EL PINTOR JUAN CORDERO. SU VIDA Y SU OBRA

Tesis que presenta Elisa García Barragán M.
para optar al grado de Doctora en Historia
del Arte.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

XX
1924

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

EL PINTOR JUAN CORDERO. LOS DIAS Y LAS OBRAS.

INDICE

I. A MANERA DE INTRODUCCION.

II. LOS DIAS Y LAS OBRAS

III. TIEMPO Y CRITICA

IV. LAS FORMAS DEL REENCUENTRO.

V. HACIA UNA CONCLUSION

A MANERA DE INTRODUCCION

> Asistimos felizmente a lo que pudiéramos llamar una reaparición de nuestros olvidados valores artísticos en materia de artes plásticas.
>
> Xavier Villaurrutia.

México se inicia políticamente en 1824 como país republicano gracias a la Constitución de ese mismo año. Las luchas por independizarse de España lo han sumido en una total crisis económica. Sin embargo, con optimismo se esperan grandes cambios y beneficios. El proceso de autoafirmación del nuevo ser histórico mexicano apenas se inicia, así como la configuración del naciente país. Tal aventura habría de traer consigo más cruentas luchas, desde las intervenciones armadas provenientes del extranjero, hasta las constantes asonadas y pronunciamientos suscitados por el conflicto entre liberales y conservadores. Ya Edmundo O'Gorman ha expresado en su revelador libro México: el trauma de su historia,/ (1) que esas luchas fueron el "suceso eje" del ocurrir nacional.

¿Qué motivó tales desavenencias políticas ? ¿cuáles fueron las causas de ese "suceso eje" ? El propio Edmundo O'Gorman lo explica al decir que el problema de identidad de la nueva nación

"quedó concebido como el de una disyuntiva entre seguir siendo como ya se era por herencia del pasado colonial, o llegar a ser, por imitación, como Estados Unidos"./ (2) Se trataba, continúa diciendo, "de un dilema entre dos posibilidades en el modo de ser de la nación mexicana". Así pues, los conservadores sostendrían el primer postulado, mientras que los liberales pensarían en "ampararse bajo la modernidad adoptando el pragmatismo norteamericano", para alcanzar la salvación del país./ (3)

Esa misma pugna que duró varias décadas pasó por diferentes etapas; entre otras, el desencanto de los liberales ante el proceder de Estados Unidos en su política internacional, desilusión que llevaría a ese partido a olvidar al país del norte como modelo. También los haría coincidir con los conservadores en la "autoestimación del modo de ser tradicional" porque, agrega O'Gorman, "Iberoamérica ya tenía -y tiene- un modo de ser que le es consubstancial, su único y verdadero ser que, claro está, no es sino el heredado de la Colonia"./ (4)

Otros afanes concomitantes hubo entre los dos partidos. El primero era que México pudiera alcanzar el reconocimiento universal y colocarse a la par con las naciones ilustradas mediante la cultura. Este deseo se palpa en la atención que a los asuntos relacionados con el problema educativo pusieron los diferentes gobiernos centralistas o federalistas, pese a la brevedad de su acción. Algunos de ellos dictaron medidas trascendentales en ese sentido, como fue la creación del Instituto Mexicano de Ciencias, Literatura

y Arte. En su instalación, que tuvo lugar el 2 de abril de 1826 en el aula mayor de la Universidad, Andrés Quintana Roo, haciéndose portavoz de las esperanzas de un mejor y pacífico porvenir, dijo: "La paz es el genio protector de la inteligencia y donde quiera que establece su imperio alienta a los espíritus nobles a que derramen sobre el mundo la luz de la sabiduría".(5) Si la vida del Instituto no fue lo suficientemente duradera que era de desearse, debido a que la discordia civil continuaba, en cambio la experiencia de su efímera trayectoria serviría de modelo a otras instituciones similares.

Otro esfuerzo para "elevar" la calidad intelectual del país fue la supresión de la Universidad de México y la creación en su lugar, por decreto del 19 de octubre de 1833, de una Dirección de Instrucción Pública, que tendría a su cargo todos los establecimientos oficiales de enseñanza. No obstante el apoyo gubernamental a esa Dirección, la nueva institución educativa no desempeñó correctamente la tarea que se le había asignado y, el 31 de julio de 1835, el presidente Antonio López de Santa Anna restableció la Universidad.

Con esa reposición quedaba claro que las antiguas instituciones educativas poseían mejores bases para el cultivo de la inteligencia, considerada como"la fuente de la civilización y la dicha de los pueblos".

Igual importancia había tenido otra escuela enraizada en la Colonia para la tradición cultural del país. Esta era la Real Academia de las tres nobles artes de San Carlos, de cuyas aulas habían salido los talentosos constructores de monumentos artísticos que tanto lustre dieran a la nación. Escuela que, en ese año de 1835, registraba una de sus más agudas crisis económicas.

Pero tendrían que pasar todavía algunos años más para que los gobiernos mexicanos, en su afán de lograr la paridad de México con las naciones cultas, volvieran sus ojos a la Academia. Es hasta 1843 que el general Santa Anna, en uno de sus tantos períodos gubernamentales, se interesaría en San Carlos. Por medio del decreto del 2 de octubre de 1843 emprendería una total reforma de dicha Escuela:

> Siendo de tanta importancia dar impulso y fomento a la Academia de las Tres Nobles Artes que será la honra de la nación, luego que produzca los frutos que deben esperarse de sus adelantos, y usando las facultades con que me hallo investido por la nación, he tenido a bien decretar lo siguiente: 1° los directores particulares de pintura, escultura y grabado establecidos en los estatutos de la Academia de las Tres Nobles Artes, serán dotados con tres mil pesos anuales cada uno. 2° Estos directores se solicitarán por la misma Academia, de entre los mejores artistas que hay en Europa. 3° Mantendrá la Academia en Europa seis jóvenes, que en los mejores establecimientos se perfeccionen en las nobles artes que aquí se enseñan, con cuyo objeto podrá gastar hasta cuatro mil pesos anuales.

En fin, el decreto que constaba de nueve artículos preveía la reorganización de la olvidada escuela y le daba el sustento eco-

nómico para seguir cabalmente los puntos de esa ordenación que la echaría a andar de nuevo. Era menester por lo tanto buscar en Europa a los que vendrían a enseñar las corrientes artísticas que se seguían en el Viejo Mundo.

La Academia tenía dos opciones para seleccionar al cuerpo de profesores. Una era buscar maestros en Italia y la otra en Francia, puesto que en ambos países las artes habían alcanzado gran desarrollo. Aquí cabe hacer un paréntesis para recordar las corrientes artísticas que se seguían en Roma y en París.

En Roma, como bien ha explicado Corrado Maltese,/ (6) era necesario "insertar el desarrollo de la cultura en el marco de tres fenómenos distintos":

1) Un proceso de desarrollo del neoclasicismo, que a la investigación histórico-arqueológica sobre la antigüedad griega, egipcia, etrusca y romana añade formas de recuperación, divulgación y difusión de toda la cultura clásica (incluyendo la literatura).
2) Una creciente dialéctica entre los grupos de intelectuales extranjeros de paso o radicados en Roma. Entre éstos, a partir de 1810 y aproximadamente hasta 1827, el grupo de los "Nazarenos" es, evidentemente, el protagonista.
3) Un complejo proceso de redescubrimiento y de investigación historiográfica de las vicisitudes artísticas de las principales culturas europeas, a partir de la cultura italiana y de otras culturas, también las no europeas.

Corrado Maltese añade que la función de Roma consistió en:

albergar, catalizar y, en cierto sentido, avalar todo cuanto venía debatiéndose internacionalmente. Los tres fenómenos, distintos y con variadas motivaciones de nación a nación, encontraron en Roma una caja de resonancia adecuada y un lugar de encuentro y de confrontación.

A lo expuesto por Maltese, se podría agregar el que en Roma se realizaba más bien un retorno a las formas fijadas por el Renacimiento, que una aplicación estricta de los postulados neoclásicos. Sirven para apoyar tal afirmación, las ideas de Overbeck, el pintor alma del movimiento "Nazareno", quien en su obra Die drei Wege der Kunst, especificaba que los tres caminos que puede seguir el arte eran: "La naturaleza (Durero); lo sublime (Miguel Angel) y lo bello (Rafael.) Lo explicaba de la manera siguiente:

> El primero es el simple camino de la naturaleza y la verdad... un observador atento encuentra en este reino todo aquello que puede verse únicamente sobre la tierra y nunca debe aburrirse... debo decir francamente que no se ve ni más ni menos que aquello que ven los demás hombres todos los días en las calles...
>
> El segundo es el camino de la fantasía que nos transporta a través de un reino de fábulas y de sueños... Es exactamente lo opuesto del primero. En este camino no se pueden dar más de cien pasos sobre un terreno plano. Va arriba y abajo atravesando precipicios aterradores y grandes abismos profundos... Pocos tienen el valor de entrar en esta región... y su andar es solitario, cada cual es autónomo e ignora el camino del otro.
>
> Pero es el tercero el camino que debe ser seguido por

> aquellos artistas que no aman ni la luz brillante del mediodía de la región de la naturaleza, ni la noche tempestuosa de la fantasía, sino que prefieren caminar en el crepúsculo gentil. Mi consejo es el de tomar el tercer camino, que se encuentra en medio de los otros dos: el camino del ideal o de la belleza... Es así como el alba y el ocaso, la Verdad y la Belleza se alternan y se funden y de esa unión nace el Ideal. Aquí también la fantasía aparece con la luz de la verdad y la verdad desnuda es envuelta en la fragancia de las rosas de la belleza./ (7)

A ese afán de belleza-ideal se unía el gusto por los temas religiosos (corriente purista); y a la enseñanza de esos principios se dedicaban artistas como Natal de Carta, Giovanni Silvagny, Tomás Minardi, Francesco Cogheti y Francesco Podesti entre otros.

En cuanto a Francia, el arte presentaba más apertura: el academismo clasicista con su representante Jean Auguste Dominique Ingres, cuyos cuadros reflejaban los valores clásicos de reposo, equilibrio, claridad y nobleza. Estaba también la pintura histórica iniciada por Jacques Louis David, el único pintor neoclásico que -como asevera Francastel- "introdujo valores pasionales y realistas a esa corriente que él mismo llevó a la culminación"./ (8) Por último aparecía el novedoso romanticismo de Eugenio Delacroix, que preconizaba el sometimiento de las reglas del arte a la sensualidad individual. Ya David Caspar Friedrich, el romántico alemán por excelencia, había indicado que la única ley para el artista son sus sentimientos. Hugh Honouer en su libro Romanticism,/ (9) afirma que el romanticismo permitía a los artistas desarrollar su "sensibilidad y autenticidad

emocional". Al respecto, Baudelaire había escrito: "decir la palabra romanticismo es decir arte moderno, esto es intimidad, espiritualidad y dolor, diferente aspiración al infinito expresada por cada uno de los medios disponibles a las artes". (10)

Resulta curioso, pero a la vez significativo, que los representantes de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos seleccionaran a Roma para solicitar sus maestros, haciendo a un lado las posibilidades que la corriente romántica francesa, "la modernidad" al decir de Baudelaire, podía ofrecer a la organización y a los talentos mexicanos.

Es de preguntarse por qué escogieron a Roma, cuando allí se hacía verdadera arqueología artística. La respuesta nos las ha dado ya Edmundo O'Gorman, al explicar que tanto los liberales como los conservadores pensaban que la mejor forma de autoafirmación del nuevo ser histórico de México era afincarla en la tradición. Es de notar que el neoclasicismo imperante en Roma les traería a liberales y conservadores a las mientes que tal corriente podría servirles como un asidero de auténtica cultura para el naciente país, donde todavía eran perceptibles los grandes hitos del arte neoclásico debidos a Manuel Tolsá y a Ximeno y Planes, por mencionar sólo a dos de los grandes artistas que trabajaron en la Nueva España.

El acogerse a lo que representa la seguridad ha sido claramente definido por Herbert Read en su Filosofía del arte moderno./ (11)
Este autor al referirse a las actitudes reaccionarias producto, "de un estado mental de satisfacción" hace una revisión de esas posturas y glosando a Sartre recuerda que,

> el arte humano más insignificante debe interpretarse como si emanara del futuro, por lo tanto aun el reaccionario se orienta hacia el futuro, pues le interesa construir un futuro idéntico al pasado".(12)

Tales reflexiones llevan a Read a considerar "la síntesis de estilos", como base de un anhelo general de estabilidad social, "reacción natural a todo período de revolución".

> En efecto, [dice el filósofo] no se trata sino de una determinación más o menos consciente de consolidar el poder de una nueva élite social y "clasicismo" es, por lo común, la denominación dada a los aspectos culturales de tal consolidación. El reaccionario -el hombre que quiere construir un futuro idéntico al pasado- trata de establecer criterios reconocidos de gusto, un tipo oficial de arte, una tradición académica universalmente enseñada y automáticamente aceptada. Desde este punto de vista, el arte revolucionario del período puede transformarse en el arte académico del período de consolidación.(13)

Ahora bien, teniendo en cuenta además lo expresado por Francastel acerca de que "el antiguo proporciona un terreno de encuentro al deseo de originalidad de los jóvenes artistas tanto como el conformismo de las esferas dirigentes",(14) se puede decir que, a la búsqueda del "clasicismo" como estética ideal de la Grande Manière -cuyos principios fundamentales son: la razón, lógica y mesura y sus cualidades armonía, equilibrio y proporciones ordenadas- y con el afán de alcanzar la anhelada universalidad.

El año de 1845 se iniciarían las gestiones para traer a México desde la Academia de San Lucas en Roma a los primeros artistas requeridos por la Academia de San Carlos de México. En ese mismo año partiría a Italia, para estudiar en San Lucas, Juan Cordero, el joven pintor mexicano.

NOTAS DE A MANERA DE INTRODUCCION

1. O'Gorman, Edmundo, México: el trauma de su historia, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1977.

2. Ibid, p. 25.

3. Ibid, p. 65.

4. Ibid, p. 64.

5. Riva Palacio, Vicente, México a través de los siglos, México y USA, Editorial Cumbre, Decimoséptima edición, Tomo séptimo, p. 138.

6. Maltese, Corrado, "Nazarenos, Académicos de San Lucas y Puristas del Romántico 1800 en Roma", Conferencia dictada en el Séptimo Coloquio de Historia del Arte, "Las Academias de Arte", del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, celebrado en la ciudad de Guanajuato, del 3 al 6 de noviembre de 1981.

7. Friedrich Overbeck, Die drei Wege der Kunst , citado por Corrado Maltese en "Nazarenos, Académicos de San Lucas y Puristas del Romántico 1800 en Roma".

8. Francastel, Pierre, Historia de la pintura francesa. (Desde la Edad Media hasta Picasso), Madrid, Alianza Editorial, 1970, (El libro de bolsillo, Sección Arte, no. 234,) p. 224

9. Honour, Hugh, Romanticism, New York, Icon Editions, Harper & Row, Publishers, 1979.

10. Baudelaire, Charles, Curiosités esthetiques. L'art romantique, París, Editions H. Lemaitre, (Classiques Garnier), 1962, p. 103.

11. Read, Herbert, Filosofía del arte moderno, (versión castellana de Luis Fabricant), Argentina, Ediciones Peuser, 1960.

12. Ibid , p. 46.

13. Ibid, p. 47.

14. Francastel, Pierre, cit. en Henares Cuéllar, Ignacio, La Teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del Siglo XVIII, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977, p. 74.

LOS DIAS Y LAS OBRAS

Juan Cordero Hoyos nació en Teziutlán del Carmen, en el Estado de Puebla el 10 de junio de 1822. En su carta de bautismo que se halla en la parroquia del Sagrario de esa población y que está firmada por el párroco, presbítero Arturo Jiménez, se lee:

> En esta Parroquia de Teziutlán en once de Junio de mil ochocientos veinte y dos: Yo el Presbro. D. José Antonio de Herrera de esta Parroquia Bauticé Solemnemente, puse óleo y crisma a Juan Nepomuceno María Bernabé del Corazón de Jesús, de un día de nacido hijo legítimo de D. Tomás Cordero y de Da. María Dolores Hoyos. Fueron padrinos D. José Manuel de la Torre, soltero, y su hermana Da. Ma. Josefa de la Torre, domiciliarios todos Españoles de esta cabecera a quienes advertí la obligación y parentesco y la firmé. José Antonio de Herrera. rúbrica.

Pocos son los datos que existen sobre la vida del pintor Juan Cordero. Sus descendientes no son poseedores de documentos que puedan aportar información a ese respecto. Sin embargo es posible conformar una imagen de él, gracias a las sucintas biografías que en su tiempo compusieron, primero, Francisco Zarco, y luego Manuel G. Revilla. Zarco, en forma somera y a través de la revista La Ilustración Mexicana de 1851, dio a conocer una valiosa información sobre la persona de Cordero y acerca de la crítica que las primeras obras del pintor suscitaron.

Manuel G. Revilla,(1) algunos años más tarde y ya muerto el pintor, da una relación más pormenorizada de la vida del artista. Con tales referencias, unidas a los escasos testimonios que sobre Cordero guarda el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, es posible saber que, desde muy pequeño, manifestó inclinación por el dibujo y la pintura. Estas aficiones fueron alentadas por sus padres, quienes al trasladarse a vivir a la ciudad de México, y pese a sus pocos recursos económicos, olvidaron sus deseos de que el joven Cordero se hiciera comerciante, y lo ayudaron a inscribirse en la Academia de San Carlos. A ella acude, con poca regularidad, como se comprueba por el hecho de que no aparece su nombre en los legajos del archivo de dicha Academia. Aunque esto se deba también a que entonces, por la precaria situación de la Escuela, no se llevara un registro minucioso de los estudiantes.

La penosa condición de la Academia de San Carlos por esos años, fue descrita por los innumerables viajeros que llegaron a la

ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX. Viajeros que al no encontrar en la Academia de San Carlos las calidades de las que habló el Barón de Humboldt, en su Ensayo político sobre el reino de la Nueva España (1803), manifestaron en sus escritos su decepción ante el abandono de la antes acreditada Escuela; sirvan de ejemplo los siguientes comentarios:

Alcide D'Orbigny en Voyage Pittoresque dans les Deux Ameriques, exclama:

> la descripción que hizo el Barón de Humboldt de la Academia de Bellas Artes, había excitado mucho mi curiosidad, pero grande fue mi decepción comparando lo que él narra y el estado miserable que hoy guarda. (2)

Cinco años más tarde, en 1840, y cuando Cordero probablemente ya asistía a ese plantel, la marquesa Calderón de la Barca en La vida en México, en su "Decimatercera carta", decía:

> Pero guardaos de visitar la Academia llevando en la mente estas ilusiones y remembranzas [lo escrito por Humboldt]... No cabe duda que a los progresos realizados en esta misma academia se debe el sencillo y noble gusto que distingue los edificios mexicanos, la perfección en el corte y labrado de la piedra y lo casto de los ornamentos de chapiteles y relieves. Los restos de esos bellos, aunque mutilados modelos de yeso, los espléndidos grabados que todavía existen, bastarían para demostrar la probabilidad del anterior acerto; pero el actual desorden, el estado

de abandono en que se encuentra el edificio, la ausencia de esas excelentes clases de escultura y pintura, y sobre todo, la decadencia en que ahora se encuentran las bellas artes en México, forman parte de las tristes pruebas, si es que algunas se necesitan, de los lamentables efectos que producen años de guerra civil y de inestabilidad en el gobierno. (3)

No obstante esas adversas circunstancias, no faltaron maestros altruistas que de manera desinteresada trataron de mantener en pie la deteriorada Escuela. Entre esos preceptores estaban don Estanislao Rincón, don Miguel Aráoz y don Miguel Mata, los que en medio de grandes limitaciones, preparaban a los alumnos en la "copia de la estampa", es decir en la imitación de grabados de prestigiados maestros europeos. Miguel Mata, quien entró en 1830 a los dieciséis años a estudiar a la Academia, muy pronto, por sus cualidades y habilidad, pasó a ser ayudante de profesor, y en 1837 titular de la cátedra de dibujo. Este profesor se dedicó con ahínco a formar a los pocos asistentes a San Carlos. Hay constancia de que acudían a las cátedras alrededor de medio centenar de estudiantes. Llegó a tal grado la devoción de Mata por la Escuela, que cuando la pobreza de ésta fue mayor, no vaciló en colaborar de "su propio peculio", para ayudar en parte a la solución de la crisis económica. (4)

Es precisamente con Miguel Mata con quien Juan Cordero se inicia en el estudio de la pintura. El maestro descubrió de inmedia-

to las posibilidades y aptitud del joven Cordero, así como la necesidad de que recibiera una mejor enseñanza, por lo que alentó en el futuro pintor la idea de ir a Europa, especialmente a Roma, a continuar, mejor dicho a realizar el aprendizaje en el arte de la pintura.

Las condiciones inciertas de la familia no permitieron a Cordero cumplir su deseo de inmediato; Manuel G. Revilla narra que para conseguir fondos, el joven estudiante: "dedicóse a baratillero, yéndose por temporadas a los pueblos cortos, a expender su mercadería; y hasta no haber conseguido reunir por ese medio la suma necesaria, no abandonó su penosa ocupación"./ (5) Cabe agregar que ese trabajo tan discordante con su vocación no duró mucho tiempo, pues se conoce la anécdota de que su familia para ayudarlo vendió un piano, uno de los pocos bienes que poseía. De nuevo la unión y el apoyo familiar fueron decisivos para que Juan Cordero pudiera marchar a Europa.

El primero de junio de 1844 se embarcó rumbo al Viejo Mundo. La meta era la Academia de San Lucas en Roma, lugar al que todos los jóvenes artistas, no sólo de México sino de Europa, deseaban acudir para perfeccionarse.

Las condiciones económicas de Cordero eran difíciles por no decir graves. Sin embargo la suerte le siguió acompañando, pues en Roma conoce al general Anastasio Bustamante, expresidente de México y alguna vez benefactor de San Carlos;(6) Bustamante, a quien los avatares políticos habían llevado a la "Ciudad Eterna", al ver

el empeño y los sacrificios de Cordero, se interesó vivamente por él, y gracias a sus influencias, logró que en noviembre de ese año de 1844, se nombrara a Juan Cordero, Agregado a la Legación Mexicana en Roma.

Mucho título pero parca remuneración, que sin embargo permitió a Cordero, aunque sea momentáneamente, poder dedicarse en cuerpo y alma a estudiar, a trabajar, a someterse a las disciplinas necesarias para conseguir su anhelado perfeccionamiento. Desde su arribo, se inscribe con Natal de Carta, uno de los más notables maestros de la Academia de San Lucas. Natal de Carta, nacido en la ciudad de Messina en Sicilia, fue uno de los más respetados profesores de esa Academia. Ahora casi olvidado, era por esos años uno de los artistas más connotados de Roma. En la actualidad, parte de la producción de Carta, que también trabajó en Nápoles, se encuentra en el Museo de Palermo.

Natal de Carta se entusiasma con los rápidos progresos de su alumno mexicano, que en jornadas de catorce horas diarias asiste con asiduidad a los cursos de dibujo, de perspectiva, de anatomía, de pintura, de reglas de composición, de historia del arte, inclusive a los de "copia de los grandes maestros". Trabaja como principiante, con el recuerdo de lo mejor de lo que aprendió con Miguel Mata en San Carlos; no obstante, se desentiende de las indicaciones de su maestro de la tierra azteca de apartarse del clasicismo, y sigue al pie de la letra las enseñanzas del nuevo maestro. Así, poco a poco se forma y asimila los principios de la estética imperante en la Academia de San Lucas. La prédica del clasicismo basada en las teo-

rías de la pintura renacentista, cuyo exponente máximo en ese instante era Rafael Sanzio.

Las bases del clasicismo explicadas por Osborne[7] fueron reducidas por Ignacio Henares Cuéllar a la siguiente serie de principios:

a) Las artes figurativas pertenecen a la esfera del pensamiento y la inteligencia -cosa mentale- como una rama del saber. La condición del artista no debe ser confundida con la del artesano.

b) Arte y poesía imitan a la naturaleza.

c) Las artes plásticas, como la literatura, persiguen un fin moral de mejora social, aspirando al ideal.

d) La belleza, que es también el fin de las artes, es una propiedad objetiva de las cosas, que consiste en orden, armonía, proporción y propiedad (concinnitas y decus);

e) Esta conveniencia puede, en parte, ser expresada matemáticamente. La poesía y las artes visuales buscan la perfección y una forma definitiva en la antigüedad clásica, a partir de la cual el secreto se ha perdido y las artes han decaído.

f) Las artes están sujetas a reglas de perfección que son racionalmente aprehensibles y pueden ser formuladas con precisión:

Estas reglas son inherentes a las obras de la antigüedad clásica y pueden ser conocidas por el estudio de éstas y de la naturaleza. (8)

De igual manera, Cordero se identificó con las enseñanzas del grupo de los "Nazarenos", artistas de origen alemán que reunidos en Viena y por estar en desacuerdo con las reglas clasicistas de la Academia vienesa, decidieron alejarse de ellas, por considerar que era tiempo ya de "frenar las profanidades del Renacimiento", y volver sus ojos a los primitivos italianos. Estos jóvenes, a principios de siglo (1803) se establecieron en Roma, que por rara paradoja era la cuna del clasicismo que ellos pretendían rechazar, y también donde de manera grandiosa se habían realizado otros pintores más antiguos.

Por su apariencia, por el uso de túnicas y luengas barbas, el vivir como monjes en el monasterio de San Isidoro sobre el Pincio en Roma, este grupo capitaneado por el alemán Friedrich Overbeck, se autonombró los "Nazarenos", denominación que aludía al mismo tiempo a sus preferencias por la pintura de tema religioso. Varios de estos artistas estudiaron y trabajaron en la Academia de San Lucas, como el italiano Tomás Minardi que fue profesor de esa Escuela.

El entusiasmo de los "Nazarenos" no fue sólo por los primitivos, sino también por los artistas que vivieron cerca de Rafael y

en cuya obra decían haber descubierto la "sinceridad y la Verità", virtud del arte que sentían perdida después de Rafael. Tal admiración da lugar a que Keith Andrews considere que en realidad ese grupo fue el de "los primeros Prerrafaelistas". (9)

En ese ambiente, y gracias a su constancia y talento, Juan Cordero logra resultados inmediatos. Con una cierta seguridad, decide participar -sin consultar a su maestro- en el concurso de pintura de figuras, que organizaba cada año la Scuola del nudo, dependiente de la de San Lucas. Cordero, con una figura pintada del natural, obtuvo el primer premio en agosto de 1845 (Filippo Agricola era el catedrático de pintura). Hay que señalar que en el concurso efectuado en el año de 1845, tomaron parte los más distinguidos alumnos y maestros de la Academia. (10)

La nostalgia de la patria y el recuerdo de su maestro Miguel Mata hacen que Cordero resuelva no romper sus ligas con la Academia de San Carlos. A eso se debe que a fines de 1845 enviara varios cuadros, con la intención de que en su país se advirtieran sus adelantos, y se conociera el producto de su dedicación y entrega al arte, cualidades que serían la nota característica durante toda su vida.

Los primeros cuadros que pudieron admirar, tanto su maestro Mata como sus antiguos condiscípulos fueron: Retrato de una princesa napolitana en traje de vestal, Retrato de una romana, Un grupo de niños, y una cabeza de Oreste, copias de cuadros de su maestro Natal de Carta, así como otra copia del Guercino.

La familia Cordero, entusiasmada por los progresos reali-

zados en tan breve tiempo por su hijo, decidió solicitar de la Academia de San Carlos apoyo económico para el artista, amparándose en el decreto de 1843 que preveía la ayuda para los alumnos sobresalientes de esa Escuela.

Así es que, en atención al decreto de 1843 y con el antecedente de existir ya dos alumnos pensionados por la Academia -los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero, que estudiaban en San Lucas de Roma- don Tomás Cordero, padre de Juan, escribe una carta al presidente de la Junta de Gobierno de la Academia, Honorato Riaño, solicitando una pensión para su hijo. En esa carta, que se conserva en el archivo de la Antigua Academia de San Carlos, don Tomás Cordero expone:

> [Mi] hijo don Juan Cordero de 23 años de edad, desde su niñez fue por naturaleza muy amante del dibujo, cuyos primeros rudimentos recibió en la Academia de esta capital, ejercitándose después en pintura, aunque sin el auxilio de buenos maestros, en todos los lugares donde ha estado y aprovechando para ello las horas de descanso que le dejaban las atenciones de los destinos de trabajo para subsistir, con sus adelantos creció su entusiasmo que le sugirió la idea de emprender un viaje a Roma. Apurando sus escasos recursos -agrega don Tomás Cordero- permanece hoy en aquella capital a donde llegó desde junio del próximo pasado y se ha puesto bajo la

dirección de uno de los más célebres profesores, siendo tales sus adelantos, que en el concurso que el 30 de agosto de este año, celebró la Academia de San Lucas, ha merecido un premio.

El señor Cordero indica que presenta tal petición, porque está enterado de que la Academia de San Carlos ha convocado un concurso para mandar a Roma jóvenes pensionados, y que al analizar las estipulaciones requeridas para los concursantes, encuentra

que esas condiciones están en cierto modo como cumplidas por mi hijo, porque la figura pintada del natural, que presentó en el expresado concurso del 30 de agosto, en Roma, mereció ser premiada y como en efecto lo fue por dicha Academia de San Lucas. En esta virtud, ocurro a usted, para que se sirva dar cuenta con esta petición a la Junta de Gobierno que preside en San Carlos a fin de que conceda al citado, mi hijo, una de las pensiones, lo que no solicitaría si mi posición actual me permitiera proporcionarle los recursos necesarios para concluir con aprovechamiento la carrera que ha emprendido. Para las demás autoridades solicito, se informen con el señor don Honorato Riaño, quien tiene constancia de ser cierto lo que expongo. (11)

La carta está fechada el 19 de noviembre de 1845.

El informe que Honorato Riaño hace a los demás miembros de la junta de Gobierno, también se conserva en el archivo. En él aparece una detallada relación del entusiasmo de Juan Cordero, de su anhelo de ir a estudiar a Roma, de cómo logró con la venta de un piano y el apoyo de su familia conseguir un pasaje; que salió de Veracruz para La Habana, de ahí a Barcelona y luego a Roma, donde llegó en julio. Respecto a la aplicación de Cordero y de "los increíbles adelantos que lleva en sus estudios", aclara Riaño que ha sido informado de ellos por pintores como el retratista italiano Carlos Paris, quien mantenía constante correspondencia con él y con algunos de los miembros de la Academia.

Después del pormenorizado relato de las cualidades, empeño y triunfos de Juan Cordero, Riaño señala:

> dadas todas estas cualidades de Juan Cordero y puesto que las pensiones se deben otorgar a los alumnos más aventajados de la Escuela y como en realidad en este momento en la Escuela no hay quienes merezcan la pensión puesto que empiezan a hacer sus ejercicios apenas, considero conveniente y pertinente recomendar a Juan Cordero para que se le otorgue dicha pensión, y -aclara- existen cantidades destinadas para estos pensionados en Europa que la Academia no ha gastado todos esos fondos y en dado caso que algún alumno de la Academia pudiera merecer la pensión, la Escuela tiene recursos holgados, para dar una pensión extraordinaria.

La recomendación de Honorato Riaño y los argumentos en ella esgrimidos, dieron como resultado -según constancia existente en el citado archivo- que se le otorgara la pensión a Juan Cordero; acompañan al documento elogiosas frases del presidente, que se congratulaba de ello porque:

> es gran honor para los mexicanos, que dos de sus jóvenes, con escasos medios; Juan Cordero y Primitivo Miranda y "sin protección alguna" hayan hecho un viaje tan riesgoso y molesto por amor del arte y hayan merecido premios de la primera academia del mundo, entre tantos aspirantes de todas naciones; gracias a esto, repito, se le otorga la pensión a Juan Cordero.

