama desalentador Pablo, devoto de la fe cristiana, huyó hacia el desierto; donde vivió los siguientes 60 años, y hasta el último día de su muerte. Pero antes, San Antonio, otro ermitaño, se enteró de la existencia de Pablo y decidió buscarle para conocerlo. En el transcurso de su viaje, entre otras peripecias, se encuentra con un tipo de “hombrecabra”, que dice ser un sátiro. En un momento distinto, otro ser extraño, que es mitad hombre y mitad caballo (un hipocentauro), le indicó a San Antonio el rumbo de la cueva de Pablo.

⁷⁰ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, op. cit., 15.

Otros elementos narrativos de la leyenda, que están presentes en la obra plástica son: San Antonio y San Pablo se encuentran y se desarrolla una conversación. En la leyenda está presente también la figura de un cuervo, que a diario le llevaba una porción de pan a San Pablo; pero el día de la visita, la ración se duplicó. Después del cordial encuentro entre los santos, Antonio se dirigía rumbo a su morada cuando en el trayecto vio el espíritu de San Pablo, siendo elevado al cielo por unos ángeles. Entonces, San Antonio regresó a la cueva del primer ermitaño y estando ahí, encontró el cuerpo de San Pablo de rodillas, con las manos en actitud de oración y sin vida. La narrativa concluye cuando un par de leones ayudan a cavar el sepulcro de San Pablo, cuya vida se dice que fue escrita por el santo Jerónimo.⁷¹

Dimensión Plástica de la obra

Para su estudio podemos dividir la obra en dos secciones: la primera que está a la izquierda, alude a una escena de la conversación entre los santos; es la de mayor importancia en toda la obra. En la segunda sección, que se encuentra hacia la derecha, se puede ver la representación del desierto, en una escena paisajística enriquecida de tonalidades azules, que se desvanecen gradualmente conforme se representa la lejanía. En ésta, que llamaré en adelante la sección de paisaje, se pueden observar tres escenas diferentes, como se ha enfatizado en la parte narrativa: la más lejana, es la representación en una miniatura apenas perceptible del encuentro entre San Antonio y el personaje fantástico. La intermedia está compuesta por la diminuta figura de San Antonio con los brazos levantados hacia el cielo; y en la tercera podemos ver la imagen, también pequeña, de San Pablo de rodillas en la entrada de una cueva.

Entre estas dos grandes secciones, se puede ver una diagonal imaginaria que parece marcar una división transversal en la obra.

La escena de la conversación de los santos es una propuesta plástica rica y variada en dibujo, color, efectos lumínicos y texturas. En relación con los colores que se utilizaban en los tiempos de la colonia, se tiene información de los siguientes: tierra roja, ocre,

⁷¹ *Ibid.* pp. 97- 99.

azul, negro, blanco y bermellón.⁷² Los santos están caracterizados a través de sus rostros y sus vestimentas por medio de una representación plástica con cierta tendencia hacia el “realismo”. San Pablo viste un tipo de bata hecha con palma, cuya textura se ha logrado por medio de los colores cálidos y pinceladas minuciosas que crean un efecto de similitud con su referente físico. Esta propuesta de Echave Ibía se vincula con la austeridad, el sacrificio y la penitencia, adoptados como formas de vida en las historias de los santos ermitaños. Cabe señalar que la vestimenta se apega a la iconografía de una de las versiones de la leyenda de San Pablo el primer ermitaño, descrita por el investigador francés Louis Réau.⁷³

San Antonio porta un hábito largo color blanco, acompañado de una capa café, propios de la orden religiosa de los antoninos, de la cual fue su fundador. Respecto a la indumentaria de los antoninos, se ha dicho que vestían: “[...] hábito talar, oscuro o negro, con manto o cogulla y capuchón del mismo color [...]”.⁷⁴ San Pablo y San Antonio están sentados sobre la representación de dos grandes rocas que se encuentran en la entrada de la cueva. Los dos Santos son hombres mayores; caracterizados en la encarnación de los músculos; la estructura ósea cubierta por una piel flácida; escaso cabello y barba nívea. En los rostros se puede ver la personalidad y el estado anímico de cada uno. Las vestimentas respectivas muestran detalles y dobleces, que parecen querer representar una cercana imitación de sus referentes físicos.

Dimensión Simbólica de la Obra

En el abordaje de esta obra particularmente se ha abierto la categoría relativa a lo simbólico debido a que en los contenidos se observan elementos que se vuelven necesarios de explicar. El desierto es uno de los escenarios más frecuentes en la

⁷² Rogelio Ruiz Gomar, *El Pintor Luis Juárez. Su vida y su obra, op. cit.*, p. 49.

⁷³ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los Santos, op. cit.*, p. 25.

⁷⁴ Juan Ferrando Roig, Pbro., *Iconografía de los Santos, op. cit.*, p. 46.

Biblia, su valor simbólico se caracteriza por la dualidad; por una parte, representa el lugar donde los demonios están al acecho para “seducir a los creyentes y hacer que caigan en los pecados”. Por otra, también es el espacio donde se internan los santos y eremitas, con el objetivo de permanecer cerca de la naturaleza, volverse a su interior y lograr un tipo de vínculo más cercano a la entidad divina. Se ha sabido que: “[...] los monjes del cristianismo ulterior se retiran [retiraban] al desierto como eremitas para afrontar ahí su naturaleza y la del mundo con la sola ayuda de Dios.”⁷⁵

La palmera del dáttil ha sido un elemento sagrado de la cultura asiria—babilónica. En el contexto de la Biblia, se cree que es el símbolo de quien es poseedor de un espíritu justo, que a la vez se convierte en merecedor de las bendiciones divinas.⁷⁶

El cuervo, que porta un pan y vuela por encima de la cabeza de San Antonio es símbolo de penitencia en la religión cristiana. El pan es “[...] el carácter insustituible de Cristo en la existencia del creyente, se expresa también con el mismo símbolo: Yo soy el pan de vida.”⁷⁷

En la parte inferior de esta escena se encuentran de izquierda a derecha un conjunto de animales: pato, rana, conejo, almejas, serpiente y salamandra. Serpiente, rana y almejas, posiblemente estén vinculadas con la leyenda de San Antonio y las tentaciones del mal. Estos animales tuvieron connotaciones negativas en el contexto religioso de la Edad Media y en siglos posteriores. La rana estaba asociada a la lujuria; la almeja a los genitales femeninos y la serpiente, es posible que en su significado relativo a la materialización del mal y el pecado.⁷⁸

De acuerdo con la leyenda, los leones cavan la tumba de Pablo el ermitaño. Parece ser que el símbolo de los leones enterradores proviene de la cultura egipcia, su significado es el de la resurrección. Se decía que daban sepultura a quienes “[...] por sus méritos excepcionales se ganaron de este mundo la salvación.”⁷⁹ Cuando se representan en pares estos animales simbolizan también la justicia.⁸⁰

⁷⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos* (España: Editorial Herder, 1986), 411.

⁷⁶ *Ibid.* 398.

⁷⁷ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología* (España: Cátedra, 1995), 313.

⁷⁸ *Ibid.* pp. 344, 109 y 369.

⁷⁹ Oliver Beigbeder, *Léxico de los símbolos* (España: Europa Románica, 1989), 292.

⁸⁰ *Ibidem.*



4. Detalle de San Antonio y San Pablo ermitaños: Tres escenas que se desarrollan en un entorno paisajístico.

San Antonio y San Pablo ermitaños: Tres escenas que se desarrollan en un entorno paisajístico.

En la segunda sección de la obra, área de mayor representación del paisaje, podemos observar una larga y profunda zona natural, compuesta de rocas, arena, arbustos, palmeras, colinas y montañas. En la representación del cielo, por medio de pinceladas suaves y extendidas, se observa una gama de azules que resulta armónica a la vista.

Entre nubes espesas y extendidas, el cromatismo azulado se desvanece; le continúa un tono más claro para la representación de una mayor lejanía.

La pincelada de la sección del desierto es suave y de tipo abocetada. Aquí, no hay detalles minuciosos en la definición de los personajes; las escenas de los santos son representadas por minúsculos trazos que se observan firmes, rápidos y difusos, pero que connotan claramente distintos momentos de la leyenda. En general, la representación plástica del paisaje y las tres escenas de los santos que ocurren ahí tienen un tratamiento plástico de tipo abocetado.

Escena 1 de la sección de paisaje: El encuentro entre San Antonio y un ente fantástico. En la escena más lejana, se percibe el trazo delicado de dos personajes casi microscópicos. El que tiene los pigmentos de color cálido en el esbozo del cuerpo, puede tratarse de uno de los seres extraños con quien se encuentra San Antonio en su camino, durante el trayecto hacia la cueva de San Pablo. Si el artista se basó en “La Leyenda Dorada” de Santiago de la Vorágine para la representación de esta escena, por un lado, puede ser que se trate del “hombrecabra”, un sátiro que tiene una conversación con el santo. Por otro lado, acaso podría ser el hipocentauro, que le indica a San Antonio el rumbo de la morada de San Pablo.⁸¹ Es un tanto difícil precisar a cuál de los dos alude el pintor, porque según la leyenda es el hipocentauro quien señala la dirección del camino, como parece expresar la pequeña imagen de la obra que se estudia; pero esta opción no es del todo clara, porque cuando se ha efectuado un acercamiento con lupa a la imagen, no se han identificado rasgos de equino.

⁸¹ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, op. cit., p. 98.

En la representación de la escena de paisaje que está al fondo, se pueden observar elementos básicos de volumen y perspectiva. Las colinas decrecen conforme se alejan y al ver los caminos del suelo irregular del desierto, es posible imaginar el deseo de recorrerlos. Esta sección comprende el área mayor del paisaje en la obra. Gracias al colorido cerúleo y el suave tratamiento plástico de los claros de luz, logrados a través de la aplicación del blanco difuminado, la escena de paisaje puede connotar armonía y tranquilidad en el momento de su contemplación.

Escena 2 de la sección de paisaje: San Antonio ve el espíritu de San Pablo siendo llevado al cielo por ángeles. Un poco más abajo de lo que he identificado como el trayecto de San Antonio hacia la cueva de San Pablo (muy cerca del borde del costado derecho), se puede ver con más certeza la pequeña figura de San Antonio que levanta sus brazos. La representación del paisaje y su percepción se vuelven cambiantes, las sombras aumentan. Atrás del santo podemos mirar una colina, su estructura bloquea el trayecto de la luz solar y forma segmentos de oscuridad. Esta escena corresponde al episodio del asombro de San Antonio en el momento de observar el espíritu de San Pablo el ermitaño,⁸² subiendo al cielo ayudado por los ángeles.

La representación plástica del espíritu del santo y los ángeles está fuera de la escena; tocando el borde en la parte superior del lienzo, se puede encontrar en tamaño muy pequeño, el espíritu del santo ermitaño. A través de minúsculas pinceladas en color amarillo, el pintor ha construido una diminuta imagen similar a la de un cuerpo humano; está rodeado por la representación de seis figuras aladas y blancas. En conjunto, la representación del espíritu y los ángeles parecen formar la imagen de una luz destellante. Los ángeles simbolizan en la tradición cristiana a los “[...] mensajeros o enviados de Dios.”⁸³

⁸² *Ibidem.*

⁸³ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología, op. cit.*, p. 32.

Escena 3 de la sección de paisaje: El cuerpo muerto de San Pablo en postura de orante. En la tercera y última escena, podemos ver a San Pablo el ermitaño de rodillas en la entrada de su cueva, un arbusto y dos leones. La zona de penumbra aumenta todavía más en la definición del paisaje en esta área. Los elementos son parcialmente visibles, gracias a modestas pinceladas de pigmentos lumínicos que inciden sobre los cuerpos. Vemos un tramo de terreno en la entrada de la cueva, así como lo que pareciera la vena de un manantial. El tratamiento sigue siendo con base en pequeñas pinceladas rápidas y abocetadas, sin detalles. Esta escena expone la muerte de San Pablo, que le ocurrió mientras se encontraba hincado rezando.⁸⁴

⁸⁴ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, op. cit., p. 98.

El paisaje como fondo en *La visitación* de Miguel de Mendoza.

Dimensión Histórica de la Obra

—**Trayectos de la obra estudiada:** La obra ingresó a las galerías de la Academia de San Carlos en 1881. Después, en el contexto de la inauguración de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, fue movida a ese sitio. De ahí se trasladó al acervo del Museo Nacional de Arte, en el año de 1982.⁸⁵

—**Trabajos de conservación:** La obra se observa en buen estado de conservación, los colores son firmes y brillantes. Aún no se cuenta con la información sobre los últimos trabajos de conservación.

—**Antecedentes iconográficos.** En una enciclopedia de Historia del Arte, publicada en los años setenta del siglo XX, se puede leer que existe una representación de la escena de “La Visitación” en la fachada de la catedral de Reims en Francia, que ha sido datada en el siglo XIII.⁸⁶ Sin embargo, es posible que hubiera modelos anteriores en Roma, cuando se constituía como el centro político y religioso de mayor envergadura del catolicismo.

Los estudiosos de los modelos novohispanos han referido un grabado de Cornelis Cort,⁸⁷ como antecedente y posible modelo de la obra; este gráfico está situado en el siglo XVI. Respecto a la utilización de los grabados en el periodo de la Nueva España, Rogelio Ruiz Gomar ha aclarado:

⁸⁵ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España, tomo 1 (México: Museo Nacional de Arte, Conaculta, INBA, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1999), 122.

⁸⁶ J. Pijoan, *Enciclopedia Historia del Arte*, Tomo 4 (Barcelona: Salvat Editores, 1972), 41.

⁸⁷ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España, tomo 1, *op. cit.*, p. 121.

“[...] la copia de grabados en el ámbito de la pintura colonial, que siempre se ha criticado y entendido como falta de originalidad, debemos entenderla como algo normal y no necesariamente negativo, toda vez que incluso en el mismo Viejo Mundo, sabemos que fue un recurso frecuentemente usado por los grandes maestros. Por otra parte, el artista que sigue un modelo grabado, tiene que inventar, crear, el colorido que este le niega, resultando a la postre obras que utilizan sus propios recursos expresivos [...]”⁸⁸

En la Nueva España del siglo XVII, son numerosas las representaciones del tema de “La Visitación” en el campo de la pintura. Por ejemplo, las obras atribuidas a diversos pintores, como Baltasar de Echave Orio, Baltasar de Echave Ibía, Pedro del Prado y la del maestro de San Ildefonso, entre otros.

— **Firma del artista.** La obra está firmada y fechada con los siguientes términos: *Dn; Mig; De Mendoza, 1735*. Respecto a las firmas en tiempos de la colonia, Clara Bargellini ha referido: “[...] la manera más común de firmar entre los pintores del virreinato [...] colocaban su nombre en una de las esquinas inferiores del lienzo, con trazos visibles pero discretos. Este tipo de firma se hacía en atención a las segundas ordenanzas, redactadas en 1681 y pregonadas en 1687.”⁸⁹

—**Referencias vinculadas con la devoción.** Los primeros en celebrar la visita de María a su prima Isabel fueron los franciscanos, en la segunda mitad del siglo XIII, y se dice que fue el papa Urbano VI quien en 1389 “[...] hizo extensiva la fiesta de la visitación a toda la iglesia [...]”⁹⁰

En la actualidad, transcurriendo ya la segunda década del siglo XXI, de algún modo, el factor devocional hacia la escena de “La Visitación”, sin lugar a dudas continúa vigente. La devoción puede encontrarse en la recitación de la letanía al Divino Niño Jesús,⁹¹

⁸⁸ José Rogelio Ruiz Gomar Campos, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50/1 (1982): 99.

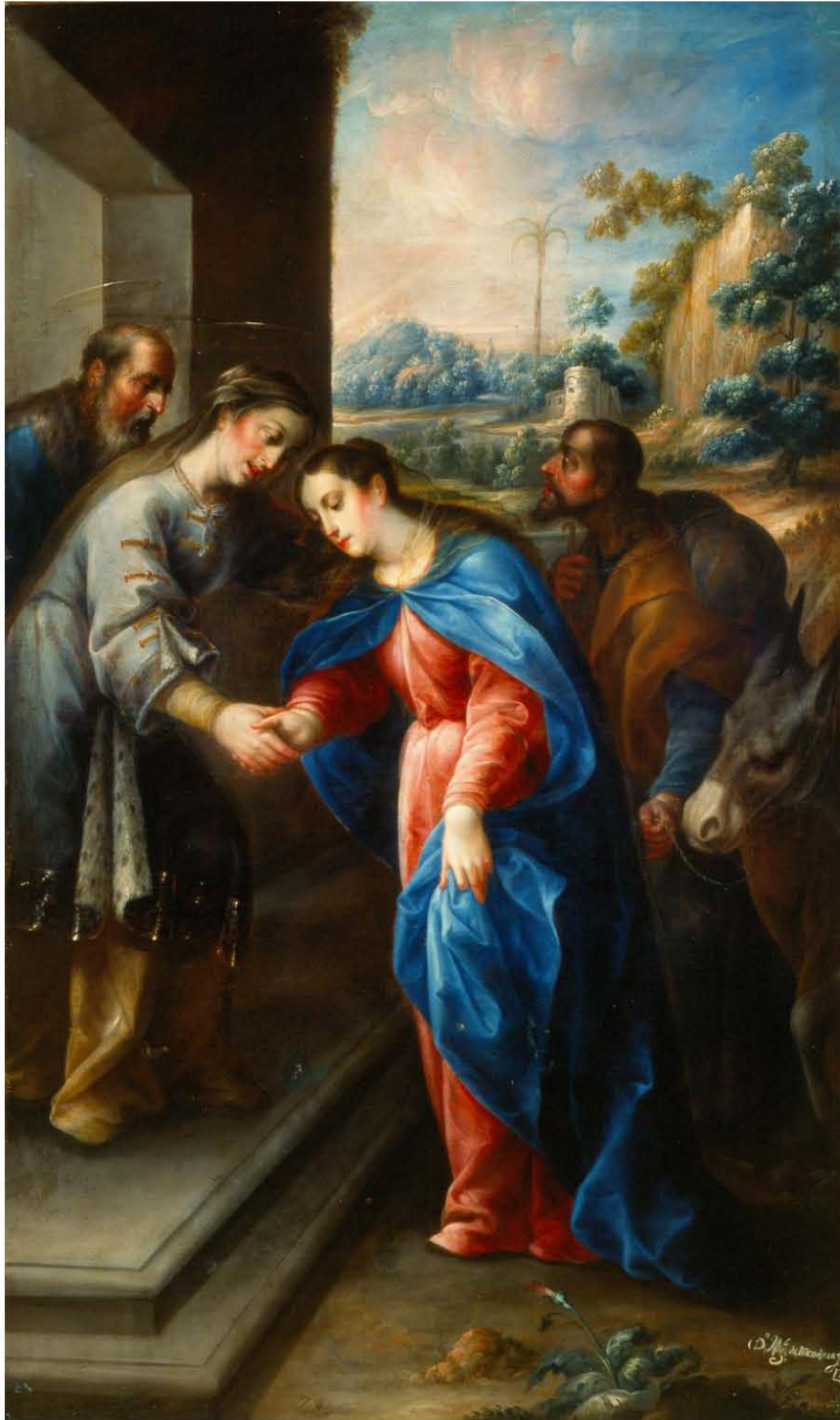
⁸⁹ Clara Bargellini, “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos”, en Alberto Dallal (Ed.), *El Proceso creativo, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, No. XXVI, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 204.

⁹⁰ Rogelio Ruiz Gomar, Jaime Cuadriello *et al.* *Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, tomo 2, op. cit.*, p. 292.

⁹¹ En la actualidad se han encontrado en YouTube películas diversas sobre la vida de Jesús, o videos sobre la Virgen María, donde se incluye la escena de “La Visitación”; las producciones son españolas, inglesas y algunas mexicanas.

que en la religión católica en México tiene un gran número de devotos. Entonces, es posible que la escena de este tema en la pintura, siga asociándose con su objetivo pedagógico, para efectos de la enseñanza de la vida de la Virgen María; y en cambio, la función devocional de la escena, actualmente parece estar más ligada al episodio literario del Nuevo Testamento, que se halla inserto en los rezos y plegarias de la letanía mencionada.

Así también, la escena aparece en algunos cuadernillos del llamado “novenario” del Niño Jesús, que se expenden en puestos comerciales de artículos religiosos católicos; este texto tiene el episodio de “La Visitación” como parte de las oraciones. Esto mismo también puede verse en algunos documentos en internet, como el encontrado en: midivinonino.com/novena.pdf (consultados el 22 de julio de 2014)



5. Miguel de Mendoza, *La Visitación*, 1735. Óleo/tela, 189 x 114.5 cm. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Museo Nacional de Arte.

Dimensión Narrativa de la Obra

La narrativa literaria se encuentra en el Nuevo Testamento de la Biblia. Libro de San Lucas, Capítulo 1, Versículos del 39 al 56:

“María visita a Isabel. Por aquellos días, María se fue de prisa a un pueblo de la región montañosa de Judea, y entró en la casa de Zacarías y saludó a Isabel. Cuando Isabel oyó el saludo de María, la criatura se le movió en el vientre, y ella quedó llena del Espíritu Santo. Entonces, con voz muy fuerte, dijo: — Dios te ha bendecido más que a todas las mujeres, y ha bendecido a tu hijo! [...] María se quedó con Isabel unos tres meses, y después regresó a su casa.”⁹²

Dimensión Plástica de la Obra.

La representación de los cuerpos de las dos mujeres no es hierática pero tampoco es del todo “realista”; podría decirse que se encuentran en un estatus intermedio. En el tratamiento plástico de las telas se observa un dibujo con trabajo de volumen en los dobleces de las telas. Isabel viste un blusón, con textura que simula el pelaje de un animal; lleva también un faldón color café. En cuanto al personaje que representa a su esposo Zacarías (detrás de Isabel), por la posición del cuerpo, resulta imposible describir indumentaria alguna. Estos personajes llevan sobre sus cabezas el nimbo de la santidad. María viste una larga túnica color bermellón, que le cubre hasta los pies. Su rostro, que parece el de una mujer adulta joven, está ligeramente inclinado; dirige su mirada hacia abajo, de tal forma que en la representación no puede observarse reflejo alguno en las pupilas. Su piel es blanca, sus mejillas tienen cierto rubor y sus labios son de color rosado. Parece que lleva el cabello prendido hacia atrás; encima de su cabeza porta un delgado y traslúcido velo. San José carga en su espalda una bolsa de tela, que tira de un listón con la mano derecha, donde al mismo tiempo sostiene un bastón; viste una túnica café oscura. En su mano izquierda tiene las bridas del borrico.

⁹² *La Biblia, Versión Popular, op. cit., p. 84.*



6. Detalle de *La Visitación*. Una escena paisajística de fondo en la obra de Miguel de Mendoza.

La Visitación. Una escena paisajística de fondo en la obra de Miguel de Mendoza.

Hacia la izquierda y al fondo, se observa lo que parece una montaña cubierta de vegetación, representada con pinceladas de estilo abocetado; se ven los colores: azul, verde, y el blanco en la representación de algunos destellos de luz. Hay una palmera interpretada por medio de una línea vertical, sin trabajo de dibujo esmerado (ni detallista); esto se ve tanto en el tronco como en las palmeras de la planta. Se observa también la copa de un árbol, cubierta de follaje. Detrás, hay un tipo de construcción circular, que a su vez tiene adjunta otra que se percibe rectangular. Hacia el costado derecho, se puede ver lo que pareciera un pedernal de gran elevación; pero al observar con un poco más de detenimiento, podríamos suponer que quizás el artista ha querido representar un tipo de construcción antigua, que ya no se habita y se ha dejado cubrir de arbustos, al capricho de la naturaleza. Delante de la pared, de la construcción mencionada, hay un gran árbol que tiene ramas con follajes abultados.

