



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en Artes Visuales  
Investigación en estudios de la imagen

La colección de Alberto J. Pani en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Una  
microhistoria sobre las galerías de la Antigua Academia de San Carlos (1918-1946)

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
*Angélica Ortega Ramírez*

TUTOR PRINCIPAL:  
Dr. José de Santiago Silva  
Facultad de Artes y Diseño

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Octubre, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN

# LA COLECCIÓN DE ALBERTO J. PANI

EN LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES.  
UNA MICROHISTORIA SOBRE LAS GALERÍAS  
DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS  
(1918-1946)

ANGÉLICA ORTEGA RAMÍREZ





# ÍNDICE

LA COLECCIÓN DE ALBERTO J. PANI  
EN LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES.  
UNA MICROHISTORIA DE LAS GALERÍAS  
DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS

1	INTRODUCCIÓN
16	<b>CAPÍTULO 1. COLECCIONISMO Y COLECCIÓN</b>
17	1.1 APROXIMACIONES AL COLECCIONISMO
21	1.2 FORMACIÓN DE LAS COLECCIONES DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS
30	<b>CAPÍTULO 2. ALBERTO J. PANI, AGENTE POLÍTICO Y CULTURAL</b>
31	2.1 SEMBLANZA BIOGRÁFICA
34	2.2 EL ARTE DE LA POLÍTICA. PANI EN LA VIDA POLÍTICA DE MÉXICO
40	2.3 LA POLÍTICA EN EL ARTE. PANI COMO AGENTE EN LA VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA DE MÉXICO

52	<b>CAPÍTULO 3. LA COLECCIÓN PANI EN LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES (ENBA)</b>
53	3.1 DIPLOMÁTICO Y COLECCIONISTA
56	3.2 LA PRIMERA COLECCIÓN PANI
57	3.2.1 ORIGEN
64	3.2.2 LÍNEAS CURATORIALES Y ANÁLISIS
74	3.3 PANI Y LA ENBA
84	3.4 EL MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS Y EL PROYECTO DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (INBA)
91	<b>CONCLUSIONES</b>
95	<b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</b>
101	<b>APÉNDICE. PRIMERA COLECCIÓN PANI: LISTA DE OBRA Y DATOS DE PROVENIENCIA</b>



# A M T

# G I O

# R E S

# A N

# D E C I

Este trabajo surgió durante mis exploraciones en el Archivo histórico de la Facultad de Artes y Diseño, en el marco del PAPIIT “Riqueza testimonial de México, Patrimonio de la Facultad de Artes y Diseño” en 2015. Desde entonces tuve contacto con documentos sobre la colección Pani y al ver las obras y autores que alguna vez ocuparon las galerías de la antigua Academia de San Carlos, se despertó mi curiosidad. Posteriormente, como investigadora responsable de las colecciones de Dibujo y Estampa en la Coordinación de Investigación, Difusión y Catalogación de Colecciones (CIDyCC) pude continuar indagando hasta que finalmente se convirtió en mi tema de investigación en el Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM.

Extiendo mi agradecimiento al doctor José de Santiago Silva quien más que un tutor ha sido un querido mentor a lo largo de estos años de arduo trabajo con las colecciones de San Carlos. Asimismo, la lectura y comentarios puntuales del comité de sinodales: Dr. Fernando Zamora Águila, Dr. Julio Chávez Guerrero, Dr. Renato González Mello y Dr. Eduardo Acosta Arreola. Por supuesto, le expreso toda mi gratitud a la Dra. Mireida Velázquez, directora del Museo Nacional de San Carlos del INBA, a Miguel Ángel Torres, Mariano Marroquín y al personal que me permitió el acceso a los expedientes e imágenes de la colección. Gracias a Miranda por realizar el diseño editorial y, junto con Andrea, hacer más divertidos los días en el Acervo.

Esta investigación, aunque represente un reto y crecimiento personal, no hubiese sido posible sin el apoyo, amor y motivación de toda mi familia. Como siempre, mis padres son mis pilares, mi hermano y sus consejos gruñones forman parte de mi guía. A mis amigos de hoy y siempre, Carla y Jorge, y tantos más que acompañan este camino. Finalmente, lo más importante: dedico este trabajo a mi esposo Jorge, el “nombre de mi hogar”, mi compañero de los días más luminosos.



# I N T R O D U C C I Ó N



# A. PRESENTACIÓN E HIPÓTESIS

Se puede decir que la historia de la Academia de San Carlos, hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD), no se concibe sin su vasto patrimonio artístico e histórico. Sus fondos de estampa, dibujo, numismática, escultura, fotografía, libros antiguos y archivo histórico cuentan con más de 75 mil bienes convirtiéndola en una de las colecciones más importantes y numerosas de México. Sin embargo, la historia de dichas colecciones aún está en construcción. Este trabajo nace de la necesidad de profundizar en problemáticas sobre la proveniencia y trayectorias de las obras que formaron parte de la Academia en el pasado y la constituyen en el presente. Es nuestro pensar que una colección es el corazón, el núcleo de una institución y es por ello imperativo comprenderlo y documentarlo.

A lo largo de más de 200 años de historia, esta institución educativa y su patrimonio han sido testigos y protagonistas de momentos paradigmáticos en el acontecer de nuestro país. Como veremos en el primer capítulo, San Carlos no

fue ajena a los periodos de abundancia y crisis de la economía nacional. Así, a finales del siglo XIX gracias a la reorganización promovida por el presidente Antonio López de Santa Anna y sus colaboradores, José Bernardo Couto y Javier Echeverría, los fondos de la Lotería Nacional fueron administrados por la Academia con lo cual fue posible comprar el edificio, darle mantenimiento y renovar la planta docente con profesores traídos desde Europa. Como parte de dichas acciones se construyeron galerías con el propósito de exhibir piezas de las colecciones y trabajos destacados de alumnos y maestros; esto respondió a un sentido didáctico, ya que el modelo neoclásico de educación artística dictaba que el aprendiz debía copiar modelos hasta llegar a la perfección. Desde entonces se organizaron exposiciones anuales que volvieron a la Academia lugar de legitimación para el arte mexicano.

Sin embargo, el panorama de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) cambió radicalmente en el siglo XX con el estallido de la Revolución mexicana tanto en términos estéticos como de estabilidad económica. Fue debido a este contexto que se dificultó la adquisición de piezas de autores consagrados, por lo que la donación del Estado mexicano de la colección comprada a Alberto J. Pani (con un prestanombres de por medio) representó un hecho casi aislado.

El ingeniero Pani comenzó a reunir el primer núcleo de su colección en 1919 mientras ocupó el cargo de Ministro plenipotenciario de México en París, durante el régimen de Venustiano Carranza. Él mismo narra que la situación precaria en la que se encontraba el continente europeo tras la Primera Guerra Mundial le permitió comprar a precios más económicos obras de pintores flamencos, españoles, franceses, holandeses, ingleses e italianos de los siglos XVI

al XIX. La reunión de esta obra no sólo siguió propósitos estéticos, se convirtió en un medio o capital político para posicionarse como agente de peso en el ámbito cultural nacional. Pani tenía la visión de brindar a la capital museos representativos y organizados que atrajeran al turismo extranjero y conformaran la base para la institucionalización de la cultura y sus recintos. La venta de su primer núcleo de colección a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y su posterior donación a las galerías de la ENBA en 1926 formó parte de dicho plan maestro en el que este espacio expositivo figuró como primera opción para la configuración de una red de museos.

A ese respecto la hipótesis de este trabajo es que la colección depositada por el ingeniero Alberto J. Pani en las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes formó parte de un proyecto que contempló la institucionalización de la cultura. Sin embargo, los términos en los que se llevó a cabo la adquisición, la dudosa autenticidad de la mayoría de sus piezas y la ruptura de un grupo de la comunidad de la ENBA con los principios de la enseñanza académica dificultaron la inserción o apropiación de este nuevo patrimonio en el espacio expositivo, lo que llevó a su eventual desincorporación. En ese sentido, la colección no sólo impactó en el capital político de Pani sino en los aspectos económico, espacial y social de la Escuela de Bellas Artes.



## B. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

La documentación sobre los materiales que han formado y/o forman parte del patrimonio de la Facultad de Artes y Diseño es un paso necesario para el registro y seguimiento de sus bienes. El caso de un conjunto tan importante como el de Alberto J. Pani nos da señas de la configuración del discurso visual en las galerías en un espacio y momento específicos y, también, nos habla del lugar que ocupaba este lugar de exhibición en la política posrevolucionaria.

Es por ello que el objetivo general de este estudio es analizar los motivos que dieron lugar a la integración de la colección Pani en las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes y el impacto que ésta tuvo en su espacio de exhibición y comunidad. En cuanto a nuestros objetivos particulares están:

**A** Documentar el proceso de adquisición de la colección, las condiciones en que obtuvo las obras y a qué respondió su selección de autores.

**B** Analizar el capital político y económico que poseía esta colección para Pani al depositarla en las galerías de la ENBA.

**C** Ponderar el lugar que tenía la ENBA en el proyecto nacional trazado por Pani para la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo de Artes Plásticas.

**D** Estudiar qué impacto tuvo la colección en el discurso del espacio de exhibición y en la comunidad de la ENBA.

Es importante recalcar que no es el propósito de este trabajo llevar a cabo el análisis iconológico de las piezas de la colección. En primer lugar porque la mayor parte de sus obras ya han sido estudiadas por excelentes historiadores del arte en los numerosos catálogos de exposiciones y publicaciones del Museo Nacional de San Carlos. Y en segundo lugar porque el enfoque de este trabajo se centra en el capital político y económico que posee una colección de arte (una constelación/ selección que responde al gusto e imaginario de un individuo) para detonar cambios en las dinámicas comunitarias e institucionales a nivel micro (las galerías de la ENBA) y macro (la conformación del INBA).

## C. CONTEXTO HISTÓRICO

La temporalidad del tema de estudio se sitúa en el periodo conocido como la Posrevolución. De acuerdo con la cronología propuesta por el Instituto Nacional de Estudios sobre la Historia de las Revoluciones de México (INEHRM), éste comienza con la promulgación de la Constitución mexicana de 1917 y culmina en 1968 cuando el autoritarismo institucional comienza a ser cuestionado por movimientos sociales. En el caso que aquí nos ocupa abordaremos una temporalidad que abarca las administraciones de los presidentes Venustiano Carranza (1917-1920), el interinato de Adolfo de la Huerta (1920), Álvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elías Calles (1924-1928), interinato de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), Abelardo L. Rodríguez (1932-1934), Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952). No obstante, al centrarnos específicamente en la figura de Alberto J. Pani, haremos énfasis únicamente en aquellos periodos en que este personaje estuvo involucrado en el círculo cercano al poder ejecutivo y cuando se dedicó a gestionar su colección y proyectos culturales.

El triunfo de la Revolución constitucionalista no significó la pacificación y estabilización instantánea del país. De acuerdo con Javier Garciadiego, “en varias y amplias regiones del país no se gozó de un día de paz entre principios de 1917 y mediados de 1920”.<sup>1</sup> A través del periodo posrevolucionario se fueron con-

solidando los principios que rigieron la política nacional e internacional de México durante el resto del siglo XX (algunos incluso continúan vigentes). La presidencia de Venustiano Carranza se caracterizó por el establecimiento de la legalidad y principios institucionales, el intento de pacificar a grupos militares que aún amenazaban a la estabilidad política y la confrontación con la situación económica agravada por siete años de lucha armada. Carranza fracasó en la negociación entre el poder legislativo y los distintos grupos en pugna y en cuestión de meses fue depuesto y asesinado mediante el Plan de Agua Prieta en el que la figura de Álvaro Obregón fue fundamental. Siguiendo los puntos trazados por el plan, una vez derrocado el gobierno carrancista se debía instalar a un presidente interino para dar tiempo a preparar nuevas elecciones presidenciales, este papel recayó en Adolfo de la Huerta quien ocupó el puesto durante seis meses.

A pesar de su breve mandato, De la Huerta se ganó el respaldo de Obregón y Plutarco Elías Calles. Pedro Castro afirma que el primer paso de su programa fue ““conciliar” las diferentes fuerzas políticas afines a la rebelión, para lo cual nombró un gabinete plural y de equilibrio entre los grupos a quienes de diferentes maneras se debía el buen término de la rebelión aguaprietista”.<sup>2</sup> Una vez realizados los comicios, el político sonoreense entregó el mandato al presidente electo, Álvaro Obregón el 1º. de diciembre de 1920.<sup>3</sup>

La figura de Álvaro Obregón revistió gran peso político desde el conflicto revolucionario, se convirtió en el estratega militar que logró el triunfo del bando constitucionalista. Su influencia sobre el ejército y los bandos en disgusto con la política moderada de Carranza lo posicionaron como el sucesor en la cadena presidencial. Una vez en el poder, el ejecutivo puso como una de sus

2. Pedro Castro, «Adolfo de la Huerta», *Gobernantes...*, 94.

3. De la Huerta se desempeñó como secretario de Hacienda durante el régimen obregonista, sin embargo, las diferencias con el mandatario le impulsaron a organizar su propia rebelión en 1923. Su movimiento fue fallido y se exilió en Estados Unidos, posteriormente ocupó puestos menores hasta su retiro de la vida pública.

1. Javier Garciadiego, «Carranza y el inicio de los gobiernos revolucionarios», en *Gobernantes mexicanos*, II: 1911-2000, coord. por Will Fowler (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 67.



prioridades el reconocimiento de su régimen por parte de Estados Unidos de Norteamérica, esto lo llevó a negociar los términos en materia de deuda externa y la escabrosa situación con las compañías petroleras que se hallaban en desacuerdo con el control del Estado mexicano sobre sus recursos naturales. El resultado final fueron los Tratados de Bucareli. Según Abdiel Oñate, sobre la gestión y asesinato de Obregón –a manos de un opositor– se construyó el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y la tradición autoritaria de la política mexicana:

Unas semanas después del magnicidio, en un discurso que se hizo famoso, Calles anunciaba el fin del caudillismo y el comienzo de una era de instituciones y de paz social, y delineaba planes para la formación de un gran partido, el PNR, que traería la añorada estabilidad política a México, causa por la cual Obregón había sido inmolado. Lo que Calles no podía saber era que el nuevo partido construido con el legado de Obregón, terminaría por monopolizar el poder político en México por lo que restaba del siglo XX. <sup>4</sup>

Georgette José Valenzuela afirma que la elección de Plutarco Elías Calles al puesto presidencial “inauguró el proceso de selección interna del grupo gobernante con todo el apoyo del Estado y los representantes de las fuerzas populares”.<sup>5</sup> Durante su candidatura se le percibía como:

... un hombre intransigente, anticlerical, testarudo, siniestro y torvo, pero a la vez recto, honesto, nacionalista y obrerista, que se había ganado a pulso el calificativo de revolucionario –sinónimo de favorecer a las grandes masas desposeídas y de promover los cambios históricos imprescindibles para lograrlo–, “moderno y modernizador”, muy hábil político y, por todo ello, evidentemente radical.<sup>6</sup>

Al inicio de su mandato contó con el apoyo de los sectores obrero y campesino, lo que reforzó su imagen de radical. Valenzuela al respecto divide en dos perio-

4. Abdiel Oñate, «Álvaro Obregón y la tradición autoritaria en la política mexicana (1912-1928)», *Gobernantes...*, 108.

5. Georgette José Valenzuela, «Los claroscuros de la presidencia de Plutarco Elías Calles: ¿el hombre fuerte de los años veinte?», *Gobernantes...*, 137.

6. José Valenzuela, «Los claroscuros de la presidencia de Plutarco Elías Calles: ¿el hombre fuerte de los años veinte?», 141.

dos la presidencia de Calles: la de “claridades” entre 1924 y 1926 y la “oscura” que va de 1926 a 1928. En la primera promovió la creación de leyes que “buscaron cambiar el rostro del país y de sus habitantes en todos los órdenes: políticos, económicos y sociales” mientras que en la segunda el gobernante aplicó un “conservadurismo dizque revolucionario” que tuvo como puntos más álgidos la reelección de Obregón (misma que tuvo como desenlace el atentado que acabó con su vida), la rebelión cristera (debido a la intolerancia al culto religioso) y una nueva amenaza de intervención militar estadounidense. Una vez concluido su periodo presidencial continuó poseyendo un gran poder sobre el puesto ejecutivo, de tal suerte que es conocido como “el Maximato” (1928-1936) pues se tenía la impresión general (o casi convicción) de que el que tomaba las decisiones seguía siendo Calles. Esta influencia duró hasta que Lázaro Cárdenas ordenó su salida del país hacia Estados Unidos en 1936.

El último mandatario que mencionaremos para contextualizar este estudio es Pascual Ortiz Rubio, ya que fue durante su administración que Pani perdió su capital político y retirado definitivamente de los cargos públicos. Ortiz Rubio, aunque fue “electo” a partir de la movilización y elección del PNR, intentó limitar la intervención de Calles pero fue inútil: incluso su gabinete estuvo conformado por sujetos leales al “Jefe máximo”. A escasos dos años, el presidente dejó su puesto. <sup>8</sup>

Durante el periodo posrevolucionario la Escuela Nacional de Bellas Artes también gestó una serie de transformaciones estéticas y entabló diálogos con la esfera gobernante. A la preponderancia que había ocupado el sector de Arquitectura en el Porfiriato se sobrepuso un sector de la comunidad de pintores,

7. José Valenzuela, «Los claroscuros de la presidencia de Plutarco Elías Calles: ¿el hombre fuerte de los años veinte?», 145.

8. Verónica Oikión Solano, «Pascual Ortiz Rubio: ¿un presidente a la medida del Jefe Máximo?», *Gobernantes...*

## D. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debido a la activa participación de Alberto J. Pani en los regímenes de la Pos-revolución, la literatura concerniente a su persona es abundante. Además de sus actividades administrativas, Pani halló tiempo para redactar gran cantidad de ensayos, análisis y memorias concernientes a sus gestiones. Dichos escritos nos proveen de información importante en torno a la conformación de su colección e ideas sobre cómo debía organizarse la cultura en el país. Para el tema que aquí nos ocupa abordaremos específicamente las obras *La Instrucción rudimentaria de la República* (1912), *Mi contribución al nuevo régimen* (1936) y *Tres monografías* (1941). Entre los que destacaremos como fuentes privilegiadas *Apuntes autobiográficos* (1943) y *Obsesiones y recuerdos* (1952) por mencionar directamente el tema en cuestión. *El Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani* (1921) escrito por Gerardo Murillo “Dr. Atl” es un referente obligado ya que se trató de un instrumento de legitimación que intentó disipar las dudas en cuanto a la autenticidad y pertinencia de las piezas, además de que incluye fotografías y descripciones del conjunto. Por su parte, la introducción al catálogo de su segunda colección nos da pautas del proceso de selección y gestión de su actividad como coleccionista. Asimismo se tendrán como referencia textos de sus contemporáneos como su hermano Arturo Pani y políticos de renombre como José Vasconcelos, Alfonso Caso y Marte R. Gómez en los cuales se mencionan los proyectos culturales y coleccionismo de Alberto J. Pani.



Hay una amplia producción historiográfica en torno a la figura de Pani, de la cual destacamos los trabajos de Ana Garduño y María de Lourdes Díaz Hernández. Garduño ha realizado aportaciones valiosas al estudio del coleccionismo en México, su tesis doctoral sobre Alvar Carrillo Gil no se limita a este personaje sino que proporciona un panorama bastante completo acerca de las tendencias mercantiles en la época posrevolucionaria; además, ha escrito varios artículos relacionados con la política cultural de nuestro sujeto de estudio. Díaz Hernández le dedicó su tesis doctoral a la promotoría arquitectónica llevada a cabo por Pani, en su investigación vislumbramos la red de contactos tejidas por el ingeniero, mismos que le ayudaron a posicionarse como agente cultural. Otras obras que han abordado la figura del político mexicano son el estudio monográfico de Carmen Aguirre y las tesis de Martha Guerrero Mills y Francisco Meza Padilla.

El contexto artístico y cultural que imperaba en México durante el siglo XX nos lo proporcionan trabajos de Justino Fernández, Raquel Tibol, Eduardo Báez, Xavier Moyssén, Laura González Matute, Renato González Mello, entre otros autores. Del primer historiador es indispensable citar su *Arte moderno y contemporáneo de México*; Tibol nos proporciona testimonios importantes sobre el medio artístico mexicano; Báez, por su parte, es la autoridad en cuanto al arte académico se refiere por lo que nos brinda información clave sobre la constitución de la Academia de San Carlos y sus galerías; Moyssén y su obra *La crítica de arte en México, siglo XX*, aporta fuentes hemerográficas que ayudan a analizar la figura pública de Pani y la respuesta que obtuvo su colección; González Matute con su monografía sobre el Grupo ¡30-30! y el artículo de González Mello sobre la dirección de Diego Rivera serán fuentes importantes para documentar los debates estéticos que se entablaron en esta comunidad. Por su parte, los catálogos de Elizabeth Fuentes y Flora Elena Sánchez son guías para la consulta de fuentes primarias sobre la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

# E. M E T O D O L O G Í A Y M É T O D O D E T R A B A J O

Este trabajo utiliza herramientas de análisis de la llamada nueva Historia cultural y la Microhistoria para aproximarse a las dinámicas sociales y culturales que se originan a partir de la inserción de una colección artística en una comunidad, a ese respecto será referente el trabajo de Peter Burke, Roger Chartier y Carlo Ginzburg. La nueva historia cultural es una corriente historiográfica que hace énfasis en la importancia del estudio de la vida cotidiana, sus expresiones materiales y espirituales, aspectos que habían sido dejados de lado por la tradicional historia económica y política. Al respecto, Peter Burke afirma:

Mientras algunos de los primeros historiadores culturales vieron a la cultura como un reflejo de la sociedad, la generación contemporánea está mucho más confiada en la autonomía y, en efecto, en la influencia de la cultura. No puedo expresar mejor este cambio que citando a Roger Chartier, quien posee, por supuesto, el don del epigrama, tan común en la cultura intelectual francesa. Chartier dijo una vez: “hace algunos años hicimos la historia social de la cultura, pero lo que hacemos ahora es la historia cultural de la sociedad”. Así, lo que los historiadores solían percibir como estructuras económicas y sociales rígidas, ahora son percibidas como algo más suave, más fluido, más flexible, como parte de la cultura.<sup>9</sup>

9. Peter Burke, «La historia cultural y sus vecinos», *Aleridades* vol. 17 no. 33 ene-jun (2007): [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172007000100011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172007000100011)

La Microhistoria se centra en el factor ambiental: todo se desarrolla en un espacio limitado que es construido/ definido por el trayecto de los humanos. Esta corriente concreta lo que otras formas de historiografía suelen manejar de forma abstracta, a saber, el entorno geográfico donde se desarrolla un suceso o desenvuelve la dinámica de una comunidad. Hay una “reducción en la escala” del análisis eligiendo a agentes individuales o comunitarios que aparentemente no figuran en la gran imagen de la Historia. Ginzburg nos dice:

...el impulso hacia este tipo de narración (más aún, el impulso a ocuparme de historia) me venía de más lejos: de *Guerra y paz*, de la convicción expresa de [Léon] Tolstói de que un fenómeno histórico puede ser comprensible solamente mediante la reconstrucción de la actividad de todas las personas que han formado parte de él. [...] *Il formaggio e i vermi* [*El queso y los gusanos*, una de las obras historiográficas más importantes de Ginzburg], la historia de un molinero cuya muerte había sido decidida hacía tiempo, por un hombre (un papa) que hasta un minuto antes no había oído hablar nunca de él, puede ser considerada producto mínimo y distorsionado del grandioso e intrínsecamente irrealizable proyecto de Tolstói: la reconstrucción de las innumerables relaciones que ligaban entre sí el resfriado de Napoleón antes de la batalla de Borodino, la disposición de las tropas y las vidas de todos los participantes en la batalla, incluyendo al más humilde de los soldados.<sup>10</sup>

10 Carlo Ginzburg, «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», *MANUSCRITS* no. 12 (1994), 31.



La combinación de ambas metodologías contribuye a generar un diálogo más flexible entre la figura política de Alberto J. Pani y la historia de su primera colección de arte en el espacio de las galerías de la ENBA. Gracias a los cuestionamientos planteados por la nueva historia cultural y la microhistoria se puede trascender la figura abstracta y reduccionista del término “Estado” para, en cambio, identificar a los promotores y/o detractores de las políticas en materia de arte en México. La siguiente cita a Ginzburg ilustra la idea:

Recientemente Giovanni Levi ha hablado de la microhistoria concluyendo: “esto es un autorretrato, no un retrato de grupo”. Me había propuesto hacer lo mismo, pero no he sido capaz. [...] Si esto es un autorretrato, entonces su modelo son los cuadros de Boccioni en los que la calle entra dentro de la casa, el paisaje dentro de la cara, lo externo invade lo interno, el yo es poroso.<sup>11</sup>

El historiador mexicano Luis González y González, exponente imprescindible de esta corriente, resume estas reflexiones en la frase “el ámbito microhistórico es el terruño: lo que vemos de una sola mirada o lo que no se extiende más allá de nuestro horizonte sensible”.<sup>12</sup> Es decir, la microhistoria es el estudio de un espacio y su comunidad, sus trayectorias, cotidianidades y redes afectivas. Así nos planteamos en este trabajo la pregunta: ¿De qué manera las filias y fobias activadas en el espacio de las galerías afectan y son afectadas por lo monumental?

Las galerías y el edificio de la antes llamada Academia de San Carlos son el terruño de esta investigación. Sus profesores y alumnos, las amistades y enemistades, los planes de Pani son esos afectos y trayectos locales que tienen eco o son resultado de las decisiones nacionales. Es “lo externo [que] invade lo interno” (y viceversa) mencionado por Ginzburg.

11. Ginzburg, «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», 42.

12. Luis González y González, «Hacia una teoría de la microhistoria», 16.

En adición a lo anterior, se toman elementos de las obras de Jean Baudrillard, (*El sistema de los objetos*), de Walter Benjamin (*El origen del drama barroco alemán*), Frank Ankersmit (*La experiencia histórica sublime*), Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*) y Gérard Wajcman (*El objeto del siglo*) para explicar el fenómeno del coleccionismo y la acumulación material de objetos estéticos. Para abordar la noción de “colección” desarrollamos el concepto de “constelación”, abordado por Benjamin en diferentes textos. Entendida la dinámica que plantea esta idea podremos profundizar en las diversas y complejas redes nodales implicadas en la conformación de una colección como la de Alberto J. Pani bajo el entendido de que “lo que miramos nos mira” ahondaremos en esta red semántica sopor-tada en este núcleo de objetos artísticos.

Desde la perspectiva de Warburg hay una noción que será por demás importante para el desarrollo de este proyecto: la vida de las imágenes. Desde sus estudios, el estudioso propuso una otra manera no sólo de significar las imágenes y con ellas las ideas que dan sentido a una obra de arte sino que además articula una puesta en perspectiva del tiempo, paradójicamente, no lineal. Desde su puesta en práctica, Warburg historia gestos, tonalidades, elementos que permiten establecer lazos significantes entre obras que en principio podrían parecer disímbolas. Wajcman, a partir de la historia de la primera mitad del siglo XX analiza y dibuja un mapa en donde los afectos, desde un proceso dialéctico, van resignificando a distintos objetos poseídos ya por una significación social y cultural consabida. En ese sentido, articula no sólo la vigencia o pertinencia de significados, objetos artísticos o de sus sistemas de validación, sino que explora sobre cómo la violencia de las guerras alteraron sus procesos tanto de recepción como de producción. Una noción capital para Wajcman es la de “ruina”.

Siguiendo a Walter Benjamin, elabora una fina lectura sobre la relevancia de este término para las generaciones de la posguerra. ¿Será que la colección reunida por Pani es una compilación ruinosa desde la óptica de Wajcman? ¿Qué tipo de dialéctica se produjo al traer estos objetos artísticos a un contexto como el mexicano en el momento en el que Pani lo hizo?

En cuanto al método de trabajo se refiere, esta investigación considera a la colección como una de sus fuentes primarias. Es por ello que se consultaron los expedientes de cada obra en la que es su sede actual: el Museo Nacional de San Carlos. Por otro lado, se tuvo acceso remoto a las bases de datos de la biblioteca y la Sección de Colecciones Especiales del Getty Research Institute de Los Ángeles, California. Asimismo fue fundamental el Archivo Histórico de la Facultad de Artes y Diseño donde se conservan papeles relacionados con la entrada, conservación y distribución de la colección Pani en las galerías. También se asistió al Archivo Histórico de la UNAM resguardado por el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), el ramo de Bellas Artes del Archivo General de la Nación (AGN) y el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores. A estas fuentes primarias se añadieron los materiales bibliográficos y herramientas metodológicas que ya hemos mencionado.



## F. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

De acuerdo con la hipótesis y objetivos planteados el trabajo se dividió en tres capítulos. El primero introduce al problema de la figura del coleccionista y la práctica del coleccionismo a nivel institucional e individual. El objetivo principal fue explicar las nociones básicas que se manejaron a lo largo de la investigación, específicamente en la cuestión del mercado del arte y el factor personal involucrados en el acto de reunir una colección de arte. Al haber una amplia bibliografía en torno a la historia del coleccionismo no fue nuestra intención abordar un tema que ha sido tan estudiado. En cambio, se decidió que la segunda parte del apartado se dedicara a contextualizar la formación de las colecciones de la Antigua Academia de San Carlos de tal suerte que se pudiera dimensionar la contribución que significó para sus galerías la donación del conjunto Pani.

El segundo capítulo tuvo como propósito analizar la vida y carrera de Alberto J. Pani, en tanto agente político y gestor de proyectos culturales. La semblanza del diplomático y creador de la colección aquí estudiada nos da pautas sobre sus redes de contactos y poder de decisión y acción en los ocho gabinetes presidenciales dentro de los que ostentó cargos de alto nivel. El conjunto de toda su experiencia profesional, las amistades y relaciones entabladas en su gestoría cultural impactaron y moldearon su faceta de coleccionista y lo llevó a concebir un proyecto más ambicioso: la creación de una red de museos que promoviera el turismo en la Ciudad de México.

Por último, el tercer capítulo está dedicado al análisis y documentación de la primera colección Pani. Comienza con la exposición de motivos y contexto que llevaron al político a involucrarse en la compra de arte durante su estancia en París siendo Ministro plenipotenciario de México en Francia. Prosigue con la composición de su conjunto: qué líneas curatoriales lo organizaron, los problemas de proveniencia y legitimación que posee la mayor parte de su obra debido a la escasez o nula existencia de datos sobre sus orígenes y términos de adquisición. Posteriormente aterriza en la recepción que tuvo la colección en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la forma en que se llevó a cabo la donación de los bienes y las opiniones encontradas que halló la intervención de Pani y su equipo en el discurso y espacio museográfico de las galerías. Finalmente se aborda la actuación del ingeniero en la conclusión del Teatro Nacional, posteriormente llamado Palacio de Bellas Artes, en el cual apostó finalmente su ambición de crear una secretaría de Estado dedicada a la institucionalización, control y promoción de las artes: el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Aunque el capital político de Alberto J. Pani se hallaba considerablemente mermado para entonces y no logró volver a ubicarse en el círculo cercano al poder presidencial, lo cierto es que su iniciativa al formar esta colección y colocarla como núcleo de un patrimonio artístico para dicha secretaría fue retomada años después (aunque con modificaciones a su visión original) por el gobierno de Miguel Alemán. En este escenario en el que agentes políticos buscaron establecer control sobre los discursos y espacios expositivos, las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes se convirtieron en el receptáculo de animadas contiendas entre los promotores y productores de las artes.

# CAPÍTULO

COLECCIONISMO  
Y COLECCIÓN



# 1. APROXIMACIONES AL COLECCIONISMO

El término “colección” proviene del latín *colligo* que significa “reunir”. El acto de coleccionar ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes, por lo que se considera un impulso casi natural en los individuos. Recurrentemente en la literatura que aborda esta temática encontramos la afirmación de que “cualquiera puede coleccionar”. Sin embargo, en este estudio pensamos que coleccionar va más allá de la acumulación *per se*, se trata de la reunión meditada y planeada de un conjunto de objetos al cual se le otorga un marco relacional que le da cohesión y significado, conformando un sistema. En ese sentido, no es plausible que cualquiera acceda al título de “coleccionista” ni que cualquier grupo de objetos se pueda nombrar “colección”.

Gérard Wajcman nos dice a ese respecto:

El coleccionista es el nombre de ese punto -exterior, invisible, ausente, supuesto, etc.-, que a todas luces habrá constituido realmente, materialmente la colección, pero que efectúa la misteriosa operación de elevar lo que no es más que una reunión de objetos, un simple montón, a un conjunto llamado “colección”. De modo que, ante ese “montón”, se hablará entonces de la colección de Fulano, de Mengano y de Zutano. En última instancia, un solo nombre puede ser suficiente.

Así pues, el coleccionista es el sujeto que se le supone a la colección como conjunto, es decir, como forma meditada, organizada, pensada. <sup>13</sup>

13. Gérard Wajcman, *Colección seguido de La avaricia* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 28 y 29.

Lo que sustraemos de la cita de Wajcman es que en buena medida lo que le da el carácter de “colección” a un congreso de objetos es el individuo o institución que lo ha reunido. La figura del coleccionista es “pieza a la vez constitutiva y excluida, único objeto de la colección”<sup>14</sup>; se trata entonces de la pieza que da sentido a ese sistema, a través de la cual es posible su comprensión. Así podemos afirmar que en la creación de una colección, el individuo se rige mediante dos principios: el deseo y el capital.

El deseo se manifiesta en la tan mencionada “enfermedad” del coleccionista, en su febril *necesidad* de adquirir “la pieza faltante” en aras de completar una “imagen del mundo”. Walter Benjamin menciona en su introducción al *Origen del drama barroco alemán*: “la idea es una mónada [...] cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo”. Si entendemos una colección como una idea, una “mónada”,<sup>15</sup> podemos intuir que acceder a dicha selección de objetos significa adentrarse en las motivaciones, obsesiones y reflexiones del mundo del coleccionista. El concepto de “mónada” tiene su raíz en los estudios pitagóricos en los que se concebía como unidad matemática o fundamento del mundo; sin embargo, quien lo estudió a mayor profundidad y de quien Benjamin retoma esta interpretación es de la obra *Monadología* (1714) de Gottfried Leibniz. El filósofo alemán contempló que en esa unidad o “sustancia simple” se podía experimentar la multitud “cuando hallamos que el menor pensamiento del que somos conscientes comprende una variedad en el objeto”.<sup>16</sup>

14. Wajcman, *Colección...*, 37.

15. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, (s. i., 1925), 10.

16. Gottfried Leibniz, *La monadología* (Madrid: Imprenta de R. Angulo, 1889), P. 13.

En su *Libro de los pasajes*, Benjamin se refiere directamente sobre este punto:

En lo que hace al coleccionista, y sin duda en cada uno de sus objetos, el mundo está presente y ordenado. Pero esto en relaciones sorprendentes, incomprensibles sin más para el profano. [...] Así, tanto los datos “objetivos” como por supuesto cualquier otro dato, reúnen para el verdadero coleccionista, en cada una de sus posesiones, una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo cuyo esbozo es el destino mismo de su objeto. <sup>17</sup>

Por otra parte, dicho deseo inevitablemente se verá alimentado o limitado por el capital. En el caso específico que aquí nos ocupa (el coleccionismo de arte), la reunión de las obras no sólo estará determinada por la visión del coleccionista sino en buena parte por la salud de sus finanzas. Ana Garduño aporta al respecto que “coleccionar es un acto social relacionado con el mercado y la crítica de arte”.<sup>18</sup> Es gracias al capital que el acto de la colección adquiere una dimensión colectiva que sobrepasa al mero deseo individual. A decir de José Luis Barrios, cuando un objeto ingresa a una colección pierde su función original para entrar a una “economía del gusto” en la cual se enuncian relaciones de poder que impactan en la apreciación de las obras a través de una “geopolítica del gusto” que distingue o categoriza a las manifestaciones culturales.<sup>19</sup>

El mercado del arte es un factor de gran peso en la configuración de esta “imagen del mundo”. En primer lugar porque las especulaciones, altibajos de la bolsa, oferta-demanda y demás movimientos financieros impactan en las valuaciones de la producción de un artista o periodo, lo cual será decisivo para que el coleccionista pueda adquirir o se resigne a dejar partir la(s) pieza(s) de su elección. También es preciso que consideremos el papel de la “inversión” en el acto de coleccionar pues, al menos en el arte, limitarnos a la dimensión afectiva que despierta una obra en el coleccionista sería caer en la idealización.

17. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Tres Cantos: Akal, 2005).

18. Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil* (México: UNAM. Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009), 15.

19. José Luis Barrios, «Arte, fantasmagoría y museo. Del sistema de signos a los flujos del gusto», en *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo* (México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Filosofía, 2009), 71.

que despierta una obra en el coleccionista sería caer en la idealización. Ercilia Gómez Maqueo afirma que el arte es una buena inversión porque “proporciona otros valores que no están asociados a la ganancia económica y que se refieren al bienestar que producen [...], el arte genera un “rendimiento estético” adicional”.<sup>20</sup> Siguiendo esta pauta económica, adoptaremos en este estudio la clasificación del coleccionista propuesta por Gómez Maqueo y que reproducimos a continuación:

1. Comportamiento de los “coleccionistas puros”: Estos coleccionistas generalmente son insensibles a incrementos en los costos, o a los cambios inesperados en los impuestos o en los riesgos financieros no pronosticables, mientras que los especuladores puros tienden a dejar el mercado cuando se presentan tales problemas. En caso de que la mayor parte de los actores sean coleccionistas puros es muy baja la probabilidad de retornar a un equilibrio financiero.
2. Coleccionistas corporativos. Podría pensarse que los coleccionistas corporativos estarían orientados a las utilidades financieras, pero en estos casos también prevalece el hecho de que el arte es comprado para fines de consumo y no de inversión.
3. Coleccionistas públicos (museos e instituciones): Estas instituciones aunque son coleccionistas relevantes están muy restringidas por sus Consejos Directivos y no pueden comprar o vender abiertamente, no pueden cambiar la especificidad de sus colecciones y no pueden destinar a otros propósitos los fondos asignados a comprar obras de arte.
4. Compradores eventuales: Estos compradores están muy influenciados por los cambios de la moda o del gusto y frecuentemente son inducidos por factores exógenos como la opinión de terceros. <sup>21</sup>

20. Ercilia Gómez Maqueo, «¿Es el arte una inversión?», en *Hablando en plata. El arte como inversión* (México: Océano, 2002), 125.

21. Gómez Maqueo, «¿Es el arte una inversión?», 132 y 133.



Hay que remarcar que el estudio sobre el mercado del arte representa un campo desafiante debido a que no siempre ha existido la preocupación por registrar y establecer estadísticas de las operaciones de compra-venta; esto limita poder contemplar el desarrollo de las tendencias, modas y altibajos de los mercados a nivel histórico. En otras palabras, el mercado del arte se caracteriza por su informalidad; es decir, los tratos y precios no son siempre comunicados ni justificados. Sin embargo, como lo veremos en los capítulos subsecuentes, gracias a las fuentes primarias es posible realizar una aproximación en la temporalidad que aquí nos ocupa.