Dicha comunicación lleva el número 4401 del archivo de la Academia de San Carlos,(12) y en ella se dice que "en el año de 1846, se otorgó la pensión a Juan Cordero" que ya se encontraba trabajando en Roma. En testimonio guardado con el número 5246 en el mismo archivo, se explica que la pensión para Cordero debería abarcar del 15 de marzo de 1846 al 1° de octubre de 1853. Período verdaderamente generoso que garantizaba seis años de aprendizaje y estudio, con la posibilidad de sensibilizarse con lo mejor de la cultura europea.

La sola condición exigida por la Academia a Juan Cordero, una vez que le concedió la pensión citada, fue que para comprobar sus adelantos, aprovechamiento y dedicación al trabajo, enviara todos los años una obra que debía de entregar al Ministerio de la República, "ante quien acreditara ser de su mano". Si esta condición

no se cumplía se daba por sobre entendido que renunciaba a la pensión.

Lo exigido a Juan Cordero no era difícil de realizar, puesto que el joven pintor tenia una enorme capacidad de trabajo. Aparte de las obras anteriormente nombradas que envió a México, y que entusiasmaron a la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos para otorgarle la mencionada pensión, ejecutó un retrato de Natal de Carta, su maestro, "de gran parecido con el pintor italiano", obra que causó tanta admiración de los críticos, que se le señaló lugar permanente en la propia Academia de San Lucas. En 1846, en el mes de marzo, Cordero tomó parte en el concurso de pintura que anualmente se celebraba en Roma también en la Scuola del nudo. En esta ocasión sólo obtuvo un segundo lugar en la clase de diseño que dirigía Giovanni Silvagni. Este triunfo trascendió no sólo en Roma sino en otras ciudades como Florencia. Crece el hablar elogiosamente de Cordero. Natal de Carta, en octubre del mismo año avisaba a México que su discípulo había obtenido en concursos dos premios más, y hacía un encomio justificado diciendo: "no dudo que dentro de poco el señor Cordero llegue a ser un excelente artista que dé mucho honor a su Patria y a sí mismo".

Ahora bien, 1846, 1847 y 1848 son años de estudio a fondo, de perfeccionamiento, de trabajos, de ejercicios que redundan en obras de importancia, en realizaciones que demuestran tenacidad y talento.

Un año crucial para Cordero es 1847. En él ejecuta una de sus mejores obras: El retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero. El retrato aparte de las excelentes calidades académicas, tie-

ne el atractivo de que en él, por primera vez, están representados dos tipos muy mexicanos, particularidad que lo hizo más interesante, para el público italiano, pues Cordero, con sabiduría manejó los rasgos nacionales de los dos retratados, suavizándolos sin que perdieran fuerza ni carácter. El pintor subrayó intencionalmente la tez morena, los labios gruesos, las narices de los jóvenes mexicanos pensionados en la Academia de San Lucas.

De este mismo año es la pintura de los arquitectos Hermanos Agea, jóvenes mexicanos becados años atrás que si bien es un retrato de decorosas cualidades, dentro del sentir clasicista, no alcanza la importancia que tiene el de los escultores. Sugestivo y a la vez diferente es su autorretrato de esas mismas fechas. Cordero se presenta, a los 23 años de edad, como un hombre de agradables facciones, con tipo distinguido, envuelto en una capa a la usanza romántica. La impresión que da la efigie del pintor es la de un hombre de mente despejada, de personalidad, de distinción y guapeza. Sin embargo, es curioso que haya otro retrato del mismo Cordero, más joven todavía, hecho antes de su partida y que dejó a su familia, en el que el carácter apasionado que lo señalará toda su vida, se refleja en la mirada penetrante y ardiente.

Existen otros retratos de Cordero pintados años más tarde, uno por su maestro Miguel Mata. En él la mirada parece serena, tiene un gesto grave; el otro, un autorretrato de 1874 -Cordero contaba entonces casi cincuenta años-, lo muestra atractivo aunque lejano, con un cierto dejo de indiferencia. No olvidemos que Cordero estaba pasando por una etapa de despego y de cierto rechazo.

Entre el valioso retrato de los escultores Pérez y Valero y el suyo de 1847, que si bien resulta en la actualidad un retrato muy seductor por su hálito romántico, existen diferencias notables en cuanto que el primero tiene mayor atractivo y el segundo es una tela más del siglo XIX.

Abundando en los elementos, en las inclinaciones y en las corrientes estéticas del momento de la estancia de Cordero en Roma, épocas de confusión en las que, como ya se dijo, aparte de rechazar al neoclasicismo y de volver los ojos hacia los pintores primitivos, inclinando el gusto para los temas religosos, se dio un nuevo giro a la estética. Las metas eran las mismas, pero se insistía siguiendo a Manzoni, el romántico por excelencia, en que el arte debía perseguir una finalidad de utilidad práctica, moral y social.

Por otro lado y conjuntamente, el grupo que se llamaría de los Puristas, encabezado por el pintor Tomás Minardi y el escultor Pietro Tenerani, publicaba en un manifiesto -redactado en 1841 por el artista Bianchini- la exigencia de que "la pintura debería de tener un carácter más moral y religioso"./ (13) En ese manifiesto se interpolaban algunos principios del pensamiento de la estética idealista alemana, especialmente el de Schelling , como era el situar en el primer plano el carácter religioso del arte.

Aquí cabe recordar otro aspecto también importante de las reflexiones de Schelling , expresadas en su obra más relevante, el Sistema del idealismo trascendental,/ (14) en donde el esteta alemán indicaba que en la intuición del artista hay una reconciliación entre el sujeto y el objeto, entre el determinismo y la libertad entre el mundo espiritual y la naturaleza, y que como producto de esta

intuición nacía la obra de arte en la cual finalmente tenía que lograrse un último anhelo: la identificación total de la belleza y la verdad. Esta digresión viene a cuento al considerar que Juan Cordero logró, en el retrato de los escultores Pérez y Valero, representar ese anhelo del idealista alemán. Cordero consiguió ese fin a través de la composición y el colorido que van unidos a la "verdad" de los personajes representados. Se puede afirmar que pasarían algunos años para que Cordero volviera a realizar un cuadro de tal naturaleza.

Cordero tomó tan al pie de la letra su compromiso con la Academia de San Carlos, que todos los cuadros pintados en 1847 los envió a México; había la indicación de que algunos de ellos eran para su familia, mientras que el resto iba exclusivamente a la Academia.

A sus nuevas obras se unieron algunas de tema religioso. El pintor no podía ni quería hacer caso omiso de lo exigido por los pintores Puristas. A fines de 1847 pinta una Anunciación, y en 1848, un asunto bíblico: Moisés en Raphidín, temas ambos reiterativos sugeridos en México, en la Academia de San Carlos, por Pelegrin Cláve, el director de la sección de pintura.

Ahora, en pleno auge, la flamante Academia mexicana había implantado, por acuerdo de sus directores de pintura y escultura, Clavé y Vilar, la novedosa idea de mostrar la obra de maestros y alumnos en exposiciones anuales; dicha acción fue aclamada por la crítica y el ambiente cultural del país.

En 1850, en la segunda exposición de la Academia, se die-

ron a conocer al público de la capital algunas de las primeras obras de Cordero. El catálogo de esa muestra, al referirse a la "Gran sala de pinturas", remitidas de fuera de la Academia, apunta:

> De Juan Cordero, pensionado en Roma por esta Academia, 32: Interior del convento de Capuchinas en Roma; cuatro religiosas calentándose alrededor del fuego. Copia del original de Alfonso Chierici, alto 30 ps, ancho 37. 33: Retrato del Sr. D. Pedro Escandón, alto 57 ps, ancho 41, 34: Traje de albanés, media figura de una joven tocando la pandereta, alto 31 ps, ancho 27; 35: Santa Rosalía; media figura, copia del original de Natal de Carta; 36: Moisés, Aarón y Ur en el monte Oreb [Moisés en Raphidín]. Moisés, sentado en un peñasco, tiene alzadas las manos al cielo implorando la protección del Altísimo, mientras sus ojos con expresión ansiosa se dirigen al llano bajo sus pies, donde los soldados de Israel pelean con sus enemigos. Aarón y Ur, con semblantes en los que se trasluce la esperanza y el temor, sostienen las manos del gran legislador, alto 52 ps, ancho 61. 37: Retrato de los dos escultores pensionados en Roma por esta Academia, alto 46 ps, ancho 38. 38: Traje del pueblo de Neptuno en los Estados Pontificios. Una joven de más de medio cuerpo, apoyada en una rosa, con fondo de mar, alto 56 ps, ancho 42; 39: La salutación angélica [La Anunciación]. El ángel en una nube se aparece a María, que interrumpe su

oración: con la mano izquierda le presenta la azucena y con la derecha acompaña la salutación, alto 27 ps, ancho 21; 40, 41, 42, 43: cabezas con barbas de modelos de Roma, alto 61 ps, ancho 81; 44: Retrato de Don Juan Cordero, pintado por él mismo, alto 41 ps, ancho 29. (15)

La pericia y la fama de Juan Cordero eran reconocidas ya por los alumnos de la Academia. En esa misma exposición de 1850, uno de los discípulos más destacados, Santiago Rebull, presentó Cabeza de un capuchino, copia de una tela de Juan Cordero, hecho que manifiesta que el estudiante en Europa empezaba a ser un maestro en el ámbito nacional.

Siguiendo la costumbre de sortear entre los benefactores de la Academia algunos de los cuadros exhibidos en las exposiciones, para de esa manera subvencionar la muestra, el Moisés en Raphidín, donado por Cordero a su Escuela, fue rifado, y el agraciado resultó ser don José María Cervantes.

El éxito que obtuvieron las primeras obras del pintor no se debió al azar. Cordero, exigente consigo mismo y lleno de pundonor, no enviaba sus cuadros sin que fueran examinados y calificados previamente por maestros de San Lucas. Uno de ellos era Giovanni Silvagni, reputado profesor, a quien inclusive el gobierno mexicano había solicitado años atrás como director de la Academia de San Carlos. El Moisés en Raphidin fue uno de los más recomendados por Silvagni; tales elogios los hizo por escrito para que el alumno

mexicano pudiera mostrarlos como referencia a otros maestros. En una de sus certificaciones Silvagni aseveraba:

> Habiendo ido el sábado 10 del corriente al estudio del distinguido joven mexicano el señor Cordero, he visto con placer sus rápidos progresos en el arte de la pintura, pues además de varios estudios de cabezas, desempeñados con la mayor maestría, había muchos retratos acabados de una manera suficiente para probar que el joven autor es ya un artista de mucha inteligencia y de mérito no común. He visto además un cuadro que representaba a Moisés... Este cuadro me ha dejado enteramente satisfecho, pues he encontrado gran conocimiento del arte, firmeza en el colorido y una facilidad en la ejecución verdaderamente laudable. Por tanto creo que el Sr. Cordero es un artista dignísimo de estimación, y en prueba de ello he extendido con el mayor gusto en la presente mis sentimientos.

Los triunfos obtenidos por Cordero en esa primera exhibición de su obra, fueron superados en la tercer exposición de San Carlos en 1851, donde presentó un enorme cuadro de tema "novedosísimo", puesto que trataba un asunto de historia y de historia americana. El propio Cordero, en carta dirigida a la Academia, explicaba cómo envió el cuadro y de qué manera le surgió la idea de pintar ese tema. El documento se conserva en el archivo de San Carlos.[16] En dicha

carta Cordero especificaba que enviaba a la Academia de San Carlos:

> Un cajoncillo en el cual va una pintura del Cabo (sic), una pintura de Silvagni [Episodio de la destrucción de Jerusalén] y una de él en el lienzo.

El pintor pidió de las autoridades pertinentes que enviaran ese cajoncillo a México. Indicaba que otras pinturas que mandaba eran para su familia. Asimismo manifestaba por qué había escogido como tema de su pintura el episodio de la vida de Cristóbal Colón.

> El momento en que Colón se presenta ante los Reyes Católicos, después del descubrimiento de América. El inmortal navegante es digno de que se hubiesen ocupado y se ocupasen más de él los más distinguidos profesores y aunque es demasiada audacia en mí, principalmente, me decidí al fin después de largas vacilaciones, a consagrar el pobre tributo de mi más pobre pincel a la manera imperecedera de ese punto histórico. Ese asunto lo elegí para mi cuadro, tanto por el alto interés que inspira al mundo y principalmente a los americanos y europeos, tanto porque no ha llegado a mí noticia de que haya sido tratado por ningún otro artista, creo que no desagradará.

Cordero comentaba que el cuadro lo inició en 1849, pero que como se trataba de una obra de gran tamaño tuvo que interrumpirlo debido a problemas políticos surgidos en Roma, y a causa de una enfermedad "que durante cuatro meses le impidió dedicarse a ese trabajo". Añadía que, como era su costumbre, decidió someterlo a la "censura

de los más distinguidos profesores de aquella capital" y con modestia agrega:

> estos profesores seguramente por un exceso de benevolencia me significaron su aprobación y aun me alentaron a hacer una invitación al público para que viniese a mi estudio a juzgar mi obra como en efecto lo hice, no por la necia presunción de esperar una general aprobación, lo que sería ridículo en un principiante y especialmente en la capital de las bellas artes, sino por el contrario para escuchar a los críticos conocedores y aprovechar sus juicios.

Colón ante los Reyes católicos fue presentado en la tercera exposición de San Carlos que, como se dijo, fue a fines de 1851. La crítica y el público quedaron vivamente impresionados. Poco tiempo después, Francisco Zarco, lleno de fervor nacionalista, incluiría en el opúsculo que dedicara a Cordero, las elogiosas consideraciones que este cuadro causó entre los maestros italianos.

La idea de pintar un gran cuadro con un trascendental asunto para la historia de América y para la historia en general, era una audacia pictórica pero no una osadía temática del pintor mexicano. En el ambiente artístico de Italia se conocía y recordaba el afán renacentista de rendir culto a la grandeza humana, la admiración sin límites por el genio del hombre y por las grandes acciones. Bernardo Berenson explica esa actitud renacentista diciendo: "De la grandeza de los acontecimientos se deduce con facilidad

(17)

la grandeza de aquellos que los cumplen". Tal convicción sostenida por la literatura romana renacentista, continuaba vigente en el pensamiento estético decimonónico, pese a que las nuevas corrientes artísticas trataran de olvidarse de las "profanidades del renacimiento".

Hay que señalar que en las academias europeas persistía de igual manera el interés por los grandes asuntos. Ya en el siglo XVIII, Sir Joshua Reynolds, en un discurso dictado a los estudiantes de la Royal Academy de Londres (1771), al referirse a la elección del sujeto en las artes, ponía en claro que

> respetando la elección del tema, éste debería ser de interés general, preferentemente algún momento eminente de acción heroica. Debe existir algo, ya sea en la acción o en el objeto, en el cual el hombre está universalmente interesado y que atraiga poderosamente la simpatía del público... hablando estrictamente, no existe un tema que sea universal: a duras penas puede ser de interés general, pero hay acontecimientos y caracteres tan popularmente conocidos en aquellos países en los cuales se pide nuestro arte, que pueden ser considerados como generales... tales son los grandes movimientos de la historia. (18)

Cordero, de acuerdo con tales sentimientos, había seleccionado un hecho histórico de "interés general". El profesor Felipe Mercuri de San Lucas, finalizó su apología y detallado análisis de ese cuadro diciendo:

> sea para loa de Cordero que así ha pagado una porción más que viril de la enorme deuda que para con el glorioso y mísero genovés tiene no sólo Génova, Italia, sino el mundo.

De igual manera Zarco se tornó en portavoz del revuelo que Colón ante los Reyes Católicos, causó en Roma y que hizo que los artistas florentinos suplicaran a Cordero que lo expusiese en Florencia. El artista se trasladó a esa ciudad y mostró su pintura en el palacio del príncipe Poniatowski. La persona y la obra fueron recibidas con honores y los periódicos de Florencia hablaron con entusiasmo del mérito artístico de Juan Cordero. Francisco Zarco transcribe párrafos como el siguiente:

> El público florentino no ha podido menos que manifestar sus más vivas congratulaciones al distinguido pintor mexicano, señor Juan Cordero, por su bellísimo cuadro expuesto en esta ciudad que representa La Vuelta de América de Cristóbal Colón, y encontrado que los que han cooperado a sus estudios, hechos bajo la dirección del magnífico profesor Caballero Natal de Carta, en el curso de seis años, han recibido un alto honor y recompensa con la exposición de este cuadro.

El éxito unánime y la total aprobación para su obra la recibió de la Congregación de Pintores Virtuosi, en donde a propuesta del secretario de la Asociación Pedro Gamboa y del maestro Natal de Carta,

fue admitido como socio con la aprobación de todos. Al comunicárselo se le manifestó que la Congregación había sentido "un deseo vivísimo de unir su ilustre nombre al de tantos distinguidos artistas que componen el álbum".

Esos triunfos fueron rápidamente conocidos en México. Los periódicos El Demócrata de 19 de junio de 1850 y el Siglo Diez y Nueve de 8 de agosto de ese mismo año dieron la noticia. El Demócrata anotó:

> Hoy tenemos el gusto de publicar la descripción del cuadro "Colón ante los Reyes Católicos", ejecutado por nuestro apreciable compatriota, el Sr. Cordero, cuyas obras han sido ya justamente admiradas en México. La celebridad que este artista ha adquirido en Europa, honra mucho a la República y debe servir de estímulo a los mexicanos para cultivar las felices disposiciones de que los ha dotado la Providencia.

Por su parte El Siglo Diez y Nueve se complacía del triunfo de Cordero,

> con la más grande satisfacción anunciamos a nuestros lectores, que nos escriben de Roma haber sido nombrado el señor Cordero por unanimidad de votos Pittore Virtuoso, de mérito correspondiente de la Insigne Artística Congregación del Panteón.

El mismo diario lleno de orgullo patrio y exaltado sentimiento nacionalista agregaba:

> apenas nuestra Academia le ha dado el impulso que ha sido posible, cuando vemos que los mexicanos son estimados de las naciones que hasta ahora no han podido apreciar sus talentos.
>
> Sirva esto de ejemplo para destruir esa preocupación de que no somos capaces para nada, si todos los ramos hubiesen recibido el impulso que ahora se ha dado a la pintura, fácil es conocer los resultados felices que habríamos obtenido. El nombre del mexicano se vería honrado por el militar, el agricultor, el artista, etcétera. Nosotros felicitamos otra vez a la Academia por la elección de sus pensionados que tan bien han sabido corresponder a sus afanes.

A seguidas, comunicaba que se sabía que Cordero iba a efectuar un viaje artístico visitando otras ciudades como Venecia, Florencia, París y Madrid y que pronto regresaría a México.

Al anuncio de que el cuadro de Colón ante los Reyes católicos sería expuesto en la capital mexicana a fines de ese año, El Universal de 7 de noviembre hacía votos por que eso sucediera y felicitaba a la República el hecho de que

> cuenta todavía con algunos hijos que, como el señor Cordero, serán como un eslabón que una a un pasado lleno de prosperidad un porvenir lleno de gloria.

> El gusto de un asunto de interés americano y la gratitud a la Italia son los sentimientos que guían el valiente pincel de Juan Cordero. El cuadro está dedicado a la Academia de San Carlos como muestra de agradecimiento y porque el autor quiso que su obra más grande no se quedara en el extranjero. Todos saben que se le hicieron ventajosas propuestas de venta y que él las deshechó todas hasta la del señor Martínez de la Rosa que quería el cuadro para presentarlo a su soberana descendiente de la grande Isabel, de la única que comprendió el genio de Colón, he aquí un rasgo que basta para conocer los nobles sentimientos de Cordero, tanto más laudables en una época en que todo, hasta las letras y las artes, no tiene más móvil que el del sórdido interés.

Fue hasta enero de 1851 que los capitalinos pudieron admirar la tantas veces comentada pintura. Los periódicos reseñaron que personas de todas las clases sociales acudieron a admirarla, no una sino varias veces, y que el voto unísono de los "inteligentes" señaló que el cuadro de Cordero era superior a cuantos en esa exposición se presentaron, incluyendo el de Silvagni.

Aparte del gusto del público ante la obra de un compatriota que superaba al extranjero, se sentía como si gracias a la labor de Cordero se restañaran de cierta manera las heridas causadas por el desprecio manifestado hacia México, poco tiempo atrás, por las naciones llamadas cultas. Por otro lado, el cuadro, en verdad, encajaba

dentro de los cánones de belleza difundidos por la Academia y aceptados por el público entendido: colorido bien armonizado, teatralidad mesurada, minuciosidad en los detalles, suavidad y "veracidad" en el tratamiento de las telas que visten los personajes. La compenetración de Cordero con el tema es tan poderosa que se autorretrató en uno de los indios que acompañaban a Colón. Romántica imagen, hecho que a la vez bien pudo significar la autoidentificación de Cordero con el pasado indígena de México; o quizá lo llevó a ello la nostalgia de su país. Ese interés por los asuntos indígenas no volvió a repetirse en sus obras; lo cierto es que dentro del cuadro el grupo de los indios es el que tiene el colorido más cálido y el claroscuro más importante.

La pintura, como ya se dijo, estuvo lejos de pasar inadvertida. Además provocó polémicas. Pese a los juicios controvertidos, la mayor parte de la crítica demostró abierta simpatía y admiración hacia Cordero y su obra, tanto que se llegó a parangonar la importancia entre Cordero y Pelegrin Clavé, a quien se le exigió que se hiciera ese tipo de pintura de historia en la Academia y que él mismo presentara algo semejante. Como respuestas a esas demandas, Clavé pintó La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su madre enferma. Clavé afirmaba de nuevo su prestigio de gran maestro; sin embargo, a partir de este momento se iniciaba ya lo que sería una pugna entre los dos grandes pintores que años más tarde y con la presencia de Cordero en el país, se tornaría en abierta y violenta. Cordero, entre tanto, con el permiso de sus maestros de la Academia de San Lucas, iniciaba una tour artística por Florencia, Padua, Bolonia,

Ferrara y Venecia. Francisco Zarco comenta que todas esas ciudades fueron pintadas por Cordero, quien "en todas partes estudia, hace bosquejos y copias; y piensa después recorrer la Europa para estudiar los modelos de las otras escuelas". Cabe preguntarse qué pasó con tales bosquejos, y si hizo paisajes de los lugares visitados ¿en dónde quedaron? Tal vez se encuentren en colecciones privadas. El caso es que se desconoce su paradero.

Hay que lamentar la ausencia de esos apuntes, puesto que no sería extraño que contuvieran vivencias que nos mostrarían a un Cordero, si no distinto, por lo menos capaz de enriquecer con el conocimiento de sus trabajos. Piénsese que en la época de ese viaje existen algunos de sus cuadros que se apartan levemente del academismo, en asunto y colorido. Quizás esos apuntes perdidos o no localizados, hubieran afirmado esta ruptura de la obra de Cordero con la tradición aceptada.

Atisbos románticos se encuentran en el cuadro de La Mora de 1850 que, como su nombre lo indica, es de tipo orientalista. El exotismo de la bella y sensual figura femenina está implícito en el colorido del traje moderadamente contrastado. El chaquetín rojo-fresa sobre el fondo azul verdoso, y las amplias mangas blancas, excelentemente tratadas, así como las sombras del fondo que insinúan los misterios de oriente, son ya licencias que el artista se toma en relación a las enseñanzas de la Academia de San Lucas. De esas mismas fechas son varios bustos de "Napolitanas", de muy buena factura.

Manuel G. Revilla dice que para algunos de esos cuadros le sirvió como modelo la hermosa joven italiana María Bonanni, cuya efigie también reprodujo el pintor en una de las damas de la corte española en el Colón ante los Reyes católicos. Revilla agrega que María Bonanni que fue novia de Cordero, vino a México años más tarde y contrajo matrimonio con el poeta y crítico Luis Gonzaga Ortíz.

Algunos retratos de viajeros mexicanos que visitaron Roma, así como de mujeres italianas,se exhibieron en subsecuentes exposiciones. La variedad de cuadros pintados y enviados por Cordero a San Carlos, son muestra de la libertad en que esa Academia dejaba a sus alumnos para seleccionar sus tópicos de trabajo. Se hace referencia a esa autonomía, en un oficio enviado por Pelegrin Clavé y Manuel Vilar a Felipe Montoya de la junta directiva de la Academia./ (19) En él se aclara que "no se puede fijar completamente a cada uno de los pensionados, el asunto que tienen que enviar anualmente a las exposiciones", pero que sí se les recordaba a todos el compromiso con su Escuela de mandar un trabajo anualmente y que "cuando la obra que hayan emprendido sea de tal dificultad para su ejecución que requiera más de un año su elaboración, pueden mandar en su lugar, un trabajo que exija corto tiempo, informando de la obra mayor que estén ejecutando"; el requerimiento mínimo señalaba a los pintores cuatro academias dibujadas del natural y que pasarían a ser propiedad de la Escuela.

Juan Cordero sobrepasó con creces lo estipulado por la Academia, aun cuando en los años siguientes a la exhibición de La Anunciación o de Colón ante los Reyes católicos, ya no envió

cuadros tan importantes, porque se encontraba pintando su obra de caballete más ambiciosa: Jesús y la mujer adúltera, más conocido como El Redentor y la mujer adúltera.

La pensión de Cordero finalizaba en 1853. El 17 de junio de ese año, el pintor dirige a las autoridades de San Carlos una carta en la que menciona que por haber concluído el tiempo de su pensión en Roma, saldrá, a fines de ese mes de junio, rumbo a México. Antes pide autorización para visitar Madrid en donde piensa acudir a las galerías de pintura. Si no encuentra ningún tropiezo emprenderá el viaje de regreso calculando estar en el país para el mes de noviembre. En ese mismo documento,(20) informa escuetamente y con modestia que ha sido nombrado miembro de la Academia Científica de los Quiriti de Roma, nuevo galardón favorablemente comentado en los medios artísticos mexicanos que esperaban ansiosos la llegada del artista. El sentir de la mayoría quedó expresado en el tantas veces utilizado opúsculo de Francisco Zarco, quien finalizaba su escrito declarando

> Es Cordero tan joven, son tan rápidos sus progresos, y es tan pura la gloria que circunda su frente, que esperamos que sin desanimarse ni un momento, considere que se halla al principio de una senda sembrada de flores y que continuando como hasta aquí, añadirá nuevos lauros a su nombre y a su patria.
>
> El nombre de Cordero figurará al lado de los de Tolsá, Tres Guerras, Zendejas y de cuantos han cultivado las artes en el Nuevo Mundo. Él con sus obras, desinteresado

> y generoso, trabaja por la gloria de su país; y con ellas da un testimonio incontestable de que los mexicanos tienen noble inteligencia y desmiente las preocupaciones europeas que se empeñan en creernos raza inferior al resto de la humanidad. ¡Ojalá que la gloria de Cordero sea un estímulo para la juventud mexicana! Mire él en estas páginas, un mezquino tributo de admiración, que a su genio rinde uno de sus compatriotas.

Cordero, antes de ir a Madrid, visitó París a donde llegó en julio de 1853. Guillermo O'Brien, encargado de los asuntos de la Academia de San Carlos en esa ciudad, el 28 de julio, en una carta dirigida a don Bernardo Couto, le avisa

> Muy señor mío de toda mi estimación: he recibido carta de V. fhas 31 de mayo y la letra de Fcos 2500, dos mil quinientos francos que se sirve V. remitirme y que deben servir para el viaje de regreso a esa de don. Juan Cordero. He abonado esa suma en la cuenta de la Academia y he significado al señor Cordero, que hace días se halla aquí, disponga de esa suma como y cuando guste, para los gastos de su viaje. Cuando se la entregue, la cargaré en la cuenta a la misma Academia... tendré mucho placer en poderle ser de alguna utilidad. Quedo suyo, muy atto. S. S. O. B. S. M. (21)

Desde París, en dos cartas, una del 21 de octubre y otra del

31 de octubre, Juan Cordero acusaba recibo primero, de la cantidad de novecientos sesenta y tres francos: para cuatro mesadas, y a seguidas "Dos mil quinientos francos para gastos de viaje de mi regreso a esa ciudad".

En efecto Cordero regresó a México en 1853 y trajo consigo El Redentor y la mujer adúltera, cuadro de grandes dimensiones -3.20 x 4.60 m.- firmado en Roma en ese mismo año, la pintura, verdadero antecedente de las pinturas murales que más adelante ejecutaría el pintor, se exhibió en la Sexta Exposición de la Academia de San Carlos. Por primera vez, el pintor catalán Clavé tenía un adversario de talento y vigor.

Ante los éxitos y la personalidad de Cordero, el director de la Academia de San Carlos y presidente de la Junta directiva de la misma, don José Bernardo Couto, por exigencia de algunos críticos que pedían la dirección de pintura de la Academia para Cordero, le creó el puesto de subdirector de pintura. Cordero rechazó tal ofrecimiento en una carta, cuyos términos pueden parecer poco modestos y comedidos; se podría creer que el carácter apasionado del artista y un natural ensoberbecimiento por los triunfos conseguidos, le llevaron a externar las siguientes razones:

> He pensado detenidamente, cómo me sería posible salvar los graves inconvenientes que se me ofrecían para admitir la plaza con que me brinda la Academia [y que] por un acto de su munificencia... he tenido que juzgar de él por mí mismo, y no me ha sido alcanzado el modo de salvar el grave compromiso en que a mi juicio me ponen la benevolencia de la Academia, y lo que debo a mi pa-

> tria a ser dirigido por el Sr. Clavé... Subalternado a otro artista en la enseñanza lo que daría en concepto de muchos también en la pericia, y la Academia misma llevará a mal que uno de sus hijos consienta un grado sólo de superioridad en otro artista que no lo es. Aún suenan en mi oído los elogios que la bondad romana me ha prodigado, no obstante ser allí extranjero. Ellos me hicieron sospechar que me toca cierta categoría y de esta ilusión (que acaso no más esto será), de esta ilusión que me es grato conservar, no quiero hacer dueño al Sr. Clavé. (22)

Este difundido texto que se ha publicado varias veces en relación con la personalidad de Cordero, más bien que una demostración de incontenida soberbia, podría encerrar una antigua rencilla entre los dos artistas. Supongo que Cordero y Clavé debieron de conocerse en Roma, cuando al catalán estudiante en esa ciudad se le ofreció la dirección de Pintura en San Carlos, y que desde allí nació una competencia no ausente de antipatía entre los dos. La hipótesis parece confirmarse en un chisme muy de época que afirmaba que aprovechando su poder, Clavé exhibía los cuadros de Cordero en lugares mal iluminados. Esas arbitrariedades del maestro catalán, fueron dadas a conocer en la prensa, por el pintor francés Edouard Pinguet, quien en varios artículos publicados por El Omnibus en enero de 1854 y reproducidos por el Diario Oficial de

de enero de ese mismo año. Pinguet aprovechó esos escritos para agredir también a Cordero al señalar una serie de "defectos" en su cuadro El Redentor y la mujer adúltera y todavía más enardecido se refirió al olvidado concurso abierto en 1852 para decorar la capilla de Santa Teresa la Antigua, para insinuar que a la postre el concurso se había arreglado a favor de Cordero.

Resulta curioso, que la prensa nada haya dicho del resultado de ese certamen abierto al público en enero de 1852. El Siglo Diez y Nueve (de 27 de enero de 1852) publicó el siguiente aviso firmado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga:

Estando las bóvedas de la capilla del Sr. de Santa Teresa en disposición de poderse pintar al fresco, se invita a los artistas en este ramo que quieran hacerse cargo de la obra para que presenten sus composiciones por escrito o su croquis con su presupuesto respectivo, para el día 1° de mayo al que suscribe.