La zona de las nubes es sugerida también por medio de pintura diluida y extendida. Se identifican las pinceladas que definen los gruesos bordes de las formaciones nubosas. Parece representar el debut del anochecer; aún se identifican bien los rostros de las mujeres, quizás aquí también se quiso interpretar la luminosidad que irradian las santas. José está en un área de penumbra; el borrico se pierde en la negrura de su color y en la plástica del espacio que ocupa. Sobre el montículo se observa una zona moderada de luz extendida, por medio de pinceladas blanquecinas.

La escena de fondo de paisaje en comparación con otras obras del mismo tema.

En la mayoría de las obras que anteceden a la pintura de Don Miguel de Mendoza que aquí se estudia, la zona de paisaje la ocupa el plano de fondo. En algunos casos los elementos paisajísticos son una extensión que parte de la escena central, como se observa en el caso del grabado de Cornelis Cort, aludido anteriormente; también en la pintura del mismo tema atribuida a Baltasar de Echave Ibía, obra que se encuentra resguardada en el Museo de la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, y que puede verse reproducida en el segundo volumen de “Pintura de los Reinos.”⁹³ En ambas imágenes los pequeños arbustos y el árbol mayor están en una zona intermedia, anterior al fondo.

La escena de paisaje de fondo tiene la función de proveer el contexto de espacio a la obra, es decir, ayuda a comprender en nuestra imaginación que donde habita Isabel, la prima de la Virgen María, es un lugar rodeado de vida campestre agradable a la vista, factor que contribuye al relato de los días de gestación de dos personajes de suma importancia en la religión católica: Jesús el nazareno y su primo Juan, el bautista.

En las otras representaciones que abordan el mismo tema, los elementos paisajísticos se aprecian muy bien marcados como parte del fondo de la obra. Respecto a la pintura atribuida a Baltasar de Echave Orio,⁹⁴ en el plano de fondo se observan con dificultad dos montículos; la atmósfera es muy oscurecida, ¿acaso por representar la penumbra?, o quizás se deba a que con el paso del tiempo se hubiera ido oscureciendo, hasta llegarse a perder gran parte de la escena de paisaje. En lo poco que se puede ver, se adivinan con cierta dificultad: dos montículos, un área breve de arbustos y un fragmento de espacio celeste cubierto de nubosidades.

Por el contrario, en “La Visitación” atribuida a Baltasar de Echave Ibía (hijo de Echave Orio), el paisaje se aprecia con claridad; se puede ver la representación de una montaña rodeada de árboles de copa, con abundante follaje. En la cima está lo que se adivina como una construcción palaciega, o posiblemente una iglesia. Por la luz

⁹³ Juana Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los Reinos, Identidades compartidas, Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI – XVIII*. Vol. 2 (México: Conaculta, Secretaría de Relaciones Exteriores, Fomento Cultural Banamex, Aeroméxico, Fundación Roberto Hernández Ramírez, Fundación Alfredo Harp Helú, Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura Gobierno de España, 2008), 589.

⁹⁴ *Ibid.* p. 565.

representada, pudiera tratarse de una mañana luminosa; el cielo está cubierto de nubes blancas y extendidas, como en una especie de manto fino que cubre la bóveda celeste. La representación plástica del paisaje es “hiperidealizada”; predominan los colores fríos. Se observa la gama del color azul, que ha conducido a los especialistas a atribuirle su autoría al segundo de los Echave, el mismo artista de la pintura de los ermitaños que también se aborda en este ensayo.

En otro modelo de “La Visitación”, que se piensa pudo haber sido del Maestro de San Ildefonso,⁹⁵ la zona de paisaje se observa breve. Se podría decir que más que representar el paisaje como fondo de la escena central, el pintor parece sugerirlo únicamente a través de unos cuantos elementos. En esta ocasión se compone de la cima de un montículo; se adivina el follaje de las copas de algunos árboles, y un cielo parcialmente iluminado y nuboso.

⁹⁵ *Ibid.* p. 575.

“[...] es allí todo estruendo, terror y espanto, hallarse espectador inmune y disfrutar del más hermoso día. Yo nunca tuve tanta dicha ni espero tenerla.” Eugenio Landesio, México 1868.⁹⁶

“[...] El jurado de pinturas estuvo ya en la galería mexicana [...], la galería tiene un bonito aspecto y dicen que es la joya de la exposición mexicana.” José María Velasco, París, julio 4 de 1889.⁹⁷

3. José María Velasco (1840 — 1912): la pintura académica del género de paisaje en México.

–Breve semblanza de la vida del artista

José María Tranquilino Francisco de Jesús Velasco Gómez Obregón, nació en 1840, en Temascalcingo Estado de México. Entre las biografías que se le han hecho, la de Justino Fernández publicada en 1973 es una propuesta reveladora. Descubre el valor de un ser humano que logra imponerse a las desavenencias personales, heredadas desde la infancia. El padre de José María falleció de cólera cuando él era aún niño; su familia era numerosa y la madre viuda no recibió una gran herencia económica. Para alimentarse era necesario ingresar a las labores productivas, dentro de las que “no estaba contemplado el oficio de ser artista”.

Se dice que en su escuela de estudios elementales, Velasco mostró inquietud particular hacia el dibujo. En 1855 empezó a asistir a clases nocturnas de dibujo en la Academia

⁹⁶ Eugenio Landesio, *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl* (México: Impresión del Colegio del Tecpam, 1868), 64.

⁹⁷ Fragmento de carta escrita por José María Velasco en el contexto de la Exposición Universal de París de 1889, publicada en María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*, vol. 1 (México: Museo Nacional de Arte, Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993), 346.

de San Carlos, en calidad de alumno “supernumerario”; éste último término correspondía a los estudiantes que estaban en proceso del desarrollo de habilidades básicas en el dibujo y la pintura. Es alrededor de sus 18 años (en 1858), cuando José María ingresó formalmente a la Academia de San Carlos; ahí encontró el apoyo moral y profesional de su maestro Eugenio Landesio, quien posteriormente le ayudó también a obtener una beca económica, que Velasco aprovechó al máximo para consolidar su formación como dibujante y pintor.⁹⁸

En la misma obra de Justino Fernández, encontramos a Velasco en sus tiempos de labor científica, artística y humanística en la Academia de San Carlos; Fernández nos habla sobre los éxitos en la madurez temprana de José María; su actividad docente como profesor de Perspectiva en su *Alma Mater*. Los contenidos pedagógicos de aquella época integraban el dibujo de esculturas clásicas, la copia de dibujos y pinturas de otras autorías, tanto obras alusivas a renombrados artistas como aquellas creaciones de los propios maestros adscritos a la academia. Las jornadas cotidianas de Velasco comprendían largas horas frente al Valle de México, traducidas en observación minuciosa, notas, apuntes gráficos, bocetos, dibujos y acuarelas; estos fueron parte de su quehacer artístico previo a la ejecución de sus magníficos óleos.

El maestro italiano Eugenio Landesio instruyó a Velasco sobre el refinamiento del dibujo, la representación de la perspectiva y la aplicación del color al óleo; se decía que era su alumno preferido. El estilo plástico que trajo Landesio refería directamente a las academias europeas tradicionales del siglo XIX; también promovió en sus alumnos como principio básico el dibujo directo frente a la naturaleza; es decir, ya no se trataba de crear escenas de paisajes posiblemente inventadas sólo en la imaginación, como se conjetura que sucedía con los fondos de paisaje en las obras de los pintores novohispanos. En cambio, en los artistas de esta tendencia neoclásica, había una búsqueda por tratar de representar una imitación cercana a la escena de la naturaleza, como aquella que se observa en el espacio físico. Entonces, las obras tenían más mérito en cuanto tuvieran un mayor parecido con la escena del mundo concreto.

En 1868 José María Velasco recibió el nombramiento como profesor de la materia de Perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes (antes denominada Academia de

⁹⁸Justino Fernández, *José María Velasco* (Toluca: Gobierno del Estado de México, 1976).

San Carlos); poco tiempo después se casó con María de la Luz Sánchez Armas Galindo, con quien tuvo trece hijos, de los cuales le sobrevivieron ocho.⁹⁹ El artista fue un hombre excepcional que encontraba momentos gratos en el arte y en su familia; el amor que le tuvo a su compañera e hijos se puede deducir a través de las cartas que él escribía cuando se encontraba lejos. Los contenidos de las misivas connotan un apego especial y un amor profundo hacia su familia. En una de sus cartas se puede leer: “Son muy grandes los deseos que tengo de ver a todos [...]. Siempre me contengo para escribirte de mis hijitos porque las lágrimas me salen de los ojos y no puedo seguir escribiendo [...], te ruego que siempre me hables de ellos porque tus noticias me consuelan mucho [...]”¹⁰⁰

Parece ser que por razones vinculadas a conflictos políticos en la academia de las artes, Eugenio Landesio abandonó México en 1877; su presencia fue clave para la enseñanza- aprendizaje de las primeras generaciones con educación formal en el campo de la pintura del género de paisaje en México.¹⁰¹

La fotografía como instrumento de trabajo.

En ocasiones José María Velasco, utilizó las fotografías como referentes técnicos de trabajo; un ejemplo claro de ello lo señala el investigador Fausto Ramírez cuando dice lo siguiente: “En la muestra madrileña, Velasco figuró esencialmente como dibujante y pintor arqueológico, a título de colaborador del Museo Nacional. [...] dibujos (basados en fotografías tomadas a propósito) de las ruinas de algunos sitios del extinto señorío totonaca, en Veracruz [...]”¹⁰²

Sobre los contenidos de paisaje en las obras de Velasco, Xavier Moysén pensaba que el dibujo a lápiz “Paisaje veracruzano” (1891) y la pintura “Cascada de Juanacatlán”

⁹⁹ María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*, vol. 1, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁰ Carta de José María Velasco, escrita en París el 30 de junio de 1889 y destinada a su familia, véase María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*, vol. 2 (México: Museo Nacional de Arte, INBA *et. al.*, 1993), 345.

¹⁰¹ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo en México. El Arte del Siglo XIX*. Tomo I (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 80.

¹⁰² Fausto Ramírez, “De la trayectoria artística de José María Velasco”, en María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*, vol. 1, *op. cit.*, p. 32.

(1896), estaban basados en fotografías, a razón de que en esos años el artista no había viajado a aquellos sitios.¹⁰³

María Elena Altamirano Piolle (bisnieta de José María Velasco) refirió que el pintor en sus primeros años de matrimonio, abordó la fotografía con objetivos comerciales; que tuvo un estudio fotográfico donde practicó el retrato, mas que aquella experiencia fue por corta duración, debido a la falta de rentabilidad.¹⁰⁴ En cuanto a la calidad del trabajo del artista mexiquense en este rubro, Teresa del Conde observó: “Durante los inicios de su trayectoria profesional, Velasco practicó la fotografía, disciplina en la que fue no sólo ducho, sino que llegó incluso a ser un profesional, sobre todo en materia de retrato.”¹⁰⁵

Es oportuno mencionar que el aprovechamiento de dispositivos técnicos para la realización de las obras de arte se remonta varios siglos atrás. Antes de la cámara fotográfica técnica, existió la cámara oscura, que por un lado servía a los artistas para el trazado de contornos, y por otro, también ayudaba a cuestiones topográficas.¹⁰⁶ En la traducción de un revelador tratado artístico y científico, Rocío Gamiño Ochoa halló que en el contexto europeo: “Alrededor de 1521, Cesare di Lorenzo Cesariano discípulo de Leonardo da Vinci, publicó un tratado sobre la cámara oscura, la cual consistía en un dispositivo óptico con el que se obtenía una proyección plana de luz sobre una superficie.”¹⁰⁷

¹⁰³ Xavier Moyssén, Fausto Ramírez *et al.* *José María Velasco. Homenaje* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 12. En el documental audiovisual “José María Velasco” (2015), coproducido por el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se escucha mediante una voz fuera de escena (en *off*) que el artista hizo una excursión hacia el Estado de Veracruz en el año de 1881; el guion estuvo a cargo de Olga Cáceres Peralta. El video también se puede encontrar en https://www.youtube.com/watch?v=LfXN16nY_nw (consultado el 27 de enero de 2017)

¹⁰⁴ María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*, vol. 1, *op. cit.*, p. 150.

¹⁰⁵ Teresa del Conde, “Presentación”, en José María Velasco, *Libreta de apuntes* (Estado de México: Instituto Mexiquense de la Cultura, 2011), 6.

¹⁰⁶ Véase más detalles en Rocío Gamiño Ochoa, *Alexandro de la Santa Cruz Talabán. Un tratado artístico y científico inédito, 1778* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 157.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

Cinco periodos en la vida creativa del artista.

Fausto Ramírez, ha dividido la producción artística de José María Velasco en los siguientes cinco periodos: a) De 1855 a 1868, b) 1869— 1876, c) 1877— 1889, d) 1890— 1901 y e) 1902 a 1912.¹⁰⁸ Entre otros acontecimientos importantes que Ramírez describe en el conjunto de periodos, se encuentran los hechos siguientes: El primer lapso comprende la formación del pintor; en el segundo, su producción creativa se enfoca en el Valle de México, que fue motivo constante de su labor artística aquellos años, en este contexto Fausto Ramírez acotó: “En 1873, Velasco abordó una tarea que habría de replantearse una vez y otra a lo largo de ésta y las décadas por venir; la recreación pictórica del Valle de México. Inspirado sin duda, por la monumental versión de El Valle de México desde el cerro del Tenayo, firmada por Landesio en 1870 [...]”.¹⁰⁹ El tercer periodo de 1877 a 1889, siguiendo el estudio de Fausto Ramírez, se caracterizó por varios logros trascendentales en la vida del artista: Velasco recibió la titularidad como maestro de Pintura de Paisaje en la Academia de San Carlos, la cual conservó hasta un año antes de su muerte. Fue Secretario y después Vicepresidente de la “Sociedad Mexicana de Historia Natural”. Participó con más de 60 obras propias en la *Exposición Universal de París* en 1889, donde fue nombrado “Caballero de la Legión de Honor” y premiado con una medalla. En la cuarta etapa, José María Velasco asistió como parte de un equipo de dibujantes del Museo Nacional, a la “Exposición Histórico Americana” en Madrid en 1892, y un año después, acudió a la “Exposición Universal Colombina” en Chicago (EUA), donde expuso varias de sus pinturas sobre el Valle de México.

En el último lapso de la vida de Velasco, Fausto Ramírez señala que el artista continuó con sus representaciones del Valle de México, pero entonces ya con tratamientos más idealizantes que los de sus etapas anteriores. Un dato revelador es la observación del mismo investigador, donde menciona un cambio substancial en las representaciones plásticas: “[...] las pinturas ejecutadas en el periodo final de su producción, Velasco se situaba de golpe en el arranque mismo de la expresión artística contemporánea.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Fausto Ramírez, “De la trayectoria artística de José María Velasco”, en María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*, vol. 1, op. cit., pp. 26- 34.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 28.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 34.

Una apreciación similar había hecho unos años antes Xavier Moyssén, en el contexto del homenaje celebrado al pintor mexiquense, en ese entonces anotó: “En los dibujos de su última etapa creativa, hay algo así como la pura impresión de la naturaleza, semejante a lo que ocurrió en la misma época con sus pinturas, sobre todo con las trabajadas en las tarjetas postales.”¹¹¹ Respecto al legado de José María Velasco, el investigador Manuel G. Revilla aludió la posibilidad de que excediera las 250 pinturas.¹¹²

Las fuentes teóricas de la pintura neoclásica

Una de las fuentes más completas que utilizaban los artistas fueron los tratados; han existido desde la antigüedad y es muy posible que durante el Renacimiento se extendiera la elaboración y consulta de estos escritos. Al respecto, Antonio Boret Correa, ha acotado que: “[...] los tratados, además de su carácter teórico, tenían una carga didáctica donde se podían encontrar nociones esenciales del arte, órdenes clásicos, repertorios ornamentales, consejos y reglas para llevar a cabo el oficio [...]”¹¹³ En este mismo tenor de los libros con objetivos pedagógicos, a petición de los administrativos de la Academia de San Carlos, Eugenio Landesio escribió para la enseñanza de su cátedra de paisaje dos libros: 1) “Cimientos del Artista, Dibujante y pintor”¹¹⁴ y 2) “La Pintura General o de Paisaje y de Perspectiva en la Academia de San Carlos.”¹¹⁵ Estos textos no son tratados generales pero su función didáctica era más o menos similar, ya que contienen los principios teóricos y prácticos de la pintura de paisaje, los mismos que aprendió José María Velasco de su profesor italiano, y que posteriormente, cuando Velasco fue maestro también les enseñó a sus propios discípulos.

¹¹¹ Xavier Moyssén, Fausto Ramírez *et al.* *José María Velasco. Homenaje*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹² Manuel G. Revilla, “El paisajista Don José María Velasco” en Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México 1896 — 1913*, Tomo I (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 576.

¹¹³ Véase en Rocío Gamiño Ochoa, *Alexandro de la Santa Cruz Talabán. Un tratado artístico y científico inédito, 1778*, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁴ Eugenio Landesio, *Cimientos del Artista, Dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría* (México: Portal del Águila de Oro, 1866).

¹¹⁵ Eugenio Landesio, “La pintura general o de paisaje y de perspectiva en la Academia de San Carlos”, citado por Fausto Ramírez, “Acotaciones Iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco”, en Xavier Moyssén, Claude Gandelman *et al.* *José María Velasco, Homenaje*, *op. cit.*, p.15.

Los motivos en las obras plásticas del artista.

Entre los temas abordados por Velasco en sus pinturas de paisaje están: las numerosas “vistas” del Valle de México, con los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl como “protagonistas”; una gran cantidad de peñascos, numerosas cañadas, el “Árbol de la Noche Triste”, el “Baño de Nezahualcóyotl”, la Alameda de la Ciudad de México, “vistas” del lago de Chalco, “vistas” de Tlaxcala, el ferrocarril, las Cumbres de Maltrata, las cascadas de Veracruz, el volcán de Orizaba, los monumentos de Teotihuacán, Mitla, la Catedral de Oaxaca, paisajes oaxaqueños, haciendas y las “vistas” de Querétaro, entre otros temas que invariablemente contribuyeron a darle realce a la orografía nacional a través del arte.

Los discípulos del artista

Algunos alumnos paisajistas de Velasco fueron: Daniel Dávila, Félix Parra (Michoacán), Cleofas Almanza (San Luis Potosí), Adolfo Tenorio, Dolores Soto de Barona,¹¹⁶ Guadalupe Velasco (hija de José María Velasco), Enriqueta Gochicoa,¹¹⁷ Mateo Saldaña (Jalisco)¹¹⁸ y Carlos Rivero.¹¹⁹ También se han mencionado, “José Inés Tovilla (Aguascalientes), Mercedes Zamora, Otilia Rodríguez (Zacatecas) y José Jara (Puebla)”.¹²⁰ Estos dos últimos artistas practicaron tanto paisaje como el género de retrato.

¹¹⁶ Respecto a la presencia de las mujeres pintoras en las clases formales de arte en México, Eduardo Báez Macías ha señalado que ocurrió en los últimos lustros del siglo XIX, sus pesquisas revelan que: “[...] el ingreso de señoritas a los cursos fue aprobado en el año de 1886, cuando ya no era Academia sino Escuela Nacional de Bellas Artes [...] Carlota Camacho y Dolores Soto, las primeras mujeres inscritas en la institución obtuvieron premios en 1886, más de un siglo después de que se fundara la Academia.” Véase Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781- 1910*, op. cit., p. 128.

¹¹⁷ Véase “Concurso en la Academia de Bellas Artes. El mundo Ilustrado, México 11 de enero de 1904”, en esa nota se informa que Enriqueta Gochicoa, alumna de José María Velasco, recibió el premio de pintura de paisaje. En Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México 1896 — 1913*, Tomo I, op. cit., p. 158.

¹¹⁸ Javier Pérez de Salazar y Solana, *José María Velasco y sus contemporáneos. Una muestra de la Pintura mexicana Académica de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX* (México: Perpal Editor, 1982), 111 -135.

¹¹⁹ El nombre de Carlos Rivero aparece en la nota periodística “Artistas Mexicanos, José María Velasco”. El mundo Ilustrado, México 22 de junio de 1902, Véase en Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México 1896 — 1913*, Tomo I, op. cit., p. 131.

¹²⁰ Consuelo Fernández Ruiz, Leticia Gámez Ludgar et al., “Cuadro sinóptico de la exposición”, en el catálogo de la exposición *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*, op. cit.

El deceso de José María Velasco

En la semblanza que hizo el entonces crítico de arte Manuel G. Revilla, sobre la vida y obra de Velasco, en el contexto de la muerte del artista, entre otras acotaciones importantes se pudo leer lo siguiente:

“[...] don José María Velasco, fallecido el 26 de agosto de 1912, en la Villa de Guadalupe, donde por dilatado tiempo vivió con su honestísima familia.”¹²¹ “[...] Por largos años desempeñó [...] las clases de perspectiva y de pintura de paisaje en la Academia de San Carlos o Escuela Nacional de Bellas Artes, hasta que, al agregársele en 1902 a la Secretaría de Instrucción Pública, la sección de Bellas Artes [...] lo separó de la clase de perspectiva y a los pocos años también de la de paisaje, encomendándole una de simple inspector de dibujo. Esta disposición ministerial, mitad iniquidad, mitad desacierto, amargó intensamente los últimos años de Velasco y acaso determinó su fallecimiento, pues que murió de una afección cardíaca.”¹²²

La plástica del paisaje de José María Velasco a través de la mirada sobre dos obras.

De acuerdo con la percepción de Justino Fernández, las características que definen la estética plástica de la obra temprana de Velasco, muestran una gran influencia de las obras de su maestro Eugenio Landesio, y que más tarde será cuando el pintor mexicano logre consolidar su estilo, con tratamientos propios de pedregales, escenas bucólicas y celajes.¹²³

Manuel G. Revilla también señaló algunas características de la creación pictórica de José María Velasco: extensos horizontes, “lejanas lontananzas”,¹²⁴ atmósferas

¹²¹ Manuel G. Revilla, “El paisajista Don José María Velasco” en Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México 1896 – 1913*, Tomo I, *op. cit.*, p. 576.

¹²² *Ibid.* p. 582.

¹²³ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo en México*, Tomo I, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁴ Manuel G. Revilla, “El paisajista Don José María Velasco” en Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México 1896 – 1913*, Tomo I, *op. cit.*, p. 576.

transparentes¹²⁵ y la “precisión de las formas de los vegetales.”¹²⁶ En relación a los planos panorámicos, Revilla enfatizó: “Velasco [...] no se hallará bien sino con la grande amplitud de los términos y lo complejo de los asuntos: con las cordilleras y los volcanes, con los anchurosos valles, con los ilimitados cielos y los vastos panoramas. Su nota es la generosidad, pero ella sola vale por toda una armonía.”¹²⁷

Por otra parte, Tatiana Falcón y Sandra Zetina, con base en estudios técnicos y estéticos de una pequeña muestra de obras de Velasco, llegaron a la siguiente argumentación:

“[...] Si bien [José María Velasco] sigue los cánones de la escuela paisajística landesiana, se distancia del maestro en varios aspectos [...]. La construcción de su pintura es transparente en el sentido de que podemos encontrar en un corte transversal lo que se observa a simple vista: sus capas pictóricas son delgadas, y en pocas ocasiones se observa más de tres superposiciones de color. [...] La transparencia de las capas permite que la luz de la base de preparación blanca emerja desde atrás, dotando a la superficie pictórica de una calidad cromática limpia y brillante cuya luminosidad está contenida en la obra misma y donde el efecto final logra recrear la atmósfera del paisaje.”¹²⁸

¹²⁵ Las palabras textuales de Manuel G. Revilla son: “[...] capas interpuestas del aire, la ligereza de los cielos [...]” *Ibid.* p. 582.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Ibid.* p. 577.