Uno de los medios más importantes en la disposición colectiva de una colección es su exposición, ya sea temporal o permanente, en circuitos de exhibición como museos y galerías. Para esta aproximación retomamos la noción de “complejo expositivo” propuesta por el sociólogo Tony Bennett:

Las instituciones que comprende “el complejo expositivo” [...] se dedicaron a la transferencia de objetos y cuerpos de los dominios cerrados y privados en los que se había expuesto antes (a un público restringido) hacia ámbitos cada vez más abiertos y públicos donde, a través de las representaciones a las que fueron sometidos, formaron los vehículos para inscribir y transmitir los mensajes del poder (aunque de un tipo distinto) a toda la sociedad.<sup>22</sup>



22. Tony Bennett, «El complejo expositivo», en *Microhistorias y macromundos*. Vol. 1 (México: INBA. Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2010), 111.

En otras palabras, los objetos de la colección adquieren otros niveles de lectura dependiendo del espacio en el que sean exhibidos. En dicha espacialidad, además de transmitirse los “mensajes del poder” de la institución receptora o del coleccionista, actúa también la adjudicación de valores espirituales a este conjunto:

La cultura como medio y plataforma de transmisión participa en la elaboración espiritualizada de la exposición de la mercancía. [...] Convierte los objetos en “valores” y “tesoros” culturales, y esto lo logra a partir de instituir ciertas modalidades de la experiencia estética: al convertir los objetos de arte en “tesoros”, pone al espectador en una posición empática y frágil con respecto del poder de sumisión de estos objetos. Por otro lado, transfiere en su recepción esa cualidad incuestionable del valor del objeto, reificándolo.<sup>23</sup>

A decir de Wacjman, “la Mirada forma parte de la colección”,<sup>24</sup> tanto la institución cultural como los usuarios de la misma son partícipes en la construcción de significados en torno al conjunto de objetos. Roger Chartier añade al respecto:

Las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas. Ciertamente, los creadores, o las autoridades, [...], aspiran siempre a fijar el sentido y articular la interpretación correcta que deberá constreñir la lectura (o la mirada). Pero siempre, también, la recepción inventa, desplaza, distorsiona. Producidas en una esfera específica, el campo artístico e intelectual, que tiene sus reglas, sus convenciones, sus jerarquías, las obras se escapan y toman densidad peregrinando, a veces en períodos de larga duración, a través del mundo social. Descifradas a partir de los esquemas mentales y afectivos que constituyen la “cultura” propia (en el sentido antropológico) de las comunidades que las reciben, las obras se toman, en reciprocidad, una fuente preciosa para reflexionar sobre lo esencial: a saber la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado.<sup>25</sup>

23. Óscar Espinosa Mijares, “Imágenes especulares de la modernidad: Benjamin y la fantasmagoría del siglo XIX” en *Fantasmagorías, mercancía...* Op. Cit. P. 32.

24. Wacjman. Op. cit. p. 39.

25. Roger Chartier. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. España: Gedisa, 1992. P. XI.

Así, el “mundo” del coleccionista constituido en su origen por intereses y afectos personales, mediante la apertura al público adquiere una nueva “comunidad interpretativa” que le brinda valores y formas de experimentación propias. Esto ya sea con la lectura que da a los objetos e imágenes que integran a la colección, o bien el recorrido que realiza en el espacio de exposición pues como dice Joachim Koester: “un paseo es como un manual, una manera de abordar un espacio, una receta que se sigue pero con la que también se improvisa, dando margen a rodeos y derivas”.<sup>26</sup>

En el caso específico de esta investigación, usaremos los conceptos aquí planteados para analizar la colección reunida por el diplomático mexicano Alberto J. Pani a inicios del siglo XX, comprada por la Secretaría de Hacienda y donada posteriormente a las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En su respectivo capítulo veremos cómo se aplica la tipología del coleccionista a Pani, cómo impactó su selección al complejo expositivo de la Escuela y las interpretaciones que la comunidad de estudiantes y profesores le brindaron a esta incorporación.

En síntesis, podemos decir que el coleccionismo engloba la dimensión individual (el afecto), la colectiva (la mirada), la estética y la económica. Siguiendo las palabras de Jean Braudillard: “aun cuando la colección se convierte en discurso a los demás, es siempre en primer lugar, un discurso para sí mismo”.<sup>27</sup>

26. Joachim Koester, «Los paseos de Kant», en *Microhistorias...*, 352.

27. Jean Braudillard, *El Sistema de los objetos* (París: Editions Gallimard, 1969), 118.



# 1.2 FORMACIÓN DE LAS COLECCIONES DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS

Se puede decir que la historia de la Academia de San Carlos es la de sus colecciones. La razón de nuestra aseveración se fundamenta en la naturaleza de la enseñanza académica emanada del pensamiento filosófico ilustrado y el modelo neoclásico en el arte, en la cual se consideraba a la Antigüedad grecorromana como el canon a seguir. Esto generó la necesidad por parte de la institución de hacerse con los referentes para inculcar en la población novohispana el gusto por “la noble serenidad y serena grandeza”. El propósito de este apartado es brindar un panorama general sobre la conformación de los acervos de la Academia, deteniéndonos en las adquisiciones más importantes para analizar los alcances y limitaciones del coleccionismo practicado por una institución educativa. Esto nos brindará un marco de referencia en el cual podremos situar el conjunto reunido por Alberto J. Pani y evaluar tanto la pertinencia de su incorporación como su lugar en el desarrollo de las colecciones.

Para lograr lo anterior debemos comenzar revisando el desarrollo histórico de las Academias de arte. El surgimiento de este tipo de instituciones educativas tiene su antecedente más antiguo en la Academia fundada por Platón en la ciudad de Atenas en 384 a. C. Sin embargo, el modelo más cercano a las academias modernas se sitúa hasta el siglo XV en la ciudad italiana de Florencia donde se organizaron grupos de intelectuales como el Círculo público (1421), el *chorus Academiae Florentinae* (1456), y la Academia platónica (1460) para el estudio de la filosofía, filología y textos grecolatinos. Destaca entre ellas la Academia platónica, fundada por el filósofo Marsilio Ficino, ya que formalizó su estructura con el nombramiento de un director y la adopción de un programa de estudios. No obstante, se considera como la primera academia formal a la *Accademia Fiorentina* constituida en 1540 y patrocinada por el duque Cosimo I de Médici.

El gremio artístico retomó estos referentes para instalar la *Accademia del Disegno* en 1563, primer círculo académico dedicado a las artes. Tradicionalmente los artistas solían pertenecer a la cofradía de la Compañía de San Lucas o bien, a gremios artesanales que controlaban la producción, costos, el ingreso de nuevos miembros y la resolución de conflictos entre los integrantes. De acuerdo con Mary Ann Jack, la gestión de Giorgio Vasari,<sup>28</sup> Giovanni Montorsoli y Vincenzo Borghini ante el duque Cosimo I permitió la concreción del proyecto cuyo objetivo principal fue “promover el prestigio y avance de las artes de la pintura, escultura y arquitectura en la Toscana... sería responsable de una nueva y gloriosa etapa en el arte florentino a partir de la perfección del dibujo”.<sup>29</sup> El estatus legal de la Academia y el sustento económico provisto por la familia Médici permitieron la continuidad de esta organización. Más tarde, en 1593, fue instaurada en Roma la *Accademia di San Luca* mediante la petición del pintor Girolamo Muziano al papa Gregorio XIII.

Para el siglo XVII el modelo italiano ya había trascendido en Francia. En 1648 se fundó la *Académie royale de peinture et de sculpture* en París, misma que a partir de 1661 comenzó a ser administrada por la Corona:

...la Academia era la realización de las ambiciones estéticas francesas, sirviendo como espacio de encuentro, embajada cultural, taller y escuela de artes. Su función principal era recibir cada año a un pequeño grupo de artistas prometedores –todos laureados en el Premio de Roma– quienes trabajarían por un periodo de cinco años en un programa que incluía, en adición al estudio de la pintura, escultura y arquitectura, cursos de matemáticas, geometría, perspectiva y anatomía. Inherente a estos estudios estaría la imitación de lo antiguo y la emulación de los maestros del Alto Renacimiento romano.<sup>30</sup>

28. Para conocer más sobre el papel de Giorgio Vasari en la fundación y organización de la Academia del dibujo consúltese a Carl Goldstein, «Vasari and the Florentine Accademia del Disegno», en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38, Bd. H. 2 (1975), 145-152.

29. Mary Ann Jack, «The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence», en *The Sixteenth Century Journal* Vol. 7 No. 2 Oct. (1976), 9.

30. Paul Duro, «The lure of Rome: the academic copy and the Académie de France in the nineteenth century», en *Art and the academy in the nineteenth century* (Gran Bretaña: Manchester University Press, 2000), 133.

Aterrizando en el caso hispano, las reformas en el gusto ejecutadas por Italia y Francia no pasaron desapercibidas por los creadores españoles. Hubo al menos un par de intentos de convencer a las autoridades reales de apoyar la fundación de una academia de artes –en 1606 bajo el reinado de Felipe III y en 1660, la academia de Sevilla que se limitó a ser un espacio de estudio para el dibujo y modelado– pero no se concretó nada oficial hasta el régimen de Felipe V. Fue finalmente en 1752 cuando los artistas lograron la instalación de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid, seguida por la de Valencia (1768) y Zaragoza (1792).

El modelo académico español, de acuerdo con Thomas Brown, consideraba que “examinando a los artistas y aprobando solamente a aquellos que tuvieran el conveniente respeto por las reglas y competencia técnica, las academias procuraban garantizar los más altos cánones en el reino”.<sup>31</sup> Con el siglo XVIII la estructura de este tipo de instituciones siguió la pauta de la filosofía de la Ilustración y la corriente neoclásica. José de Santiago Silva aporta:

Aunque en el siglo XVI la Contrarreforma motivó cambios que condujeron a la configuración del estilo barroco, en realidad algunos de los principios fundamentales del Clasicismo pervivieron e hicieron posible en el siglo XVIII un nuevo viraje en su favor. Fueron decisivos en ese sentido la filosofía de la Ilustración, la consolidación de nuevos sistemas tecnológicos de producción, y de nueva cuenta el binomio compuesto por la monarquía ilustrada y el empoderamiento de una clase social detentadora de los medios de producción. Ello hizo posible un movimiento global centrado en ideales de progreso y refinamiento artístico referido a las formas y espíritu del Clasicismo.<sup>32</sup>

31. Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia, de 1792 a 1810* (México: Secretaría de Educación Pública, 1976), 91. (SEP/ Setentas, 3006)

32. José de Santiago Silva, «Carlos III desde México», en *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità* (Milán: Electa-Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2016), 122.



La ascensión de Carlos III al trono significó la elección del modelo neoclásico y, por tanto, su aplicación en las academias. Esta inclinación se debió principalmente a la formación esmerada del nuevo monarca en las artes y su experiencia como rey de las dos Sicilias cuando promovió las excavaciones de los sitios arqueológicos de Pompeya y Herculano entre 1711 y 1738.<sup>33</sup> Los vaciados realizados a partir de las piezas antiguas descubiertas y las colecciones donadas a la Corona por Anton Raphael Mengs y Diego Velázquez enriquecieron la colección de la Academia de San Fernando y conformaron los referentes visuales para las nuevas generaciones de artistas.

Las reformas impulsadas por la dinastía borbónica no sólo contemplaron lo administrativo sino también lo cultural. Esto se reflejó en el caso novohispano al establecerse como la Academia de San Carlos como institución reguladora del buen gusto y la producción artística.

Se puede ubicar el primer antecedente de la Academia de San Carlos en la Real Casa de Moneda de la Nueva España.<sup>34</sup> En dicha institución –abocada a la acuñación de unidades de cambio que circulaban entre el Nuevo y Viejo continente– se solía impartir instrucción de la técnica de grabado. Sin embargo, se sabe que Carlos III no estaba del todo satisfecho con el desempeño de los talladores ya que sus diseños carecían del parámetro neoclásico y en la elaboración se desperdiciaba preciado metal. Fue por ello que el soberano designó al académico de San Fernando de Madrid, Jerónimo Antonio Gil, Tallador Mayor de la ceca novohispana en 1778. Con dicho cargo le responsabilizó de la supervi-

sión del trabajo de acuñación, así como de la formación de los “naturales” en este menester. Se sabe que para llevar a cabo esta labor pedagógica, Gil “trajo libros, estampas, dibujos e instrumentos y la colección de camafeos griegos y romanos que por Real Orden del 21 de septiembre de 1778 le fueron entregados en la Academia matritense”.<sup>35</sup> Thomas Brown indica que este primer núcleo de la colección estuvo compuesto por 4 ó 5 piezas escultóricas, 96 dibujos, 96 estampas, 334 medallas griegas y romanas, 3142 medallas de cobre y plomo, y una caja de moldes de azufre.<sup>36</sup>

El interés que despertó esta iniciativa motivó que el 29 de agosto de 1781 se presentara ante el virrey Martín de Mayorga el proyecto para la instauración de la primera academia de artes de América. El mandatario nombró una junta para estudiar el caso, tras lo cual, el 4 de noviembre del mismo año iniciaron las actividades de una Escuela Provisional de Dibujo en los talleres de la Casa de Moneda. Finalmente, el 25 de diciembre de 1783 una Real Orden de Carlos III estableció la Real Academia de San Carlos de la Nueva España quedando Jerónimo Gil como su primer director general y el único con nombramiento vitalicio.

Gil sabía que los materiales que había traído consigo no serían suficientes, a largo plazo, para la formación artística por lo que el 18 de julio de 1782 envió una “Lista de adornos y galerías” a las autoridades peninsulares para que se remitieran a la Nueva España:

Los [libros] de la Herculana y Pompeyana que da el rey nuestro señor. Todos los ornatos de las logias de Rafael, que últimamente se han hecho por suscripción en Roma.

[...]

35. Abelardo Carrillo y Gariel, *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982), 5.

36. Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos...*

33. José de Santiago Silva, «Carlos III desde México».

34. Para conocer más de la historia de la Casa de Moneda de México consúltese a Felipe Castro Gutiérrez, *Historia social de la Real Casa de Moneda de México* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas, 2012); Eloisa Uribe, et. al., *Casa de moneda, cinco siglos de tradición: evolución histórica en los albores del tercer milenio* (México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1999).

La serie de estampas de la columna de Antonio y las antigüedades de Palmira, todas las obras de Piranesi o Piranci [sic].

La serie de estampas de Lepoutre [sic] y los mejores libros de arquitectura y de geometría [...]; entre los que deben venir las obras de Forti y las de Fose que son ornatos y arquitectura; asimismo la colección de diversos adornos que se han hecho en diferentes tiempos para estudio de todas clases, como son sillerías, camas imperiales y ornatos de coches, carrozas y palacios, y para el arte de la cerrajería, herrería y armería, sería bueno una colección de lo relacionado, y por lo perteneciente al arte de la platería, todo lo conducente a dicho ramo en pedrería y demás.<sup>37</sup>

Tan importante era brindar a la nueva Academia de modelos para la enseñanza como darle una sede. Se decidió buscar un sitio para tal efecto, siendo la primera opción el predio de Nipaltongo; sin embargo, los altos costos que implicaba la construcción del plantel frustraron el plan. La solución a la que se llegó fue reformar el edificio del antiguo hospital del Amor de Dios, tras lo cual se llevó a cabo el traslado de las actividades académicas en 1791.<sup>38</sup>

En cuanto a la Pinacoteca, las primeras donaciones de obra fueron un retrato de Antonio González Velázquez, un autorretrato de Rodríguez Juárez y uno de Ibarra respectivamente y un bodegón de Antonio Pérez de Aguilar. A este primer núcleo se agregaron otras adquisiciones, dando un total de 99 piezas en 1785. Carrillo y Gariel nos da el siguiente dato:

El anhelo de formar una pinacoteca es tan grande, que bien pronto se gestiona y obtiene el cumplimiento de la Real Orden de 3 de noviembre de 1782, por la que se manda que los “cuadros de los conventos suprimidos se custodien en la Academia, y colocados ordenadamente sirvan a la utilidad y recreo del público.

Y no fue pequeño el número de obras obtenidas como consecuencia de aquel acuerdo, a juzgar por lo que indica un inventario de diciembre de 1786, en que se hace patente el acrecentado caudal de las Galerías, puesto que contaban con 124 cuadros al óleo, representando escenas sagradas, retratos de generales de la Compañía, Padres Jesuitas, autorretratos de pintores, cuadros de flores, etc.<sup>39</sup>

37. «Informe de 18 de julio de 1782» enviado por Jerónimo Antonio Gil, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos en Facultad de Arquitectura, documento 10.

38. Elizabeth Fuentes Rojas, *Historia gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940* (México: UNAM. Facultad de Artes y Diseño, 2018), 52-54. (Acervo permanente)

39. Abelardo Carrillo y Gariel, *Las Galerías de pintura de la Academia de San Carlos* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944), 13.

Además de los bienes procedentes de la Compañía jesuita, la colección de estampa y dibujo continuó creciendo gracias a remesas posteriores y donaciones de obra de profesores. Asimismo, es conocido que como parte del procedimiento para obtener el grado de académico de mérito, los aspirantes debían otorgar a la institución una muestra o la obra original; esto ayudó a la ampliación de los acervos.

En cuanto al acervo bibliográfico, Thomas A. Brown apunta que en el inventario realizado por José Esteve –alumno de Jerónimo Antonio Gil– en 1791, sólo se consiga la existencia de 49 libros, entre ellos: “el Compendio de matemáticas de Bails, el Vitruvius de Castañeda, un libro de grabados de Rafael, varios tomos de arquitectura italiana, un volumen de geometría de Euclides, [...]”. Esto indicaría un detrimento respecto al inventario de 1786 en el que se registran 89 volúmenes. Para 1792, gracias a la buena situación económica, la junta superior de la Academia proporcionó al vendedor de libros madrileño, José Mostí, 500 pesos para que reuniera:

...una lista de treinta libros, que incluía *Vida de los pintores* de Vasari, las actas de las academias de arte españolas e italianas y libros de Vignola, Johann Joachim Winckelmann, Diego Velázquez y Benito Bails. [...] El 15 de abril de 1793 Mostí contestó que, aunque tuvo dificultades para localizar las actas de las academias, había ya reunidos doce de los volúmenes solicitados a Madrid y había encargado la compra de los otros, escribiendo a franceses e italianos fuera del país. Después de seis meses Mostí avisó al presidente de San Carlos que había embarcado cuatro cajas de libros en la fragata Diana para su pronta entrega en Nueva España...<sup>40</sup>

40. Thomas Brown. *La Academia...*, 14 y 15.



Con el inicio del movimiento de Independencia nacional en 1810, las arcas de la Academia se vieron gravemente afectadas por lo que tanto su funcionamiento como su poder adquisitivo se vieron mermados. Uno de los testimonios más lastimeros sobre la situación fue brindado por el ministro estadounidense Joel Roberts Poinsett en 1822:

Temprano, en la mañana, visitamos la Academia de Bellas Artes, que fue una escuela de pintura y escultura, pero que hoy está olvidada y convirtiéndose en ruinas por las mismas causas que han dañado a otras instituciones: los fondos han sido destinados a otros usos, debido a las exigencias del gobierno.

Hay muy buena colección de vaciados en excelente estado de conservación, pero quién sabe el tiempo que duren así, porque parte del techo se ha derrumbado cerca de ellos, y el agua cae en el piso de la sala en que se encuentran.<sup>41</sup>

Al deberse 37 meses de sueldos a maestros y carecer de vías de financiamiento, todas las actividades se suspendieron en diciembre de 1822 hasta 1824. De acuerdo con Carrillo y Gariel, en 1830 hubo un intento por incorporar a las galerías la obra reunida por el obispo de Puebla, Antonio Joaquín Pérez Martínez, uno de los primeros y principales benefactores de la institución. Sin embargo, dichas gestiones fracasaron y sólo se tiene registro de algunas piezas enviadas por Francisco Pablo Vázquez, Enviado Extraordinario de la República cerca de la Santa Sede (1833). Dicho lote estuvo integrado por cuadros anónimos y estudios del pensionado Ignacio Vázquez.<sup>42</sup>

La Academia tuvo una época de bonanza a partir de 1843 gracias al decreto publicado por el presidente Valentín Canalizo –siguiendo el proyecto propuesto por Javier Echeverría, Manuel Díez de Bonilla y Honorato Riaño– en los que cedió la administración de los fondos de la Lotería Nacional a San Carlos.

41. Carrillo y Gariel, *Las Galerías...*, 26.

42. Carrillo y Gariel, *Las Galerías...*, 30.

Otro decreto firmado esta vez por el presidente Antonio López de Santa Anna dispuso la contratación de profesores europeos, la manutención de seis alumnos en el Viejo continente para el perfeccionamiento en su profesión y el restablecimiento de los premios anuales. Así fue como se integraron a la planta docente Pelegrín Clavé en el ramo de pintura, Manuel Vilar en escultura, Javier Cavallari en arquitectura, George Austin Periam en grabado en lámina y Santiago Bagally en grabado en hueco.

En lo concerniente a las colecciones, el documento ordenaba al ministro mexicano en Roma promover un concurso anual “ofreciendo un premio de consideración por el mejor cuadro, y otro por la mejor estatua que se presenten, con la condición de recoger las obras premiadas para remitirlas a la Academia”.<sup>43</sup> Asimismo, uno de los requisitos para la aceptación y renovación de los cargos académicos de los nuevos profesores fue la donación de obra a la institución. Carrillo y Gariel menciona:

En esa forma pasan a las Galerías de Escultura, la semi colosal de Tlahuicole, representando al general tlaxcalteca en acto de combatir en el sacrificio gladiatorio, ejecutada por Vilar como satisfacción a su primera contrata, y a su segunda, los bustos de Santa Anna, de Lucas Alamán y del propio Couto, entonces –1856– Presidente de la Academia, pues desde 29 de noviembre de 1852 ocupó ese puesto, vacante por muerte de Echeverría. Corresponde a la tercera contrata de Vilar la escultura que representa al santo patrono de la Academia, San Carlos Borromeo, abrazando a un joven (1859).

Por lo contrario, Clavé no se mostró muy diligente en hacer honor a su compromiso, pues hasta diez años después de contratado, presentó su cuadro inspirado en la locura de Isabel de Portugal.<sup>44</sup>

Además de la producción de sus profesores y pensionados, el boato económico de esta etapa permitió la compra de muestras de artistas externos. En 1845 llegó obra de los pintores italianos Silvagni, Podesti y Cogheti. Otra remesa im-

43. «Apéndice 4. Decretos de 1843» en Eduardo Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781-1910* (México: UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009), 279.

44. Carrillo y Gariel, *Las Galerías de pintura...*, 32.

portante fue la de 1854 cuando José Salomé Pina fue comisionado para “adquirir cuadros de historia sagrada o profana ejecutados por los mejores pintores de Roma, así como una colección de grabados”, a dos meses de este encargo, llegaron al acervo grabados al buril ejecutados por Delaroche, Sheffer, Leopoldo Robert, Ingres, entre otros. A su vez, la colección numismática se vio beneficiada con un cuantioso lote de monedas encargadas por Bernardo Couto,<sup>45</sup> mientras que las galerías de escultura recibieron vaciados de piezas de las colecciones vaticanas encargadas al escultor Pedro Tenerani (1861).

Tras el deceso de Echeverría, José Bernardo Couto fue nombrado presidente de la Junta Directiva. Fue responsable de gestionar el embellecimiento de la fachada de la Academia, el salón de actos y la hoy llamada sala Pelegrín Clavé. Además, Carrillo y Gariel cita una misiva fechada el 8 de marzo de 1855, en la que el funcionario se dirigió a las comunidades religiosas para:

...formar una galería con las mejores pinturas que existan en la República y las más que puedan adquirirse, dignas de llamar la atención por su distinguido mérito y fama de sus autores. Para tan grandioso proyecto, se ha tenido presente que los Religiosos son los poseedores de las mejores obras de esa clase, así como fueron los primeros en introducir y cultivar la ilustración civil y religiosa en los primitivos tiempos de la conquista de estos países; y se ha creído por lo mismo, que no habiendo declinado ese espíritu, serán hoy los que con gusto contribuirán a la realización del expresado proyecto.<sup>46</sup>

Antonio López de Santa Anna respaldó tal iniciativa ordenando a los líderes de cada congregación el envío de las mejores obras para que se pusieran a disposición de la Academia, a cambio de otros cuadros o murales ejecutados por alumnos. De esta forma trabajos importantes de autores novohispanos pasaron a formar parte de la colección, entre ellos, Baltasar de Echavé, Baltasar de Echavé Ibía, Juan Correa, Miguel Cabrera, Francisco Eduardo Tresguerras, Luis Juárez, etcétera.

45. Carrillo y Gariel, *Las Galerías de pintura...*, 32 y 33.

46. Carrillo y Gariel, *Las Galerías de pintura...*, 39.

De acuerdo con Báez, la Guerra de Tres Años produjo grave inestabilidad para el país y a las finanzas de la institución debido a los préstamos obligados que tuvo que brindar al gobierno conservador. Esto derivó eventualmente en la falta de recursos para renovar el contrato de los profesores Eugenio Landesio, Cavallari, Periam y Bagally. Una vez establecido el gobierno de Benito Juárez (1861) se removió la Lotería de San Carlos y estipuló la manutención de la ahora Escuela Nacional de Bellas Artes con fondos gubernamentales. El director Santiago Rebull consiguió que Juárez consintiera en trasladar las mejores obras de los conventos clausurados a raíz de las Leyes de Reforma; así se realizó una selección de piezas pertenecientes a los templos de la Profesa, San Agustín, entre otros. No obstante, la instalación del Segundo Imperio con Maximiliano de Habsburgo a la cabeza, implicó el retorno de algunas de esas obras a sus sitios de origen, mientras que otras no lograron salir de las galerías de San Carlos:

Posiblemente la celeridad con que se desarrollaron los sucesos de carácter militar, evitó que muchas de las obras sufrieran los perjuicios inevitables de su traslado a otro sitio, aun cuando la tradición quiere hacer que Rebull, intencionalmente, retardó el embalaje de las pinturas, y las que quedaron debidamente empacadas lo estaban en cajas tan voluminosas, que no cupieron por las puertas.<sup>47</sup>

A pesar de la Guerra de Intervención, el presupuesto de la Escuela no se redujo de manera tan dramática como en el movimiento de Independencia; Báez lo atribuye a “un real y creciente interés de las clases medias y altas por el ejercicio y producción de las bellas arte”.<sup>48</sup> Además, el acervo se incrementó gracias al Registro de propiedad artística y literaria instalado en 1877 por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, el cual ordenaba a los autores anexar a la ENBA una copia de la obra que desearan patentar. A partir de 1883 dicho registro comenzó a proteger (y por tanto, a recibir) la autoría de los materiales

47. Carrillo y Gariel, *Las Galerías de pintura...*, 45.

48. Báez, *Historia de la Escuela...*, 62.



fotográficos. Báez afirma que de 1891 a 1898, la ENBA cayó en una “aparente inercia”, ya que quienes sustituyeron a los docentes extranjeros no se hallaron a la altura de sus maestros y se discontinuó la organización de las exposiciones anuales.

A inicios del siglo XX:

Las autoridades no eran ajenas a la convicción de que era necesario iniciar un cambio en la educación superior. El 15 de diciembre de 1897, siendo secretario de Justicia e Instrucción Pública don Joaquín Baranda, se promulgó una nueva Ley de Enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes. [...] La verdadera novedad de este plan fue reconocer, a todos los que lo desearan, el derecho a asistir a clases sin otro requisito que sujetarse al Reglamento interior de la Escuela. [...] Pero el plan de 1897 no pudo sacudir la apatía de toda una década.<sup>49</sup>

Otro intento por renovar la Escuela transcurrió en 1902 con el cambio de director Román Lascuráin por el arquitecto Antonio Rivas Mercado. En 1901 se registró la compra, por parte de la Secretaría de Justicia para la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la emblemática escultura de Jesús F. Contreras, *Malgré Tout*, las pinturas *El tormento de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre y *Los borrachos* del pintor catalán, Antonio Fabrés. Por otro lado, se incrementó el acervo de escultura clásica con la remesa gestionada por Rivas Mercado y el profesor Carlos Lazo (1903), cuyo objetivo era “hacer en la de San Carlos un patio como el existente en la Academia de París”; los vaciados más destacados de ésta son el grupo de la tumba de Lorenzo y Julián de Médici y el *Moisés* de Miguel Ángel Buonarroti, la Victoria de Samotracia y fragmentos del Partenón, el Erecteión y el *Apoxiómenos* de Lisippo.<sup>50</sup>

No obstante esta impresionante remesa, Abelardo Carrillo y Gariel no duda en calificar a esta época “luctuosa para las Galerías”:

49. Báez, *Historia de la Escuela...*, 204.

50. Carrillo y Gariel, *Las galerías...*, 52 y 53.

...la [Galería] de pintura, a pretexto de hacer una selección, padeció el almacenamiento de gran número de sus cuadros que sufrieron el natural deterioro; la colección de yesos fue embodegada, rompiéndose muchas de sus excelentes reproducciones; y la galería de grabado en lámina y en hueco, desapareció en forma absoluta, pues si bien es cierto que algunos de sus ejemplares se conservan, otros se regalaron y gran número se extravió. Refería el pintor don Félix Parra que, como si se tratase de papel de desperdicio, los grabados regaban el patio de la vieja Academia, y que él, personalmente, logró salvar muchos recogidos y llevándolos más tarde al Museo Nacional.<sup>51</sup>

Otro cambio acontecido en 1903 fue el ingreso del pintor catalán Antonio Fabrés. De acuerdo con Elizabeth Fuentes, el sector de artistas plásticos se sintió en desventaja con la decisión de Porfirio Díaz de nombrar como director a un arquitecto por lo que buscaron contrarrestar la situación con adhesión de Fabrés. En sus clases incorporó vestuario, escenografía, el uso del salón anfiteatro, la iluminación eléctrica y la fotografía. Estas diferencias respecto al método de enseñanza del dibujo y la brecha salarial entre el arquitecto mexicano y el catalán provocaron numerosas desavenencias entre ambos. Finalmente, Fabrés se retiró del país en 1907 no sin haber formado a una generación de jóvenes con actitud crítica hacia la Academia y conscientes de la importancia cultural de su sector frente al pragmatismo de la rama arquitectónica.<sup>52</sup> Entre sus alumnos más destacados estuvieron Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Francisco Goitia, entre otros.

En lo que se refiere a las colecciones, el método de Fabrés contribuyó al aumento del acervo fotográfico:

...concedió a la fotografía un papel muy significativo como modelo visual para guiar los ejercicios dibujísticos de los alumnos. De allí que se haya decidido contratar a un fotógrafo de planta al servicio de las demandas del profesorado, un cargo cubierto sucesivamente por maestros como Efsio Caboni, Antonio Garduño y, ya en los años veinte, Agustín Jiménez.

51. Carrillo y Gariel, *Las galerías...*, 66.

52. Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929* (México: UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000), 14 y 15.

Además, las autoridades escolares se interesaron en adquirir series de reproducciones fotográficas de obras “célebres” para coadyuvar a la formación histórico visual de los artistas en ciernes. De allí la presencia de álbumes como los de la llamada “colección Anderson” (el equivalente decimonónico de una empresa reprográfica de circulación internacional, [...]), o el de la “colección Baxter”.<sup>53</sup>

Una de las últimas incorporaciones del periodo porfirista se llevó a cabo en 1910, a raíz de la V Exposición Internacional de Venecia, el rey Víctor Manuel dio como obsequio a México una reproducción del *San Jorge* de Donatello, misma que fue colocada en la fachada de la ENBA.

Los festejos del Centenario de la Independencia sellaron el final del régimen. En el caso de los artistas plásticos, el ambiente político exacerbó los ánimos de la comunidad. Ese mismo año estalló la Revolución que derrocó al régimen de Díaz y que conjugó a miembros de la comunidad de la ENBA en torno a la causa insurgente. Lo que había iniciado como una protesta por la exposición de arte español organizada por el gobierno en detrimento a la producción nacional, trascendió posteriormente en la conocida como Huelga de Santa Anita (1911-1912) que congregó a los estudiantes en torno a una misma causa: expulsar de la dirección a Rivas Mercado.

Con el posicionamiento del sector de pintura, escultura y grabado en la dirección y el triunfo del bando constitucionalista, vinieron transformaciones a nivel administrativo pero, sobre todo, estético. El modelo de enseñanza tradicional y sus referentes visuales dejaron de tener sentido para las nuevas generaciones. Incluso, durante el periodo de Alfredo Ramos Martínez (1920-1928), las actividades se descentralizaron del plantel de Academia para concentrarse en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares. Este arte social, de acuerdo con Alma Barbosa, buscó:

53. Eduardo Báez, «Prólogo», en Elizabeth Fuentes. *Historia gráfica...*, 14.

...generar conciencia entre los trabajadores sobre sus injustas condiciones laborales, su sometimiento como clase social y la relevancia de su participación política. Con la convicción de la función social del arte, cada una de estas agrupaciones ilustró gráficamente las contradicciones sociales y políticas de su momento histórico: la crítica al capitalismo, la aspiración de la utopía socialista y la confianza en la organización de los trabajadores e intelectuales para promover cambios sociales.<sup>54</sup>

El viraje del interés del arte revolucionario determinó el abandono de las colecciones, mismas que a ojos de una parte de la comunidad, representaban la “tradición académica”. Un ejemplo de ello se dio en 1928 con el grupo ¡30-30! –integrado por Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, entre otros– el cual realizó un movimiento contra Ramos Martínez, los profesores que continuaban impartiendo cátedra en la Academia de San Carlos y los conservadores de sus galerías, como se leyó en el 2º. Manifiesto Treintatrentista: “Nosotros no estamos con lo que han llamado a últimas fechas “tradición académica” eso que se lleva como tradicional en la Academia no es sino importación y la parodia de las obras de peor gusto europeizante...”<sup>55</sup>

A pesar de esto, las arcas de la ENBA continuaron incrementándose con distintas donaciones gubernamentales. Una de ellas fue la colección Pani misma que analizaremos en los siguientes capítulos.

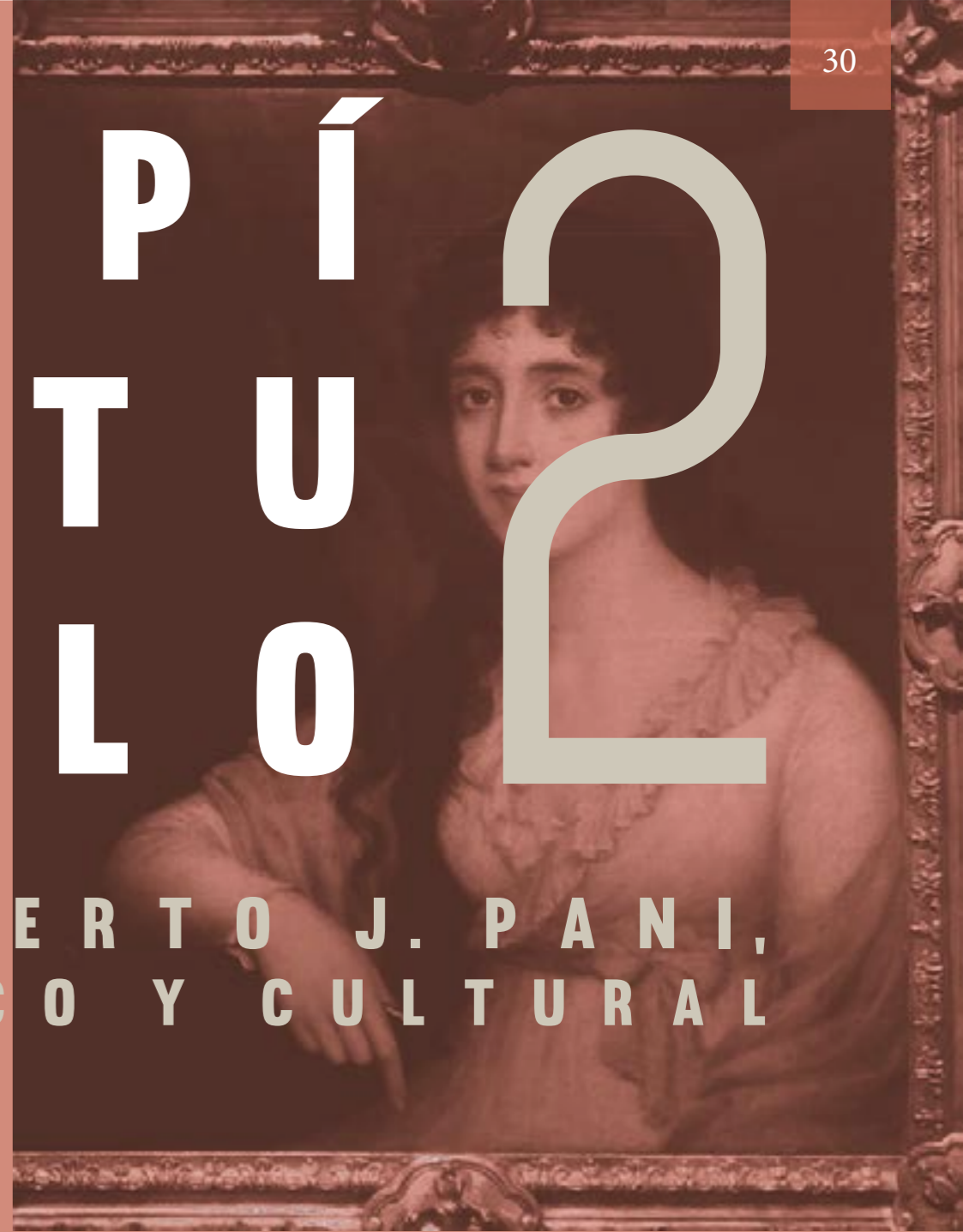
54. Alma Barbosa Sánchez, *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural* (México: Universidad Autónoma Metropolitana. Consejo Editorial de la División de Ciencias-Ediciones del Lirio, 2015), 66.

55. Alma Barbosa Sánchez, *La estampa...*, 60.



# CAPÍTULO

ALBERTO J. PANI,  
AGENTE POLÍTICO Y CULTURAL





## 2.1 SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Alberto José Pani Arteaga nació en Aguascalientes en 1878 en el seno de una familia liberal acaudalada. Su abuelo materno fue Camilo Arteaga, diplomático que participó activamente en la presidencia de Benito Juárez en la tentativa de convencer a Maximiliano de Habsburgo de no instalarse en México, fue gobernador del estado en dos ocasiones (1849 y 1857) y fundó el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes. Su abuelo paterno, Ricardo Pani, fue un médico inmigrante italiano quien radicó en el país corto tiempo para después instalarse de forma permanente en Florencia. Sus progenitores, Paz Arteaga y Julio Pani Letechipía, se conocieron en París mientras su padre estudiaba ingeniería en la Escuela Central de París. La pareja contrajo nupcias el 30 de agosto de 1864 y se trasladó a Aguascalientes en 1866.