Datos para las composiciones. En la bóveda esférica de la cúpula se ha de pintar una gloria. La altura desde el pavimento de la capilla hasta la clave de la bóveda es de 15 varas. En la bóveda de en medio que está sobre el presbiterio, se ha de pintar la milagrosa renovación de la imagen del Sr. Crucificado que se venera en la capilla. Primero los episodios de su traslación a la ciudad de México. El diámetro de la bóveda es de 9 varas. La distancia de su arranque al pavimento de la iglesia es de 12.5.

Parece también confirmar tales ataques, una carta que Cordero escribió un año más tarde a Couto y que considero justo citar:

> No puedo ocultar a V. que me ha parecido tiempo hace que V. demostraba descontento de mí. He procurado inquirir la causa, y me parece que sólo se encuentra en haber yo rehusado la plaza que tan bondadosamente creó para mí la Junta. He sido víctima de lo que se me permitirá decir, mi caballerosidad, quiero decir de haber ocultado a V, las verdaderas causas, las graves quejas que tenía del señor Clavé procedente de lo que más puede ofender a un artista. Después de los virulentos artículos que el mismo señor Clavé ha publicado contra mí y en el que ha llegado a negar la autenticidad de mis principales cuadros, he sentido impulsos de decir a usted mis quejas...

El señor Clavé y yo en la Academia éramos de punto incompatibles: al poco tiempo hubiéramos puesto a la Junta en una posición difícil obligándola a terciar en disgustos inevitables, situación tanto más difícil cuanto que yo sólo hubiera entrado a ocupar la plaza (y así estuve dispuesto a hacerlo) sin sueldo alguno porque yo hijo de esa Academia y favorecido por ella nunca he creido que lícita y decorosamente podría percibirlo. Yo creí que era más caballero huir de toda situación tan comprometida como la que la junta de la mejor fé y con más sana intención porque no estaba en antecedentes, preparaba acaso contra el señor Clavé que contra mí... ahora si los términos en que los que rehusé no fueron tan suaves y comedidos como me correspondía, lo que no supongo, disculpárseme debía si se considera que dedicado al arte y no al trato social, mis palabras aunque sinceras no podían tener la línea y mesura que podían exigirse a un cortesano. Yo hablé a V. como un hijo que habla a un padre, con el corazón y no me cuidé del modo de decirlo.

Juan Cordero, animado por sus triunfos en Europa no se detiene en su afán de alcanzar el puesto de director de pintura. Para ello se acerca al presidente de la República, general Antonio López de Santa Anna, y le pinta un retrato ecuestre en el que emplea casi un año; dicho retrato de tamaño un poco menor que el natural, tiene un fondo de entonaciones claras en las que se ve al fondo el Castillo

y el bosque de Chapultepec. El general Santa Anna, vestido con uniforme de gala, con el pecho cubierto de medallas y la banda presidencial, monta un precioso caballo de pura sangre lujosamente enjaezado. Santa Anna se conmovió ante su engalanada efigie. Su ego se vió completamente satisfecho ante esa magnífica representación de su persona, y sumamente halagado decidió enviar a la Academia de San Carlos un decreto dirigido a don José Bernardo Couto en el que señalaba:

> Su alteza serenísima el general presidente, teniendo en consideración algunas manifestaciones de varios individuos de la Academia de San Carlos, en favor de don Juan Cordero y las que éste también le ha hecho verbalmente, ha tenido a bien acordar en uso de las plenísimas facultades de que se halla investido, que luego que concluya la contrata celebrada con el profesor en la clase de pintura de dicha Academia don Pelegrin Clavé se confiera la plaza de Director de ese ramo al referido Cordero con dispensa de oposición a concurso u otros requisitos atendiendo a su conocido mérito y que esta gracia sea sin ejemplo para iguales casos y sin exceder el número de años que la Academia tiene establecido para la duración de esas contratas. Lo digo a vuestra excelencia para su conocimiento y efectos siguientes, Dios y libertad, México, junio 27 de 1855. (23)

Don Bernardo Couto no permitió que se atropellara a las autoridades de San Carlos y respondió al presidente que el asunto Cordero sería estudiado. Esto, en efecto, se hizo. La Junta de

Gobierno, sin desconocer el talento de Cordero, encontró que la labor de Clavé en la dirección de pintura había sido más que satisfactoria, y por lo mismo, que no existía motivo alguno para removerlo de su puesto. Ante esa circunstancia, Couto contestó al presidente en términos discretos, y esgrimió poderosos argumentos. Entre otros, la autonomía de la Academia para seleccionar sus directores, así como el que debido a otro decreto -el de 1843 del propio presidente Santa Anna- se encontraba Clavé ocupando la dirección. Tomando en cuenta tales razonamientos, Santa Anna no pudo menos que retractarse, lo que implicó un serio tropiezo para Cordero. El pintor no cejó en su intento y escribió a Couto

> El Gobierno a moción de los discípulos favorecidos y azuzados por el Sr. Clavé, según lo pregona la fama pública, derogó el decreto que me confiere la dirección; decreto que no pretendí, pero invocó un concurso y como ya la polémica suscitada por los periodistas había llegado a un punto inconveniente, anuncié, que estaba dispuesto a concurrir. También este decreto ha sido derogado por otro que deja a la junta en la plenitud de sus facultades. Creo que podría ocurrir a esa misma junta suplicándole que se sirviera seguir la idea indicada por el Gobierno, esto es que convocase un Concurso, pero a V. sólo me dirijo porque sé cuanto se estima en esa Junta su palabra; a V. que es como yo mexicano y que no ha de gozarse en injuriar a un hijo de esa Academia, hasta el extremo de darlo por indigno de disputar la Dirección a uno que no lo es.

> No sé cuál será la suerte del Concurso, pero sea cual fuere las cosas quedarán para lo de adelante en su lugar... además, de no haberlo, no se qué partido decoroso quede al mismo Sr. Clavé, continuando en una plaza por virtud de una prórroga en lugar de deberlo a ese mismo Concurso, al que ya de la manera más pública he dicho que yo saldría... después de lo pasado parece que el concurso evitará graves inconvenientes... (24)

Pese a todas sus consideraciones, el concurso no se abrió. Clavé continuaría todavía varios años en la dirección de pintura de San Carlos, mientras que Cordero, para agradecer a Santa Anna su simpatía y amparo, ejecutó una de sus obras más admirables, el Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna.

La singularidad de este cuadro, estriba en que, si bien todo en el retrato recuerda el clasicismo, las suaves curvas de los brazos, de la cara, la elegancia, la distinción, Cordero, más que dibujar o delinear, modeló y cinceló la figura dándole calidades escultóricas. Notable es la intención rebelde del pintor hacia los cánones aprendidos con Natal de Carta, rebeldía que resulta más notoria en el brillante y contrastado colorido. No hay duda de que el pintor sentía el deseo de hacer algo más personal, más original. Tal vez para demostrar a quienes lo habían rechazado, cómo se debían manejar colores y pinceles. El caso es que esa obra, con un inconfundible acento mexicano, no tiene parangón dentro de la retratística decimonónica.

Cordero evidenciaba una vez más su talento. Al mismo tiempo

hacía patente que no se amedrentaba por el quebranto sufrido. En lugar de dedicarse a lamentar la pérdida de la dirección de pintura en la Academia, continuaba hacia su propia superación al emprender una nueva obra de clara determinación para la historia de la pintura del siglo XIX: iniciarse en la pintura mural, voluntad de realización e importancia en cuanto se insertaba a la tradición muralista mexicana que venía desde las épocas prehispánicas y se continúa en la Colonia.

El mural iniciado alrededor de 1850, lo ejecutó Cordero en la iglesia de Jesús María en la ciudad de México. El tema fue Jesús ante los doctores. El artista lo trabajó en óleo; no están ausentes de él los modelos italianos. La pintura sin ser extraordinaria, tiene interés por su composición, colorido intenso y el contraste entre los tonos de las vestiduras de los personajes.

A pesar de no haber conseguido un verdadero acierto con Jesús entre los doctores, Cordero se entusiasma con la pintura mural. Continúa trabajando en esa dirección. Decora enseguida la capilla del Cristo de Santa Teresa la Antigua, cuya cúpula pintada por uno de los primeros directores de pintura de San Carlos, Rafael Ximeno y Planes, había sido destruida por un temblor, y reedificada con fina elegancia por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. Cordero supo aprovechar las propiedades lumínicas, conseguidas por de la Hidalga.

Manuel G. Revilla cuenta que Cordero trajo desde Roma los dibujos y cartones que le servirían de modelo para esa decoración. La Junta encargada de las reposiciones del templo, por medio de don Germán Landa su presidente, además íntimo amigo de la familia del pintor, le había solicitado a Cordero, desde años atrás, -como ya se dijo- la ejecución de ese trabajo.

El artista se enfrentaba a un reto; la decoración de toda la capilla, labor que le llevaría dos años. Empezó por pintar la bóveda del ábside, en la que desarrolló el episodio de La Renovación del Cristo de Santa Teresa. Ahí la Divina Providencia está rodeada por un óvalo de ángeles y serafines;miembros de la Corte Celestial acuden a Cristo llevando elementos pasionarios, dentro de la atmósfera celeste resplandeciente en toda la bóveda. Es una composición de perspectiva aérea que recuerda las obras de Tiépolo y de Mengs, al fin muy del gusto neoclásico. En tres de las pechinas de la cúpula pintó a los Evangelistas San Juan, San Lucas y San Marcos, y en la cuarta, respetó el San Mateo hecho por Ximeno y Planes.

En los tableros de las ventanas centrales, se muestra nuevamente original. Los decora con alegorías que parecen recordar al trivio y al cuadrivio medievales; tales alegorías representan la astronomía, la historia, la poesía y la música, es decir las ciencias y las artes; la temática que revela la cultura del artista. En la cúpula colocó a Dios padre rodeado de las virtudes. Manuel G. Revilla la detalla así:

> Inspirándose en la visión de Ezequiel, que el profeta describe diciendo: "Y yo vi la figura como de un personaje, y su aspecto era como de electro brillantísimo y a manera de fuego dentro de él, y como fuego que resplandece en derredor suyo, y esta visión era como la gloria de Dios vivo", el pintor representó en la cúpula al Eterno en un piélago luminoso y formándole estol el carro de las Virtudes, hijas del cielo. Allí está la primera de todas, la

Fe,con su albo ropaje y el cendal en la frente, símbolo de la ceguera carnal y de la clarividencia con que el espíritu vislumbra y afirma el dogma sacrosanto; allí la Esperanza con la túnica de esmeralda, y el áncora salvadora del turbado mar de la vida; allí la Caridad de librea color de escarlata y con los ubérrimos senos fundiendo el amor entre los hombres, cual reflejo en la tierra del reino celeste; allí la Justicia, de dalmática violácea, la Justicia que enumera y mide y pesa en la fiel balanza, y da conforme al puntual merecimiento; allí la Prudencia, de oro revestida, y en actitud de paz, pero armada de todas las armas y apercibida siempre a la batalla; allí la Templanza, con los tintes del zafiro y del granate en la vestidura, y a quien no conturban ni envanecen las vocingleras trampas de la fama ni las coronas de la mundana gloria, pues mírase fielmente reflejada en clarísimo espejo; allí por último, la Fortaleza, de ropajes de violados cambiantes, dominadora del temor, tirando de la cuerda con que prueba el vigor de su pujante lazo. Cada una de estas figuras de mujer, de corpulentas, robustas y grandiosas formas y variadas actitudes, hállase acompañada de otras secundarias, de espíritus alados, que determinan y aclaran sus atributos, y agrandan y enriquecen la composición, al formar siete distintas armoniosas agrupaciones, ligadas entre sí por un cerco de querubes, que se mueven en rápido giro y forman escabel al glorioso coro. Nada más significativo y profundo que haber representado al Sumo Ser circundado de las Santas Virtudes, emanación de su pura esencia. Es esta una de las teofonías mejor imaginadas.

La perspectiva aérea en que dispuso todas las figuras, está muy bien lograda. Se siente en verdad lo que pensaba debería ser un ambiente celestial. En los tableros, entre las pilastras aparecen cuatro apóstoles; siete alegorías de la Pasión en los muros y bóveda del coro; a la entrada de la sacristía La Purificación en el Templo, y enfrente de la misma El Nacimiento de la Virgen; sobre los altares laterales, La Transfiguración de Rafael y La Anunciación de Ticiano. La técnica que empleó Cordero en el ornato de la capilla es el temple, y si casi todas las pinturas se han deteriorado, las de la cúpula permanecen casi intactas, no han sufrido gran alteración y permiten apreciar los vivos colores usados, así como la lucidez de las composiciones. Esta decoración es un primer paso en nuestra pintura mural, un impulso hacia las enormes posibilidades que más adelante, y ya en pleno siglo veinte, encontrarían los pintores del muralismo mexicano.

Se advierte en esa creación de Cordero, la manera personal de simplificar las formas para que se destaquen a distancia. La buscada dureza en las figuras, el vigor en el color y el empleo de un amarillo de dramática intensidad, pueden producir cierta extrañeza. Algo de la tradición neoclásica está presente, pero Cordero nuevamente se muestra singular y el efecto decorativo de toda la capilla es impactante.

Para ese abrumador trabajo contó con la ayuda de su compañero de Roma, el pintor y escultor Primitivo Miranda. Revilla narra que se le había ofrecido a Cordero como remuneración la cantidad de once mil quinientos pesos, pero que al ser adversa la crítica a lo realizado, solamente se le pagaron ocho mil.

Haciendo caso omiso a la gritería levantada en contra de su trabajo, y terminada la decoración de Santa Teresa, emprendió Cordero la ornamentación de la cúpula de la iglesia de San Fernando, que ejecutó sin retribución y concluyó en 1859. Pintó en esta cúpula La Inmaculada Concepción de María, acompañada de coros de ángeles que cantan alabanzas y tañen instrumentos musicales. Todas, figuras de jovial donaire. En las pechinas, en lugar de los consabidos Evangelistas, realizó las figuras de los cuatro doctores de la orden seráfica: San Buenaventura, Juan Duns Escoto, Alejandro de Malles y Nicolás de Lira, quienes en sus escritos habían defendido la Inmaculada Concepción, siglos antes de que la iglesia la hubiera declarado dogma.

En la ornamentación de San Fernando, Cordero se apegó más a los cánones académicos; facilidad y soltura en el dibujo, excelente manejo de la perspectiva, lo llevan a conseguir con gran imaginación nuevos ambientes aéreos, sin repetir los temas ni el colorido de sus anteriores murales.

Las opiniones sobre esa cúpula no fueron tan contradictorias. El crítico Felipe López López, quien supiera aquilatar los méritos de obras anteriores de Cordero, escribió acerca de las pinturas de la Capilla de Santa Teresa la Antigua un extenso artículo en El Siglo Diez y Nueve del 13 de mayo de 1858, y en el Diario de Avisos del 15 de julio de 1860, se refirió a la flamante cúpula de San Fernando. Allí en forma de diálogo, comparó a Cordero con los mayores pintores europeos e hizo consideraciones de carácter técnico muy acertadas. De igual manera se ocuparon elogiosamente de estas obras, su antiguo

maestro Miguel Mata y el poeta Luis Gonzaga Ortíz; de paso, ambos aprovecharon sus textos para señalar faltas y defectos en la obra de Pelegrin Clavé, tales como el que "en todos los cuadros que hacían sus alumnos, notábanse un mismo colorido e idéntico manejo del pincel". Esto es cierto, aunque no demuestra falta de Clavé, sino de personalidad en los alumnos que seguían ciegamente al maestro. Revilla comenta al respecto "que Clavé buscó siempre que pudo el desquite contra su adversario", sin decir cuáles fueron los medios para tales represalias.

La pintura mural no impidió que Cordero siguiera trabajando en obras de caballete, retratos las más. Esa labor fue comentada por un reportero de El Monitor Republicano que visita su taller y cuyas impresiones aparecen el 12 de enero de 1856. El periodista externa el placer que le ha dado conocer el estudio del artista,

> de este joven y distinguido pintor mexicano que dotado de las más brillantes cualidades que ha sabido utilizar y desarrollar por medio de un estudio profundo y de una aplicación constante en el arte al que se ha dedicado, ha logrado alcanzar elogios hasta en la capital misma de las Bellas Artes.

Agrega que ha hablado ya en diversas ocasiones del señor Cordero haciendo"justicia a sus méritos y a los conocimientos que posee en la pintura", pero que él considera oportuno referirse de nuevo a los trabajos más recientes, entre otros al cuadro que acaba de terminar, que es un"Retrato de la familia Gallardo".

El artículo elaborado en un estilo muy de época, conlleva una deliciosa aclamación a Cordero:

> El cuadro que decimos representa al señor y señora Gallardo y a sus dos bellas hijas. La más joven vestida con un traje de raso azul, con olanes de blonda, contempla un hermoso bouquet de flores de mano. Está sentada en un sillón sobre cuyo respaldo está doblado el tapado de la seda que acaba de quitarse y parece absorta contemplando su ramillete. Enfrente de ella está la señorita su hermana en pie, vestida con una túnica de gros de aguas, con olanes, y una lista de raso. En medio de ambas jóvenes, un poco al fondo está sentada la mamá, vestida con una túnica de terciopelo carmesí. Al fondo se halla el señor Gallardo en pie. La escena pasa en un jardín, cuyo follaje se contempla en último término. Los trajes están admirablemente hechos; parecen palparse, moverse con la brisa y no han sido descuidados ni aun los más insignificantes accesorios. (26)

La gozosa descripción de esa pintura, hecha por alguien que confesaba: "no somos artistas, aunque tenemos un corazón entusiasta para lo bello", muestra claramente, que en ese cuadro se encontraba la suma de cualidades que se pedían a los pintores en esos años. Aparte de estar acorde con el gusto de ese momento, por la distribución y expresiones de los personajes podría incluirse dentro de una tendencia romántica. Las dificultades de Cordero en su carrera como artista fueron muchas. La polémica con Clavé por la dirección de pintura de la Academia, lo decidió a no exponer más en ese centro, mientras continuara allí el maestro catalán. No obstante esa determinación, la crítica seguía atenta a su obra y continuaba preguntando, aunque ya había pasado mucho tiempo, qué había sucedido con el concurso en el que debió dirimirse la pericia de los dos artistas, para resolver cuál de los dos era el más calificado para ocupar la plaza en cuestión.

Tomás Zuleta de Chico, uno de los críticos más leídos, al reseñar la novena exposición de San Carlos en El Siglo Diez y Nueve del 4 de marzo de 1856, toca ese tema y

parece olvidar que fue el general Santa Anna quien dio lugar a la querella entre Cordero y Clavé, y recuerda que fue el presidente Juan Alvarez quien pidió se abriera a concurso la vacante que quedaría al terminar el ejercicio de éste; el crítico se refiere a la imparcialidad del general Alvarez al no hacer distinciones y permitirles a ambos competir por dicha plaza:

> francamente no sabemos por qué no se llevó a cabo el concurso, porque si como entonces se dijo, el señor Clavé es superior a todos los pintores que hay en la capital, y aún fuera de ella, honroso hasta el extremo le hubiera sido medir sus fuerzas colosales venciendo y humillando a un charlatán, o más bien a un pigmeo, como entonces se llamó al señor Cordero, que según entendemos, fue el único que tuvo el atrevimiento de quererse oponer a la dirección de dicho ramo. Nosotros, pues, que no sabemos cómo terminó este asunto, desearíamos que el mencionado señor Cordero se tomara la molestia de instruirnos detenidamente de todo lo que pasó, porque si el concurso llegó a tener efecto, supuesto que el señor Clavé ha seguido de director, y en él fue vencido el señor Cordero, le damos el pésame por su desgracia, o más bien por su atrevimiento, pues de otro modo no creemos que el señor Couto hubiera dejado de obedecer una orden que dictó el primer magistrado de la nación.

Las cavilaciones de Tomás Zuleta no tuvieron respuesta. Tal vez personalmente se la dio Cordero. De acuerdo con ese ánimo, el 3

de febrero de 1858, en el mismo periódico El Siglo Diez y Nueve, al comentar la Décima exposición de bellas artes en San Carlos, un anónimo crítico hacía las siguientes reflexiones.

> El sistema de exposiciones que tanto ha contribuido al refinamiento del gusto en esta capital, dando mayor incremento a los adelantos en el país, comienza a extenderse por los principales Estados de la República, tales como Puebla, Jalisco, Aguascalientes, etcétera. En Guadalajara ha habido últimamente una brillante exhibición de bellas artes... Multitud de obras se presentaron; muchas de ellas de gran mérito, sobresaliendo entre todas las de nuestro recomendable y apreciable amigo el maestro Juan Cordero. Motivos que ciertamente le honran han hecho que no vuelva a presentar sus obras en la Academia de esta capital, donde sólo recibió de las personas más ignorantes de ella la necia crítica que en vano intentaron hacer, apelando después a la burla y el desprecio cuando sólo debieron ofrecer su admiración a esos inimitables trabajos con que se distinguió en la culta Europa esta notabilidad mexicana... El señor Cordero en Guadalajara y en cualquiera otra parte que tenga la honra de recibirlo, alcanzará los mil triunfos y distinciones que se deben al mérito, y sus obras, demasiado estimadas ya entre los artistas, pasarán a la posteridad como las de Cabrera, Juárez y Jiménez, etcétera. Tenga pues el señor Cordero el noble orgullo de que sus trabajos dejan en las exposiciones un vacío inmenso que inútilmente se afanan en llenar.

Más adelante el articulista, al referirse a otros artistas que también habían estudiado en Europa, les desea: "ojalá que a estos no les pase o no sean hechos víctimas de la incomprensión a la que las autoridades siguieron a Cordero."

Aunque los críticos de más renombre resaltaron las creaciones de Cordero, la ofuscación de algunos otros frente a las pinturas de Santa Teresa la Antigua, llevaron al público en contra del pintor. Esto trajo como consecuencia el que dejara de encargársele obra y que Clavé monopolizara el mercado. Entonces Cordero se trasladó a algunas capitales del centro de la República, para darse a conocer y despertar el gusto por la pintura. En ese intento ejecutó muchos retratos, sin percibir ninguna remuneración. La suerte no lo acompañó, y entonces decidió viajar al estado de Yucatán, en donde tuvo muy buena acogida, al grado de tener que ir cada año a la Península. Revilla afirma que Cordero recibió tal cantidad de encargos, que trabajaba con base en las fotografías que traía a la capital de la República.

Según Revilla, esos retratos fueron ejecutados "a la ligera y de memoria." Si la producción así realizada adolece de la calidad usual en el artista, cosa que igualmente lamenta el crítico, Cordero logró ser conocido y respetado en el sureste del país y de esa manera pudo formarse un patrimonio que le permitió emprender obras de más trascendencia. Ejemplo de éstas es el retrato de su prometida Angela Osio, de 1860.

La relación entre Cordero y Angela Osio, que terminó en matrimonio, posibilitó al pintor ese retrato academista donde utilizó hasta superarla, la técnica de su maestro Natal de Carta. Esta obra de Cordero es de gran excelencia. Justino Fernández la hermana en

cuanto a importancia y virtudes con el Retrato de los escultores Pérez y Valero; indudablemente que este cuadro, muy europeo, es uno de los retratos más bellos del siglo XIX. Es ejemplo, además, de la notable perfección alcanzada por el pintor en su estancia en Europa. El refinado Retrato de la señorita Angela Osio no se encuentra en desventaja ante algunos de los más célebres pintados por el francés Ingres.

La situación por la que atravesaba el país, la alteración del orden político, y la guerra de Intervención Francesa, significaron años difíciles y duros para los artistas. Sin embargo, al establecerse en México el Imperio de Maximiliano, Cordero vio una nueva oportunidad para dirigir las clases de pintura en la Academia de San Carlos. El recién instalado monarca miraba con beneplácito el desarrollo de las artes y aplaudía a los artistas mexicanos. Ante esa situación, Juan Cordero trató de lograr del emperador el ansiado nombramiento. De nuevo Pelegrin Clavé se interpuso en su camino y logró esa plaza -al decir de Revilla- para su discípulo José Salomé Pina.

La fortaleza de ánimo no abandonó a Cordero, y al saber marginado de la Academia a su rival Clavé, vio la oportunidad de volver a exhibir allí sus obras. De inmediato solicitó -según consta en el archivo de San Carlos y en la prensa,-el que le fuera permitido mostrar sus trabajos en una de las salas de la Academia. En el documento dirigido a don Urbano Fonseca, presidente de la Junta directiva de San Carlos, fechado el 15 de diciembre de 1854, se lee:

> Habiendo concluído en el presente año algunas obras de pintura, deseo exponerlas para que el público las califique,

pero siendo algunas de ellas de magnitud y no teniendo local a propósito, me atrevo a suplicar a vuestra señoría, se digne ordenar se me proporcione un salón de la Academia Imperial de San Carlos, por unos ocho a diez días en la inteligencia de que los gastos que se originen serán de mi cuenta, espero que V.S. no me negará esta gracia, teniendo en consideración que yo he sido pensionado de esa Academia. Con este motivo reproduzco a V.S. mi consideración y particular apreció, Dios Guarde a V.S. muchos años.(27)

Según se anota en el mismo documento, la Junta directiva otorgó el permiso y el "Salón de arquitectura" para tal propósito.

Juan Cordero seleccionó para esa exposición dieciséis de sus obras de reciente factura. Los cuadros expuestos en esa muestra particular, primera que se hizo en la Academia en ese sentido, fueron:

Una joven bañándose en una fuente bajo unos plátanos.
Retrato del señor don Antonio Vértiz.
Un cuadro representando a los niños del señor Martínez de la Torre, jugando en el campo con un borrego.
Retrato de la señora de Agea.
Retrato de la señora doña Angela Osio de Cordero.
La Virgen de la Silla, copia del célebre cuadro de Rafael.
Moisés en Raphidin.
La Oración del Huerto.
Retrato de la señora Michaud.
La mujer adúltera.

La estrella de la mañana (Purísima)

Retrato de don Gabino Barreda.

Una joven medio desnuda con una paloma muerta en las manos.

Retrato del señor D. Tomás Cordero.

Atala y Chactas.

Retrato de la señora Orihuela.

La exposición duró doce días. Se inició el 22 del mismo diciembre, según lo indica El cronista de México, diario que avisaba que la misma estaría abierta al público de las diez de la mañana a las tres de la tarde, y fue comentada por los principales periódicos de la capital: La Sociedad, La razón de México, El diario del Imperio, El cronista de México. Todos dieron noticias pormenorizadas que abarcaron desde la solicitud de Cordero a la Academia, el resultado de tal petición, hasta la inauguración y desarrollo de ese acto. Por ejemplo, el Cronista de México del 23 de diciembre publica:

> admiradores nosotros del insigne artista, honra de nuestra patria, nos alegramos de que vuelva a presentar al público sus magníficos cuadros, los que últimamente hemos visto, serán estimados de los inteligentes.

La Sociedad participaba a su vez que la entrada a la exposición era gratuita y alentaba al público a asistir. Noticias breves sobre la muestra y el beneplácito con que la recibieron la crítica y el público se siguieron insertando en esos diarios. La Sociedad del 25 de diciembre incluyó un extenso artículo de Manuel Payno, curiosa pieza literaria, con juicio crítico acerca de uno de los cuadros:[28]

La Estrella de la mañana. Las impresiones de Payno al respecto, sus comentarios de mucho interés, concluían con una felicitación a Cordero y al mismo tiempo una loa "a la nación que cuenta entre sus hijos un artista distinguido."

En 1865 pintó Cordero un cuadro diferente a los realizados con anterioridad: La mujer de la hamaca; en él, el romanticismo fue motivo de inspiración. La actitud y el desenfado de la mujer, el ambiente exótico, en fin, todo, permitió que Cordero volviera a utilizar los fuertes contrastes, sobre todo en la vegetación de la tupida selva. La figura de la joven, en la que puso énfasis, ilumina la escena.

Es muy probable que de esos años también sea La sonámbula, donde el efecto luminoso acentúa de igual manera la figura femenina. Tal vez al pintar este hermoso cuadro, Cordero haya tenido en mente las obras de Latour vistas en los museos de Europa, ya que, igual que el pintor francés, utiliza como fuente única de iluminación una vela que rescata teatralmente del fondo oscuro a la bella joven.

En la exposición de 1864 figuró el retrato del doctor Gabino Barreda, amigo de la familia Cordero y médico del pintor; quizá después de este retrato se estrecharon más los lazos de amistad entre Cordero y el célebre filósofo positivista de México; lo cierto es que por iniciativa de Barreda, Cordero haría otro mural, obra de intencion novedosísima: con mensaje filosófico y laico.

Una vez triunfante México de la Intervención francesa, una de las metas del presidente Benito Juárez fue reestructurar la educación, empresa en la que tanto el gobierno liberal como los intelec-

tuales veían la salvación del país. Esta idea la expresó Juárez con toda claridad en su informe del 9 de mayo de 1861, en el que especificaba que la guerra de Intervención y el Imperio habían impedido la renovación de la enseñanza. Al iniciar Juárez su ejercicio legal el 25 de diciembre de 1867, dio a conocer la urgencia de reformar la instrucción y los planes de estudios, e hizo hincapié en el conocimiento de la ciencia.(29)

Al celebrarse con mayor júbilo que nunca el 15 de septiembre de ese mismo año el aniversario de la Independencia, Gabino Barreda pronunció un penetrante discurso en la ciudad de Guanajuato. Oración cívica en la que el filósofo revisó la historia de México y, de acuerdo con la tesis positivista de Comte, subrayó que la emancipación a la que debe llegar la humanidad es triple: "Emancipación científica, religiosa y política", afirmaba Barreda que la manifestación del espíritu positivo, añeja ya, provenía desde las épocas del liberalismo, y se enraizaba en los hombres de la Reforma. Apuntó también que gracias a ellos y a esa conciencia, se habían podido enfrentar a un fuerte obstáculo: el clero enemigo del progreso. Recalcó asimismo que "la revolución de México es la batalla del espíritu positivo contra las fuerzas de estados inferiores convertidas en enemigas del progreso." Barreda, en la misma alocución, introdujo una novedad para la concepción positivista: "la Libertad", asegurando que "la victoria del espíritu positivo en México afianzaría el porvenir de América y aún del mundo."(30)

El presidente Juárez acogió en sus planes de reformas algo de lo dicho por Barreda, y, según comenta Leopoldo Zea, "como sagaz

hombre de estado adivinó en la doctrina positiva el instrumento que necesitaba para cimentar la obra de la revolución reformista."[31]

Juárez nombró Ministro de Justicia e instrucción a Antonio Martínez de Castro, encomendándole la reestructuración de la enseñanza; Martínez de Castro designó a su vez a Gabino Barreda como presidente de la Comisión encargada de establecer las bases de la nueva organización de la educación. A Barreda, con ese nombramiento, se le presentó la gran oportunidad de implantar su credo, las ideas positivistas, en la educación mexicana.

El plan de instrucción pública elaborado bajo la dirección de José Díaz Covarrubias, debía compender las divisiones siguientes: "Instrucción rudimental, instrucción fundamental, instrucción profesional e instrucción trascendental." Respecto a la instrucción fundamental, que era la que se relacionaba con los estudios preparatorios, Díaz Covarrubias señalaba que debía darse en una "Escuela enciclopédica de preparación universal" y además tendría que ser obligatoria para todas las profesiones y carreras.