¹²⁸ Tatiana Falcón, Sandra Zetina *et al.* *La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 2004), 30.



7. José María Velasco, *La Alameda de México*, 1866, óleo/papel, 70 x 97 cm. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE— UNAM.

La Alameda de México, 1866. La representación de la vida cotidiana de una época y la magnificencia del paisaje.

Esta obra también aparece con el título “Un paseo en los alrededores de México”. En una reseña que hizo Justino Fernández en uno de sus libros de “Arte Moderno y Contemporáneo de México”, nos dice de la obra: “La vida urbana, una vez más tratada por el pintor, vino a servirle de tema o de pretexto para el cuadro más importante de su primer periodo [...], el México aristocrático a la europea, los indígenas, la clase media, y el ambiente creado dando encanto al conjunto [...]”¹²⁹ En el mismo texto, Fernández incluyó otra pintura, que es un antecedente de la que estamos tratando aquí, y se intitula “Vista de la Alameda de México”, fechada en 1863; se trata de la misma escena con un punto de vista diferente, y que expone el tránsito de menos personas.

En el primer plano de “La Alameda de México” de 1866, podemos observar la representación de un parque arbolado, con una gran afluencia de personas. Está rodeado de pequeños arbustos y árboles de gran tamaño. En la zona más próxima al espectador destaca una gama de verdes y colores terrosos sobre los arbustos; cerca se halla un grupo de ocho personas, entre las que se encuentran mujeres, hombres y niños; algunas portan indumentaria de culturas indígenas, y otras tienen ropa adecuada al campo.

En la otra mitad del lado derecho, cercanos a dos grandes árboles, se ven cuatro hombres vestidos al parecer de manta, y con sombreros, posiblemente de palma; sobre la yerba se aprecian otros sombreros y unos sarapes. Estos hombres están trabajando sobre el terreno, parece que lo están limpiando. Respecto a la indumentaria, se ha anotado que desde el siglo XVIII: “En los indígenas se aprecian variaciones de acuerdo con sus condiciones. [...] Incluso en una comunidad había distintas jerarquías. [...] Las mujeres, por lo general, portaban huipil, con una gran variedad de diseños y bordados.”¹³⁰ Esta obra representa un episodio costumbrista, muestra escenas varias

¹²⁹ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo en México*, Tomo I, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁰ Anne Staples (coord.), *El siglo XIX. Bienes y vivencias*, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (Dirección), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo IV (México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005), 74.

de la vida cotidiana en la Alameda, parque emblemático del centro de la Ciudad de México desde el siglo XIX.

En el segundo plano, la escena representa un paseo al atardecer; en un espacio público donde confluyen personas de diferentes estratos socioeconómicos. Resalta una dama con vestido largo, blanco y “vaporoso”; ella está cabalgando un equino de color amarillo. Atrás a manera de escolta, le acompañan siete jinetes elegantemente vestidos. Es notorio el cuidado en las proporciones de los cuerpos, tanto de las personas como de los animales; se ve un trabajo detenido en la perspectiva y el claroscuro. No se observa un tratamiento detallista en los rostros, ni en la piel, así como tampoco en las vestimentas, parecen realizados mediante finas pinceladas abocetadas de la imagen. Particularmente sobre esta escena, la historiadora María Elena Altamirano aseveró: “[...] el grupo a caballo en el que destacó a la emperatriz Carlota por su blanca vestimenta europea y el color de su caballo. De ella hizo dos dibujos a lápiz. En la pintura representó a la emperatriz cuando se paseaba con su comitiva por la Alameda, al atardecer, para ver las labores de remodelación del lugar.”¹³¹

En el mismo plano, se ve otra escena de personas, cinco hombres, una mujer y, al parecer, los dos últimos son una niña y un niño. Después, un campo abierto con algunos árboles en tamaño miniatura.

En el tercer plano, en lontananza se ve un montículo. Hacia el lado izquierdo de la obra, se observa una fuente circular. A su alrededor están algunas mujeres con sus niños; se trata de una escena lúdica, donde las madres y sus pequeños se recrean con el agua de la fuente. En general el tipo de vestimenta de las mujeres, parece indicar que son personas de estrato socioeconómico medio. Inmediata a la fuente se ve una gran banca curvilínea, ahí están sentadas algunas personas y otras permanecen de pie.

En el extremo derecho de esa misma banca, se ven una mujer y un hombre elegantemente vestidos; la mujer porta un vestido largo y en su mano, una sombrilla cerrada; el hombre con traje, saco largo de la época y sombrero de copa alta. Se ven

¹³¹ María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*, vol. 1, op. cit., p. 134.

trabajos cuidadosos tanto en la perspectiva como en las proporciones corporales. Parece ser que, una vez más, el tratamiento plástico de la fuente, la banca y los personajes, corresponde a un tipo de pincelada abocetada, porque no hay detalles en el trabajo de miniatura, ni siquiera se aprecian los rasgos de la gente representada. En el siglo XIX, Francia era un importante referente en la moda del vestir, tanto para los países europeos como los americanos; un estudio sobre la vida cotidiana nos aporta que: “[...] al concluir la guerra de independencia [...], las damas lucían vestidos de telas finas, zapatillas de raso y lujosas joyas [...]. Los caballeros, por su parte, vestían camisas con finos encajes, sombreros, bastón, y, según la moda, calzón o pantalón, chupa o chaleco, casaca o frac.”¹³²

Los paseos alrededor de los parques, se originaron en tradiciones europeas desde la época colonial; sobrevivieron al México independiente y a la modernidad con variantes asociadas a la creciente infraestructura urbana, y los cambios generados en los sectores sociales. Esto último podía observarse en una clase burguesa, que recorría lugares públicos haciendo gala de sus mejores vestimentas, según la ocasión. Así también, los sectores menos favorecidos de la economía, se veían con indumentaria sencilla; era la segunda mitad del siglo XIX cuando convergían ambos estratos a lo ancho y largo de los espacios públicos. Salvador Novo, poeta y cronista de la Ciudad de México, anotó lo siguiente: “Nuestros antepasados supieron pasear [...], no sólo al reunirse en las plazas (como hasta la fecha ocurre en provincia) a tomar el aire fresco en la tarde y saludar a los amigos; ni sólo a la salida de misa los domingos, o en el ‘flaneo’ tradicional de Plateros [...], paseo que perduró más allá de los veinte [...]”¹³³

Fue durante el imperio de Maximiliano y Carlota, cuando la emperatriz se ocupó de cambios para mejorar la Alameda: la basura fue sacada del área, se introdujo como novedad el llamado pasto inglés, así como también se decoraron los alrededores con arbustos silvestres.¹³⁴ Salvador Novo registró que al finalizar el siglo XVIII se contaba

¹³² Anne Staples (Coord.), *El siglo XIX. Bienes y vivencias*, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (Dirección), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo IV, *op. cit.*, p. 63.

¹³³ Salvador Novo, *Los paseos de la Ciudad de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 5.

¹³⁴ *Ibid.* p. 13.

con un número aproximado de dos mil árboles adultos, entre los que destacaban: álamos, fresnos y sauces.¹³⁵

Al retomar el análisis de la estructura formal de la “La Alameda de México” (1866), se puede observar que el follaje cubre la mayor parte de la zona superior. El cielo se ve en un área menor entre las ramas; es de color azul claro con algunas nubes blancas. El suelo terroso, los troncos, el follaje de arbustos y las copas de los árboles parecen querer representar lo siguiente: la emulación de las formas, el cromatismo, los reflejos de luz y las texturas de lo que se observa en la naturaleza. El artista parece buscar la recreación de efectos plásticos que se acerquen a las cosas del entorno natural, casi como se ven en su referente físico; persigue una plástica de los elementos del paisaje tendiente al “realismo”, propio del arte neoclásico.

En esta obra, en general destaca la escena arbolada del parque, los personajes tienen un papel secundario, y su relación con el entorno contribuye a realzar la magnificencia de los árboles y la vegetación. También, las escenas cotidianas con mujeres y hombres le otorgan significados relativos a las costumbres de la época representada. En el método de dibujo de Eugenio Landesio, maestro de Velasco, entre una riqueza de conceptos, se puede hallar que había una clasificación para diferentes tipos de escenas, en este caso el paisaje que estamos analizando corresponde a la categoría de “parque rodeado de follaje con escenas costumbristas”. En la descripción de Landesio se puede leer textualmente:

“La sección Follaje abraza los cuadros en que la vegetación predomina, y sus géneros son: Bosques, Parques y Calzadas, Jardines, Pomares. [...] A las Escenas familiares pertenecen los cuadros cuyo episodio es un asunto, ya sea de una pobre o rica familia, y aun pastoril, y sus géneros son: Familiar elevado, Familiar humilde y Pastoril.”¹³⁶

¹³⁵ *Ibid.* p. 11.

¹³⁶ Eugenio Landesio, “La pintura general o de paisaje y de perspectiva en la Academia de San Carlos”, citado por Fausto Ramírez, “Acotaciones Iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco”, en Xavier Moyssén, Fausto Ramírez *et al.* *José María Velasco, Homenaje, op. cit.*, pp. 15- 16.



8. José María Velasco, *El Valle de México desde el cerro de Guadalupe*, 1905, óleo/tela. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Museo Nacional de Arte.

El Valle de México desde el cerro de Guadalupe, 1905. La pintura académica neoclásica en la representación del paisaje mexicano.

En esta obra podemos observar con claridad la representación de cuatro planos. El primero comprende desde el camino de terracería que se origina en el extremo inferior izquierdo, y con su forma curva se prolonga a la zona central, hasta las construcciones de las viviendas. Sobre el camino se pueden ver tres mujeres, y una más un poco retirada; las representaciones de ellas son miniaturas que guardan las proporciones del cuerpo humano, con pinceladas tipo abocetadas, sin ningún trabajo detallista. Las líneas curvas que forman el camino que atraviesa en este plano, connotan un particular dinamismo. Hay zonas arboladas tanto en la sección del lado izquierdo, como en la derecha; parecen aludir a pirúes, robles y otros arbustos. En el segundo plano se ve un depósito de agua, marcado por un azul claro que se extiende moderadamente, adjunto a un área de escasa vegetación baja, y una hilera de copas de árboles que se observan en la lejanía. El tercer plano, lo constituye una zona urbana, esquematizada a través de diversos elementos en miniatura y pinceladas abocetadas; se pueden adivinar construcciones diversas como casas, iglesias y algunas fábricas. El tamaño muy pequeño de la zona urbana y la perspectiva lineal contribuyen a representar una distancia lejana entre el espectador y el poblado; representa la Ciudad de México creciente de principios del siglo XX. Sobre la transformación urbana de aquel tiempo, es oportuno citar uno de los relatos de Manuel Rivera Cambas:

“[...] en 1852 las colonias del Occidente y Noroeste en esta capital, no existían, los terrenos en que ahora están, formaban potreros abandonados; en pocos años se han levantado multitud de habitaciones; hay hermosas y pintorescas avenidas cruzadas por vías férreas y como por encanto ha aparecido una nueva capital que rivaliza ya con la antigua, estando en la nueva casi todas las estaciones de los ferrocarriles, gran número de fábricas y en ella se siente un movimiento e impulso extraordinario hacia la mejoría y el adelanto.”¹³⁷

¹³⁷ Manuel Rivera Cambas, *México Pintoresco, Artístico y Monumental. Vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los Estados, aun en las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*. Tomo I (México: Editorial del Valle de México, 1972), 293. Nota: se han hecho adecuaciones según la ortografía actual.

En el cuarto y último plano de la obra, el de fondo (representando una lejanía mayor), se identifica la orografía sinuosa del Valle de México; en diferentes tonos de café, hacia la izquierda, se puede ver parte de la Sierra de Guadalupe, y hacia la derecha, la Sierra de Santa Catarina. Este lugar en el pasado formaba una península que dividía el lago de México–Tenochtitlán al frente, y el lago de Chalco, en la parte posterior.¹³⁸ Atrás de las sierras están los volcanes emblemáticos: el Iztaccíhuatl hacia el costado izquierdo y el Popocatepetl a la derecha, ambos cubiertos de nieve.

El cielo se ve limpio, azul claro, con muy pocas formaciones nubosas; connota tranquilidad. La representación de terracería, fachadas de construcciones, rocas y follajes de las copas de los árboles, parecen buscar una interpretación de apariencias similares a sus referentes físicos.

En la pintura académica, era de capital importancia que el artista dominara el dibujo “realista”, la perspectiva lineal y la perspectiva aérea. Particularmente estos conceptos le otorgaban a la imagen efectos gráficos y plásticos de tridimensionalidad y realismo. La perspectiva aérea, era representada en la obra para completar la intencionalidad de acercar la representación del paisaje aún más a su referente físico. Eugenio Landesio definió este concepto en las siguientes líneas:

“Bajo este nombre [perspectiva aérea] se entiende la modificación que sufren las luces, sombras y colores de los objetos por la interposición de la atmósfera que media entre ellos y nosotros. [...] La disminución lineal termina constantemente en el horizonte, pero la aérea unas veces acaba cerca y otras lejos, según la mayor o menor densidad de los vapores de que está cargado el aire [...]”¹³⁹

El investigador Peter Krieger ha encontrado en el acervo fotográfico ICA, una imagen que parece guardar algunos elementos similares con la escena del paisaje de Velasco que aquí estudiamos, no obstante que entre la pintura y la foto hay más de 25 años de distancia; inclusive fue capturada después de la muerte de José María. Esta fotografía está clasificada como “ICA 228: Lago de Texcoco; volado en 1932” y nos muestra el

¹³⁸ Esta observación ha sido gracias al geólogo Hugo Gamiño Ochoa.

¹³⁹ Eugenio Landesio, *Cimientos del Artista, Dibujante y pintor, Compendio de Perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría, op. cit.*, p. 45.

esplendor del Valle de México con sus montañas y volcanes, así como los inicios de la urbanización en la Ciudad de México.¹⁴⁰ Velasco hizo numerosas representaciones sobre el Valle de México, y de este modo contribuyó significativamente a colocarlo en el imaginario de la identidad nacional.

¹⁴⁰ Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*, op. cit. p. 70.

“La primera vez que Clausell entró a una exposición de pintores impresionistas [...] quedó fascinado. Volvió al día siguiente al mismo lugar con la intención de embeberse y llenarse con la luz impresionista.” Patricia Clausell, con base en relatos de su abuelo Joaquín Clausell, contados a miembros de la familia.¹⁴¹

4. Joaquín Clausell (1866 — 1935): el arribo de la técnica impresionista en el paisaje mexicano.

Breve semblanza del artista

Joaquín Clausell nació en San Francisco, ciudad del Estado de Campeche. Fue registrado como José Joaquín Quirico Marcelino Clausell Traconis.¹⁴²

En 1886 se trasladó a la Ciudad de México con el objetivo de estudiar en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Un año después fue detenido en la cárcel de Belén, por externar su desacuerdo ante la deuda inglesa.

En sus biografías, ha sido caracterizado como un hombre activo en la política durante sus años de juventud temprana: “Trabajó en *El Universal* [...] bajo el seudónimo de Juan Pérez, la sección “Crónicas de Jurados [...]. En estas crónicas atacaba duramente la administración de la justicia, lo cual le acarreó gran censura y le costó el empleo.”¹⁴³

A mediados de marzo de 1893, la publicación de “Tomóchic” en el diario *El Demócrata*, molestó a los porfiristas en el poder, y llevó a la cárcel a su director Joaquín Clausell, así como a sus colaboradores. Alrededor de medio año después, Clausell escapó de la prisión¹⁴⁴ y se mantuvo escondido en casa de su gran amigo Antonio Cervantes, hasta finalizar el 1893.

¹⁴¹ Patricia Clausell, *Nostalgias ocultas. Anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2008), 65.

¹⁴² *Ibid.* 15.

¹⁴³ *Ibid.* p. 26.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 28.

Posiblemente fue a principios de 1894 cuando el artista salió de México hacia Nueva Orleans, en los Estados Unidos de América (EUA).¹⁴⁵ Durante su exilio en los EUA, Clausell ya mostraba cierta inquietud hacia el paisaje, ello se puede observar en algunos dibujos que le envió a María Esther López y Parra (hermana de su amigo Ricardo). La joven fue su amor platónico por aquellos días y estableció una relación epistolar con el artista. En los dibujos se pueden ver escenas varias: una playa con palmera; una choza en la cima de una montaña, adjunta a un lago; un cañaveral y el vuelo de unas garzas.¹⁴⁶ En general, se pueden apreciar algunos elementos básicos de perspectiva lineal y volumen.

El viaje de Joaquín Clausell a Francia parece haber acontecido a finales de 1895; los familiares del artista han relatado que para poder trasladarse a París (uno de sus sueños más preciados), Clausell solicitó empleo en un barco.¹⁴⁷ En Francia, el artista campechano conoció las propuestas plásticas de los impresionistas; al parecer, se sintió cautivado por las obras de Pissarro. El investigador Antonio Saborit relata una particular anécdota: “El pintor Camille Pissarro inauguró en París una exposición en abril de 1896. La muestra abrió los ojos de Joaquín Clausell [...]”¹⁴⁸ Por otro lado, Patricia Clausell (nieta de Joaquín Clausell) ha referido que fue Monet el primero en acercarse su abuelo, en sus palabras: “La primera vez que Clausell entró a una exposición de pintores impresionistas, a finales de 1895, quedó fascinado. Volvió al día siguiente [...]. Las dos veces fue observado por Monet [...]. Este pintor al ver a Clausell extasiado [...] lo invitó a su estudio a pintar y él aceptó.”¹⁴⁹

Se dice que durante su permanencia en París, Joaquín Clausell sufrió serias dificultades económicas, que inclusive llegaron a frustrar su deseo de unirse a los viajes y las estancias con los artistas líderes del impresionismo europeo.¹⁵⁰

A fines de 1896, Joaquín Clausell regresó a México y se unió al partido maderista, opositor de la reelección de Porfirio Díaz, entonces presidente de México.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 179.

¹⁴⁶ *Ibid.* pp. 32, 34, 51.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 65.

¹⁴⁸ Antonio Saborit, *Los exilios de Joaquín Clausell* (México: Conaculta, 1996), 17.

¹⁴⁹ Patricia Clausell, *Nostalgias ocultas. Anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell, op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁰ Xavier Moyssén, *Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 11.

En 1898 Clausell se casó con Ángela Cervantes, hermana de su amigo Antonio y descendiente de la nobleza virreinal, con quien tuvo dos hijas y dos hijos. Su esposa era propietaria de la mansión de los Condes de Santiago de Calimaya (actual Museo de la Ciudad de México), donde Clausell estableció su estudio y en cuyos muros ha dejado testimonios de un quehacer artístico distinto al género de paisaje. Al respecto, Juan García Ponce hizo el análisis siguiente: “Los innumerables desnudos, los rostros de mujer, las emblemáticas cabezas de leones [...] ya no nos conducen hacia Monet o Pissarro, sino hacia Gustave Moreau, hacia Klimt, algunos aspectos de Ensor, hacia Odilón Redón.”¹⁵¹

En 1901 Joaquín Clausell se tituló como abogado. Alrededor de tres años más tarde conoció al pintor jalisciense Gerardo Murillo, quien en ese entonces lo animó a pintar; de él recibió consejos sobre el arte y se dice que algunas veces también pintaron juntos.

En 1905 Clausell fue Secretario de Justicia, en el Despacho de Justicia e Instrucción Pública;¹⁵² en este cargo se mantuvo hasta 1911, cuando solicitó licencia sin goce de sueldo para aceptar el nombramiento de “Director interino de la Beneficencia Pública”;¹⁵³ es menester decir que ya no recuperó su cargo en la secretaría.¹⁵⁴

En el año de 1906, se tiene noticia que Clausell participó en la exposición colectiva llevada a cabo por la revista “Savia Moderna”; en una reseña crítica R. Gómez Robelo dijo del pintor campechano, y de otros artistas:

“[...] hay en los presentados, realizaciones y promesas. Joaquín Clausell, Gonzalo Argüelles Bringas y Germán Gedovius, han afirmado la planta en el país de su conquista. Diego Rivera, Francisco de la Torre, Jorge Enciso y los hermanos Garduño esperan la del tiempo y de la fuerza para proclamar el triunfo.”¹⁵⁵

¹⁵¹ Juan García Ponce, “Prefacio”, en Joaquín Clausell, *Joaquín Clausell, óleos y murales* (México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1973), 12.

¹⁵² Giselle Arcos Rojas, *Las Batallas de Joaquín Clausell*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 24.

¹⁵³ *Ibid.* p. 26.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ Véase “La exposición de Savia Moderna, Notas de Savia Moderna, tomo 1, núm. 3, México, mayo de 1906”, en Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México 1896 — 1913*, Tomo I, *op. cit.*, p. 218.

Otra nota crítica, firmada por Okusai, publicó sobre las obras de Clausell expuestas en el mismo acontecimiento: “Sus paisajes, una calzada de sauces de valiente ejecución, llena de aire y vibrante de color [...], y sus estudios de los volcanes justos, sintéticos, y luciendo admirables armonías íntimas, merecieron el aplauso de los reticentes escolásticos y de los impetuosos modernistas.”¹⁵⁶

Entre 1906 y finales de los años veinte, el pintor impresionista participó en litigios diversos; en algunos de ellos fue el demandante¹⁵⁷ y en otros más fungió como abogado defensor, como demostró Giselle Arcos Rojas en su tesis. Algunos ejemplos en los que actuó como defensor fueron en los siguientes casos:¹⁵⁸ 1) Tres hermanos acusados de sedición contra el gobierno constitucionalista. 2) El joven comerciante apasionado por una señorita menor de edad, a quien logró seducir; los tutores de la adolescente lo demandaron por secuestro. 3) Dos jóvenes analfabetas acusados de homicidio, cuyo proceso adolecía de irregularidades, entre otros.

A Joaquín Clausell le apodaron “abogado gallina”, porque solía defender a personas de escasos recursos económicos, que mostraban su agradecimiento mediante el pago en especie, en el que incluían pollos y gallinas.¹⁵⁹

En 1911 Joaquín Clausell apoyó la posición de los estudiantes de la Academia de Bellas Artes, que pedían la destitución de su director Antonio Rivas Mercado;¹⁶⁰ el nombre del pintor campechano fue incluido en la terna de candidatos que se proponían para reemplazar a Rivas Mercado, en el contexto de la huelga estudiantil que demandaba entre otras acciones la destitución mencionada y cambios en los programas de enseñanza.¹⁶¹

En 1921, Joaquín Clausell expuso un conjunto de obras creadas diez años atrás, en la Escuela Nacional de Bellas Artes. El artista había abandonado por largo tiempo sus quehaceres de pintor, a cambio de su profesión como abogado. Se dice que en 1922, Diego Rivera le solicita que vuelva a la pintura. Rivera llegó a escribir: “[...] Joaquín

¹⁵⁶ Véase “Arte y Artistas, dos exposiciones: Pintura y Escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. El Mundo Ilustrado, Año XIV, núm. 1, México 1 de enero de 1907.” *Ibid.* p. 269.