Paz Arteaga dio a luz a trece hijos, de los cuales sobrevivieron once, ya que Enrique murió víctima de una epidemia de tifo y Ricardo feneció a causa de una afección en el hígado a los 22 años de edad. Alberto fue el undécimo en nacer y aunque en sus memorias se expresa afectuosamente de todos los miembros de su familia, con quien más se relacionó fue con su hermano Arturo ya que ambos se dedicaron a la ingeniería.<sup>56</sup> Sus primeros años estuvieron fuertemente marcados por la religión católica, inculcada por el lado materno. En 1880, Julio Pani hizo una breve incursión en la vida política al quedar electo como diputado al Congreso de la Unión para representar al estado. Durante ese periodo Paz y sus hijos se trasladaron a la Ciudad de México, una vez terminada la administración, regresaron a Aguascalientes. Asimismo, gracias a las relaciones entabladas generaciones atrás, el hogar fue sede frecuente de fiestas y tertulias organizadas por sus padres. Este entorno contribuyó para que Alberto J. Pani afianzara amistades que posteriormente impactaron en su vida profesional, María Lourdes Díaz dice al respecto:

56. Arturo Pani eligió, al igual que su hermano mayor, la carrera de ingeniería. A lo largo de su trayectoria política, Alberto llegó a emplear los servicios de Arturo en obras del sector público y privado. Tal fue el caso de las remodelaciones al edificio de la Embajada de México en Francia y la construcción del Hotel Reforma.

Si comenzamos a entretener los vínculos de los personajes que participarán con Pani en la edificación de obras, hay que anotar que a partir de este momento se detectan ya que el abuelo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, Pedro Santacilia, fue secretario particular de Benito Juárez al mismo tiempo que Jesús Terán ejercía su cargo como diplomático. Ignacio Mariscal, tío de los arquitectos Nicolás y Federico Mariscal, también fue miembro del gabinete de Juárez...<sup>57</sup>

Alberto continuó su educación en el Instituto de Ciencias y Artes, inaugurado por su abuelo. El programa de estudios estaba basado en la doctrina positivista<sup>58</sup> creada por Auguste Comte e impulsada por su alumno Gabino Barreda durante el régimen de Porfirio Díaz. De acuerdo con Aureliano Ortega Esquivel, la reforma educativa implementada por Barreda:

...se caracteriza por el esfuerzo explícito por adaptar a la circunstancia mexicana, de la mano de la educación científica, un razonamiento y una actitud positivos, racionales, mentalmente emancipados, de los cuales habrán de derivarse aplicaciones prácticas que aquella corriente considera absolutamente necesarias del progreso material y moral.<sup>59</sup>

Durante los seis años en que Pani estuvo en el Instituto, desarrolló dotes de oratoria y, gracias a la edición de un periódico estudiantil, entabló más amistades que le acompañarían en futuras empresas políticas y culturales. Entre ellos contamos a Gerardo Murillo Dr. Atl “quien será uno de sus principales consejeros en la conformación de la cultura nacional revolucionaria”,<sup>60</sup> a su vez, a Ezequiel A. Chávez quien sería futuro rector de la Universidad Nacional (1913-1914).

57. María Lourdes Díaz Hernández, «Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura en México, 1916- 1955» (tesis de doctorado, UNAM, 2009).

58. De acuerdo con el Diccionario de filosofía de XXX, el positivismo: ...se trata de un movimiento filosófico inspirado en el empirismo y el verificacionismo. [...] La fuerza conductora del positivismo puede muy bien ser considerada como la adhesión al criterio de verificabilidad en relación al significado de los enunciados de tipo cognitivo. La aceptación de ese principio llevó a los positivistas a rechazar como claramente problemáticas muchas de las afirmaciones de la religión, la moral y del tipo de filosofía que ellos describen como metafísica.

«Positivismo lógico» en ed. Por Robert Audio, *Diccionario Akal de filosofía* (Madrid: Akal-Cambridge University Press, 1995), 776 y 777.

59. Aureliano Ortega Esquivel, «Gabino Barreda, el positivismo y la filosofía de la historia mexicana», *Revista de Hispanismo Filosófico* No. 15 (2010), 118.

60. Díaz Hernández. «Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura en México, 1916-1955», 65.

En 1896, el joven se estableció en la Ciudad de México para estudiar la carrera de medicina. Para ese entonces, una combinación desafortunada entre la mala administración de su padre y el incremento de capital y tecnología extranjeros, llevó a la familia a un precario estado económico por lo que Pani sobrevivió en la capital gracias a una beca otorgada por el estado y la generosidad de amigos y familia. Al poco tiempo de haber iniciado sus estudios, la naturaleza de la profesión médica se le reveló demasiado cruenta:

...intenté rectificar aquel rumbo en el sentido de mi natural inclinación por las matemáticas y el dibujo, cambiando los estudios de medicina por los de arquitectura. Chucho Contreras [Jesús F. Contreras] me disuadió en ese intento haciéndome una desconsoladora pintura de la Academia de San Carlos y de su profesorado. Me pasé entonces a la Escuela Nacional de Ingenieros.<sup>61</sup>

A pesar de no haber ingresado como estudiante en la Academia de San Carlos (entonces, Escuela Nacional de Bellas Artes), Pani frecuentó el círculo artístico a través de sus amigos de antaño: el ya mencionado Dr. Atl y el escultor Jesús F. Contreras. De éste último testimonia:

Quiso incorporarme a su grupo de bohemios, en el que brillaban los resplandores de los más altos luminares del Arte mexicano. Mi orgullo y escasez de recursos me libraron de caer en tan tentador peligro de disipación. [...] Conocí y traté superficialmente a todos los del grupo, pero no tuve la ocasión de hacer más que tres amigos que supieron serlo mientras vivieron: el mismo Chucho Contreras, el delicado poeta G. Urbina –el viejecito– y Chucho Trillo...<sup>62</sup>

Lo cierto es que Pani en sus estudios fue alumno de irregular asistencia pero buenas calificaciones. A su decir, sólo ingresaba a aquellas clases que aportaban contenidos distintos a los que ya había abordado en el Instituto de Aguascalientes. Una vez concluidas sus materias realizó prácticas en obras de irriga-

61. Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos* (México: Senado de la República, 2003), 38.

62. Pani, *Apuntes autobiográficos*, 37.



ción de La Laguna, Durango junto al arquitecto e ingeniero (y amigo de su padre), Ramón de Ibarrola; posteriormente colaboró en el proyecto de una planta hidroeléctrica dirigido por Miguel Ángel de Quevedo y su última práctica consistió en realizar el estudio de cimentación de un edificio proyectado por el arquitecto Emilio Dondé para el Palacio del Poder Legislativo Federal. En 1902 sustentó su examen profesional.

Antes de ingresar a la planta docente de la Escuela Nacional de Ingenieros (1906) y ser nombrado miembro del Consejo Universitario, contrajo nupcias con Esther de Alba (bisnieta del ex presidente Manuel de la Peña y Peña) con quien tuvo dos hijos. En 1908 abrió su propio despacho de ingeniería, ahí proyectó el edificio para la Planta de Bombas en Xochimilco, el acueducto de la Loma del Molino del Rey en Chapultepec y la Planta de Bombas No. 1 en Tacubaya. A su vez, continuó trabajando en la Comisión Técnica de las Obras de Provisión de Aguas Potables para la Ciudad de México bajo las órdenes de Manuel Marroquín y Rivera hasta 1911.

Sin embargo, la carrera y vida de Alberto J. Pani dieron un giro inesperado e irreversible con el inicio del movimiento revolucionario liderado por Francisco I. Madero en 1910.

## 2.2 EL ARTE DE LA POLÍTICA

### PANI EN LA VIDA PÚBLICA DE MÉXICO

En marzo de 1908 salió al público la entrevista Díaz-Creelman, en la que el presidente Porfirio Díaz Mori consideró que era tiempo oportuno para que surgiera un partido de oposición en México. Las declaraciones del dictador encendieron los ánimos, formándose clubes antireeleccionistas y fomentando el interés de los jóvenes en asuntos políticos. La figura de Francisco I. Madero tomó mayor importancia una vez que se negó a aceptar los resultados de la elección que daban el triunfo, nuevamente, a Díaz. El político, tras sufrir encarcelamiento y huir hacia los Estados Unidos, convocó al movimiento armado el día 20 de noviembre de 1910.<sup>63</sup> Con el triunfo maderista se inauguró un nuevo episodio en la historia de México y, a su vez, en la vida de Alberto J. Pani.

63. Para profundizar en el movimiento revolucionario consúltese a *Nueva historia mínima de México* (México: El Colegio de México, 2018); Javier Garciadiego, *Ensayos de historia sociopolítica de la Revolución mexicana* (México: El Colegio de México, 2011); Friedrich Katz, *El Porfiriato y la Revolución en la historia de México: una conversación* (México: Era, 2011); Katz, *Madero y los Estados Unidos: el gobierno de los Estados Unidos y el derrocamiento del presidente Francisco I. Madero* (Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003); entre otros.

Por primera vez Pani ingresó a la vida política adhiriéndose a la campaña maderista. Acudió a la Convención del Partido Constitucional Progresista (11 agosto a 2 septiembre 1911) como delegado del Club Electoral “Orden y Progreso” de la Ciudad de México. Durante el encuentro, apoyó la candidatura a la vicepresidencia de José María Pino Suárez sobre la de Vázquez Gómez; para ello:

...me propuse recabar datos concretos y seguros, para aportarlos a la Convención, sobre la desastrosa gestión ministerial del discutido candidato a la Vicepresidencia de la República y, al efecto, acudí, como fuente de información abundante y fidedigna, el laborioso, probo, inteligente, culto y patriota ex Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes Lic. Don Ezequiel A. Chávez, siempre interesado por la causa de la educación nacional y dispuesto a servirla en todos los tiempos y en todas las circunstancias.<sup>64</sup>

El discurso pronunciado por Pani y sus gestiones, junto a Valentín Gama, para organizar la Agrupación Democrática Estudiantil conformada por alumnos de la Universidad Nacional, le dio visibilidad ante el equipo de Madero. De esta forma, fue incluido como presidente del Comité Directivo del IV Distrito Electoral de la Ciudad de México para dirigir las acciones relativas a la campaña Madero-Pino Suárez en compañía de Antonio Díaz Soto y Gama y Félix F. Palavicini.<sup>65</sup>

64. Pani. *Apuntes...*, 96.

65. Éste sería de los primeros encuentros con Félix F. Palavicini quien fue agente político y cultural coetáneo y, más adelante, enemigo de Pani.



Su participación en los comicios de 1911 significó para Pani su inclusión en la nueva administración como subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, bajo las órdenes del secretario Miguel Díaz Lombardo <sup>66</sup> (Imagen 1). Comenzó sus labores el 21 de noviembre de 1911, dejando su puesto de primer ingeniero en la Dirección Técnica de las Obras de Provisión de Aguas Potables, su cátedra en la Escuela Nacional de Ingenieros y su despacho privado, que quedó en manos de su hermano Arturo.

Pani se refiere a su superior, Díaz Lombardo, como “simpático, caballeroso, inteligente, culto y, por añadidura, algo flojo, cualidad ésta que completa al Secretario ideal... para un Subsecretario trabajador”.<sup>67</sup> Durante tres meses se desempeñó como subsecretario, sin embargo, los problemas en el gabinete de Madero interrumpieron sus labores. De acuerdo con sus *Apuntes autobiográficos*, durante una reunión con Madero se expresó la preocupación por el “postergamiento” de Pino Suárez en su cargo de Vicepresidente, lo que planteó la posibilidad de su cambio a la Secretaría de Gobernación:

Opiné contrariamente a la resolución de provocar el ingreso del Vicepresidente de la República al Gabinete y, sobre todo, en una Secretaría, como la de Gobernación, eminentemente política. Ante la firmeza inquebrantable de esa resolución, propuse que siquiera se llevara a una posición apolítica, como la de Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

-A propósito- afirmé basado en mis conversaciones con el titular de dicha Secretaría y seguro de obrar de acuerdo con sus deseos- sé que el Lic. Díaz Lombardo gustosamente cambiaría su actual puesto por el de Ministro Plenipotenciario en París.

A los pocos días fueron acordados por el Presidente el traslado del Lic. Díaz Lombardo a la Capital de Francia y los nombramientos de Secretario de Gobernación a favor del Lic. Don Jesús Flores Magón y de Instrucción Pública y Bellas Artes a favor del Lic. Pino Suárez.<sup>68</sup>

66. Miguel Díaz Lombardo (1850-1912). Inició su carrera magisterial desde temprana edad. Fue director del Liceo de varones de la ciudad de Colima y posteriormente de la Escuela Normal para varones. En 1894 fue nombrado jefe de Instrucción Pública, fue ratificado y jubilado por Madero en dicho cargo en 1912. Consultar *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México* (México: Porrúa, 1964), 107.

67. Pani. *Apuntes...*, 115.

68. Pani. *Apuntes...*, 115.



Imagen 1. José María Pino Suárez acompañado por Miguel Díaz Lombardo y Alberto Pani. 18 noviembre 1911. Fototeca Nacional INAH. Catálogo: 36905

Díaz Lombardo, de amplia carrera magisterial, se jubiló en 1912 y partió a su ciudad natal, Colima. Mientras tanto, Pani continuó con su cargo bajo la breve gestión de José María Pino Suárez. Fue durante este tiempo que, a partir de la información que había recabado de Ezequiel A. Chávez, pudo completar su folleto “La Instrucción Rudimentaria en la República” que dio pie a su libro *Una encuesta sobre Educación Popular*, publicado hasta 1918. Según Pani, el entusiasmo que despertó su crítica al programa de instrucción rudimentaria instalado al final del Porfiriato causó asperezas entre él y Pino Suárez, ya que oficialmente continuaban asignándose recursos a las escuelas derivadas de dicha iniciativa. El vicepresidente intentó coartar las facultades de Pani implementando un reglamento en el cual se debía limitar a resolver “asuntos de mero trámite y de obvia resolución”. El descontento del subsecretario lo llevó a presentar su renuncia, por lo que ocupó durante unos meses la Dirección General de Obras Públicas del Distrito Federal en cuyo cargo reunió información que después daría pie a su publicación *La higiene en México*.<sup>69</sup> Este conflicto con Pino Suárez no llegó a trascender debido a la usurpación de Victoriano Huerta en febrero de 1913.

De acuerdo con Pani, intentó advertir a Madero sobre la inminente conspiración pero no tuvo éxito. Al haber formado parte del grupo cercano al presidente y estar conspirando a favor de la causa constitucionalista, su inminente aprehensión lo obligó a abandonar el país para después unirse a las tropas de Venustiano Carranza en Nogales, Arizona. Fue en este tiempo que entró en contacto con Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, entre otros militares que en el periodo posrevolucionario ocuparon la presidencia y cargos importantes, lo cual continuaría impulsando su carrera política.

69. Alberto J. Pani, *La higiene en México* (México: J. Ballezá, 1916).

Después de un tiempo en el campamento carrancista, se trasladó a Washington como agente confidencial de la Revolución. Posteriormente se volvió a unir a Carranza en Ciudad Juárez, haciendo funcionar la Oficina Selladora de Billetes (Imagen 2). Su eficiente trabajo lo llevó a ser nombrado cabeza de la Tesorería General de la Primera Jefatura. Durante el gobierno provisional de Carranza volvió a ocupar la Dirección General de Obras Públicas del Distrito Federal y fungió como cabeza de la Dirección General de los Ferrocarriles Constitucionalistas.

Una vez victoriosa la revolución constitucionalista, en abril de 1917 asumió el cargo de Secretario de Industria y Comercio. En esa administración actualizó oficinas de la Oficina de pesas y medidas, incorporó la Escuela Superior de Comercio y Administración a la Secretaría e instaló un Laboratorio de Experimentación Industrial. Asimismo, convocó al I Congreso Nacional de Comerciantes que sesionó del 12 de julio al 4 de agosto de 1917. De dicho congreso se estableció la Confederación de Cámaras de Comercio de los Estados Unidos Mexicanos. Asimismo, como parte de sus funciones en el gobierno carrancista, viajó como embajador a Washington para negociar el retiro de las tropas norteamericanas involucradas en la expedición punitiva contra Francisco Villa, a raíz de ello se firmó el memorándum “De la Mott-Pani” en el que se aceptó la salida de los elementos militares estadounidenses y la protección de la frontera entre ambos países.

A pesar de estas iniciativas, se enfrentó a una gran oposición de las compañías petroleras por la reforma al artículo 14 en los que se esbozaba la nacionalización del petróleo. Los problemas diplomáticos que acarreo esta reforma y el





Imagen 2. Nicéforo Zambrano y Alberto J. Pani acompañados de otras personas durante una incineración de billetes falsos, ca. 1915. Fototeca Nacional INAH. Catálogo: 148876

desgaste en las relaciones con el presidente, posiblemente fueron razones para que Pani renunciara a la Secretaría y fuese enviado como Ministro Plenipotenciario de México en París en 1918.

Como entre los colaboradores inmediatos del Presidente y demás altos funcionarios de la Administración era yo el único que se había mostrado ostensiblemente simpatizador de las Potencias Aliadas y Asociadas, a pesar la marcada simpatía del señor Carranza hacia los Imperios Centrales, fui designado –entendiendo que sugerido este nombramiento por el mismo Encargado de Negocios de Francia– Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en París. Cualesquiera que hayan sido el origen y las circunstancias de mi nombramiento, lo agradecí infinitamente al señor Carranza, porque me daba la ocasión de hacer un viaje a Europa, que era el sueño de mi vida. Abandoné, pues, la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo y salí para el lugar de mis nuevas funciones, vía New York, a mediados de, diciembre de 1918, acompañado de mi familia y del personal de la Legación: un consejero y tres Secretarios, que llevaban también a sus familias.<sup>70</sup>

La misión diplomática requería negociar con los franceses el pago de daños infligidos a sus connacionales a raíz de la Revolución y, además, presenciar la firma de los tratados de Versalles. A su arribo, el 11 de enero de 1919, fue consciente del ambiente hostil hacia los mexicanos debido a la suspensión de pagos de la deuda externa. Esto trajo consigo meses de incertidumbre, ya que le fue negada su entrega de cartas diplomáticas al presidente Raymond Poincaré hasta el 12 de mayo. No obstante lo anterior, su gestión fue de tal suerte exitosa que cuando dejó la legación recibió la Cruz de la Orden Nacional de la Legión de Honor.

Para 1920, con el asesinato de Venustiano Carranza en Tlaxcalantongo y el ascenso de Álvaro Obregón al poder, Pani fue llamado a regresar a México para unirse al nuevo gobierno. De esta manera, en 1921 fue nombrado Secretario de Relaciones Exteriores, cargo que ocupó durante dos años y en el cual se des-

70. Pani, *Apuntes...*, 246.

taó por llevar a cabo las negociaciones con Estados Unidos de América para el reconocimiento del régimen obregonista, a raíz de ello se firmó el Tratado de Bucareli en 1923 no sin antes poner marcha atrás al Convenio De la Huerta-Lamont<sup>71</sup> y aceptar una deuda estratosférica al país del norte.

Tras ese cargo, pasó a ser Secretario de Hacienda y Crédito Público de 1923 a 1927 (Imagen 3), en el marco de la presidencia de Plutarco Elías Calles. Como parte de su administración, Pani hizo realidad un proyecto que había sido casi imposible de realizar antes debido a la situación bélica y económica del país: la fundación del Banco de México en agosto de 1925. De acuerdo con el estudio de Martha Tavares:

No obstante las expectativas que motivaron la fundación del Banco Único de Emisión, la desconfianza se extendió entre la población de manera general, habiendo incluso quien lo señalara de prematuro. En correspondencia al suspciaz recibimiento, pocos fueron los bancos asociados. Por tales motivos, el Banco adoptó en sus inicios una política conservadora: emitió cantidades mínimas de billetes, y operó por un tiempo como un banco comercial más. Así, concedió algunos créditos personales y, aunque rebasó el límite de préstamos al gobierno, pudo fortalecer su crédito y convencer a los demás bancos de asociarse.<sup>72</sup>

Imagen 3. Alberto J. Pani, secretario de Hacienda y Crédito Público en su oficina, retrato, ca. 1924. Fototeca Nacional INAH. Catálogo: 24472



71. Para profundizar en el convenio De la Huerta-Lamont y su relación con Pani consultar a Pedro Castro, «El convenio De la Huerta-Lamont de 1922: La diplomacia financiera como arma de la revolución», *Revista Economía. Teoría y práctica* <https://www.azc.uam.mx/publicaciones/etp/num7/a4.htm>

72. Martha Liliana Espinosa Tavares, «Análisis crítico del discurso editorial del extinto periódico El Globo (1925). Estudio de caso: “Ataques” a Alberto J. Pani» (tesis de licenciatura, UNAM, 2013), 14.



El régimen hacendario de Pani limitó los gastos administrativos, fundó el Banco Nacional de Crédito Agrícola y creó la Comisión Nacional de Caminos que impulsó la construcción de 700 km de carreteras. Para 1926, México registraba un superávit de 21 millones de pesos. Sin embargo, la guerra cristera, la crisis mundial de la plata y las delicadas relaciones con Estados Unidos sumieron al país en una crisis económica que puso en jaque el trabajo del Secretario. Eugenio F. Rovznar afirma que la renuncia de Pani en 1927 se debió a “ciertas desavenencias con el Secretario de Industria, Comercio y Trabajo, Luis Morones, quien se oponía a la idea de favorecer la inversión de capital extranjero en México y estaba más a favor de una política nacionalista”.<sup>73</sup> La salida de Hacienda significó otro exilio para Pani, ese mismo año partió por segunda ocasión a París como Representante diplomático en Francia.

En 1931, durante la presidencia de Pascual Ortiz Rubio, fue enviado como Embajador en España y Portugal, para después retornar a México como Secretario de Hacienda y Crédito Público bajo el régimen de Abelardo L. Rodríguez. Lo cierto es que la relación entre Pani y el círculo presidencial fue deteriorándose irreversiblemente, en primer lugar porque Rodríguez desconfió de la lealtad que su secretario mantenía hacia Calles y en segundo, se produjeron asperezas en el Gabinete por la intromisión de Hacienda en asuntos concernientes a la Secretaría de Educación Pública por lo que se pidió la destitución de su titular. Tras su segunda salida de la Secretaría no volvió a ocupar un cargo oficial.

De haber sido en algún momento considerado por Calles como posible candidato a la presidencia, años después, en su obra *Obsesiones y recuerdos*, Pani se expresó del mismo como “el máximo retroceso democrático del Nuevo Régimen, pues redujo el campo electoral a la expresión mínima de la sola voluntad del

73. Eugenio F. Rovznar, «Alberto J. Pani: Un capitalista revolucionario», *Investigación Económica* vol. 37 No. 145 julio-septiembre (1978), 215.

Jefe Máximo de la Revolución”.<sup>74</sup> Sin importar sus intentos por regresar a una posición de poder, Pani no volvió a estar presente en la vida política y se dedicó por completo a la iniciativa privada y a escribir sus memorias, discursos y estudios sobre la democracia y aportaciones al régimen. En sus propias palabras:

Lo tardío e inútil de mi arrepentimiento [...] y su procedencia de un pecado de omisión y no de acción, recuerdan el de las once mil vírgenes cuando vieron que la Magdalena entraba al cielo, santificada. El coro de sus once mil voces estremeció la bóveda infinita con esta amarga exclamación: ¡Para haberlo sabido...!<sup>75</sup>

74. Alberto J. Pani, *Obsesiones y recuerdos* (México: s. i., 1953), XI.

75. María Elena Sodi de Pallares, «¿Cuáles han sido sus equivocaciones en política? Entrevista celebrada el 25 de septiembre de 1941 y publicada en *El Universal* del 14 de octubre del mismo año», en Pani, *Obsesiones...*, 18.

## 2.3 LA POLÍTICA EN EL ARTE

PANI COMO AGENTE EN LA VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA DE MÉXICO



A la par de su carrera política, Alberto J. Pani trazó una gran trayectoria en el ámbito artístico y cultural como agente<sup>76</sup> de diversas iniciativas. Aunque en otros estudios se ha mencionado el carácter secundario de estas acciones en la vida de Pani (Ana Garduño apunta que se abocó a la cultura durante sus exilios políticos), lo cierto es que el ingeniero se interesó de manera permanente en estos temas y en los diferentes cargos públicos y privados en los que se desempeñó tuvo en consideración proyectos de este carácter. En esta sección profundizaremos en la labor de Pani como agente cultural para finalmente, en el capítulo tercero, desembocar en su papel como coleccionista de arte y el impacto de su conjunto en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Pani tuvo contacto con el mundo artístico desde el seno familiar. En casa se recibían magazines italianos que le inculcaron el gusto por el arte europeo. Además, su entorno familiar le proporcionó contactos y amistades con los cuales años después coincidió en calidad de gestor y creadores. Por no mencionar el gusto del ingeniero por practicar la pintura (él mismo lo apunta, como un pasatiempo estrictamente privado y personal). Como bien enuncia Díez Othón:

...la separación teórica entre artistas y políticos es tajante, la realidad no lo es. Resulta más compleja que los conceptos, sean éstos políticos, sociológicos u originados en la historia del arte. Los compartimentos teóricos son obstáculos que la acción individual y colectiva rebasa, sobre todo en periodos revolucionarios.<sup>77</sup>

El triunfo de la revolución maderista representó para Pani el inicio de una larga carrera política. Como lo vimos en el primer apartado, su primer cargo público fue como Subsecretario de Instrucción Pública bajo las órdenes de

76. En este estudio retomamos la noción de “agente” usada en la investigación de María de Lourdes Díaz. Aunque ella se refiere a una temática arquitectónica, concordamos en nombrar de esta manera “a quienes intervienen [...] directamente en él [fenómeno arquitectónico] dado que su actividad repercute en el resultado final”. Consúltense a Díaz Hernández, *Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura...*, 35.

77. José Othón Quiroz Trejo, «La Exposición de 1910 y la Huelga de 1911 en la Academia de San Carlos: ¿Vanguardias artísticas o políticas?», *Historia* [https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art\\_hist\\_06.html](https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_06.html)

Miguel Díaz Lombardo. Un episodio destacado durante esta administración se dio durante la Huelga de Santa Anita, declarada desde el 28 de julio de 1911 por el sector de artes visuales de la ENBA. El descontento acumulado por parte de pintores, escultores y grabadores respecto al favoritismo del director Antonio Rivas Mercado hacia la carrera de arquitectura y su relación con el régimen porfirista provocó el movimiento estudiantil que exigía su renuncia y la separación de ambas escuelas. Tras varios meses de estancamiento, se dio el triunfo de la causa maderista en mayo de 1911. Díaz Lombardo, ratificado como jefe de Instrucción Pública y Bellas Artes, tuvo que negociar con los huelguistas para intentar resolver el conflicto. Derivado de ello, una nota en *El Demócrata mexicano* del 5 de diciembre de 1911 informaba sobre la creación de una nueva academia:

Asienta [Rivas Mercado] primeramente que nada más la escuela que dirige tiene carácter oficial, quizá porque ignora que es el señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes quien ha creado la nueva Academia de Pintura y Escultura y quien autorizó al señor [Alfredo] Ramos Martínez para abrir desde luego un registro de inscripciones, las que se están llevando ya a efecto de un modo provisional en la 1ª. Calle de la Moneda, número 10, en tanto se desocupa el edificio que en la Avenida Juárez sirvió para la Exposición de Arte Español y en el que, como el público sabe ya, quedará establecida la escuela del señor Ramos Martínez. Ahora bien, como el señor Díaz Lombardo no ha fundado la Academia Nacional de Pintura y Escultura particularmente, sino con su carácter de Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, este plantel dependerá directamente del Gobierno de la República y gozará de todas y cada una de las prerrogativas de los establecimientos oficiales.<sup>78</sup>

El proyecto de la Academia Libre del pintor Alfredo Ramos Martínez no agradó a Rivas Mercado. Después de meses de conflictos, el arquitecto decidió renunciar en abril de 1912 poniendo fin a la huelga estudiantil. Sin embargo, el Cuartelazo dirigido por Victoriano Huerta (1913) desató nuevamente la violencia en el país por lo que la situación de la Escuela estuvo lejos de estabilizarse.

78. «La Academia de Pintura y Escultura», *El Demócrata mexicano*, 5 de diciembre de 1911.

A partir de este episodio podemos ver que desde joven Pani tuvo relación con el círculo artístico de la ENBA. Primero, como asiduo amigo de algunos de sus miembros y posteriormente en su cargo como subsecretario. Otro de estos contactos se entabló durante la presencia de José María Pino Suárez en la Secretaría de Instrucción Pública, cuando Pani impulsó la iniciativa de los arquitectos Samuel Chávez, Carlos Lazo y Federico E. Mariscal para fundar Academias de Artes Industriales para obreros:

Estas Academias tenían por objeto la enseñanza nocturna, en los barrios bajos, del dibujo en sus diversas modalidades, es decir, el “de imitación”, el “constructivo” y el modelado, que las resume a todas; pero con la aplicación directa a los oficios y con tendencias hacia el inmediato mejoramiento económico de los obreros-alumnos. Se concibieron programas adecuados a los diversos gremios de trabajadores –carpinteros, herreros, yeseros, pintores, etc.– y fueron los mismos iniciadores de tales Academias quienes se encargaron, de modo empeñoso y gratuito, no sólo de realizar esos programas, sino también de dar conferencias a grupos de maestros especialistas y orientar convenientemente, en las escuelas de educación primaria, los entonces llamados “trabajos manuales”.<sup>79</sup>

La vinculación de Pani en ámbitos culturales se basó en redes de contactos que le facilitaron la planeación de proyectos y la intervención en decisiones institucionales sobre dicha índole. Recordemos su amistad con Ezequiel A. Chávez, cuya investigación le permitió redactar el folleto “La Instrucción Rudimentaria en la República”. Además de Chávez, en la realización de este texto contribuyó el Dr. Alfonso Pruneda quien ocupó la rectoría de la Universidad Nacional entre 1924 y 1928. Como lo abordaremos en el tercer capítulo, en 1926 se llevó a cabo la compra del primer núcleo de la colección Pani, por lo que no es de extrañar que la relación con Pruneda contribuyó a la circulación de su conjunto.

El folleto le abrió las puertas al Ateneo de la Juventud, agrupación de jóvenes intelectuales y creadores en la que participaron futuros pilares de la cultura

79. Pani, *Apuntes...*, 118.

mexicana del siglo XX. A partir de una serie de conferencias en torno a su diagnóstico de la educación se planteó la organización de la Universidad Popular Mexicana con la misión de realizar acciones de extensión de la cultura, ésta se fundó el 3 de diciembre de 1912 quedando Pani como su primer rector. Dentro de esta institución dirigió las labores del mismo Pruneda, Martín Luis Guzmán, Jesús T. Acevedo, Antonio Caso, Jorge Enciso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, entre otros. Debido al advenimiento del gobierno huertista y la amenaza de aprehensión que pesaba sobre Pani por ser adepto a la causa constitucionalista, decidió separarse del cargo quedando como rector Alfonso Pruneda y vicerrector su amigo de la infancia, el arquitecto Federico E. Mariscal. Sin embargo, Pani no dejaría de estar relacionado con el establecimiento:

Como la principal dificultad con que el Rector tropezaba era la derivada de la escasez y, a menudo, la falta absoluta de recursos, al regresar yo a la capital, en 1914, procuré obtener algunas contribuciones de empresas privadas y de particulares con las cuales se pudo establecer la casa de la Universidad en el piso superior del Teatro Díaz de León e intensificar sus trabajos. Más tarde destiné a este mismo fin, el producto bruto de la venta de tres de mis libros...<sup>80</sup>

Como lo mencionamos anteriormente, la militancia de Pani lo obligó a salir del país. En dicha travesía lo apoyaron sus múltiples contactos políticos y del ámbito cultural. Así, se unió a su exilio el escritor Martín Luis Guzmán (quien fue su secretario en la Dirección de Obras y la Universidad Popular, por no mencionar su amplia carrera literaria que lo ha colocado como uno de los más importantes escritores de la Novela de la Revolución), a su llegada a Veracruz se refugiaron con la familia de Isidro Fabela (con quien había coincidido en el Ateneo de la Juventud) y en Texas fueron atendidos por José Vasconcelos.

80. Pani, *Apuntes...*, 129.



A su regreso a México e incorporación a las acciones del ejército carrancista coincidió con el Dr. Atl. Un episodio destacable se dio cuando Álvaro Obregón entró a la Ciudad de México en 1915: ante la hambruna que se sufría en la capital, Obregón creó la junta Revolucionaria de Auxilios al Pueblo: “integrada por mi [Pani] como Presidente y por el Dr. Atl y don Juan Chávez –éste último antiguo funcionario de la Secretaría de Hacienda– como Vocales.<sup>81</sup>” Es de notar que desde entonces comenzaban a sembrarse rencillas que se extenderían a lo largo de sus vidas, por ejemplo, con Félix L. Palavicini con quien Pani tuvo conflictos durante y después de la guerra y Atl, por su parte, tuvo una amarga experiencia durante su año como director en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1914) ya que Palavicini lo cesó de su puesto al haber acompañado a Carranza en su gobierno en Veracruz en vez de dirigir la Escuela.

Durante su gestión como Secretario de Industria y Comercio, Pani comenzó a incursionar en el campo de los museos. En sus memorias apunta:

Para instalar el Museo Comercial en el pabellón español de la Avenida Juárez de la ciudad de México, que había servido para una exposición de pinturas durante la celebración porfiriana del Centenario de la Independencia, hubo que hacer importantes obras de adaptación en dicho edificio. El Museo, por esta causa, no pudo ser abierto al público sino hasta el 25 de junio de 1918.<sup>82</sup>

Paradójicamente, en este proyecto se manifestó parte del desgaste en las relaciones con Carranza. Durante una visita del presidente a las instalaciones (posiblemente, la Imagen 4 ilustra dicha visita), el ingeniero a cargo de las mismas omitió saludarlo y darle un recorrido lo que fue tomado a mal. El mandatario pidió la renuncia al trabajador, ante lo cual Pani salió en su defensa presentando la propia. Carranza terminó por no aceptar la partida de ambos. Sin embargo, el fin de la I Guerra Mundial puso pausa en estos conflictos al ser enviado como Ministro Plenipotenciario de México en París en 1918 (Imagen 5).

81. Pani, *Apuntes...*, 207.  
82. Pani, *Apuntes...*, 237.



Imagen 4. Venustiano Carranza acompañado por Alberto J. Pani y funcionarios, al parecer visitando las instalaciones de un museo. ca. 1918. Fototeca Nacional INAH. Catálogo: 24458

Como lo indicamos en el apartado anterior, el retraso de la entrega de los papeles oficiales de Pani ante el gobierno francés le proporcionó mucho tiempo libre e, incluso, una vez que fue reconocido oficialmente como Ministro, sus ocupaciones no fueron demasiadas. Pero lo más destacable, al menos para esta investigación, fue el hecho que este ocio fue aprovechado por el funcionario para reunir el primer núcleo de su colección de arte, el cual abordaremos en el siguiente capítulo.

Otra de las acciones de relevancia que llevó a cabo durante su comisión en París fue apoyar económicamente al pintor Diego Rivera para que realizara un viaje a Italia para estudiar a los maestros del Renacimiento. Cabe mencionar que el acercamiento del artista a estas expresiones trascendió posteriormente al movimiento muralista. De hecho, esta relación entre Pani y Rivera se tradujo en un retrato al óleo hecho en 1920 en el que curiosamente se esbozan tres cuadros de la primera colección acompañando al diplomático (Imagen 6).

Cuando Pani regresó a México bajo el mandato de Álvaro Obregón, pasó un periodo de tiempo antes de volver a involucrarse en proyectos culturales. El Centenario de la Consumación de la Independencia de México le proporcionó la excusa perfecta para volver a esos menesteres, ya que propuso a Obregón que se desplegara un gran festejo en torno a dicha efeméride. José Vasconcelos<sup>83</sup> afirma en su obra *El desastre*:

El gran empuje constructivo de los inicios de la administración obregonista sufrió su primer tropiezo por causa de Pansi [Pani], el Malhora de la administración, que no teniendo qué hacer casi en Relaciones, se había inventado el negocio del patriotismo retrospectivo. Nunca se habían conmemorado los sucesos del Plan de Iguala y la proclamación de Iturbide, ni volvieron a conmemorarse después. Aquel Centenario fue una humorada costosa. Y un comienzo de la desmoralización que sobrevino más tarde.<sup>84</sup>

En medio de estas festividades destacó la organización de la exposición de arte popular en la que participaron Dr. Atl, Jorge Enciso y Roberto Montenegro. De acuerdo con María de las Nieves Rodríguez:

83. Es de notar que aunque la relación entre Vasconcelos, entonces cabeza de la Secretaría de Educación Pública, y Pani, Secretario de Relaciones Exteriores, no era del todo cordial, el hermano de Pani colaboró con el primero en la reunión de un conjunto de obras de arte italianas. Esto indica que el interés por el coleccionismo no era exclusivo de Alberto J. Pani sino compartido por el entorno familiar. Consultar a José Vasconcelos, «El Desastre» en *La creación de la Secretaría de Educación Pública* (México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011), 209.  
84. José Vasconcelos, «El Desastre», 88 y 89.



Imagen 5. Alberto J. Pani fumando un puro con pipa, retrato. ca. 1918. Fototeca Nacional INAH. Catálogo: 24455





Imagen 6. Diego Rivera.  
Retrato de Alberto J. Pani.  
1920. Óleo sobre tela.  
Colección Museo  
Dolores Olmedo Patiño.

La revitalización de la figura del indígena como imagen estereotípica del pueblo y la muestra de la magnificencia con que la patria resurgía tras el triunfo revolucionario fueron los bastiones del imaginario que se comenzaba a difundir a través de actos como este. <sup>85</sup>

La capacidad de gestión y convocatoria de Pani se volvió a manifestar ese año con el montaje del Pabellón mexicano en las Fiestas del Centenario de la Independencia de Brasil en el que intervinieron Carlos Obregón Santacilia, Carlos Tarditi y, en calidad de asistente, Gabriel Fernández Ledesma (Imagen 7).

De acuerdo con su escrito sobre la *Industria nacional de turismo*, <sup>86</sup> mientras se desempeñó como Secretario de Hacienda y Crédito Público propuso la creación de una Alta Comisión de Turismo que promoviera y conjuntara las actividades en torno a este sector. Para ello pidió al presidente que pusiera al frente de ésta a Aarón Sáenz y él mismo destinó recursos de Hacienda para restaurar y hacer adaptaciones a recintos históricos que se adaptarían e impulsarían como sitios turísticos. De esta forma gestionó en 1926 la remodelación del Palacio Nacional, en cuyas obras se añadieron cantera y tezontle en la fachada del edificio, un juego de escalinatas y un tercer piso en el que se instalaron sus oficinas (y que son ocupadas a la fecha por los secretarios de Hacienda). Otras de sus acciones se concentraron en el Zócalo, el Teatro Nacional (mejor conocido como Palacio de Bellas Artes) y el Palacio del Poder Legislativo que, a decir de Pani, “el abandono de los Gobiernos revolucionarios [...] había convertido en vergonzosos muladares”.<sup>87</sup> Estas obras incluían una reorganización de la Plaza de la Constitución, en la cual se planeaba demoler los edificios aledaños a la Catedral para “mejorar” su visibilidad y construir un Museo de Arte Religioso. Sin embargo, su renuncia a la Secretaría le impidió concluir lo proyectado.

85. María de las Nieves Rodríguez y Méndez, «El álbum fotográfico de Martín Luis Guzmán para las fiestas de la consumación de la Independencia en México en 1921», *Estudios* 13 vol. XIII verano (2015), 200.