El 2 de diciembre de 1867 el presidente Benito Juárez, haciendo uso de las facultades extraordinarias que se le habían concedido, dio la Ley de Instrucción Pública que debía de empezar a regir en el Distrito Federal el año de 1868, ley que declaraba obligatoria y gratuita la educación primaria. Al decir de Barreda, México, con esta reforma, entraba de lleno en la senda del progreso, haciéndose eco estos cambios del lema comtiano modificado por el filósofo mexicano; el lema lo adoptó la Escuela Nacional Preparatoria en esta forma:

"Libertad, Orden y Progreso". Con esta enmienda se pretendía, según Barreda, introducir y "arraigar definitivamente en nuestro país combatiendo no sólo teórica sino prácticamente las resistencias reaccionarias de la rutina", La aventura positivista iniciada por Barreda daría lugar, como ya se dijo a un nuevo mural de Juan Cordero.

Los cursos de la Escuela Preparatoria se abrieron el 3 de febrero de 1868. Los educandos asistieron a un plantel nuevo, no sólo por la doctrina que en él se enseñaría, sino también porque el edificio de San Ildefonso que debía albergar a esta escuela había sido limpiado totalmente de todo vestigio que recordara sus antecedentes de escuela religiosa católica. Respecto a la desnudez de los muros de San Ildefonso, en los que ya no se veían los antiguos cuadros de los Jesuitas, Justo Sierra, en una visita que hizo, aludió a la imagen general de la Casa de Estudios que aparecía desmantelada y producía efectos deplorables; Sierra se dolía:

> El aspecto del patio y de las escaleras oprime el corazón. Cuando se iba a pintar el edificio, se mandó raspar toda la vieja pintura, y apareció entonces la primitiva, tan perfectamente adherida a la piedra, que ha sido imposible borrarla del todo. Este estado pasajero de desnudez tiene que desparecer, aun cuando la suma destinada a la conservación del colegio es tan corta (cuatrocientos pesos anuales) que apenas basta para la reparación de techos que se desploman o de entarimados que se hunden.

Según Ernesto Lemoine en su libro La Escuela Nacional Preparatoria (32), la frase vertida por Justo Sierra: "cubrir la desnudez", fue inspiradora para Gabino Barreda, ya que en ese mismo año y después de convencer al ministro Díaz Covarrubias de que le autorizara una pequeña partida especial, el filósofo contrató con Juan Cordero la realización de un mural. Allí habían de expresarse el ideario y el objetivo de la educación. El tema lo propuso el mismo Barreda: "Triunfos de la ciencias y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia". El mural debía ejecutarse en la pared del fondo de la gran escalera.

¿Conocía Cordero la filosofía positivista? ¿Comulgaba con ella? ¿La amistad con Gabino Barreda había influido en él, desviándolo de su profunda religiosidad, manifiesta en muchas de sus obras murales y de caballete? Acaso lo más atinado sea el pensar que su espíritu abierto a cambios no interfiriera en su interior con sus creencias católicas. Lo cierto es que a la idea de Barreda respondió el cuadro mural de Cordero. Justino Fernández explicaría más tarde el simbolismo de esa importantísima pintura.

> Minerva (la Sabiduría), en su trono (la Arquitectura), tiene a sus pies la Ciencia (saber para prever) simbolizada por una joven diosa que representa la Electricidad; la Industria (prever para obrar) está representada por otra diosa con los atributos del vapor. El Comercio Marítimo de un lado, al fondo, y del otro Clío, la musa de la historia, completan los elementos principales, si bien a lo lejos puede verse otro símbolo del progreso: un ferrocarril. En cuanto a la Envidia y la Ignorancia, están simbolizadas por una figura que huye

> con gesto airado no pudiendo resistir la vista del triunfo del Progreso. A los lados geniecillos llevan en sus manos coronas de laurel (genio) y de roble (fuerza). Toda la alegoría, pues, simbólicamente expresaba más que una efectiva realidad mexicana, el ideal universalista de Comte.(33)

En verdad, el ideal comtiano implantado en la Escuela Nacional Preparatoria quedó plasmado como la bandera de la filosofía del tiempo expresada en el arte. Ahora bien, si el concepto y el planteamiento eran totalmente novedosos, la ejecución del mural la hizo Cordero conforme a lo que le era propio, el clasicismo académico.

El trabajo y su asunto, la generosidad del artista que gratuitamente se abocó con entusiasmo a su tarea, eran a todas luces extraordinarios y atrajeron inmediatamente la atención de personalidades como la del propio presidente de la República; El Siglo Diez y Nueve del 2 de diciembre de 1874, bajo el título "Un buen obsequio", daba cuenta:

> El ciudadano Presidente de la República y el encargado de Instrucción Pública, visitaron ayer la Escuela Preparatoria con el objeto de ver un magnífico fresco que el señor Cordero, artista mexicano, ha pintado en uno de los muros del descanso principal de la escuela de aquel edificio. El señor Cordero llevó a cabo su bellísimo trabajo, para obsequiar con él al señor don Gabino Barreda, director de la Escuela.

El mural fue ejecutado, pues, gratuitamente por el artista, y se inauguró en una solemnísima ceremonia el 29 de noviembre de

1874; en ese acto Gabino Barreda, después de pronunciar un discurso, colocó sobre las sienes del pintor Juan Cordero una corona de laureles labrada en oro. El profesor Rafael Ángel de la Peña habló en nombre de la Escuela, y el estudiante Salvador Castellot en el de sus compañeros; Guillermo Prieto compuso y leyó un poema. (34)

Barreda en su alocución propugnó por la amalgama de las ciencias y las artes:

> Asistimos hoy a una solemnidad al parecer excepcional, y que ciertamente no tiene antecedente en establecimientos de la clase del nuestro.
>
> Por mucho tiempo la ciencia ha permanecido apartada de las bellas artes. Las primeras casi habrían creído degradarse llamando en su auxilio a las segundas. Los que cultivaban la inteligencia se creían dispensados del cultivo del sentimiento. No buscaban más emociones que las del espíritu olvidando las del corazón.
>
> PENSAR PARA OBRAR Y OBRAR POR AFECCION, ha dicho el más grande de los filósofos modernos; y este aforismo encierra en sí todo el programa del mejoramiento humano... no se comprende entonces cómo la estética que tanto mejora el corazón procurándonos dulces y saludables emociones, y robusteciendo, cuando está bien dirigida, nuestros sentimientos benévolos, ha podido permanecer en total divorcio con la ciencia, que es el alimento a la vez que el producto de la inteligencia... esta cabal concordancia entre nuestro espíritu y nuestro corazón, este consorcio entre las bellas artes y la ciencia, esta idealización del saber humano, con objeto de embellecer lo que es indispensable, es lo que hemos venido a celebrar aquí, laureando al eminente artista que ha iniciado en México este importante progreso, y abriendo así un porvenir a las bellas artes que agonizan en nuestro país por falta de asunto.

> Cábele a la Escuela Prepartoria la gloria de haber abierto un nuevo campo a la estética mexicana: cábele la satisfacción de haber inspirado al genio de un verdadero artista, una composición cuyo asunto conocéis ya, y que está destinada a idealizar y a poner de manifiesto el espíritu de la Ciencia y de la Industria... esta creación del genio colocada de un modo inamovible en un muro de nuestra Escuela, es a la vez emblema y prenda segura de la indisoluble alianza entre la ciencia y el arte destinada a fecundizar; entre ambas.
>
> De hoy más el artista pertenece a los fundadores de la Escuela Preparatoria, él contribuirá con su pincel, como nosotros con nuestros escritos y tareas, a generalizar la ciencia, para enseñar a prever con objeto de enseñar a obrar: él tomará parte en nuestros triunfos como en nuestras luchas, y gozará con nosotros al ver realizada su profética inspiración, en ese día, cuya aurora ha comenzado ya, en el cual la apoteosis de las ciencias prácticas vendrá también a ser la de la Escuela Preparatoria, y en el que la envidia y la ignorancia, huirán despechadas a sepultar en el abismo, la horrible rabia de su impotencia y la total impotencia de su rabia.
>
> Como una prenda de esta indisoluble unión, la Escuela Preparatoria viene hoy a colocar por mi mano sobre la frente del sublime artista el emblema de la inmortalidad.

Rafael Angel de la Peña, en su discurso, abundaría sobre lo dicho por Barreda, además de hacer una poética descripción del emblema mural pintado por Cordero, al que designó como "nuestro inmortal fresquista". Pondera igualmente a la pintura como el medio más eficaz de la comunicación.

> La pintura es sin duda el complemento de la palabra y no sólo sostiene a veces el paralelo con la oratoria y con la peo-

sía, sino que aún las aventaja, ya porque expresa con fidelidad pasmosa nuestras sensaciones y sentimientos... ya también porque convenza admirablemente los más prolíficos discursos. De esto es buena prueba el pincel del señor Cordero, cuyos toques expresan en nuestro cuadro sentimientos a tal punto delicados que ni el escritor más atildado podría hacer comprender, y al mismo tiempo declara cuál es el lema de la Escuela Nacional Preparatoria, y cuál el pensamiento que ha presidido a la formación del actual plan de estudios.

Así es como el arte de Rafael y de Miguel Angel, de Cabrera y de Cordero ha interpretado maravillosamente la inscripción que leemos en el zócalo del cuadro, debida al sabio Director de la Escuela, y que encierra profunda enseñanza en estas brevísimas y bien concertadas frases: "SABER PARA PREVER: PREVER PARA OBRAR". Ved pues señores cómo por extremada e ingeniosa manera ha sabido el señor Cordero simbolizar en su cuadro el lema de ORDEN Y PROGRESO... también ha sabido decirnos que la ciencia de observación que hoy forma la enseñanza preparatoria harán a México rica, sabia y feliz... nadie que contemple esta pintura dentro de esta morada dejará de exclamar: "¡este es el alcázar de la ciencia!"... con no igualado talento el pincel del artista ha señalado sitio conveniente a la ciencia y a la industria... tengo para mí señores, que esta producción es algo más que una pintura, es una oda en que el pintor poeta canta las glorias de la ciencia, los triunfos de la industria, la prosperidad del comercio, la paz y bienestar de las naciones.

Avanzará el tiempo infatigable en su carrera, correrán los siglos unos en pos de otros, unas en pos de otras desaparecerán las generaciones, dormirán el sueño eterno del olvido las reputaciones o usurpadas o poco consistentes; pero mientras los hombres no retrocedan a la barbarie, las edades venideras mudas de admiración contemplarán lo mismo que la presente las obras inmortales de Cordero.

El mismo deseo de permanencia para el mural manifestaría Alfonso Salvador Castellot, quien a nombre de sus compañeros y para situar en el debido mérito al pintor, revisó los grandes momentos de la pintura ornamental, Castellot solicitaba a sus condiscípulos admiración para el mural y, sobre todo, respeto y vigilancia.

> Compañeros: ese cuadro es el regalo más valioso, la prenda más digna de que la cuidéis con esmero. Es la expresión exacta de la fórmula del progreso, que dice así: la ciencia es la madre de la felicidad que es la industria, y cuando aquélla impera huyen las negras furias que devoran la vida. Conservadlo eternamente y no seáis ingratos. Los anfitriones dieron el derecho de hospitalidad en toda la Grecia al viejo Polignoto. La justicia exige de nosotros una compensación. Sea ésta: la gratitud y que ese cuadro se realice en el porvenir. Sólo así podremos pagar la noble generosidad del señor Cordero.

No podía faltar en una ceremonia tan importante como la reseñada, la nota poética y Juan Cordero recibió el homenaje de uno de los poetas más conocidos. Además, distinguido profesor y querido amigo de la Escuela Nacional Preparatoria: don Guillermo Prieto, quien en una extensa composición cantó los elogios a la ciencia y al arte. Transcribo:

> La ciencia a Dios levanta sus altares,
> Con Dios se llena su grandioso templo:
> Sus genios tutelares
> serán de la virtud gloria y ejemplo
> Sigue mi Patria sus fulgentes huellas.
> Y a ti, artísta, confiando sus ensueños,
> Te dijo, dales vida.
> La juventud querida,
> Que los palpe, oh pintor. Tú te inspiraste.

Y el recuerdo de tu éxtasis divino
En tu cuadro elocuente nos dejaste.
Dónde ocultan, artista, tus pinceles
Tan mágicos encantos?
...¿ves tu obra, artista? ¿Ves las emociones
Que nos haces sentir? Tu pincel diestro
Tocó creador el insensible muro
Y la vida brotó, fueron naciendo
Con formas tus ensueños de delicias,
Y las facciones dulces sonriendo
de la beldad sensible a tus caricias...
Gózate, artista, en tu obra, los tesoros
Nos diste de tu mágico talento,
Aquí se guardarán. Cuando recuerden
Tu obra, oh Cordero, los que aquí la admiran,
Será la realidad de sus ensueños
el cuadro que a tus ojos les recrea;
Tu nombre ensalzarán reconocidos,
Y éste tu lauro inmarcesible sea!

Pese a la apoteótica inauguración del mural, divulgador del lema positivista, eran tiempos difíciles para la Escuela Preparatoria. Un nutrido grupo del partido conservador la veía como enemiga de la juventud, y juzgaba atentatorias sus enseñanzas contra la moral y la salvación espiritual de sus educandos. Sin duda a eso se debió la extrema insistencia por preservar la pintura de Cordero.

El Federalista del 3 de diciembre de 1874, avisaba que incluía en sus columnas el juicio crítico de Felipe López López. El periódico se manifestaba preocupado por la integridad del mural:

> no sería extraño que los retrógrados enemigos de ese plantel, a cuya cabeza se ha colocado la comisión de instrucción pública del actual Congreso, viesen en este hecho, que para todo hombre imparcial será una de tantas irrefragables pruebas que diariamente da este establecimiento de sus progresos...no será extraño repetimos, que los celosos restauradores de los seminarios y los buhos en materia de educación, cuya delicada pupila se lastima con el brillo de las ciencias modernas, viesen en este homenaje rendido a ellas por tan eminente pincel, un motivo más para pedir con más ahinco la clausura de la Escuela... y como la costumbre ha sido pintar en esos establecimientos [...] actos y escenas de ascetismo más o menos exagerados, dicha comisión no podrá menos que ver en esta apoteosis de la ciencia, una profanación y escándalo digno de severo castigo.
>
> Nosotros, sin embargo, y dejando a la comisión en sus deliciosos ensueños de retroceso, invitamos a los verdaderos amigos del progreso y de las bellas artes a contemplar y admirar la magnífica obra de nuestro distinguido artista, con el cual proporcionará también la ocasión de ver el perfecto orden que reina en el establecimiento.

Razón tenía el reportero. Los caros deseos de perdurabilidad para el mural, desafortunadamente, no se cumplieron. En 1900, el entonces director de la Escuela Preparatoria, Vidal de Castañeda y Nájera, pretextando que la pintura se encontraba en muy malas condiciones, mandó borrar el mural, ¿ignorancia o mala fe? no se sabe. Es posible que este director viera en ese manifiesto plástico de la filosofía de Barreda un peligro, y en previsión de ello ordenó su destrucción. El ataque debía ser disimulado, en lugar del mural, Vidal de

Castañeda, todavía positivista, mandó colocar un vitral anodino, pero eso sí, con el lema: ""Amor, Orden y Progreso".

Por fortuna, ni Barreda, ni Cordero presenciaron tan vandálico acto. Ambos habían fallecido ya, Barreda en 1881 y Cordero en 1884.

Como anécdota llena de emotividad, una obra de Juan Cordero y tal vez el mismo pintor, estarían presentes en el acto luctuoso que a fines de 1881, el 2 de noviembre, día de muertos, organizaron los alumnos de Barreda. La Libertad del 14 de noviembre, daba esta noticia:

> la tumba del "inmortal fundador de la Preparatoria" era la más concurrida, sus alumnos habían levantado un catafalco de dos metros de alto, en donde podía admirarse el magnífico retrato "al óleo del sabio maestro debido al pincel del señor Cordero". El musgo y las coronas de siemprevivas rodeaban el sepulcro.

Cordero seguiría trabajando infatigablemente. El acicate que debió de significarle el triunfo de su mural lo llevó a ejecutar, en 1875, otro retrato de grandes dimensiones y de interés: El retrato de las hijas de don Manuel Cordero. De este cuadro se ocuparon ampliamente los periódicos. En el Retrato de las hijas de don Manuel Cordero, se advierten de nuevo las durezas de los paños, el colorido fuerte y contrastado que los críticos actuales resaltan como elemento mexicanista; visualizado también en el Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna, aunque más notorio en éste.

Para esas fechas el pintor tuvo la satisfacción de que algunos de sus cuadros fueran exhibidos de nuevo en la Academia de San Carlos. El viernes 10 de diciembre de 1875, El Eco de Ambos Mundos al comentar "la Exposición de Bellas Artes", ofrecía:

> Otro día hablaremos de las pinturas que de la calle se han enviado a la exposición, entre las cuales hay algunas del señor Cordero.

Así fue. En el inventario de ese acto se advertía que no se trataba solamente de la muestra anual de la Escuela, sino también de la presentación de algunos cuadros que se expondrían en Estados Unidos.

> Catálogo de las obras expuestas en la Escuela Nacional de Bellas Artes, correspondiente al décimo de los grupos determinados en el Cap. 3°, Sec. 2ª del Reglamento formado por la Comisión Mexicana de la Exposición Nacional e Internacional de Filadelfia. Año de 1875.

En tal registro, aparece Juan Cordero con dos cuadros: Purísima, "perteneciente al señor licenciado Martínez de la Torre" y Cuadro de familia del señor licenciado Manuel Cordero

Parece ser que, además, se envió el Colón ante los reyes católicos, porque El Siglo Diez y Nueve, del 16 de enero, al mencionar a los "expositores mexicanos en Filadelfia", decía traducir del inglés, de periódicos norteamericanos, la lista de expositores mexicanos en esa ciudad. En la tercera parte, dedicada a las artes, aparecía: "Cordero, Juan. Colón ante los reyes católicos; Cordero, Juan Una familia".

La Purísima, anotada en el catálogo de 1875, era la Stella Matutina o Estrella de la Mañana, que tanto había conmovido a Manuel Payno, y que en esta ocasión, daría lugar a dispares opiniones y a polémicas entre críticos como de la valía de José Martí y Felipe López López. Una familia, era el retrato de sus sobrinas, las hijas de Manuel su hermano, y de él se ocuparían también los críticos mencionados además del crítico y pintor Felipe López López. Esos fueron los últimos artículos periodísticos de fondo y controversia que sobre obras de Juan Cordero se escribieron en el siglo pasado.

Cordero continuó sus viajes al sureste. La simpatía que ganó en aquellos territorios, junto a la admiración que se despertó por su obra, hizo que en febrero de 1878 se le nombrara Socio Honorario de la Sociedad de Artesanos de Tabasco, según indicó El Federalista de 9 de febrero de 1878. El Gacetillero añadía "muy justo nos parece este homenaje al mérito de uno de nuestros pintores más distinguidos".

En 1880 estaba en Yucatán. Lo atestigua el periódico El Republicano de 8 de febrero de ese año. "Se encuentra en Mérida este inteligente pintor". Algunos quebrantos en su salud, no le impedían el regreso a esas regiones para hacer retratos y obras, quizá no de la talla de los ya reseñados, pero sí de calidad".

Juan Cordero falleció el 28 de mayo de 1884, El Siglo Diez y Nueve notificaba su deceso:

> Anoche a las 12:00 falleció en el pueblo de Popotla el señor Juan Cordero Hoyos muy conocido en México, por haber sido uno de los nuestros más acreditados maestros en el hermoso arte de la pintura. El señor Cordero después de haber estado mucho tiempo en Roma, y en otros lugares de Italia como pensionado de este gobierno, regresó a la capital en donde dio pruebas de su claro talento artístico, ejecutando muchas obras de mérito que existen en nuestros templos y en muchas casas particulares. Fue además buen padre de familia y un excelente amigo.
>
> Los funerales de dicho señor tendrán lugar mañana a las ocho en el templo de la Profesa, en donde se celebrará una misa de cuerpo presente, y en seguida se conducirá el cadáver al panteón del Tepeyac.

Francisco Sosa, a quien se deben reveladoras notas biográficas de personajes del siglo XIX, rindió homenaje al pintor. En El Nacional del 30 de mayo de 1884 dijo:

> Ayer cubrió la tierra los despojos de uno de nuestros mejores artistas. Siguiendo la costumbre que tenemos de honrar la memoria de los hombres que consagraron su vida a la ciencia, el arte, a las letras, o a ser útiles a sus semejantes, vamos a dar breve noticia biográfica de don Juan Cordero, porque su muerte es causa de profundo duelo para los que le conocieron como artista o como ciudadano.

En esa somera biografía, Sosa pasa revista a los más destacados trabajos de Cordero; comenta que muy pocos son los Estados de la República en donde no se encuentre algún cuadro suyo, particularmente retratos, de los que afirma son conservados con "religioso cui-

dado por los familiares, tanto por su mérito artístico sobresaliente, como por la exactitud del parecido". Se entusiasma ante dos de sus "composiciones".

> Sólo citaremos el bellísimo cuadro "La estrella matutina", de grandes dimensiones, pintado para el inolvidable licenciado Martínez de la Torre; "La muerte de Atala" que es para nosotros una joya de subido precio, y el fresco que se haya en la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria, cuadro alegórico, elogiado por los inteligentes.
>
> Por más que en los últimos años Cordero hubiese dejado de concurrir con sus obras a las exposiciones de nuestra Academia, por más que el retraimiento en que vive, y del ningún empeño que pone en que de él se hable, Cordero es uno de los artistas mexicanos más distinguidos.
>
> No pretendemos sentar plaza de conocedores e inteligentes en el sublime arte de la pintura, ni aun siquiera de Amateurs, y por lo mismo nos abstenemos de expresar en qué consiste el mérito de los lienzos de Cordero. Además, quien ha obtenido como él lauros en Italia, tiene en ellos sus títulos de la inmortalidad.

Cordero falleció a los sesenta años de edad, dejando una copiosa y singular obra ejecutada en aquellos tiempos en que la labor artística no sólo suponía vocación y perseverancia, sino sacrificio. Condiciones ante las que Cordero se agiganta, dado que su espíritu inquieto e inconforme nunca se amilanó ante la adversidad.

En el mismo año de su muerte, La Academia de Bellas Artes,

por medio de El Siglo Diez y Nueve de 6 de noviembre, daba cuenta de que se remitirían a la Exposición de Nueva Orleans cincuenta y dos cuadros de la "Escuela Moderna Mexicana", entre otros:

> La Anunciación y Dos escultores mexicanos de don Juan Cordero. El primero fue hecho en Europa durante la permanencia del sentido artista en aquel continente.

Tal noticia la ratificaba el mismo periódico el 30 de enero de 1885, indicando que el Times Democrat de Nueva Orleans había reseñado tal muestra.

En 1917, el arquitecto Francisco Manuel Alvarez, en su libro Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial, denunciaría que el famoso cuadro Colón en la Corte de España, que con entusiasmo y gratitud había dedicado Cordero a la Academia, no se encontraba ya en los salones de la misma y que probablemente, estaría en las bodegas de las que deseaba un día poder recuperarlo.

> Verdadera emoción experimentó al escribir estas líneas -decía Alvarez-; no quiero creer que tal profanación se haya cometido en la Academia, que hijos suyos lo hayan hecho o permitido, que esos cuadros [faltaban muchos] no debían de haber sido piadosamente conservados, sino justificadamente por su mérito, por el premio que obtuvieron en exámenes y exposiciones, por habérseles creído digno de figurar en exposiciones extranjeras, como lo fueron en la de Nueva Orleans. Repito, sólo la ignorancia y la envidia han podido arrojar esas pinturas de su casa, donde habían sido hechas, ejecutadas y, por muchos años, con cariño, guardadas. (35)

Alvarez denunciaba también que en las bodegas de la Escuela existían "476 pinturas con marcos y enrollados, sufriendo las inclemencias del tiempo y de la humedad". En otro capítulo, el arquitecto anotaba que el hermoso Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna, que Cordero había pintado con originalidad, y que mostraba el reconocimiento y afecto que sentía por el presidente Santa Anna, había sido vendido por la familia de la retratada en la cantidad de tres mil pesos.

Nuevas inquietudes estéticas, y avatares políticos y económicos, incomprensión hacia el pasado, serían causa de un total olvido en torno a Juan Cordero y su producción pictórica. Fue hasta 1945 que las autoridades mexicanas del ramo de la educación, en un afán de revalorar la producción plástica de un pasado inmediato, organizarían con éxito una necesaria exposición de Juan Cordero en el Palacio de Bellas Artes.

Esa muestra tuvo lugar, del 26 de julio al 30 de septiembre de 1945, en la "Gran Sala de Honor". El general Manuel Avila Camacho, presidente de la república, fue el patrocinador de la exhibición y otorgó todo su apoyo a Jaime Torres Bodet, entonces Secretario de Educación Pública y a Carlos Pellicer, Director General de Cultura Estética; éste último pronunció el discurso inaugural, expresando:

> Esta exposición presenta, indudablemente, uno de los grandes esfuerzos realizados en México artísticamente, desde el punto de vista de la disciplina estética; desde cualquier punto de vista. Esta exposición presenta a uno de los grandes artistas de México, en posesión de sus mayores facultades y sin perder un momento su cualidad de mexicano. Pueden ustedes comprobar en los grandes retratos de Cordero los fondos tropicales, sus huertos, los jardines teziutecos. Este gran artista, que vivió mucho tiempo

> en Europa, donde acabó de formarse, no perdió jamás su cualidad de mexicano. Es sin duda, uno de los ejemplos más nobles, más claros y más inteligentes que la pintura mexicana ha producido. (36)

Durante esa ceremonia, también tomó la palabra Diego Rivera, para subrayar la importancia de los murales de Cordero como antecedente del movimiento muralista del presente siglo. En dos inscripciones colocada a la entrada de la puerta de la Sala, el pintor afirmó:

> Cordero fue en el siglo XIX la primera afirmación del muralismo laico, cívico, con sentido social. Su obra fue destruída por los científicos, pero él queda como el precursor de la actual pintura mexicana. Cordero afirmó dentro del clásico Greco-romano del México sometido y semi colonial, el sentido profundo del clásico mexicano del México independiente que ahora empieza a renacer. (37)

Varios artículos en la prensa divulgarían las excelencias de la obra de Cordero, muchos de ellos escritos por el grabador francés Jean Charlot (38) quien haría hincapié en la originalidad de Cordero como colorista.

La exposición de 1845 sería el primer paso para el renacimiento de la importancia de la creación del artista decimonónico, y ya en 1964, Heriberto García Rivas publicaría en el Excélsior del 23 de mayo un artículo titulado "Dádivas de México al mundo", en el que al lado de las "pinturas y los colores del México antiguo, los retablos o ex-votos, Arte Popular, José María Velasco, Angel Zárraga, Orozco, Rivera, Siqueiros y O'Gorman, figura Juan Cordero como una de aquella aportación a la cultura universal". García Rivas, afirma en su escrito que Cordero es, "el más notable de los pintores mexicanos del siglo XIX".

En 1972 otra exposición más amplia tendría lugar en ese mismo recinto.

El gobierno constitucional del Estado de Puebla, de igual manera, en el otoño de 1979 presentaría la obra del pintor en su Estado natal.

En el mes de febrero de 1983 el extraordinario Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna, que por muchos años perteneció a la colección del historiador Arturo Arnáiz y Feg, pudo ser admirado otra vez por los capitalinos, en la exposición que en homenaje al historiador se organizó en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, gracias a las gestiones del entusiasta e incansable defensor del patrimonio cultural mexicano, Felipe García Beraza. El valioso retrato fue generosamente donado por los descendientes de Arnaíz y Freg al Museo Nacional de Arte; ahí se encuentra en exposición permanente junto con otros cuadros no menos esenciales del pintor.

Es de desearse que en el primer centenario de la muerte del artista, que se cumple en este año de 1984, su obra se pueda congregar en una magna exposición de homenaje de los mexicanos a una de sus glorias.

NOTAS A LOS DIAS Y LAS OBRAS

1. Manuel G. Revilla, Obras, Biografías, Artistas, México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1908.

2. Alcide d'Orbigny, Voyage Pittoresque dans les deux Ameriques, citado por Arnáiz y Freg, Arturo, en "Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1938, Núm. 2, p. 41.

3. Marques Calderón de la Barca, La vida en México, México, Editorial Hispano-Mexicana, 1945, p. 192.

4. Jean Charlot, Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915, Austin, University of Texas Press, 1962, p. 82.

5. Manuel G. Revilla, op. cit.,p. 5.

6. Hay que recordar que Carlos María Bustamante fue un admirable promotor de las artes. A él se debio la presencia en México del célebre litógrafo italiano Claudio Linati.

7 H. Osborne, Aesthetics, p. 92.

8. Ignacio Henares Cuéllar, La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII, Granada, España, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977, pp. 60, 61.

9. Keith Andrews, I Nazareni, Milán, Italia, Flli. Fabbri Editori, 1967, (Mensili d'Arte, Scuole, Movimenti, personalitá della pittura moderna), p. 10.

10. Esta información me fue proporcionada por JuanaGutiérrez Haces, quien se encuentra trabajando en Roma en los archivos de San Lucas y de la Scuola del Nudo. Juana Gutiérrez me indica que esta última escuela dependía de la Academia de San Lucas.

11. Eduardo Báez Macías, Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1844-1867), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976. Siguiendo esta guía se pudo copiar este escrito que Báez indica con el núm. 4783.

12. Ibid, p. 33.

13. Raymond Bayer, Historia de la Estética, Traducción de Jasmina Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 361.

14. F.W.J. Schelling, Sistema del idealismo trascendental, cit. en Raymond Bayer, Historia de la estética, p. 315 y ss.

15. Manuel Romero de Terreros, Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, (Estudios y fuentes de arte en México XIV, p. 56), El texto anterior está copiado como en el original. La única modificación que se introduce es el subrayado de los títulos.

16. Báez Macías, op. cit., documento 5862.

17. Bernardo Berenson, Los pintores italianos del Renacimiento, traducción de Amelia I. Bertarini, Buenos Aires, Librería y Editorial "El Ateneo", 1944, p. 22.

18. Op. Joshua Reynolds, "Discurso IV" cit. en Neoclasicismo y Romanticismo. Textos comentados de finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX. Traducción de María Josefa Martínez Río de Redo, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. (en prensa).

19. Eduardo Báez Macías, op. cit., documento 6672.

20. Ibid, documento 5877.

21. Ibid, documento 5847.

22. Ibid, documento 5613. Salvador Moreno incluyó varios de los documentos referentes al problema entre Clavé y Cordero en su libro El pintor Pelegrin Clavé, op. cit., p. 154 y ss.

23. Ibid, documento núm. 5568.

24. Ibid, documento 5614.

25. Manuel G. Revilla, op. cit., pp. 268, 269, 270.

26. Reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos I (1810-1858), México, UNAM, IIE, 1964, (Estudios y fuentes de arte en México XVI), p. 447.

27. Eduardo Báez Macías, op. cit., documento 6625.

28. Este artículo se incluye en el apéndice.

29. Clementina Díaz y de Ovando, La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972, p. 15.

30. Ibid, p. 16.

31. Leopoldo Zea, El positivismo en México, México, Ediciones Studium, 1953, Col. Studium, 3, p. 65.

32. Ernesto Lemoine, La Escuela Nacional Preparatoria en el período de Gabino Barreda 1867-1878, México, UNAM, Ediciones del Centenario de la Escuela Nacional Preparatoria, 1970, pp. 110,111.

33. Justino Fernández, El arte del siglo XIX en México, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, pp. 72 y 73.

34. Los discursos y la poesía se incluyen en el apéndice.

35. Francisco Manuel Alvarez, Algunos escritos, Selección y prólogo de Elisa García Barragán, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre-diciembre de 1981, enero-febrero de 1982, (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, 18-19).

36. José Antonio Cordero y Salinas, "Patriotismo del pintor Cordero", conferencia sustentada el 11 de mayo de 1959 en la "Sala Manuel M. Ponce" del Palacio de Bellas Artes.