¹⁵⁷ Giselle Arcos Rojas, *Las Batallas de Joaquín Clausell*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁸ *Ibid.* pp. 47- 61.

¹⁵⁹ Patricia Clausell, *Nostalgias Ocultas. Anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁰ María del Carmen Chicharro, en Patricia Clausell, *ibid.* p. 180.

¹⁶¹ Cfr. “Los artistas de Bellas Artes dicen que mantendrán su actitud. El Imparcial, México 1 de agosto de 1911”, en Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México 1896 — 1913*, Tomo I, *op. cit.* p. 512.

Clausell, verdadero impresionista, puro y fuerte, que se hizo solo, ayudado por su amigo Atl, sin que nunca lo mancillara la Escuela Nacional de Bellas Artes.”¹⁶² Al siguiente año, Clausell retomó la pintura.

En 1930 Clausell fue director de la Escuela de pintura al Aire Libre de Iztacalco, donde al parecer en el tiempo de su administración, se tuvo buena afluencia de estudiantes; con resultados productivos en el aprendizaje del dibujo al carboncillo y la pintura al óleo.¹⁶³

Datos Históricos circundantes a la pintura impresionista

El contexto artístico que precede a la obra de Joaquín Clausell, fue el de Francia en el último cuarto del siglo XIX: la organización de “Los rechazados” (*Les réfuses*), las críticas severas hacia el método académico y la exposición de 1874 en París. Éstos fueron acontecimientos cardinales para los grandes cambios en la Historia del Arte en el mundo. Uno de los resultados de la exposición mencionada dio lugar al nombre del Impresionismo, a partir de la obra “Impresión: sol naciente” de Claude Monet (1840-1926).

Los cambios derivados del impresionismo llegaron a nuestro país varios lustros más tarde, en relación con esto, Justino Fernández acotó: “En México la tradicional pintura académica clásica vino a morir a principios del siglo XX. No sólo estaba entonces por terminar toda una época, por los cambios en los órdenes de la vida social, económica y política, sino que los maestros académicos mismos que habían mantenido el bello ideal del arte en la Academia desaparecen.”¹⁶⁴

Es en el debut del segundo lustro del siglo XX que en México se hace de manera formal la acogida del impresionismo como lenguaje plástico, al respecto el investigador Fausto Ramírez ha anotado: “En mayo de 1906 los jóvenes redactores de la revista *Savia Moderna*, bajo la inspiración y tutela de Gerardo Murillo, organizaron una

¹⁶² Diego Rivera, “La Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en Xavier Moyssén (Ed.), *La crítica de Arte en México 1896- 1921*, tomo 2 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 576.

¹⁶³ Xavier Moyssén, *Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra, op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁴ Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana* (México: Editorial Pormaca, 1964), 27.

exposición pictórica [...] con esta muestra, modesta pero significativa, dio a conocerse al público nacional la pintura impresionista [...].”¹⁶⁵

Un acontecimiento histórico de gran peso en la conformación ideológica de la identidad, lo constituyó la Revolución mexicana. Los políticos oficiales de la segunda década del siglo XX, reivindicaron algunos elementos de la identidad que ya se habían establecido en el imaginario colectivo; así también, crearon nuevos símbolos ligados al país como una nación unida, para contrapesar la imagen negativa que habían provocado las guerras internas, frente a los países extranjeros. La definición de identidad vinculada al nacionalismo también tuvo su impacto en el campo de las artes. En este contexto, es oportuno citar a la investigadora y catedrática Alicia Azuela de la Cueva:

“[...] imaginar al México revolucionario como un todo conformado por las premisas identitarias sustantivas del nacionalismo: los elementos naturales: [...] el paisaje o la geografía; y culturales, referido sobre todo a las propias tradiciones que representaban tanto un pasado como una historia, y un futuro nacional comunes.”¹⁶⁶

En México ocurrieron también hechos de suma relevancia en la Historia del Arte durante las tres primeras décadas del siglo XX, como la creación de las Escuelas al Aire Libre por el artista Alfredo Ramos Martínez por un lado,¹⁶⁷ y por otro, el proyecto iconográfico de Adolfo Best Maugard, que presentó con su libro “Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano”. En relación con este trabajo Julieta Ortiz Gaitán ha referido:

“El experimento más original se debe al pintor Adolfo Best Maugard, quien formuló un método de aprendizaje adoptado oficialmente por la SEP en el año de 1923 [...] elaboró un sistema de dibujo reducido a siete elementos [...] a partir de las ornamentaciones de la

¹⁶⁵ Fausto Ramírez Rojas, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 149.

¹⁶⁶ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y Poder* (México: El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005), 89.

¹⁶⁷ Julieta Ortiz Gaitán, “Tiempos Revolucionarios: ver, vivir, pintar”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del dibujo en México* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014), 319.

cerámica del valle de Teotihuacan, que serían la base para la creatividad de expresiones gráficas de carácter mexicano.”¹⁶⁸

El método Best Maugard, nos hablaba claramente de una formal búsqueda de la representación de la identidad mexicana a través de la iconografía y sus expresiones artísticas. El género del paisaje también fue representado en este método, aunque tuvo mayor alcance en su aplicación ornamental; llegó a otorgársele características iconográficas asociadas a las culturas indígenas y la identidad mestiza, como parte de la definición de una nueva identidad mexicana, que aún estaba en proceso de construcción.

El grupo de artistas europeos que encabezaban un cambio radical en los lenguajes plásticos del arte, por su oposición al neoclasicismo, marcaron la adhesión de Clausell hacia este movimiento y en consecuencia, a la expresión de sus obras en el género del paisaje. En relación con lo anterior, Xavier Moyssén anotó sobre Clausell: “[...] Conocía bien a los maestros sobresalientes del momento, como Van Gogh, Renoir, Cézanne y Monet, entre otros, es más los admiraba abiertamente.”¹⁶⁹

Joaquín Clausell, ha sido el segundo paisajista mexicano de mayor relevancia, según el orden cronológico. Su labor meritoria fue la apropiación de la técnica plástica del impresionismo europeo, para dar lugar a la creación de obras que interpretan los espacios de la orografía mexicana. En general, podría decirse que Clausell ha sido el paisajista que nos legó el impresionismo mexicano en el género del paisaje.

En cuanto a la formación artística de Joaquín Clausell, varios autores señalan un aprendizaje autodidacta. Xavier Moyssén tuvo la hipótesis de que el artista pudo haber aprendido en clases particulares con algún pintor de la época, y señaló a Alberto Fuster como su posible profesor.¹⁷⁰ Sin embargo Patricia Clausell relató que Fuster había sido un amigo y retratista de los miembros de la familia Cervantes, parientes de la esposa de Clausell; respecto a la copia de un retrato hecho por Joaquín Clausell (originalmente pintado por Fuster), Patricia Clausell agregó que había sido tan sólo una copia, y en

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 320.

¹⁶⁹ Xavier Moyssén, *Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra, op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁰ *Ibidem*

consecuencia, habremos de comprender que no fue una tarea de aprendizaje marcada por Fuster.¹⁷¹

Joaquín no firmó la mayoría de sus pinturas, tampoco tenía la costumbre de fecharlas; ello pudiera dar lugar a imprecisiones, que van desde la periodización de su legado hasta la certidumbre de su autoría en algunas obras. Entre los temas que el artista abordó en sus obras podemos encontrar: nutridas representaciones de Xochimilco y sus alrededores; los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl como motivos recurrentes; el bosque de Huipulco, el canal de Santa Anita, Santa Clara, Tlalpan, el Ajusco e Iztacalco. Numerosas marinas basadas en escenas de Mazatlán, Guerrero y Campeche.

En noviembre de 1935, en el contexto de un paseo de día de campo, el artista falleció en un funesto accidente en las lagunas de Zempoala. A través de los relatos de su familia, se ha podido tener información sobre la angustiada experiencia de su muerte:

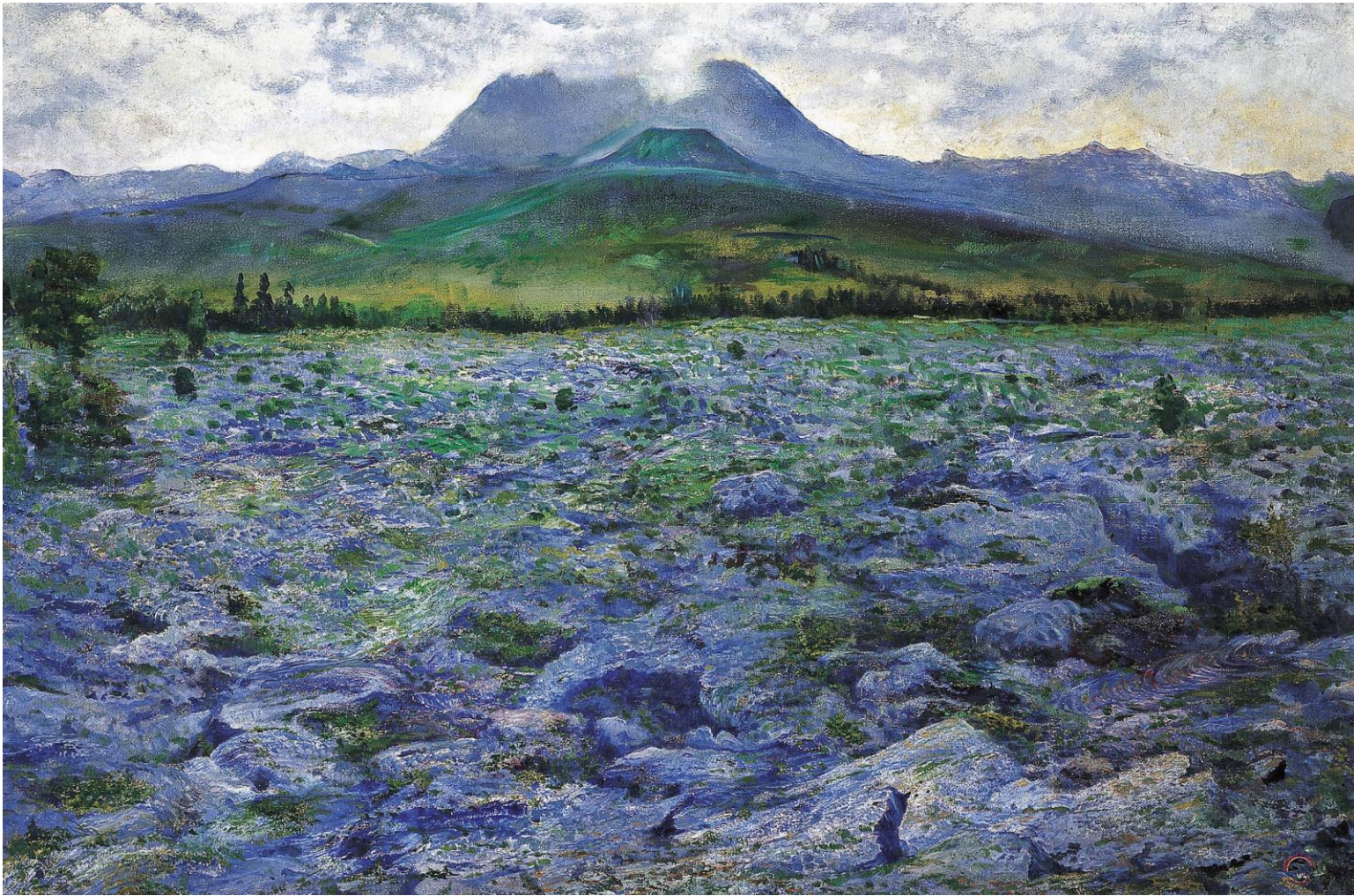
“El 28 de noviembre de 1935, Joaquín Clausell y su amigo, el ingeniero Carlos Bousquet, fueron juntos con sus respectivas familias a un día de campo en las lagunas de Zempoala. [...] vieron que gente del lugar les hacía señas del otro lado, como saludándolos. Ellos respondieron al saludo [...]. El lugareño quería advertirles que el agua de la laguna había minado la tierra debajo del paraje [...]. Carlos Bousquet desapareció de pronto [...] Carlos Clausell agarró a su padre, tratando de evitar que se desbarrancara, pero no lo logró. [...] Joaquín Clausell se hundió de pie y murió asfixiado, cubierto por la tierra de aquel paraje que tanto admiró.”¹⁷²

En pleno siglo XXI, aún resulta vigente la siguiente observación del catedrático e investigador Renato González Mello, que expresó hace ya más de dos décadas: “Clausell está esperando un biógrafo [...]. Una biografía de Clausell debería explorar las sombras de su vida política, literaria y artística [...]”¹⁷³

¹⁷¹ Patricia Clausell, *Nostalgias Ocultas. Anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell*, op. cit., p. 84.

¹⁷² *Ibid.* p. 97.

¹⁷³ Renato González Mello, “Tres nuevas aportaciones sobre Joaquín Clausell”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 68 (1996): 133.



9. Joaquín Clausell, *El Pedregal*, sin fecha, óleo/tela. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Museo Nacional de Arte.

El Pedregal: Colores, luces y texturas en la producción de sensaciones visuales que evocan el paisaje.

En primer plano de la obra, se puede observar una amplia zona de piedra volcánica, con algunos arbustos muy bajos, intercalados de manera irregular. En la plástica, el artista ha creado un tratamiento donde no se identifican las pinceladas a simple vista; los efectos que representan las rocas, parece que fueron creados con instrumentos más rígidos que las cerdas del pincel, quizás mediante el uso de la espátula. Respecto al cromatismo, destaca la gama de colores fríos, aplicados por medio de empastes, donde se distinguen los siguientes: violeta, diferentes tonos de azul y verde. Por otro lado, también se hallan el café y el blanco; este último le otorga una particular brillantez a la obra. El tratamiento plástico va de acuerdo con la apreciación que hizo Eduardo Báez Macías, sobre Joaquín Clausell, al decir que este artista: “[...] trajo de París esa concepción de la realidad que se aprende en la luz que la envuelve, en la luminosidad de la mancha de color, en la pincelada pastosa.”¹⁷⁴

La pintura representa una planicie conocida como pedregal, cuya materia se originó de la erupción del Xitle, volcán que se ve al fondo.¹⁷⁵ A su lado se encuentra el Ajusco, componente de la sierra que lleva el mismo nombre. En lontananza podemos ver la orografía característica de una zona montañosa. En el pedregal contiguo al montículo, se observan varios tonos de verde, que destacan en diferentes secciones.

La obra en su conjunto tiene una cromática violácea; la zona nubosa está representada con pinceladas blancas y gruesas; no tiene la firma del artista, tampoco el año de creación.

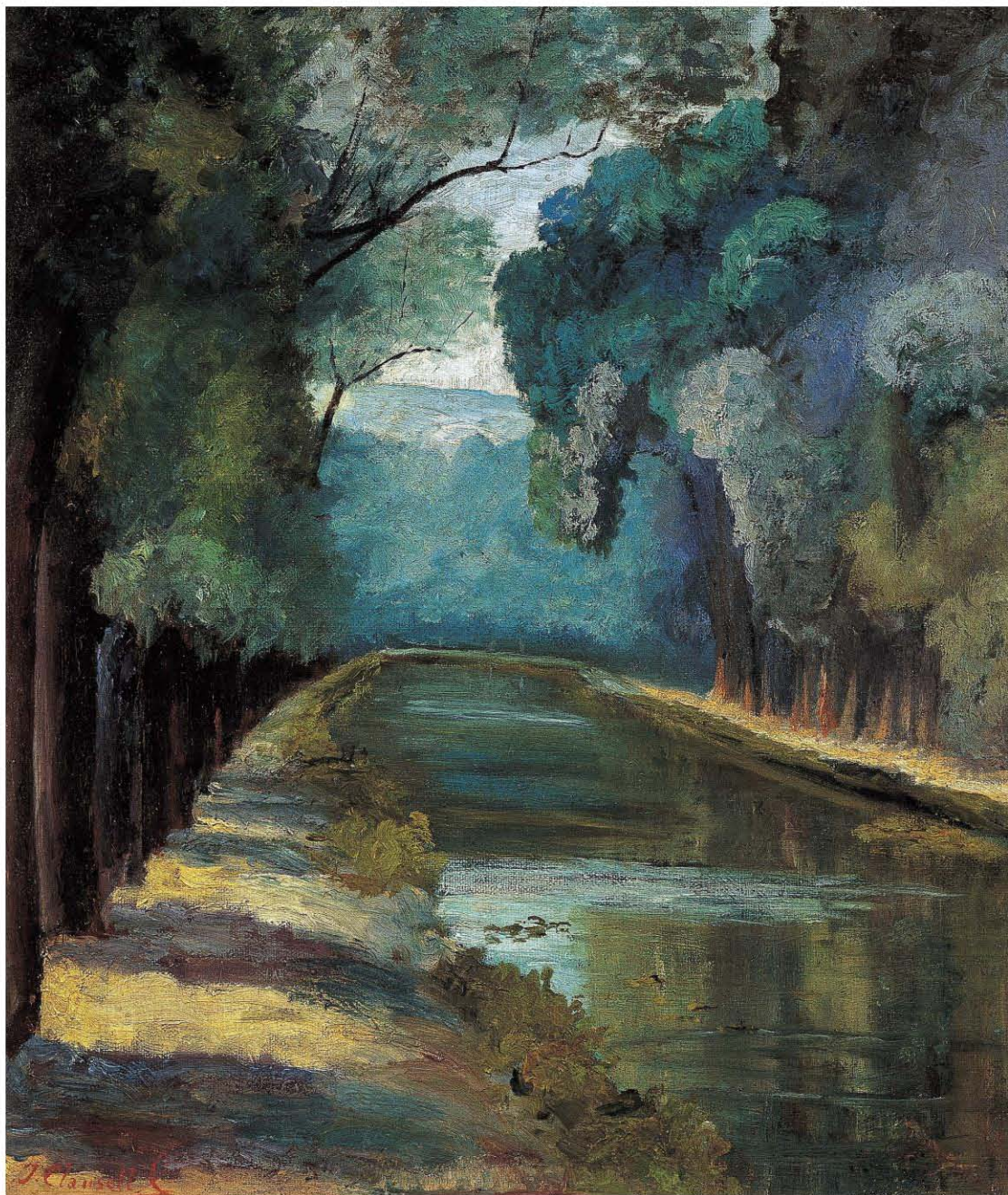
Podríamos decir que el pintor en este caso no pretende crear formas plásticas cercanas al referente concreto de la naturaleza. En cambio, a través de colores, efectos de luz, empastes y texturas, sí parece buscar la creación de sensaciones visuales que evoquen algo que sólo recuerde a su referente material. Pero de un modo en el que se acentúa la transformación de las cosas y del espacio, con la clara intención de transgredir las leyes físicas de los sólidos, en la representación de los elementos que

¹⁷⁴ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910, op. cit.*, p. 209.

¹⁷⁵ Esta información ha sido gracias al geólogo Hugo Gamiño Ochoa.

componen el paisaje. Por medio de texturas plásticas, formas irregulares y el cromatismo, parece ser que el artista busca la producción de efectos visuales y sensaciones que nos puedan transportar a los lugares que se muestran en la obra de arte. Esta propuesta de Joaquín Clausell parece corresponder con una de las afirmaciones que hizo Kenneth Clark acerca del impresionismo europeo, donde observa que este movimiento pictórico: “[...] creó su propio orden mediante la relación entre visión y textura. Pero era la unidad basada en la sensación, la del golpe de vista o la instantánea.”¹⁷⁶

¹⁷⁶ Kenneth Clark, *El Arte del Paisaje*, op. cit., p. 159.



10. Joaquín Clausell, *Canal*. Sin fecha, óleo/tela. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Museo Nacional de Arte.

Canal: la mancha de color y las impresiones de luz en la creación del paisaje.

El tratamiento plástico de esta obra se diferencia en gran medida de la anterior. Podemos observar más segmentos de empastes de pintura; que vistos de cerca eliminan la posibilidad de descubrir algún trabajo de dibujo. Pero que observados a una distancia más alejada, se miran interesantes efectos que no necesitan de las líneas de contorno ni del trabajo académico del volumen para comprender que estamos frente a una gran arteria de agua, que se prolonga sobre de un terreno rústico bordeado de árboles. Clausell estaba familiarizado con las formas de trabajo de los impresionistas, en este sentido la obra que nos compete se ajusta con la visión que dice: "Pintar al aire libre representaba la liberación de las ataduras del estudio y de la servidumbre académica del respeto al dibujo y a la línea."¹⁷⁷

En la parte inferior izquierda de la obra, se representa una porción de tierra donde se proyectan efectos plásticos de sombras, que proceden de los troncos de los árboles. Ahí se observan pinceladas anchas e irregulares, que emplean las mezclas de café y rojo; una combinación de manchas azules y matices de verde; secciones irregulares de blanco, con breves aplicaciones de café y gris. Los colores de este tipo de pincelada gruesa se alternan un par de veces hasta perderse en lo que representa un punto más alejado. El área terrosa se extiende cobrando una forma casi triangular. En la representación del agua no se distinguen los reflejos de las cosas adyacentes; unas cuantas pinceladas de blanco y otras de gris, sugieren aquellos reflejos del acuífero.

De modo similar, los troncos de los árboles están interpretados por medio de anchos e irregulares trazos verticales, de color café oscuro; el follaje de las copas, por variadas manchas, algunas más o menos circulares, otras multiformes, en determinadas secciones con moderadas plastas de pintura. El cromatismo es variado, con diferentes tonos de verde, aplicaciones de amarillo y blanco, que le confieren brillantez.

Las pinceladas cortas, largas, medianas, anchas, irregulares, "libres", "sueltas"; los empastes, las plastas, los "grumos", la "pincelada pastosa"; los trazos de tipo "impresión", la ausencia de los contornos, la representación de la luz por medio de los

¹⁷⁷ Manuel García Guatas, "Cézanne y el Cubismo: preámbulo y epílogo del paisaje moderno", en Javier Maderuelo (Director), *Paisaje y Arte*, op. cit., p. 84.

colores brillantes y la preferencia por las escenas campestres, son algunas de las constantes que Joaquín Clausell se apropió de los impresionistas europeos. En este tenor, resulta oportuna una reflexión que bien podría aplicarse en el caso de las obras del artista mexicano, aun tomando en cuenta los factores de tiempo y espacio distantes:

“Los impresionistas advierten que, para representar las vibraciones lumínicas en perpetuo cambio sobre los objetos (nubes, hojas o el agua), el mejor método es la pincelada suelta, el predominio del cromatismo de lo pictórico. [...] cambian la manera de representar la luz, por medio de uso de una gama luminosa de colores puros y brillantes, combinados directamente sobre los lienzos [...]. Con ello destierran dos de las grandes tradiciones de la pintura occidental desde la Edad Moderna: el color local y el claroscuro.”¹⁷⁸

Las obras de Joaquín Clausell, en nuestros días nos hablan de una época artística moderna, y también de las influencias de la pintura europea en México, que conlleva a la ruptura con los programas de enseñanza académica tradicional, y la oposición a la pintura neoclásica. Entre los pintores mexicanos que incursionaron en la técnica impresionista en el México de las primeras décadas del siglo XX, Joaquín Clausell fue el paisajista más consecuente. Jorge Alberto Manrique, anotó:

“La manera personal de pintar de Clausell hace de él un impresionista peculiar, ciertamente, pero fue quien siguió las premisas de aquel movimiento de manera más cercana [...], en su riqueza colorística y en su modo de aplicar los colores, en sus tipos de composición, en su facultad de pintar los efectos lumínicos y la atmósfera.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Francisco García Gómez, *El nacimiento de la modernidad. Conceptos de Arte del Siglo XIX* (Málaga: Universidad de Málaga, 2005), 155.