86. Alberto J. Pani, *Tres monografías* (México: Cvltura, 1941).

87. Pani, *Tres monografías...*, 226.



Imagen 7. Proyecto para el Pabellón de México en Brasil. 1922

Al siguiente año, como representante diplomático en Francia, ingresó como Delegado de México ante el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual ante la Sociedad de Naciones y comisionó la remodelación de la legación diplomática en París (Imágenes 8 y 9). El funcionario encargó las adaptaciones arquitectónicas al arquitecto André Durand, a partir del programa formulado por su hermano Arturo Pani. Pero acaso las obras más importantes fueron los tableros del pintor Ángel Zárraga destinados para acompañar el estilo Art Decó de la Embajada. En dichas piezas se abordaron temas como las relaciones entre Francia y Estados Unidos con México, el mestizaje y las revoluciones de 1810 y 1910 (en cuyas composiciones figuró como modelo la actriz Dolores del Río). <sup>88</sup>

Cuando regresó a México, Pani continuó y aumentó su labor en el ámbito cultural. Durante la década de los 30 llevó a cabo un plan maestro para configurar un sistema de museos en la capital que impulsara su visión sobre el turismo. Esto comenzó cuando ordenó la realización de un inventario de las colecciones de la Academia de Bellas Artes para elaborar un guión curatorial que las integraría en su proyecto de Museo de Arqueología y Artes Plásticas. El responsable de dicho inventario fue Juan de Mata Pacheco, responsable de las galerías. En cuanto al Teatro Nacional, en 1932 se dictó un Acuerdo Presidencial que confiaba a Pani la coordinación de su remodelación:

Las modificaciones hechas al efecto consistieron: a), en simplificar la recargada decoración interior; b), en ampliar la Sala de Espectáculos y atenuar las diferencias, en aspecto y comodidad, entre las diversas categorías de localidades y c), en aprovechar los enormes espacios que rodeaban superfluamente la misma Sala mediante el acondicionamiento de locales para tres Museos permanentes –el de Artes Plásticas, el de Artes Populares y el del Libro– para la Sala de Exposiciones Temporales, para la Sala de Conferencias y para la Biblioteca. <sup>89</sup>

88. Miguel Ángel Echegaray, «La obra de Ángel Zárraga en la Embajada de México en París. Alberto J. Pani: patrimonio y diplomacia cultural», *Revista Mexicana de Política Exterior* núm. 101 mayo-agosto (2014), 247-264.

89. Pani, *Tres monografías...*, 234.



En este proyecto se involucró su red de contactos creativos: compartió la responsabilidad como director de obra con su amigo Federico Mariscal y recordamos que Gabriel Fernández Ledesma, representante de las artes gráficas mexicanas del siglo XX, colaboró dirigiendo y organizando la Galería del libro del Palacio. Para nutrir el patrimonio de los nuevos museos, Pani mandó trasladar “las Colecciones de Pinturas, Dibujos y Esculturas de la antigua Academia de Bellas Artes y del Museo de Artes Populares, cuyo material artístico fue seleccionado del Museo Nacional de Arqueología e Historia y de otras fuentes oficiales”.<sup>90</sup> Finalmente, el Palacio de Bellas Artes se inauguró el 29 de septiembre de 1934 y dio pie a otra maquinación de Pani, la concepción del Instituto Nacional de Bellas Artes.<sup>91</sup>

Los trabajos en el Palacio Legislativo requirieron de mayor estudio, ya que este proyecto porfiriano quedó inconcluso con el estallido de la Revolución. La estructura metálica que había permanecido a la intemperie se había desmantelado poco a poco, al ser vendida como “fierro viejo”. En 1933 Pani detuvo la destrucción de lo restante de la cúpula para que fuera adaptada como Monumento a la Revolución: “Constituido así el Monumento, revestiría la forma más apropiada –la de un Arco del Triunfo– para conmemorar la accidentada marcha victoriosa de México en el camino de su progreso político y social”.<sup>92</sup>

Otra incursión en materia museística consistió en el mejoramiento de las instalaciones del entonces Museo de Arqueología, Etnología e Historia. Sin embargo, su salida de Hacienda detuvo este plan y llevó al desmantelamiento de los recintos que recién había instalado. Pani cayó de la gracia del círculo presidencial en buena parte por su intervención en todas estas remodelaciones, que

90. Pani, *Tres monografías...*, 235 y 236.

91. Véase en capítulo 3.

92. Pani, *Tres monografías...*, 231.

en realidad eran jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública encabezada por Narciso Bassols, y como lo mencionamos en el apartado anterior, por dudas sobre su lealtad hacia Abelardo L. Rodríguez.

Al no poder acceder a un cargo público nuevamente, Pani viró sus intereses hacia la iniciativa privada, en concreto, al turismo. De esta forma instaló dos hoteles en la Ciudad de México, el Hotel del Prado y el Hotel Reforma. El Hotel del Prado fue acondicionado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia a petición de Pani entre 1933 y 1948, después de la apertura en 1947, Obregón invitó a colaborar a Diego Rivera para que pintara un mural en el restaurante del complejo, de ahí surgió una de sus piezas más conocidas, *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda Central*.

Acaso el más destacado por los conflictos que le acarreó en el medio cultural fue el Hotel Reforma ubicado en la Avenida Juárez, frente a la Alameda central. El predio donde se construyó fue adquirido por Hacienda añadiéndolo a la Deuda interna del país. José Vasconcelos testimonia que dicho predio estaba antaño prometido para la erección de la Biblioteca Nacional, ante el primer intento de Pani por hacerse con él, el Secretario de Educación convenció a Obregón de respetar los planes; sin embargo, esta promesa no se sostuvo durante el Maximato:

Pasó el tiempo; llegó el callismo, cambió el personal de Educación, pero el Malhora [Pani] se hizo más poderoso. Finalmente, triunfó; un hotel particular de su propiedad, o de socios suyos, usurpa a la fecha el espacio en que Justo Sierra y yo soñamos que se alzarían cúpulas bizantinas, en el estilo de nuestras mejores iglesias, para albergar los tesoros de las imprentas del mundo. Así fallan, así han estado fallando, ¡oh patria!, los esfuerzos y los ensueños de tus hijos mejores, aplastados por la política que otorga el mando a los imbéciles y a los malvados.<sup>93</sup>

93. José Vasconcelos, *La creación...*, 99 y 100.



Imagen 9. Paneles de Ángel Zárraga en la Legación de México en París. 1928



Imagen 8. Interior de la Legación de México en París después de la remodelación. 1928



Obtenida la autorización presidencial, se formó una Sociedad Anónima de inversionistas para la construcción del hotel. A la salida de Pani de Hacienda, inmediatamente la Sociedad lo nombró gerente de la empresa. Tras una serie de dificultades, entre 1935 y 1936 fue erigido. Para proporcionar al hotel de una atracción turística, el ex Secretario comisionó a su amigo y cómplice de antaño, el muralista Diego Rivera, para que realizara una obra monumental:

El arquitecto del nuevo hotel había creado un espacio ideal para los frescos, y la temática carnavalesca escogida por Rivera parecían ser perfectamente adecuados para el salón de baile y sala de banquetes dirigidos a una clientela internacional. [...] Los frescos hubiesen sido, efectivamente, una atracción turística si hubieran permanecido en el hotel. Sin embargo, en vista del clima político del momento, fue considerado que la reacción pública a dos de los murales sería desfavorable. La sátira de Rivera a figuras políticas nacionales internacionales crearía malas relaciones públicas... Por esta razón los murales fueron removidos antes de que el hotel se abriera, pero no antes de que Rivera provocara titulares en periódicos y publicaciones de arte en México y el mundo.<sup>94</sup>

En dichos murales, Rivera representó de forma poco favorable a Calles, su gabinete (el ataque se extendió a Pani al haber formado parte del régimen callista) e, incluso, al entonces presidente Lázaro Cárdenas (Imagen 10). Pani no sólo tuvo que enfrentar la tensa situación con Rivera sino también el efecto de la opinión pública que lo calificó como intolerante e ignorante del arte, un punto que debió haber sido doloroso para el coleccionista y fundador de museos. El último desencuentro entre ambos, en el que Rivera acusó a Pani de haber modificado el mural sin su consentimiento, hizo estallar la situación. Vale la pena destacar que años después, Maltby Sykes, ayudante de Rivera en la restauración de los paneles, entrevistó a Mario Pani, sobrino de nuestro sujeto de estudio. En esa cita, Mario declaró que en realidad las supuestas alteraciones a los murales se trataban de recortes de papel que habían sido superpuestos en las partes que deseaban que Rivera modificara. Sykes da la razón a la versión de la familia Pani:

94. Maltby Sykes, «Diego Rivera and the Hotel Reforma Murals», *Archives of American Art Journal* Vol. 30 No. ¼ *A Retrospective Selection of Articles* (1990), 102.

Alberto Pani ciertamente debió haber querido que los frescos se cambiaran pero no creo que él o sus hermanos pudieran haber intentado alterar las imágenes sobre la firma de Rivera. Pani era un coleccionista de arte, y debía saber que los frescos no se cambiarían únicamente pintándolos superficialmente. Era necesario cortar las partes no deseadas y volver a pintar con la técnica del fresco. Los Pani también sabían que los frescos eran ejemplos del trabajo de Rivera que perderían su valor si alguien que no fuera el pintor los modificara.<sup>95</sup>

De esta forma se decidió prescindir de los murales, mismos que fueron adquiridos por Alberto Misrachi, dueño de la Galería Central de Arte, para su colección privada.

Pero la desvinculación con Rivera no resolvió los problemas de Pani. Su capital tanto en asuntos políticos como culturales se vio fuertemente afectado. La última ocasión que intentó involucrarse en el ámbito cultural fue en 1944 cuando él y el Dr. Atl enviaron al presidente Miguel Alemán un proyecto para:

...convertir el Bosque de Chapultepec en el sitio arqueológico más bello del mundo exhibiendo en forma estética y al aire libre las colosales piedras precortesianas y solicitamos autorización para desenterrar las que yacen bajo el piso de la Plaza de la Constitución...Ni siquiera fue contestado el oficio que incluía...<sup>96</sup>

A pesar de la falta de respuesta, en 1946 Alemán decretó la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, proyecto ideado por Pani una década antes cuando dirigió la conclusión del antiguo Teatro Nacional. Sin embargo, el presidente y su gabinete modificaron los objetivos y estructura propuestos originalmente por el ex funcionario, no otorgaron crédito alguno a Pani y nombraron como primer director del INBA al compositor Carlos Chávez. Analizaremos a profundidad la visión de Pani en el siguiente capítulo.

95. Maltby Sykes, «Diego Rivera and the Hotel Reforma Murals», 110.

96. Pani, «Sugestiones para la reorganización administrativa federal» en *Obsesiones...*, 85.

La pérdida de poder político se extendió a lo económico. Años de llevar una mala administración de la empresa, problemas legales y las pocas reservas poseídas por el ex funcionario hicieron que en 1952 el Hotel Reforma se vendiera a una compañía estadounidense. Ese mismo año Pani se retiró de la vida pública, ya con la salud notablemente mermada. Murió tres años después, el 25 de agosto de 1955.

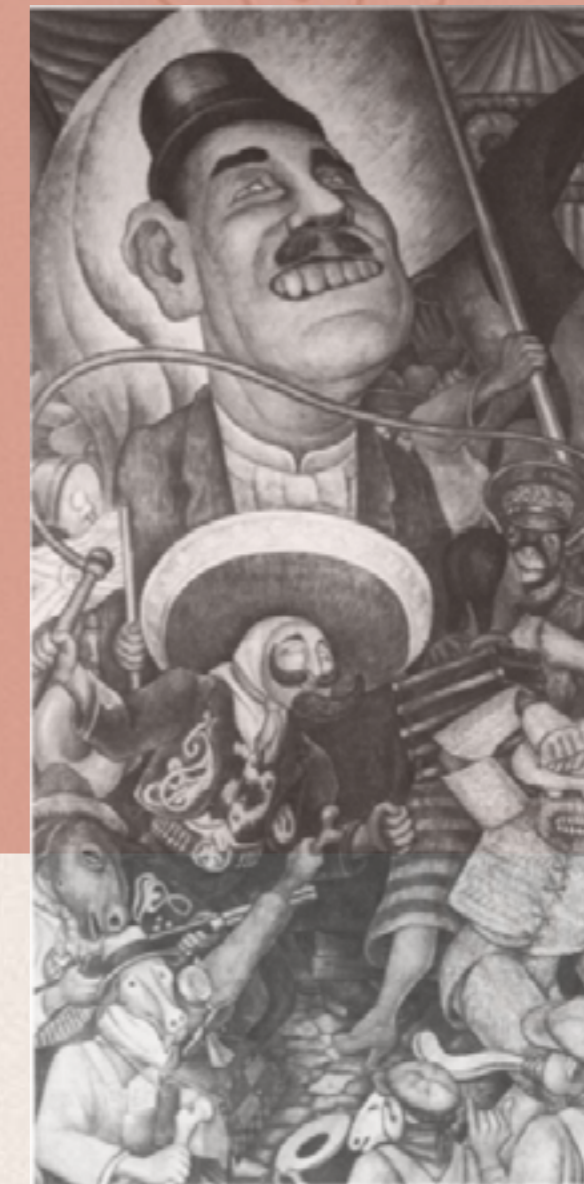


Imagen 10. Diego Rivera. Panel del Turismo para Hotel Reforma. 1936. Pintura al fresco.



# CAPÍTULO 3



LA COLECCIÓN PANI  
EN LA ESCUELA NACIONAL  
DE BELLAS ARTES



# 3.1 DIPLOMÁTICO Y COLECCIONISTA

En el capítulo anterior se abordó la vida de Pani como agente político y cultural. A pesar de no tener una carrera profesional en las artes y no haber ostentado oficialmente un cargo en el rubro cultural, su pasión por estos temas lo llevó a intervenir en los mismos. En Pani los proyectos personales se entrelazan con los institucionales. Los detalles de algunos proyectos se dieron en el segundo capítulo siendo el propósito específico de este tercer apartado ahondar en el primer núcleo de colección artística reunida por el diplomático, las dinámicas sociales que despertó una vez inserta en las galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cómo figuró en el futuro Instituto Nacional de Bellas Artes y el discurso curatorial que guió a la selección.

Como se mencionó anteriormente, Pani fue funcionario en el gobierno del presidente Venustiano Carranza. A pesar de haberse unido a la lucha constitucionalista desde la caída de Madero y Pino Suárez, y haber participado activamente en distintos puestos, lo cierto es que para 1918 la relación con el presidente se hallaba en crisis. Siendo Secretario de Industria y Comercio buscó la “reivindicación constitucional del dominio directo de la nación sobre el petróleo” realizando un estudio para la redacción de una Ley que tenía por

objetivo reglamentar la propiedad extranjera sobre los recursos minerales.<sup>97</sup> Las negociaciones realizadas por Pani con Estados Unidos provocaron descontento con el país del norte, por lo que dejó su cargo el 31 de diciembre de 1918. Para alejarlo de una posición de toma de decisiones importantes, se decidió enviarlo como Enviado extraordinario y Ministro plenipotenciario de México en París con el primer propósito de observar la firma de los Tratados de Versalles que pusieron fin a la Primera Guerra Mundial. Pani interpretó este movimiento político más como una elección del gobierno francés –el cual había descartado a dos más experimentados diplomáticos, Juan Sánchez Azcona y Rafael Nieto, debido a su filiación con el bando germano en la conflagración– que por una diferencia con Carranza.

Gracias a los *Apuntes autobiográficos* de Pani y a su expediente personal conservado en el Archivo histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores podemos dar seguimiento a las actividades del funcionario durante su estancia en la capital francesa. Pani recibió su nombramiento como Ministro el 16 de noviembre de 1918 y fue ascendido a embajador el 10 de diciembre de 1920. En diciembre de 1918 inició su travesía a Europa acompañado por su

97. Pani, *Apuntes...*, 245.

familia y los funcionarios Hilario Medina como consejero (quien se había desempeñado anteriormente como Oficial mayor de la Secretaría), Fernando González Rea como Primer Secretario de Legación (ocupó antes el puesto de Subsecretario de Gobernación en el régimen de Francisco I. Madero), el Diputado al Congreso de la Unión Francisco Medina (en carácter de Segundo Secretario de Legación), Luis Rivero Borrel como Tercer Secretario y Carlos Roel como escribiente.

De acuerdo con Pani, salió de Nueva York hacia Europa en el barco de vapor “George Washington” el 2 de enero de 1919. En dicha embarcación también se encontraba el futuro presidente Franklin Delano Roosevelt con quien entabló una relación amistosa durante el viaje. El consulado mexicano en París recibió al grupo el 13 de enero del mismo año.<sup>98</sup> Se le hizo entrega de la legación el día 28 y se le presentó ante el Introdutor de Embajadores, William Martin, para que se hiciera el respectivo reconocimiento de las credenciales de Pani ante el gobierno francés. Sin embargo, el recibimiento de los galos fue frío:

...las numerosas cartas que comencé a recibir de los tenedores franceses de acciones bancarias mexicanas y bonos de nuestra Deuda Pública –valores cuya distribución en Francia, entre todas las clases sociales, llegaba casi al estado pulverulento– me revelaron un ambiente de manifiesta hostilidad hacia nuestra Revolución y, particularmente, hacia el Gobierno del Presidente Carranza. Es que los efectos de su bien conocida germanofilia se encimaban, en ese terreno, a los de la suspensión de pagos y consiguiente depreciación de aquellos valores.<sup>99</sup>

Esto atrasó considerablemente la entrega de las credenciales diplomáticas al presidente Raymond Poincaré. La situación fue tensa y frustrante para el mexicano, sin la entrega no podía ejercer sus funciones formalmente. Tras meses de espera, el 16 de abril de 1919 el presidente Carranza envió un telegrama a la

98. «Telegrama del 13 de enero 1919 del Cónsul General Alfredo Aragón al Subsecretario de Relaciones Exteriores Ernesto García Pérez», Alberto J. Pani. Expediente personal. Tomo I. AHSRE. Expediente L-E-911.  
99. Pani, *Apuntes...*, 247.

Legación mexicana ordenando la salida de Francia para dirigirse hacia Madrid. Ante esta salida intempestiva, que hubiese significado la ruptura de relaciones entre las naciones, el Jefe de Gabinete de Negocios Extranjeros se apresuró a detener a Pani y asegurarle la presentación inmediata ante Poincaré. Finalmente el Ministro mexicano fue acreditado por las autoridades francesas el 14 de mayo.

Tras la regularización de la situación de Pani los asuntos transcurrieron con calma y se dedicó a atender y organizar los correspondientes eventos protocolarios. De acuerdo con el ingeniero, gozó de “frecuentes ocios” lo que lo impulsó a visitar frecuentemente museos y ocuparse de temas de arte:

Nada tiene, pues, de extraño que yo haya dragoneado de Coleccionador y que la búsqueda que como tal emprendí, en condiciones tan propicias y sólo impulsado por mi afición y guiado por mi buena suerte y mi *flair* –afirma el Dr. Atl que no los ha visto iguales en ninguno de los muchos amateurs que conoce y ha tratado– me haya permitido llegar a reunir, al cabo de los casi dos años que duró entonces mi estancia en Europa, 77 pinturas y 41 dibujos de las Escuelas Española, Flamenca, Francesa, Holandesa, Inglesa e Italiana, de los siglos XVI a XIX. Estas adquisiciones, agregadas a las 36 pinturas que yo había adquirido anteriormente en México y entre las cuales figuraban 15 de la antigua Escuela Mexicana, formaron la Colección cuyo Catálogo hizo y publicó el Dr. Atl en 1921.<sup>100</sup>

Mas la tranquilidad no duró demasiado, en México había nuevamente inestabilidad política al haberse dividido los bandos de Carranza y Álvaro Obregón, aspirante a la presidencia. Estos significaron tiempos difíciles en París, no se tenía información de lo que estaba aconteciendo al otro lado del Atlántico y a quién se le debía lealtad. Pani jugó sus cartas de forma astuta, se mantuvo al tanto de la situación gracias al intercambio de comunicaciones con Sánchez Azcona de Relaciones Exteriores, expuso –en un informe fechado el 10 de junio de 1920– al cónsul Alfredo Aragón ante el presidente interino Adolfo de la

100. Pani, *Apuntes...*, 251.



la Huerta como desleal a la causa obregonista<sup>101</sup> y envió copias de las comunicaciones intercambiadas entre él y Sánchez Azcona para probar su temprana adhesión al movimiento obregonista. Cinco días antes del atentado que quitó la vida a Carranza recibió un telegrama de Obregón que indicaba: “Habiendo triunfado completamente nuestro movimiento, invitó a venirse desde luego a colaborar con nosotros, dejando Primer Secretario frente Legación”.<sup>102</sup> Para el 11 de agosto de 1920, el regreso de Pani a México era una decisión definitiva.

Pani se embarcó en el vapor “La France” hacia Nueva York a finales de octubre de 1920. No sin antes haber sido despedido con honores por el gobierno francés ya que su gestión tuvo a bien mejorar la relación entre ambos países. Por esta labor se le reconoció con la Condecoración de la Legión de Honor de Francia y en México fue nombrado Secretario de Relaciones Exteriores el 27 de enero de 1921.

101. «10 junio de 1920. La Legación y el Consulado General en Francia, ante los últimos acontecimientos políticos de México», Alberto J. Pani. Expediente personal. Tomo I. AHSRE. Expediente L-E-911.

102. «10 junio de 1920. La Legación y el Consulado General en Francia, ante los últimos acontecimientos políticos de México», 7.

## 3.2 LA PRIMERA COLECCIÓN PANI





## 3.2.1 O R I G E N

La primera colección de Alberto J. Pani se conformó entre 1919 y 1920 durante su comisión diplomática en París. Como se comentó anteriormente, el cargo le permitió asistir a subastas y tiendas de antigüedades en las que obtuvo buena parte de su conjunto. Las ventas públicas a las que concurrió se llevaron a cabo en las Casas de subastas Hôtel Drouot<sup>103</sup> y la Galerie Georges Petit,<sup>104</sup> ambas de larga tradición y prestigio en Europa. El periodo en que se abocó a coleccionar arte estuvo marcado por la posguerra: de acuerdo con Pani, fue gracias a la situación ruinoso de Europa que pudo comprar las 101 pinturas y 41 dibujos de su primer núcleo. Ana Garduño apunta al respecto:

... toda guerra o revolución genera tanto un altísimo movimiento en el mercado del arte y las antigüedades, en muchas ocasiones debido a que éstos se convierten en botín de guerra, como una acelerada circulación de objetos preciados, cuyos propietarios hubieran preferido no sacar a la venta.<sup>105</sup>

El funcionario quedó fascinado con el ambiente azaroso y apasionante de estos eventos mercantiles, el alza estratosférica de los precios de una obra o su estancamiento dependiendo de si “se trataba de Pinturas o asuntos de moda o de cuadros de opulenta procedencia y con historial y documentos comprobatorios de autenticidad”.<sup>106</sup> A Pani no pareció importarle demasiado la ausencia de datos de proveniencia de sus adquisiciones, por el contrario, se abocó a “descubrir” obras maestras en piezas no identificadas o con problemas de conservación:

Se trata de un gran lote de desigual calidad ya que ante sus autoproclamadas limitantes económicas, Pani se conformó con obra clasificada como “menor”, pero de la técnica más prestigiada, el óleo, e incluso adjuntó una serie de dibujos. Siguiendo la tradición de sus antecesores mexicanos, no compró highlights pero siempre creyó que lo eran. Y justo en el tema de las autenticidades se concentró la polémica pública acerca de esta su primera colección [...]. Tiempo después tuvo que aceptar, aunque siempre a regañadientes, lo quimérico de algunas de sus atribuciones.<sup>107</sup>

Es interesante aproximarse a los medios económicos que permitieron a Pani la compra de la colección. De acuerdo con un oficio enviado por el Subsecretario E. Garza Pérez, recién designado Pani como Enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario su partida era de cien pesos diarios siendo su sueldo anual de \$36, 500.00 M.N.<sup>108</sup> Cabe preguntarse si con su asignación era suficiente para adentrarse a las pujas de las grandes casas de subastas. El coleccionista, de hecho, afirmó que debido a su acotado presupuesto se limitó a comprar aquellas piezas con atribuciones “rectificables”, con repintes, barnices o fallidas restauraciones, en espera de hallar entre dichos lienzos una pieza perdida de un gran maestro europeo.

Para ello se especializó junto a su hermano Arturo<sup>109</sup> y el conservador de las galerías de la ENBA, Juan M. Pacheco, en técnicas de restauración bajo la asesoría del restaurador Enrique Freymann quien accedió a enseñarles sus secretos siempre y cuando no ejercieran esta profesión en su territorio. Como se sabe, en ese entonces los procesos de restauración no estaban tan desarrollados como hoy en día y, además, en muchas ocasiones estas intervenciones significaban la modificación de la pieza en detrimento de su composición original. Es difícil pensar que el político y compañía hayan podido aprender de forma tan acelerada a restaurar adecuadamente una pieza y, lamentablemente, no se llevó un registro fotográfico (como hoy en día es obligatorio) de las modifica-

108. «Partida número 3596» en Alberto J. Pani. Expediente personal. Tomo I. AHSRE. Expediente L-E-911.

109. De hecho, el interés por el arte se transmitió también a su hermano Arturo quien se desempeñó como cónsul en Bélgica entre 1921 y 1924, periodo en que Alberto ocupó la dirección de la Secretaría de Relaciones Exteriores. En uno de sus expedientes personales aparece anotado su desempeño en actividades consulares y hay una nota que es particularmente interesante: “En vez de dedicar sus actividades a los problemas comerciales, las dedicó a los asuntos de emigración y artísticos”. En su introducción al catálogo de la Segunda colección Pani y en otros espacios, Alberto recalco la colaboración entre hermanos en sus empresas culturales. Consultar «Expediente I-PC/131/7663», Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores “Genaro Estrada”.

ciones efectuadas. Pero a decir de Pani esta práctica le ayudó a desarrollar un “ojo clínico” en sus futuras selecciones:

En cuanto a mí, la práctica constante de la operación de quitar las capas de barniz, aceite y mugre y los repintes que tapan y falsean las pinturas antiguas y los hechos, repetidos varias veces al día, de examinar esas pinturas de cerca, en detalle y con la ayuda de lentes poderosas y de comparar los aspectos de cada una de sus partes, antes y después de dicha operación, afinaron mi “ojo clínico” y me capacitaron para descubrir más fácilmente aún los repintes mejor disimulados, para hacer un pronóstico más aproximado del estado y la calidad probables de la pintura original y para orientarme, con mayor acierto, en la tarea de seleccionar las obras por adquirir en las subastas –precedidas siempre de dos o tres días de Exposición– y de fijar los precios hasta los cuales valía la pena de pujar.<sup>110</sup>

Otro de los medios en los que podemos observar la estratagema de Pani es en los catálogos de las ventas. En una subasta llevada a cabo el 7 de mayo de 1920 en la Galería Georges Petit, el diplomático adquirió el cuadro *San Francisco de Asís* de “El Greco”. Ese día salieron a la venta los bienes de la colección del anticuario M. Alfred Beurdeley,<sup>111</sup> de los cuales el catálogo afirma que las pinturas antiguas fueron analizadas por el pintor y experto en ventas públicas, Jules Féral, aunque en el mismo prefacio de la publicación se describe a Beurdeley como un *amateur* en este tipo de pintura. En la publicación digitalizada por el Institute d’Histoire de l’art<sup>112</sup> de Francia tuvimos la fortuna de encontrar anotaciones de los precios que alcanzó cada obra y la pieza de Pani aparece como

110. Pani, *La segunda colección Pani de pinturas. Catálogo descriptivo y comentado* (México: Cultura, 1940), 16.

111. Alfred Beurdeley fue el tercero de varias generaciones de coleccionistas de antigüedades. Aunque su mayor interés radicó en la obra moderna y el diseño de mobiliario, heredó de su padre un conjunto de pinturas antiguas y él mismo realizó compras de arte tradicional a nivel amateur. Consultar *Collection de M. A. Beurdeley. Tableaux modernes, tableaux anciens, sculptures, tapisseries anciennes. Dont la Vente aux enchères publiques, après décès, aura lieu Galerie Georges Petit les jeudi 6 et vendredi 7 Mai 1920* (Institut national d’histoire de l’art. Département de la Bibliothèque et de la Documentation, 1920), <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/477871/?offset=28#page=7&viewer=picture&o=bookmarks&n=0&p;q=>

112. Collection de M. A. Beurdeley...

103. El Hôtel Drouot fue fundado en París en 1852 y funciona hasta nuestros días. Durante buena parte del siglo XIX ostentó el monopolio en la subasta de obras de arte y antigüedades. Consúltese a Kim Oosterlinck y Géraldine David, «Hôtel Drouot» Grove Art Online. Oxford Art Online, acceso el 12 noviembre 2019.

<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-2000000131#oao-9781884446054-e-2000000131>

104. Esta casa de subastas fue heredada a Georges Petit por su padre. La selección de obra en dicho espacio no se limitó a expresiones clásicas, fue de los primeros en incorporar arte moderno. Tras la muerte de Petit fue adquirida por Etienne Bignou y Josse Bernheim-Jeune. La galería cerró en 1933. Consultar «Dealer Records: Galerie Georges Petit, Paris», Looted Art in Europe. The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945, acceso el 12 noviembre 2019, <https://www.lootedart.com/MFEU4A48125>

105. Ana Garduño, «Patrimonialismo privado+presupuesto público=el coleccionismo institucional de Alberto J. Pani» (Memorias del 4º. Foro Académico de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” 2011), 2.

106. Pani. *Apuntes...*, 250.

107. Ana Garduño, «Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y promotor cultural» en *III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Centenarios: Deconstruyendo Latinoamérica como protagonista* (México: CENIDIAP, s.f.), 345.



“Greco (Attribué à D. Theokopoulos, ou D. Theotocopuli, dit Le), Saint François d’Assise” con el precio de 500 francos. Este precio es indicativo de las dudas en la atribución pues si vemos los costos alcanzados por piezas cuya autoría no estaba cuestionada notaremos un aumento exponencial; por ejemplo, una pintura de Canaletto fue vendida ese mismo día en 32 500 francos. Esto confirma cómo Pani pudo hacerse de una colección tan numerosa.

En este juego de autenticidades dudosas, a veces el diplomático salió perdiendo y otras ganando. Un caso del cual se vanagloriaba era el descubrimiento del lienzo *Susana y los viejos*, de Tiziano, ya que “esta pintura yacía abandonada, como obra anónima, en el rincón más oscuro e inaccesible de una Tienda de Antigüedades”.<sup>113</sup> Tras llevársela invitó al pintor Diego Rivera –quien en ese entonces se hallaba en París– para analizarla, además del historiador del arte Élie Faure: ambos confirmaron la sospecha de Pani. Faure —no sin antes aclarar que su impresión no debía ser tomada como un juicio pericial y afirmar que su “opinión está lejos de tener fuerza de ley”— se aventuró a defender la autoría diciendo que “la sostendría contra todos los expertos del mundo juntos; aún armados de sus anteojos, de sus microscopios y de sus reactivos”.<sup>114</sup>

Este ejercicio de legitimación fue practicado por el político en numerosas ocasiones, invitando a personalidades como Rivera y Roberto Montenegro para hacer valuaciones y certificaciones de su colección, ignorando los mencionados microscopios y reactivos. Años después, en la introducción al catálogo de su segunda colección, Pani revelaría un ejemplo de cómo consiguió confirmar la atribución de una de sus piezas –*La Ninfa y el Sátiro*– encontrada en la bodega de un comercio parisino:

113. Pani, *Apuntes...*, 252.  
114. Pani, *Catálogo...*, 39.

El culto Pintor mexicano que reside en París, don Ángel Zárraga, la examinó cuidadosamente y declaró: “Este cuadro ticianeo”. Efectivamente, bajo el polvo que casi lo cubría y los barnices sucios con que estaba embadurnado y lo opacaban, se adivinaba la mano de un Maestro y se advertía su composición manifiestamente ticianesca. Apenas desembarazado el cuadro de su postizo velo de opacidad, surgieron, evidentes, el espíritu y la técnica de Van Dyck. No necesitó más que insignificantes retoques en una parte del fondo. Estudiado también por el Profesor Hofstede de Groot, confirmó nuestra atribución y expidió el respectivo certificado de autenticidad.<sup>115</sup>

Pero acaso el proyecto más ambicioso al respecto fue el catálogo de su primera colección, publicado en 1921 y escrito por su amigo de la infancia y figura prominente del ámbito artístico mexicano: Gerardo Murillo “Dr. Atl”. En su prólogo al catálogo, el pintor hace una clasificación de “cuatro maneras de juzgar las obras de arte”: como “simples mortales” que obedecen a sus inclinaciones personales, como artistas que ostentan una educación estética, como expertos en su técnica e historia o como comerciantes. Aunque no es claro en cuál categoría se ubica a él mismo, su disertación sobre la forma en que procedió a analizar la selección pareciera estar encaminada a presentarlo como un artista que no sólo posee dicha “educación estética” sino como un experto en la materia al contar con experiencia en la catalogación de acervos:

Al hacer este catálogo, he procedido conforme al método que seguí al clasificar y catalogar en 1908, las obras de pintura y escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes: eliminación de la clasificación primitiva, estudio artístico de la obra, estudio histórico, análisis técnico sobre la composición de los colores y de los diversos barnices de la tela, tabla o lámina, y condensación y revisión de todos esos estudios para emitir el juicio definitivo.<sup>116</sup>

Sin embargo, él admite que su campo de expertizaje se limita a la pintura veneciana, española, “la de Parma” y la francesa ya que en los casos de la escuela flamenca y holandesa –a excepción de las figuras de Rubens, Rembrandt y Van Dyck– los autores le son “casi desconocidos”. Se observa la presión que debió

115. Pani, *La segunda colección...*, 21.  
116. Alberto J. Pani y Gerardo Murillo, *Catálogo de las pinturas y dibujos de la colección Pani* (México: Universidad Nacional, 1921), 9.

haber sentido al hacer y firmar esta publicación pues, en sus propias palabras, se trataba de “la sanción oficial de la autenticidad de la colección” la cual defiende reiteradamente ante la supuesta inexistencia, en ese tiempo, de análisis físico-químicos que permitieran atribuciones mejor sustentadas:

Las controversias sobre el valor o la autenticidad de una pintura pueden prolongarse indefinidamente, pues no es posible aplicar a las producciones de arte un criterio científico, como el que se aplica a la clasificación de un mineral, para considerarlo absolutamente dentro de una categoría especial por sus componentes químicos o por su forma de cristalización.<sup>117</sup>

A la par de sus juicios, Atl sostiene sus aseveraciones presentando los peritajes de expertos franceses, italianos y belgas que entretaje en el comentario de ciertas obras. A pesar de la afirmación que “los cuadros que la componen son auténticos”, en algunas fichas técnicas añade signos de interrogación en el campo autoral y deja ver dudas en los comentarios de ciertas atribuciones. Sin embargo, en otros casos se aventura a comparar las piezas de Pani con ejemplos de museos consagrados y concluir que son mejores las obras del coleccionista mexicano. Un ejemplo de esto es el cuadro *El reposo en Egipto* de Van Dyck, Atl ubica dos telas semejantes una conservada en la Galería Pitti y otra en el Museo de Hermitage, a pesar del prestigio de ambos acervos, el pintor comenta que:

...las cualidades de Van Dyck son más palpables, más salientes en la tela de la Colección Pani que en las dos mencionadas. El dibujo es más firme, las figuras más elegantes, las coloraciones más finas, más nobles las actitudes y mucho más equilibrada la composición. Salvo algunos detalles, como el pie de la Virgen y los pies de los niños donde se notan algunas deficiencias de dibujo, el resto de la pintura tiene una elocuencia plástica inconfundible.<sup>118</sup>

No obstante, en su relatoría menciona que fue restaurada de forma drástica “a riesgo de destruir el cuadro” por el restaurador Charles Chapuis y que, tras el

117. Pani, *Catálogo...*, 10.  
118. Pani, *Catálogo...*, 19-20.

retiro de los numerosos repintes, Pani la sometió al juicio de “expertos” (no se menciona sus nombres), quienes concluyeron que se trataba de un original de Van Dyck. El peso político de Pani puede verse en sus intentos por legitimar su conjunto. Los artistas involucrados en la autenticación y valuación de sus obras debieron sentir cierto compromiso o sentido de lealtad hacia él, ya que el diplomático había gestionado comisiones benéficas para ellos. Es comprensible que hayan intentado favorecer a la colección en sus dictámenes con tal de no caer de la gracia de un secretario de Estado y continuar recibiendo trabajo.

Los juicios de Atl son de carácter estilístico y formal, se basa en la aplicación del color, composiciones y destreza dibujística. Estaba familiarizado con la obra de grandes maestros europeos mas no era un especialista, usaba las herramientas de su formación artística para valorar los cuadros. Por ejemplo, en la obra, *Esther ante el Rey Assuero*, Atl la atribuye a Rembrandt por sus “tonalidades técnicas, el temperamento observador y las extrañas coloraciones de este pintor”, y afirma que es uno de los mejores cuadros hechos por el artista. En otras<sup>119</sup> ocasiones, las dudas de Atl son matizadas. Incluso con la revisión de Élie Faure, en su análisis sobre la *Susana y los viejos* de Tiziano, Murillo apunta con destreza “pero si no fuera un Tiziano y si lo hubiera pintado cualquier otro hombre, ese hombre sería igual en valor artístico a Tiziano Vecelio”;<sup>120</sup> en otras palabras, se nota la tensión por satisfacer los deseos de legitimación de Pani y, por ello, se manejó con ambigüedad en sus juicios y sólo en algunos se atrevió a confirmar la autenticidad y atribuciones. Ejemplo de ello es el cuadro de Veronese, *Banquete en casa de Leví*, el cual tuvo oportunidad de ver en casa de Pani; Atl dice “nadie más que él pudo haberla pintado, y los mismos defectos de que adolece, puestos en relación con la tela definitiva, son una prueba de su autenticidad”; aunque también reconoce que no le fue posible hallar documentación sobre dicho boceto.<sup>121</sup>

119. Pani, *Catálogo...*, 21.  
120. Pani, *Catálogo...*, 37.  
121. Pani, *Catálogo...*, 42.





Con las piezas, *Estudio para el retrato del Papa Inocencio X* y *Retrato de mujer*, atribuidas al pintor español, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, da fe de la autenticidad de la primera comparando su manufactura con estudios resguardados en la Villa Gonzaga, Madrid, la Galería Doria en Roma y el Museo del Hermitage; en el caso de la segunda pieza se muestra inseguro, sin embargo, trata de sustentar la autoría mencionando aspectos técnicos frecuentes en la producción del pintor:

Hay en el ángulo izquierdo superior de esta miniatura, una cortina roja de tal manera que Velázquez tenía de “tocar” ciertas luces de los adornos o de las telas, y será muy fácil hacer la comparación poniendo cerca de esta obra el retrato de Inocencio X, de esta misma Galería.<sup>122</sup>

También usó argumentos técnicos como respaldo, con *La sagrada familia* de Correggio dice:

Esta pintura había sido clasificada como una réplica de la que se encuentra en la Galería de Londres, pero dadas sus cualidades plásticas, y la calidad del color con que está hecha esta obra, calidad que me ha sido dable analizar en las pequeñas descascaraduras que tiene en la parte superior, creo que debe clasificarse categóricamente como un original. Librarse de elucubraciones de carácter histórico es vana empresa, por el momento. Sería necesario, para obtener un resultado práctico, revolver archivos en Parma o en el lugar donde existe la otra “Sagrada Familia” muy semejante a ésta: Londres.<sup>123</sup>

122. Pani, *Catálogo...*, 28.  
123. Pani, *Catálogo...*, 50.

En la introducción al catálogo de su segunda colección Pani responde a los cuestionamientos sobre su incursión al coleccionismo:

Por grande que pueda ser –y convengo en que sea enorme– el placer de un Coleccionador multimillonario que, aconsejado por expertos espléndidamente expensados, paga millonadas por una Obra Maestra, es evidentemente superior– y casi me atrevería a decir que en la proporción de lo finito a lo infinito– el placer de descubrir esa Obra Maestra [refiriéndose al Tiziano de la primera colección], restituirla al tesoro artístico de la humanidad e incorporarla al acervo cultural de su propio país.<sup>124</sup>

Como parte de este trabajo de investigación se revisaron los expedientes de cada obra en su actual sede, el Museo Nacional de San Carlos (MNSC). Se compiló información sobre la autoría, datos sobre la adquisición y proveniencia y la escuela artística de cada ejemplo para contrastarla respecto al catálogo patrocinado por Pani.<sup>125</sup> El objetivo de esta incursión fue determinar qué tan acertadas fueron las selecciones del diplomático en su primera colección, si ha habido peritajes posteriores que corroboren lo afirmado por Dr. Atl y localizar la dinámica que entabló Pani con casas de subastas, expertizajes, museos y antiguas colecciones para legitimar su conjunto.