37. Diego Rivera, cit. en Jean Charlot, "Juan Cordero. A nineteenth century Mexican muralist". The Art Bulletin, New York, 1946, Vol. XXVIII, núm. 4, p. 252.

38. Jean Charlot: El Nacional, 5 de agosto de 1945, Hoy, 11 de agosto de 1945. Aparecieron en diferentes diarios de la capital, artículos de divulgación para la muestra de Cordero, entre otros en El Universal, 20, 22, 26, 27 de julio de 1945., Revista de Revistas, 12 de agosto de 1945, Excelsior, julio 18,20.23, 28 de 1945, Novedades, 28 de julio de 1945.

TIEMPO Y CRITICA

La crítica de arte, como manifestación de cultura, ha cobrado valor especial en nuestro tiempo ya que, en un momento dado, el crítico puede hacer al artista. Bien sabido es que la crítica de arte como expresión cultural de un lapso histórico, es tan importante como la creación misma.

La literatura existente en torno a la producción plástica del siglo XIX, se encuentra casi toda en la prensa periódica, en definitiva la única fuente para entender el desarrollo cultural de ese tiempo. En sus páginas se hallan no sólo los aspectos ideológicos, sino los datos más elementales que sobre artistas o movimientos estéticos existieron en el turbulento siglo pasado.

La crítica que sobre arte se publicó en los periódicos decimonónicos, tuvo a medida que el siglo fue discurriendo, diversas exigencias. Durante ese período formativo y de búsqueda, el criterio estético se iría modelando en consonancia con tales cambios, México se integraba como nación. A Juan Cordero le tocó vivir el período de paso, en el que los juicios sobre las manifestaciones artísticas se normaron, oscilando entre los recuerdos de los valores neoclásicos, las preferencias académicas, que en realidad eran una visión romántica del clasicismo, y las novedades que el romanticismo aportaba, entre otras, el deseo de dar a conocer lo propio, empezando por la historia. Es decir un incipiente nacionalismo, conciencia que aunque temprana, no era menos convencida y demandante. De ahí que los conceptos

que la obra de Cordero provocó a sus contemporáneos sean variados y muchas veces contradictorios.

Para entender mejor el porqué de tal diversidad de opiniones, es pertinente reseñar los temas predilectos en ese período, así como lo que se exigía a los artistas. Tal tarea se facilita, gracias a que Justino Fernández primero, y luego Ida Rodríguez Prampolini, (1) revisaron a fondo y de manera acuciosa esa producción crítico-literaria. Justino Fernández al hacer el análisis de los conceptos vertidos por un crítico anónimo, en el catálogo de la Quinta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de 1853, entresaca del esmerado y detallado escrito tales dilecciones y requerimientos.

Resulta oportuno -pese a pecar de prolijidad- el hacer una síntesis de lo observado por el crítico, ya que es a mediados del siglo pasado, cuando se dan a conocer en México los primeros trabajos de Cordero y por lo tanto, crítica y obra, debieron estar más o menos sujetas a esos intereses.

En cuanto a los asuntos, siguiendo un relativo orden de importancia, las escenas paganas estaban en boga todavía, pero la inclinación mayor era para los temas religiosos, tomados tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento o de la vida conventual. Gustaban las alegorías filosóficas que expresaban temas morales: la paz, el tiempo. De la historia del arte se representaba a los grandes maestros en el momento de efectuar sus obras. El retrato recibió especial atención, y empezaban a solicitarse los temas de historia, la pintura de género y la de interiores. Interesa la naturaleza: paisajes y bodegones. Para la realización de todos ellos el modelo europeo era imprescindible.

Tal urgencia se debía al afán de alcanzar un sentido universalista para que México por medio del arte, se colocara al nivel de las naciones culturales.

A los artistas, para la ejecución de sus obras, se les pedía principalmente guardar los principios clásicos de los grandes maestros: unidad de acción, disposiciones simétricas, líneas armoniosas y contrastadas en figuras u objetos, idealización de desnudos y personajes para poder alcanzar la expresión perfecta; así mismo, poderse transportar con fantasía a las regiones del idealismo, haciendo sus composiciones con pocas figuras a fin de obtener la sensación de tranquilidad. En esos principios se afincaba la universalidad.

La belleza clásica debía ser deïficada; es decír, ir más allá de la belleza natural. Las composiciones, sencillas, agradables y variadas debían conjuntar cierta dificultad, armonía, sencillez, movimiento; en fin, la razón, el gusto, la imaginación. Por último, la claridad en los asuntos, que de cierta manera limitaba la llamada rica imaginación. El color, si bien empleado en abundante variedad, tenía que ser armonioso de tonos delicados, jugosos y transparentes. Buen mecanismo, o sea relación concordante de las partes. La corrección en el dibujo era una necesidad, la justeza de formas unida a la belleza significaba las buenas proporciones de las formas naturales y la cabal representación de ellas. La facilidad en la ejecución; la precisión; el gusto, los ropajes bien escogidos, la elegancia, la nobleza, la delicadeza, la movilidad, la dulzura, la gracia, el donaire, lo agradable, la grandiosidad, unidad y limpieza, y el parecido exacto en los retratos y la buena perspectiva aérea. El deleite y la instrucción se pensaban unidos, pues "el arte nos instruye

deleitándonos".

La fidelidad a la verdad y a la historia no podían faltar, pero tenían que estar expresadas con poesía e imaginación. Los cuadros se elaborarían al mismo tiempo, con "inteligencia y fina sensibilidad". Las proporciones del colorido y las sombras debían ser tan parecidas al natural que no pudieran menos que ser vistas con admiración "aun por los menos inteligentes".

La crítica, además tenía el sentido de ser guía y de marcar rutas y normas para salvar al arte. De ahí que la tarea del escritor era difícil y se convertía según se decía entonces, casi en sublime. De igual manera, por estar dirigida a un público no muy culto, implicaba el compromiso de contener extensas explicaciones pedagógicas, tanto que a un buen crítico de arte se le exigía:

> La conciencia de asumir una responsabilidad, el conocimiento requerido para juzgar tanto la parte filosófica como la material... fundamentos requeridos para una crítica de arte de auténtico valor, cuyos conocimientos, implican un conocimiento de la cultura universal.(12)

Al examinar aquellos escritos sobre las pinturas más destacadas de Juan Cordero, y tomando en consideración los principios expuestos, es fácil entender algunas formulaciones que a distancia pudieran parecer descabelladas y hasta arbitrarias.

En el caso particular de este pintor, los textos críticos que en torno a su persona se escribieron en el siglo XIX, han sido relativamente copiosos. En un sentido general, el pintor dio lugar a encontradas opiniones, a conceptos que a un siglo de distancia resultan reveladores. Al repasar lo que sobre Cordero se dijo, nos en-

frentamos a una diversidad de opiniones. Multiplicidad controvertida que no puede ser clasificada dentro de un mismo contexto.

Antes de intentar explicar las características de la obra de Cordero, de hacer un balance de la misma, vale la pena pasar revista a la crítica que sobre ella se escribió en su época. Al mismo tiempo, el rastreo sobre esos textos nos pondrá en conocimiento de las fórmulas críticas, de las teorías que se manejaban como fundamento de la crítica de arte. Muchas veces, en breves gacetillas se emitieron juicios críticos de interés. Sin embargo, los escritos, los artículos de fondo en torno a la producción plástica, fueron realizados generalmente por hombres de letras, por poetas, por artistas e inclusive por políticos que ocasionalmente, cuando el hecho lo exigía, escribían sobre arte.

Esta situación es tan evidente que los nombres de Ignacio Manuel Altamirano, Francisco Zarco y Guillermo Prieto reflejan la actitud del escritor, del narrador, del poeta que se ve necesitado de comentar y analizar en lenguaje literario la comprensión de las artes visuales. Todo ello no disminuye la intención, y hasta se diría el magisterio, de nuestros escritores del siglo XIX por orientar la estética del tiempo.

Paralelamente a esos literatos, se fue creando un grupo que si bien no era totalmente de especialistas, buscaba y hasta encontró con algunos de sus miembros un vocabulario de señalada especialización. Tal es el caso de Rafael de Rafael y de Felipe López López.

Rafael de Rafael, español avecindado en México, inclusive ligado con empresas tipográficas en el país, hombre culto y extremadamente religioso, fue uno de los pocos escritores que enjuiciaron fi-

losóficamente la pintura de sus días. Sus opiniones y preferencia oscilaban entre el "idealismo trascendental y el realismo naturalista".

Los escritos de Felipe López López, admirador de Cordero, son modelo de crítica"racionalista e idealista". Poseedor de vasta erudición y de carácter apasionado, López López, fundamentó sus artículos siguiendo el método histórico comparativo; de ahí que sus opiniones resulten reveladoras.

Dentro de la pléyade de críticos que abordaron la obra de Juan Cordero, cabe mencionar también al poeta Luis Gonzaga Ortiz, a Alfredo Bablot, José Martí y Felipe S. Gutiérrez. De esas opiniones, se entresaca que los asuntos de la fe católica eran los inspiradores de las bellas artes.

> los únicos capaces de llevar a los artistas a planos sublimes y universales ya que el pasado de la cristiandad, es tan mexicano como europeo.

Ya se mencionó en la biografía de Cordero que de las primeras obras que envió a las exposiciones de San Carlos, llamaron la atención aquellas en las que aparecen personajes italianos. En el folleto que se publicó sobre la segunda exposición de la Academia de San Carlos y en la que se incluía obra de Cordero se leía:

> 37 y 38. Dos medias figuras de aldeanos, del muy recomendable joven don Juan Cordero: son de un efecto de luz nuevo, como de reflejo de sol. Son muy agradables e interesantes, tanto por la novedad, como también por la ejecución detenida y firme, y belleza de fisonomías: una particularmente, la del número 38 [mujer vestida con el traje de Neptuno] es sensiblemente más feliz, tanto por la combinación mejor encontrada de la luz, como también por ser estudiada con mayor dedicación, lo que hace dar un resultado que agrada mucho, y detiene con verdadera satisfacción.

Dos de las primeras obras de Cordero, cuadros nada fáciles puesto que implicaban la resolución de problemas graves de composición, mayor dificultad en la ejecución y complicación en el tema, tuvieron la fortuna de ser reconocidas y festejadas en Italia, en elogiosa crítica emitida por sus maestros de San Lucas. Así, obras como el Moisés en Raphidin, también conocido como Moisés en el Monte Oreb, y el gran cuadro Colón ante los Reyes Católicos, permitieron a Giovanni Silvagni, formar juicios encomiásticos.

Francisco Zarco incluyó tan favorable opinión en la biografía de Cordero, y a su vez se refirió a la composición e idea del cuadro que consideró "bellísimo" y afirma que sus aciertos en grandiosidad y ejecución "bastarían para formar la reputación de cualquier pintor".

Así mismo, Francisco Zarco fue el portador de los laudatorios conceptos redactados por el profesor Paul F. Mercuri para Colón ante los reyes católicos. Esa alabanza dictada por el mencionado profesor, grabador y retratista, era importante y definitiva. El artista, de ascendencia francesa, había hecho estudios en Roma. Se dedicó a la enseñanza en la misma ciudad en la Academia de San Lucas y en la Escuela Francesa de Roma. No era un profesor más, había sido galardoneado en París en 1821 y era expositor constante en el "Salón", de manera que sus conceptos debieron de halagar a Cordero y al propio Zarco, enorgullecido por el triunfo del joven mexicano.

Mercuri, como profesor y crítico concienzudo, y a sabiendas de que muchos de aquellos que leyeran sus impresiones tal vez no verían el cuadro, describe la escena con gran minuciosidad.

> El rey está en pie, y muestra en su actitud el asombro que le causan los dones e indios que le presenta Colón. Colón le presenta tres de los segundos, grupo que forma la parte delantera del cuadro, los señala con la mano derecha y dirige la palabra al rey; mientras que uno de ellos, puesta una rodilla en tierra y teniendo abierta la cajilla de los dones, mira al rey con aire de asombro. A la derecha del cuadro se descubre la turba de los compañeros de Colón, que tienen en la mano la bandera de México, los cuales aunque sean como partes accesorias del cuadro, presentan sin embargo, tanta verdad y expresión, que no las desdeñaría el artista más aventajado en el arte. Pero sobre todo es grande la nobleza que aparece en la figura principal de

Colón, la cual está desempeñada con tal dignidad y destreza, que a primera vista se reconoce ser el protagonista de la escena. Entre Colón y el trono se descubren a distancia dos graciosos pajes, que con infantil curiosidad fijan sus miradas en el rey.

La reina está sentada a su izquierda, vestida de raso, con manto real, recamado de oro y forrado de armiño, de exquisito trabajo, del cual bien podría decirse:

Che vinta la materia é dal lavoro.

Están en la parte delantera del cuadro tres damas de la corte, cuyos vestidos hacen un maravilloso efecto; y vuelto de espaldas el confesor, de la religión de Santo Domingo, el cual hablando con un guerrero que tiene delante, forma un bellísimo contraste con toda la escena del cuadro.

No sólo la composición y personajes son detallados por Mercuri, sino también el escenario con los objetos que lo componen, describiéndolos. Del trono señala que es "gótico de bastante buena ejecución", y que el tapete "finísimamente recamado de oro, presenta un trabajo de una maestría sorprendente".

El profesor se refiere también a la "armonía de tintas"; "unidad de escena" y al "hermosísimo colorido" que considera uno de sus principales atributos, y finaliza su escrito diciendo:

Sea para gloria de Colón, de quien, considerando las inmensas obras e inestimables padecimientos de cuerpo y alma, no habrá corazón humano que no se sienta agobiado de una poderosa tristeza; y sea para loor de Cordero, que así ha pagado una porción más que viril de la enorme deuda que para con el glorioso y mísero genovés tienen, no sólo Génova e Italia, sino el mundo.

El juicio del profesor Mercuri, según afirmó Zarco, se divulgó en algunos periódicos romanos como L'Album de Roma, y en los mexicanos La ilustración mexicana y El demócrata (19 de junio de 1850). Con esa publicidad y la alta calidad de la pintura que es Colón ante los Reyes Católicos, se conmocionó el ambiente cultural de la capital. Los estudiantes de la Academia de San Carlos hicieron grabados de ese cuadro, cuyo asunto y dimensiones dieron lugar a críticas.

Rafael de Rafael, en El espectador de 18 de enero de 1851, al reseñar la Tercera Exposición de la Academia de San Carlos, hace un fundamentado elogio del cuadro. Después de describirlo brevemente, encuentra notables la "riqueza y variedad de sus tonos" y la "verdad absoluta" con que están pintados ropajes y accesorios, deteniéndose ante cada uno de ellos, señala que están pintados con "meticulosidad y finura" y afirma:

> Cada una de las figuras, cada uno de los trajes, cada uno de los accesorios es un estudio completo, prolijo, concienzudo y bien acabado, y no parece sino que el señor Cordero se empeñó en todos los pormenores de su cuadro, como si de cada uno de ellos dependiera su bien merecida reputación, y como si cada uno de ellos hubiese de formar un cuadro por sí solo.

La figura del rey le parece muy bien lograda con las cualidades anteriormente anotadas, y considera que Cordero consiguió darle la apariencia adecuada, pues el personaje comunica al espectador no sólo su asombro ante lo que Colón le presenta, sino que va más allá, "al descubrir ya de un golpe, con su ojo de águila, el inmenso horizonte que se abría a su ambición y a su poder"; Rafael de Rafael, en esta crítica, se presenta apegado a los cánones clasicistas al añadir:

> pero no es el asombro de un hombre vulgar, expresado con ademanes grotescos, o por lo menos teatrales a que hubiera sin duda apelado un pintor de la escuela de David; sino el que conviene a un hombre de gran corazón, y de rango más elevado.

Mas si la actitud del rey es para él la adecuada, Rafael de Rafael opina que los demás personajes deberían haber revelado mejor la indudable sorpresa que los dones presentados por Colón debió de causarles, e indica que los indios que por primera vez "aparecían en aquella brillante corte", hubieran debido ocupar un lugar más prominente en el cuadro. Hace también hincapié en la objetividad de sus juicios, aclara que al escribirlos no lo movió la amistad, y que, a su entender, Cordero ha dejado de llenar algunas condiciones, no podía esperarse que su obra fuera absolutamente perfecta, tomando en cuenta el poco tiempo que este artista llevaba dedicado a la pintura.

En aras de la actitud impersonal que los críticos deben tener, a Rafael de Rafael le indignan profundamente los conceptos negativos vertidos en el periódico El conciliador por un crítico anónimo, de quien dice:

> se ha expresado de este hermoso lienzo con una virulencia y furor verdaderamente incomprensibles y que más bien que el deseo de corregir defectos, que debía ser el objeto de toda crítica, parece que revelan cierto encono. [Aquí inserta lo dicho por el periódico en cuestión] "Lejos está, de nuestra mente querer rebajar el mérito del señor Cordero, pero no podemos menos de decir que en el cuadro que examinamos todo es propiedades y defectos". (13)

De igual manera le disgusta a Rafael de Rafael la opinión

ambigua publicada en El daguerrotipo (4 de enero de 1851), y acusa de ligereza al desconocido autor de ese artículo; ambos reproches los hace al estar plenamente convencido del poder que la crítica ejerce en el ánimo de quienes se acercan a ella, y al respecto aclara:

> Hemos tratado de vindicar el cuadro del señor Cordero, no porque tengamos tanta presunción que creamos que nuestros conceptos puedan añadirle o quitarle nada de su relevante mérito, sino porque nos duele en el alma el ver que los prolijos y concienzudos estudios de un joven distinguido ansioso de gloria, sean tan inconsideradamente destrozados en dos plumadas, por jueces incompetentes y nada imparciales, y porque juzgamos que este ejemplo ha de contribuir en gran manera a desanimar a nuestra juventud artística, demasiado susceptible, que vería que el éxito de sus mejores obras y su propia representación, se hallan a la merced del capricho inquieto de cualquiera que tenga oportunidad de estampar algunas líneas en un periódico. ¿Qué aliciente le queda al joven artista, si su reputación y su gloria pueden serle con tanta facilidad arrebatadas?

El crítico de El daguerrotipo cuyos enjuiciamientos tanto molestaron a Rafael de Rafael, se inclina por el "realismo" en los cuadros, y declara que los principales personajes no concuerdan con la realidad; a los monarcas les falta "aquella dignidad regia que se hicieron proverbiales en los augustos rostros de Fernando e Isabel la Católica"; que Cordero incurrió en un "grave anacronismo al representar a Cristóbal Colón como un anciano octogenario". También le parecen demasiado jóvenes los pajes, las damas carentes "de ese tipo de la so-

berbia belleza de las nobles castellanas". Pese a tales defectos, el crítico elogia "la finura, delicadeza y seguridad del pincel", la composición, por la bien estudiada situación de los personajes, y la armonía del conjunto, así como la expresión de los semblantes; destaca el del indio que se halla en el primer plan del lado izquierdo; y comenta entusiasmado:

> El pincel del señor Cordero, al representar a ese hijo de América, se hizo sin duda el intérprete de los vivísimos recuerdos de su patria: debió entonces el pintor experimentar aquellas sensaciones que consigo trae siempre la imagen del país natal para aquel que en lejanas regiones suspira por las delicias del suelo que lo vio nacer: en esos momentos, el artista hace abstracción de lo ideal y la realidad viene a estamparse en la tela bajo el impulso de la patriótica inspiración.

El incógnito escritor amante de las representaciones veraces, considera que todos los ropajes "respiran verdad" y resume sus juicios de la manera siguiente:

> Si el joven mexicano hubiera sido más escrupuloso, si hubiese guardado con más religiosidad las reglas de la perspectiva aérea, esto es, si no hubiera esparcido la misma luz y el mismo vigor en todos los planos de su obra, podría decirse con justicia, que éste fuera uno de los buenos cuadros históricos, provenientes de la escuela de Roma. El señor Cordero promete ser en lo venidero, para el porvenir artístico de México, un talento sobresaliente, y para la Academia Nacional de San Carlos, un sabio y entendido director.

Si la anterior crítica encerraba algunos juicios contradictorios, el balance general era favorable para Cordero, entre otras cosas porque lo consideraba capaz de ser director de pintura en San Carlos.

El siglo diez y nueve del 12 de enero de 1851, también alabó el Colón ante los Reyes Católicos, al detenerse en la Exposición de San Carlos. El crítico, bajo el pseudónimo "Aquel", visita la muestra y en una ligera pero fundamentada revisión, va anotando particularidades y calificando las obras, cuya museografía encuentra muy confusa; se admira de que los retratos que exhibe Pelegrín Clavé tengan una sala particular y exclusiva: ¿por qué? seguramente se habrá tenido la misma razón que para renovar las escrituras a algunos directores". Ésta era una de las primeras alusiones a las "arbitrariedades" del maestro catalán. Tal cosa ocurría con su obra, mientras la de Cordero se encontraba colocada en medio de una "babel de pasteles, frescos, óleos y lavados". "Aquel" proseguía:

> Cordero nuestro compatriota, que en Europa recibe alabanzas, certificados honrosos, condecoraciones y regalos, se queda abandonado en Italia, y la Tesorería de la Academia le envía setenta pesos para que haga un viaje artístico. Seguramente esta misma razón tuvo presente el periodista bárbaro que llena de peros el cuadro de Colón (Cordero no es español), mientras el maestro Felipe Mercuri de Roma lo recomienda públicamente con estas palabras: "Esto es lo que puede decirse del mérito de las figuras, que el mérito de la composición es superior a todo elogio".

> Nada diré de los accesorios que corresponden bien a la ejecución de las partes principales. Finalmente en todo el cuadro hay armonía de tintas y un total de escenas que concuerda bien con el hermoso colorido en que consiste su principal mérito. ¡Pobre México mientras la carta de recomendación de un hombre sea su fe de bautismo y no su mérito personal!

Manuel G. Revilla, años más tarde y ya con nuevo criterio y por lo mismo menos entusiasta, lo nombra como de pasada diciendo:

> el lienzo de Colón ante los reyes católicos, de asunto interesante, nuevo y simpático, no mal interpretado, y en cuyo desempeño fino y prolijo, se advierte aquella diligencia y sinceridad propias del que hace sus primeras armas en el arte. Sirvióle de modelo para dicho cuadro, una joven italiana de muy buen parecer, que se ve retratada en una de las damas de la Reina Isabel... María Bonnani.(4)

Gacetillas, apartados, etcétera, dieron noticias menores acerca del cuadro. Es de extrañarse que los críticos no hubieran reparado en la importancia de otras obras como el Retrato de los escultores Pérez y Valero. Sin embargo, La Anunciación recibiría atención especial; Francisco Zarco hermana su comentario elogioso sobre esta pintura y la del Moisés en Raphidin. Asombrado establece comparaciones entre ambos lienzos:

> La Anunciación, sólo tiene dos figuras, la Virgen y el Ángel; pero hay en ellas tanta poesía, tanta gracia, que se hace increíble cómo el mismo pincel que produjo las figuras severas de Moisés y de Aarón, haya podido derramar tanta gracia, y un encanto tan risueño en el semblante purísimo de María, y en el aspecto aéreo del ángel, cuyo rostro, cuyas alas, cuya mirada son tan dulces como una visión. Cordero ha comprendido

> en ese cuadro toda la belleza del cristianismo, todo el mérito sobrehumano de la madre de Cristo, y su ángel, su ángel que parece mirar y sonreir, queda en la memoria como una de esas creaciones de la imaginación dominada por el éxtasis de la fe. El mérito de este lindo cuadro ha sido justamente reconocido, pues es increible el número de copias, algunas excelentes, que de él han hecho en un año los alumnos de la Academia.

Es hasta 1854, que nuevamente público e intelectuales comentarán con gratísima sorpresa una nueva obra de Juan Cordero; El Redentor y la mujer adúltera.

Luis Gonzaga Ortiz es quien primero se ocupa de ese cuadro monumental, en un extenso artículo publicado en La Ilustración Mexicana del 3 de febrero de 1854. Gonzaga Ortiz recuerda a sus lectores los éxitos obtenidos por Cordero en Europa y en México con obras como Moisés, La Anunciación y el Cristóbal Colón. Al avezado ojo del crítico, no se le escapa detalle, describe la obra y hace, en el lenguaje de su tiempo, relación de lo que más le sedujo en la pintura:

> El asunto de su composición es por esencia hermoso y elevado, y el artista ha sabido imprimirle ambas cualidades en su fina y brillante ejecución... la expresión del Salvador nos parece notable y tranquila, tal cual conviene al Redentor del mundo; en su rostro dulce y sereno se ve la más perfecta hermosura.

El crítico destaca algunas de las figuras como las de los ancianos fariseos y la de la joven que se arrodilla al lado de la adúltera, y señala que "están perfectamente caracterizadas". Gonzaga se extasía ante la pecadora:

> La adúltera es una concepción bellísima, es imposible contemplar a aquella mujer sin conmoverse; aquel aire de timidez y abatimiento, aquel rostro pálido, aquella divina boca que parece exhalar los suspiros del arrepentimiento, aquellos ojos lindos, pero opacos por el llanto, aquella postración producida por temor y por la vergüenza, aquellas formas esbeltas y hermosas, inspiran desde luego el mayor interés; se ve el arrepentimiento de su única falta, y entonces se comprenden aquellas sabias y terribles palabras del Divino Maestro: el que entre vosotros esté sin pecado, tire contra ella la primera piedra.

La técnica empleada por el artista, también le satisface, encuentra el cuadro bien comprendido y diestramente desarrollado:

> El dibujo es correcto, el empaste fino y delicado, todos los ropajes perfectamente estudiados, los colores armoniosamente combinados y el cabello hecho con gran inteligencia.

Esta pintura también originó polémicas, y Gonzaga Ortiz en su artículo se refiere a las rivalidades que el talento del recién llegado pintor empezaba a suscitar:

> Respecto de este cuadro hermosísimo que con tanta justicia ha llamado la atención de todos los inteligentes, no sólo de nuestra capital sino de los grandes artistas de Europa, se han vertido varias opiniones, algunas muy desfavorables para nuestro compatriota; pero dictadas por pasiones que se parecen a la envidia. Los rivales del señor Cordero, no era con necias teorías con las que debían disputarle la gloria, sino con obras, que son las que probarían la superioridad que presumen tener sobre él.

Lamentablemente Gonzaga Ortiz no indicó en dónde se externaron tales juicios y quiénes fueron esos detractores; sin embargo, en uno de los párrafos aludía directamente sin nombrarlos a Pelegrín Clavé y a Eduardo Pingret, pintor recién llegado a México.

> ¿Creen acaso los que tanto se precian de poseer las cualidades de un artista, que basta para adquirir este bello título, presentar al público algunos cientos de retratos, con una mediana semejanza, y algunos accesorios deslumbrantes por la brillantez de los colores? Convenimos perfectamente en que en un buen retrato se puede revelar el talento de un pintor; pero en una obra de esta clase se copia, se tiene a la vista lo que se trata de imitar, nada hay de imaginación ni de creación. ¿Fueron de esta clase tal vez las obras que dieron la inmortalidad a Rafael?

Después de recordar a los más grandes pintores, desde la antigüedad griega, Parrasio y Zeuxis, hasta Miguel Ángel y Rafael, de quienes aseguraba que no habían fincado sus éxitos en marcar los defectos de sus contemporáneos sino en "respirar siempre su propia creación", Gonzaga Ortiz, de manera más cáustica, se refería al malinchismo de muchos mexicanos que sólo encuentran virtudes superiores en los maestros extranjeros y a aquellos que amparados en ese sentimiento acudían al país a sorprender a los incautos:

> En México, lo mismo que en Europa, se sabe apreciar el mérito y el talento, de lo que hay demasiadas pruebas; pero se desprecia la presunción y la ingratitud de los que no contentos con las distinciones que se les dispensan, rebajan el mérito del país que les ofrece generosa hospitalidad. ¿Por qué llegan estos distinguidos artistas a un país, donde ni se pagan ni se reconocen sus obras? ¿No son protegidos y apreciados en Europa?

> ¿Será con el objeto de enseñarnos? ¿Será tal vez su misión, el renacimiento de las bellas artes en México? ¿Podrá esperarse esto de artistas de quienes nada se conoce? ¿Dónde están sus grandes obras, dónde está su escuela? ¿Serán sólo retratos o malos cuadros de costumbres, que por el interés que inspira su nacionalidad, detienen las miradas y relajan el gusto que comienza a formarse, puesto que no todo el mundo puede distinguir justamente el verdadero mérito de un cuadro?

Después de analizar otras fallas de la exposición, Gonzaga insistía en la conveniencia de presentar ante el público mexicano cuadros de calidad, que fueran conformando el gusto y que ayudaran a quienes se interesaban en las bellas artes, a distinguir lo bueno de lo malo, lo que no se podría conseguir si únicamente se presentaran a los espectadores

> cuadros que sólo encantan la vista por su brillante conjunto, sin que a esto reúnan la naturalidad, la corrección en el dibujo, la pureza del colorido y las demás cualidades que forman la parte moral y filosófica que se admira en los grandes maestros de la pintura y decíamos que esto es de un gran interés para nuestros artistas, porque no existiendo este gusto, ¿quién sabrá apreciar y pagar una buena obra, fruto de grandes estudios y trabajos, en la cual el artista haya tenido que invertir uno o más años?

Insistía el crítico en que, en las exposiciones de la Academia, solamente se presentaran obras de verdadera valía, haciendo una depurada selección de las mismas, en beneficio de la formación y apreciación de los "verdaderos y adecuados sentimientos" en el arte, y finalizaba:

> Nuestro distinguido artista [Cordero] debe despreciar los tiros de la envidia, puesto que su talento está clasificado por los profesores más distinguidos de Europa... Sus obras hablan más alto de lo que nosotros pudiéramos decir en su elogio, y le aseguran un lauro inmarcesible de gloria, y un nombre ilustre que será el orgullo de su patria. En cuanto a La mujer adúltera, este hermoso cuadro ha sido descrito y elogiado con la mayor inteligencia y buen gusto en Roma por Steffano Ciccolini, nombre que acaso conocerían los detractores de Cordero. (5)

Los artículos más virulentos en contra de esa pintura y de Cordero, aparecieron en el periódico El ómnibus de enero de 1854. El diario oficial reproduce esos artículos escritos por Pingret publicado en El ómnibus;(6) así, el 15 de enero de 1854 aparece el primer artículo titulado "Ojeada sobre la sexta exposición"; en él, Pingret acusa la mala colocación de las pinturas y a esa disposición añade el que frente a La mujer adúltera se ha puesto una serie de sillas que impiden aproximarse al cuadro; esto le da pie para afirmar que:

> En La mujer adúltera, el artista tiene necesidad de ser visto de cerca: pierde mucho a distancia, por la falta de efecto general de su composición, por la carencia de luces y sombras combinadas, el artista no ha hecho el sacrificio de una parte de su tela para realzar la otra, y la luz está muy generalmente diseminada.
>
> En nuestro concepto no hay figura principal y creemos que si el artista hubiera hecho sacrificios a expensas de los grupos secundarios, para hacer valer la figura principal el Hombre-Dios, su composición hubiera ganado extraordinariamente en relación con el efecto general.

Los juicios de Pingret acerca de la exposición continúan, y el día 16, informa que en Inglaterra y Francia, para obtener una pensión del gobierno, tienen que pasar lo menos veinte años de laborioso tra-

bajo, por lo que se extraña de que en México esto sea más fácil. Reflexiona cómo el talento no se hace, ya que ni Murillo ni Rafael contaron con escuelas como las que "hoy" existen en las grandes capitales del mundo, y luego afirma que en la época actual:

> Ya no es Roma y ni aun la Italia el hogar de las Bellas Artes sino París... porque en nuestro concepto no es ya a Roma donde convendría enviar a los jóvenes mexicanos que se destinan a la pintura monumental, sino a París, esa hoguera de todas las ambiciones humanas, esa mina de los talentos.