¹⁷⁹ Jorge Alberto Manrique, “Impresionismo y Modernidad en México”, en Mario de la Torre y Rabasa (ed.), *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México* (México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Conaculta, 1995), 30.

“Los cambios accidentales o sistemáticos en las expresiones estéticas obedecen al análisis frío, a las reglas de la escuela o de la academia, a las sugerencias de los amigos o a las imposiciones de los clientes, pero casi nunca a un sentimiento espontáneo.” Gerardo Murillo, Dr. Atl¹⁸⁰

5. **Gerardo Murillo**

“Dr. Atl” (1875 — 1964): la riqueza iconográfica en la pintura del género de paisaje.

Breve semblanza del artista

El artista Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, nació en Guadalajara Jalisco, el 3 de octubre de 1875. Fue registrado con el nombre de José Gerardo Francisco Murillo Cornadó.¹⁸¹ Inició su formación en 1890, ingresando al taller de pintura del profesor Felipe Castro, en su ciudad natal. Alrededor de dos años después, unido a su familia, se trasladó a Aguascalientes; ahí estudió la preparatoria en el Instituto Científico y Literario del Estado, también fue donde conoció a Alberto J. Pani. Ambos publicaron una hoja periodística intitulada “El Horizonte”. En 1896 Gerardo Murillo se trasladó a la capital del país y se inscribió como estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes.¹⁸² Un año después, viajó a Europa con la ayuda de una beca que le facilitó el gobierno del entonces presidente Porfirio Díaz. Cursó estudios de Filosofía en la Universidad de Roma. En el año 1900 obtuvo la medalla de plata por su

¹⁸⁰ Gerardo Murillo Dr. Atl, *Catálogo de la Exposición de Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico, op. cit.*, p. 2.

¹⁸¹ Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 15.

¹⁸² Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, tomo 1, *op. cit.*, p. 162.

autorretrato al pastel exhibido en el Salón de París.¹⁸³ Al año siguiente: “Pinta los muros de una villa privada [...] en Roma. En esos murales representa al hombre en sus luchas sociales y en el enfrentamiento con la naturaleza del que surge triunfante [...]”¹⁸⁴ Hoy en día esos murales son inexistentes. A finales de 1903 Gerardo Murillo regresó a México, y llevó a cabo dos exposiciones en Guadalajara; desde entonces externó una postura que pretendía dejar atrás el arte neoclásico y se dirigía hacia la búsqueda de caminos para reformar el arte mexicano. En 1904 “[...] regresa a la Academia de Bellas Artes, a los talleres nocturnos [...]”¹⁸⁵ Ese mismo año Gerardo Murillo inició una entrañable amistad con Joaquín Clausell, a quien logró motivar para que también se dedicara al arte de la pintura.

En 1907 Gerardo Murillo “[...] fue nombrado profesor auxiliar de Dibujo de Figuras Geométricas en la Escuela Nacional de Bellas Artes.”¹⁸⁶ En 1910, en conjunción con un grupo de artistas, proyectan la creación de un Centro Artístico “[...] con el fin de obtener la autorización del gobierno para pintar los muros de edificios públicos.”¹⁸⁷ Esta idea fue suspendida debido al debut de la Revolución Mexicana.

En 1910, tras una protesta debido a las exposiciones extranjeras de España y Japón difundidas por el Estado mexicano, el artista logró obtener del gobierno apoyo económico y la encomienda de organizar la exposición mexicana para conmemorar el centenario de la Independencia de México; Joaquín Clausell fungió como tesorero de este evento. “En septiembre, la exposición se inaugura en la Escuela con gran éxito. Participan, entre otros: José Clemente Orozco, Gonzalo Argüelles Bringas, Joaquín Clausell y el propio Gerardo Murillo.”¹⁸⁸

¹⁸³ Alma Lilia Roura, Mirella Lluhi *et al*, “Cronología. El Dr. Atl y su tiempo”, en Jorge Hernández Campos, Armando Castellanos *et al.*, *Dr. Atl, Conciencia y Paisaje* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, INBA, SEP, 1985), 100.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ José Clemente Orozco citado por Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl, op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁶ Alma Lilia Roura, Mirella Lluhi *et al*, “Cronología. El Dr. Atl y su tiempo”, en Jorge Hernández Campos, Armando Castellanos *et al.*, *Dr. Atl, Conciencia y Paisaje, op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 102.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

En 1911 se autonombra Atl (que significa agua en lengua náhuatl); se dice que fue el poeta argentino Leopoldo Lugones quien le agregó el título de doctor: “Dr.”¹⁸⁹ Después, el artista se apropió el seudónimo de Dr. Atl, y a partir de entonces lo utilizó en la firma de sus obras, hasta el final de sus días; aunque también llegó a firmar solo con Atl, y las letras iniciales podían variar entre mayúsculas y minúsculas.

En 1921 Gerardo Murillo, se enamoró con vehemencia de Carmen Mondragón, quien fue poeta y pintora, y adoptó el seudónimo de Nahui Ollin (cuatro movimiento en lengua náhuatl). Los sentimientos entre los dos artistas se evidenciaron en las ideas intercambiadas. Gerardo le escribió a su amada: “[...] se abrió ante mí un abismo verde como el verde de algunos prados, profundo como el mar: los ojos de una mujer. [...] Fulguró entre la multitud como una antorcha y mi espíritu se quemó en su llama como un insecto.”¹⁹⁰ Ella le correspondió diciéndole: “[...] ya no habrá ayer ni mañana – para nosotros dos sólo hay un día, la eternidad del amor [...]”¹⁹¹ El Dr. Atl seguía confesándole su pasión amante: “[...] Son tus ojos dos abismos abiertos entre el polvo sideral – anillos de una nebulosa a través de los cuales se miran los abismos del caos. Gloria ardiente es tu cuerpo y es tu pensamiento una rotación que conmueve el universo e ilumina mi corazón.”¹⁹² Carmen, seducida por el estado erótico del pintor, algún día le dijo: “[...] ámame como todos los dioses juntos, no, ámame como tú sabes amar.”¹⁹³ Antonio Luna Arroyo, biógrafo de Gerardo Murillo, anotó que la unión entre los amantes tuvo una vida intensa aproximada de un año y cinco meses, y que después, la relación se volvió tormentosa hasta llegar a la separación.¹⁹⁴

El inicio de los años veinte fue propicio para los libros. Por un lado, en 1921 el pintor publicó sus poemas en “Las sinfonías del Popocatépetl”, y por otro, tuvo lugar la primera edición del libro monográfico “Las artes populares de México”; en 1922 se tiró la segunda edición de este último, en una versión aumentada. Gerardo Murillo fue

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 103.

¹⁹⁰ Extracto de una carta del Dr. Atl dirigida a Carmen Mondragón, citada por Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl. Sinopsis de su vida y su pintura* (Ciudad de México: Editorial Cultura, 1952), 61-62.

¹⁹¹ *Ibid.* p. 63.

¹⁹² Dr. Atl, “Prólogo”, en Carmen Mondragón, *Óptica cerebral*, citado por Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl, op. cit.*, p. 40.

¹⁹³ Cita de Antonio Luna Arroyo, referida por Arturo Casado Navarro, *ibidem*.

¹⁹⁴ Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl. Sinopsis de su vida y su pintura, op. cit.*, pp. 66- 71.

pionero en su tiempo al reconocer públicamente el valor estético de las artes originadas en las culturas indígenas y mestizas, conocidas también como “artes populares”; el libro “Las artes populares de México” ha sido una de las publicaciones tempranas más importantes de este campo.

Se dice que en 1932 es cuando el Dr. Atl: “Colabora en el periódico “El Universal”, ahí escribe sus primeros artículos de tendencia profascista.”¹⁹⁵ El investigador Arturo Casado Navarro abordó algunos discursos de Gerardo Murillo, calificados como fascistas.¹⁹⁶ Sin embargo, para mayor conocimiento de este tema, haría falta un estudio profundo de aquellos discursos del Dr. Atl, alrededor de los cuales se vislumbra necesario: 1) El análisis de los contenidos. 2) La identificación de las ideologías de la época. 3) La confrontación con las acciones políticas y culturales del artista. 4) La evolución y el declive de ese tipo de discursos en el Dr. Atl.

En 1933 Gerardo Murillo escribió “El Paisaje, un Ensayo”, donde incluyó una reseña de la historia del paisaje, acompañada de ilustraciones. En ese mismo año, publicó “Cuentos de todos colores”. Dos años más tarde, apareció su novela corta “Un hombre más allá del universo”.

En 1943, el Dr. Atl se trasladó hacia las proximidades del volcán Parícutín. Antonio Luna Arroyo, señala que cuando emergió aquel fenómeno terráqueo en Michoacán, el artista fue con sus materiales de trabajo a la zona, y que “[...] produjo, para nuestro deleite, los más extraordinarios y trágicos paisajes.”¹⁹⁷ Luna Arroyo, en este mismo contexto, afirmó: “No conozco, en la historia de la pintura mexicana, a otro profesional que haya poseído tal espontaneidad que lo haya llevado a convivir, por largos lapsos de su existencia, con la naturaleza [...]”¹⁹⁸ Un equipo de investigadores llegó a la siguiente conclusión: “Durante su estancia, de aproximadamente dos años, [el Dr. Atl] observa, pinta y escribe una monografía sobre el nacimiento y crecimiento del volcán

¹⁹⁵ Alma Lilia Roura, Mirella Lluhi *et al*, “Cronología. El Dr. Atl y su tiempo”, en Jorge Hernández Campos, Armando Castellanos *et al*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁶ Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl*, *op. cit.*, pp. 140- 153.

¹⁹⁷ Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl. Sinopsis de su vida y su pintura*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

[Paricutín]. Los resultados científicos que obtiene no desmerecen ante los de otros investigadores nacionales y extranjeros.”¹⁹⁹

Las exposiciones de Gerardo Murillo en el Palacio de Bellas Artes fueron: En 1944, “El Valle de México, pinturas y dibujos del Dr. Atl;”²⁰⁰ en 1948 “Valles y Montañas de México”, y “El Paricutín” en 1950. La Secretaria de Educación Pública le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Arte en 1946, junto con Frida Kahlo, Francisco Goitia y Julio Castellanos.²⁰¹ Alrededor de tres años más tarde, a Gerardo Murillo le amputaron la pierna derecha, se dice que debido a una “[...] tromboangueitis obliterante, consecuencia según el doctor Raoul Fournier de los espasmos vasculares que padecía, agravados éstos por imprudencias y descuidos [...]”.²⁰²

En 1950, el artista publicó su novela “Gentes profanas en el convento.” En ese mismo año, el Dr. Atl donó al Estado mexicano once obras plásticas y 130 dibujos de “Cómo nace y crece un volcán: el Paricutín”, así como también cedió “[...] los derechos de autor de la monografía del mismo nombre, publicada por la editorial Stylo.”²⁰³

En 1958 se montó la exposición “Aeropaisaje”, en el Salón de la Plástica Mexicana. Gerardo Murillo el Dr. Atl, falleció el 15 de agosto de 1964, a unas cuantas semanas antes de cumplir los 89 años de edad. Arturo Casado Navarro relató:

“A pesar de sus muletas, seguía caminando por lugares agrestes y tuvo una caída en la barranca de Oblatos, cerca de Guadalajara [...] en junio [...]. Dos meses después fue operado de una úlcera en el duodeno en una clínica de la Ciudad de México, tras de la cual pasó seis días inconsciente. [...], lo fueron a visitar López Mateos y Ernesto P. Uruchurtu. Falleció a las 13.35 horas [...] a consecuencia de un paro respiratorio y cardíaco.”²⁰⁴

¹⁹⁹ Alma Lilia Roura, Mirella Lluhi *et al*, “Cronología. El Dr. Atl y su tiempo”, en Jorge Hernández Campos, Armando Castellanos *et al*, *op. cit.*, p. 114.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibid.* p. 115.

²⁰² Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl*, *op. cit.*, p. 47.

²⁰³ Alma Lilia Roura, Mirella Lluhi *et al*, “Cronología. El Dr. Atl y su tiempo”, en Jorge Hernández Campos, Armando Castellanos *et al*, *op. cit.*, p. 115.

²⁰⁴ Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl*, *op. cit.*, p. 52.

Por decreto presidencial, fue sepultado en la “Rotonda de los Hombres Ilustres” del Panteón de Dolores.²⁰⁵

Entre los artistas contemporáneos de Gerardo Murrillo que fueron paisajistas, o pintores tanto del paisaje como de otros géneros, se encuentran: “Alfredo Ramos Martínez, Carlos de Ovando (Puebla), Pedro Galarza Durán (Jalisco), Armando García Núñez (Oaxaca), Francisco Romano Guillemín (Guerrero), Miguel de la Sotarriva y Suárez (Morelos) y Gilberto Chávez.”²⁰⁶

Acotación sobre Gerardo Murillo en el contexto de la Revolución Mexicana

Gerardo Murillo regresó de Europa y se unió a las filas del bando Constitucionalista en 1914; entonces Venustiano Carranza le adjudicó la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde el artista permaneció hasta el año siguiente. Se dice también que uno de los grandes logros del Dr. Atl en el contexto revolucionario fue el de convencer a un grupo importante de trabajadores sindicalizados (de la Casa del Obrero Mundial), para que se unieran a los constitucionalistas en 1915. Transcurrido alrededor de un año y medio después, fue cuando los obreros demostraron oposición a la dirigencia; al ver que no estaban siendo defendidos sus derechos, se declararon en huelga y en respuesta, el presidente Carranza los mandó a encarcelar.

Poco tiempo después Gerardo Murillo se autoexilió en Los Ángeles (EUA). Parece ser que el acontecimiento de represión de la clase trabajadora, marcaría emocionalmente al artista; posiblemente ello cobraría relevancia en el contenido temático de su pintura en los años subsiguientes, donde los símbolos de la Revolución mexicana fueron excluidos.

²⁰⁵ Beatriz Espejo, *Dr. Atl. El paisaje como pasión* (México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994), 123.

²⁰⁶ Consuelo Fernández Ruiz *et al.*, “Cuadro sinóptico de la exposición”, en el catálogo de la exposición *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*, *op. cit.*

Los murales perdidos del artista

Se tiene información de algunos murales que el Dr. Atl pintó, pero de los que no quedan más que relatos y algunas fotografías. De acuerdo con las investigaciones hechas por su biógrafo Antonio Luna Arroyo, los murales que el artista hizo en México fueron los siguientes:²⁰⁷

1. En 1909, en el contexto de la exposición de pinturas de tema religioso y piezas de cerámica (donadas por el señor Alejandro Luis Olavarrieta), pintó una obra con mujeres desnudas, sobre los muros de una galería de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Es evidente que esta pintura mural buscaba crear un efecto crítico y disidente sobre las obras expuestas. Se dice que esa pintura mural fue borrada al poco tiempo, debido al desacuerdo de Carmen Romero Rubio (esposa del presidente Porfirio Díaz), a quien le parecían inmorales.

2. En 1921, por encargo de José Vasconcelos, el artista trabajó en los muros del patio del ex convento de San Pedro y San Pablo; representó algunos paisajes y varios personajes desnudos, a los que intituló: La lluvia, El hombre que salió del mar, La luna, El sol, El titán, El viento, El vampiro, La noche y La ola.²⁰⁸ Sobre ello, el artista escribió en su Diario: “Eran paisajes llenos de luz, noches estrelladas, mujeres y hombres desnudos con todo lo que Dios les dio, pero con una desnudez inocente, casta, limpia, como la que respira el “Juicio Final” de Miguel Ángel.”²⁰⁹ El Dr. Atl, acotó también que se trataba de imágenes vinculadas con “la filosofía pagana”. Sobre estas obras se dice que una instancia oficial contrató a otro pintor para que les cubriera los genitales a los personajes, y que tiempo después, por orden de Narciso Bassols la pintura mural fue destruida. Una vez más, los desnudos parecían incomodar a la clase social de ese entonces.

Posiblemente los factores que hicieron que el Dr. Atl desistiera sobre la pintura mural fueron: 1) Un desencanto hacia el tema de la revolución mexicana, derivado de su

²⁰⁷ Antonio Luna Arroyo, *Dr. Atl* (México: Salvat, 1992), pp. 156- 158.

²⁰⁸ Se pueden ver las fotografías de: El hombre que salió del mar, La lluvia, la luna, El sol, El titán y El viento, en Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl* (México: El Colegio Nacional, 2005), 340-351.

²⁰⁹ Antonio Luna Arroyo, *Dr. Atl, op. cit.*, p. 157.

experiencia en la facción Constitucionalista;²¹⁰ y 2) la censura respecto a determinados contenidos en la pintura mural de la primera mitad del siglo XX.

La influencia del impresionismo y los postimpresionistas europeos

A Gerardo Murillo aún le faltaba más de un año por nacer cuando se expuso “Impresión, sol naciente” de Claude Monet en 1874. Más de tres décadas después, cuando el artista jalisciense se fue a estudiar a Europa en el año 1907, en la atmósfera artística aún “se respiraban ciertos aires del impresionismo”, así como también se percibían las “resonancias de los postimpresionistas”. El factor innovador que introdujera la técnica impresionista, y la diversidad de propuestas plásticas de los postimpresionistas, en aquellos tiempos, estaban asociados a parámetros de lo moderno. Gerardo Murillo estuvo enterado de la técnica impresionista y de algún modo, contagiado de ciertas propuestas posimpresionistas; así lo muestran las características iconográficas de sus obras realizadas entre la primera y segunda décadas del siglo XX. En este tenor, Alma Lilia Roura ha acotado: “En su obra temprana, la rebeldía antiacadémica y la experiencia en Europa lo habían distanciado de lo que se hacía en México y desembocaron en una personal asimilación de los principios impresionistas.”²¹¹

Un buen ejemplo del acercamiento del pintor a la técnica impresionista, es el autorretrato expuesto en el Salón de París, premiado en 1900; y en general, son varios los autorretratos que tienen claras afinidades con la técnica impresionista, donde entre otros elementos, se pueden observar los colores puros, brillantes y las pinceladas anchas, libres y sueltas de impresión. En su producción paisajística, tema que nos inquieta para este trabajo, también se pueden encontrar características derivadas de la técnica impresionista.

²¹⁰ En una entrevista le preguntaron al Dr. Atl cuál había sido el momento más angustioso de su vida, y él respondió: “Mi instante más angustioso fue aquel en que comprendí que la revolución mexicana había fracasado [...]” Publicado en Zig- Zag, el 20 de enero de 1921, bajo el título “La Exposición del Dr. Atl en Bellas Artes”. Ver Xavier Moyssén, *La crítica de Arte en México 1896 – 1921*, tomo 2, *op. cit.*, p. 455.

²¹¹ Alma Lilia Roura, *Dr. Atl, Paisaje de hielo y fuego* (México: Conaculta, 1999), 22.

El Dr. Atl, en el contexto del análisis de su propio trabajo artístico, como solía hacer con determinada frecuencia, dijo haberse nutrido del “sintetismo”, cultivado por algunos artistas posimpresionistas, de manera especial, por el francés Paul Gauguin (1848-1903) y el holandés Vincent van Gogh (1853- 1890). En palabras de Justino Fernández encontramos que el concepto de sintetismo apunta a: “[...] la presentación de las formas en esquemas sintéticos, simplificados. [Donde] El color no necesitaba sujetarse a la realidad natural; un campo podía ser morado, un caballo rojo bermellón, porque tenían realidad así en la visión, en la imaginación del artista; el color y las formas se volvieron francamente símbolos de un lenguaje pictórico nuevo.”²¹²

Podría decirse que la variedad de la estructura formal, el cromatismo, los trabajos plásticos de impresionistas; los postimpresionistas y el “sintetismo”, entre otros elementos, son los que dejaron huellas en un conjunto de pinturas del Dr. Atl, tanto en aquellas tempranas como en las creadas en su plena madurez. Cabe anotar también que una parte significativa de sus creaciones, portaba el sello personal que le permitía el empleo de las barras cromáticas tipo pastel de su propia invención, a las que llamó “atlicolors”. Algunas pinturas que muestran afinidades con los trabajos postimpresionistas son: “Rayos de sol entre montes” (1932), “Nubes sobre el Valle de México” (1933), “Silencio luminoso” (1933), “El sol sobre el Valle” (1948), “Primavera en el Valle de México” (1956) y “Sol luminoso” (1960), entre otras.

El reconocimiento de la pintura de paisaje oriental

El Dr. Atl se mantuvo lejos de la calca respecto al arte oriental, y en cambio, tomó algunos elementos que reinterpretó en el proceso de creación de sus propuestas estéticas del paisaje.

Estudios académicos nos dicen que fueron los chinos quienes desde el siglo VII d. C., inventaron la pintura de paisaje en la cultura oriental.²¹³ El arte japonés, por factores

²¹² Justino Fernández, *La Pintura Moderna Mexicana, op. cit.*, p. 23.

²¹³ El historiador descendiente de la cultura oriental (e hispanoparlante), Yasunari Kitaura ha acotado que fue Li Sy- hsün (651- 716) el “[...] fundador de la llamada Escuela Septentrional del paisaje [...]”; que este artista descendía de una familia imperial y que le apodaban “el Gran General Li”, pero que es hasta el siglo X, en el

históricos, se encuentra hermanado con el chino; los japoneses continuaron la tradición en las artes gráficas y supieron aprovechar la estampa como medio de difusión.

Gerardo Murillo hablaba con entusiasmo de la pintura oriental, como se puede leer en algunos de sus escritos originales, que actualmente se encuentran en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.²¹⁴ La inclinación que el Dr. Atl tenía hacia el paisaje oriental, se ha podido observar también en una serie de “dibujos tonales” que hizo sobre la erupción del Parícutín;²¹⁵ inclusive elaboró diseños con tinta china,²¹⁶ y sus paisajes al estencil muestran ciertas afinidades iconográficas con la estampa japonesa,²¹⁷ como pueden ser la representación de la montaña en primer plano, el manejo recurrente de la línea curva y el proceso de síntesis de la imagen, en los componentes del paisaje.

Resulta capital el dato que nos revela que el Dr. Atl (cerca de sus 89 años de edad) tenía un proyecto sobre el paisaje chino, empresa que ya no pudo concretar debido a su muerte. Al respecto, la investigadora y biógrafa del artista, Olga Sáenz ha afirmado:

“Sin duda el dibujo oriental chino y japonés fue otra línea artística de la cual abrevó el Dr. Atl para su obra dibujística. [...], en una carta [...] dirigida al *The National Palace Museum* y al *Central Museum*, con el objeto de que se le permitiera reproducir diecinueve paisajes de su colección e incluirlos en el proyecto bibliográfico “El hombre ante el paisaje”, mismo que no alcanzó concluir.”²¹⁸

periodo Tang, cuando ocurre el apogeo del paisaje. Cfr. Yasunari Kitaura, *Historia del arte de China* (España: Ediciones Cátedra, 1991), 212.

²¹⁴ Un ejemplo es el texto “El arte de dibujar”, ubicado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (en adelante FRBNM), Archivo Dr. Atl, Caja 1, Exp. 2, F4/4.