Lo cierto es que se encontró que sólo los conjuntos de arte flamenco, francés, italiano y los dibujos han tenido expertizajes póstumos. E incluso en dichos casos se trata de dictámenes a nivel estilístico debido al poco acceso a recursos científicos de la época. Las valoraciones de las obras pictóricas fueron realizadas por el historiador del arte checo Jaromir Neumann y el curador del Departamento de Pintura del Museo de Louvre, Pierre Rosemberg durante la dirección de Felipe Lacouture Fornelli entre 1973 y 1977. Lacouture explica que en su periodo se inició la documentación de toda la colección de San Carlos pues

124. Pani, *La segunda colección...*, 31.

125. En el Apéndice 1 de este trabajo se puede consultar la lista de obra completa con la información recabada en el MNSC.

había opiniones encontradas sobre la calidad y autenticidad del conjunto: “Fue por esta necesidad que vino un checoslovaco, Jaromir Neumann, quien hizo estudios muy detallados de lo principal de la colección, dio autentificaciones y negó otras que habían sido dadas por el maestro Pacheco a fines del siglo XIX y principios del XX, y por el propio Enrique Gual...” Debido a la política de la cortina de hierro en la Guerra Fría, Neumann no pudo regresar a México por lo cual Luis Ortiz Macedo:

...nos trajo a Pierre Rosemberg del Departamento de Pintura del Museo del Louvre, uno de los pilares de ese museo, sumamente especializado en pintura francesa, obviamente, y en pintura italiana. Conoce la pintura europea maravillosamente, toda. Se le trajo, estuvo aquí más de una semana estudiando la colección y dio su punto de vista sobre diversas obras. Curiosamente, aquí se había atribuido desde el siglo XIX la paternidad de San Juan Bautista a Ingres [...] y finalmente Pierre Rosemberg me dijo “esto no es un Ingres; está firmado, la firma es falsa, en realidad no corresponde a ninguna de las formas de caligrafía y de firma del artista”. Se le hizo saber al Centro Nacional de Conservación de Obras de Arte, y cuando restauraron la pintura no quisieron borrar la firma falsa de Ingres, aunque estaba indicado que no era auténtica; la firma falsa distrae mucho sobre esta pintura.<sup>126</sup>

El trabajo de Neumann y Rosemberg fue exhaustivo y contribuyó a la rectificación de un número importante de autores y atribuciones de la colección Pani. Estos peritajes, principalmente el de Neumann, fueron posteriormente retomados por el Museo para la reorganización de sus salas de tal suerte que se mostraron únicamente piezas acreditadas por un experto contemporáneo.

En el caso de la Escuela española, algunos de los casos más destacados son la pieza *¡No hubo remedio!* (SIGROA 9591), la cual se atribuyó a Francisco de Goya. Sin embargo, en los expedientes del MNSC se identifica como un trabajo anónimo de la escuela mexicana del siglo XIX. Al no haber información sobre dónde y cuándo fue adquirida, es difícil saber si Pani la compró en México o París.

126. Carlos Vázquez Olvera, *Felipe Lacouture Fornelli*. Museólogo mexicano (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018).

Lo mismo pasa con el *Retrato de un Obispo* (SIGROA 9910). En cambio, en el caso de *La aguadora* (SIGROA 4441) sí se poseen datos de proveniencia: las colecciones Rodríguez y Castelar de Madrid, Kraemer y Wildenstein en París. En el historial de la obra se afirma que hay versiones de la misma en el Museo de Bellas Artes de Budapest y otra en la colección Norton Simon de Los Ángeles:

Existen varias versiones sobre *La aguadora*, lo que hacía suponer que la obra de el [sic] Museo de San Carlos es una réplica; sin embargo, gracias a estudios recientes se sabe que fue pintada por el artista como un encargo para la Academia de San Carlos. Representa a una joven campesina que sostiene en una mano un cántaro sobre sus hombros y con la otra una canasta.<sup>127</sup>

Seguramente se refiere a un encargo para la Academia de San Carlos de Valencia, lo que explica cómo llegó a su segunda sede, la colección Rodríguez y Castelar en Madrid. A diferencia de los otros ejemplos de Goya, esta pieza ha sido exhibida en varias exposiciones y catálogos mientras que las otras permanecen resguardadas en bodega, muy posiblemente debido a las dudas sobre su autenticidad.

Por su parte, las obras de Eugenio Lucas, *La Misa* y *La Comunión*, son de los pocos ejemplos con documentación que podrían respaldar su autenticidad y atribución autorial. En el catálogo de Atl<sup>128</sup> se hace la anotación que al principio se pensaba que eran obras de Francisco de Goya pero se corrigió el error antes de la venta pública y se le adjudicaron a Lucas, conocido seguidor del estilo goyesco. A pesar de contar con el antecedente de haber pertenecido a las colecciones de Esteban Collantes (Madrid) y Groult (París), —y, en el caso de *La comunión* al hijo de Goya quien la vendió en París en 1867 y después llegó a la Groult— en el peritaje de Jaromir Neumann se recomendó guardar las piezas en bodega para realizar estudios pormenorizados que confirmaran su paternidad antes de ser exhibidas en sala permanente; o bien, recomendaba

127. Expediente 4441 en MNSC.  
128. Pani, *Catálogo...*, 31.



reubicarlas en el conjunto del siglo XIX y no “junto a las magníficas obras de época clásica de la pintura española como Zurbarán y Cerezo”.

En cuanto a las pinturas atribuidas a Velázquez, el *Estudio para el retrato del Papa Inocencio X* había sido alabado por Atl, quien incluso dijo que era un mejor estudio que el de la Galería Doria. En cambio, en el catálogo del MNSC aparece como anónimo y es considerada una copia a pesar de tener el referente de haber pertenecido a la colección Cernuschi, de Londres. *El Retrato de mujer*, por su parte, está catalogada como un falso Velázquez en el MNSC.

Otras escuelas como la holandesa y la italiana no están exentas de cuestionamientos. Neumann advierte que varias de las firmas presentes en las obras de la escuela holandesa resultaron falsas por lo que pone en duda la autenticidad de todo el conjunto. Sin embargo, en el caso de la obra de Jan Both (SIGROA 6000) la identifica, a pesar de la incertidumbre de la firma, como una obra de primera categoría por su parecido estilístico con otras piezas del autor e incluso recomienda su exhibición en las salas permanentes. En cuanto a la selección de arte italiano, Atl atribuyó *La sagrada familia* (SIGROA 8418) a Antonio Alegri el Correggio, por “la calidad del color”,<sup>129</sup> mientras que Neumann pone en duda la capacidad del pintor para realizar autentificaciones y descarta la originalidad y atribución de la pieza.

Es notoria la polémica en torno a la autenticidad de la mayor parte de la colección. De las 141 piezas que la conforman, sólo 25 poseen datos de adquisición. A este respecto, el propio Pani da la última palabra sobre su conjunto:

129. Pani, *Catálogo...*, 50.  
130. Pani. *La segunda colección...*, 9.

Nunca he tratado de ocultar los verdaderos defectos de que adolece aquella Colección. He sido, muy al contrario, el único en proclamarlos. Más que eso: los reitero ahora. Seguramente algunas de sus atribuciones son rectificables, pero ¿qué Colección de tal número de unidades podría jactarse de estar enteramente limpia de ese pecado? Aun en los grandes Museos de Europa hay siempre atribuciones que, seriamente objetadas, están en vías de rectificación.<sup>130</sup>



## 3.2.2 LÍNEAS CURATORIALES Y ANÁLISIS

En cuanto a la conformación de la colección, ésta sigue líneas curatoriales a partir de “Escuelas” o tradiciones artísticas regionales.<sup>131</sup> La categoría más numerosa de obra es la de la pintura flamenca con 23 piezas, seguida por la italiana con 17, la española con 16, la mexicana con 15, la holandesa con 13, la francesa con 11 y la inglesa con 6. A estas se añade una sección de dibujos en los que privilegia la escuela italiana (27), la flamenca tiene únicamente 6, la holandesa 4 y la francesa y la española poseen respectivamente dos ejemplos. Como podemos ver en la siguiente tabla, el mayor interés de Pani se centró en la compra de pinturas, aunque la cantidad de dibujos representa poco menos de la mitad que la de obra pictórica. Asimismo, el volumen de cada escuela o región pudo haberse definido no sólo por criterios estéticos del coleccionista sino económicos, probablemente en el mercado contemporáneo eran menos cotizadas las pinturas flamencas que las italianas; sin embargo, al ser Italia un referente artístico irrenunciable, el político seguramente buscó compensar la falta de ejemplos pictóricos de dicha región comprando un mayor número de dibujos. En la escuela inglesa, que ostenta el conjunto más reducido, puede que Pani no se haya sentido tan atraído o no la considerara tan relevante.

La obra correspondiente a la escuela mexicana fue adquirida por el diplomático en México y está compuesta principalmente por artistas novohispanos. Es decir, autores que reproducían un imaginario íntimamente relacionado con el canon occidental y tradicional.

131. En el apartado anterior aclaramos que gracias a los peritajes realizados en el Museo Nacional de San Carlos se han podido identificar errores en autores y escuelas. En esta sección respetaremos lo estipulado en el catálogo de Pani y Atl con el objetivo de analizar los criterios estéticos del coleccionista, sin incluir las dudas sobre autenticidad que ya fueron expuestas.



ESCUELA / REGIÓN	PINTURA	DIBUJO
Española	16	2
Flamenca	23	6
Francesa	11	2
Holandesa	13	4
Inglesa	6	0
Italiana	17	27
Mexicana	15	0
<b>TOTAL:</b>	<b>101</b>	<b>41</b>

Tabla 1. División y conteo de obras de la primera colección Pani.

En la siguiente tabla se hace el recuento de los géneros o temáticas presentes en la colección. Como se puede apreciar, predominan los temas religiosos con un total de 54 piezas, seguidos por los retratos con 18, las escenas y tipos costumbristas con 17, el paisaje con 14, bocetos de figura humana con 13, proyectos arquitectónicos, alegorías y escenas mitológicas poseen 5 piezas cada una, hay únicamente 3 escenas históricas y, finalmente, sólo 2 naturalezas muertas. En general se puede decir que se trata de una colección desbalanceada curatorialmente hablando: si la intención de Pani a largo plazo era instalar un recinto museístico o generar el núcleo de una colección institucional, seguramente no tenía clara la organización discursiva, o bien, sólo contempló una disposición dividida en regiones y autores. También es necesario recordar que la conformación de una colección no se limita al gusto del individuo: Pani dependió de otros factores, como la oferta y cotizaciones del mercado, así como el imaginario de cada escuela y autor.



GÉNERO / TEMÁTICA	Retrato	Escena histórica	Escena/ iconografía religiosa	Escena mitológica	Escena/ tipo costumbrista	Paisaje	Naturaleza muerta	Alegoría	Bocetos (figura humana)	Estudios / proyectos arquitectónicos
ESCUELA / NÚMERO DE PIEZAS	1. Española: 6 2. Flamenca: 2 3. Francesa: 4 4. Holandesa: 2 5. Inglesa: 3 6. Italiana: 1 7. Mexicana: 0	1. Española: 0 2. Flamenca: 1 3. Francesa: 1 4. Holandesa: 0 5. Inglesa: 0 6. Italiana: 1 7. Mexicana: 0	1. Española: 14 2. Flamenca: 13 3. Francesa: 0 4. Holandesa: 2 5. Inglesa: 0 6. Italiana: 18 7. Mexicana: 7	1. Española: 0 2. Flamenca: 2 3. Francesa: 1 4. Holandesa: 0 5. Inglesa: 0 6. Italiana: 2 7. Mexicana: 0	1. Española: 1 2. Flamenca: 5 3. Francesa: 4 4. Holandesa: 5 5. Inglesa: 1 6. Italiana: 2 7. Mexicana: 0	1. Española: 0 2. Flamenca: 3 3. Francesa: 4 4. Holandesa: 4 5. Inglesa: 1 6. Italiana: 2 7. Mexicana: 0	1. Española: 0 2. Flamenca: 2 3. Francesa: 0 4. Holandesa: 0 5. Inglesa: 0 6. Italiana: 0 7. Mexicana: 0	1. Española: 0 2. Flamenca: 1 3. Francesa: 1 4. Holandesa: 0 5. Inglesa: 0 6. Italiana: 3 7. Mexicana: 0	1. Española: 0 2. Flamenca: 0 3. Francesa: 0 4. Holandesa: 3 5. Inglesa: 0 6. Italiana: 10 7. Mexicana: 0	1. Española: 0 2. Flamenca: 0 3. Francesa: 0 4. Holandesa: 3 5. Inglesa: 0 6. Italiana: 2 7. Mexicana: 0
TOTAL	18 piezas	3 piezas	54 piezas	5 piezas	17 piezas	14 piezas	2 piezas	5 piezas	13 piezas	5 piezas

Tabla 2. Líneas curatoriales de la colección: escuelas y géneros.



Imagen 11. Autor no identificado. *San Jerónimo*.  
 Segunda mitad del siglo XV. Técnica mixta.  
 SIGROA 12551. MNSC-INBA.  
 Antes fue identificada como obra de Nicolas van  
 Eyck del siglo XVII, procedente de la colección  
 Coosemans de Bélgica



Imagen 12. Pieter Jansz Pourbus (antes atribuido  
 a Martin de Vos). *La última cena*. ca. 1560.  
 Óleo sobre tela. SIGROA 10052.  
 MNSC-INBA







Imagen 13. Rutilio Manetti. *Sansón y Dalila*.  
ca. 1620. Óleo sobre tela. SIGROA 5290.  
MNSC-INBA. Antes atribuido a Francisco Zurbarán  
y la escuela española, procedente de la colección  
Fontain-Flament



Imagen 14. Taller de Pieter Paul Rubens.  
*Salomé recibiendo la cabeza de san Juan  
Bautista*. ca. 1630. Óleo sobre tela. SIGROA 10032.  
MNSC-INBA.





Imagen 15. Sir John Opie.  
Retrato de una dama. ca. 1800.  
Óleo sobre tela. SIGROA 7394.  
MNSC-INBA

Podemos encontrar la fuente de las líneas curatoriales de la colección Pani en el Museo de Louvre. Como se comentó anteriormente, Pani fue asiduo visitante de museos durante su estancia en París. Uno de los más importantes, no sólo de la capital francesa sino del mundo, es el Louvre. Antes y después de la apertura de su vasta colección al pueblo, el gusto, desarrollo y enseñanza de nuevas corrientes artísticas fue en buena parte dictado y exhibido en sus salones anuales convirtiéndose en uno de los espacios cruciales para la legitimación de un artista. En su primera incursión como coleccionista, Pani debió haber encontrado en las salas de este museo una guía invaluable para su selección de arte europeo. Su clasificación sigue el mismo criterio que el museo parisino: es decir, por escuelas o regiones; además, buena parte de los autores del conjunto Pani se encuentran representados en el museo francés.

Esto es indicativo de varios aspectos. En primer lugar, al no ostentar una reputación de *connoisseur* de arte, Pani recurrió a las líneas curatoriales del Louvre para darle cierta legitimidad a sus selecciones de obra. En segundo, debido a su limitado presupuesto, únicamente reunió ejemplos de los autores más destacados de cada escuela (aunque, como ya lo hemos visto, en su mayoría eran meras atribuciones) y posiblemente de aquellos que no estaban tan cotizados, así como sus llamados “descubrimientos” provenientes de tiendas de antigüedades carentes de datos de proveniencia y expertizaje previo. Así podemos concluir que su primera colección se construyó a partir de la oferta-demanda del mercado del arte coetáneo y de un gusto institucional que no necesariamente reflejaba el individual. Es de pensar que esto último se debió a que desde el principio relacionó el acto de coleccionar como una inversión, así, en una futura venta del conjunto podría recuperar e incluso obtener una mayor ganancia a la originalmente destinada en la compra. Su actividad prolífica como gestor de proyectos culturales podría sugerir el objetivo a largo plazo de fundar un museo; sin embargo, tomando en cuenta la selección de obra puede que su incursión como coleccionista haya obedecido más al potencial del conjunto como inversión económica y herramienta de empoderamiento político y social.

### 3.3 PANI Y LA ENBA

Aunque la primera colección Pani se incorporó a las arcas de la Escuela Nacional de Bellas Artes hasta 1926, documentos y testimonios de Pani y su círculo cercano apuntan a que el político tenía planes ambiciosos para dicha institución desde años antes de la incorporación de su conjunto. La relación entre Pani y la ENBA fue compleja, aunque no estudió en sus aulas, debido a su gusto por las artes y el renombre de la Escuela, llegó a considerar a las galerías de la ENBA como pieza clave en sus proyectos culturales. Sin embargo, los conflictos internos de la comunidad y el choque entre el gusto europeizado de Pani y el arte social y nacionalista que estaba desarrollándose por los creadores contemporáneos, hicieron que la Escuela fuese descartada de los planes del secretario.

Durante el periodo en que Pani buscó incorporar su primera colección a un acervo gubernamental, la Escuela Nacional de Bellas Artes se hallaba en un momento de transformación. La década de los 20 se caracterizó por la búsqueda de nuevas expresiones estéticas arraigadas en una tendencia nacionalista propia de la posrevolución. Al frente de la ENBA se hallaba el director Alfredo Ramos Martínez quien impulsó la iniciativa de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), centros de sensibilización y extensión artística que se instalaron en diversos puntos de la ciudad y entidades aledañas. Las EPAL tenían como público meta al infantil y, sobre todo, al indígena; se buscaba que los niños produjeran obras a partir de sus imaginarios autóctonos, sin “contaminarlos” de referentes europeos o academizantes. Este proceder, de acuerdo con Ramos, crearía un “arte genuinamente nacional”.<sup>132</sup>

132. Para profundizar en este tema. Consúltese a coord., María Monserrat Sánchez Soler, *Las escuelas de pintura al aire libre: Tlalpan* (México: INBAL-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011).



El proyecto de las Escuelas iba de la mano con las ideas vasconcelistas sobre la extensión de la cultura a las masas, por lo que no extraña el apoyo que recibió de la rectoría, la Secretaría de Educación Pública y el gobierno de Plutarco Elías Calles. Hay que recordar que durante el gobierno callista la Universidad Nacional se enfrentó al reto de justificar su permanencia y asignación presupuestal:

Durante el gobierno de Plutarco Elías Calles la Universidad Nacional tuvo problemas para encontrar un lugar en el nuevo proyecto educativo cuyos centros de atención eran la escuela rural y la educación popular; sin embargo, la universidad seguía siendo la institución de formación profesional y discusión intelectual más importante del país.

El programa del rector Alfonso Pruneda incluía cambios administrativos, una reforma académica y una amplia actividad de extensión universitaria, por medio de los cuales trató de adecuar la institución a los requerimientos del Estado, y hacer frente a una disminución en el presupuesto y el enorme incremento en la matrícula de estudiantes.

Las actividades de extensión universitaria y servicio social sirvieron como medio de cohesión entre los estudiantes, al igual que las actividades de organización gremial les sirvieron de entrenamiento político. <sup>133</sup>

Por tanto, el arte social se convirtió en la manera más eficiente de probar la importancia de la Escuela y coincidió con los ideales de la política callista. Esto favoreció la permanencia de Ramos al frente de la dirección durante ocho años.

En adición al contexto interno de la ENBA debemos considerar a la institución en el marco legal de su pertenencia a la Universidad Nacional. Recordemos que con la inauguración de la Universidad Nacional de México (1910) la Escuela de Arquitectura pasó a formar parte de ésta, sin embargo, el sector de artes quedó a la deriva. No fue hasta el 16 de diciembre de 1924 que el presidente Álvaro Obregón instruyó a la Secretaría de Educación Pública para que:

133. Raúl Domínguez Martínez (coord.), *Historia general de la Universidad Nacional, siglo XX. De los antecedentes a la Ley Orgánica de 1945* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2013), 196.

...desde el primero de enero del año entrante, confíe a la Universidad Nacional la dirección técnica y administrativa de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) y de Música (antiguo Conservatorio de Música), poniendo a su disposición los edificios de propiedad nacional que actualmente ocupan y el mobiliario que tienen a su servicio, dejando igualmente a su cuidado las galerías de arte y los instrumentos musicales que posean dichos planteles. <sup>134</sup>



Imagen 16. Hombres durante una exposición en la Academia de San Carlos, ca. 1920. Fototeca Nacional INAH. Catálogo 122190

134. «Se inician los trabajos para la autonomía de la Universidad N. De México», *Excelsior*, 18 diciembre de 1924. HNM.



Imagen 17. Patio central de la Academia de San Carlos, ca. 1925. Fototeca Nacional INAH. Catálogo 276791



Aunque este decreto ponía a disposición de la ENBA y la Universidad sus propias galerías, lo cierto es que la responsabilidad y propiedad de las colecciones depositadas en ellas fue un tema ríspido. Como lo desarrollaremos en este apartado, la división entre el espacio expositivo y su colección generó tensión entre la comunidad académica y la SEP la cual quedaría establecida como administradora de los bienes artísticos.

Tomando este contexto en cuenta, la gestión realizada por Pani para integrar su colección a las galerías de San Carlos probablemente no fue sencilla. Aunque había coincidido con el rector Alfonso Pruneda desde los tiempos del Ateneo de la Juventud y con el director Ramos Martínez en la resolución de la Huelga de Santa Anita, tuvo que necesariamente mediar entre los aparatos burocráticos de la SEP, la Universidad Nacional y la ENBA para poder llevar a cabo su proyecto. Como podemos ver en la *Imagen 18*, el secretario de Estado hizo apariciones públicas en eventos de la Escuela en los que seguramente se propuso cultivar la relación con las autoridades y adquirir presencia y espacios de poder en la institución.

Además de los eventos sociales, desde 1908 y hasta 1930 Pani comisionó a diversas personas para llevar a cabo el inventario de los bienes de las galerías. Con estos antecedentes, es difícil pensar que sus planes se limitaran a darle legitimidad y promoción a su primera colección. Posiblemente desde muy temprano se dio cuenta de la necesidad de crear una infraestructura para administrar los bienes artísticos nacionales; al inicio se limitó a instrumentar la formación de inventarios pero la creación de la SEP por José Vasconcelos pudo haber servido como referente para que el funcionario comenzara a esbozar las bases de un nuevo organismo, independiente al de Educación, que se abocara

específicamente a la gestión del ámbito artístico y cultural. Cabría preguntarnos si Pani habrá imaginado a la Escuela Nacional de Bellas Artes como la institución apta para llevar a cabo esta función y si la incorporación de su selección de obra fue un movimiento estratégico en pos de la creación de lo que después articularía como Instituto Nacional de Bellas Artes. En sus memorias no menciona sus referentes o intenciones respecto a la ENBA, por lo que no tenemos certeza de esta afirmación.

Sin embargo, las condiciones en que se desarrolló la venta de su colección causaron fuertes críticas y afectaron su imagen pública. Pani asegura que el haberse desprendido de su conjunto no respondió a motivos económicos sino al deseo de que éste fuese adquirido por el gobierno y no saliera del país. En sus *Apuntes autobiográficos* narra que un estadounidense de Los Ángeles, California había hecho varias ofertas para adquirirla, sin embargo, el político mexicano decidió “cederla” por \$250,000.00 –cantidad que afirma era mucho menor al valor de las obras– a un hombre zacatecano llamado Francisco Salinas con la condición de no exportarla y “acceder a venderla al Gobierno si éste le pagaba por ella un precio razonablemente remunerativo”. Acto seguido, el secretario de Hacienda se movilizó para que el Presidente Calles aprobara la compra de la colección:

Este es el origen del justificado Acuerdo Presidencial girado a la Secretaría de Educación Pública, entonces a cargo del Dr. Puig Cassauranc, para que la citada Colección fuera comprada, previos dictamen y avalúo de expertos, y agregada a la de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Los expertos nombrados por dicha Secretaría fueron los pintores don Diego Rivera, el Dr. Atl y don Roberto Montenegro. De conformidad con el consejo de estos artistas, la Colección fue comprada al señor Salinas en la suma de \$300,000.00 <sup>135</sup>

135. Pani. *Apuntes...* Tomo II, 65 y 66.

La polémica que se desató fue debido al conflicto de interés que representaba que el titular de la Secretaría de Hacienda destinara recursos públicos para comprar su propia colección. Aunque Francisco Salinas haya intervenido a modo de prestanombres, fue evidente el beneficio económico y capital político que buscaba Pani. Por otro lado, las dudas sobre las atribuciones autorales y sospechas de la existencia de obras falsas dentro del conjunto no ayudaron a la asimilación de este lote en su nueva sede.

La colección Pani ingresó a las galerías de la ENBA a mediados de agosto de 1926. En un oficio girado por el Conservador de las Galerías de pintura, Abelardo Carrillo y Gariel, al Administrador de la escuela se adhirió el inventario de las obras que se incorporaron al patrimonio de la Universidad mismo que había sido solicitado anteriormente por el Departamento de Bienes Nacionales. Dicho inventario reprodujo la información vertida por Dr. Atl en el catálogo financiado por Pani.<sup>136</sup> Esto denota el interés del coleccionista por darle seguimiento y control a su conjunto aún cuando ya había sido “donado” a la institución.

A través de diversos documentos resguardados en el Archivo Histórico de la Facultad de Artes y Diseño podemos observar que Pani buscaba insertar a la ENBA y su espacio expositivo dentro de su proyecto de museos nacionales, ejerciendo una gran injerencia en la administración de su colección y los asuntos de la Universidad. Un ejemplo lo encontramos en un documento expedido por el Jefe del Departamento de la Universidad Nacional, Salvador García, el 7 de octubre de 1926: García informó a la administración de la Escuela sobre la designación –por parte de la Universidad– de Roberto Montenegro (entonces profesor de la clase diurna de dibujo preparatorio), Jorge Enciso (profesor de

136. «Oficio girado al Administrador de la ENBA por Abelardo Carrillo y Gariel, conservador de las galerías de pintura», 23 de agosto de 1926. Documento 532. AHASC-FAD.

pintura decorativa) y a Carrillo y Gariel para hacer un segundo avalúo de la colección. Asimismo destaca de este documento la urgencia expresada por García para hacer esta comisión ya que suplicaba al administrador “se sirva cooperar con los expresados señores, utilizando los elementos de que dispone, para que el trabajo se lleve a cabo en el menor tiempo posible, pues con urgencia ha sido solicitado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público”.<sup>137</sup>



Imagen 18. Aarón Sáenz, Alberto J. Pani, Alfredo Ramos Martínez y otros hombres en la Academia de San Carlos, retrato de grupo. 1920-1924. Fototeca Nacional INAH. Catálogo: 155211

137. «Inventario de la Colección Pani», 7 octubre de 1926. Documento 576. AHASC-FAD.



Lo cierto es que gracias a la intervención de Pani se dio nuevo impulso al estudio, organización y control de las colecciones de la ENBA. A raíz de su interés en ellas se asignó a Juan M. Pacheco para que organizara el inventario de todas las piezas y se impulsó un trabajo de reproducción fotográfica tanto para el registro de la obra como para la venta de postales al público. Ese trabajo de reprografía es particularmente interesante pues Ramos Martínez otorgó la tarea al fotógrafo Agustín Jiménez quien después sería conocido como uno de los grandes cinefotógrafos del Cine de oro mexicano.<sup>138</sup> Se puede decir que las añejas galerías volvieron a figurar en el mapa de los intereses gubernamentales tras años de desinterés y abandono.

Pani continuó tomando decisiones respecto a las obras. En un memorándum enviado el 8 de agosto de 1927 por el administrador de la ENBA, Jesús M. Escudero, entregó al Jefe del Departamento de Administración de la Universidad Nacional la pintura de Honoré Daumier, *La vieja conserje*, para que se enviara al Ministro de México en Francia, el poeta e intelectual Alfonso Reyes. Esta orden fue dada desde la Secretaría de Relaciones Exteriores a la Secretaría de Educación Pública.<sup>139</sup> Como podemos recordar, Pani en ese entonces era director de esa Secretaría, lo que nos indica que a pesar de sus múltiples ocupaciones y cargos, su proyecto cultural no era del todo descuidado y seguía considerando como parte de su jurisdicción –y no de la SEP o de la misma Escuela– las piezas de su primera colección. Dos años después, los responsables de las galerías de la ENBA pidieron a Pani el retorno de la pieza ya que el funcionario la había sacado de las colecciones para su venta en Europa (se explica que el artista estaba muy cotizado en el mercado cuando se tomó la decisión y querían comprar otras obras con el dinero recaudado por el cuadro), sin embargo, Pani no

lo vendió en dos años. Dando seguimiento al caso en los expedientes del Museo Nacional de San Carlos encontramos que la pintura entró al acervo en 1935 vía la Secretaría de Relaciones Exteriores, en vista de que en ese entonces aún no existía el Museo, esto indica que la obra de Daumier sí retornó a las galerías para después formar parte del patrimonio del INBA.

Dos años después de la incorporación, en 1928, el panorama de la institución y del país se había transformado. El asesinato de Álvaro Obregón, quien buscaba nuevamente la presidencia, significó un cambio de poderes que trastocó todos los niveles del Estado. Esto incluyó al gobierno de la Escuela de Bellas Artes. Debido a que Ramos Martínez priorizaba el trabajo en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las instalaciones de la antigua Academia comenzaron a sufrir los estragos del tiempo y descuido. Asimismo, los alumnos y profesores que continuaron con sus labores en Academia se encontraron con el vacío de autoridades en el plantel. Esto provocó descontento entre la población, por lo que un grupo de aproximadamente 200 alumnos se presentó a la redacción del periódico *Excelsior* exigiendo al rector Alfonso Pruneda la sustitución de Ramos. La nota dicta:

Manifiestaron al doctor Pruneda que de algún tiempo a la fecha, se viene notando un completo abandono en ese establecimiento por parte de la dirección, y que por ser el señor Ramos Martínez el creador de pintura al aire libre, se ocupa exclusivamente en atender éstas y olvida que la Academia de San Carlos merece mayores atenciones.<sup>140</sup>

De acuerdo con Laura González Matute, este momento fue de gran tensión política externa e interna en la Escuela pero, sobre todo, pesaba el factor presupuestal pues se debatía quién debía ser el depositario del apoyo económico estatal: la añeja Academia o las escuelas foráneas.<sup>141</sup>

140. «Los alumnos de Bellas Artes y Ramos Martínez», *Excelsior*, 19 octubre de 1928. HNM.  
141. Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura* (México: INBA-CENIDIAP, 1987), 147. (Artes Plásticas)

138. «El director Alfredo Ramos Martínez al Administrador de la ENBA», 2 septiembre 1927. Documento 764. AHASC-FAD.

139. «Memorándum de Jesús M. Escudero al Jefe del Departamento de Administración de la UN», 8 de agosto de 1927. Documento 748. AHASC-FAD.

El Grupo ¡30-30! surgió en julio de 1928 como defensa a Ramos Martínez y las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Estuvo compuesto por los directores de dichas dependencias y otros miembros de la comunidad artística y dio a conocer sus posturas ideológicas mediante manifiestos y la organización de exposiciones. Así, el 1er. Manifiesto treintatrentista se pronunció contra todo el medio académico. Entre los sectores atacados destaca el de los conservadores de las galerías (Imagen 19), en el segundo punto de la arenga se lee:

Proponemos se guarden en un frasco para asegurar su conservación, todos aquellos abortos y fetos artísticos que día tras día, salen de las cloacas inmundas de la madre academia y proponemos que el conservador de las galerías, sea el encargado de renovar los caldos de cultivo y forme el catálogo de aquellos, empleando de este modo relativamente útil, su pestilente erudición.<sup>142</sup>

El 7 de noviembre de 1928 el movimiento treintatrentista publicó el cartel “Protesta de los artistas revolucionarios de México” en el que se desconoció a San Carlos y se estableció que las Escuelas Libres de Pintura y Escultura y la Escuela de Arquitectura eran “la verdadera Escuela de Bellas Artes”. Se proponía el desalojo del plantel para impulsar a estas células y mantener al edificio como museo:

En el edificio de San Carlos sólo deben subsistir los talleres de arquitectura y las demás dependencias convertirse en un esplendido [sic] museo de la producción de arte del pueblo de México, la que hoy día ni nacionales ni extranjeros puede ver reunida en ninguna parte.

Es preciso crear un organismo que ligue las Escuelas de Pintura al Aire Libre, la Escuela de Escultura y Talla Directa, la Escuela de Arquitectura, con las escuelas técnicas que ya existen en excelentes condiciones, así, sin desembolsar un solo centavo el Gobierno puede crear inmediatamente algo positivamente eficaz para la construcción del orden social: LA ESCUELA CENTRAL DE ARTES Y CIENCIAS DE LAS ARTES.<sup>143</sup>

142. Grupo ¡30-30! 1er. *Manifiesto treintatrentista* (1928). Reproducción facsimilar del cartel.  
143. Grupo ¡30-30! *Protesta de los artistas revolucionarios de México* (7 noviembre de 1928). Reproducción facsimilar del cartel.



Imagen 19. Grupo ¡30-30! *Pintores modernos mexicanos (Conservadores conservados)*. 1928. Xilografía. Reproducción facsimilar.



En otro documento redactado por Carlos Román se profundiza en las razones para instalar dicho museo y se hace una crítica al criterio histórico aplicado en las galerías de la ENBA:

...este es principalmente el objeto a que se destinan las galerías de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, o sea, a fines de catalogación histórica, y, al propio tiempo, para la educación del gusto artístico de la sociedad.

Sin embargo, sin que acertemos a explicarnos la causa, en abierta pugna con las tendencias y realizaciones renovadoras de que están dando muestras lo mismo esta institución, que la Universidad y la Secretaría de Educación Pública, este saludable impulso se detiene en las galerías de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que no pasan más allá de las mas [sic] mediocres manifestaciones del porfirismo artístico.<sup>144</sup>

Esta iniciativa no sólo tenía como propósito cambiar el paradigma estético de la Escuela. Román afirma que para alentar el mercado del arte hacia expresiones contemporáneas debía crearse interés por las mismas, para lo cual, una institución museística funcionaría como legitimadora y promotora.

En el 2º. Manifiesto del grupo se emitió una lista de los académicos que debían, de acuerdo con los representantes de este movimiento, ser separados de su cargo. Entre ellos estaba el mismo Abelardo Carrillo y Gariel, lo que demuestra la hostilidad hacia el personal que laboraba en las colecciones.<sup>145</sup> Un año después, durante la turbulenta dirección de Diego Rivera, el conservador de las galerías volvería a ser el blanco de los ataques. Renato González Mello califica a este ambiente de “violencia ritualizada”. En un documento encontrado por el investigador se describe una agresión a Carrillo y Gariel en la que estudiantes le habían “bañado y lanzado huevos”.<sup>146</sup> La aversión a dicho personaje pudo haberse relacionado con el apoyo de éste a la dirección de Diego Rivera y su

144. Carlos Román, «Un museo de arte moderno mexicano», ¡30-30! *Órgano de los pintores de México* no. 1 julio (1928), 2.

145. Grupo ¡30-30! 2º. *Manifiesto treintaentrista* (1928). Reproducción facsimilar del cartel.

146. Renato González Mello, «La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 17(67) (1995), 13.

adscripción a las galerías. Recordemos que en ese periodo se dio un intenso debate en torno al plan de estudios propuesto por el pintor mismo que desembocó en su renuncia. Lo cierto es que Rivera tenía buena relación con miembros del poder, uno de ellos era Pani. Lo más probable es que el pintor no haya querido intervenir en la organización de las galerías para no contrariar al político y sus planes.

Notamos que a lo largo de este periodo las galerías se fueron convirtiendo en espacios desarticulados de un sector de la comunidad (pues por supuesto había quienes las tenían en gran aprecio y continuaban recibiendo o impartiendo clases con sus modelos), incluso, se percibe cierta incomodidad con su patrimonio. La obra histórica estorbaba a las prácticas contemporáneas, esto es claro en diversas comunicaciones de profesores y alumnos instando al desalojo de las antiguas pinturas para, en su lugar, instalar salones de clase. En 1930, por ejemplo, la Academia de Profesores y Alumnos “suplicaba” a la Secretaría de Educación Pública:

...se desocupen las Galerías de Esculturas de lo que fue la ENBA, para que los salones puedan ser utilizados en servicio de las actuales Facultad de Arquitectura y Escuela de Pintura y Escultura, que carecen de locales bastantes para desarrollar los trabajos de enseñanza que les fijan sus respectivos planes de estudio.<sup>147</sup>

Esto contrasta con las acciones del gobierno. Mientras la comunidad pedía el espacio de las galerías para la aplicación del nuevo plan de estudios, la SEP era mantenida al tanto de su organización y restauración por parte de Carrillo y Gariel (nombrado Clasificador y Administrador del Museo de Pintura y Escultura) quien anunciaba estar “preparando la organización total del museo, in-

147. «Comunicación de que la Academia de Profesores y Alumnos ha solicitado a la UNM, suplique a la SEP, se desocupen las Galerías de Esculturas de lo que fue la ENBA», 24 febrero 1930. Doc. 44. AHSC-FAD.

cluyendo los pormenores de cuadros en calidad de préstamo, reglamentos sobre visita, restauración, etc”.<sup>148</sup> El discurso de este museo seguía un criterio cronológico para que “el visitante pudiera seguir la historia de la pintura mexicana y establecer relaciones entre sus tendencias sucesivas y las correspondientes de las escuelas europeas”.<sup>149</sup> Juan M. Pacheco, el conservador, reportaría el 31 de marzo de 1930 la finalización de dichos trabajos a la par de la realización de los inventarios de obra, mismos que le habían sido requeridos por Pani para su proyecto de Museo de Arqueología y Artes Plásticas.<sup>150</sup>

La pugna por la injerencia sobre el espacio del edificio generó situaciones tensas entre la ahora Escuela Central de Artes Plásticas y las dependencias gubernamentales. En 1930 Pani, desde su cargo como secretario de Hacienda, mandó redactar un “Estudio sobre las condiciones que debe reunir un edificio para ser declarado Monumento Nacional” en respuesta a la Ley de protección y conservación de Monumentos y Bellezas Naturales expedida el 2 de enero de ese año. En dicha legislación se buscaba la declaración de los bienes muebles e inmuebles como propiedad federal bajo la jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública por conducto del Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos. Los criterios para definir si un edificio pertenecía a esta categoría eran los siguientes:

- 1º. Los que tengan gran mérito artístico.
- 2º. Los que presenten las características tales que sean ejemplares representativos de categoría o únicos de ella.
- 3º. Los que hayan sido teatro de algún gran acontecimiento histórico, y
- 4º. Los que sean de remota antigüedad, del siglo XVI, cuando menos.<sup>151</sup>

148. «Aviso de envío de informes de labores de los restauradores en las Galerías de Pintura y Escultura», 7 marzo de 1930. Doc. 56. AHASC-FAD.