Esas meditaciones eran sólo una plataforma para continuar sus consideraciones en torno al artista y el cuadro, halla que Rafael ha sido la fuente de inspiración de Cordero, y que éste ha ido más allá pues ha copiado la mujer arrodillada de la Transfiguración del maestro; pero añade que si bien el asunto escogido por el pensionado es "noble y le honra sobremanera", en la ejecución de la obra, existen varias deficiencias:

> La mayor parte de las extremedidades, sobre todo las manos, son irregulares: la mano izquierda de la figura arrodillada es muy gruesa comparativamente al resto: en cambio la del hombre que está detrás es muy chica, a causa de lo más cerca de ésta; algunas otras manos están dibujadas con debilidad y timidez; pero estos olvidos están recompensados con bellezas y rasgos de ejecución práctica, que por desgracia no pueden apreciarse a causa de la distancia del cuadro.

Acepta Pingret que la composición tiene mérito, pero le da la impresión de que es grandilocuente, como la voz de un joven que

"tratara de hacerse oír en un inmenso salón como la Scala de Milán" sin el adecuado acompañamiento. De igual manera dice que Cordero tiene talento, pero le falta la experiencia requerida para ese tipo de obras; y de nuevo expone varios peros:

> La posición de los personajes es inexacta y no está conforme con el Evangelio. Las santas palabras fueron trazadas sobre la arena y no sobre el enlosado del peristilo de un templo con caracteres esculpidos como por cincel de un grabador. Este cambio destruye el efecto: aquellos caracteres fugitivos sobre el polvo han quedado grabados en la memoria de todos los hombres, al paso que las más durables inscripciones yacen olvidadas.

En el tercer artículo, Pingret hace nuevas reflexiones sobre el arte de Miguel Ángel y de Rafael, para indicar que Cordero ha copiado a este último en su Transfiguración, pero olvidando la disposición de luces y sombras del maestro renacentista; luego se contradice y apunta que Cordero aprovechó del maestro sus primeras épocas, su "primer estilo que es el más débil" y no atendió al "tercer estilo", al mejor, al de su apogeo, al de la Transfiguración.

> Nosotros aplaudiríamos que el señor Cordero hubiera observado de preferencia este último modo, habría ganado infinito, y el público se agruparía ansioso en torno de su obra.

Después para protestar veladamente por el mal acomodo de sus propios cuadros, Pingret se pierde en las lamentaciones de lo mal colocadas que están las pinturas, entre otras La mujer adúltera, y por

supuesto las suyas, mientras que las de Clavé ocupan un lugar preferente:

> Como él es el amo de la casa, coloca a sus hijos en el lugar preferente del banquete de San Carlos, de la misma manera que una madre amorosa coloca a los suyos en los ambigús de la Lonja en el lugar mejor... en una palabra sus cuadros pueden ser vistos como merecen.

A seguidas y con indudable resentimiento por el éxito de Juan Cordero, y con el argumento de que debe de integrarse una comisión que estudie la capacidad y temas que los artistas presentan anualmente en San Carlos, para evitar la exhibición de obras de mala calidad agrega:

> Se escucharía algún médico que notara las faltas de anatomía, y que ya hubiera hecho notar que el deltoide de La mujer adúltera, carece de capacidad: se escogería entre el clero un sacerdote erudito para obtener su voto sobre los asuntos de historia sagrada a fin de no verla adulterada... En una palabra este jurado de bellas artes impediría que el buen gusto, la moral, la religión y el poder fueran ridiculizados y pondrían coto a ciertas excentricidades, fruto de la imaginación, frecuentemente exaltada de los artistas.

Pingret vuelve sobre las bondades de formar tal comisión, tal como se ha hecho en Europa y sobre todo en Francia desde tiempos pretéritos; por ejemplo, afirma que Luis Felipe presidió en París una comisión similar. También inicia un nuevo ataque a Cordero, al señalar que no difunde entre los estudiantes los conocimientos aprendidos por él en Roma.

> Ojalá y el pensionado de Roma quiera descender desde el Capitolio hasta las escuelas para enseñar a los niños a hacer ojos y orejas: de esta manera los gastos que la nación ha hecho por él serán útiles para los que no tienen con qué sufragarlos.

Luego explica que con los seis mil pesos que costó al país la pensión de Cordero, bien se pudo comprar un cuadro de los grandes maestros que serviría mejor para exaltar la "imaginación" de los pintores. Comenta que no le parecería exagerado ese gasto, si el resultado hubiera sido:

> producir un artista verdaderamente mexicano, un bueno y verdadero profesor para nuestras escuelas, donde hace tanta falta un hombre instruido.

Da a entender Pingret que el favoritismo es lo que ha hecho destacar a Cordero y su obra; que el concurso abierto para pintar la cúpula de Santa Teresa la Antigua está amañado, porque sabe que han concursado varios artistas nacionales y extranjeros -léase entre líneas el propio Pingret- y que sin embargo es conocido que dicha decoración:

> capaz de ocupar a tres pintores por muchos años, estaba reservada en su totalidad al pensionado de Roma, a fin de procurarle una fuente de oro y trabajo para diez años o más.

Se duele también de que esa predilección por Cordero no se hubiera hecho extensiva al otro pensionado compañero suyo, al señor Miranda, de quien cuenta que ha abandonado el arte para dedicarse a las minas; con sorna agrega que de esa manera "no carecerá de plata", y concluye irónico:

> ¿Será sin duda para evitar la influencia de semejante ejemplo, por lo que se ha reservado con tanto ahinco la cúpula de Santa Teresa al señor Cordero?

La respuesta a tan acres comentarios vertidos por Pingret en contra de Cordero, no se hizo esperar. Los periódicos El Orden y El Universal salieron a la defensa del pintor mexicano. El Diario Oficial del 31 de enero de 1854 incluye esos artículos, junto con una elogiosísima carta sobre Cordero del mexicano avecindado en Roma, Felipe Villarelo. Esos escritos están contestes en que la agresión al artista no sólo no ha tenido como base una apreciación justa de su cuadro El Redentor y la mujer adúltera, sino que Pingret a todas luces intentó desvirtuar las calidades y talento del pintor mexicano, por medio de ataques hechos con malevolencia:

> El escritor [Pingret] dejándose arrebatar la razón por la ira y el odio intenta extraviar el buen sentido del público a quien se dirige. Además, el de México, al que no se puede negar la competencia para juzgar en la materia, ya ha pronunciado su inapelable fallo, que ha sido, podemos decir general, y en ello nos complacemos, en favor del cuadro del señor Cordero.

Lamenta el articulista que habiendo Cordero cosechado lauros en su estancia en Roma, sea en su patria en donde se le agreda, y que sea un extranjero quien arremeta pérfidamente contra él, manifestando lo que le pesa que "México posea un artista como el Sr. Cordero".

En vista de esa actitud y como vindicación, el articulista incluye la carta que dirigiera Felipe Villarelo a Joaquín Pesado desde Roma en junio de 1853. En la misiva se comenta el favorable revue-

lo que en el mundo artístico originó Juan Cordero con su cuadro El Redentor y la mujer adúltera, que fue comentado en los principales diarios romanos como el Giornale de 10 de junio de 1853, en donde se dijo de él:

> es rico en sus concepciones, así como diestro en su ejecución... los coloridos son vivísimos; cada personaje de los que hace aparecen en las escenas que se propuso, están bien caracterizados. En efecto el cuadro es preciosísimo...

Villarelo después de indicar que "si dicha pintura como obra de hombre, tiene algún defecto, o es casi imperceptible, o no pertenece al arte". Agrega además que habló con Cordero y le sugirió diera a conocer en México "los frescos", ya que hay pocos ejemplos de ellos, y que como respuesta Cordero le mostró un bosquejo, hecho para ese género de pintura, específicamente para ornamentar la cúpula del Señor de Santa Teresa; finaliza congratulándose de que el pintor mexicano sea el introductor del buen gusto con "respecto a su arte, en nuestros templos y palacios".

A su vez, el redactor de El Universal, el 23 de enero de 1854, manifiesta el daño que puede hacer la crítica manejada como lo hace Pingret: estima que ese artista, "ha traspasado el círculo al que debieran haberse limitado sus reflexiones y que se propuso ostensiblemente atacar al artista":

> Con perdón sea dicho de los conocimientos del señor Pingret, nosotros no hallamos la ventaja que pudiera resultar a México de la adquisición de un buen cuadro que aumente el número de los que posee, y que cuando más no serviría sino para que los discípulos de la Academia sacaran algunas copias, si dicha ventaja ha de compararse con lo que al país resulta de haber he-

> cho de uno de sus hijos un aventajado artista que le honra en el extranjero, y que contribuirá a la difusión de la aplicación y del gusto en el suelo que lo vio nacer.

En cuanto a la mala intención con que Pingret señala que Cordero no se dedica a la enseñanza de la pintura, el redactor de El Universal aclara que el pintor no se halla impartiendo cátedra en San Carlos, porque acaba de llegar al país, y saca como consecuencia de los furiosos ataques que es claro que:

> [Pingret] hubiera preferido pintar la cúpula del Templo de Santa Teresa, mientras el señor Cordero se dedicaba a enseñar a los niños a hacer 'ojos y orejas'. Esto nada tiene de extraño ciertamente, pero sí hay mucha injusticia en querer hacer víctima al señor Cordero del mal humor que causa una esperanza frustrada.

En El Universal se aconseja a Juan Cordero que haga caso omiso de la provocación de Pingret. El diario se disculpa por no haber comentado tal pintura y, sin hacer hincapié en sus méritos se refiere con patriótico orgullo a los triunfos de Cordero en Europa y México:

> Ni creemos que el cuadro del Redentor y la mujer adúltera pueda ser de tanto mérito como la Transfiguración de Rafael o el Descendimiento de Rubens, ni creemos que el señor Cordero haya entrado ya en la categoría de los grandes maestros del arte. Pero ¿había de estar reservado al señor Cordero después de haber recogido los aplausos de los inteligentes en la Ciudad Eterna, y haber dado un justo título de orgullo a sus compatriotas residentes en el extranjero, venir a ser blanco en su mismo país de los tiros de la injusticia y de la envidia?

> A la verdad que ni el señor Crodero pudo nunca haber esperado tal acogida, ni nosotros, a fuer de mexicanos, podemos dejar de decir algo en su defensa. Nosotros respetamos los conocimientos artísticos de Pingret... pero el señor Cordero siempre nos hallará a su lado en la presente cuestión: siempre se nos contará en el número de los más celosos defensores de las glorias artísticas de nuestro país.

Sin duda alguna dio fin a la polémica que originara el cuadro de Cordero, el hecho de que, el 3 y el 4 de mayo de 1854 en El Siglo Diez y Nueve, en un gran editorial que abarcaba toda la primera plana, incógnito reportero incluyera la carta que el pintor italiano Steffano Ciccolini había escrito al "Ilustrísimo y Reverendísimo señor D. Carlos Borgnana, canónigo de la Patriarcal Basílica Lateranense".

Antes de publicar la carta, el cronista de El Siglo XIX externaba la siguiente opinión, que parece fue la más generalizada en la prensa y en el ánimo de los "inteligentes" de la capital.

> Los amantes de la pintura han experimentado un verdadero placer al contemplar el hermoso cuadro de don Juan Cordero, El Redentor y la mujer adúltera, obra que con justicia se atrajo la admiración pública en la última exposición de nuestra academia de San Carlos, y a la que como a todas las obras del genio, no han faltado para acrisolar su mérito ni los dardos venenosos de la envidia. Tratándose de la gloria de uno de nuestros compatriotas, nos parece que la mejor respuesta que darse puede a toda clase de invectivas, es la apreciación que Steffano Ciccolini ha hecho del cuadro, y por lo mismo nos es grato traducir en seguida la carta en que persona tan inteligente emitió su parecer cerca del gran cuadro.

Se podría barruntar que detrás de la carta estaba implícita la idea de que ese canónigo se interesaba en adquirir el cuadro, mas parece que no era así; la descripción que Borgnana pidió a Ciccolini, se debía solamente a la extrema afición del prelado a las artes.

Ciccolini, en su escrito, hace una breve reseña de los adelantos y el éxito alcanzados por Juan Cordero con sus primeras obras. En seguida alaba el buen gusto del clérigo, su labor como mecenas y apoyo de los artistas, aliento y promotor de aquellos autores de mérito que han sufrido agresiones en su trabajo de creación, y le comenta que como conoce su afecto por las obras de valía y "gustar de ese dulce placer que en ella saben hallar las almas bien formadas", y que por encontrarse fuera de Roma se ve imposibilitado de admirar el cuadro de Cordero, en cortas páginas y pocas palabras le dará idea de lo que es ese cuadro.

Ciccolini, en un análisis meticuloso, después de advertir que el asunto está muy claramente representado y "no hay quien pueda tardar ni un momento en reconocer el acontecimiento", añade que las más de veinte figuras diversas por edad, condición y sexo, revelan con propiedad diferentes estados de ánimo que van desde el "miedo" hasta el "desdén"; en sus diferentes posturas, expresan movimiento y dan naturalidad a la acción; todas atraen, una por una, la atención del espectador; mas sin embargo ejercen especial influjo en quien admira la obra dos personajes "principalísimos"

> uno (...) de grave continente, de majestuoso aspecto, radiando luz en el rostro y la otra una infeliz mujer, pálida, melancó-

> lica, desolada [ante ellos] es preciso decir: "he aquí al Redentor que salva a la mujer adúltera". Bello y tiernísimo espectáculo es el que ha escogido nuestro joven artista... Sucede que cuanto más grande y segura es la simpatía del asunto, tanto mayor es la dificultad que tiene que vencer el pintor obligado a expresar al vivo los movimientos de las pasiones espontáneamente suscitadas, y que darles mayor fuerza con circunstancias y accesorios de gran valor... debéis saber que Cordero no ha descuidado las advertencias, y que ha sabido escoger con tino el momento más feliz que le ofrecía la historia.

El profesor continúa con largas reflexiones sobre ese momento trascendente del Nuevo Testamento, y si bien la mayor parte del relato va encaminado hacia las meditaciones que el pasaje sugiere, en mucha parte de la narración se vierten juicios sobre los aciertos del pintor, como por ejemplo, lo bien logrado de la pluralidad de expresiones de los rostros.

> variedad que ha sabido encontrar el vivaz talento del artista, se funda sin embargo en la unidad y produce esa sencillez que constituye el secreto de lo bello, fácil de conseguir para los estudiosos, obra maestra para los inteligentes.

Acerca de la iluminación de la escena y el manejo de luces, que Cordero supo sabiamente aprovechar, Ciccolini recalca también tal habilidad.

> La luz que suele ser hermosa en la mañana poco después de haberse alzado el sol en el Oriente, límpida y pura, baña todo el cuadro e ilumina los objetos.

Pasa revista al fondo arquitectónico que sirve de marco al suceso y se admira frente a las construcciones, la ciudad y el gran templo de Jerusalén, cuyos mármoles "aunados a los blancos celajes, reparten la luz y acentúan ese acto;" las meditaciones sobre la caridad, la hipocresía y demás sentimientos que saturan la escena, le distraen para luego extasiarse ante la figura de Jesús:

> ¿No tiene la manera más expresiva para robustecer la sentencia pronunciada, esa frente espaciosa, llena de tanta sabiduría, esos ojos vivos, el giro de cuyas pupilas basta para conturbar a la naturaleza, y esos labios destinados a hablar palabras de celeste doctrina? ¿Y no indica la necesidad de obedecer esa diestra inclinada, que imperiosamente señala lo que ha escrito en el suelo? Por esto, en toda la figura hay un ideal que si no fuera por lo bellísimo de la forma, haría temblar al espectador. Es menester admirar los mórbidos y blondos cabellos que descienden sobre los hombros, la dorada barba que cubre el delicado rostro, la suave regularidad del lineamiento, lo pomposo de la túnica roja, el manto azul que no ha alzado aún la mano izquierda, tomándolo al inclinarse para que no cayese al suelo. Lo sobrenatural que en todo se revela, indica que es el venido entre los hijos de los hombres, dice que es Dios. Pero, ¡qué sabio estudio debe haber inspirado esta figura! Y no debe haber sido menos el cuidado empleado en el dibujo de las partes más pequeñas y minuciosas, en la viveza, la armonía de las tintas, la gradación del claroscuro y de la sombra y en la magnificencia del conjunto, que necesita de todos estos auxilios.
>
> ¡Ardua empresa, pero la única, sin embargo, capaz de inspirar la idea de un tipo divino! Esto se propuso Cordero, y lo ha logrado felizmente; y al probar su fuerza en el magisterio más difícil del arte, arrebata a la palabra la facultad de racionar [sic], y produce una obra que sólo puede alabar dignamente quien la ve.

De igual manera va describiendo vívidamente cada una de las figuras sin soslayar detalles, entusiasmándose en el colorido de las vestimentas, en el movimiento de los cuerpos, en lo significativo de los rostros y ademanes; el narrador es tan exacto y vehemente que sin duda va dando cuenta cabal, a quien no conoce el cuadro, de los aciertos y atractivos del mismo, y lleva al lector a adentrarse en ese complejo mundo de encontradas pasiones, moviendo a simpatía para la bella figura de la supuesta amiga de la acusada o a compación por la pecadora, y si es explícito en la descripción de colores en telas y accesorios, informa con exactitud, en breves palabras, de la maestría de Cordero para pintar y subrayar con su pericia de dibujante brazos, piernas, manos, pies:

> descompuestos los rizos de su áurea cabellera, desnudo en parte el cándido seno, descubierto el brazo derecho, poniendo las manos en el izquierdo para que uno y otro sostengan la ropa agrupada y no la dejen caer... sólo ella conserva las sandalias que parecen destinadas a hacer resaltar la morbidez del pie entre los estrechos lazos que la oprimen.

La pormenorizada revisión de Ciccolini no podía haber sido hecha más que por el experimentado ojo de un pintor, que supo captar y poner de relieve hasta lo más nimio. Hubiera sido de desear igual meticulosidad en cuanto a las calidades artísticas, pero en eso el maestro se retrae y finaliza su larga descripción declarándose poco apto para un juicio de ese tipo:

> Y aquí tocan a su término mis palabras, queridísimo y excelente amigo mío. He descrito la invención, la forma de la obra de Cordero: no pudo pintarla mejor. Si ahora entráramos a examinar las bellezas artísticas, osaríamos lo que no podemos, y

> soberbia curiosidad sería buscar el motivo del público aplauso que ha coronado el cuadro del pintor mexicano. Vos, amigo, que tanto conocéis los principios en que se funda la estética, sabéis que entrar en tantos pormenores sólo es dado a los genios escogidos que a la penetración reúnen varios conocimientos.(7)

A los anteriores argumentos hay que añadir el más justo y conocedor enjuiciamiento expresado en las Memorias de la Exposición Universal de París de 1855, por Pedro Escandón.(8) Interesante personaje mexicano quien años atrás -cuando el gobierno mexicano contrató a Pelegrín Clavé y Manuel Vilar para que reorganizaran la Academia de San Carlos- intervino como secretario de José María Montoya en dicha contratación.

En esas Memorias, Escandón se presenta como un sensible conocedor de las Bellas Artes; en los juicios que emite en torno a las obras plásticas presentadas en esa exposición, se refiere no sólo a las americanas, sino a las de todas las escuelas que enviaron pinturas: la austriaca, la española, la francesa, la italiana, etcétera. Sobre Juan Cordero, a más de indicar que fue el único mexicano que concurrió a tal exposición -dato que ninguno de los biógrafos de Cordero asienta- Escandón menciona:

> Brillantes recuerdos de laboriosidad y de talento ha dejado el señor Cordero en Roma, tanto en la composición cuanto en el color. Allí se le considera como un artista.

Siente que Cordero no haya permanecido más tiempo en París, ya que el frecuentar el estudio de los profesores célebres, sometiéndose a su crítica, le hubiera sido muy beneficioso para su progreso como pintor.

A pesar de que ya se han glosado algunas de las reflexiones de Escandón respecto al desarrollo de las artes en Italia y Francia, considero conveniente insistir en lo escrito por este atinado crítico que considera a la Ciudad Luz como el lugar más adecuado para la formación de los artistas:

> En París es donde hay actualmente verdadera escuela, verdaderos profesores que buscan en la naturaleza, como los grandes maestros de Italia, el único modelo que debe imitarse. En París hay un público verdadero que se guía por sus inspiraciones y por conocimientos elevados en las artes, sin cuidarse de si Rafael procedió de tal o cual manera, de si Correggio procedió de tal otra para pintar sus cuadros.

Comenta que el público "inteligente" de Roma "es hoy más que artista arqueólogo", lo que frena la originalidad de los pintores que hacen cuadros religiosos "sin espíritu místico". Para él, y con razón, los años de la fe inspiradora de Leonardo de Vinci o de Andrea del Sarto habían pasado ya. Por tanto, los discípulos de Roma:

> salen excelentes copistas, compositores, si se quiere; pero no artistas verdaderos, porque renuncian a la originalidad desde el momento en que se preocupan más de las obras elevadas, grandiosas y bellas de los grandes tiempos de Italia, que de la naturaleza misma. De ese sistema se sigue que no son más que <u>reflectores</u>.

Agrega que a tal afirmación responde el cuadro de <u>La mujer adúltera</u> y que aunque todos vieron en él una buena composición y no [illegible]grato colorido",

> todos notaron al mismo tiempo que pecaba por lo que flaquean muchas de las pinturas antiguas, incluso las de Rafael: por la perspectiva. No quiero decir, por esto, que el señor Cordero sea declamador, como son casi la mayor parte de los artistas franceses en los asuntos religiosos. Si el señor Cordero hubiese mandado a París su Cristóbal Colón y algunos retratos, habría logrado llamar la atención del público sobre su mérito artístico. Sus obras no habrían tenido un valor d'estime sino la calificación que merece su talento.

Añade que lo que más importaba a la crítica y público en ese momento, era la originalidad, por lo que todos pensaban hallar en el cuadro de Cordero:

> el color local, o lo que es lo mismo, la naturaleza brillante, armoniosa, que ni es la calcinada de España, la melancólica de Roma ni la graciosa de Florencia, sino la reunión de todas ellas, con la grandiosidad solemne del Nuevo Mundo.

Escandón piensa que en el ánimo del público que acudió a la exposición y en el suyo propio, Cordero bien puede pasar por un pintor "italiano, alemán u otro, pero no por español, ni americano" y concluye:

> necesita no poco talento el artista que haga su composición en lienzo de las dimensiones que tiene el cuadro de La mujer adúltera. La manera con que está pintado el primer plan, el número de las figuras y su colocación no menos que su armonioso colorido, todo debió llamar la atención del público.

Este crítico, poseedor de una visión nueva de lo que es el arte, y con un espíritu plenamente romántico, dicta el siguiente consejo a los pintores mexicanos:

> A los señores Miranda y Cordero, como a los otros, diremos que la pintura no está exclusivamente consagrada a los asuntos religiosos para ser noble y perfecta. Nuestra historia presenta episodios de sumo interés que podrían reproducir en el lienzo, con la novedad de que son capaces los artistas cuando rompen las andaderas del sistema y escuela. No tienen que preocuparse sino en seguir el impulso de su propio genio, expresando las pasiones humanas y presentando los objetos que entran en la composición.

Pocos años más tarde, esas mismas exhortaciones harían, a los alumnos de la Academia de San Carlos, críticos mexicanos como Altamirano y Olaguíbel, por sólo mencionar algunos.

Bien pudieron ser los comentarios de Pedro Escandón, los que influyeron en que el artista mexicano diera entonaciones diferentes y mayor carácter al retrato de Doña Dolores Tosta de Santa Anna pintado en 1855 y del que la crítica se ocupó en pocas ocasiones. Entre ellas, El Siglo Diez y Nueve del 12 de junio de 1855, reprodujo en sus páginas un artículo publicado en El Heraldo, bajo el título de "Un cuadro de Juan Cordero" firmado por F. B. En ese artículo se indica que el cuadro fue expuesto en el estudio del pintor. El artículo se inicia con la descripción del cuadro, dedicada a los lectores que no tuvieron el privilegio de admirar la pintura; después comenta que aun los más insignificantes pormenores "perfeccionan y completan el cuadro" y armonizan el "total de la componencia" Señala el crítico que ha procurado que su juicio sea imparcial, pero que pese a

ello está completamente en favor de Cordero:

> En ese cuadro vemos al autor del Colón, de La adúltera, de la Oración del Huerto, de La Samaritana y al que en el magnífico templo de la Señora de Santa Teresa está afirmando su inmortalidad y su gloria. En efecto, el cuadro, si como retrato tiene un mérito indisputable por su perfecta semejanza, como cuadro de composición acaso la tiene mayor. Hay en la figura raramente combinados la nobleza, la dignidad, la dulzura y modestia del natural, y en los accesorios y adornos llenos de originalidad, un gusto y una elegancia exquisitos. Todas las líneas del cuadro son simpáticas, graciosas y variadas. Su dibujo... en extremo vigoroso y alegre. El todo produce en el espectador... sentimientos agradables e imperecederos... Quien tal hace no sabemos hasta dónde llegará.

A los méritos del pintor, añade el crítico la cualidad de la gratitud, que motivó al artista a pintar ese cuadro de un familiar de aquel por cuya magnanimidad y protección ha florecido el establecimiento de San Carlos".

La siguiente obra de Juan Cordero fue de nuevo de tema religioso. El artista sabía muy bien que las pinturas inspiradas en las obras rafaelescas seguían en boga, y que para ganar el lugar del que se sabía merecedor, tenía que seguir esa tónica. De acuerdo a tal idea, pinta el mural Jesús ante los doctores en la iglesia de Jesús María, obra casi unánimemente aplaudida y una buena muestra de su capacidad y pericia como pintor: Manuel Revilla asentó que este mural podría frenar cualquier duda acerca del trabajo de Cordero:

> Habíale conquistado a Cordero algunos sinceros admiradores y adictos, su nuevo cuadro mural al óleo de la iglesia de Jesús María, que representa a Jesús niño entre los doctores, y que cubre todo el medio punto del presbiterio de la iglesia. Si la cavilosidad pudo abrigar la sospecha de que el cuadro de "La adúltera", que trajo Cordero de Roma, no hubiera sido obra exclusiva de él, sino que alguna parte hubiese tomado en ella su maestro Natal de Carta, toda sospecha, a tal respecto, hubo de desvanecerse cuando se vio concluido el de Jesús María, y se manifestaron de bulto los conocimientos y la habilidad de nuestro pintor, y las patentes analogías del estilo del nuevo cuadro con el de "La adúltera". Como fue un trabajo de cierto empuje, en que con desenfado se aprecian vencidas no pocas dificultades de ejecución, ello bastó para afirmar el crédito de Cordero entre sus compatriotas.
>
> Resaltan como cualidades principales del cuadro de Jesús niño entre los doctores (contiene veintiún figuras de tamaño natural), el buen arreglo de los grupos, la excelente ponderación de las masas y la ejecución franca, fácil y sencilla. Si el color no es brillante, tampoco se ve desentonado.

En cambio, las pinturas con las que ornamentó la capilla de Santa Teresa la Antigua sí serían objeto de encontradas reacciones. Una de las primeras revistas que se ocupó de la magna decoración fue La Cruz de junio de 1857. El redactor, que bien pudiera ser José María Roa Bárcena, comenta la opinión popular e indica que esas pinturas no gustaron a la generalidad de las personas inteligentes; pero agrega que algunas partes de la decoración son de buena factura:

> Añadiremos con gusto que una parte no pequeña de lo ejecutado por el Sr. Cordero nos parece notable y muy digna de elogio;

> hay ángeles verdaderamente divinos, pintados, así en la bóveda del templete como en la del coro: la riqueza del colorido se hermana en ellos con la verdad y la naturalidad de las formas y actitudes. Las figuras que representan la Astronomía, la Historia, la Poesía y la Música, están perfectamente ejecutadas y son de muy agradable efecto. En cuanto a la copia de la Transfiguración de Rafael, al óleo, el público ha podido fallar en términos muy favorables al artista durante la penúltima exposición de la Academia de nobles artes de San Carlos. No conocíamos la copia, también al óleo, de la Asunción de Ticiano, pero nos parece muy bien trabajada. La última vez que visitamos la capilla nos pareció que no estaban concluidos los frescos que representan el Nacimiento de la Virgen y la Presentación en el templo: omitimos, por lo mismo, hablar de ellos.

Felipe López López también se ocuparía de ese bien logrado conjunto, del que hizo un minucioso análisis y descripción. Ese estudio se publicó en el periódico La Madre de Dios del 2 de mayo de 1858, y fue reproducido en El Siglo Diez y Nueve del 11 del mismo mes.

Profesionalismo y ética fueron la constante en sus trabajos y atendiendo a esa preocupación, Felipe López López explica que tratará de ser somero en el análisis de ciertos grupos, se disculpa por si en su disertación se encontrara algo exagerado y afirma que a tales excesos le puede conducir el entusiasmo que esa obra le ha causado. Señala también que dada la magnitud de esa empresa, dividirá los cuadros, para reseñarlos, en "parte especulativa y parte práctica":

> Juzguemos primero de la composición o el pensamiento y consideremos el dibujo, el color y método, como ejecución. La concepción, la originalidad y el acierto constituyen al genio, y estas cualidades son patentes en las pinturas que observamos, porque en ellas no hay plagios y sí elección adecuada, verdad, novedad y un portentoso desarrollo de sublimidad, el conjunto

arrebata, la parte embelesa.

López López parte acertadamente de que la obra "es atrevida y bien llevada a cabo"; sin embargo, el encanto que le produce la extraordinaria decoración lo hará caer principalmente en la mera sublimada exposición literaria tan de la dilección decimonónica. No obstante, de tan largo escrito se pueden entresacar conceptos emanados de la lógica y la filosofía del arte, y sobre todo en la segunda parte, encontrar apreciaciones serias de la técnica y formas empleadas por Cordero.

Este crítico está convencido de que el objeto primordial de las obras bellas es el "portento", ya que están destinadas a producir encanto y maravilla. El idealismo en la creación, era imprescindible para su pensamiento formado en la estética neoclásica; de esa manera expone su deleite al revisar la cúpula, mediante una descripción literaria inicial carente de juicios objetivos, pero no de contagioso entusiasmo y atractivo que invita a transcribirla:

> [...] Queriendo comenzar nuestro examen por la gloria que se halla representada en la cúpula, al levantar el rostro nos sentimos bañados por los rayos que se desprenden del foco donde con majestad y cetro en mano, pero ligera cual un verdadero espíritu, posa la figura del Eterno, tan omnipotente y benévolo cual cumple a un Dios. Suaves y dilatadas nubes, transparentes y densas, conforme a la conveniencia, y un graciosísimo grupo de angelillos respirando sutilidad, júbilo y bienaventuranza, forman el asilo de tan excelso augusto Soberano, y lo cierra

> un desvanecido dosel de querubines dorados por el radiante esplendor del astro increado... Deslumbrados con el celestial aparato bajamos por algunos segundos la cabeza, para volver después la vista buscando complemento a aquella inmensidad. En cuanto fue compatible con la posición y la breve contemplación del número de figuras que se encuentran en aquella concavidad, fijamos nuestros ojos en cada una de ellas, las cuales son siete y representan las virtudes; todas nos dieron ideas claras de distinción por sus atributos, en los que nos ha parecido descubrir, además, eminentes pensamientos del autor.

De igual forma, continúa repasando cada una de las figuras que ahí se encuentran, en las que no ve monotonía y sí amplias cualidades imaginativas del artista; del creador de ese mundo de

> felicidad [donde] ni una figura o accesorio alguno rompe la gloriosa armonía. Todo allí es refulgente... todo está decisivo y franco, todo está brillante y propio para un violento efecto; como pudiera desearse para la rápida impresión ánimo fotográfico (disimúlesenos el término). Aquella fulgurante región nos dejó plenamente convencidos de que por composición, colorido, combinación de tonos, ropajes y grupos, el señor Cordero ha suspendido allí su gloria artística, con mano tan firme y concepción tan elevada, que nadie podrá bajarlo.