²¹⁵ Al respecto Antonio Luna Arroyo acotó: “El arte de la China se caracteriza, más que el de los países occidentales, por el dibujo tonal de la mancha [...]. Para ellos [los chinos], la esencia espiritual de las cosas es lo más real [...], concepción estética que ha ejercido una influencia considerable en el arte moderno de la que es discípulo directo nuestro personaje.” Cfr., Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl. Sinopsis de su vida y su pintura, op. cit.*, p. 128.

²¹⁶ *Ibid.* p. 129.

²¹⁷ “En el Japón, en el siglo XVII, y muy especialmente en el XVIII, el estencil llegó a una notable perfección en la decoración de telas para vestidos y en la decoración de libros.” Esta apreciación y las referencias sobre las creaciones al estencil del Dr. Atl, pueden encontrarse en Antonio Luna Arroyo, *Ibid.*, pp. 129-130.

²¹⁸ Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl, op. cit.*, p.388.

Es menester recordar que el poeta, diplomático y crítico de arte José Juan Tablada (1871- 1945) fue un importante difusor del arte oriental en México;²¹⁹ a principios del siglo XX fue corresponsal de la “Revista Moderna” en Japón, y su viaje por oriente marcó inclusive su propia creación poética.

Elementos iconográficos alusivos al arte oriental y su relación con las creaciones de Gerardo Murillo.

—**La línea de contorno enfática y definida por ondulaciones intermitentes.** Al integrarse este tipo de línea a cada uno de los componentes del paisaje, hablese de árboles, riscos, montañas, laderas, cascadas, etcétera, se le adjudica una cualidad expresiva particular a la escena de paisaje. El recurso de este tipo de líneas ondulantes en la pintura oriental, parece haberse derivado de la caligrafía china, arte milenario en aquella cultura. Gerardo Murillo tuvo presente las cualidades artísticas asociadas con la escritura china, lo cual se puede advertir en su texto “El Arte de dibujar”, donde anotó: “[...] los chinos han dibujado los caracteres que hacen de su escritura una prodigiosa manifestación de armonía lineal, nunca superado por ningún otro pueblo.”²²⁰

—**Las representaciones verticales del paisaje.** Ha sido una de las modalidades más visibles en los paisajes chino y japonés, respectivamente. La perspectiva vertical se puede observar en dibujos, grabados y pinturas orientales; este enfoque va más allá del formato de la pieza, ya que expone una construcción distinta de la imagen, en la que por ejemplo, se pueden privilegiar los dos primeros planos del espacio representado, y particularmente el punto de vista sobre la escena de la naturaleza representada es de abajo hacia arriba, o viceversa.

Se pueden observar similitudes de composición entre algunas obras del paisajista japonés Utagawa Hiroshige (1797- 1858) y determinadas propuestas del Dr. Atl. En términos de la representación vertical del paisaje, por ejemplo la obra “Nieve, luna y

²¹⁹ Julieta Ortiz Gaitán ha señalado: “[...] los extensos artículos de Tablada sobre Aubrey Beardsley en los que explaya sus predilecciones por el arte japonés y el decadentismo, en imágenes sensuales [...]”, “Estudio Introductorio”, en Xavier Moyssén (Editor), *La Crítica de Arte en México, 1896- 1921*, Tomo 1, *op. cit.*, p. 21.

²²⁰ FRBNM, Archivo Dr. Atl, Caja 1, Exp. 2, F4/4.

flores: Nieve en Kisoji Oban” (1857)²²¹ de Hiroshige, aunque es un tríptico donde unidas las piezas adquieren un esquema horizontal, la imagen compuesta revela la definición estética del paisaje en una posición vertical; el punto de vista de las tres piezas provienen de sitios elevados, es decir, el área representada parece haberse captado desde un sitio elevado de la montaña.

“Puente Ohashi”: chubasco repentino cerca de Atake” (1857),²²² una xilografía del mismo Hiroshige, es otro claro ejemplo del paisaje vertical. Cabe recordar que Vincent van Gogh se apropió de esta imagen, la reinterpretó al óleo, y le puso el título de “Japonisería: Puente bajo la lluvia” (1887);²²³ en ésta se pueden observar algunas modificaciones, pero básicamente el artista holandés se adhirió a la estructura formal de su primera fuente.

La lluvia fue representada también en la gráfica japonesa del siglo XIX,²²⁴ y es otro elemento que se halla en algunas obras de Gerardo Murillo.

Katsushika Hokusai (1760- 1849), al igual que numerosos artistas japoneses, también recurrió a la representación vertical del paisaje; especialmente él tiene una obra que atrapa la atención, se trata de “Cascada de Yoro en la Provincia de Mino” (ca. 1832).²²⁵ Este grabado nos trae a la memoria la pintura “Cola de caballo” (ca. 1928) del Dr. Atl, ya que ambas comparten las siguientes constantes: 1) La perspectiva vertical del paisaje. 2) El manejo de planos “cercaños” (la supresión de la lontananza). 3) El punto de vista de frente, respecto a la cascada. 4) La estructura formal más o menos geométrica de la caída de agua.

²²¹ Gabriele Fahr-Becker (Ed.), *Grabados japoneses* (China: Taschen, 2012), 169.

²²² *Ibid.* 32.

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ Ello puede apreciarse también en las obras: “A orillas del Sumida en Mimayagashi” (ca. 1833) de Utagawa Kuniyoshi; “53 estaciones del Tōkaidō: Chubasco repentino sobre Shōno” (ca. 1834) de Utagawa Hiroshige; “Lugares famosos de todas las provincias: El río Sumida en Musashi” (1835) de Uoya Hokkei; “100 vistas de lugares famosos de Edo: Puente Ohashi:” chubasco repentino cerca de Atake” (1857) de Utagawa Hiroshige, entre otros. *Ibid.* pp. 162, 178, 161, 185. Por otra parte, uno de los varios ejemplos del Dr. Atl es la obra “Lluvia” (ca. 1931), petrorresina sobre masonite, 74 x 97 cm, Colección: Arte Mexicano Promoción y Excelencia A. C. Ver *Dr. Atl, Obras Maestras* (México: Museo Colección Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2012), 93.

²²⁵ Katsushika Hokusai, “*Yoro waterfall in Mino Province, from the series A Tour of Waterfalls in various Provinces.* En *The Metropolitan Museum of Art* en Internet, www.metmuseum.org/art/collection/search/56146 (consultado el 27 de enero de 2017).

Es de suponer que estas similitudes, en dos obras con técnicas y estilos distintos, van más allá del parecido que pudieran guardar las cascadas naturales en sí, en uno y otro lugar del planeta; la primera en el lejano continente asiático, la segunda en un paisaje natural de Jalisco (México), en el continente americano.²²⁶ No se cuenta con información alguna que nos permita decir que el Dr. Atl pudo haber visto aquella cascada del japonés Hokusai, antes de interpretar en su plástica “Cola de Caballo”; únicamente se tiene la identificación de las constantes que comparten ambas propuestas, como se ha descrito.

Existen más obras de Gerardo Murillo que muestran aproximaciones del paisaje vertical, por ejemplo: “Paisaje con el Iztaccíhuatl” (1932), “La sierra” (1933) y “Paisaje con nubes” (1958), entre otras.

— **Los árboles aislados en la pintura china.** Algunos tienen follaje, otros se caracterizan particularmente por sus ramas desnudas. También son recurrentes las imágenes donde únicamente se muestran los troncos, porque los árboles carecen de vida; las connotaciones de las propuestas chinas y japonesas ciertamente tienen significados relativos a las filosofías orientales. Mas en el caso de la pintura de paisaje del Dr. Atl, los árboles aislados adquieren significados distintos, más cercanos a la cultura occidental; podrían asociarse a conceptos como: melancolía, soledad, madurez y también fortaleza; otras veces, inclusive connotan fragilidad y muerte.

Los árboles, en las obras de Gerardo Murillo, aparecen solitarios, en pares o tercios; se pueden ver hasta en grupos moderados, por ejemplo en la explanada de un amplio valle. Algunas veces, cuando en los paisajes se interpretan áreas boscosas, el pintor suele destacar árboles solos, colocados en el primer o segundo plano.

Fue durante la segunda mitad del siglo XIX cuando la estampa japonesa tuvo cierto éxito en los artistas europeos, y en las primeras décadas del siglo XX, este interés

²²⁶ Es oportuno decir que en las proximidades de la cascada del paisaje natural “Cola de Caballo”, se ha construido una infraestructura denominada “Mirador Dr. Atl”, en honor al artista que estamos estudiando. En el sitio oficial de Zapopan Jalisco en Internet, se encuentra un texto que dice que: “[...] se puede observar la cascada Cola de Caballo y el paisaje de la Barranca Oblatos. [...], localizado a 15 km sobre la carretera a Saltillo. Desde ahí se admira la cascada [...], con una caída de 140 metros aproximadamente, la cual se une al Arroyo Blanco y al Río Santiago finalmente.” En www.zapopan.gob.mx/soy-turista/lugares-turisticos/# (consultado el 27 de enero de 2017).

atrajo también a algunos artistas mexicanos,²²⁷ Gerardo Murillo no fue ajeno a este gusto por el arte oriental, Alma Lilia Roura hizo la siguiente observación respecto al artista: “De Europa tomó también cierto japonismo que se filtra en algunos árboles o motivos vegetales colocados en un primer plano en varios paisajes de esta etapa.”²²⁸ En este caso, se refiere al periodo cercano a la publicación de “El paisaje, un Ensayo”, escrito por el Dr. Atl en 1933.

Ejemplos que muestran árboles que evocan ciertos elementos de la iconografía oriental son: “Paisaje con el Iztaccíhuatl” (1932), “Vista del Popocatepetl” (1934), “El Popo desde Tlamacas” (1942), y “Volcán Popocatepetl” (1947), por mencionar algunos.

Algunas relaciones entre el paisaje aéreo y el futurismo italiano.

El Dr. Atl afirmaba alrededor de la segunda década del siglo XX, que el futurismo había permeado en su producción artística. No obstante, parece ser que una vez más, en sus obras se van a encontrar aspectos alusivos a esta corriente que han sido reinterpretados. A cambio de la repetición de fórmulas, el artista trabajó en nuevas creaciones.

En algunas de sus pinturas se pueden observar composiciones más o menos geométricas que connotan dinamismo; colores brillantes y hasta fluorescentes, como se puede ver en un conjunto de obras plásticas de la erupción del Parícutín, creadas alrededor de 1943. Una relación específica de las obras del Dr. Atl vinculadas con el futurismo requeriría una investigación más profunda, sobre todo tomando en cuenta aquellas circundantes a su propia declaración de los años veinte.

Poco antes de la muerte de Gerardo Murillo, ya en los años sesenta, el factor tecnológico llegó a ser herramienta de trabajo en la producción de sus aeropaisajes; en

²²⁷ Roberto Montenegro ha sido otro de los artistas mexicanos en cuya obra pueden observarse elementos del arte oriental, su mural “La lámpara de Aldino” es una clara muestra de ello; para una consulta más extensa sobre este artista véase Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994).

²²⁸ Alma Lilia Roura, *Dr. Atl, Paisaje de hielo y fuego, op. cit.*, p. 23.

ese entonces la cámara fotográfica técnica y el aeroplano fueron los medios incidentales en el registro de imágenes, que después le sirvieron de referencia para nutrir su producción plástica. Sin embargo, podemos decir que a diferencia de los futuristas, Gerardo Murillo Dr. Atl, expresó tener un mayor aprecio a la capacidad creadora del artista, por encima de las utilidades y ventajas asociadas a los medios tecnológicos.

La fotografía como fuente de apoyo en la creación de la pintura de paisaje.

Olga Sáenz, en su libro “El símbolo y la acción”, nos presenta una fotografía donde se pueden identificar elementos similares a los de una pintura del Dr. Atl, intitulada “Amanecer en la montaña”, perteneciente a la colección del Museo Regional de Guadalajara. La investigadora señala que la foto contiene partículas de pintura; ello conduciría a pensar que el artista posiblemente la utilizó en la ejecución de su propuesta en la pintura de paisaje. La imagen fotográfica aludida pertenece a la Colección Archivo Dr. Atl Conaculta-INBA,²²⁹ y muestra algunas variantes. La autora presenta más fotografías, pertenecientes a la misma colección, que también pudieron haber sido utilizadas por el artista durante el proceso creativo de otras obras.

Lo anterior nos lleva a pensar en tres puntos: El primero, la iconografía de la pintura de paisaje que se basa en el registro fotográfico; segundo, la utilización de la tecnología como instrumento de trabajo en la representación de las obras de arte a través de las épocas, y tercero, los secretos que los artistas guardan sobre sus procesos creativos.

Por otra parte, también son un foco de atención las numerosas fotografías en blanco y negro del Archivo Dr. Atl, ubicadas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México; en éstas se observan varios elementos relacionados con el paisaje, por ejemplo, la toma detalle de un pedregal,²³⁰ el cráter del Popocatepetl,²³¹ y el Parícutín con fumarola,²³² entre otras. Estas fotos suelen contener al reverso, un texto que identifica la imagen, el esquema gráfico destinado al sello postal y las firmas de las

²²⁹ Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl, op. cit.*, p. 547.

²³⁰ FRBNM, Caja 13, Exp. 7, foto 9.

²³¹ FRBNM, Caja 13, Exp. 7, foto 41.

²³² FRBNM, Caja 13, Exp. 7, foto 56.

casas comerciales de la época. No se cuenta aún con datos que indiquen si estas imágenes fueron utilizadas para la creación de algunas obras, sin embargo, es claro que al haber formado parte del acervo iconográfico personal de Gerardo Murillo, tuvieron algún tipo de influencia en su percepción visual del paisaje.

En su escrito intitulado “El Paisaje (un ensayo)”, el Dr. Atl nos dijo lo que pensaba sobre la fotografía de paisaje, en sus palabras: “[...] en el terreno del arte, la fotografía del paisaje ha fracasado a pesar de las placas pancromáticas y de los filtros de colores. [...] Le falta, sin embargo, algo – ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu.”²³³

Experimentación, nuevas creaciones y el distanciamiento hacia una línea de estilo homogéneo.

El Dr. Atl dictó una conferencia en la Escuela de Bellas Artes, que “El Universal Ilustrado” publicó el 20 de enero de 1921; en ésta expuso reflexiones sobre su propio trabajo artístico, el que había experimentado hasta entonces. Entre otras ideas, definió el concepto de “pintura sígnica”, y reconoció el futurismo y el arte chino como fuentes de referencia en sus procesos creativos. En ese entonces, el artista enunció:

“Llamo pintura sígnica a la deducción rigurosamente lógica de las manifestaciones universales – estáticas o dinámicas - expuesta sintéticamente en forma de signos representativos. [...], esos signos deben responder a una sensación especial, expresiva y luminosa de la vida. Dos manifestaciones inmensamente alejadas – el arte chino y el arte futurista – me han servido de punto de partida para establecer esta nueva modalidad pictórica [...].”²³⁴

En los años treinta fue cuando el artista creó las obras que se analizan en este ensayo; Gerardo Murillo tenía ya más de veinte años de carrera artística. Las diferencias en el tratamiento plástico de cada una de sus obras podrían sugerir la idea de que el pintor

²³³ Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl, op. cit.*, p. 618.

²³⁴ Xavier Moyssén, *La crítica de Arte en México 1896 – 1921*, tomo 2, *op. cit.*, p. 461.

estaba en un proceso de experimentación de lenguajes plásticos y de búsquedas intermitentes. Es posible que así hubiera sido, pero no de manera inocente ni accidental, sino que es posible también que hubiera sido del todo intencional, puesto que Gerardo Murillo, tanto en Italia como en Francia, había tenido la oportunidad de observar detenidamente los estilos de grandes pintores, como lo hace notar en su texto escrito para una exposición en México, en el año de 1933.²³⁵ Por otra parte, también hay que recordar que el trabajo de su antecesor mexicano, José María Velasco, sí se definió dentro de un estilo particular en el género de paisaje. Parece evidente entonces, que el Dr. Atl no mostró interés en crear un estilo iconográfico homogéneo para sus obras, sino que optó por una gran libertad creativa, dando lugar a una diversidad de propuestas iconográficas. En este contexto resulta oportuna la apreciación de Jorge Alberto Manrique:

“El proceso del estilo del Dr. Atl no es una línea continua, sino que a menudo adelanta y regresa. Trabaja simultáneamente obras que no son coincidentes en estilo. Pese a que hay un proceso general distinguible, no es infrecuente que en cada uno de los tramos que lo componen se confundan diversas maneras de pintar, como si fuera probándose paulatinamente, o como si de algún modo el propio paisaje frente al que se encuentra en un momento determinado dictara sus condiciones [...]”²³⁶

Las contribuciones de Gerardo Murillo al arte moderno se pueden definir a partir de un gran acervo de la pintura de paisaje, enriquecido por diversas fuentes artísticas, dentro de las que se encuentran el impresionismo francés, los postimpresionistas europeos, el arte oriental y el futurismo italiano. El Dr. Atl logró transformar las huellas de estas tendencias en nuevas creaciones. De acuerdo con la apreciación de Justino Fernández: “[...] el paisaje del Dr. Atl, por el sentido de su expresión sintética, pertenece más bien y con pleno derecho a eso que se llamó “modernismo”, a lo que

²³⁵ Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl, op. cit.*, pp. 614- 616.

²³⁶ Jorge Alberto Manrique en Jorge Hernández Campos, Armando Castellanos *et al.*, *Dr. Atl, Conciencia y Paisaje, 1875 – 1964, op. cit.*, p. 39.

Gauguin y el “sintetismo” significan, al “postimpresionismo”, que en verdad es ya el paso decisivo a la pintura contemporánea.”²³⁷

En el conjunto de obras de Gerardo Murillo, dentro de la temática de paisaje se pudieron identificar los siguientes subtemas: paisajes de maizales, paisajes del Valle de México, paisajes lluviosos. Los volcanes: Iztaccíhuatl, Popocatepetl y Parícutín. Los paisajes aéreos, que tienen puntos de vista desde un aeroplano; paisajes urbanos, nocturnos y el paisaje cósmico.

Fausto Ramírez aludió acerca del modernismo en México:

“El modernismo fue el producto de, cuando menos, dos grupos generacionales. El de los nacidos entre 1857 y 1872 constituye lo que Luis González ha denominado la generación azul o modernista; el segundo grupo está compuesto por quienes vieron la luz entre 1873 y 1889 e integran la Generación del Ateneo, roja o revolucionaria.”²³⁸

El Dr. Atl perteneció al grupo del modernismo rojo en varios aspectos de su vida, desde los desnudos modernistas de sus murales desaparecidos; su personalidad de revolucionario exiliado; las relaciones pasionales con su amante Nahui Ollín. Así como en la representación de sus paisajes lluviosos; la dramática plástica del Valle de México, hasta las variadas representaciones que muestran la erupción del volcán Parícutín y su tragedia natural.

²³⁷ Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México, El Arte del Siglo XIX*, Tomo 1, *op. cit.* p. 161.

²³⁸ Fausto Ramírez Rojas, *Modernización y Modernismo en el arte mexicano, op. cit.*, p. 18.



11. Gerardo Murillo Dr. Atl, *Paisaje con el Iztaccíhuatl*. 1932, atcolours sobre madera, 88 x 154 cm. Colección Andrés Blaisten.
Foto: Colección Andrés Blaisten.

“El Popocatepetl y la Iztaccíhuatl”

*“[...] sinfonía de piedra y nieve creada por la energía sin nombre
— oleaje petrificado de un antiguo mar cósmico — grandeza desesperante y serena —
montes augustos — levantados sobre la aspereza de los caminos [...]”* Fragmento del poema de Gerardo Murillo,

Dr. Atl²³⁹

Paisaje con el Iztaccíhuatl, 1932.²⁴⁰

Antes de iniciar el análisis de la composición es menester acotar que esta obra ha sido referida también en varias publicaciones con el título “El Popo desde el Izta”, sin embargo en el catálogo de la memorable exposición “Dr. Atl Obras Maestras” apareció con el nombre de este encabezado.

Lo que se observa es una vista desde la zona boscosa, al noroeste de la parte más alta del Iztaccíhuatl. No puede ser desde el Popocatepetl, como se ha nombrado esta pintura en otros trabajos, porque a ese nivel de altura ya no se percibe la vegetación de ese modo.²⁴¹

En la obra plástica podemos observar tres planos. En el primero, hacia el lado derecho, se encuentra un pino que se identifica por tener sus ramas inferiores desnudas, a manera de brazos extendidos. Tiene parte de la copa cubierta con follaje verde, matizado de pinceladas sobrepuestas de amarillo y blanco, que recrean el reflejo de luces; y en el área central, se observa un vacío. La representación de este pino pareciera aludir a una persona que ha sufrido la pérdida definitiva de sus cabellos en la frente, ¿acaso el Dr. Atl imaginó la evocación de sí mismo hecho árbol dentro del paisaje? En el segundo plano, atrás del árbol señalado, está la representación de un peñasco. Del lado izquierdo, se ve la elevación de la falda de una montaña cubierta de pasto reverdecido, también un grupo de pinos. En el tercer plano se observa a lo alto, la orografía particular del volcán Iztaccíhuatl junto con una breve porción de cielo azul, cubierto por nubes blancas.

²³⁹ Gerardo Murillo Dr. Atl, *Las sinfonías del Popocatepetl* (Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 1999), 20.

²⁴⁰ Imágenes de esta obra se pueden encontrar también en *Dr. Atl Obras Maestras, op. cit.*, pp. 38 y 101.

También en Internet www.museoblaisten.com/v2008/hugePainting.asp?numID=38 (consultado el 18 de mayo de 2014)

²⁴¹ Gracias a estos señalamientos del geólogo Hugo Gamiño Ochoa se pudo indagar sobre el otro título más certero de esta obra plástica.

Las elevaciones terrestres, hendiduras y ondulaciones de las montañas le asignan un enfático dinamismo al conjunto general de la obra. El colorido de los campos, cubiertos con ricos tonos de verde y azul, matizados con pinceladas de amarillo y blanco que le imprimen mayor luz; nos comunica que el artista ha querido mostrar sin lugar a dudas la representación plástica de un paisaje vivo de vegetación. Arriba, la montaña Iztaccíhuatl se observa cubierta de nieve.

Las imágenes de estos dos volcanes, así como los espacios físicos donde se encuentran, han tenido significados de alto valor para los habitantes del Valle de México, a través de los siglos. Las crónicas de los españoles del siglo XVI que arribaron a estas tierras de América, desde entonces relataron que el Iztaccíhuatl era un sitio de culto a los dioses de la cultura prehispánica.

Se tiene información que los volcanes de lo que hoy se conoce como el Valle de México, cuando estaban cubiertos de nieve eran altamente valorados por los indígenas (antes de la colonización española), porque de ello dependían los volúmenes de agua dulce que descendían de las montañas en la primavera; lo cual era muy importante para la subsistencia de la población de aquel entonces.

En los albores del siglo XX, funcionarios de la cultura y artistas hicieron pronunciamientos intermitentes para el desarrollo de un arte nacional, que identificara al país y proyectara de algún modo la mexicanidad. Gerardo Murillo como artista, fue uno de los promotores de esta idea, y a la vez, lo puso en práctica a través de sus paisajes del Valle de México y de la orografía diversa del país.