149. *El Palacio de Bellas Artes: informe que presentan al sr. Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Hacienda y Crédito Público, los directores de la obra, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico E. Mariscal* (México: Cvltura, 1934), 49.

150. «Relativo a los trabajos que se efectuaron en las Galerías de Pintura SEP, dentro de las instalaciones ECAP, durante marzo de 1930», 31 marzo de 1930. Doc. 72. AHASC-FAD.

151. «Estudio sobre las condiciones que debe reunir un edificio para ser declarado Monumento Nacional», 5 de octubre de 1931. AHASC-FAD.

Este documento indica un intento de sensibilización para regular el patrimonio, catalogarlo y considerarlo bajo la protección del Estado. Una copia fiel de ese estudio fue enviada al director Vicente Lombardo Toledano (quien ocupó la dirección entre 1930 y 1933), tal vez como recordatorio de que la ECAP se encontraba en un edificio histórico que requería de cuidados y conservación. Había un conflicto evidente entre la condición patrimonial del recinto y su uso cotidiano. El intercambio de misivas entre el Departamento de Monumentos y la dirección de la Escuela denota la problemática entre la conservación de las galerías y las labores educativas, ejemplo de ello es una solicitud de la SEP a la ECAP y la Universidad para que se cambiara de sitio el taller de carpintería pues su instalación eléctrica y materiales altamente inflamables ponían en riesgo al espacio expositivo.<sup>152</sup>

La situación no mejoró posteriormente. Se tiene registro de que en septiembre de 1931 fueron robadas tres obras de la colección de pintura (el documento no brinda detalles sobre cuáles), iniciándose una investigación por parte de la Secretaría de Hacienda y el Ministerio Público Federal. Ambas dependencias pidieron a la dirección de la ECAP inventarios anteriores a 1922 para “efectos de investigación”; la respuesta de Lombardo Toledano es por demás significativa: el director afirmó que no contaba con personal disponible para buscar la información por lo que sugería se comisionara a personas del Departamento de Monumentos para que hicieran la búsqueda.<sup>153</sup> Esto nos demuestra que no se tenía el control de la obra ni interés en su protección. El mismo Pani afirma en el catálogo de su segunda colección que un dibujo titulado *Cabeza de mujer* atribuido a Leonardo da Vinci fue también “desaparecido de las Galerías de la

152. «Solicitud de protección para las Galerías SEP en la ECAP, debido a que corren peligro por encontrarse bajo ellas, talleres de carpintería con materiales inflamables e instalaciones eléctricas», 29 agosto 1931. Documento 613. AHASC-FAD.

153. «Relativos a una solicitud del Ministerio Público Federal, transcrita por la SHCP, de informar sobre la existencia de inventarios», 1 septiembre de 1931. Documento 616. AHASC-FAD.



Academia Nacional de Bellas Artes”.<sup>154</sup> Puede que la indiferencia y descuido por parte de la Escuela desmotivaron a Pani y por ello desde 1930 haya comenzado a gestionar espacios museísticos independientes a ésta.

El siguiente movimiento relevante en esta pugna por las galerías se registró en octubre de 1931 cuando una comisión conformada por Francisco Díaz de León, Bulmaro Guzmán, Rosendo Soto y Francisco Montoya realizó un dictamen de los cuadros conservados en una de las bodegas de la ECAP con el propósito de “separar aquellos que deben constituir el pie del museo de arte moderno en México”. Esta iniciativa interna de la ECAP para modernizar el discurso de las galerías tiene como antecedente la propuesta del movimiento treintatrentista de 1928. Incluso la selección temporal y de autores corresponde a la corriente artística defendida por dicho grupo:

En esta primera parte de nuestra comisión, tuvimos un éxito completo, pues se encontraron las telas que el Sr. Alfredo Ramos Martínez llevó a Europa en el año de 1926 y que por su calidad, cualidades, etc., despertaron en Alemania, Francia y España el interés más vivo. Otras telas, que por su interés histórico son dignas de conservarse también se separaron del lote a revisión.<sup>155</sup>

Este testimonio da pie a pensar que la comunidad de profesores y alumnos buscaba desmarcarse de las iniciativas estatales, realizando una curaduría propia, una valoración interna del arte moderno mexicano que respondiera a los propios intereses y prácticas estéticas de la Escuela. El proyecto continuó hasta 1933, impulsado por Francisco Díaz de León (entonces director) y apoyado por Gabriel Fernández Ledesma. En el archivo histórico se conserva una carta de Díaz de León dirigida a Fernández contándole su plan:

154. Pani, *La segunda colección...*, 10.

155. «Acuerdo dictado respecto a los cuadros que se conservan en una de las bodegas de la ECAP», 26 octubre de 1931. AHASC-FAD.

Muy estimado y fino amigo: Uno de los propósitos fundamentales que tengo que realizar durante mi actuación como Director de la Escuela Central de Artes Plásticas, es el de crear un Museo de Arte Moderno que precisamente arranque de 1910 a nuestros días. Como éste será un beneficio positivo para poder valorizar con claridad los diversos movimientos artísticos que se han suscitado a partir del primer brote revolucionario en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y por consiguiente la realización de una necesidad que diariamente expresan los artistas y estudiantes, me mueve a dirigirme a ti solicitando me ayudes en esta tarea que me he impuesto. Espero te dignes aceptar el cargo de Colector para que te sirvas entrevistar a los pintores, escultores, arquitectos, grabadores, etc., en demanda de obras que espero proporcionarán generosamente en beneficio de esta idea. El local que destino para instalar dicho museo es uno de los que dejan la (sic) Galerías de Pintura dependientes de la Secretaría de Educación Pública al ser trasladadas al Palacio de Bellas Artes en una fecha próxima.<sup>156</sup>

Cabe destacar que la galería mencionada se trata de la ocupada por la Colección Pani, misma que estaba a punto de ser retirada para incorporarse al Palacio de Bellas Artes. La visión de Díaz de León no se llevó a cabo debido a su renuncia a la dirección por conflictos sobre el nuevo plan de estudios.

Podemos concluir que el conflicto que despertó la incorporación de la colección Pani en la Escuela Nacional de Bellas Artes estuvo motivado tanto por motivos estéticos como económicos. Buena parte de los docentes en Artes defendían una postura en pro del arte social y pugnaban por la vertiente nacionalista que estaba en boga en el régimen posrevolucionario; esto chocó contra el gusto tradicionalista del diplomático quien era adepto al arte antiguo europeo. En cuanto a lo económico, los artistas visuales buscaban abrirse paso en el mercado a través de la legitimación de su producción en las galerías mientras que Pani y sus asesores deseaban conservar el discurso y referentes occidentales que había enarbolado la Academia desde su fundación. Finalmente, ante el claro descuido y desinterés de la ENBA por su colección, Pani terminaría por convencerse de lo inviable de incluir a la institución dentro de su proyecto cultural.

156. «Carta de Francisco Díaz de León a Gabriel Fernández Ledesma», 19 mayo de 1933. Documento 1255. AHASC-FAD.

# 3.4 EL MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS Y EL PROYECTO DEL INBA

Como lo hemos mencionado anteriormente para 1931 la relación entre Alberto J. Pani y el círculo cercano al presidente se hallaba en crisis. Su intervención en temas concernientes a la Secretaría de Educación Pública le había generado un enemigo acérrimo en Narciso Bassols, por lo que eventualmente tuvo que presentar su renuncia a la Secretaría de Hacienda el 27 de septiembre de 1932. A pesar de ello, se le concedió continuar al frente de las obras de restauración del Teatro Nacional en el cual depositó sus esperanzas de recuperar capital político e instalar la sede de una nueva secretaría de Estado: el Instituto Nacional de Bellas Artes.<sup>157</sup>

El teatro, encomendado originalmente al arquitecto Adamo Boari, fue iniciado en 1904 durante el Porfiriato y abandonado en 1913 debido a la crisis derivada del movimiento revolucionario.<sup>158</sup> Posteriormente, aunque hubo intentos por concluir la obra, el costo era tan elevado que terminaron suspendiéndose. Para junio de 1930 el presidente Pascual Ortiz Rubio encomendó al arquitecto Federico Mariscal un proyecto para terminar la construcción. De acuerdo con Alejandrina Escudero, cuando se retomó:

157. *El Palacio de Bellas Artes: informe...*

158. Para profundizar en la construcción e historia de este recinto. Consúltese *Palacio de Bellas Artes: las obras y los días: 1934-2014* (México-Parma: CONACULTA, Franco Maria Ricci, 2014); *El Palacio de Bellas Artes: álbum histórico, 1904-1934* (México: INBAL, 2010), entre otros.

El edificio estaba terminado en su exterior en noventa por ciento; en el interior, sufrió transformaciones estructurales de poca monta; en cambio, los decorados, acabados e instalaciones se ejecutaron casi en su totalidad. El arquitecto Federico E. Mariscal se responsabilizó de estas últimas y el ministro [Pani] se hizo cargo de la parte decorativa, ejecutada por la Casa Edgar Brandt, obra que fue negociada directamente en París por su hermano Arturo Pani y Mario, el hijo de éste.<sup>159</sup>

En el informe de la obra arquitectónica se registra que en el proyecto original de Mariscal se tenía contemplado que el edificio se dividiera en dos zonas: una destinada al Teatro Nacional y otra para exhibiciones, conferencias y *lobby*. De acuerdo con María de Lourdes Díaz Hernández, los proyectos arquitectónicos del México del siglo XX se caracterizaron por perseguir objetivos de funcionarios gubernamentales que dictaban su razón de ser y no, como se podría pensar, a partir de las necesidades concretas de los usuarios:

...los arquitectos mexicanos se acercaron al “cliente” para solicitarle o demandarle el programa arquitectónico, o sea, la explicación concreta de sus necesidades. Sin embargo, “el cliente” no era directamente el usuario, el pueblo según creían, sino las instancias gubernamentales. De ahí que los programas para la nueva arquitectura mexicana provinieran de ese sector, dicho con más exactitud, de los funcionarios que solicitaban a los arquitectos e ingenieros la construcción de los lugares donde llevarían a cabo sus acciones.<sup>160</sup>

159. Alejandrina Escudero, «Alberto J. Pani y el Palacio de Bellas Artes», *Revista digital Cenidiap* ene-mar (2005), acceso el 18 noviembre 2019

<http://discursovisual.net/dvweb03/agora/agoaleesc.htm>

160. Díaz Hernández..., 41.



Ése fue el caso de la construcción del Palacio de Bellas Artes: Mariscal tuvo que hacer adaptaciones acordes a los intereses y línea ideológica de Pani quien, al momento de involucrarse (1932), decidió ampliar la mencionada sala de exhibición a la instalación de un Museo de Artes Plásticas con su respectiva sala de exposiciones temporales, un Museo de Artes Populares y un Museo del Libro y Biblioteca. De acuerdo con el funcionario, el edificio debía cumplir una función social que justificara el sacrificio económico por lo que lo concibió como:

...sede de una institución de servicio social que atendiera a fomentar y difundir el arte, no en vista de su estudio escolar o académico, puesto que esta función la ejercen otras instituciones, sino de una manera directa, en vista de su perfeccionamiento como arte y de su valoración económica como producto de un esfuerzo humano.<sup>161</sup>

Como abordamos en el apartado anterior, el Museo de Artes Plásticas tuvo como antecedente la reorganización de las galerías de la antigua Academia de San Carlos y, posteriormente, el proyecto de adaptación del Hotel Iturbide para albergar piezas del Museo Nacional y las galerías de la ENBA. Asimismo, para completar las lagunas que presentaba su primera colección, el entonces Secretario de Hacienda aprovechó un viaje a la Conferencia Monetaria y Económica Mundial de Londres (1931) para hacerse de dieciocho obras más, esta vez utilizando recursos públicos para su adquisición; éste sería el origen de la segunda colección Pani. Su subsecretario, Marte R. Gómez, nos regala un testimonio sobre la integración de este segundo núcleo:

Recuerdo que el ingeniero Pani me invitó para ir a la Casa de Antigüedades de Londres en que hizo la selección, la inteligente selección de un pequeño grupo de obras que compró para México. Cuando hizo la suma de lo que iba a “dilapidar” por aquel concepto, recuerdo todavía, como si fuera hoy, que se volteó y me dijo: –Si usted estuviera en mi caso, ¿gastraría esto en comprar pinturas para nuestro museo?

Cuando yo le contesté afirmativamente, porque así lo pensaba con sinceridad, sonrió y dijo: –¡Vamos a hacer esta calaverada! [sic]<sup>162</sup>

161. *El Palacio de Bellas Artes: informe...*, 32.

162. Marte R. Gómez, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), 347.

Por tanto, Pani vio en el Teatro Nacional su oportunidad para llevar a cabo la red de recintos museísticos que había gestado durante años. Por otra parte, la inclusión de sus dos colecciones de arte le daría valor y legitimidad a las piezas pues pasarían a formar parte del patrimonio nacional y a él mismo se le reconocería como conocedor de arte. Puede ser que debido a las temáticas y temporalidades de dichos conjuntos el discurso curatorial implementado en el museo se haya desvinculado de la producción de artistas contemporáneos que exploraban el arte social. Las salas quedaron distribuidas de la siguiente manera:

PISO	SALA	NÚCLEO TEMÁTICO	PROVENIENCIA DE OBRA
SEGUNDO PISO	Salas de la fachada principal y sala lateral poniente	“Otras escuelas europeas”	Selección de las Galerías de Pintura de la Escuela Central de Artes Plásticas. Posiblemente en su mayoría provino de la primera colección Pani.
	Sala lateral oriente	Sala de conferencias	
TERCER PISO	Sala oriente	Escuela mexicana. Orígenes precolombinos	Facsimilares de los códices: a) Porfirio Díaz b) Huamantla c) Tira de la peregrinación d) Tlatelolco e) García Granados f) Dehesa g) Baranda h) Lienzo de Tlaxcala i) Piedra Pintada j) La Manta de Puebla k) De las vejaciones l) De las romerías m) Huaquechula



TERCER  
PISO

Sala central	Continúan antecedentes de la escuela mexicana hasta antes de la época moderna	Se destacan las secciones de Baltasar de Echavé el viejo, José María Velasco y Eugenio Landesio. También provinieron de la ECAP. En el caso de las obras de Echavé, antes de su viaje a Francia en 1918, Pani había adquirido ejemplos de dicho autor y otros maestros novohispanos. Obras de maestros flamencos adquirida en ventas de arte de Londres durante 1933. Obras de la primera colección Pani tanto de la sección española como de otras regiones pues buscaba mostrar su relación con el resto de Europa.
Sala poniente	Sala de los primitivos. Se expone el otro origen de la escuela mexicana: la escuela española	Obras de maestros flamencos adquirida en ventas de arte de Londres durante 1933. Obras de la primera colección Pani tanto de la sección española como de otras regiones pues buscaba mostrar su relación con el resto de Europa.
Sala única	Colección de obras modernas	Galerías de la ECAP. Se plantea la necesidad de futuras adquisiciones para completarla.
Sala de talleres	Destinada a la realización de talleres “de restauración, fotografía, vaciado, encuadernación, etc., de los tres museos”	

Tabla 3. Distribución espacial y temática del Museo de Artes Plásticas.1932.

Como podemos observar en la [Tabla 3](#), aunque Pani afirmara que la temática principal del museo era la Escuela mexicana, lo cierto es que la mayoría de las salas estaban ocupadas por obras europeas. Se intentó justificar su presencia en el trazado de orígenes del arte mexicano a partir de dos tradiciones estéticas: la prehispánica y la occidental. El objetivo era presentar “un cuadro aceptable, aunque incompleto, de la pintura europea, con el objeto de ilustrar el desarrollo de la escuela mexicana dentro de la más amplia esfera de la cultura plástica occidental”;<sup>163</sup> sin embargo, la preponderancia de piezas europeas, más que a la conceptualización del museo, debió deberse a que se contaba con un mayor número de ejemplares provenientes tanto de las colecciones de la ECAP como de la primera colección Pani. Además, seguía el mismo discurso implementado por Juan M. Pacheco en las galerías de la Escuela en 1930. Asimismo, destaca que la planeación curatorial no coincidiera con la disposición arquitectónica del Palacio, ya que no hay como tal una “sala central” sino el área de murales.

El recorrido finalmente desembocaría en las expresiones modernas nacionales, no obstante, al no ser su temporalidad de interés como coleccionista, se apunta que:

...la colección de obras modernas adolecerá al principio de grandes deficiencias, puesto que habrá de elegirse en la sección correspondiente de las Galerías de pintura [de la ECAP], pero que, gracias a que en dicha sala se dispone de espacio suficiente para ello, se podrá ir aumentando poco a poco por medio de futuras adquisiciones.<sup>164</sup>

La construcción fue concluida el 10 de marzo de 1934. De acuerdo con el informe final, el costo de la última etapa fue de \$6,501,868.98 de pesos. A pesar de que Pani y sus colaboradores afirmaban que se había reducido el gasto a la mitad de lo originalmente previsto, y que incluso el ex secretario no cobró honorarios por su trabajo, la opinión pública se alarmó ante el gasto excesivo y

163. *El Palacio de Bellas Artes: informe...*, 58.164. *El Palacio de Bellas Artes: informe...*, 57.

el lujo de los materiales usados en el edificio. Ejemplo de ello es la crónica de Salvador Novo en la que, además de criticar el despilfarro, alude al enfrentamiento entre Pani y Bassols por decidir quién iba a despachar en el recinto recién remodelado:

El ministro de los pesos es el todopoderoso... Las obras se acometen; un gran surtido de mármoles veteados como queso de puerco, se encarga a las canteras de Querétaro, de Oaxaca y de Puebla; blancos turroneos de Carrara son limpiados por obreros expertos; se completa el menú de Nochebuena con un fantástico huevo estrellado, formado con azulejos que se encargaron a Valencia; las lámparas, de París, valen diez mil pesos cada una; los velours de Utrecht también le cuestan al ministro Pani un ojo de la cara; las alfombras son encargadas a Constantinopla, y los espejos a Venecia. La vieja y podrida calabaza se ha convertido, por la vara, mágica del hada, en una carroza de lujo. El hada se dispone a montar en ella.<sup>165</sup>

El recinto fue inaugurado el 29 de septiembre de 1934 con un discurso pronunciado por Antonio Castro Leal, jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. De acuerdo con Arturo Pani, debido a las rencillas entre Bassols y su hermano, no se les incluyó en los créditos y se omitieron sus nombres en las disertaciones inaugurales. Esto se confirma en la transcripción de la arenga de Castro Leal en la que adjudica los esfuerzos realizados por Pani al secretario de la SEP:

Éste es a grandes rasgos el plan general del Palacio de Bellas Artes según fue concebido al iniciar la Secretaría de Educación Pública sus trabajos [...]. Sólo una identificación completa con las ideas y concepciones que tiene el Secretario de Educación Pública sobre la finalidad del Palacio de Bellas Artes me ha permitido llevar a cabo la tarea que se me encomendó de organizar y de abrir al público este edificio con su teatro, sus exposiciones, galerías y museos.<sup>166</sup>

De acuerdo con Manuel Centeno, las críticas al recinto no se hicieron esperar: “Surgió la idea de que, por la prontitud, la distribución museográfica había resultado improvisada. En consecuencia, se sugirió mayor cuidado en la selec-

165. Salvador Novo, «Bellas Artes: Una crónica de primera mano», *Confabulario suplemento cultural de Periódico El Universal*, 2 octubre 2004.166. Manuel Centeno, «Los museos de un palacio», *70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes* (México: CONACULTA-INBA, 2004), 119.



cción de obra y un nuevo guion para las dependencias”.<sup>167</sup> Años después, en un escrito dedicado al Instituto Nacional de Bellas Artes, Pani lamentó el cierre de los espacios museísticos que había gestionado:

...los dos Museos ya abiertos [Palacio de Bellas Artes] estaban siendo visitados por numerosas personas que por primera vez admiraban, ignorando antes hasta su existencia, las pinturas expuestas desde tiempo inmemorial en las viejas Galerías de la Academia de Bellas Artes; que –decía– a pesar de tan halagador resultado, fueron desmantelados los referidos Museos y embodegadas las obras de arte que exhibían para que el Palacio sirviera, como cuartel general, a una excursión de turistas.<sup>168</sup>

De hecho, en 1938, en lugar de dichos recintos se creó una Galería de Exhibición dirigida por Gabriel Fernández Ledesma. Claramente la línea curatorial de Fernández fue muy diferente a la de Pani quien ostentaba una línea cronológica conservadora, en cambio, el artista visual:

Se preocupó por mostrar la vanguardia internacional para que, de alguna manera, los productores mexicanos conocieran otras formas de expresión y llegaran a la síntesis de un arte universal con identidad nacional.

En las [...] galerías se exhibieron las obras de artistas mexicanos que iniciaban su carrera, así como de gente ya madura y con amplio reconocimiento; creaciones populares como juguetes, bordados, tejidos, industria del vidrio, deshilados, alfarería, cerámica; trabajos de las escuelas primarias del Distrito Federal, de las Escuelas al Aire Libre y de los Centros Populares de Pintura, de la Escuela Superior de Construcción y de las Escuelas de Arte para Trabajadores; diversas técnicas del arte gráfico como litografías, carteles, grabado en madera y metal; tapices; escultura; fotografía; plástica del teatro.<sup>169</sup>

La clausura de los museos planteados por Pani debió obedecer a su precaria situación política. A pesar de sus esfuerzos, no volvió a ostentar un puesto público ni sus propuestas fueron tomadas en cuenta por el gobierno. Una carta dirigida al presidente Miguel Alemán, incluida en su libro *Obsesiones y recuerdos*, fechada el 6 de noviembre de 1946, explica la importancia de los distintos re-

cintos museísticos –el Museo Nacional de Historia en Chapultepec, el Mercado de Artes Populares en el ex convento de la Merced, el Museo de Arte Religioso en el Centro Histórico, el Museo de Artes Populares en el Palacio de Bellas Artes, entre otros– que había buscado abrir al público para atraer el turismo a la capital del país. En sus misivas se percibe el reproche del diplomático por la falta de respuesta del ejecutivo.

Aunque su plan no funcionó como lo había imaginado, lo cierto es que la iniciativa de Pani para fundar el Instituto Nacional de Bellas Artes fue retomada por el gobierno de Alemán, aunque con una estructura y objetivos muy distintos:

...cuando en 1946 se decretó la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, se le ató fuertemente a las políticas estatales para el sector cultural, sin reconocerle independencia, ni presupuesto ni jurídica. No obstante, fue el organismo clave para el diseño e instrumentación de políticas culturales de un régimen que decidió intervenir activamente en la fabricación de un imaginario artístico colectivo. Al INBA se le concedió la facultad de liderar los discursos visuales sobre el arte local y, en alguna medida, el global, con base en cuatro ejes fundamentales: fortalecimiento de una burocracia cultural oficializada, unificar el patrimonio plástico, operar una galería artística de la nación (entre 1947 y 1964, el centralizado recinto de exhibición oficial tuvo como sede el republicano Palacio de Bellas Artes) y desplegar una estratégica campaña propagandística mediante exposiciones temporales, algunas de ellas itinerantes, para públicos nacionales e internacionales.<sup>170</sup>

En la propuesta de ley redactada por Pani se proponía, en cambio, que el INBA se mantuviera los primeros años a partir del subsidio gubernamental procediendo, posteriormente, a conseguir su propio sostén económico a partir de la iniciativa privada. Esa autonomía económica tenía como objetivo, a su vez, poseer cierta autonomía en las decisiones estéticas y la posibilidad de tener una política de adquisición de colecciones. Sobre esto último cabe destacar que,

170. Ana Garduño, «Patrimonialismo y poder...».

a diferencia de la Ley que crea el INBA de 1946, Pani no contempló la adjudicación de los bienes de la Academia de San Carlos para conformar el acervo estatal,<sup>171</sup> por el contrario, planteó:

Coleccionar obras de arte de todas las épocas y países, pero en especial las que hayan contribuido en alguna forma al desarrollo del arte mexicano, para exhibirlas permanentemente en beneficio de la cultura artística del pueblo.<sup>172</sup>

En cuanto a su red de museos, la idea del Museo de Artes Plásticas fue retomada también por el régimen de Miguel Alemán. En 1947 fue inaugurada una versión modificada del espacio, ésta vez conceptualizado por el museógrafo Fernando Gamboa. En el evento de apertura el primer director del INBA, el compositor Carlos Chávez, hizo eco de las ideas que Alberto Pani había planteado décadas antes: la necesidad de proteger el patrimonio artístico, de usarlo como soporte educativo para el pueblo y la importancia de abrir museos que promovieran la cultura nacional.

Aún en el exilio político de sus últimos años, lo cierto es que los esfuerzos del diplomático en materia cultural rindieron frutos. Su primera colección de arte y parte de la segunda pasaron a formar parte del núcleo fundador del futuro Museo Nacional de San Carlos y su visión institucional sobre la cultura se vio reflejada en la instalación de una nueva secretaría de Estado. Se puede decir que, a pesar de los errores y polémicas que se le puedan apuntar, Alberto J. Pani concibió la necesidad de establecer una infraestructura administrativa para la conservación, difusión y valoración del patrimonio artístico y cultural y buscó impulsar un activo coleccionismo gubernamental que eventualmente llegara a generar acervos tan ricos como los de los más importantes museos del Viejo Mundo.

171. *El Palacio de Bellas Artes: informe...*, 76-77.

172. *El Palacio de Bellas Artes: informe...*, 75

167. Manuel Centeno, «Los museos de un palacio», 120.

168. Pani, «El Instituto Nacional de Bellas Artes» en *Obsesiones...*, 98.

169. Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma* (México: UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1985), 52.



# C O N C L U S I O N E S

Las investigaciones en torno a la historia de las colecciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes —hoy Facultad de Artes y Diseño— son tan escasas como necesarias. La documentación sobre los materiales que han formado parte de su patrimonio, incluso cuando haya sido por un breve tiempo, es un paso necesario para el registro y seguimiento de sus bienes. El caso de un conjunto tan importante y controversial como el que reunió y gestionó Alberto J. Pani nos da señas de la configuración del discurso visual en las galerías en un lugar y momento específicos del periodo posrevolucionario y, también, nos habla del lugar que ocupaba la Academia de San Carlos en dicha temporalidad.

A lo largo de este estudio hemos ahondado en la forma en que se concibe y gestiona una colección de arte y la manera en que ésta modifica las dinámicas e historia de una comunidad. A ese respecto probó nuestra hipótesis, a saber, que la incorporación de la primera colección Pani a la ENBA fue parte de un proyecto de institucionalización cultural que tuvo como primera sede a las galerías de la Antigua Academia de San Carlos. A través de los pormenores sobre la administración y recepción de estos bienes artísticos observamos cómo una

colección transforma, confronta y moviliza tanto al coleccionista como al público receptor (en este caso, principalmente profesores y alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes). Gracias a la amplia gama de herramientas de la nueva Historia cultural y al enfoque metodológico de la Microhistoria pudimos observar que un problema aparentemente local o interno impactó a nivel “macro” en la política nacional.

Como lo referimos en la introducción, el marco geográfico para esta microhistoria fueron las galerías de la ENBA y su comunidad de profesores, alumnos y funcionarios los sujetos de este estudio sobre el efecto de una colección en la manera de administrar la cultura institucionalmente. Alberto J. Pani seleccionó el terruño de la ENBA y sus espacios de exhibición para un proyecto de escala monumental, sin éxito. El deseo de autonomía de los artistas prevaleció sobre las decisiones gubernamentales, al menos en esta ocasión.

Los términos en los que se llevó a cabo la compra-venta del conjunto, la polémica sobre su autenticidad y el choque entre el modelo de educación academicista y las nuevas corrientes del arte social hicieron difícil la convivencia entre las colecciones y la comunidad de la ENBA. Estos problemas desembocaron en el descrédito de Pani como coleccionista serio y le generaron tensión en el círculo presidencial al intervenir en cuestiones ajenas a su jurisdicción; mientras que para la Escuela resultó en la diáspora de su patrimonio pictórico y eventualmente en la exclusión de una participación activa en la organización del Instituto Nacional de Bellas Artes, es decir, en la burocratización y control de la práctica artística.

Llegamos a estas conclusiones acorde con lo trazado por los objetivos de esta investigación. De esta forma, el primer capítulo expuso las nociones básicas

sobre lo que entendemos por coleccionismo y contextualizó su práctica en la Academia de San Carlos. Este retrato de la historia de la FAD documenta y da luz sobre la conformación y tránsito de sus colecciones, lo que nos ayuda a ponderar el estado en que se encontraban al momento de recibir las piezas de Pani y cómo éstas estuvieron acordes al discurso y función que tradicionalmente habían poseído sus galerías: el de una extensión del aula de clase en la que se encontraban los modelos del gusto académico a los que debía aspirar e imitar el estudiante.

Fue a partir de dicha sección que aterrizamos la noción de colección como una “mónada” o “imagen del mundo” que compone un individuo pero que es compartida o proyectada hacia una colectividad. En palabras de Leibniz, esa mónada o unidad es “un espejo vivo y perpetuo del universo”.<sup>173</sup> Los factores que intervienen en su conformación, lejos de ser algo estrictamente personal, incluyen aspectos económicos ligados con el estado del mercado del arte, las finanzas del coleccionista y el objetivo o función del conjunto. Aquí se plantearon distintos escenarios, algunas colecciones han sido constituidas para el goce y contemplación estéticos mientras que otras obedecen más a una inversión económica.

Con el segundo capítulo, dedicado a la actuación de Alberto J. Pani en la vida política y cultural mexicana, profundizamos en la visión del coleccionista acerca del poder y el arte. Lejos de ser un mero pasatiempo en sus tiempos de exilio, Pani intervino activamente en el medio artístico tanto por sus inclinaciones personales como por sus ambiciones políticas. Las numerosas iniciativas y apoyos brindados para la organización de museos y exposiciones y su relación con artistas y arquitectos nos muestran que el diplomático tenía grandes proyectos respecto a la cultura nacional uno de los cuales ponía como núcleo pa-

173. Leibniz, *La monadología...*, 25.

trimonial a su selección de obra. Las galerías de San Carlos, el espacio de exhibición y legitimación del siglo XIX mexicano, debieron parecerle la sede idónea para comenzar con una red de museos que atrajera al turismo hacia la capital y se iniciara, con ello, la institucionalización del quehacer artístico.

Todo esto nos lleva al tercer y último sector de la investigación en el que nos dedicamos a documentar y analizar el proceso de adquisición, las líneas curatoriales y recepción de la colección Pani en la ENBA. Como mencionamos anteriormente, el conjunto estuvo lleno de cuestionamientos sobre sus atribuciones y autenticidades desde el inicio, problemática que exploramos haciendo uso de fuentes primarias y expedientes de obras construyendo un repositorio de datos de proveniencia (Apéndice 1). El estudio de esta información facilitó la visualización de las estrategias mercantiles aplicadas por Pani para la obtención de sus piezas y de un panorama en el que la mayor parte de la colección no posee información de proveniencia que respalde los juicios (en ocasiones casi quiméricos) del político y su círculo de valuadores (Dr. Atl, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, los conservadores de las galerías de San Carlos).

En adición a esto vimos que las líneas curatoriales de Pani no respondieron exclusiva y prioritariamente a su gusto personal sino al discurso legitimador de las salas del Museo de Louvre y el canon occidental tradicionalista. En ese sentido, su conjunto se construyó como una inversión a futuro ya que sería mucho más sencillo recuperar su costo si se trataba de autores consagrados. Mas los planes del político respecto a su colección no funcionaron tal y como los había contemplado, él mismo tuvo que admitir los errores y omisiones en torno a la autenticidad de la misma. Esto, sumado al rechazo de un sector de la comunidad de San Carlos, mermó la imagen pública de Pani.



A pesar de que las corrientes y temporalidades de la primera colección Pani complementaban el discurso manejado en las galerías de la ENBA y respondían al mismo sentido didáctico, se contrapusieron al deseo de transformación que mantenía en constante debate y movilización a la comunidad académica. Gracias al testimonio documental del Grupo ¡30-30! y el corpus encontrado en el Archivo Histórico de la FAD identificamos una de las principales razones del rechazo a estos bienes: la lucha por usar e intervenir su propio espacio de exhibición para difundir y legitimar la producción artística contemporánea. Tras años de rencillas entre la administración escolar, la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Hacienda y Crédito Público respecto a la mala conservación y poca seguridad de la Academia y sus obras, el coleccionista decidió concentrar su proyecto museológico en otros recintos.

Fue así como Pani ordenó el traslado de buena parte de su colección al nuevo Museo de Artes Plásticas, planteado como parte de la conclusión de las obras del Palacio de Bellas Artes (antes Teatro Nacional). Para ese entonces el gestor ya había caído de la gracia del círculo presidencial tanto por dudas sobre su lealtad como por su intromisión en temas que correspondían a la SEP. La desincorporación de las piezas de San Carlos es un claro ejemplo de ello, aunque ya no eran su propiedad continuó tomando decisiones sobre las mismas. El Palacio, pensado como plataforma para la creación de una secretaría de Estado dedicada a la administración de la cultura (el Instituto Nacional de Bellas Artes), y el Museo tuvieron una fría acogida por el alto presupuesto destinado a los mismos y a que el espacio de exposición no poseía suficientes ejemplos o una narrativa que exaltara al arte mexicano con excepción de los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco; por el contrario, se trató de justificar la preponderancia de obras europeas con núcleos temáticos sobre los orígenes de las expresiones nacionales. Ésta significó la última intervención de Pani en

asuntos gubernamentales. A pesar de haber propuesto los cimientos para la futura gestión estatal en torno al patrimonio y las artes, el político no recibió el crédito correspondiente y se le excluyó de toda participación posterior.

Para finalizar podemos concluir que aunque la colección Pani significa un momento breve en la historia de más de doscientos años que tiene la Academia de San Carlos no por ello hay que restar su importancia. Alberto J. Pani, político camaleónico de gran peso en ocho gabinetes presidenciales, llegó a considerar al recinto como sede para una futura red de museos, de ahí que afirmemos que hacer una colección de arte no es un acto estrictamente individual. Una colección genera poder, lo ostenta y moviliza en diversos planos. Impacta a nivel local y nacional, desde la forma en que una comunidad académica convive con su patrimonio e historia hasta en la organización urbana de la capital al abrir nuevos recintos para la promoción y administración de la cultura. Pani pudo haber cometido errores en sus selecciones y podrá ser tema polémico pero lo que se reconoce en el político es su visión a futuro. La primera colección Pani aunque fue una inversión personal, fue también el núcleo de lo que sería un patrimonio artístico manejado por el Estado.

Esto se podría identificar como un parte-aguas de la práctica del coleccionismo en México. Antes supeditado a orígenes y objetivos académicos (tal y como San Carlos y el Museo Nacional), Pani mostró una veta político-institucional en el acto de reunir obras de arte.

Los proyectos de Pani tienen raíces profundas en su amor al arte y ocuparon gran parte de su tiempo y capital político a lo largo de toda su carrera. *Connoisseur o amateur*, encumbrado o exiliado del círculo presidencial, nada ni nadie detuvo al político en su afán por impulsar la cultura del país y actuó como pro-

motor de artistas y arquitectos hasta el final de su vida. Lleno de claroscuros, el coleccionista se nos presenta como un personaje visionario y de actuar pragmático, poseedor de las mejores intenciones pero no siempre el seguidor de los más prístinos medios.

Sin embargo, ante la carencia de una política oficial de adquisiciones, la inversión de Pani representa quizás el único esfuerzo importante en el siglo XX para incrementar la presencia del arte europeo en el patrimonio nacional.

## ARCHIVOS Y REPOSITARIOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Histórico de la Academia de San Carlos, FAD (AHASC-FAD)

Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores

Archivo Histórico de la UNAM, IISUE

Bibliothèque “Sebastián Lerdo de Tejada”, SHCP

Hemeroteca Nacional de México (HNM)

Fototeca Nacional INAH

Getty Research Institute

Institut National d’Histoire de l’Art. Département de la Bibliothèque et de la Documentation

Museo Nacional de San Carlos, Secretaría de Cultura, INBA (MNSC)



# BIBLIOGRAFÍA

## CONSULTADA

Cimientos. *65 años del INBA. Legados, donaciones y adquisiciones* (México: CONACULTA-INBA, 2011).

Collection de M. A. Beurdeley. *Tableaux modernes, tableaux anciens, sculptures, tapisseries anciennes. Dont la Vent aux enchères publiques, après décès, aura lieu Galerie Georges Petit les jeudi 6 et vendredi 7 Mai 1920*, (Institut national d'histoire de l'art. Département de la Bibliothèque et de la Documentation), acceso el 14 de abril de 2020, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/47787/?offset=28#page=7&viewer=picture&o=bookmarks&n=0&q=>

Coloquio Internacional de Historia del Arte: *Apropiarse del arte: impulsos y pasiones* (México: UNAM. IIE, 2012).

Diccionario Porrúa. *Historia, biografía y geografía de México* (México: Porrúa, 1964).

El Palacio de Bellas Artes: *informe que presentan al sr. Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Hacienda y Crédito Público, los directores de la obra, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico E. Mariscal* (México: Cvltura, 1934).

El Palacio de Bellas Artes: *álbum histórico, 1904-1934* (México: INBAL, 2010).

Palacio de Bellas Artes: *las obras y los días: 1934-2014* (México-Parma: CONACULTA, Franco Maria Ricci, 2014).

*Nueva historia mínima de México* (México: El Colegio de México, 2018).

Alanís, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma* (México: UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1985).

Arciniega, Hugo, coord., *El arte en tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010* (México: UNAM. IIE, 2012).

Audio, Robert, ed., *Diccionario Akal de filosofía* (Madrid: Akal-Cambridge University Press, 1995).

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

Báez, Eduardo, *La enseñanza del arte: en la Academia de San Carlos, siglos XVIII y XIX* (México: Banco Santander Serfín, 2005).

Báez, Eduardo, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran* (México: UNAM. IIE, 2001).

Barbosa Sánchez, Alma, *La stampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural* (México: Universidad Autónoma Metropolitana. Consejo Editorial de la División de Ciencias-Ediciones del Lirio, 2015).