Hace descender López López la vista a los Evangelistas que ocupan las pechinas, y en ellos detecta la habilidad del artista, capaz de dar la impresión de que esas figuras están resaltadas, por la manera como casi las cincela:

> El relieve es perfecto: aquellas figuras se desprenden maravillosamente; hay movimiento y vehemente ocupación en cada una; están en un equilibrio propio de su acción; la perspectiva de sus efigies es tan exacta que la parte oculta se ve cual si girara: nada desdice en sus proporciones; sus accesorios están muy bien distribuidos y plantados; hay arrogancia y soltura en sus ropas, inspiración en sus cabezas y vigor en sus muslos.

La facilidad en la impresión y colocación de los tres santos, se agranda para López López, dada la dificultad que significa encerrar "con tanto gusto" a esos personajes dentro de los triángulos curvilíneos y en una superficie cóncava. Le asombran asimismo las otras cuatro figuras que reposan serenas, contemplativas y risueñas, dentro de otros triañgulos mixtilíneos, las que reconoce de inmediato por los atributos que las acompañan. Claro está que no podían ser otras que Urania, Clío, Erato y Euterpe, ya que están cubiertas de laurel, mirto y rosas. Ante ella López López dice quedar estupefacto -"¡musas en un templo católico!"- y añorar la presencia de Cordero "para que nos explicase tan extraño pensamiento"; pero añade que por necesidad él sólo despejó la incógnita, y que ese pensamiento que en un principio le pudo parecer "temerario", es tan sólo

> incienso puro, fausto homenaje rendido a la divinidad. En efecto, los bellos ideales representan la Astronomía, la Historia, la Poesía y la Música; es decir, son emblemas de las ciencias y las bellas artes; todavía más, emblemas de la inteligencia: y ¿de dónde nos viene tan sublime facultad si no del Creador?... Justo es, pues, que también tengan su lugar en la Santa Casa, a donde recurrimos desde niños a implorarla todos los hijos de Adán.

En la revisión, algunas posturas de los santos le parecen un tanto forzadas aunque necesarias; en cuanto al Cristo colocado en la concha que abriga el ciprés:

> El escorzo del Cristo es admirable, admirable su fluctuación y admirable el enlace; aquella adorada carga no pesa, todo es místico y sutil, hipostático y vaporable. Los ángeles que llevan la Cruz hacen algún esfuerzo, pero también giran fácilmente. El fondo del celestial coro es lúcido y lleno de reverberación.

Para el crítico ese asunto, el "más análogo al ornato del templo", es la "magna composición del ilustre pintor"; si tal composición está "bien desempeñada, su ejecución corresponde sin truncarla ni humillarla".

La detallada relación continúa y destaca las figuras de los cuatro apóstoles de cuerpo entero; llenos de gracia los grupitos de angelillos y serafines que pululan por todas las bóvedas en actitudes "grandiosas y elegantes por doquier". Igualmente buenas son las copias hechas por Juan Cordero de la Transfiguración de Rafael y La Asunción del Ticiano, colocadas respectivamente en los altares de derecha e izquierda.

López López advierte que toda la narración anterior es la parte especulativa de su escrito, y que en seguida pasará a mencionar la parte práctica de esas pinturas que "hoy absorben la curiosidad de toda la población de esta capital". Con el conocimiento y la seguridad que este da, con objetividad y con un lenguaje técnico, resume la totalidad de valores:

> El dibujo es correcto y nos parece de la escuela de Rafael: los contornos aunque resueltos, son dulces y flexibles; en los ropajes se sienten las ráfagas del viento y en los músculos se transparentan los vastos conocimientos que el artista posee en anatomía: son torneadas y de bulto las cabezas y extremidades y con la morbidez necesaria del sexo y la edad que representan. El colorido es peculiar del pintor mexicano... luminoso, vivo; jugoso y de mucha energía en el claroscuro, singularísimo por el bañado contraste de reflejos y un tornasol riquísimo: el iris de todas partes, sin choques, ni volencia, puro, distinto y armónico: parece que los rayos de sol y el aire húmedo lo producen y no el pincel de un mortal, da el mismo efecto del alborozo de la naturaleza contemplada en su mediodía, al través de un prisma del más claro cristal.

Sabe López López que es el colorido vibrante el que ha molestado a los críticos poco "inteligentes", que hechos a las suavidades neoclásicas ven con horror lo que consideran estridencias de mal gusto, y a ellos les espeta que no están acostumbrados ni familiarizados con:

> el fúlgido concurso de los Elíseos, de los templos de Talía y Terpsícore, donde se ven carnes de rosa, oro y carmín, telas de zafir, nieves arrebol y escarlata, y donde centellean esmeraldas, rubíes, topacios, bruñidos metales. Hasta ahora solo habíamos visto en esas telas y objetos la brillantez: Cordero ha puesto todos los cuerpos bajo la apariencia del mismo influjo, sin que tenga cabida la confusión. Además, la hermosura del colorido es tan sostenida que no encontramos allí nada chillante, aunque todo nos pareció vivísimo. En este punto unimos nuestra aprobación a la de los sectarios del buen gusto y del buen tono.

Respecto al manejo y al método empleados por Cordero, López López se encuentra confundido y no sabe a ciencia cierta si las pinturas están hechas al óleo, al fresco o al temple. Percibe en ellas el "vigor del óleo", pero halla que el empaste no es igual y que "cierta opacidad" denota que no es óleo; esta diferencia la advierte todavía más comparándolas con las de la "capilla del Rosario de Santo Domingo o las de la Mesiana de San Francisco, obras del humilde y distinguido artista don Santiago Villanueva, en las que no se palpa tanta solidez, y cuya suavidad está buscada únicamente por medio de la gradación". López López asegura que ese efecto no lo hubiera podido lograr Cordero debido a que

> es sumamente difícil, casi impracticable en el templo porque como se obtiene el efecto al pintar frecuentemente tintas frías o calientes, vienen a echarlo todo a perder, dejando las más de las veces el muro inaccesible al estudio. Indudablemente el señor Cordero ha empleado un método especial, que reúne las ventajas del óleo para su manejo y la opacidad del temple para su efecto. Mas quizá este raro método tiene otras dificultades: tal vez requiere prontitud, seguridad y conclusión... hemos tenido también presentes los inconvenientes que han circundado la obra, y contra los que tan heroicamente ha ideado el artífice, tomando por muy grave el de pintar figuras colosales en superficies que no son planas, recibiendo la luz como se derrama en el local y sin poder remover otros obstáculos que sería cansado enumerar.

También habla de la finura y modestia de Juan Cordero, de los éxitos que ha tenido en Guadalajara y Guanajuato, y deduce que tales triunfos le han de proporcionar mayor halago que los extranjeros por ser de su país; y concluye afirmando que tanto la parte

especulativa como la práctica hechizan en la obra comentada, entiende que existen diferencias y originalidades en ellas, pero que

> aunque de distinto género, en modo alguno mancillan una reputación tan famosamente adquirida en Roma por su Colón, en París y Londres por su Adúltera, sabe Dios hasta dónde habrá llevado el vuelo su merecida fama. El señor Cordero ha conquistado títulos y laureles en el emporio de las bellas artes: Italia, Francia e Inglaterra le admiran, ¿qué puede estimularle ya? ¡SU INMORTALIDAD, LA GLORIA DE SU PATRIA! (9)

Varios años más tarde, en El Federalista del 21 de enero de 1872, en el artículo titulado "La Academia de San Carlos. Mirada retrospectiva", Alfredo Bablot al recordar al pintor neoclásico, quien antecediera a Cordero en la decoración de la primera cúpula de Santa Teresa la Antigua, anota que "El señor don Juan Cordero no ha logrado ciertamente hacer olvidar a Rafael Ximeno".

Manuel G. Revilla, a su vez, glosa determinados comentarios en torno a la cúpula mencionada, y está de acuerdo en que era cierta la dureza de algunas entonaciones y que por eso no agradó a las personas acostumbradas a los tipos "apacibles y tranquilos de los cuadros de los discípulos de Clavé". El público se mostraba desconcertado con

> aquellas figuras enérgicas, aquel ímpetu de movimiento en los grupos, aquella audacia en la actitud de las figuras. Esto presentaba algo de teatral ciertamente, como teatrales eran asimismo las tintas chillonas de los ropajes; pero tales circunstancias no quitan que la decoración tuviera, por otra parte, como realmente las tiene, cualidades sobresalientes que escaparon a la perspicacia de los severos censores. (10)

Para Revilla el asunto y la composición fueron felices, y Cordero se mostró como un verdadero maestro, "conocedor de la perspectiva ascendente, y con soltura en la ejecución. Pero todo esto quedó como velado a los ojos de la crítica de entonces". Comenta también que pese a las objeciones de los "adictos a Clavé y enemigos de Cordero",

> no puede negarse que toda la decoración de la Capilla de Santa Teresa, singularmente la de la cúpula, estuvo perfectamente concebida y desarrollada. (11)

Revilla repara, sin embargo, en que las tintas son chillantes y duras, porque

> lo feliz de la invención, el buen arreglo de los asuntos, la valentía y bravura con que fue desempeñado todo el trabajo decorativo, pedían, en verdad, un color más en armonía con tan sobresalientes cualidades. Faltóle a Cordero, para ser un excelente decorador, las dotes del buen colorista. (12)

La cúpula de la iglesia de San Fernando, pintada con colores más atemperados, tuvo mejor acogida, y el Diario de Avisos de julio 13, 14, 18 y 19 de 1860, publicó en serie un extenso artículo, que aparece firmado por "Varios mexicanos". Revilla aclararía más tarde que fue escrito por Felipe López López. La larga relación que realiza paso a paso acerca de las pinturas de la cúpula y pechinas de la iglesia, tiene el peculiar atractivo de estar hecha a manera de diálogo entre varios amigos, a quienes uno de ellos invita a pasar una tarde, de un "programa festivo y de gratas sensaciones", en la

iglesia de San Fernando. Lo poco usual de la invitación admira a los amigos, quienes ante la perspectiva del "encanto, al que se unirá la sorpresa", acuden con curiosidad al templo; ahí, el organizador del paseo presenta la obra ejecutada por Cordero en los términos siguientes:

> Contemplen ustedes esa cúpula y esas pechinas y digan con sinceridad si el talento del compatriota que las decoró, no merecen la admiración de ustedes; y si la bella inspiración del afamado Cordero no puede ofrecer encanto para toda una tarde.

Los visitantes dicen gustar del espectáculo, y sus asombradas expresiones y conjeturas van conformando la crítica. Se establece que el tema "está bien desempeñado", que la Purísima se destaca bellamente al igual que las figuras que vuelan a sus pies, que los personajes "armonizan bien"; que las colosales figuras de las pechinas, son de buenas proporciones para "el efecto de la distancia".

López López aprovecha para recordar la cúpula de Santa Teresa, al apuntar algunos cambios que se observan en San Fernando y parecen defectos a sus compañeros:

> ¿Qué les habrá llovido a esas cantatrices, o por qué están tan deslavadas? -No les ha llovido: sino a lo que me parece, Cordero ha querido variar de tono en ese grupo, ya sea por efecto de perspectiva, ya porque se le tachaba de dureza. -¡Cómo con dureza! ¿Pues qué pinta con colores duros o de dónde viene la expresión dureza?- yo no sé afirmativamente: unos dicen que es dureza marcar mucho los contornos y el dibujo en general de la figura; otros la hacen consistir en el color cuando no está bien desvanecido, o que choca fuertemente con los adyacentes sin armonizarse. Entonces yo estoy por la dureza, digo la de dibujo, porque sólo así se ven bien las figuras. Por otra parte me parece

que se necesita valentía para resolver; como que así no se deja duda de lo que se ha querido expresar.

En ese tono admirativo y a la vez didáctico, transcurre el diálogo; se habla de los "extraordinarios conocimientos de anatomía de Cordero", de su capacidad de invención, basándose naturalmente en las autoridades religiosas. De cómo sabe representar la atmósfera, de la variedad y flexibilidad de los angelillos.

Al corro de amigos se une un "cierto artista, honrado a las cabales... y respetable... por su inteligencia y juiciosa aplicación". Éste interpreta la "selecta composición" de Cordero y da una fundamentada explicación de los valores de la pintura:

> su franco y acertado dibujo, su espontáneo manejo, el armonioso colorido, el razonado claro-oscuro, la interpretación gloriosa, el lucimiento de los ropajes, la frescura de las carnes, la variedad de las entonaciones, el gustoso enlace de los grupos y la brillantez de toda la obra...

La técnica es motivo de discusión; el artista rebate a quien se decepciona porque la cúpula no está ejecutada al óleo, y de paso va a la defensa de lo hecho por Cordero al señalar:

> Esta clase de decoraciones conviene que sean al temple o al fresco por varias razones: primera por su extensión, segunda por su manejo y economía, y tercera por su opacidad y mejor efecto. Pintándose al óleo, la preparación sería rebelde y desigual, la ejecución tardía, resistente y costosa; su efecto pesado por una parte, dificultoso y nulo por otra, a causa del brillo, y en total menos duradera la obra, porque se destruiría muy fácilmente.(13)

Concluye la charla con el deseo general de los visitantes, de publicar un artículo sobre la pintura de San Fernando; ..."un opúsculo analítico-crítico-laudatorio". Dado el encanto no exento de ingeniosidad, y la original manera empleada por López López para comunicar sus impresiones enseñando al público a apareciar obras de tal naturaleza, y además porque esa crítica no ha sido reproducida, considero oportuno incluir todo el artículo en el apéndice.

Al igual que su obra mural, de nuevo llamó la atención de la crítica la obra de caballete de Cordero. En 1856, en El Monitor Republicano de 12 de enero, se comenta el Retrato de la familia Gallardo. El crítico, ya dentro del espíritu romántico al que atraen el "realismo" de la escena y sobre todo el goce sensorial y el gusto por la sensualidad y plasticidad de la pintura, después de describirla con gran detalle, deleitosamente comenta:

> son tan parecidas las figuras, el pincel del artista ha sabido trasladar al lienzo con tanta fidelidad las fisonomías, que quien haya visto una sola vez al señor o a las señoritas Gallardo no puede menos que reconocerlas inmediatamente en el cuadro; aquellas figuras parecen animadas, no se puede creer que estén sobre una superficie plana; hay momentos en que la ilusión es tan completa que le parece a uno percibir la ondulación de aquellos senos de alabastro o el crujido de los vestidos de raso. El señor Cordero ha sabido evitar con suma maestría el defecto que es el escollo habitual de los retratos de familia. No es aquella una serie de figuras inanimadas de facción ante el público que las contempla. La obra del pintor mexicano es un cuadro de invención; un cuadro que revela la imaginación

creadora, el genio observador del artista. Sus figuras todas están agrupadas con suma naturalidad, cada una revela su carácter propio, conservando la armonía general, y las distancias están tan bien conservadas que las figuras se destacan de la tela.

El romanticismo de Cordero está implícito en la colocación de las figuras, el sensual y minucioso detalle con que trabaja el cuadro, el jardín que sirve de fondo y el "realismo y verdad" de los accesorios:

> El observador mira la costura de los vestidos. El vestido de terciopelo de la señora se ha manchado con el polvo del suelo y hay tanta propiedad en esta circunstancia, que ganas vienen de sacudirlo. Los pliegues de los ropajes y las sombras están muy bien estudiados. El terciopelo se creería acabado de salir de la fábrica; la seda cruje; relumbra a la luz, cambia de reflejos; y en el vestido de la señorita más joven, hay un listón volante y parece imposible que no se meneara con el aire. En suma, el cuadro es admirable en su conjunto, admirable en sus detalles, y sólo serviría para fundar la reputación de un artista.

El que México tuviera un artista cuyo talento había alcanzado el reconocimiento de los conocedores en la Ciudad Eterna, mueve al redactor, lleno de orgullo patrio a finalizar:

> En cuanto a nosotros mexicanos amantes de las glorias de nuestra patria, excitamos al señor Cordero a que continúe trabajando sin desalentarse jamás. La carrera mundanal del artista está sembrada de abrojos, de decepciones, de escollos infinitos; pero el que siente arder en su mente el fuego santo de la inspiración debe vencerlo todo. (14)

Siga el señor Cordero su misión y la patria bendecirá al hijo que la cubre de gloria.

No obstante, la crítica seguiría deteniéndose con fruición en los cuadros de asunto religioso y haciéndolos motivo de encontrados enjuiciamientos, como sucedió con la Stella matutina. Estrella de la mañana que al exhibirse en 1864 en San Carlos, motivó a Manuel Payno / una larguísima pieza literaria acerca de la figura de la Virgen María y cómo en sus distintas advocaciones, continuaba siendo fuente de inspiración para los artistas.

A seguidas Payno afirma que las grandes obras de arte no se juzgan con "el cartabón ni con la gramática sino con el sentimiento", porque:

> Sería ridículo juzgar a muchos de los cuadros de Rafael Sanzio, con las reglas de Mengs, como lo sería estimar el mérito de Shakespeare conforme a las reglas de Boileau. Hay en ciertas obras artísticas algo de grandioso, de profundo, de comprensible, que a veces no se puede definir, ni nunca juzgar con reglas comunes. En esta categoría colocamos el cuadro del señor Cordero.

Payno indica que María ha inspirado a Cordero como inspiró a Rafael, a Correggio y a Murillo, y aquí cabe recordar que Murillo era, para entonces, el maestro que alcanzaba mayor admiración.

> El cuadro... representa, del tamaño natural, a la madre de Dios, con una larga túnica blanca y un manto azul que flota con el viento. A los lados del cuadro hay unos grupos de angelitos medio envueltos en las nubes. A la derecha está un ángel medio postrado y cubriéndose amorosamente con el manto de la Virgen. Al pie hay otro ángel de cabello rubio de oro que flota con el

viento, y va derramando flores sobre la tierra. Tal es el compendio de la distribución.

Después examina la composición que sin ser original, presenta cierta novedad; no se trata de una simple copia ya que

> Cordero ha compuesto su cuadro, es de su invención, de su manera, de su estilo, de su carácter, en una palabra, no es copia de Rafael, ni de Correggio... es un cuadro absolutamente de Juan Cordero. Para nosotros esto recomienda mucho la composición.

Observa Payno que los grupos de angelitos son comunes particularmente en los cuadros de los grandes maestros: "así no es un reproche el que hacemos al señor Cordero". En cambio hay originalidad y mayor belleza en el ángel medio cubierto con el manto flotante de la Virgen y que "armoniza perfectamente la composición", mientras que

> el ángel rubio que esparce rosas en la tierra, es un pensamiento bellísimo y cristiano que reemplaza bien a la aurora del paganismo, que se ha considerado una de las figuras más poéticas y frescas.

En cuanto a la ejecución, destacan primero la figura de la Virgen, el ángel del manto y el ángel rubio al que también llama el ángel de las flores. La Virgen es poseedora de un rostro bello e idealizado:

> cuya mirada penetrante en el éter busca a Dios a donde va, la nariz rectangular y no muy romana, la boca suave, rosada, bondadosa... el colorido suave, blanco, con un fondo de hoja de rosa. Ya se sabe que este colorido, que los españoles han dado

a sus vírgenes, es el que tienen los inteligentes por más bello.

Sólo rivaliza con la Virgen el ángel del manto que "es una figura enteramente cristiana", mientras que el de las flores "es algo mitológico". Las vestiduras caen bien "con naturalidad" y dejan ver, "como conviene para una pintura religiosa, solamente algunos contornos que no chocan con la honestidad". Es curioso como deduce el supuesto carácter mitológico del ángel de las flores:

> no porque recuerde la aurora de los antiguos, sino porque hermoso, rubio, simpático, como es, no tiene esa unción cristiana del ángel del manto.

El meollo de tal tirada literaria que aspira a tener visos de profundidad religiosa, está en que el escritor descubre en el cuadro peculiaridades que sólo la obra de Cordero presentaría en esa época, y que para Payno se hallan sobre todo en el colorido.

> Hemos hablado del fondo del cuadro, y dicho que era el que debía de ser, pero añadiremos que el señor Cordero se ha excedido en esas tintas y toques difíciles. Rubens se distingue por la mucha encarnación en el desnudo. Rembrandt por el fondo oscuro y las tintas pardas muy fuertes. Murillo por las transparencias de los fondos. Francisco Francia por lo brillante de los colores de las ropas. A este pintor se acerca quizá más, en cuanto al colorido, el señor Cordero. Sus cuadros todos son de un brillo y de una luz que a veces cansa los ojos, y tiene una manera especial para las telas; la mayor parte parecen finas, pero gruesas como los brocateles de León. ¿Es un defecto? creo que no:

> es una manera, es un estilo, un tipo que caracterizará los cuadros del señor Cordero. Conviene siempre que el colorido de las ropas sea fuerte, que los pliegues sean pocos y profundos, que la tela sea gruesa. Ésta es una cuestión de estudio, de oportunidad, de aplicación práctica, según la figura que se viste.

La brillantez en el colorido y el volumen de las telas sumen a Payno en nuevas consideraciones que lo llevan a encontrar afinidad entre Cordero y los "pintores italianos". No dice el novelista cuáles, pero lo importante es su observación de que Cordero tiene una "manera especial"; y premonitoriamente Payno finaliza su escrito:

> El cuadro es digno de nombre y de fama. Falta para que la tenga completa que el señor Cordero se muera, y los años den a las figuras la redondez de los contornos y el colorido que caracterizará los cuadros del señor Cordero.

La Estrella de la mañana volvió a exhibirse diez años después, en la misma Academia de San Carlos, en 1875. José Martí en "Una visita a la exposición de Bellas Artes", publicada por la Revista Universal de 29 de diciembre de 1875, dedica gran parte de su artículo a revisar ese cuadro, que "llama desde el primer instante la atención por su originalidad de colorido". El criterio de Martí es diferente al de Payno. Martí comenta que "todo anda y se transforma, y que los cuadros de vírgenes pasaron". Pese a ello piensa que existe una tradición para pintar a las vírgenes y los ángeles que suelen acompañar a tales cuadros:

> Una Virgen obliga a la claridad, a la nebularidad, a la ternura; debe haber en el dibujo una pureza exquisita; en las ropas transparencia, en la fisonomía angélica expresión... en las concepciones todo debe ser análogo... una Virgen, producida como imagen de amor en medio de los cielos, quiere a su lado como conjunto de pureza ángeles que tengan algo de amor, de pensamientos y de formas de mujer.

Martí señala que el nombre y el mérito del artista "ordenan el respeto", pero que a pesar de ello, no puede menos de hacer algunas observaciones a ese cuadro. Lo que molesta al poeta, es el vigor con que están pintadas las figuras, el carácter varonil de los ángeles, el fuerte colorido y la dureza de los paños. En fin, todo aquello que se aparta de los cánones señalados por él para ese género de pinturas y que conforman las novedades de Cordero, que lo muestran como un pintor original. Martí apunta esos "defectos":

> Hay sobrado vigor en todas las líneas de ese cuadro... La Virgen de Cordero es hija de una inspiración más atrevida que tierna; su rostro no es bastante delicado; sus extremidades no son bastante perfectas; los pliegues de su manto son demasiado bruscos. Más vigoroso que celeste es también el ángel hermoso que cautiva las primeras miradas; respetamos y amamos la inspiración propia, y esta figura la tiene... Es completamente suya la manera rojiza con que se ve el color. Pero no es tampoco tan delicado en la ejecución como la creación exige, ese ángel de brazo fornido, de ropaje verde, iluminado por luz más propia del infierno que de los puros espacios celestiales. Pudo ser así Luzbel; pudo ser así Miguel cuando doma y tritura a la serpiente; pero el ángel anunciador no fue jamás así... el Creador puede estar rodeado de ángeles varoniles, [una Virgen no].

Martí insiste en que los errores, más que en la técnica -"dureza de ropajes", "luz impropia", o bien "grosor de las líneas" residen en que la ejecución de Cordero no "realizó la creación". Tal defecto es debido, según el poeta, a que el pintor, demasiado humano, no podía ejecutar bien una figura que no salía de su corazón. "Si la religión no está en el alma ¿cómo ha de estar la unción religiosa en el pincel?". Sin embargo, Martí exculpa a Cordero de no ser un pintor místico, ya que "el misticismo no está, en la sociedad que se mueve, en las necesidades por completo distintas de la vida actual". Para el poeta no basta que el artista haya recibido una educación católica o que la creencia del dogma se "produzca por la sobreexcitación de un carácter tierno", y aconseja:

> A nueva sociedad, pintura nueva. Imagínese y créese; que en todas épocas existe lo fantástico; pero no se ate la imaginación a épocas muertas, ni se obligue al pincel a mojarse en los colores del siglo XI y del XIV. Hoy poblamos nuestra alma de fantasmas: realicémoslos y prodiguémoslos... no vuelvan los pintores vigorosos los ojos o escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original... puesto que pasó la época... copien la luz en el Cinantécatl y el dolor en el rostro de Cuautemoctzín... Pinte Cordero, ya que tanto ama las tintas rojas de la luz, cómo al pie de las espigas de maíz quebrantadas por las cárceles del conquistador, lloraba al caer la tarde amargamente un indio sobre la vestidura ensangrentada del hermano que pereció en la pelea. (15)

Con tal crítica, Martí se convertía en vocero de las exigencias nuevas a los artistas. Del deseo de que éstos olvidaran lo ajeno

y volvieran sus ojos a lo mexicano. El júbilo del triunfo del país sobre la Intervención francesa, había motivado a Ignacio Manuel Altamirano a pedirles él también, lleno de fervor nacionalista que fuera lo nacional la fuente de su inspiración requerimiento también que hizo extensivo a los escritores. Martí, gustoso de lo cotidiano de las costumbres y epopeyas americanas, recogía con agrado lo dicho por el maestro. De ahí su exhortación a Cordero.

Felipe López López, afecto siempre a la obra de Cordero, escribiría en El Federalista del 10 de enero de 1876, elogiosos párrafos en torno a la Stella Matutina, como defensa ante lo dicho por Martí, y empezaba con vehemencia:

> ¡Grandiosa concepción del genio! ¡Creación sublime del arte y de una fantasía religiosa!...¡Efecto bellísimo de luz y de armonía! ¡Qué candor y qué dulzura de expresión! ¡Que arrobamiento en el virginal rostro de María! ¡Qué mística unción en la mirada en los ojos del arcángel que la adora!¡Qué benignidad y bienaventuranza respira este celestial emisario que va impregnando el espacio de aroma sacrosanto, simbolizado con las variadas flores que derrama!

Por lo demás, para él están bien logrados los ropajes "flotantes y originales", los "ebúrneos brazos y extremidades pulidas y bien formadas"; considera que el colorido es "magnífico por su singularidad, su empaste, su riqueza de tonos e impresionables armonías". Refuta punto por punto lo dicho por Martí acerca del cuadro, recuerda el escrito de Payno, barrunta que detrás de la crítica de Martí se encuentra la mano de Clavé y sus discípulos, ya que el poeta al ini-

ciar su artículo menciona que en su visita a la Academia le acompañaron alumnos de la misma. Afirma que Martí ha escrito juicios contradictorios:

> Los arrogantes elogios que de vez en cuando salpican de esa pluma, y las confesiones que la maravillosa obra arranca a su crítica, de atrevida, inspirada y original, son ya indicios de que la agita más la influencia de lo bello que las sugestiones de la rivalidad.

Paso a paso va rebatiendo lo que Martí señalara como negativo en cuanto a dibujo, colorido, creación, vigor, composición, etcétera. Todo lo hace López López con agudeza y parcialidad, que se piensa no como el reflejo de la amistad entrañable que le unió con Cordero, sino como expresión de lo que para este crítico era el verdadero arte; de esa manera hace los siguientes juegos intercalando sus opiniones con la crítica de Martí:

> "Hay sobrado vigor en las líneas de este cuadro". Éste es el aplauso. Si el dibujo es bueno, mejor que se vea; el que sabe lo que hace no esconde... "Es completamente suya la manera con que ve el color". ¿Créese desacreditar el colorido de Cordero con tal concepto? Pues aún tomándole en toda latitud sería una alabanza. Tiziano, Rubens, Velázquez y los más acreditados pintores no quisieron verle de otra manera, y ¡ay del pintor que no sabe verlo así!... No se comprende cómo puede llamarse rojizo al colorido de Cordero que únicamente es dorado, caliente, y con el iris que piden la ciencia y el arte... Ni hay la dureza de ropajes que se opina, ni puede ser a propósito la ampulosa calificación de grosor de líneas. Los bien determinados pliegues, que agradabilísimos y artísticos son en juego y forma porque dibujan ligeramente el desnudo, obedecen todas las reglas, incluso las de no esconderse ni desvanecerse a la distancia que

el cuadro exige para ser visto.

Reitera el que sin duda se ha sorprendido al escritor "inculcándole juicios desfavorables" para Cordero, ya que no hay otra manera de explicar que Martí haya exagerado "hasta la hipérbole defectos" que en realidad no se encuentran en la obra que presenta bellezas tan ostensibles, y termina recordando a sus lectores que el escrito es de alguien ajeno a lo nuestro:

> ¡No!, el que así desconoce las bellezas de este cuadro no es mexicano, por más que quiera persuadirnos en sus conceptos vertidos ante el paisaje de Velasco; el que se ensaña contra Cordero en apreciaciones tan injustas, no puede ser su compatriota.

En la misma exposición se exhibió otra pintura de Cordero, el Retrato de las hijas de Manuel Cordero, que también fue comentado con rigor por Martí, y defendido por Felipe López López.

Como ya se ha apuntado, los retratos conforman la mayor parte de la producción pictórica de Cordero. No obstante, poco se fijó la crítica en esas obras, ya que la mayoría de ellas permanecieron lejos del público, en las colecciones de las familias que las encargaron. Manuel G. Revilla, al referirse a algunos de los retratos pintados por Cordero, expresa las "condiciones diversas" que se necesitaban para ser buen retratista. Pese a haber sido escritas a principios del siglo veinte, encierran el pensamiento decimonónico al respecto; por lo tanto considero oportuno transcribirlas:

> Condiciones diversas se requieren para ser buen retratista. Es la primera, que sepa verse con exactitud la forma, para trasladarla con fidelidad al lienzo; esto es, que el pintor sea buen dibujante, pues de otro modo, alteradas las formas, por la falta de su puntual representación, piérdese la primera condición del parecido. Luego, y para este mismo fin, el pintor ha de ser justo en el colorido; ha de dominar la composición, para combinar con acierto el arreglo del tocado y del traje, y escoger el ademán y la postura; ha de estar familiarizado con el natural a tal punto, que pueda elegir de él lo esencial, prescindiendo de lo accesorio; y últimamente ha de tener la facultad intuitiva necesaria para sorprender la expresión característica de cada persona, sin desnaturalizar su índole privativa. Sólo con el concurso de todas las circunstancias dichas, habrá de conseguirse la puntual representación del parecido, supremo objetivo del arte, para el caso.

A tales requisitos se plegó Cordero. El primer retrato, con que llamó la atención, fue el de la familia Gallardo, del que ya ha quedado constancia. Parecida composición a la del Retrato de la familia Gallardo, tiene el Retrato de las hijas de don Manuel Cordero; tal vez más dureza en el tratamiento de los paños, debida a la intención de Cordero de conseguir mediante ella el dar una mejor impresión de volúmenes, cosa que ya había advertido el reportero de El Monitor en el Retrato primeramente citado.