En “Paisaje con el Iztaccíhuatl, el artista utilizó los “atlcolors”. El empleo de éstos ha sido otra contribución relevante de Gerardo Murillo a sus propias obras, porque fueron instrumentos de trabajo, más o menos similares al pastel, inventados por él mismo. De acuerdo con las palabras de su creador, los “atlcolors” son:

“[...] una pasta dura, compuesta de cera, resinas y petróleo. Se usan como un pastel sobre cualquier superficie – papel, madera, yeso, telas, cartones, etc. Los tonos pueden

sobreponerse, quedando siempre puros [...], no se mezclan. [...]. Pueden diluirse con petróleo o derretirse con el fuego para obtener ciertos empastes [...].”²⁴²

Las características del lenguaje plástico parecen remitir a elementos que también podemos ver en algunas manifestaciones postimpresionistas, específicamente nos referimos a la estructura formal de las nubes. Se observan a través de una multiplicidad de pinceladas curvadas, que se extienden y se unen para sugerir condensaciones redondeadas, como si se trataran de formas caprichosas de grandes proporciones de la fibra de algodón, en su estado natural. Podemos asociar este tipo de nubes, con las de dos pinturas de Vincent van Gogh (1853-1890): “La montaña vista a través de los muros” (1889)²⁴³ y “Trigal con ciprés” (1889).²⁴⁴ Sin embargo, no se tiene información documental sobre si Gerardo Murillo tuvo a su alcance estas imágenes, antes de plasmar las suyas. En el caso de que se pudiera confirmar que el Dr. Atl hubiera visto las obras mencionadas, también nos faltaría saber si el parecido en la representación de las nubes habría sido intencionalmente una evocación del trabajo de Vincent van Gogh.

Esta obra muestra características formales que se distinguen en la gran producción artística de Gerardo Murillo, tanto en su estructura compositiva como en el tratamiento cromático aplicado. El pintor no pretende hacer una representación cercana a la naturaleza, sino mostrar una interpretación pictórica propia, cuyo resultado es más afín a la recreación. No obstante que la obra tiene un formato horizontal, la perspectiva que se define es vertical; se habrá notado que está ausente la lontananza. En el mismo tenor del paisaje oriental chino y japonés, también se pueden ver: la monumentalidad del peñasco de la derecha, la supresión de la lontananza, la recurrencia de las formas sinuosas y las líneas de contorno acentuadas por medio de tonos oscuros (acaso derivadas de la singularidad del grabado) y la figura del árbol solitario de ramas desnudas. En este caso, se puede decir una vez más que Gerardo Murillo se nutrió de la iconografía oriental para plasmar una nueva creación.

²⁴² Gerardo Murillo Dr. Atl, citado en Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl, op. cit.*, p. 621.

²⁴³ Susan Alyson Stein (Ed.), *Van Gogh. 1853- 1890* (China: Könemann, 1986), 248.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 253.



12. Gerardo Murillo Dr. Atl, *Las nubes sobre el Valle de México*. 1933, atcolors sobre plancha de asbesto, 124.5 x 175 cm. Colección Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Foto: Museo Nacional de Arte.

“Las nubes”

“[...] en las tardes de verano, enormes como mundos, giran sobre sí mismas, cambian de forma a cada instante y en masas formidables se precipitan por las enormes cañadas [...]” Fragmento del poema de Gerardo Murillo, Dr. Atl.²⁴⁵

Las nubes sobre el Valle de México, 1933.

La obra representa una vista panorámica del Valle de México, al parecer en el marco geográfico interpretativo de los años treinta. En el primer plano vemos las cimas de dos montañas, en los costados izquierdo y derecho, respectivamente. En el centro se forma una cuenca terrestre, donde la vegetación se observa baja y en tonalidades derivadas del verde claro. En el segundo plano, se ve una gran extensión de tierra sobre campo abierto; cerca de la zona central, ligeramente hacia la derecha, se ve un montículo, caracterizado en tonos pardos. En el tercer plano, se representa la lejanía mayor, donde se puede vislumbrar un gran tramo de la cordillera del valle, unido a un largo banco de nubes en tonos claros y brillantes.

En la parte superior y hacia el centro, se mira una sección de cielo despejado, con tonalidades azules; este fragmento de cielo limpio está rodeado de cúmulos grisáceos. Debajo se ven frondosas nubes blancas, y otras grises claras, que parecen formar un tipo de corona.

Se observa un equilibrio entre las montañas del primer plano, en conjunción con el cerro del segundo plano; la forma de distribución de las nubes sugiere un balance simétrico. Cerca de las secciones áureas, del primer tercio inferior, están las partes más altas de las montañas. El área del segundo tercio horizontal lo ocupa una larga cadena de nubes brillantes, y en el tercio superior (hacia el centro), se concluye con el cielo despejado y una propuesta de balance en la plástica, determinada por las nubosidades de los costados izquierdo y derecho, respectivamente.

La obra plástica “Las nubes sobre el Valle de México” (1933) parece mostrarnos una mañana de verano, que se define a través de las representaciones de los elementos

²⁴⁵ Gerardo Murillo Dr. Atl, *Las sinfonías del Popocatepetl*, op. cit., p. 65.

del paisaje; esto podemos verlo en la gama de verde que definen los campos, y en las formaciones nubosas que parecen también delinear las montañas que se encuentran debajo. En esta obra encontramos los elementos que componen la vida del planeta Tierra, presentes en la filosofía de los antiguos griegos y también, en otro contexto, en la cosmovisión de las culturas indígenas de América: aire, agua, tierra y fuego. Este último elemento aparece reflejado en la luz solar, que se proyecta de manera suave y extendida sobre la escena.

Los paisajes de verano en el Valle de México, por estar asociados con la temporada de lluvias, nos remiten invariablemente a los símbolos de fertilidad de la tierra. Este paisaje del Dr. Atl, parece mostrarnos un lugar caracterizado por la pureza ecológica y la abundancia; traducidas en las “extensiones de tierra que se pierden hasta donde se une el cielo”. La obra expone una representación del Valle de México, visto desde el oriente; en segundo plano se observa el volcán de Santa Catarina, y al fondo, la Sierra del Ajusco.

El tratamiento plástico de las nubes nos recuerdan una vez más, las propuestas del postimpresionista holandés, van Gogh.

En “Las nubes sobre el Valle de México” se pueden apreciar las líneas curvas que definen la perspectiva de la vista panorámica, llamada perspectiva curvilínea. Ello se distingue en el nivel de lo que representaría la línea de horizonte. Se dice que Gerardo Murillo tomó prestado el concepto de perspectiva curvilínea de la propuesta teórica de Luis G. Serrano, que ha sido definido como: “[...] una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana derivada de la sensación circular de nuestros sentidos.”²⁴⁶

El punto de vista del artista está más arriba de la zona que se representa, como si se hubiera situado en un lugar más alto para definir la orografía que desciende; los picos de otras dos montañas, se ven en la mayor lejanía. Sobre una extensión de terreno irregular, desde la parte central de la obra y hacia la derecha, se pueden ver dispersos siete árboles con copas frondosas, de follaje verde oscuro. Éstos son pequeños, pero

²⁴⁶ Antonio Luna Arroyo, *Dr. Atl, op. cit.*, p. 145.

es por el efecto plástico de la representación de la distancia lejana en que son percibidos.

Esta pintura de paisaje parece emular una tierra prometida. En la actualidad, correspondería con un “paraíso perdido”; en primera instancia, se interpreta como el lugar de la utopía, y en segunda, nos muestra la riqueza natural que hubo algún tiempo, y que se ha perdido en gran parte a consecuencia de la vorágine de las llamadas “manchas urbanas”, tanto de la capital del país como del Estado de México.

El estilo plástico del pintor no pretende hacer una representación “fiel” o “realista” de la naturaleza, sino que busca mostrar la recreación de una versión propia. La aplicación particular de la cromática verde y azul sobre la corteza terrestre ayuda a recrear una atmósfera fantástica, que se despega aún más de su referente material.

Al considerar la obra en su conjunto, se podría decir que los contornos enfatizados del primer plano, la amplia libertad en el uso de la paleta cromática, el “sintetismo” y la recreación plástica de las zonas de luz, parecen exponer constantes análogas a las propuestas de algunos postimpresionistas europeos. Sin embargo, una vez más el artista se distancia de una posible copia, y en vez de esta hallamos una composición original.

6. *Reflexiones de Salida*

El estudio de las tres obras producidas en la Nueva España, con escenas paisajísticas, ha permitido ver características que conducen hacia algunas dilucidaciones. La recurrencia en la utilización de elementos de escenas paisajísticas corresponde con las necesidades iconográficas, los objetivos didácticos y devocionales, que al parecer buscaban “recrear” los entornos donde según las fuentes literarias, se desarrolla la acción. A través del tiempo, en cada región de las culturas americanas colonizadas por los españoles, se fueron incorporando las devociones subsecuentes a santas, santos, mártires y vírgenes, que en mayor o menor medida eran acompañados por elementos de la naturaleza vegetal y terrestre, como arbustos, árboles, palmeras, flores, ríos y montañas.

El modelo de la obra de *San Antonio y San Pablo ermitaños*, situado en el siglo XVII y atribuido a Baltasar de Echave Ibía, es un caso excepcional, fuera del común de las obras producidas en la época. Las características del tratamiento plástico detallista de la escena central que expone la conversación de los santos, tiene características afines a la pintura flamenca; el área de paisaje, representada por medio de pinceladas abocetadas, también guarda cierta relación plástica con algunas escenas paisajísticas de fondo observadas en las pinturas flamencas. En el arte de la pintura, los modelos que abordan el mismo tema, son de artistas procedentes de Flandes, Italia y España. En general, la obra novohispana muestra la recreación hiperidealizada de varias escenas paisajísticas que rodean la acción, sobre aquello que le ocurre al primer santo ermitaño en cuatro momentos distintos cercanos a su muerte, siguiendo la narrativa de la leyenda.

En la obra de los santos ermitaños, ya se observaba cierta relevancia en la representación de elementos paisajísticos, sin embargo, es claro que el significado predominante recae en la escena religiosa de la conversación de los santos. En este

sentido, los elementos paisajísticos aparecen con una función similar a la que se puede tener en la escenografía teatral; es decir, ayudan al observador a imaginar ciertos espacios, y no otros; a visualizar cómo son los lugares donde transcurren los acontecimientos y se desarrolla la acción. Parece ser que la gran contribución de este artista refiere a la composición general, donde se observan en total cuatro escenas paisajísticas insertas en una sola obra; esta última característica aún no ha sido encontrada de modo similar en ningún otro modelo iconográfico europeo.

En la obra de San Miguel Arcángel venciendo a Satanás, situada también en el XVII, si bien la representación del área terrestre aún tiene algunas características alusivas a la escena fantástica, también permite observar una ligera preocupación pictórica del artista, que pareciera sugerir una aproximación hacia su referente físico; como si guardara un tipo de relación con el tratamiento plástico casi “realista” que se le ha otorgado a la representación corporal del “ángel caído”. En otras palabras, los elementos paisajísticos representados y la forma plástica, aunque siguen siendo abocetados, tienden a ser menos idealizantes que en los santos ermitaños, no obstante el contenido alegórico de la escena religiosa.

En la obra del arcángel, al aislar la carga semántica de la escena central, la representación cambiaría radicalmente de significado, entonces parecería que la imagen del lugar podría adquirir cierta independencia. La escena paisajística es susceptible de un significado propio e independiente, sólo para el estudio de nuestro tema, porque es claro que en la obra, la representación plástica de la escena de paisaje adquiere sentido en relación con la narrativa literaria que nos cuenta sobre el lugar donde ha sido arrojado el ángel maléfico. Sus antecedentes iconográficos se encuentran en pinturas de Italia, Francia, España y Flandes; en la estructura formal de esta obra, se encontraron algunas constantes análogas a una propuesta del pintor renacentista italiano Rafael. La escena del modelo estudiado, cuenta con menos antecedentes iconográficos en México, y son más reducidos aún aquellos que incluyen la escena paisajística. El tratamiento plástico de las encarnaciones, el cromatismo y la representación de las telas tiene más relación con las características de la pintura española y la novohispana misma, respectivamente; el rostro del Arcángel conserva similitudes con otras pinturas novohispanas, atribuidas también a Luis Juárez.

Por otra parte, en la obra de *La Visitación* de Miguel de Mendoza, firmada en la primera mitad del siglo XVIII, se encontró que la escena de paisaje está utilizada como fondo; el tratamiento plástico parece tener un nivel intermedio de idealización; es decir, no es como en los santos ermitaños, pero tampoco parece buscar una representación cercana a determinado referente físico de la naturaleza. El tratamiento plástico no se caracteriza por el detallismo; podría decirse que los elementos de la escena paisajística están a un nivel intermedio, entre el idealismo y el “realismo”. Los antecedentes iconográficos de *La Visitación* se encuentran ya en numerosas y variadas obras de la misma pintura novohispana; los referentes europeos hallados proceden de Italia y Francia.

Las escenas paisajísticas observadas en los ermitaños, conllevan un “idealismo” remarcado en la representación plástica, y también en el nivel de contenido, en la medida en que la narrativa de la leyenda nos habla del encuentro entre San Antonio y un ente fantástico, el hipocentauro. Por otra parte, en la obra de San Miguel, el contenido plástico alusivo a la tierra adquiere un significado fantástico en la medida en que se convierte en un sitio de castigo, donde caerá aquella entidad negativa materializada en la imagen de Satanás. En cambio, en el encuentro entre la Virgen María y la santa Isabel, se nos presenta una situación anecdótica, donde la escena de paisaje tiene la función de complementar la representación visual, en concordancia con lo hallado en la narrativa literaria del Nuevo Testamento, que relata acerca de la región montañosa donde ocurre dicho encuentro.

Parece ser que resulta inapropiado hablar de una transición entre la pintura religiosa con escenas paisajísticas y la creación del género de paisaje en el contexto de la época de la Colonia en América, porque este género fue creado en los países europeos en el siglo XVII. La Reforma protestante y su enfoque prohibitivo de la representación iconográfica sobre lo divino, se constituyó en un elemento básico para que se crearan los géneros laicos, el paisaje resultó uno de éstos. Ello junto con la formación de centros económicos que dieron lugar a las ciudades, propiciaron la creación de las “vistas”, que se definían como aquellos “retratos” de ciudades o puertos, elaborados para darse a conocer al exterior. Estas representaciones gráficas

fueron un antecedente importante en la creación de la pintura de paisaje como género independiente; los pintores flamencos e italianos tuvieron una gran tradición en este campo.

En México también se hicieron “vistas”, y ello ha podido observarse en el trabajo de Casimiro Castro. Por otra parte, en la pintura del género de paisaje, parece ser que en primera instancia el artista se dirige hacia la búsqueda del goce estético, por medio de la representación de contenidos alusivos a la orografía del país, los espacios exteriores de la ciudad, los bosques, el entorno natural y el campo; donde las escenas relativas a la naturaleza adquieren mayor relevancia.

Los antecedentes iconográficos de la pintura de paisaje de José María Velasco, primer artista mexicano del género de paisaje en el México decimonónico, tuvieron su origen en un método de dibujo y pintura afín a la tradición académica europea neoclásica, procedente del maestro italiano Eugenio Landesio.

Velasco logró alcanzar un nivel elevado de aprendizaje en la representación del paisaje; desarrolló un estilo propio a través de planos panorámicos, “distantes lontananzas”, la representación “realista” de los componentes vegetales y minerales; una cuidadosa perspectiva lineal resultante del dominio del dibujo académico y particularmente, la recreación de atmósferas limpias y transparentes, logradas por medio de los efectos cromáticos que se convirtieron su sello personal. Estos elementos han sido observados como constantes de sus obras, sin embargo, también produjo creaciones bajo otros parámetros, por ejemplo los paisajes que José María Velasco pintó en la última etapa de su vida, de acuerdo con las premisas de la técnica impresionista; el análisis de estas últimas obras requieren otros estudios.

Las aportaciones de José María Velasco son las siguientes: fue el primer artista mexicano que tuvo un trabajo prolífico en el género de la pintura de paisaje; heredó un legado nutrido de paisajes. Desarrolló la iconografía del paisaje mexicano, caracterizado por la orografía y la vegetación propias de la zona. Contribuyó a la formación de la simbología nacional, a través de la iconografía recurrente sobre los volcanes, como el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, que ya tenían una relevancia en el imaginario social. Velasco, enriqueció la iconográfica mexicana de paisaje, a través de sus numerosas representaciones del Valle de México, y también de otros Estados de la

República mexicana; obtuvo el reconocimiento internacional para la pintura mexicana del género de paisaje. En los contenidos de sus pinturas, interpretó escenas de la modernidad temprana de México: la urbe creciente en el centro de la Ciudad de México por una parte, y por otra, la tradición del paseo por la Alameda donde confluyen los distintos estratos socioeconómicos.

Las obras plásticas de tema religioso con elementos relativos al paisaje incluidas en este estudio, se diferencian de la pintura del género de paisaje porque en las primeras, los elementos paisajísticos aparecen como motivos secundarios, que se van a identificar por medio de las pinceladas abocetadas; mientras que los personajes principales tienen un trabajo plástico detenido, donde se observan rostros con fisonomías definidas, las encarnaciones tendientes al “realismo”, así como las texturas de las vestimentas y los dobleces de las telas. En la pintura del género de paisaje académico de José María Velasco, como se puede observar particularmente en la obra del paseo por la Alameda, son los personajes (en este caso laicos) quienes van a ser desplazados en un rango secundario, y han sido representados por medio de pinceladas abocetadas. En cambio, los elementos de la naturaleza tienen un trabajo plástico minucioso, esmerado en parecerse a sus referentes físicos, tendientes al “realismo”. Se puede observar que el espacio de la escena del paisaje se magnifica y ocupa la mayor parte sobre el lienzo; y los otros motivos que no son los componentes de la naturaleza, se desplazan a posiciones secundarias, definidas por medio de las pinceladas de tipo boceto. En la pintura del género de paisaje, el espacio que representa a los elementos de la naturaleza crece, se extiende y envuelve todo lo que se incluye en la obra.

En una etapa histórica posterior al nacimiento del género de paisaje en México, encontramos a Joaquín Clausell, quien fue el artista que adoptó las bases de la técnica impresionista, cuyos antecedentes se originan en Francia; se basó en el modo de trabajo de los artistas europeos que rompieron con el neoclasicismo en el último cuarto del siglo XIX, y que a su vez lograron una transformación substancial en la historia de las artes plásticas en el mundo. La producción de la pintura de paisaje de Joaquín Clausell se sitúa en las tres primeras décadas del siglo XX, y hasta la muerte del artista

en 1935. Los paisajes de este artista aluden a diversos recursos plásticos; desarrolló una iconografía personalizada con base en los principios elementales del impresionismo: el “desvanecimiento” del dibujo académico, el uso de las pinceladas de impresión, la aplicación de la mancha de color y el empleo de colores brillantes. Cuando se está frente a los dos paisajes de Clausell abordados en este trabajo, se excluye la posibilidad de confundir estas obras del pintor mexicano con las de cualquier artista europeo, como pudieran ser Claude Monet, Pierre Auguste Renoir o Camille Pissarro, principalmente. Joaquín Clausell adoptó las premisas de la corriente impresionista, pero la forma de representar la plástica del paisaje sobre el lienzo es la que se traduce en un quehacer distinto, en el que propone otras modalidades plásticas, como se puede apreciar en la perspectiva atmosférica en su obra *El Pedregal*, a través de la creación de texturas y efectos lumínicos derivados del color violeta; o como se observa también en la representación de troncos y el follaje de los árboles en *Canal*, por medio de manchas planas e irregulares, respectivamente. La definición del estilo particular de las obras impresionistas de Joaquín Clausell requeriría el abordaje de una mayor cantidad de obras; estudios comparativos entre sus producciones y las obras de los pintores impresionistas europeos.

Clausell, participó también en la creación de una iconografía paisajística con temas locales y nacionales. Igualmente representó al volcán Iztaccíhuatl sobre el Valle de México; en numerosas ocasiones pintó los senderos acuáticos del lago de Xochimilco y los bosques de Tlalpan, de la Ciudad de México, así como los mares de diversos Estados de la República Mexicana, entre otros temas.

Gerardo Murillo el Dr. Atl tuvo sus fuentes del género de paisaje, también en algunos elementos del impresionismo; una vez más, se observa la separación del neoclasicismo. Se apropió de algunas constantes de los postimpresionistas, un ejemplo de ello fue el “sintetismo”. Dr. Atl abandonó la pintura neoclásica pero en gran parte de su producción conservó la base del dibujo académico.

El Dr. Atl también reconoció, por voz propia, algunas ideas del futurismo italiano a través del uso de la tecnología como herramienta durante el proceso creativo de sus paisajes, particularmente se valió de la cámara fotográfica y el aeroplano.

Respecto a influencias de los propios artistas mexicanos, parece que únicamente sucedió en cuanto a la elección de temas. El Dr. Atl tuvo afinidad por el Valle de México, y de éste se desprenden gran cantidad de obras; como se ha mencionado, particularmente José María Velasco había llevado al arte del paisaje numerosas versiones del Valle de México.

Se identificaron elementos iconográficos derivados del arte oriental en determinadas obras de Gerardo Murillo, por lo que se puede afirmar que encontró fuentes para su pintura en los paisajes orientales de las culturas china y japonesa, respectivamente. Los elementos del arte oriental que el Dr. Atl reinterpretó en algunas de sus pinturas de paisaje fueron: la perspectiva vertical, la utilización de la línea de contorno ondulante, la escena central de paisaje en el primer plano, así como determinadas formas de los árboles.

Con base en las obras exploradas, se llega a reflexión de que El Dr. Atl no se limitó a las copias de corrientes o escuelas artísticas, sino que partió de ciertas ideas y de algunos elementos iconográficos para llegar a interpretaciones propias. Se puede decir entonces, que en las obras de Gerardo Murillo el Dr. Atl no vamos a encontrar las “calcas” de sus fuentes, sino únicamente algunos elementos iconográficos relativos a éstas, que han sido transformados en nuevos modos de representar el paisaje.

Por otra parte, también se pudieron distinguir algunas representaciones que se identificaron como “paisajes en acción de naturaleza”, por ejemplo, aquellos donde se pintan las radiaciones solares, lluvias o erupciones volcánicas. Gerardo Murillo desarrolló una riqueza iconográfica del paisaje mexicano, donde se pueden observar propuestas originales y variadas.

En el legado que Gerardo Murillo el Dr. Atl dejó a la pintura de paisaje se pueden encontrar aportaciones relevantes como la invención de las barras de pintura “atlcolors”, la aplicación de la perspectiva curvilínea, los “paisajes en acción de naturaleza”, el paisaje aéreo mexicano y una gran cantidad de pinturas de paisaje donde se destacan diversos lugares de la orografía de México.

Para terminar este ensayo, se puede decir que, en pleno siglo XXI, aún podemos encontrar numerosos artistas que se ven cautivados por los paisajes, sin embargo, son escasos quienes se concentran privilegiadamente en este género.

La pintura de paisaje aún es vigente, basta con entrar a las galerías de la Ciudad de México para darse cuenta de ello. Los escenarios actuales de la pintura de paisaje, su coexistencia con otras manifestaciones artísticas y los cambios generados por el uso de las tecnologías digitales y el Internet, requerirían de otros estudios académicos.

Fuentes de Consulta

—Archivos

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (FRBN), Ciudad Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—Bibliografía

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXVI, núm. 104, primavera 2014, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, D. F.

Danes, Gibson, "Baltasar de Echave Ibía. "Some Critical Notes on the Stylistic Character of His Art", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 9, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1942, pp. 14-26.

González Mello, Renato, "Tres nuevas aportaciones de Joaquín Clausell", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 68, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 129- 133.