Barrios, José Luis, et. al., *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo* (México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Filosofía, 2009).

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán* (s.i., 1925).

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes* (Tres Cantos: Akal, 2005).

Braudillard, Jean, *El Sistema de los objetos* (París: Éditions Gallimard, 1969).

Brown, Thomas, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia, de 1792 a 1810* (México: Secretaría de Educación Pública, 1976). (SEP/ Setentas, 3006).

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos* (México: UNAM. IIE, 1982).

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Las Galerías de pintura de la Academia de San Carlos* (México: UNAM. IIE, 1944).

Castro Gutiérrez, Felipe, *Historia social de la Real Casa de Moneda de México* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas, 2012).

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (España: Gedisa, 1992).

Díaz Hernández, María Lourdes, «Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura en México, 1916-1955» (tesis doctoral, UNAM, 2009).

Domínguez Martínez, Raúl, coord., *Historia general de la Universidad Nacional, siglo XX. De los antecedentes a la Ley Orgánica de 1945* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2013).

Duro, Paul, «The lure of Rome: the academic copy and the Académie de France in the nineteenth century», en *Art and the academy in the nineteenth century* (Gran Bretaña: Manchester University Press, 2000).

Escudero, Alejandrina, coord., *70 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes* (México: CONACULTA-INBA, 2004).

Espinosa Tavares, Martha Liliana, «Análisis crítico del discurso editorial del extinto periódico El Globo (1925). Estudio de caso: "Ataques" a Alberto J. Pani» (tesis de licenciatura, UNAM, 2013).

Favela Fierro, María Teresa, *Política cultural del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1950-1970. Concursos y bienales de escultura* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2016).

Fowler, Will, coord., *Gobernantes mexicanos, II: 1911-2000* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008).

Fuentes Rojas, Elizabeth, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929* (México: UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000).

Fuentes Rojas, Elizabeth, *Historia gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940* (México: UNAM. Facultad de Artes y Diseño, 2018). (Acervo permanente).

Garciadiago, Javier, *Ensayos de historia sociopolítica de la Revolución mexicana*. (México: El Colegio de México, 2011).

Garduño, Ana, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil* (México: UNAM. Coordinación de Estudios de Posgrado, 2009).

Gómez Maqueo, Ercilia, «¿Es el arte una inversión?» en *Hablando en plata. El arte como inversión* (México: Océano, 2002).

González Matute, Laura, coord., ¡30-30!: *Contra la Academia de Pintura, 1928* (México: INBA. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1993).

Guerrero Mills, Martha Beatriz, «Los secretarios de hacienda Alberto J. Pani y Luis Montes de Oca, 1924-1934» (tesis de doctorado, UNAM, 2017).

González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura* (México: INBA-CENIDIAP, 1987).







# HEMEROGRAFÍA

## CONSULTADA

Burke, Peter. «La historia cultural y sus vecinos». *Alteridades* vol. 17 no. 33 ene-jun (2007): [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172007000100011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172007000100011)

Castro, Pedro. «El convenio De la Huerta-Lamont de 1922: La diplomacia financiera como arma de la revolución». *Revista Economía. Teoría y práctica de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*: <https://www.azc.uam.mx/publicaciones/etp/num7/a4.htm>

Echegaray, Miguel Ángel. «La obra de Ángel Zárraga en la Embajada de México en París. Alberto J. Pani: patrimonio y diplomacia cultural». *Revista Mexicana de Política Exterior* no. 101 mayo-agosto (2014): 247-264.

Escudero, Alejandrina. «Alberto J. Pani y el Palacio de Bellas Artes». *Revista digital Cenidiap* ene-mar (2005): <http://discursovisual.net/dvweb03/agona/agoaleesc.htm>

Garduño, Ana. «Alberto J. Pani. Político, funcionario, coleccionista y promotor cultural». *III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Centenarios: Deconstruyendo Latinoamérica como protagonista*, CENIDIAP (s. f.).

Garduño, Ana. «Patrimonialismo privado+presupuesto público=el coleccionismo institucional de Alberto J. Pani». *Memorias del 4º. Foro Académico de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete"* (2011).

Ginzburg, Carlo. «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella». *MANUSCRITS* no. 12 (1994).

González Mello, Renato. «La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 17(67) (1995).

Haynes, Keith A. «Dependency, Postimperialism, and the Mexican Revolution: An Historiographic Review». *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos* Vol. 7 No. 2 (Verano, 1991): 225-251.

Jack, Mary Ann. «The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence». *The Sixteenth Century Journal* Vol. 7 No. 2 Oct. (1976).

Goldstein, Carl. «Vasari and the Florentine Accademia del Disegno». *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38. Bd. H. 2 (1975).

Ortega Esquivel, Aureliano. «Gabino Barreda, el positivismo y la filosofía de la historia mexicana». *Revista de Hispanismo Filosófico* No. 15 (2010): 111-127.

Quiroz Trejo, José Othón. «La Exposición de 1910 y la Huelga de 1911 en la Academia de San Carlos: ¿Vanguardias artísticas o políticas?». *Revista Historia*: [https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art\\_hist\\_06.html](https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_06.html)

Rodríguez y Méndez, María de las Nieves. «El álbum fotográfico de Martín Luis Guzmán para las fiestas de la consumación de la Independencia en México en 1921». *Estudios* 113 vol. XIII verano (2015).

Novo, Salvador. «Bellas Artes: Una crónica de primera mano» en *Confabulario suplemento cultural de Periódico El Universal* (2 octubre 2004).

Román, Carlos. «Un museo de arte moderno mexicano». *¡30-30! Órgano de los pintores de México* no. 1 julio (1928).

Rovznar, Eugenio F. «Alberto J. Pani: Un capitalista revolucionario». *Investigación Económica* vol. 37 No. 145 julio-septiembre (1978): 205-240.

Schmidt, Henry C. y Sara Sefchovich. «Los intelectuales de la Revolución desde otra perspectiva». *Revista Mexicana de Sociología* Vol. 51 No. 2 Visiones de México abril-junio (1989): 67-86.

Sykes, Maltby. «Diego Rivera and the Hotel Reforma Murals». *Archives of American Art Journal* Vol. 30 No. ¼ *A Retrospective Selection of Articles* (1990).

# PÁGINAS

## WEB

Looted Art in Europe. The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945. «Dealer Records: Galerie Georges Petit, Paris». Acceso el 12 noviembre 2019. <https://www.lootedart.com/MFEU4A48125>

Página del Colegio Nacional. «Ezequiel A. Chávez». Acceso el 6 de mayo 2019. <http://colnal.mx/members/ezequiel-a-chavez>

Página del Colegio Nacional. «Gerardo Murillo Dr. Atl». Acceso el 6 de mayo 2019. <http://colnal.mx/members/gerardo-murillo-dr-atl>

Vargas Lozano, Gabriel. «Gabino Barreda». Enciclopedia de la filosofía mexicana. Siglo XX. Acceso el 6 de mayo 2019. [http://dcsh.izt.uam.mx/cen\\_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Autores/FilosofosMexicanos/Barreda\\_Gabino-GabrielVargas-Lozano.pdf](http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Autores/FilosofosMexicanos/Barreda_Gabino-GabrielVargas-Lozano.pdf)

Vitoria, María Ángeles. «Auguste Comte». PHILOSOPHICA. Enciclopedia filosófica online. Acceso el 6 de mayo 2019. <http://www.philosophica.info/voces/comte/Comte.html#toc0>

Oosterlinck, Kim y Géraldine David. «Hôtel Drouot». Grove Art Online. Oxford Art Online. Acceso el 12 noviembre 2019. <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-2000000131#oa0-9781884446054-e-2000000131>

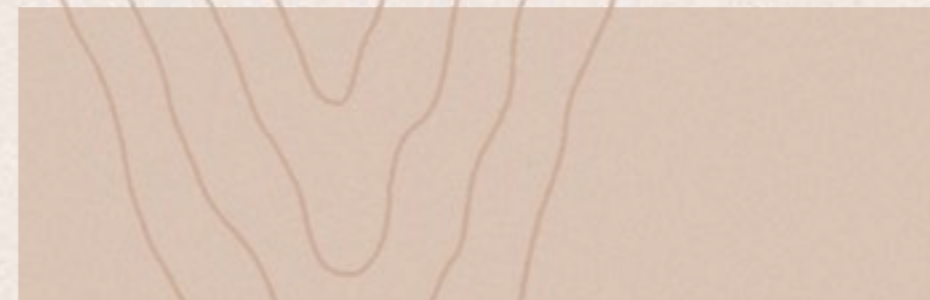


# A P É N D I C E

LISTA DE OBRA  
Y PROVENENCIA  
DE PRIMERA  
COLECCIÓN  
PANI



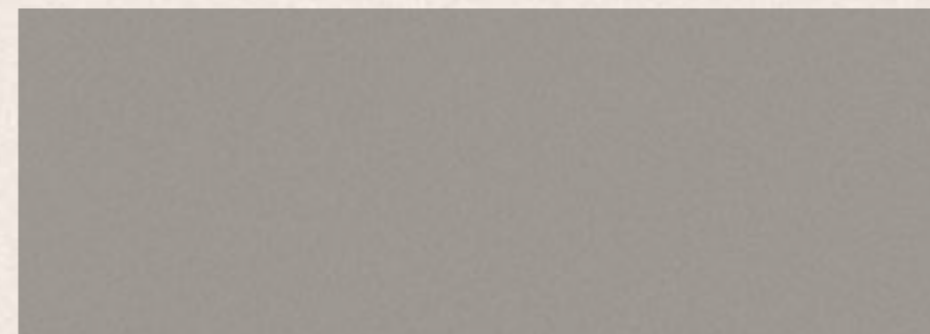
## G U Í A D E C O L O R



CON  
AUTENTICACIÓN



FALSO



INCIERTO



No.	SIGROA	FICHA CATÁLOGO 1921	FICHA CATÁLOGO ACTUAL	ADQUISICIÓN	PROVENIENCIA	ATRIBUCIÓN	ESCUELA
1	9800	Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Autorretrato. Marco de madera antiguo, estilo Renacimiento español, tallado y dorado. Tela de 54x67 cm	“Autor desconocido (Seguidor de Francisco de Goya y Lucientes, Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828) Retrato de Goya, s.f. Óleo sobre tela. Sin marco: 68.2 x 55 cm Con marco: 115.5 x 101.4 x 6.2 cm”	Sin datos	Sin datos	Antes atribuida a Goya, ahora se registra como escuela mexicana del siglo XIX. Atl hace el comentario (p. 29) “Está hecha con simplicidad, y sin sufrir sugerencias: está hecha para la propia satisfacción del autor. No hay en ella ningún alarde técnico”.	Mexicana S. XIX
2	9770	Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Retrato de mujer. Marco español de la época, de madera tallada y dorada. Tela de 84x104 cm	“Autor desconocido (Seguidor de Francisco de Goya y Lucientes, Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828) Retrato femenino, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 107 x 85 cm Con marco: 114 x 92.5 x 3.8 cm”	Sin datos	Ingresó al museo en 1934	Antes atribuida a Goya. Atl (p. 30) da la autoría por “sutilezas de color, semejantes a las de los retratos goyescos del Museo del Prado”.	Española
3	9591	Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). ¡No hubo remedio! (Capricho). Marco antiguo, estilo Renacimiento español de madera tallada y dorada. Tela de 25x305 cm	“Autor desconocido. No hubo remedio, s.f. (Copia de Francisco de Goya y Lucientes, Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828) Óleo sobre lámina Sin marco: 30.3 x 25 cm Con marco: 58.5 x 53.3 x 5 cm”	Sin datos	Ingresó al museo en 1934	Antes atribuida a Goya. En MNSC se le clasifica como anónimo de escuela mexicana del siglo XIX	Mexicana S. XIX



4

9910

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).  
Retrato de un obispo. Tela de 10x13 cm

“Autor desconocido (Seguidor de Francisco de Goya y  
Lucientes, Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828)  
Retrato de un Obispo, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 12.8 x 10.5 cm  
Con marco: 16 x 12.8 x 1.8 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida a Goya. En MNSC se cataloga como autor  
desconocido.

Española

5

4441

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).  
La mujer del cántaro.  
Tela de 57x74 cm

“Francisco de Goya y Lucientes, Fuendetodos, Zaragoza,  
1746 – Burdeos, 1828 La aguadora, ca. 1810 (Atribución)  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 74.5 x 57.5 cm  
Con marco: 90.8 x 74.1 x 5 cm”

Adquirida por Pani  
en 1921

Colección Rodríguez  
y Castelar (Madrid),  
Kraemer (París),  
Wildenstein (París).

Según MNSC estudios recientes confirman la autoría de  
Goya al haber sido realizada como encargo a la Academia  
de San Carlos (posiblemente de Valencia). Es una répli-  
ca más de esta escena, hay otros ejemplos en el Museo de  
Bellas Artes de Budapest y la colección Norton Simon de  
Los Ángeles.

Española

6

5095

Eugenio Lucas (principios del siglo XIX).  
La Misa. Marco de la época, de madera,  
dorado. Tela de 39x29 cm

“Eugenio Lucas Velázquez, Madrid, 1817 - 1870  
La misa, s.f. Óleo sobre tela  
Sin marco: 31 x 40.7 cm  
Con marco: 43.8 x 52.7 x 7.5 cm”

Adquirida en el remate  
en la Galería Georges  
Petit el 21 de marzo de  
1920.

Estuvo en la colección  
Esteban Collantes de  
Madrid. En 1867 fue  
vendida en la colección  
Groult en París. Fue  
adquirida en el remate  
efectuado en la Galería  
Georges Petit el 21 de  
marzo de 1920 por el In-  
geniero Pani.

Atl (p. 31) dice que al principio se había atribuido a Goya  
pero en la venta pública se corrigió el error y se le asignó  
como autor a Eugenio Lucas. Jaromir Neumann afirma  
que deberían ser guardadas en bodega para estudiarlas y  
sugiere que no se expongan junto a otros grandes ejem-  
plos de la escuela española sino en el conjunto del siglo  
XIX.

Española



7

5085

Eugenio Lucas (principios del siglo XIX).  
La comunión. Marco de la época, de  
madera, dorado. Tela de 39x29 cm

“Eugenio Lucas Velázquez, Madrid, 1817 - 1870  
La comunión, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 29.5 x 38 cm  
Con marco: 43.5 x 52.6 x 7.5 cm”

Adquirida en el  
remate en la Galería  
Georges Petit el 21 de  
marzo de 1920.

Estuvo en la colección Ja-  
vier Goya de Madrid. En  
1867 fue vendida en la  
colección Groult en París.  
Fue adquirida en el rema-  
te efectuado en la Galería  
Georges Petit el 21 de mar-  
zo de 1920 por el Ingeniero  
Pani.

Atl (p. 31) dice que al principio se había atribuido a Goya pero  
en la venta pública se corrigió el error y se le asignó como autor a  
Eugenio Lucas. Jaromir Neumann afirma que deberían ser guar-  
dadas en bodega para estudiarlas y sugiere que no se expongan  
junto a otros grandes ejemplos de la escuela española sino en el  
conjunto del siglo XIX.

Española

8

7380

Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682).  
Retrato de un arzobispo. Marco antiguo,  
estilo Renacimiento, de madera tallada y  
dorada. Tela de 19x29 cm

“Autor desconocido (Seguidor de Bartolomé Esteban  
Murillo, 1617 - 1682) Arzobispo, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 29 x 19 cm  
Con marco: 36.2 x 31.7 x 3.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Atl (p. 33) afirma que “algunas de las cualidades que singularizan  
a este pintor [...] se manifiestan incipientemente en este peque-  
ño retrato”. En MNSC está catalogado como de un seguidor de  
Murillo.

Española S. XVII

9

10147

José de Ribera, llamado  
“El Spagnoletto” (1588-1656). San Jacobo.  
Marco de la época, de madera tallada  
y dorada. Tela de 58x75 cm

“Autor desconocido (Seguidor de José de Ribera,  
el Españoleto, Játiva, Valencia, 1591 - Nápoles, 1652)  
San Jaime, s.f. Óleo sobre tela  
Sin marco: 75 x 60 cm  
Con marco: 100 x 83 x 8 cm”

Sin datos

Sin datos

De acuerdo con el peritaje de Jaromir Neumann se trata de “una  
obra de un pintor mediocre, de un seguidor de Ribera,  
susceptible a bajar el nivel del conjunto español”.

Española

10

7813

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez  
(1599-1660). Estudio para el retrato del Papa  
Inocencio X. Tela de 42x52 cm

“Autor desconocido. Estudio para retrato de Inocencio X,  
s.f. (Copia de una pintura de Diego Velázquez 1599 - 1660)  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 52.2 x 42.2 cm  
Con marco: 73.2 x 62.8 x 4.5 cm”

Sin datos

Colección Cernuschi  
(Londres), 1920.

Atl (p. 27) afirma la autoría de Velázquez e incluso compara el  
cuadro con otro de la Galería Doria diciendo que el de Pani  
consiguió el parecido exacto del papa. En MNSC se catalogó  
como copia.

Española



11

9831

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (?) (1599-1660). Retrato de mujer.  
Marco antiguo, estilo Renacimiento español, de madera tallada, polícromo y con aplicaciones de bronce dorado. Lámina de cobre de 8x12 cm

“Autor desconocido, español. Retrato de mujer, s.f.  
Óleo sobre lámina  
Sin marco: 12 x 8 cm  
Con marco: 28.2 x 24.4 x 3 cm”

Sin datos

Sin datos

Atl (p.27) duda en la atribución. En MNSC se catalogó como un falso Velázquez.

Española

12

5290

Francisco Zurbarán (1598-1662). Sansón y Dalila. Marco antiguo, estilo Renacimiento español, de madera tallada y dorada. Tela de 112x175 cm

“Rutilio Manetti, Siena, 1571 – (?), 1639  
Sansón y Dalila, s.f. Óleo sobre tela  
Sin marco: 175.3 x 112.2 cm  
Con marco: 201 x 137.5 cm”

Sin datos

Procede de la Colección Fontain-Flament.  
En expedientes del MNSC se duda la procedencia, posiblemente perteneció a una colección mexicana del siglo XIX .  
Se incorporó en 1932.

Atl (p. 29) afirma la autoría de Zurbarán. En expedientes de MNSC se atribuye a Rutilio Manetti.

Italiana

13

5841

Ignoto español (siglo XVIII). San Tadeo.  
Tela

“Autor desconocido, madrileño, siglo XVII  
San Tadeo con una orla de flores, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 19.5 x 84 cm  
Con marco: 136 x 110.5 x 8 cm”

Sin datos

Sin datos

Sin datos de autoría.

Española

14

5847

Ignoto español (siglo XVIII).  
San Bartolomé. Tela

“Autor desconocido, madrileño, siglo XVII  
San Bartolomé con una orla de flores, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 108 x 82.5 cm  
Con marco: 136 x 111 x 3.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Sin datos de autoría.

Española



15

5856

Ignoto español (siglo XVIII). San Pablo. Tela

“Autor desconocido, madrileño, siglo XVII  
San Pablo con una orla de flores, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 109.3 x 84 cm  
Con marco: 137 x 110 x 5 cm”

Sin datos

Sin datos

Sin datos de autoría.

Española

16

5851

Ignoto español (siglo XVIII). San Juan. Tela

“Autor desconocido, madrileño, siglo XVII  
San Juan con una orla de flores, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 109.3 x 83.5 cm  
Con marco: 137 x 111.2 x 6.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Sin datos de autoría.

Española

17

9006

Brueghel o Breughel (Juan I, llamado Brueghel de Velour) (1568-1625). Himeneo. Tabla de 735 x37 cm

“Jan van Kessel, Amberes, 1626 – 1679. Himeneo, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 36 x 72 cm  
Con marco: 56.5 x 94 x 7 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida a Jan Brueghel de Velours, el peritaje de Neumann la adjudica a Jan van Kessel quien fue su seguidor. Sin embargo por su calidad se recomendó su exhibición permanente.

Flamenca

18

7044

Joos van Crasbeeke (1606-1654). Los jugadores. Tabla de 23x325 cm

“Joos van Craesbeeck, Neerlinter, ca. 1605 - Bruselas, ca. 1660 (Atribución)  
Jugadores, ca. 1630  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 33 x 24 cm  
Con marco: 50 x 41 x 5 cm”

Sin datos

Adquirida por el Ing. Pani de la colección inglesa Courterbone. En 1926 ingresó la obra a la Academia de San Carlos. En 1980 fueron sustraídas 5 obras de las salas del Museo Nacional de San Carlos entre las que se incluyó ésta. En 1984 el INBA devolvió la obra al Museo.

En peritaje de Neumann se confirma la atribución a Craesbeeck.

Flamenca



19	7197	Gaspar de Crayer (1582-1669). Retrato de hombre. Tela de 40x48 cm	<p>“Gaspar de Crayer, Amberes, 1584 - Gante, 1669 (Atribución) Retrato de hombre, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 48.2 x 40.2 cm Con marco: 64 x 55.6 x 10.5 cm”</p>	Sin datos	Sin datos	Juan M. Pacheco dudaba de su autenticidad por la técnica débil, pensó que podría ser copia de un autorretrato. En marzo de 2001 se incorporó a las salas de exhibición permanente a pesar de las dudas.	Flamenca
20	4411	Gaspar de Crayer (1582-1669). Santo Domingo recibiendo en sus brazos a Cristo/ Una abadesa y San Balbino (cat. 21)/ El exorcismo (cat. 22). Puerta de monasterio belga, (dos hojas con tres pinturas). Tabla de 155x186 cm	<p>“Gaspar de Crayer, Amberes, 1584 - Gante, 1669 (Atribuido) Anverso: Aparición de Cristo a san Balduino Reverso: San Balduino y una Abadesa – San Balduino exorcizando, s.f. Óleo sobre tabla 198.8 x 338.6 x 78 cm”</p>	Comprada en Europa entre junio 1919 y septiembre de 1920.	Se trata de la antigua puerta de un convento flamenco.	Aunque no se tenga información sobre cómo y dónde fueron adquiridos, la autoría de Crayer no se cuestiona en estos paneles.	Flamenca
21	11129	Huysmans (Corneille, De Malines) (1648-1727). El arroyo. Marco antiguo, estilo Luis XIII de madera tallada y dorada. Tela de 42x33	<p>“Cornelis Huysmans, Amberes 1648 – Mechelen, 1727 Arroyo, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 32.7 x 41.5 cm Con marco: 42.8 x 51 x 4.3 cm”</p>	Sin datos	Sin datos	Tanto Atl como el peritaje de Neumann concuerdan con la autoría.	Flamenca
22	11139	Huysmans (Corneille, De Malines) (1648-1727). El viejo molino. Marco antiguo, estilo Luis XIII de madera tallada y dorada. Tela de 42x33 cm	<p>“Cornelis Huysmans, Amberes 1648 – Mechelen, 1727 Paisaje con viejo molino, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 32.7 x 41.7 cm Con marco: 43 x 50.3 x 4.5 cm”</p>	Sin datos	Sin datos	Tanto Atl como el peritaje de Neumann concuerdan con la autoría.	Flamenca



23

7413

Jordaens d'après Rubens (?). Bacanal.  
Tela de 160x 100 cm

“Autor desconocido. Bacanal, s.f.  
(Imagen tomada de una pintura de Pieter Paul Rubens,  
Siegen, 1577 – Amberes, 1640)  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 101.3 x 162.5 cm  
Con marco: 127 x 188 x 7.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Atl p. 20 cuestiona la atribución a Jordaens, deja un juicio ambiguo. En MNSC tiene la anotación de “siempre en bodega” debido a que es una “copia débil del original”

Flamenca

24

9481

Jan Metsys o Massys. La Virgen y el niño.  
Marco antiguo, estilo Renacimiento italiano,  
de madera tallada, verde y oro.  
Tabla de 60x58 cm

“Autor desconocido del círculo de Jan Massys, Amberes, ca.  
1509 -1575 Madona con el Niño, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 62 x 59 cm  
Vitrina: 120.5 x 117.5 x 16 cm  
Con marco: 87.7 x 84.9 x 7.7 cm”

Sin datos

Pani la adquirió de la  
colección Coosemans  
de Amberes entre 1919  
y 1920.

De acuerdo con el peritaje de Neumann, esta pieza es del círculo de Jan Massys.

Flamenca

25

9510

Pierre Paul Rubens (1577-1640).  
Magdalena arrepentida. Marco antiguo, estilo  
Renacimiento, de madera tallada, rojo y oro.  
Tabla de 31x36 cm

“Autor desconocido del círculo de Pieter Paul Rubens,  
Siegen, 1577 – Amberes, 1640  
María Magdalena penitente, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 46.3 x 30.7 cm  
Con marco: 64.7 x 49.2 x 5.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida a Rubens. Atl (p. 17) afirma que es la mejor de las cuatro piezas de Rubens. Poseía certificado de M. Friedlander y de Groot. Neumann y Matías Díaz Padrón concuerdan con la autoría pero en MNSC se cataloga como del círculo de Rubens.

Flamenca

26

11223

Pierre Paul Rubens (1577-1640). Susana y los  
viejos. Marco antiguo de madera tallada y  
dorada. Tela de 109x147 cm

“Autor desconocido del círculo de Pieter Paul Rubens,  
Siegen, 1577 – Amberes, 1640  
Susana y los viejos, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 146 x 109.5 cm  
Con marco: 175 x 136.6 x 10.5 cm”

Sin datos

Colección J. Verrier de  
Leeuwarden.

Atl en (p. 16 y 17) comenta que anteriormente perteneció a J. Verrier, en Leeuwarden. Su abuelo lo compró en 1730 a un mercader francés, fue certificado por la Corporación de San Lucas como un Rubens. Max Rooses en su obra “Rubens” afirma que es el cuadro original del que se reprodujo el grabado de Paul Pontius. En MNSC se cataloga como del círculo de Rubens.

Flamenca



27	5796	Pierre Paul Rubens (1577-1640). Susana y los viejos. Tabla de .64x.49	<p>“Simon de Vos, Amberes, 1603 – 1676 Susana y los viejos, s.f. (Basado en una pintura de Pieter Paul Rubens, Siegen, 1577 – Amberes, 1640) Óleo sobre tabla Sin marco: 48 x 64 cm Con marco: 69.5 x 83.7 x 9 cm”</p>	Sin datos	Sin datos	Atl dice que ha sido estimada una copia de Dieppenbeek. Enrique F. Gual y Neumann concuerdan con que no hay mano de Dieppenbeeck y Díaz Padrón lo reconoce como un Rubens.	Flamenca
28		Pierre Paul Rubens (1577-1640). Estudio de cabeza de hombre. Tabla de 135x21 cm	No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.	Sin datos	Sin datos	De acuerdo con Atl p. 18 “sus características de autenticidad tienen la misma fuerza, aunque la obra sea menos importante que la Magdalena arrepentida”	Flamenca
29	7980	Antonio Van Dyck (1599-1641). El reposo en Egipto. Marco antiguo estilo Renacimiento italiano de madera tallada, verde y oro. Tela de 127x102 cm	<p>“Autor desconocido. El Reposo en Egipto, s.f. (Copia de una pinrura de Anton van Dyck, Amberes, 1599 – Londres, 1641) Óleo sobre tela Sin marco: 102.5 x 126.1 cm Con marco: 131 x 154 x 7.5 cm”</p>	Sin datos	Comprada por Pani posiblemente en una tienda de antigüedades pues Atl (p. 18) afirma que fue revisada por varios peritos antes de su compra.	Fue restaurada por Charles Chapuis, se le retiraron numerosos repintes tras lo cual se concluyó que era un original de Van Dyck (Atl p. 18-19). De acuerdo con peritaje de MNSC, es una copia débil “al espejo” de un original de Van Balen vendido en 1960 en la Galería Abels de Colonia, Alemania.	Se duda entre si es flamenca o mexicana del siglo XIX
30	10264	Antonio Van Dyck (1599-1641). San Pablo (estudio). Tabla de 49x65 cm	<p>“Autor desconocido flamenco. San Pablo, s. f Óleo sobre tabla Sin marco: 64.7 x 48.5 cm Con marco: 107 x 90.5 x 10 cm”</p>	Sin datos	Sin datos	Atl piensa que pudo ser una obra de juventud del artista, fuertemente influido por Rubens. Díaz Padrón la juzga una copia sin valor o mala atribución, Neumann concuerda.	Flamenca



31	12551	Nicolas Van Eyck (siglo XVII). En oración. Tabla de 55x125 cm	“Autor desconocido, siglo XV Anverso: San Jerónimo, s.f. Reverso: Santa Bárbara de Nicomedia, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 13.5 x 66 cm”	Sin datos	Procede de la Colección Coosemans de Amberes	En un principio fue atribuida a Nicholas van Eyck II, pasando después como de Petrus Christus, de su escuela y finalmente como obra de Jan van Eyck. Actualmente se considera como una pintura alemana de influencia neer- landesa. En expediente de MNSC se anota “sumamente restaurada, no puede discernirse la copia original”.	Alemana
32	9071	Georges Van Son (1622-1676). Naturaleza muerta. Lámina de 32x40 cm	“Joris van Son, Amberes, 1623 - 1667 Naturaleza muerta con legumbres y frutas,1661 Óleo sobre lámina Sin marco: 40.5 x 32.5 cm Con marco: 57.3 x 48.5 x 5.5 cm”	Sin datos	Sin datos	Atl, Pacheco, Leal y Neumann concuerdan con la autoría	Flamenca
33	10052	Marté o Martin de Vos (1532-1603). La cena. Grisaille.Tela de 110x65 cm	“Pieter Jansz Pourbus, Gouda,1523 - Brujas, 1584 (Atribución) La Última Cena, ca. 1560 Óleo sobre tela Sin marco: 65 x 110.8 cm Con marco: 85.8 x 129 x 7 cm”	Sin datos	Sin datos	En expediente de MNSC se registra que la firma es falsa.	Flamenca siglo XVI
34	10032	Escuela de Rubens. Salomé recibiendo la cabeza de San Juan Bautista. Marco estilo rena- cimiento italiano de madera tallada, oro y azul. Tela de 142x116 cm	“Autor desconocido del taller de Pieter Paul Rubens, Siegen, 1577 – Amberes, 1640 Salomé recibiendo la cabeza de san Juan Bautista, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 116.2 x 142.3 cm Con marco: 140 x 167.2 x 7.2 cm”	Sin datos	Sin datos	Se concuerda con que pertenece al círculo de Rubens.	Flamenca



35

10299

Ignoto flamenco. San Sebastián.  
Tabla de 23x29 cm

“Autor desconocido flamenco. San Sebastián, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 29.7 x 23 cm  
Con marco: 37.7 x 30.8 x 3.8 cm”

Sin datos

Sin datos

Atl dice “Firmado y fechado a la derecha: J. Van Son,  
1661”. Desde su incorporación al MNSC se considera  
ignoto.

Flamenca

36

8551

Ignoto flamenco. La Virgen, el niño y San Juan.  
Marco estilo renacimiento español, de madera  
tallada oro y negro. Tabla de 10x135 cm

“Autor desconocido, flamenco  
La Virgen, el Niño y san Juan, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 12.9 x 9.8 cm  
Con marco: 42.2 x 38.7 x 8.3 cm”

Sin datos

Sin datos

No hay peritajes ni documentación. No se ha exhibido  
debido a las dudas con su autoría.

Flamenca

37

9066

Escuela de Teniers. Festín de changos.  
Tabla 34x26 cm

“Ferdinand van Kessel, Amberes, 1648 - Breda, ca. 1695  
Festín de changos, s.f.  
Óleo sobre lámina  
Sin marco: 25.5 x 33.5 cm  
Con marco: 41 x 49 x 6 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida a Teniers y su círculo. Fue una de las cinco  
pinturas que se robaron del Museo de San Carlos el 16  
de julio de 1980. Fue recuperada el 26 de agosto de ese  
mismo año.

Flamenca

38

4994

Marie Rosalie Bonheur, llamada Rosa  
Bonheur (1822-1899). Becerros (estudio).  
Tela de 45x375 cm

“Marie Rosalie Bonheur, Burdeos, Francia, 1822 – Thomery,  
Francia, 1899. Becerros, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 37 x 45.5 cm  
Con marco: 59.4 x 67.5 x 5 cm”

Sin datos

Según Manuel Álvarez 1871  
perteneció a Romero de  
Terreros. En 1926 se registra  
como parte de una contri-  
bución adquirida por el go-  
bierno federal y entregada a  
la pinacoteca como parte de  
la colección del Ing. Alberto  
Pani, provienen de coleccio-  
nistas europeos puestos en  
venta en 1919-20 después de  
la 1ª guerra mundial.

Atribución concordante

Francesa



39	11034	Honoré Daumier (1808-1879). La vieja conserje. Tabla de 39x50 cm	“Honoré Daumier, Marsella, 1808 – Valmondois, 1879 (Atribución) La vieja portera, 1839 Óleo sobre cartón Sin marco: 50 x 38 cm Con marco: 69 x 57.2 x 5 cm”	Sin datos	Ingresó al museo en 1935. En expediente de MNSC se dice que provino de la Secretaría de Relaciones Exteriores.	Atribución concordante	Francesa
40	9932	Jaques Louis David (atribuido a) (1748-1825). Retrato de mujer. Marco antiguo, estilo Luis XVI, de madera tallada y dorada. Tela de 46x55 cm	“Autor desconocido Retrato de una dama (Mariana de Austria), s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 55 x 46 cm Con marco: 69.5 x 59.2 x 6 cm	Sin datos	Ingresó al MNSC en 1935.	Antes atribuida a Jacques Louis David.	Francesa
41	5827	Narcisse Virgile Díaz de la Peña (1807-1876). Cacería en el bosque. Marco antiguo, estilo Luis XIII, de madera tallada y dorada. Tabla de 28x18 cm	“Narcisse-Virgilio Díaz de la Peña, Burdeos, 1807 – Mentone, 1876. Cacería en el bosque, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 18.1 x 28.3 cm Con marco: 26.8 x 37.7 x 2.5 cm”	Sin datos	Sin datos	Aunque no hay datos de proveniencia o peritajes, no se cuestiona la atribución a Díaz de la Peña	Francesa
42	5908	Narcisse Virgile Díaz de la Peña (1807-1876). Paisaje. Marco antiguo, estilo Luis XIII, de madera tallada y dorada. Tabla de 38x28 cm	“Narcisse-Virgilio Díaz de la Peña, Burdeos, 1807 – Mentone, 1876. Paisaje, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 27.6 x 38.5 cm Con marco: 42.6 x 50.3 x 8.2 cm”	Sin datos	Sin datos	Aunque no hay datos de proveniencia o peritajes, no se cuestiona la atribución a Díaz de la Peña	Francesa



43

7468

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Cabeza de muchacha. Marco antiguo, estilo Luis XIV, de madera tallada y dorada. Tela de 33x41 cm

“Autor desconocido del Taller de Jean-Baptiste Greuze, Tournus, Francia, 1725 – París, 1805  
Cabeza de muchacha, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 41 x 33.1 cm  
Con marco: 57.7 x 48.5 x 5.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida a Jean B. Greuze. De acuerdo con el peritaje de P. Rosenberg es una “buena producción del taller de Greuze”.

Francesa

44

6557

Pierre Mignard (1610-1695). Retrato de un personaje de la época de Luis XIV. Marco antiguo estilo Luis XIV, de madera tallada y dorada. Tela de 45x54 cm

“Pierre Mignard, Troyes, Francia, 1612 - París, 1695  
Personaje de la época de Luis XIV, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 54.8 x 45.8 cm  
Con marco: 75 x 66 x 7.7 cm”

Sin datos

“Ingresó al museo en 1935”

De acuerdo con el peritaje de P. Rosenberg es un “buen retrato de la época de Rigaud”. En MNSC no se cuestiona la atribución a Mignard.

Francesa

45

9610

Camille Pissarro (1831-1903). Paisaje. Marco antiguo, estilo Renacimiento, de madera tallada y dorada. Tabla de 35x45 cm

“Autor desconocido. Paisaje, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 24.3 x 31.5 cm  
Con marco: 45.7 x 56.5 x 4.5 cm”

Sin datos

En expediente de MNSC aparece como parte de la colección del Sr. Eustaquio Barrón y no se menciona a Pani (posible error)

Atl dice “Firmado abajo y a la izquierda C. Pissarro”. El peritaje de Rosenberg la clasifica como una obra falsa.

Francesa

46

7185

Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Alegoría del dolor (boceto). Marco antiguo, estilo Luis XIII, de madera tallada y dorada. Tela de 27x41 cm

“Pierre Puvis de Chavannes, Lyon, 1824 - París, 1898  
Alegoría del dolor, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 41 x 27.1 cm  
Con marco: 51 x 36.5 x 9.2 cm”

Sin datos

Sin datos

Enrique F. Gual la reconoce como obra de Puvis de Chavannes. Aunque no hay datos de proveniencia ni peritajes actualizados no se cuestiona la atribución.

Francesa



47	9709	Félix Ziem (1822). Venecia. Tabla de 28x38 cm	“Félix Ziem, Francia, 1821-1911. Venecia, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 38.4 x 27.8 cm Con marco: 48.2 x 37 x 2.6 cm”	Sin datos	Sin datos	Aunque no hay datos de proveniencia o peritajes, no se cuestiona la atribución a Ziem	Francesa
48	8348	Escuela francesa del siglo XIX. La muerte de un romano. Tela de 40x31 cm	“Autor desconocido La muerte de un patricio romano, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 31.4 x 40.4 cm”	Sin datos	Sin datos	El peritaje de P. Rosenberg lo atribuye a J. F. De Troy y lo fecha alrededor de 1820	Francesa
49	16005	Nicolas Berghem (1670-1699). Campesinos a la puerta de una taberna. Lámina de cobre de 42x315 cm	“Autor desconocido Campesinos a la puerta de una taberna, s.f. Óleo sobre lámina de cobre Sin marco: 32.5 x 42.5 cm Con marco: 49.5 x 59 x 6 cm”	Sin datos	Sin datos	Atl dice: “Lámina de cobre firmada a la izquierda”. Enrique F. Gual en 1971 observó que es una copia casi idéntica de David Teniers el joven en el Koninklijk Museum de Amberes. Neumann concordó con la atribución a Teniers. Sin embargo, en MNSC se cataloga como una copia y en el catálogo de Atl aparece como de Berghem.	Discordancia entre si pertenece a escuela flamenca o francesa.
50	6000	Jan Dirksz Both, llamado de Italia (1610-1652). Paisaje con figuras y animales. Tela de 64x49 cm	“Jan Dirksz Both, Utrecht, ca. 1615/18-1652 Paisaje con figuras y ganado, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 49.5 x 64.7 cm Con marco: 66.3 x 81.3 x 4.1 cm Vitrina: 69.4 x 84.5 x 10.3 cm”	Sin datos	Sin datos	Atl dice: “Firmado abajo y a la derecha: J. Both J.” Neumann duda la autenticidad de la firma pero confirma la atribución basándose en el aspecto estilístico.	Holandesa



51	10562	Albert Cuyp (1620-1691). Ganado en reposo. Tabla de 35x275 cm	“Albert Jansz Klomp, Amsterdam, 1618 – 1688 Rebaño en reposo, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 27.7 x 34 cm Son marco: 45 x 51.3 x 4cm”	Sin datos	Sin datos	Atl dice: “Firmado y fechado abajo y a la derecha A. Cuyp 1670”. No hay peritaje pero en MNSC no se cuestiona la atribución.	Holandesa
52	11053	F. H. L. De Haaf (1861). Reposo en el prado. Tabla de 38x.28 cm	“Johannes-Hubertus-Leonardus de Haas, Hedel 1832 – Königswinter, 1908 Reposo en el prado, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 28.2 x 38.2 cm Con marco: 36.1 x 45.8 x 2.8 cm”	Sin datos	Sin datos	Atl dice: “Firmado a la derecha y abajo: F. H. L. De Haaf 1861”. En expediente de MNSC se anota “ paternidad indudable. Obra de juventud, de las buscadas por el coleccionismo”.	Flamenca
53	8887	Francisco Van Mieris (1653-1681). La mujer de los espejuelos. Marco antiguo, holandés, negro. Tabla de 35x275 cm	“Jacob Toorenvliet, Leiden, ca. 1635 – 1719 La mujer de los espejuelos, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 27.5 x 25 cm Con marco: 55.6 x 53 x 6.3 cm”	Comprada en Europa entre junio 1919 y septiembre de 1920.	Sin datos	La atribución a van Mieris fue puesta en duda por Neumann en 1970 quien la autenticó como obra de Toorenvliet.	Holandesa
54	5108	Jean Miense Molenaar (1610-1668). Interior de un cabaret. Tela de 41x32 cm	Richard Brakenburgh. Interior de una posada. S. F. Óleo sobre tela.	Sin datos	Sin datos	Antes atribuida a Jean Miense Molenaar	Holandesa
55	9872	Pablo Moreelse (1571-1683). Retrato de mujer. Tela de 48x61 cm	Anónimo (círculo de Cornelis de Vos). Retrato de una señora vestida de negro. S.f. Óleo sobre tela.	Sin datos	Procede de la colección Coosemans de Bélgica	Hasta 1958 se atribuía a Moreelse.	Holandesa



56

11260

Pablo Potter (1625-1654). Vaca en reposo.  
Tabla de 525x41 cm

“Albert Jansz Klomp, Amsterdam, 1618 – 1688  
Toro atado a un árbol, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 41 x 53 cm  
Con marco: 53.3 x 64.8 x 5 cm  
Vitrina: 83.3 x 99.5 x 10.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Atl dice: “Firmado abajo a la izquierda P. Potter F”  
El peritaje de Neumann lo atribuye a Klomp.

Holandesa

57

9984

Rembrandt van Ryn (1605-1669).  
Autorretrato.  
Marco holandés de la época.  
Tela de 32x42 cm

“Autor desconocido. (Seguidor de Rembrandt van Rijn,  
Leiden, 1606 - Ámsterdam, 1669)  
Retrato de Rembrandt, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 42.3 x 32.2 cm”

Sin datos

Sin datos

Hugh Paget la consideró como obra del taller de Rembrandt pero Enrique Gual manifestó que se trata de una copia débil del original de Rembrandt conservado en el Sfaathiche Kunsthale de Karlsruhe. Neumann considera que se trata de una obra torpemente simplificada. No se liga con Rembrandt.

Holandesa

58

5500

Rembrandt van Ryn (1605-1669).  
Esther ante el rey Assuero.  
Marco holandés de la época.  
Tela de 365x27 cm

“Jacob Willemsz de Wet, el Viejo, Haarlem, ca. 1610 – 1675  
Esther ante el rey Asuero, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 37.8 x 28.5 cm  
Con marco: 53 x 44 x 5.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Hugh Paget (1964) fue el primero en atribuirla a Jacob Williemsz Dewet. Neumann (1969) coincidió señala que “...la paternidad de Rembrandt está descartada... se reconoce en seguida la mano de J. W. Dewet, discípulo y seguidor de Rembrandt”.

Holandesa

59

9992

Adrian von Ostade (1610-1685).  
La riña. Tabla de 37x26 cm

“Adrian von Ostade, Haarlem, Países Bajos, 1610 - 1685  
Riña, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 25.7 x 37.5 cm  
Con marco: 57.5 x 66.8 x 2.2 cm”

Atl en p. 13 dice que Pani  
lo compró en México entre  
1920-1921

Sin datos

Atl dice: “Firmado a la derecha y abajo: A. Von Ostade 1684”.  
En expediente de MNSC se dice que el grupo de expertos que han visitado el Museo en 1968, dudan su legitimidad. En 1970 Jaromir Neumann afirma oralmente que es una copia de “Jugadores de cartas” original de Brouwer, conservado en el Museo de Dresde y que fue firmada falsamente a fin de hacerla pasar como obra de Ostade. Sin embargo, el museo lo conserva catalogado como obra de von Ostade.

Holandesa



60

8164

Ignoto holandés (siglo XVIII).  
Campesinos en la puerta de una venta.  
Tela de 315x34 cm

“Autor desconocido, holandés  
Hostería holandesa, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 34 x 30.2 cm”

Sin datos

Sin datos

Sin datos de autoría.

Holandesa

61

9084

Jaques van Stry (1756-1815).  
Campesinos a la Ribera de un lago.  
Tabla de 57x27 cm

“Jacob van Strij , Dordrecht, 1756–1815  
Rebaño abrevando, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 28.5 x 38.5 cm  
Con marco: 38.2 x 48.3 x 4 cm”

Sin datos

Sin datos

En expediente de MNSC: “siempre ha sido atribuida a Jacob van Strij. De acuerdo a Neumann tanto la firma como el estilo de la pintura corresponden a este autor.”

Holandesa

62

8113

Richard Parker Bonington (1801-1828).  
Retrato de niño.  
Tela de 46x545 cm

“Richard Parkes Bonington, Gran Bretaña, 1802-1828  
Retrato de un niño, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 55.5 x 45.7 cm  
Con marco: 65.6 x 56.5 x 3 cm”

Sin datos

En expediente de MNSC:  
“La Secretaría de Relaciones Exteriores obsequió a las galerías de San Carlos dos importantes pinturas de la Escuela inglesa en 1926: El retrato del Rey Jorge I de Inglaterra, de Godfrey Kneller y Carlos I Rey de Inglaterra en el momento de marchar al suplicio, de Jules Stark”

En expediente de MNSC se duda la atribución pero continúa siendo catalogada como obra de Parker Bonington

Inglesa

63

8078

Richard Parker Bonington (1801-1828).  
El arresto. Marco estilo Luis XVI de madera tallada y dorada. Tabla de 20x25 cm

“Richard Parkes Bonington, Gran Bretaña, 1802-1828  
El arresto, s.f. Óleo sobre tabla  
Sin marco: 24.7 x 20 cm  
Con marco: 35.7 x 30.9 x 6 cm”

Sin datos

Sin datos

Sin datos de autoría.

Inglesa



64	11146	Julio Cesar Ibbetson (1759-1817). Pastores y su ganado en la montaña. Tela de 38x30 cm	“Julius Caesar Ibbetson, Farnley, West Yorkshire, Inglaterra, 1759 - Masham, North Yorkshire, Inglaterra, 1817 Pastores y su ganado en la montaña, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 31 x 38.5 cm Con marco: 38.5 x 46.2 x 2.3 cm”	Sin datos	En expediente de MNSC se anota que fue trasladada de la Ciudadela en 1964	No hay peritajes ni documentación pero no se pone en duda la atribución	Inglesa
65	3853	Sir Thomas Lawewnce (1769-1830). Retrato de cazador. Tela de 72x92 cm	“Thomas Lawrence, Bristol, 1769 – Londres, 1830 Retrato de hombre en traje de cazador, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 91.8 x 71.7 cm Con marco: 115 x 94.5 x 7 cm”	Sin datos	Ingresó al museo en 1972 (?)	No hay peritajes ni documentación pero no se pone en duda la atribución	Inglesa
66	7394	John Opie (1761-1807). Retrato de una joven. Marco antiguo, estilo Regencia, de madera tallada y dorada. Tela de 64x75 cm	“Sir John Opie, Saint Agnes (Inglaterra), 1761 - Londres, 1807. Retrato de una dama, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 76 x 65.7 cm Con marco: 98.3 x 85.7 x 7.5 cm”	Sin datos	La obra apareció en el catálogo de la subasta de la Casa Ch. Brunner de París en 1914. Alberto Pani la adquirió en 1919.	No hay peritajes pero no se pone en duda la atribución	Inglesa
67	10374	Henry Raeburn (1756-1823). Retrato de sir William Stanhope. Tela de .59x.72	“Sir Joshua Reynolds, Plympton, Devon, 1723 – Londres, 1792 (Atribución) Retrato de Sir William Stanhope, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 72 x 59 cm Con marco: 90.5 x 77.3 x 5.5 cm”	En poder de John Roberts de quien la adquirió Alberto J. Pani.	Procede de la colección de R. Rawlinson. Figuró en 1883 en la Fine Art and Industrial Exhibition de Huddesfield	Se atribuye en MNSC a Joshua Reynolds	Inglesa



68

4758

Rosa Salvator. Vivac de bandoleros.  
Tela de 65x51 cm

“Autor desconocido. Vivac de Bandoleros, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 50.2 x 67 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida a Rosa Salvatore. Atl dice “Firmado abajo y a la izquierda S. R. 1650”. Neumann la clasifica como una obra falsa.

Italiana

69

8418

Antonio Alegri, llamado el Correggio (1494-1537). La santa familia. Marco antiguo, estilo Renacimiento italiano de madera tallada y dorada. Tabla de 27x34 cm

“Autor desconocido. La Sagrada Familia, s.f.  
(Copia de Antonio Allegri, el Correggio, Correggio, Italia, ca. 1494 – 1534). Óleo sobre tabla  
Sin marco: 34 x 26.8 cm  
Con marco: 72.2 x 67.5 x 7.7 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida a Antonio Allegre (1495-1537), ahora se registra como copia. Atl p. 50 la consideró auténtica por “la calidad del color”. Neumann pone en duda la capacidad de Atl para realizar autentificaciones.

Italiana

70

8803

Pietro Berrettini, llamado de Cortona (1596-1669). La Magdalena y los ángeles.  
Tela de 94x91 cm

“Ciro Ferri, Roma, 1634 – 1689  
Magdalena y los ángeles, ca. 1660  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 90 x 93 cm  
Con marco: 113 x 115 x 10 cm”

Sin datos

Procede de la Colección de Lord Northbrook.

Antes atribuido a Pietro Berrettini

Italiana

71

9623

Paolo Giovani Panini (1692-1765). Paisaje.  
Tela de 30x24 cm

“Giovanni Paolo Panini, Roma, 1691-1765 (Atribución)  
Paisaje con ruinas, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 24.3 x 30.3 cm  
Con marco: 36.5 x 43.5 x 3.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Neumann la clasifica como obra falsa y ve más parecido con producción de Salvador Rosa.

Italiana

72

5692

Francisco Bassano, el joven (1549-1592). Paisaje. Tela de 164x118 cm

“Pedro de Orrente, Murcia, 1580 – Valencia, 1645 (Atribución) Escena pastoril con fabricación de queso, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 114 x 164 cm  
Con marco: 130 x 180 x 6.7 cm”

Sin datos

Atl p. 49 dice que fue adquirido en mayo de 1921 en México

Neumann lo atribuye a Orrente por su similitud respecto a obras del Museo de los Duques de Lerman en Toledo, en el Museo del Prado y el Museo de North Carolina.

Española



73

8295

Jacomo da Ponte llamado el Bassano (1510-1592). La anunciación. Marco de la época de madera tallada, negra.  
Tabla de 28x36 cm

“Autor desconocido del círculo de Francesco Maffei, Vicenza, 1605 - Padua, 1660  
La Anunciación, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 29.7 x 37.5 cm  
Con marco: 58.7 x 50.8 x 6.7 cm”

74

10115

Domenico Theotocopuli llamado el Greco (1548-1625).  
San Francisco de Asís.  
Tela pegada en tabla de 30x36 cm

“Autor desconocido . (Escuela de Domenikos Theotokópoulos, el Greco, Cándia, 1541 – Toledo, 1614)  
San Francisco de Asís en oración, s.f.  
Óleo sobre tabla  
Sin marco: 36.7 x 30.2 cm  
Con marco: 47.3 x 39.3 x 3.5 cm  
Vitrina: 76.5 x 68.7 x 9.4 cm”

75

7073

Domenico Theotocopuli llamado el Greco (1548-1625). La sagrada familia.  
Marco antiguo estilo Renacimiento español, de madera tallada, oro y verde.  
Tela de 98x127 cm

“Autor desconocido. La Sagrada Familia, s.f. (De una pintura de Domenikos Theotokópoulos, el Greco, Cándia, 1541 – Toledo, 1614)  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 127.8 x 98.7 cm  
Con marco: 130.4 x 101.6 x 5.3 cm”

76

16830

Sebastián Ricci (1662-1734).  
El rapto de las sabinas.  
Tela de 131x98 cm

“Autor desconocido. El rapto de las sabinas, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 97.5 x 130.1 cm  
Con marco: 110.6 x 143.3 x 3.7 cm”

Sin datos

Sin datos

Neumann dice: “Se trata de una obra veneciana, probablemente de un boceto que se debe buscar al autor del círculo de Francesco Maffei”

Italiana

Adquirida en el remate en la galería Georges Petit (París) el viernes 7 mayo de 1920

Procede de la colección Beurdeley

En MNSC el cuadro fue catalogado como de la escuela de “el Greco”

Española

Sin datos

Sin datos

Se identificó como una copia realizada en al Academia de San Carlos

Escuela mexicana siglo XIX

Sin datos

Sin datos

Antes atribuido a Sebastián Ricci y a escuela italiana, en MNSC se catalogó como escuela francesa y se desconoce la autoría.

Francesa



77	8284	Giacomo Robusti llamado el Tintoretto (1512-1594). Caridad. Marco antiguo estilo Renacimiento español, de madera tallada, azul y oro. Tela de 40x52 cm	“Autor desconocido (Escuela de Jacopo Robusti, el Tintoretto, Venecia, 1518-1594) La Caridad, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 52 x 40.4 cm Con marco: 71.4 x 59.7 x 7 cm”	Sin datos	Sin datos	En MNSC el cuadro fue catalogado como Escuela de Jacopo Robusti, el Tintoretto. No posee peritajes o documentación.	Italiana
78	10178	Giacomo Robusti llamado el Tintoretto (1512-1594). San Jerónimo. Marco antiguo estilo veneciano, de madera tallada y dorada. Tabla de 35x4 cm	“Autor desconocido (Seguidor de Jacopo Robusti, el Tintoretto, Venecia, 1518-1594) San Jerónimo, s.f. Óleo sobre tabla Sin marco: 45 x 35 cm Con marco: 68.2 x 58.7 x 4.5 cm”	Sin datos	Sin datos	Antes atribuido a Tintoretto	Italiana
79	6928	Vecellio Tiziano (1477-1576). Susana y los viejos. Marco antiguo estilo renacimiento, de madera tallada y dorada. Tela de 118x184 cm	“Orazio da Ferrari, Voltri, 1605 - Génova, 1657 Susana y los viejos, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 185 x 119 cm Con marco: 246.5 x 178 x 16.5 cm	Comprada en una tienda de antigüedades en París.	Sin datos	En ficha de MNSC dice: “se compró creyendo que se trataba de una obra realizada por Tiziano”. Diego Rivera y el historiador Elie Faure habían confirmado la autoría de Tiziano. Atl, aunque vanagloria la pieza, muestra dudas sobre la atribución.	Italiana
80	7915	Vecellio Tiziano (1477-1576). El juicio de París. Marco antiguo estilo Luis XIII, de madera tallada y dorada. Tela de 94x125 cm	“Alessandro Turchi, Verona, 1578 - Roma 1649 (Atribución) El juicio de Paris, s.f. Óleo sobre tela Sin marco: 95.5 x 124.5 cm Con marco: 118.5 x 152.5 x 9 cm”	Sin datos	Procede de la Colección Coosemans, de Amberes, Bélgica	Antes atribuida a Tiziano	Italiana



81

7427

Paolo Caliari, llamado el Veronese (1528-1588). El banquete en casa de Leví.  
Tela de 138x79 cm

“Autor desconocido (Escuela de Paolo Caliari, llamado el Veronés, Verona, 1528 - Venecia, 1588)  
Banquete en casa de Levi, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 78.8 x 138.8 cm”

Sin datos

Procede de la colección  
Cernuschi

Nota: el cuadro fue catalogado como “Escuela de Paolo Caliari, llamado el Veronés, Verona, 1528 - Venecia, 1588”. Atl (p. 42) asegura que fue pintado por Veronese pero no pudo encontrar documentación sobre el boceto.

82

9521

Paolo Caliari, llamado el Veronese (1528-1588). Cabeza de mujer. Marco antiguo estilo Renacimiento, de madera tallada, oro y negro.  
Tela de 33x42 cm

“Giovanni Antonio Pellegrini, Viena, 1675 – 1741  
Cabeza de mujer, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 41.5 x 33 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuida al Veronese

Italiana

83

Escuela del Greco.  
San Francisco de Asís.  
Tela de 27x38 cm

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Sin datos

Sin datos

Sin datos de autoría.

84

8810

Escuela del Veronese.  
Banquete en la casa de Herodes.  
Tela de 44x60cm

“Domenico Fetti, Roma, 1589 - Venecia, 1623  
El pobre Lázaro y el malvado rico o Banquete en casa de Herodes, s.f.  
Óleo sobre tela  
Sin marco: 59.7 x 43.9 cm  
Con marco: 82.5 x 66.5 x 10 cm “

Sin datos

Sin datos

Antes atribuido a escuela del Veronese. Aunque no hay documentación se maneja atribución a Fetti.

Italiana

85

Miguel Cabrera.  
El arcángel San Rafael.  
Tela de 102x160 cm

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Posiblemente parte  
del lote que Pani  
compró en México.

Sin datos

Atl dice: “Firmado a la izquierda y abajo: Cabrera, ft.”



86

Echavé (el viejo).  
Jesús predicando a los apóstoles.  
Lámina de 26x34 cm

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Posiblemente parte del lote que Pani compró en México.

Sin datos

Atl dice: "Firmado a la derecha y abajo: Echavé"

87

José de Ibarra.  
Santo Tomás de Aquino.  
Lámina de cobre de .235x.335

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Posiblemente parte del lote que Pani compró en México.

Sin datos

Atl dice: "Firmado a la derecha y abajo: Joseph de Ibarra, f."

88

José de Ibarra.  
Los apóstoles.  
Tabla de .33x.44

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Posiblemente parte del lote que Pani compró en México.

Sin datos

Sin datos

89

José de Ibarra.  
Los apóstoles.  
Tabla de .33x.44

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Posiblemente parte del lote que Pani compró en México.

Sin datos

Sin datos

90

José de Ibarra.  
Los apóstoles.  
Tabla de .33x.44

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Posiblemente parte del lote que Pani compró en México.

Sin datos

Sin datos

91

José de Ibarra.  
Los apóstoles.  
Tabla de .33x.44

No aparece en lista de obra del MNSC. Se desconoce su paradero, posiblemente se encuentre en otro acervo del INBA.

Posiblemente parte del lote que Pani compró en México.

Sin datos

Sin datos



## DIBUJOS

92	7272	Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682). La Virgen del Rosario y Santa Clara. Aguatinta. 24x83 cm	“Autor desconocido (Escuela española, siglo XVII) La Virgen del Rosario y Santa Catalina, s.f. Monje, s.f. (reverso) Lápiz negro, pluma y tinta marrón, aguada marrón sobre papel . Lápiz negro y sanguina sobre papel (reverso) Papel: 37.7 x 24.5 cm”	Sin datos	Sin datos	En MNSC se clasifica como autor desconocido.	Española
93	5704	José de Ribera llamado el Españolito (1588-1656). San Andrés. Sanguina. 31x41cm	“José de Ribera, el españolito, Játiva, Valencia, 1591 - Nápoles, 1652 (Atribución) San Andrés, s.f. Sanguina sobre papel Papel: 41.6 x 30.7 cm”	Sin datos	Sin datos	Atribuido a Pedro Ribera (1867-1932) en catálogo de dibujos del MNSC.	Española
94	7563	Jean Breughel(1568-1625). Campesinos rumbo al mercado. Acquatinta. 35x175 cm	“Autor desconocido (Escuela holandesa, principios del siglo XVII (?)) Figuras, s.f. Lápiz y tinta marrón, aguada de tinta azul-gris sobre papel Papel: 17.8 x 25.5 cm”	Sin datos	Sin datos	En catálogo de dibujos del MNSC se piensa que corresponde a un discípulo de Jean Brueghel.	
95	9032	Abraham van Diepenbeek (1599-1675). Alegoría. Acquatinta tocada con blanco. 20x30 cm	“Abraham van Diepenbeek, Bois-le-Duc, 1596 - Amberes, 1675 Estudio para un frontispicio, s.f. Pluma, tinta marrón y aguada, realces blancos sobre papel Papel: 31 x 20.3 cm”	Sin datos	Sin datos	Atribución concordante	



96	9062	Jan Baptist van Huest (1790-1862). Ejecución de Juan de Grey. 16x11 cm	“Autor desconocido, Flamenco, finales del siglo XVIII La ejecución de Lady Jane Grey, s.f. Grafito y acuarela sobre papel Papel: 11.6 x 16.5 cm”	Sin datos	Sin datos	En catálogo de dibujos del MNSC se maneja como autor desconocido.	
97	8200	Pedro Pablo Rubens (1577-1649). Judith y Holofernes. Aquatinta. 19x18 cm	“Autor desconocido, italiano, siglo XVII Judith con la cabeza de Holofernes, s.f. (anverso) Un hombre y una mujer, s.f. (reverso) (Tomado de una pintura de Pieter Paul Rubens, Siegen, 1577 – Amberes, 1640) Pluma, tinta negra y aguada gris sobre papel (anverso) Pluma y tinta marrón sobre papel (reverso) Papel: 18.2 x 18.7 cm”	Sin datos	Sin datos	En MNSC se considera como obra de autor desconocido. La composición imita dos pinturas de Rubens.	Italiana siglo XVII
98	7483	Pedro Pablo Rubens (1577-1649). Caballos y su guardián. Dibujo a pluma. 39x23 cm	“Autor desconocido, flamenco, siglo XVII Caballos y campesinos, s.f. (Tomado de una pintura de Pieter Paul Rubens, Siegen, 1577 – Amberes, 1640) Lápiz negro, pluma y tinta marrón sobre papel Papel: 23.4 x 39.2 cm”	Sin datos	Sin datos	En MNSC se maneja como autor desconocido.	Flamenca siglo XVII
99	9679	Francisco Snyders (1579-1657). Perros persiguiendo a un ciervo. Dibujo a pluma. 19x22 cm	“Frans Snyders, Amberes, 1579- 1657 Cacería de un venado, s.f. Pluma y tinta marrón sobre papel Papel: 22.7 x 18.5 cm”	Sin datos	Sin datos	Aunque no hay datos de proveniencia se respeta la autoría a Snyders.	



100

9330

Jean Goujon. Un niño.  
Dibujo a lápiz, negro y rojo. 20x52 cm

“Antoine Coypel, París, 1661 - 1722  
(Atribución)  
Querubín, s.f.  
Lápiz, sanguina y aguada marrón sobre papel  
Papel: 31.6 x 22.6 cm”

Sin datos

Sin datos

En catálogo de dibujos del MNSC se atribuye a Antoine Coypel.

101

7108

Philippe van Champaigne.  
Guillermo de Orange (?).  
Acquatinta. 22x22 cm

“Philippe de Champaigne, Bruselas, 1602 – París, 1674  
Estudio para el Retrato de Luis XIII con una Victoria, s.f.  
Tinta marrón y aguada gris sobre papel  
Papel: 22.7 x 21.9 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se reconoce como obra de Champaigne al coincidir con estudios para la Galería de Hombres Ilustres de la residencia del cardenal Richelieu.

102

15974

Govert Flink (1615-1660).  
Tres cabezas.  
Dibujos a pluma.

“Autor desconocido, italiano (?)  
Cabeza de hombre, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 9.5 x 6.5 cm”

Sin datos

Sin datos

En catálogo de dibujos del MNSC se maneja como autor desconocido.

103

15959

Govert Flink (1615-1660).  
Tres cabezas.  
Dibujos a pluma.

“Autor desconocido, italiano (?), siglo XVII (?)  
Cabeza de hombre, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 4.4 x 4 cm”

Sin datos

Sin datos

En catálogo de dibujos del MNSC se maneja como autor desconocido.

104

15947

Govert Flink (1615-1660).  
Tres cabezas.  
Dibujos a pluma.

“Autor desconocido, italiano (?)  
Cabeza de hombre, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 7.5 x 6.3 cm”

Sin datos

Sin datos

En catálogo de dibujos del MNSC se maneja como autor desconocido.



105

51927

Gerard Rademaker (1672-1711).  
Paisaje.  
Acquatinta. 31x18 cm

“Abraham Rademaker, Lisse, 1675 - Haarlem, 1735  
Paisaje, s.f.  
Pluma, tintas negra y marrón, aguada de tinta gris y marrón  
sobre papel  
Papel: 18.7 x 31.5 cm”

Sin datos

Sin datos

Atribución concordante

106

4260

Rembrandt van Ryn (1605-1669).  
Cristo camino del calvario.  
Acquatinta.  
Tela de .28x.195

“Philips Koninck, Amsterdam, 1619-1688  
(Atribución)  
Cristo camino al Calvario, s.f.  
Pluma y tinta café sobre papel  
Papel: 19.5 x 28.2 cm”

Sin datos

Sin datos

En catálogo de MNSC se atribuye a Philips Koninck.

107

9040

Jean Weeninx (1649-1719).  
Cazadores.  
Aquatinta. 17x18 cm

“Carel van Falens, Amberes, 1683- París, 1733  
Cazadores descansando, s.f.  
(En el reverso la figura principal repetida)  
Lápiz negro, pluma, tinta negra y aguada gris sobre papel  
Papel: 18.7 x 17.5 cm”

Sin datos

Sin datos

En catálogo de dibujos de MNSC se atribuye a Carel van Falens.

108

8755

Andrea del Sarto (1488-1530).  
Los desposorios de la Virgen.  
Aquatinta. 20x23 cm

“Autor desconocido (Escuela florentina, siglo XVI)  
Los desposorios de la Virgen, s.f.  
Grafito, pluma, tinta marrón y aguada sobre papel  
Papel: 24.4 x 20.6 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se considera que guarda más similitud a la obra de Parmigianino pero se le maneja como autor desconocido.

Italiana

109

7697

Baccio Bandinelli (1493-1560).  
Desnudos. Dibujo a pluma. 18x28 cm

“Autor desconocido del taller de Baccio Bandinelli,  
Florencia, 1493 - 1560. Dos figuras, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 28.5 x 19 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se considera que la “debilidad en la construcción de las manos y los pies” denota que probablemente fue realizado por un alumno de Bandinelli.

Italiana



110

18945

Filippo Bellini (1550-1640).  
Estudio. A lápiz. 195x27 cm

“Filippo Bellini, Urbino, ca. 1550 – Macerata, 1604  
Estudio de figura, s.f.  
Lápiz negro sobre papel  
Papel: 26.7 x 19.2 cm”

Sin datos

Sin datos

Atribución concordante

111

5399

Luca Cambiaso (1427-1595).  
Escena de guerra.  
Acquatinta. 46x35 cm

“Giovanni Battista Paggi, Génova, 1554-1627  
(Atribución) Matanza de los inocentes, s.f.  
Lápiz, pluma, tinta marrón y aguada marrón sobre papel  
Papel: 34.7 x 45.5 cm”

Sin datos

Sin datos

“Pierre Rosemberg cambió la atribución a Paggi / Atl dice  
“”Firmado a la derecha y abajo”””

112

6381

Carlo Cignani (1628-1719).  
El padre eterno y unos ángeles.  
Aguatinta. 17x33 cm

“Autor desconocido (Escuela del norte de Italia, finales del  
siglo XVI) Dios Padre y el Ángel de la Anunciación, s.f.  
Pluma y tinta marrón, aguada marrón con realces blancos  
sobre papel  
Papel: 34.1 x 27.2 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se afirma que es un dibujo más antiguo,  
posiblemente de la escuela genovesa del siglo XVI

Italiana

113

9176

Donato Creti (1671-1749).  
Cabeza de estudio.  
En el reverso hay otra cabeza. 16x20 cm

“Donato Creti, Cremona, 1671- Bolonia, 1749  
Cabeza de hombre barbado s.f.  
Lápiz negro, realces blancos sobre papel preparado pardo  
Papel: 20.8 x 16.7 cm”

Sin datos

Colección Giuseppe  
Vallardi

“En catálogo de dibujos de MNSC se le atribuye a Manuel  
Vilar y Roca (1812-1860)”

114

9181

Donato Creti (1671-1749).  
Cabeza de estudio.  
En el reverso hay otra cabeza. 16x20 cm

“Donato Creti, Cremona, 1671- Bolonia, 1749  
Cabeza de monje, s.f.  
Lápiz negro, realces blancos sobre papel preparado pardo  
Papel: 20.8 x 16.7 cm”

Sin datos

Colección Giuseppe  
Vallardi

“En catálogo de dibujos de MNSC se le atribuye a Manuel  
Vilar y Roca (1812-1860)”



115

12749

Antonio Alegri, el Corregio (1494-1534).  
Estudio para la cúpula de Parma. Sanguina.  
25x21 cm

“Cristofano Roncalli, “el Pomarancio”, Pomerance, 1552-  
Roma, 1626. Estudio de figura, s.f.  
Sanguina sobre papel  
Papel: 21.7 x 26.5 cm”

Sin datos

Colección Richard  
Cosway

Antes atribuido a Antonio Alegri.

Italiana

116

16955

Guercino (1591-1666).  
La Buena Ventura.  
Gouache. 17x18 cm

“Autor desconocido, italiano (?), siglo XVII  
La adivina, s.f.. Pluma, tinta negra, aguada gris, realces  
blancos, sobre papel preparado  
Papel: 18.5 x 17 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido.

117

7783

Michelangelo Buonaroti (1474-1564).  
Estudio anatómico.  
Dibujo a pluma. 31x43 cm

“Autor desconocido  
(Atribuido por Alberto J. Pani a Miguel Ángel Buonarotti,  
Italia, 1475-1564)  
(Escuela florentina, siglo XVI)  
Estudio anatómico, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 33.6 x 30.9 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuido a Miguel Ángel Buonarroti. En MNSC se  
considera obra de un alumno de un taller florentino del  
siglo XVI debido a la inclusión de medidas de proporci-  
ones del cuerpo.

Italiana

118

8016

Palma el Viejo (1640-1596).  
Descendimiento de Jesús.  
Dibujo a pluma. 24x17 cm

“Autor desconocido (Escuela italiana, siglo XVI)  
Escena de martirio, s.f.  
Lápiz negro, pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 18.6 x 23.6 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se considera obra de un contemporáneo de  
Palma el Viejo.

Italiana

119

6263

Francisco Mozzuo el Parmesano.  
Proyecto para un friso.  
Acquatinta. 26x14 cm

“Autor desconocido (Escuela romana, finales del siglo XVI)  
Estudio para esquema decorativo, s.f.  
Lápiz negro, pluma, tinta marrón y aguada marrón sobre  
papel. Papel: 14.3 x 26.2 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se anota que la atribución de esta pieza ha sido  
problemática. Se situó al autor como activo en Roma a  
finales del siglo XVI.

Italiana



120

9532

Pellegrino (el viejo) (1527-1591).  
Tres cabezas a la pluma.  
Dibujo a pluma. 19x10 cm

“Bartolomeo Passarotti, Bolonia, 1529 - 1592  
Tres cabezas, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 10.6 x 19.5 cm”

Sin datos

Colección de Giuseppe  
Vallardi. Atl dice “A la  
izquierda monograma de  
la colección Vallardi”

En MSNC se atribuye a Bartolomeo Passarotti.

121

9661

Pietro di Petri (1550-1611).  
Conversación de una doncella.  
Acuarela. 18x15 cm

“Pietro di Pietri, Cremia, 1663 - Roma, 1716  
San Clemente entregando el velo a santa Flavia Domitila,  
s.f. Lápiz, pluma, tinta marrón y acuarela sobre papel  
Papel: 15.5 x 19 cm”

Sin datos

Colección Nathaniel Hone

Atribución concordante

122

5998

Raffaello Santi o Sanzio (1483-1520).  
Débora. Aguatinta. 21x23 cm

“Autor desconocido, siglo XVI  
El juicio de Débora, s.f.  
Pluma y tinta marrón, aguada marrón sobre papel  
Papel: 23.4 x 21.2 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido.

123

6016

Raffaello Santi o Sanzio (1483-1520).  
Un niño conduciendo a un dragón.  
Dibujo a pluma. 15x11 cm

“Bernardo Strozzi, Génova, 1581- Venecia, 1644  
(Atribución)  
Querubín sobre un dragón, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 11.3 x 15.1 cm”

Sin datos

Sin datos

Atribuido a Rafael Sanzio por Pani. En MNSC se le atribuye a Strozzi.

124

9179

Giulio Romano.  
Alegoría.  
Aguatinta. 18x14 cm

“Giulio Pippi, llamado Giulio Romano, Roma, ca. 1499-  
Mantua, 1546  
Una mujer prisionera entre trofeos, s.f.  
Pluma, tinta marrón y aguada marrón sobre papel  
Papel: 14 x 18.5 cm”

Sin datos

Colección Jonathan  
Richardson Sr. Atl  
dice “Firmado abajo  
y a la derecha: J. R”

Antes atribuido a Giulio Romano (1499-1546)

Italiana



125

11331

Giovani Francesco Romanelli (1617-1669).  
Aparición de la Virgen a un santo.  
Aguatinta. 22x30 cm

“Autor desconocido, italiano (?), siglo XVIII (?)  
Aparición de la Virgen con el Niño a un pastor, s.f.  
En el reverso: Un pastor ante una dama y un hombre  
sentado, s.f. Pluma, tinta marrón y aguada de tintas marrón  
y gris sobre papel  
Papel: 29.3 x 22.1 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido.

126

15966

Salvatore Rosa (1615-1675).  
Cabeza de guerrero.  
Dibujo a pluma. 26x29 cm

“Autor desconocido, italiano (?), siglo XVII  
Cabeza de hombre, s.f.  
Pluma y tinta marrón sobre papel  
Papel: 4.4 x 4 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido.

127

11264

Jacopo Robusti, el Tintoreto.  
Cabeza.  
Sanguina. 8x11 cm

“Autor desconocido, italiano (?), siglo XVIII  
Cabeza de hombre, s.f.  
Sanguina con difumino sobre papel  
Papel: 12.6 x 9 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido.

128

5385

Paulo Caliari (Veronese) (1528-1588).  
San Marcos coronando a las virtudes.  
Aguatinta sobre papel de color rojizo.  
28x30 cm

“Autor desconocido (Escuela veneciana, siglo XVI)  
Escena de ofrenda o de sacrificio, s.f.  
Lápiz negro, pluma, tinta marrón y aguada marrón sobre  
papel  
Papel: 24.5 x 23.1 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se clasifica como Escuela veneciana. Afirma  
que se asemeja a los trabajos del taller de Caliari pero fue  
retocado con plumilla por un artista menos dotado.

Italiana

129

9524

Paulo Caliari (Veronese) (1528-1588).  
El martirio de San Lorenzo.  
Aguatinta. 71x37 cm

“Autor desconocido, siglo XVIII  
Martirio de san Sebastián, s.f. (Copia de una pintura de  
Paolo Caliari, llamado “el Veronés”, Verona, 1528 - Venecia,  
1588) Sanguina, aguada roja y marrón sobre papel  
Dibujo: 37.2 x 71 cm  
Papel: 39.5 x 71.1 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido.  
Copia del siglo XVIII de un cuadro de Caliari.



130

5385

Paulo Caliari (Veronese) (1528-1588).  
Asunto alegórico.  
Aguatinta. 23x24 cm

“Autor desconocido (Escuela veneciana, siglo XVI)  
Escena de ofrenda o de sacrificio, s.f.  
Lápiz negro, pluma, tinta marrón y aguada marrón sobre  
papel  
Papel: 24.5 x 23.1 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido.

131

9068

Verotari (1590-1659).  
Jesús predicando a los niños.  
Aguatinta. 16x21 cm

“Alessandro Varotari, Padua, 1588- Venecia, 1648  
(Atribución)  
Cristo predicando a los niños, s.f.  
Pluma, tinta negra sobre papel gris sobre papel  
Papel: 22 x 17.2 cm”

Sin datos

Sin datos

Se mantiene la atribución a Varotari.

132

7794

Leonardo De Vinci (1452-1519).  
Estudio de desnudo.  
Sanguina. 10x27 cm

“Autor desconocido (Escuela italiana, siglo XVII (?))  
Estudio de una escultura antigua, s.f.  
Sanguina sobre papel  
Soporte: 36 x 25.9 cm  
Papel (irregular): 28.5 x 11.4 cm”

Probablemente lo  
compró a Maurice  
Marignane

Maurice Marignane

Antes atribuido a Leonardo Da Vinci. En MNSC lo  
atribuyen a un autor del siglo XVII

Italiana

133

6381

Leonardo De Vinci. Cabeza.  
Dibujo a lápiz.  
8x9 cm

“Autor desconocido  
(Escuela del norte de Italia, finales del siglo XVI)  
Dios Padre y el Ángel de la Anunciación, s.f.  
Pluma y tinta marrón, aguada marrón con realces blancos  
sobre papel  
Papel: 34.1 x 27.2 cm”

Sin datos

Sin datos

Antes atribuido a Leonardo Da Vinci

Italiana



134

11227



Federico Zucchero (1542-1609).  
Tránsito de la Virgen.  
Aguatinta. 21x17 cm

“Autor desconocido  
(Escuela francesa (?), siglo XVIII (?))  
La dormición de la Virgen, s.f.  
Lápiz negro, pluma, tinta negra, aguada de tinta gris sobre  
papel  
Papel: 17.6 x 22 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se fecha este dibujo en el siglo XVIII y resulta  
similar a la obra de Michel François Dandré-Bardon..

Francesa

135

9184



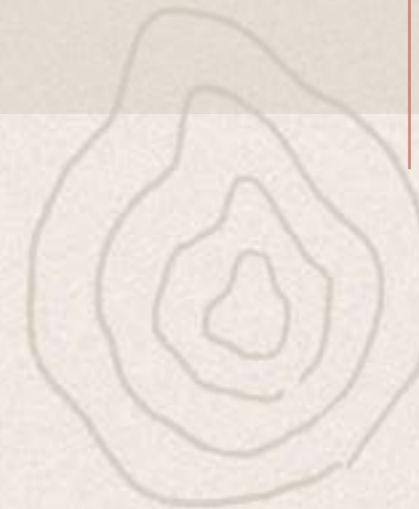
Escuela de Rafael (siglo XVI).  
Decapitaciones.  
Aguatinta. 26x30 cm

“Autor desconocido  
(Seguidor de Jacopo Negretti, Venecia, 1544-1628)  
Escena de martirio, s.f.  
Punta metálica, plumilla, tinta marrón y aguada de tinta  
marrón sobre papel  
Papel: 40.4 x 27.5 cm”

Sin datos

Sin datos

En MNSC se maneja como autor desconocido, seguidor  
de Jacopo Negretti.







UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en Artes Visuales  
Investigación en estudios de la imagen