Memoria, revista del Museo Nacional de Arte, núm. 4, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cemex, México, D. F., 1992.

Ruiz Gomar C., José Rogelio, "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII", en Javier Moyssén (ed.), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50/1, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 87- 101.

—Catálogos y Memorias

Acevedo, Esther *et al.* *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Siglo XIX*, tomo I. México: Museo Nacional de Arte, Conaculta, INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2002.

1910 El Arte en un año decisivo. Exposición Española- Exposición japonesa. Museo de San Carlos, Distrito Federal, México, Abril- Julio de 1991.

Bargellini Clara, "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos", en Alberto Dallal (ed.). *El Proceso creativo*. Coloquio Internacional de Historia del Arte, núm. XXVI. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. "Orientes– Occidentales. El Arte y la Mirada del Otro". Gustavo Curiel (ed.). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Cuadriello Jaime, Rogelio Ruiz Gomar *et al*, Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, tomo 2. México: Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, Conaculta, INBA, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004.

Dr. Atl, Obras Maestras. México: Museo Colección Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2012.

Exposición de Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico, Palacio de Bellas Artes, Del 14 de Septiembre al 15 de Octubre. México: Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, Septiembre de 1944.

Exposición Vanguardia en México 1915– 1940. México: Museo Nacional de Arte, 2013.

Fernández Ruiz, Consuelo, Leticia Gámez Ludgar *et al*. *Catálogo El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*. Junio– octubre. México: Palacio de Iturbide, Fomento Cultural Banamex A. C., Centro Histórico de la Ciudad de México, 1991.

La Pintura China del Siglo. México: Embajada de la República Popular China, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, Museo de San Carlos, Julio– Agosto, 1981.

Pintura Neerlandesa en México, Siglos XV, XVI y XVII. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Embajada Real de los Países Bajos, Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, abril– mayo, 1964.

Pintura de los Reinos, Identidades compartidas en el mundo Hispánico. Lista de obra. México: Artes Gráficas Palermo, 2010.

Rafael en España. España: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Técnicas Gráficas Forma S. A., Museo del Prado, Mayo– agosto, 1985.

—Bibliografía

Altamirano Piolle, María Elena. *Homenaje Nacional José María Velasco (1840- 1912), José María Velasco: Paisajes de luz, horizontes de modernidad*. Prólogo de Xavier Moysén, Introducción de Fausto Ramírez, vols. 1 y 2. México: Museo Nacional de Arte, Amigos del MUNAL A. C., Grupo I.C.A., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, BANAMEX, Alcatel, 1993.

Arcos Rojas, Giselle. "Las Batallas de Joaquín Clausell". Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Arenas Fernández, José. *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. 2ª. Edición, col. Palabra Plástica. Barcelona: Anthropos, 1990.

Arnau Gubern, Elisa. *Cézanne*. Col. Genios de la pintura. Madrid: Susaeta Ediciones, 2001.

Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y Poder*. México: El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Báez Macías, Eduardo. *El Arcángel San Miguel*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781- 1910*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Beigbeder, Oliver. *Léxico de los símbolos*. Trad. Abundio Rodríguez, col. Arte, núm. 25, serie Europa Románica. España: Encuentro Ediciones, 1989.

La Biblia, versión popular. Estados Unidos de América: Sociedades Bíblicas Unidas, 1979.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005.

Casado Navarro, Arturo. *Gerardo Murillo El Dr. Atl*. Col. Monografías de Arte, núm. 12. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Cézanne, Paul. *Cézanne*. Trad. Emilio Álvarez, Víctor Gallego, Jacobo García y Carlos Caranci. Madrid: Electa Réunion des Musées Nationaux, 1995.

Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. Essais Debats, 1re. Édition Quadrige et Presses Universitaires de France (2000), 3e. Édition. París: Quadrige, 2004.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana: Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, adaptada y completada por José Olives Puig. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Serie: Nueva Colección Labor, col. Ciencias. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Trad. Laura Diamond. Barcelona: Biblioteca Breve, Seix Barral, 1971.

Clausell, Joaquín. *Joaquín Clausell, Óleos y murales*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1973.

Clausell, Patricia. *Nostalgias ocultas. Anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell*. Col. Campeche, núm. 10. México: Miguel Ángel Porrúa, Gobierno del Estado de Campeche, 2008.

García Gómez, Francisco. *El nacimiento de la modernidad. Conceptos de Arte del Siglo XIX*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005.

Eder, Rita (Coord.). *El Arte en México: Autores, temas, problemas*. Col. Biblioteca Mexicana. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Enciclopedia *Summa Pictórica*. Vol. 3, España, 2002.

Espejo, Beatriz. *Dr. Atl, El Paisaje como pasión*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.

Fabbri, Fratelli (ed.). *Il Futurismo. Testo e ricerca Iconografica di Velia Gabanizza*. Milano (Italia): Fratelli Fabbri Editori, 1976.

Fahr- Becker, Gabriele (ed.). *Grabados japoneses*. Trad. del alemán: Carmen Sánchez-Rodríguez. China: Taschen, 2012.

Fernández, Justino. *El Hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

Fernández, Justino. *La pintura moderna mexicana*. Col. Pormaca 6. México: Editorial Pormaca, 1964.

Fernández, Justino. *José María Velasco*. Serie Monografías de Arte. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1976.

Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo en México. El Arte del Siglo XIX*. Tomo I, 4ª. Edición. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Ferrando, Roig Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, 1950.

Florencia, Francisco de. *Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé, de la jurisdicción de Santa María Nativitas, Estado de Tlaxcala*. Con Introducción y notas de Luis Nava Rodríguez, 4ª. Edición. Tlaxcala (México): Edición del párroco Profr. Valentín Rugerío Mendoza, 1974.

Gamiño Ochoa, Rocío. *Alexandro de la Santa Cruz Talabán. Un tratado artístico y científico inédito, 1778*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

González, Antonio M. *Rafael*. Col. Descubrir el Arte. Madrid: Arlanza Ediciones, 2005.

Graybill, Maribeth (ed.). *The artist's touch the craftsman's hand three centuries of Japanese prints*. Oregon (EUA): Portland Art Museum, 2011.

Grimme, Karin H. *Impresionismo*. Trad. José García. Alemania: Taschen, 2013.

Gutiérrez Haces, Juana (Coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI– XVIII*. Vol. 1. Madrid: Conaculta, Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura Gobierno de España, 2008.

Gutiérrez Haces, Juana (Coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI– XVIII*. Vol. 2. México: Conaculta, Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura Gobierno de España, Fomento Cultural Banamex, Aeroméxico, Fundación Roberto Hernández Ramírez, Fundación Alfredo Harp Helú, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2008.

Gutiérrez Haces, Juana (Coord.). *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI– XVIII*. Vol. 3. México: Grupo Financiero Banamex, 2009.

Hernández Campos, Jorge, Armando Castellanos, Monique Lafontant *et al.* *Dr. Atl, Conciencia y Paisaje, 1875– 1964*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1985.

Hurlburt, Laurance P. *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*. Trad. Enrique Mercado. México: Editorial Patria, 1991.

Krieger, Peter. *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Krieger, Peter. *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*. España: Museo Nacional de Arte, 2012.

Landesio, Eugenio. *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría*. México: Tipografía de M. Murguía, Portal del Águila de Oro, 1866.

Landesio, Eugenio. *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*. México: Impresión del Colegio del Tecpam, 1868.

Le Goff, Jacques y Jean Claude Schmitt (eds.). *Diccionario razonado del occidente medieval*. Trad. Ana Isabel Carrasco Manchado, núm. 36. Madrid: Akal, 2003.

Lhote, André. *Tratado del Paisaje*. Versión castellana: Julio E. Payró, Colección de los Tratados. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.

Luna Arroyo, Antonio. *Dr. Atl paisajista puro. Sinopsis de su vida y su pintura*. Col. Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna. México: Editorial Cultura, 1952.

Luna Arroyo, Antonio. *Dr. Atl*. Col. Artistas Latinoamericanos. México: Salvat, 1992.

Manrique, Jorge Alberto, Fausto Ramírez *et. al.* En Mario de la Torre y Rabasa (ed.). *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Conaculta, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995.

Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Serie: Lecturas Historia del Arte y de la Arquitectura. Madrid: Abada Editores, 2005.

Maderuelo, Javier, Martin Seel, Alberto Ruiz de Samaniego *et al.* *Paisaje y arte*. Serie Lecturas de Historia del Arte y de la Arquitectura, col. Lecturas de Paisaje. Madrid: Abada Editores, 2007.

Mâle, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Trad. Juan José Arreola, col. El Arte Religioso, 2ª. Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Mâle, Émile. *El Barroco. Arte Religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Trad. Ana María Guash. Madrid: Encuentro Ediciones, 1985.

Manfred, Lurker. *Diccionario de Dioses y Diosas, diablos y demonios*. Trad. Daniel Romero Álvarez. España: Paidós Ibérica, 1999.

Massimo, Izzi. *Diccionario Ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Trad. Marcel li Salat y Borja Folch, 1ª. Edición 1989. Barcelona: Alejandría, 2000.

Moyssén, Xavier. *Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Moyssén, Xavier, Fausto Ramírez et al. *José María Velasco. Homenaje*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Moyssén, Xavier y Julieta Ortiz. *La crítica de arte en México, 1896– 1921. Estudios y Documentos I (1896- 1913)*. Tomo 1, col. Estudios y fuentes del arte en México. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Moyssén, Xavier y Julieta Ortiz. *La crítica de arte en México, 1896- 1921. Estudios y Documentos II (1914- 1921)*. Tomo 2, col. Estudios y Fuentes del Arte en México. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Novo, Salvador. *Los paseos de la Ciudad de México*. Col. Testimonios del Fondo 7. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Ortiz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y Publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894- 1939)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Versión española: Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Trad. Virginia Careaga, 1ª. Edición 1999, 2ª Edición. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. 8ª. Edición. Madrid: Editorial Tecnos, 2008.

Pérez de Salazar y Solana, Javier. *José María Velasco y sus contemporáneos. Una muestra de la Pintura mexicana Académica de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX*. México: Perpal Editor, 1982.

Pi Joan, J. *Enciclopedia Historia del Arte*. Tomo 4, Barcelona: Salvat Editores, 1972.

Plassmann, Thomas. *Vidas de Santos*. Col. Biografías. México: Gandesa, 1957.

Ramírez, Fausto. "Acotaciones Iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco". En Xavier Moysén, Claude Gandelman *et al.* *José María Velasco, Homenaje*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Ramírez, Fausto. *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Trad. José Ma. Sousa Jiménez, col. Cultura Artística. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Trad. Daniel Alcoba, col. Cultura Artística, tomo I, vol. 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Trad. Daniel Alcoba, col. Artística, tomo II, vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y simbología*. España: Cátedra, 1995.

Rewald, John. *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Versión española: Ema Fondevilla y Emilio Muñoz, 1ª. Edición Alianza Forma, 1982. España: Alianza Editorial, 2008.

Rivera Cambas, Manuel. *México pintoresco artístico y monumental. Vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los Estados, aun en las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*. Tomo I. México: Editorial del Valle de México, 1972.

Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Col. Paisaje y Teoría. Madrid: Biblioteca Nueva- Javier Maderuelo, 2007.

Romero de Terreros, Manuel. *Paisajistas Mexicanos del siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 1943.

Roura Fuentes, Alma Lilia. *Dr. Atl, paisaje de hielo y fuego*. Col. Círculo de Arte. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Ruiz Gomar, Rogelio. *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Russo, Alessandra de. *El Realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Saborit, Antonio. *Los exilios de Joaquín Clausell*. Col. Círculo de Arte. México: Conaculta, 1996.

Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. México: El Colegio Nacional, 2005.

Schapiro, Meyer. *El arte moderno*. Versión española: Aurelio Martínez Benito y Ma. Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Staples, Anne (coord.). *El siglo XIX*. Tomo IV, col. Historia de la vida cotidiana en México, coordinada por Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Stein, Susan Alyson (ed.). *Van Gogh. 1853– 1890*. China: Könemann, 1986.

Stoichita, Victor. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*. Versión española: Anna María Coderch, col. Alianza Forma. España: Alianza Editorial, 1995.

Stoichita, Victor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*. 1ª edición 1965. 3ª edición de Xavier Moysén, 1990. México: Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento del Distrito Federal, 1990.

Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Trad. Fray José Manuel Macías, tomo 1. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Trad. del latín: Fray José Manuel Macías, vol. 2, 1ª edición 1982, 4ª. Reimpresión. Madrid: Alianza Editorial España, 1990.

Velasco, José María. *José María Velasco, Pinturas, Dibujos, Acuarelas*. Prólogo y tres sonetos de Carlos Pellicer. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1984.

Velasco, José María. *Libreta de Apuntes*. “Presentación” de Teresa del Conde. Estado de México: Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de la Cultura, 2011.

Wilde, Johannes. *La pintura veneciana. De Bellini a Ticiano*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Editorial Nerea, 1988.

Yasunari, Kitaura. *Historia del arte de China*. Col. Cuadernos de Arte, Director de la colección Antonio Bonet Correa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

— Páginas de Internet

Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado julio 8, 2014. www.analesiie.unam.mx

“Cola de caballo”. Consultado enero 27, 2017. www.zapopan.gob.mx/soy-turista/lugares-turisticos/#

“José María Velasco”. Documental audiovisual sobre la vida del artista. Guion: Olga Cáceres Peralta. México: Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015. Consultado enero 27, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=LfXN16nY_nw

Molina Gómez, José A. "La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo." Universidad de Murcia. Consultado mayo 18, 2014. revistas.um.es/ayc/article/viewFile/52401/50541

Museo Blaisten. Consultado mayo 18, 2014. www.museoblaisten.com

Museo de Louvre. "San Miguel derribando al demonio." Consultado julio 29, 2014. www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-michel-terrasant-le-demon

The Metropolitan Museum of Art. Consultado enero 27, 2017. www.metmuseum.org/art/collection/search/56146

Museo del Prado. "San Miguel Arcángel". Consultado septiembre 30, 2014. <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/san-miguel-arcangel>

Museo del Prado. "San Antonio Abad y San Pablo primer ermitaño." Consultado julio 22, 2014. www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/San-antonio-abad-y-San-pablo-primer-ermitano/

Museo de Unterlinden. "San Antonio y San Pablo ermitaños" de Matthias Grünewald. Consultado julio 22, 2014. www.musee-unterlinden.com/visite-virtuelle.html

"La Visitación", escena narrada en las plegarias del novenario del Divino Niño. Consultado julio 22, 2014. midivinonino.com/novena.pdf

Apéndice

Método de Estudio para las obras relativas al paisaje

Este ensayo se ubica en la línea de “Teoría y Metodología”, razón por la cual se señalan cada uno de los puntos de análisis. Los objetivos centrales son dos: por una parte, exponer los pasos que se han considerado claves en el estudio de una obra plástica de paisaje y por otro, dilucidar sobre las posibles influencias iconográficas en un conjunto de obras.

La propuesta metodológica que se expone ha sido elaborada con base en conceptos prestados de diversos textos, entre los que se encuentran: “Estudios sobre Iconología” de Erwin Panofsky;¹ el método concerniente a la “Valoración Histórica” y la “Valoración Estética”, propuesto por José Fernández Arenas;² el aspecto narrativo abordado por Victor Stoichita.³ También han resultado claves algunos términos relativos al análisis de la obra artística, que proponen diversos investigadores en el Catálogo del Museo Nacional de Arte.⁴ En esta última fuente, se aprovecharon las nociones sobre la estructura formal, como el plano y determinados tipos de pincelada por ejemplo; así como el enfoque histórico hallado en los antecedentes. Estos elementos constituyen el marco medular del estudio iconográfico en la obra de arte.

¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, versión española: Bernardo Fernández (Madrid: Alianza Editorial, 1972), 13- 26.

² José Fernández Arenas, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte* (Barcelona: Anthropos, 1990), 154- 175.

³ Victor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*, versión española: Anna María Coderch (España: Alianza Editorial, 1995), 32.

⁴ Jaime Cuadriello, Rogelio Ruiz Gomar y Nelly Sigaut, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, tomo 2 (México: Museo Nacional de Arte, CONACULTA, INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas– Universidad Nacional Autónoma de México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004).

Con base en las aportaciones señaladas y una especie de “reelaboración teórica”, en este ensayo se pretende hacer el planteamiento para una propuesta metodológica, que pudiera definirse alrededor del campo categorizado como “Dimensión”. Entendido como una complejidad conceptual, susceptible de agruparse en una unidad correlativa, es decir, que está en relación con otras unidades. En este sentido, para el estudio de las obras plásticas de paisaje, se identifican las siguientes “Dimensiones: Histórica, Narrativa, Simbólica y Plástica, respectivamente.”

En la “Dimensión Histórica” se incluyen diversos aspectos históricos respecto a la obra que se estudia, como son: los antecedentes iconográficos, la biografía del artista, posibles influencias, trayectos físicos de la obra, trabajos de intervención sobre la pieza, labores de conservación, documentos, y en el caso de temas religiosos, referencias vinculadas con las prácticas devocionales. Entre los antecedentes iconográficos se pueden encontrar: tratados, planos cartográficos, mapas, otras pinturas, dibujos, grabados, estampas, miniaturas, manuscritos iluminados, libros de horas, biblias, códices, sarcófagos, cavernas, mosaicos, vitrales, vasijas, tapices, bordados, banderas, estandartes, retablos, esculturas, escudos, bajorrelieves, portadas de iglesias, libros de iconología, textos literarios, etc. Se sugiere que esta dimensión sea la primera en abordar, porque frecuentemente se pueden encontrar claves para el abordaje de las otras dimensiones.

De acuerdo con el planteamiento de este trabajo, la “Dimensión Narrativa” apela a dos categorías: la narrativa literaria y la narrativa plástica. La literaria se encuentra en primera instancia en un nivel discursivo externo a la obra de arte; sus fuentes pueden ser: relatos bíblicos, mitos, leyendas, relatos heroicos, tradición oral, canciones, novelas, cuentos, poemas, manifiestos, discursos ideológicos, etc. La “narrativa literaria”, frecuentemente ha tenido una existencia anterior a la interpretación del artista. La “narrativa plástica” se refiere ciertamente a la versión que el artista expone en su obra gráfica, en la pintura representada a través de una selección de imágenes (o escenas) que suelen estar basadas parcialmente en la narrativa literaria.

Respecto a la “Dimensión Simbólica”, en esta categoría el estudio se enfoca en las unidades con valor de símbolo, que están contenidos en la obra; pueden ser significados relativos a creencias, costumbres, ideologías y/ o cosmovisiones.

La “Dimensión Plástica” se refiere básicamente a dos aspectos de la obra: el primero, vinculado con el tratamiento plástico, donde resultan relevantes puntos como: dibujo, volumen, claroscuro, perspectiva, cromatismo; así como el tipo de pincelada y la composición. El segundo, con la asociación hacia alguna escuela, corriente o movimiento artístico. En este último sentido es que nos podemos referir a distintas estéticas: manierista, barroca, neoclásica, impresionista, postimpresionista, “futurista”, etc.

En concordancia con los objetivos que se persigan en la investigación, se podrá trabajar más una “Dimensión” respecto a otra. En este sentido, el método que se propone en este ensayo, no busca en ningún modo agotar la obra (ciertamente imposible), sino tan sólo plantear algunos elementos teóricos para la investigación académica. En trabajos futuros, el nivel de profundidad abordable en cada “Dimensión” correspondería con el tipo de estudio que se quisiera llevar a cabo; también habrían de tomarse en cuenta otros factores como la agenda, los recursos económicos y las características propias de la pieza artística. Las “Dimensiones”, desde este esbozo metodológico, también pueden presentarse mezcladas y no necesariamente tendrían que llevar un orden lineal, como se habrá notado en este mismo ensayo. Aunque, parece muy oportuno iniciar el estudio con el enfoque histórico.

En relación con la metodología planteada aquí, y que podría denominar en primera instancia algo así como el “Método de las Dimensiones sobre la Obra Artística”, se concluye que es el resultado de la conjunción de diversas aportaciones en el campo de las artes plásticas, pero al momento de otorgarles un nuevo marco de análisis, pretende acercarse a un esbozo teórico-metodológico, que en un futuro, sea susceptible de desarrollo, revisión, críticas constructivas, refutaciones y nuevos planteamientos. Se han aplicado algunos conceptos para los objetivos perseguidos en

este modesto ensayo, con ello posiblemente se hayan podido caminar los primeros pasos.

La definición de algunos conceptos básicos

Representación de la imagen plástica: Es una modalidad de “escritura particular” de la imagen en las obras artísticas. Es el resultado de una interpretación que hace el artista sobre los elementos expuestos mediante el dibujo, la perspectiva, el cromatismo, la textura, la pintura y las pinceladas. Para este trabajo, se comprenderá que todas las imágenes son interpretaciones variadas y en ningún momento serán copias, ni réplicas, tampoco reflejos de las cosas que se perciben en la esfera del mundo físico. Inclusive cuando se aluda a una imagen tendiente al “realismo”, se entenderá que nos estamos refiriendo a una representación de la imagen desde la mirada subjetiva del artista, y no a la imagen de la escena concreta.

Tratamiento plástico: Particularmente en este estudio se refiere al trabajo pictórico en el proceso de representación de la imagen. Con base en lo observado pueden ser de los siguientes tipos: “realista”, “hiperrealista”, “idealista”, “hiperidealista”, detallista, pinceladas de síntesis, pinceladas “abocetadas”, miniatura detallista, miniatura abocetada, pincelada libre de impresión, pincelada tallada, pincelada con empastes, “pincelada pastosa”, entre otros. En una sola obra de arte se pueden encontrar diferentes tratamientos plásticos.

Tratamiento plástico “realista”: Es aquel donde el artista parece buscar principalmente la representación de una semejanza cercana con el mundo exterior (físico) de las cosas y los espacios concretos; en este caso, se evocará a un tratamiento plástico tendiente al “realismo”.

Estilo naturalista: Es oportuno acotar que en ensayo se excluirá la utilización del concepto “naturalista”, en el contexto de estilo, con el fin de evitar posibles ambigüedades, ya que el género de paisaje se asocia invariablemente a diversos elementos vivos e inertes de la naturaleza.

Escena paisajística: Con este enunciado, particularmente en este trabajo, se hace referencia a la representación de un tipo de imagen compuesta donde se pueden observar varios elementos como pueden ser arbustos, árboles, palmeras, ríos, brechas, personas, animales, caminos, montículos, montañas, riscos, etc., que conectados entre sí, en la imagen plástica, parecen conformar un espacio de entorno de naturaleza, dentro del contenido general de la obra.

Los planos en la pintura de paisaje: Se definen por medio de líneas imaginarias que se trazan a manera de retícula sobre la obra; generalmente son horizontales, sin embargo, pudiera haber también algunos casos verticales. Cada línea suele dividir una unidad espacial representada en la imagen. El primer plano será aquel que imaginariamente aparezca más cercano al observador de la obra de arte; el segundo, frecuentemente se ubica en una zona intermedia y el tercero corresponde a un área que se visualiza más alejada. Cuando hubiera un cuarto plano, éste por orden lógico, ocuparía un lugar posterior al tercero. Por ejemplo, en la obra de “San Antonio y San Pablo ermitaños” (atribuido a Baltasar de Echave Ibía), el primer plano lo ocupa la escena central de la conversación de los santos; el segundo, el santo arrodillado. El tercer plano, San Antonio (miniatura) con los brazos extendidos; el cuarto, dos personajes minúsculos, en la escena paisajística que se extiende hasta el fondo.