Este romántico retrato de sus sobrinas no podía pasar inadvertido para Felipe López López, el incansable admirador de Cordero. El crítico le dedica en El Federalista de 26 de noviembre de 1875 un extenso y elogioso artículo, titulado "Un cuadro para la Exposición"; en poética prosa describe el cuadro con gran minuciosidad, y alterna su reseña siempre laudatoria con interesantes juicios sobre la pintura.

Inicia sus reflexiones comentando la calidad primordial del retrato, el parecido:

> Indudablemente que como decís, la primera condición de ese retrato debe ser el parecido, y que éste no debe restringirse a sólo la exacta semejanza de facciones, a la idéntica expresión de fisonomía y a la absoluta conformidad de la cabeza, busto, torso o cuerpo entero: sino que en el semblante debe aparecer la animación característica de la persona, y la expresión ha de revelar como en el natural, el estado psicológico del modelo.

Las imágenes responden cabalmente a lo expuesto por López López, quien añade que Cordero ha ejecutado el cuadro con el "correcto dibujo de Ingres, el iris famoso de Delacroix y la belleza juiciosa de Flandrin". Ahora bien, si hay gran parecido con las retratadas y reflejo de su carácter en los rostros, la placidez de las mismas es otra característica importante; y el crítico aclara:

> No exijáis mayor expresión en sus fisonomías, porque sería inconducente; la cara que ríe, llora o expresa pasiones fuertes, pertenece al asunto histórico y no al apacible aspecto de un retrato.

Descubre que es excelente la composición, pues en el cuadro "moran con natural comodidad las cuatro hermanas". El tratamiento de las telas y los detalles de las mismas; reflejos y opacidades, transparencias, texturas vaporosas, en fin, todos los detalles, son subrayados, así como la interpretación correcta de la moda, peinados, tocados. Ese análisis le sirve para mencionar la pericia de Cordero, so-

bre todo en la feliz manera de pintar el crespón blanco de uno de los vestidos, tela que por su color, vaporosidad y transparencia, así como por sus tonos mate, siempre significó un reto para los pintores:

> Los maestros más famosos del arte esquivaban prudentemente este escollo, y sólo se servían de la delicadeza de semejante prueba en casos muy raros, arrojando las más veces en el centro del cuadro un corto paño blanco, únicamente para armonizar la entonación de sus obras y realzar el colorido en general.

A propósito del colorido y del buen efecto del claroscuro, consciente López López de que ése es el punto que más se ha reprochado a Cordero por sus fuertes contrastes, indica en el tono coloquial que ha dado a su relato:

> ¿Qué os tiene encantado, decís, la luz rojiza transparentada por la sombra, sobre el rostro, mano y cuello de Conchita? Lo creo: esos reflejos son muy halagadores a la vista, y aunque tomados de la naturaleza tienen mucho de artificioso; ése es otro recurso del arte, otra dificultad, otro problema de óptima resolución si se acierta; pero comprometedor en exceso, puesto que el más ligero abuso de entonación puede degenerar en colorido falso. Vuesto deleite en contemplarlo, está probando que el autor ha salvado sus inconvenientes y salido airoso en el compromiso.

Muchísimas más son, según el crítico, las virtudes que encierra el cuadro; los múltiples argumentos que abundan en favor de las mismas lo llevan a reflexionar en que el género del retrato es el

camino que queda a los pintores para poder subsistir. El crítico no encuentra fallas en la pintura, pese a que dice haberlas buscado para informar mejor a los lectores, y sintetiza sus opiniones señalando:

> Abrigamos la convicción de que nadie desconocerá la excelencia de este cuadro como pintura al óleo, cuyo dibujo es acertado, colorido vivo, jugoso y rico, y cuya composición juiciosa y significativa están proclamando el pincel que lo ha acariciado, la fantasía que lo ha concebido y la erudita escuela que lo ha creado. En una palabra, comprendemos que nadie negará un tributo de admiración al eminente artista mexicano... la fama de su nombre sea también la celebridad de su patria, y llámenle las futuras generaciones, como a Leonardo da Vinci y a Rafael de Urbino, ¡Juan Cordero de México! (16)

Pero la crítica no se unificó en torno a la anterior lisonja; José Martí, que con tanto rigor criticara la Stella Matutina, encontraría en el mismo artículo de la Revista Universal graves defectos al cuadro. En primer lugar, pasó inadvertida para el poeta la manera tan peculiar que tuvo Cordero, de manejar el dibujo, haciendo destacar las figuras con intención escultórica. Al ir comentando ese retrato, Martí hace varias objeciones a la composición, observa que le falta perspectiva al grupo y se pregunta primero:

> ¿Por qué agrupa paralelamente en este cuadro de familia esas cuatro cabezas? ...faltan términos en la colocación de las figuras. Un cuadro no debe echar de sí por su estrechez a los seres que en él tienen vida: debe dilatar el espacio para que se destaquen en él, debe dar techumbre de cielo a sus paisajes;

> extensión relativa al número y tamaño de las figuras que en el cuadro se crean. Sea incorrecto el detalle; pero sea armónico el conjunto... Diera el pintor mayor gracia y colocación natural a esas figuras, agrupándolas de manera que no presentaran una monótona simetría.

De igual manera se enfrasca Martí en una serie de observaciones sobre las cualidades que debe tener la pintura, como son evitar la rigidez en favor de la movilidad, ya que la vida es móvil, "desenvuelta, muelle"; en los cuadros de retrato se ha de "sentir la carne, se ha de palpar el nervio en él además del movimiento.". El poeta encuentra que la obra de Cordero contiene esas cualidades, pero la halla desigual:

> esas cuatro cabezas, tan pura alguna de ellas en el dibujo; tan bien iluminada la otra por el reflejo del rojo, muy amado por Cordero; tan brusca la de la joven vestida de azul y tan privada de expresión la de esa otra joven en cuyo traje blanco puso tanto esmero y conciencia el pintor.

Pero si concuerda con Felipe López López en que Cordero tuvo el acierto al iluminar uno de los rostros, el foco de donde proviene esa luz molesta a Martí, que nuevamente se refiere a las estridencias de color empleadas por el artista, que, según él, tiene en su obra defectos perdonables, salvo el colorido; en analítica descripción, los anota:

> Pudiera perdonarse la falta de proporción de ese vestido de tela blanco transparente; podría perdonarse la dureza de esas manos que sostienen el sombrero lleno de flores, podría pedírsele para todas las figuras la elegancia y corrección que tiene sin disputar la de la joven de ropaje negro, que es en sí no-

> table por su colocación, detalle y acabamiento; pudiérase, en fin, olvidar el completo descuido o la premura con que se dibujaron y terminaron ese tronco y ramas de árbol... Pero no haya perdón para ese cielo encendido de luces que no ha tenido nunca el sol; el que ha sabido lograr esos reflejos del rojo, y hacer con ellos transparente un rostro humano, diluyendo una luz falsa, tiene el deber de reformar su manera, y emplear sus fuerzas y su modo de ver original en los cambiantes ciertos y en los múltiples secretos de la luz.

Aparte, Martí encuentra frío el cuadro, frialdad según él, proveniente de lo "muy pensado y muy trabajado" de la obra, y aunque entiende que el conjunto es "espléndido", con detalles de excelencia como la mano que sostiene la sombrilla, o la otra que la joven de "aristocrático perfil" apoya en la "bien acabada mejilla", o bien el vestido tamarindo que "comprime un seno lleno de verdad", o la corbata de perfecto encaje, opina que tales fragmentos que dan mérito al cuadro se minimizan, por la dureza de las expresiones y las "fisonomías austeras". "¿Quién copió figuras de mujer sin ponerles en los ojos almas, y en los labios gracias y sonrisas?" Esos desaciertos detectados por Martí, provocan que finalice la crítica afirmando:

> En este cuadro hay un pintor amanerado; pero hay un pintor; faltó la proporción, pero hay la idea; se hizo algo bello en el detalle; pero no hubo la esplendidez, realidad y seductora gracia en el conjunto. Queden, dicha la verdad, tranquilo el ánimo y respetado el nombre de un pintor que debe sus defectos a un loable, aunque equivocado empeño de creación.

A esos conceptos que rebatían lo expresado por Felipe López López, respondería éste con presteza, y en el mismo tono con que objetó las consideraciones hechas por Martí a la Estrella de la mañana,

apuntaría en el periódico El Federalista de 10 de enero de 1876, que la calidad de la obra obligó a Martí a emitir, en medio de sus peros, calificativos elogiosos para el cuadro, y que la ambigüedad de sus juicios puede reformarse en la parte desfavorable cuando se examinen con mayor detenimiento los cuadros, ya que el grupo de las cuatro retratadas al "tamaño natural", es otro prodigio de Cordero y la afectación de que se le acusa es fácilmente explicable:

> El amaneramiento provenido por esterilidad de imaginación, dibujo monótono y color sin variedad, es malo y vicioso; pero la unidad de escuela y la tendencia a uniformar con el carácter de la composición los accesorios, manejo y color, es amaneramiento propio del saber y peculiar del genio que guía. Cada maestro del arte tiene su manera de ver, sentir y expresar, y es por su estilo particular que se distinguen unos de otros. A Cordero no se puede imputar un amaneramiento novicio, indiscreto, insulso, ni siquiera mediocre; luego, si alguno tiene, evidentemente es el grandioso, el consecuente con las reglas que observaron los que más han descollado en el mundo artístico.

En apoyo a sus opiniones vertidas en El Federalista, López López insiste en que en los retratos no se deben violentar las expresiones de los retratados, y que el carácter puede muy bien marcarse pese a la apacibilidad de los personajes. Se demora en la habilidad de la composición, en la maestría de "saber meter mucho -las cuatro retratadas- en poca tela"; en que el paisaje y sus accesorios, tan sólo pretexto de gusto para obtener un fondo grato, "llenan el destino que se les dio" y colaboran a la "conclusión [sic] proporcionada". También hace hincapié en que, aparte de las bondades del dibujo del artista,

> Cordero pinta con suavidad extremada, sobre todo cuanto concierne a carnes; su espontaneidad y profusión son tales, que la mayor parte de sus retratos quedan concluidos a la primera y en brevísimo tiempo.

Alude luego a las cualidades señaladas por Martí, y dice que no se puede conciliar el que se hable de un "pintor que así dibuja y pinta", y, después, de "descuidos y torpezas tan garrafales". Invocando también los juicios emitidos por Payno, Zarco, Prieto, Martínez de la Torre y Barreda, espera que Martí recapacite y reforme sus conceptos, y da por terminada la polémica:

> Cordero es maestro, pintor de primer orden, artista como los que la posteridad ha ensalzado y van escribiendo sus nombres en el registro de sus glorias. Lo habían dicho ya su fama, los títulos que trajo de Roma y sus distinguidas obras, pero no se creía, ¿podrá dudarse todavía?

Felipe S. Gutiérrez en la Revista Universal de 18 de febrero de 1876, objetaría a lo dicho por López López en cuanto a la facilidad de ejecución de Cordero, ya que a ésta precisamente se debe, para él, que el artista al abusar de la misma caiga en un amaneramiento que hace que todas sus obras "sean muy semejantes". Felipe S. Gutiérrez invita a Cordero a que estudie más a fondo a la naturaleza, pues quienes la pintan de memoria, lógicamente se equivocarán en su interpretación, ya que

> un objeto visto a diversas horas, en puntos diferentes y bajo los mil giros caprichosos de la luz, cambia su forma y su color de una manera indefinida, y el artista se queda perplejo y necesita de todo su talento para sorprender un instante dado y de una habilidad consumada para establecer la armonía y robar

el aspecto de ese capricho fugaz de la naturaleza.

Por lo tanto, pide al pintor que frene la "impetuosidad de su gloria" y que observe la naturaleza con más "inocencia"; que se detenga hasta en los nimios detalles que ella ofrece, pues al hacerlo

> sería el mejor de nuestros pintores y sus cuadros pasarían a posteridad. Las grandes masas de esas figuras, esa buena elección en las líneas de sus ropajes y el estilo clásico y fácil de manejar el color, ponen al señor Cordero en la línea de los grandes artistas; solamente ese abuso de su facilidd y la combinación de sus sombras demasiado reflectivas e iguales entre sí, que destruyen la solidez y verdad de los cuerpos, impiden que el artista alcance el último grado de perfección

Abundando sobre la destreza para pintar retratos revelada por Cordero, Manuel G. Revilla conceptuaría que algunos de los retratos hechos por él"competirían en importancia con sus trabajos decorativos", Revilla incluiría entre esos buenos retratos el del general Santa Anna, el de la señora Dolores Tosta, el del general Juan Agea y el de doña Bernardina Guerrero de Agea, "fino éste de factura y acabado"; el de la señora Pérez Gallardo, acompañada de sus hijas, "notable por el primor con que están pintadas las ropas", y el de la señora doña María Romero de Revilla, "tampoco desprovisto de mérito". Comenta Revilla que al desconocer a las personas retratadas, poco puede agregar a lo dicho, por lo que abundará en las cualidades del retrato de su madre:

> Faltará en dicho retrato la brillantez de paleta y el vigor y fuerza de empaste que tanto cautiva hoy a los técnicos; pero hay en él tal soltura de pincel, tal delicadeza y seguridad en el toque, tal finura en la media sombra del rostro, tal verdad en aquella mirada, semivelada por la miopía, y en que se reflejan y destellan las bondades del alma, que constituye seguramente una de las obras del autor que más le recomiendan, hasta por la justedad del colorido, con no ser esta cualidad del pintor.(17)

Si las anteriores pinturas fueron motivo de la polémica ya mencionada y de juicios encontrados, no sucedió igual con el último mural ejecutado por Cordero en la Escuela Nacional Preparatoria. La prensa periódica se limitó a mencionar la ceremonia en que se premió a Cordero, sin proferir ningún juicio de fondo sobre la calidad de la misma, no obstante que los discursos pronunciados en el brillante acto, sobre todo el de Rafael Angel de la Peña, son muestra del entusiasmo con que se acogió ese interesante trabajo.

Por razón natural, los discursos hechos con tono exaltado y lírica prosa, ponen de relieve el muy bien logrado desarrollo del tema, más que las bondades pictóricas, Rafael Ángel de la Peña no vacila en unir el nombre de Cordero a los de Rafael, Miguel Ángel o Cabrera. De igual manera expresa su admiración por lo muy adecuado del relato plástico con que el pintor ha obsequiado a esa Escuela:

> De esto es buena prueba el pincel del señor Cordero, cuyos toques expresan en nuestro cuadro sentimientos a tal punto delicados, que ni el escritor más atildado podría hacer comprender,

> y al mismo tiempo declaran cuál es el lema de la Escuela Nacional Preparatoria, y cuál el pensamiento que ha presidido a la formación del actual plan de estudios. [Dirigido a niños y jóvenes]... Nuestro inmortal fresquista lo da a entender por una especie de preterición ingeniosísima que yo creo advertir en ese alado bellísimo niño, que se halla en el primer término, exigiendo orden y silencio... Nadie que contemple esta pintura dentro de esta morada dejará de exclamar: "éste es el alcázar de la ciencia".

De la Peña se declara incompetente para hablar de las técnicas pictóricas; pero pese a ello indica que por pocas que sean las nocio nes que sobre pintura se tengan es posible advertir grandes cualidades en la obra de Cordero:

> [muestra] singular maestría en el empaste, que al decir de los inteligentes es no pequeña dificultad. Pero lo que eleva a nuestro pintor a la altura de los grandes maestros es sin duda el colorido... con razón se ha llamado a nuestro Cordero el Ticiano mexicano; por otra parte la suavidad de sus tintas lo acerca al inmortal Murillo... Por la feliz combinación de vigor y suavidad que se admira en sus figuras como la Minerva, puede aplicársele al juicio que Carlos Blanc forma de las figuras de Miguel Ángel, con motivo de las sibilas pintadas en algunas de las pechinas de la capilla Sixtina hay un singular contraste, dice el crítico citado, entre la fuerza de la invención y la movilidad de la ejecución, el pensamiento es soberbio, pero el toque del pincel peregrino... más analíticos contemplamos cada una de las figuras aisladamente... cuanta gentileza y... cuanta exposición en las actitudes.

De la misma forma va enumerando las virtudes de la pintura: sublimidad en la invención, corrección en el dibujo, maestría en el modelado, así como también atinada composición "ha señalado sitio conveniente a la Ciencia y a la Industria", y concluye su elogioso dis-

curso con el vaticinio de la inmortalidad para el artista:

> El laureado autor de la Adúltera, que resplandece en el cielo del arte como astro de primer orden; el ilustre mexicano que en las capitales europeas, imperio de las artes y las ciencias, ha ganado para sí y para su patria sólida y colmada gloria, el inspirado artista, el ingenio soberano Juan Cordero, acaba de unir su nombre y su gloria a las glorias y al nombre de la Escuela Nacional Preparatoria...

Pasarían muchos años para que se realizara la apologética profecía de De la Peña acerca del reconocimiento para la calidad de la obra de Cordero, y ésta no llegó precisamente gracias al desaparecido mural, sino por el conjunto de cualidades que ya sus contemporáneos advirtieron en la vasta producción pictórica del artista. Si bien la mayor parte de los escritos en prosa poética con sentido laudatorio, parecen no decir mucho de la técnica y el oficio de Juan Cordero, no faltaron las observaciones penetrantes que rescataron virtudes como la peculiaridad en el colorido o el volumen de las formas, por sólo repetir lo que fue más comentado en sus días, lo que tanto impresionó a sus coetáneos y que, coincidentemente establecería su singularidad ya en el presente siglo.

NOTAS A TIEMPO Y CRITICA

1. Justino Fernández, El arte del siglo XIX en México, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967. Ida Rodríguez Prampolini, La crítica de arte en México en el siglo XIX, (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XVI y XVII, XVIII).
2. Ida Rodríguez Prampolini, La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos I (1810-1858), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964, (Estudios y Fuentes del Arte en México, XVI), p. 31.
3. Desafortunadamente este periódico no se encuentra en las hemerotecas de la ciudad de México.
4. Manuel Revilla, Op. cit, p. 253.
5. Reproducido por Ida Rodríguez Prampolini, op. cit, p. 364 y SS.
6. Estos artículos se incluyen en el apéndice.
7. Reproducido por Ida Rodríguez Prampolini, op. cit, p. 382 y SS.
8. Pedro Escandón, Memorias de la Exposición Universal de París de 1855. Agradezco a Xavier Moyssén el haberme proporcionado esta información.
9. Reproducido por Ida Rodríguez Prampolini, op. cit, p. 546 y SS.
10. Manuel G. Revilla, op. cit, p. 267
11. Ibid. p. 267.
12. Ibid. p. 271.
13. Este artículo se incluye en el apéndice.

14. Reproducido por Ida Rodríguez Prampolini, op.cit., p. 427 y SS.

15. Ibid, Documentos II. p. 327 y SS.

16. Este artículo se incluye en el apéndice.

17. Manuel Revilla, op. cit. p. 276.

LAS FORMAS DEL REENCUENTRO

Si en el caso de Cordero tiene inestimable valor el testimonio de sus contemporáneos, no menos apreciable es el rescate que del artista y su obra se hizo a mediados del presente siglo. Es necesario recordar que a principios del siglo XX se abrió un paréntesis de olvido y repudio no sólo para la obra de Cordero, sino también para toda la producción artística decimonónica. Cabría rememorar aquí nuevamente lo expresado al respecto por Alfonso Reyes, en el sentido de que el pasado inmediato es en cierto modo el enemigo, y que "la diferencia específica es siempre adversaria acérrima del género próximo"[1]. Con igual intención, Justino Fernández comenta: "puede decirse que las generaciones reniegan de sus padres y se reconcilian con sus abuelos y otros antepasados."[2] Nada más cierto en el caso del arte del siglo precedente. Los historiadores de principios de esta centuria vieron en épocas anteriores los antecedentes y puntos de partida para el nacimiento del arte moderno. Eran tiempos difíciles para entender el idealismo decimonónico, y los temas que éste había escogido para sus manifestaciones plásticas resultaban obsoletos.

Desde los albores de la revolución de 1910 se tuvo como fin fundamentar y analizar las raíces de lo mexicano. Tal actitud contó con elementos negativos. En el campo del arte se rechazaban, se querían olvidar las manifestaciones ocurridas durante el porfiriato,

al que también se tachaba de sujeción a lo europeo. Esta actitud de incomprensión encontrará su contrapeso años más tarde.

El primero en tratar de salvar lo valioso del arte del pasado siglo fue Revilla, quien por medio de biografías de algunos de los artistas de ese período rescató aquellos valores todavía con un criterio tradicionalista -era un hombre a caballo entre los dos siglos-. Observó el pasado en conjunto con objetividad, elaborando una crítica de detalle bastante equilibrada. Por haber vivido Revilla las postrimerías del siglo XIX y por participar aún del pensamiento de esa época, se le ha considerado un crítico contemporáneo de Juan Cordero. Pero es necesario hacer hincapié en que Revilla no sólo se refirió al arte del siglo XIX, sino que con amplia conciencia hizo que su obra abarcara la recuperación de todo el acontecer de nuestro arte.

Como sucede y ha sucedido en la historia, tarde o temprano se recobran las épocas conscientemente olvidadas. Claro está que de acuerdo con los nuevos intereses de los tiempos; esto es precisamente lo que aconteció con el arte mexicano. En esa tarea de rescate, ya en el presente siglo y en relación con Juan Cordero, el primer pormenor sobre su obra lo da Justino Fernández en 1937, en su libro Arte moderno en México, breve historia siglos XIX-XX. En este primer acercamiento, indicó:

> Juan Cordero merece un lugar especial como pintor desligado de la escuela de Clavé... Como decorador era mediocre... aunque su composición y dibujo siempre fueron buenos. Faltaron a Cordero algunas cualidades que tenía Clavé, pero fue un estimable pintor que se sobrepuso a la adversidad. (3)

Ese juicio habría de cambiar más adelante.

El primer paso para una apreciación más cabal de la pintura decimonónica, indudablemente lo constituyó el hecho de que en la década de los años cuarenta se organizaran grandes exposiciones de artistas del siglo pasado. Es precisamente en dicho lapso, en 1945, que se llevaría a cabo la primera exposición de Juan Cordero en el Palacio de Bellas Artes. En esa muestra se presentó casi completa la producción pictórica del artista. El acto, que impresionó vivamente a la crítica, motivó varios escritos de interés acerca de él.

El reencuentro con el artista, el estudio de su obra, está hecho de una manera más objetiva, con la posible imparcialidad que puede proporcionar la distancia de más de medio siglo. Mediante su análisis, historiadores y críticos de arte, con un mejor conocimiento, emitirán juicios valorativos de mayor profundidad encaminados a situar a Cordero y su obra en el contexto universal, sin olvidar su ámbito cotidiano.

Los conceptos iniciales, debidos a la pluma de Xavier Villaurrutia, aparecen en el catálogo de la exposición; en él el poeta comentaría con entusiasmo:

> Asistimos felizmente a lo que pudiéramos llamar una reaparición de nuestros olvidados valores artísticos... las exposiciones de la pintura de nuestros retratistas del siglo XIX... y la de grabados de José Guadalupe Posada abrieron el camino...La exposición de... Velasco fue un acontecimiento artístico de primer rango... No menos importante... [la de] Joaquín Clausell...

> [En] esta reaparición que, en algunos casos, adopta formas de verdadera revelación y aun de resurrecciones verdaderas, le corresponde ahora a un pintor de retratos y de asuntos históricos y religiosos a quien la crítica tenía punto menos que olvidado y cuya obra es característica de una época de la pintura mexicana.(4)

Después de una somera biografía, Villaurrutia se encarga de resaltar las cualidades de Juan Cordero. Encuentra el poeta, que este pintor es sereno y falto de pasión:

> Juan Cordero pertenece a esa gran familia de pintores para quienes el orden y la belleza en el sentido de la razón y la proporción armoniosas, son más importantes que la voluptuosidad del color ..nada más opuesto al temperamento de nuestro pintor que el vuelo romántico. Nada está más ausente de sus telas que la multiplicidad de tonos que son la riqueza del colorista. (5)

Tácitamente encasilla Villaurrutia a Cordero dentro del grupo de pintores académicos más cercanos al clasicismo. El poeta, acostumbrado a los colores vibrantes y "modernos" de los pintores contemporáneos suyos (Tamayo, Rodríguez Lozano o Abraham Angel), no se da cuenta justa de que la paleta de Cordero contiene una amplia gama no sólo de tonos suaves, sino también de fuertes contrastes. El poeta -dibujante también- se detiene en la pericia de Cordero para el dibujo.

> Su personalidad no se muestra en la armonía colorística sino en la melodía lineal. Línea y volumen se imponen en los cuadros de Juan Cordero, en que las figuras parecen haber sido medidas y ponderadas con vista rigurosa, como si los ojos del

> artista fueran, en el momento de la ejecución de la obra y frente al modelo cuidadosamente elegido, instrumento de precisión. (6)

Asímismo, destacaría, explicándolas mejor que nadie, las calidades táctiles de la pintura del artista.

> Pintura para los ojos, sí, pero también, y a veces sobre ello pintura para el tacto es la suya... Instintivamente los dedos se adelantan para tocar no por incredulidad ni por escepticismo, sino para ver mejor, palpando con lo que pudiéramos llamar los dedos de nuestros ojos, a fin de gozar no sólo con la vista, sino también a favor de lo que un hombre de nuestro tiempo ha llamado la visión extrarretiniana. Ante algunos cuadros de Juan Cordero se experimenta ese deseo, esta imantación provocada por las cualidades táctiles de su pintura.(7)

Agrega Villaurrutia que Juan Cordero pese a su temperamento contenido, "más que frío", logró una serie de cuadros de admirable precisión en el dibujo, "con modelado fuerte y delicado a la vez", tales: Florista napolitana, Bañista, Damas romanas, Damas napolitanas o la Dama del pandero:

> [en ellos], la luz y el color parecen desempeñar, más que un fin en sí mismos, el oficio de servir voluntaria y mesuradamente al dibujo y al modelado. Es en estos cuadros y en algunos retratos donde se hallan presentes sus más concentradas virtudes que, en más de una ocasión, hacen pensar en la obra de Ingres y en su lección particular. (8)

Atrae sobremanera al poeta, la obra realizada por Cordero en Italia, así como sus autorretratos que considera "admirables", tan-

to el que lo muestra en la adolescencia como aquel que pintara en Roma; de ellos dice:

> revelan a través de los ojos del artista, el poético temperamento que en su pintura se expresa como una tranquilización del tumulto interior". (9)

De igual manera resalta el Retrato de los escultores Pérez y Valero:

> Los dos jóvenes escultores, muestran además de la fidelidad naturalista sobrias entonaciones que acusan a su autor como dueño de una paleta distinguida en que los gritos y aun las interjecciones del color han sido ahogados a favor de un medio tono discreto y confidencial. (10)

Es curioso cómo después de esa correcta descripción de lo que un retrato neoclásico debe tener, la admirada comprensión de Villaurrutia haga poco caso del "monumental retrato" (sin duda el de doña Dolores Tosta de Santa Anna) "en el que una dama ostenta con detalles de absoluta precisión naturalista, un traje que es todo un documento de la suntuosa moda de su época".

¿Sólo un documento de la moda es ese importante y romántico retrato? Absolutamente no. El propio Cordero, con el Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna; se reivindica ante la incomprensión del crítico frente al gran aporte del artista a la pintura romántica mexicana, y le rebate su ya dicha aseveración: "nada más opuesto al temperamento de nuestro pintor que el vuelo romántico". Ahora bien, es explicable que Villaurrutia, más afín a las manifestaciones cosmopolitas de la cultura, no percibiera el mexicanismo romántico de ese cuadro.

Diferente postura tendría la crítica de Salvador Toscano frente a la obra de Cordero. Este apasionado divulgador de las riquezas artísticas de nuestro pasado prehispánico, con motivo de la misma exposición, escribiría para la Revista Universidad de la Universidad de Monterrey (1945), un revelador artículo titulado "Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX". Toscano, conforme a los lineamientos que ya seguían tanto la crítica literaria o la artística, de ahondar en la fuerte personalidad nacional, y por lo tanto con el deseo de la exaltación patria, afirmaría:

> Juan Cordero representa todas las vicisitudes, la miseria y la grandeza de ese siglo contradictorio de depresión y esperanza que fue el siglo XIX. Su vida, como su pintura misma, representan un mundo que caía herido de muerte, pero no sin que cayera gritando voces de esperanza para quienes venían atrás. Porque su biografía, en efecto, la llena un profundo nacionalismo no pocas veces equivocado; pero que lo llevó a ser uno de los precursores de la pintura mexicana, porque su vida es una lucha continua contra los prejuicios europeizantes; su lucha contra el catalán Clavé es el primer brote de nacionalismo en México y la primera manifestación de la conciencia de la grandeza del arte mexicano. (11)

Toscano, en el apretado resumen de la vida del pintor, indica que si Cordero no es el pintor más inspirado de su época, si es "indudablemente, el más plástico"; estima que su breve paso por la Academia de San Carlos, cuando ésta estaba en plena decadencia, poco pudo contribuir mayormente a su formación artística, y que:

> sus correrías como mercader en el país, le dieron su colorido y su percepción para los rasgos físicos humanos; quizá, igualmente, cierto popularismo, pues se dice que el retrato de su padre, de factura goyesca, fue pintado antes de marchar a Roma.(12)

No obstante, señalará que Cordero, al llegar a Roma, ya era un artista "excepcionalmente dotado", lo que se manifiesta en su pintura Princesa romana en traje de vestal. Aclara también que el "estatismo" que encuentra en sus pinturas se debió a que el pintor, "dueño de una gran técnica careció de genial imaginación". Su facultad de invención era refrenada por el

> negativo resultado de su estancia en Roma, ¿cuánto más deberíamos a Europa si nuestro artista hubiese pasado a París? Pero allí, en Italia, con los Carta, los Podesti, los Cogetti y los Silvagni, aprendió el lenguaje neoclásico, fríamente neoclásico, con su natural entusiasmo para lo que él llamaba en uno de sus escritos los "grandes maestros y en particular de Rafael", su estatismo, su inmutabilidad, fue el infortunado precio de su estancia en Roma, por ello la mayor parte de su obra será siempre el retrato, porque es en él en donde la imaginación creadora tiene menos importancia y es donde su técnica excepcional, aunada al más brillante colorido que conociera nuestro siglo XIX, quedan plenamente manifiestos. En ese año de cuarenta y siete ha firmado otros dos retratos que son obras maestras del neoclasicismo mexicano. Su Autorretato y el Retrato de los arquitectos hermanos Agea.(13)

Enaltecida opinión sobre esas pinturas, que son de gran calidad y encajan más bien en la corriente romántica.

Respecto a las obras que Cordero realizó en Europa en aquellos años, Toscano se encuentra en desacuerdo con las virtudes que los maestros italianos apuntaron en las mismas, como en el Moisés en Raphidin. No le agradan tampoco sus cuadros de asunto religioso:

> en este siglo de jacobinismo, liberalismo, ateísmo y racionalismo positivista, nuestro pintor quería refugiarse en esa vieja nave ruinosa que era la iglesia; no entendió ni quiso oír las voces jóvenes que querían reconstruir al mundo. Por esta razón, por no haberse sumado al mundo más vivo del siglo XIX, la obra de Cordero más intrascendente es la religiosa, porque la sentimos falsa, si la comparamos con los temas religiosos del XVII... Su italianizante Anunciación, por ejemplo, es fría y manierista a pesar de la belleza del colorido y la fineza de los rostros.(14)

Si en la creación religiosa encuentra frialdad y manierismo a pesar del colorido, al igual que a Villaurrutia, a Toscano le van a gustar los retratos de damas italianas pintados en su estancia en Europa; así, de La mujer del pandero dice: "En ese tema profano el pintor se nos revela como un artista de su época"; de El retrato de una mora, "obra agradable pintada con sensualidad y con un colorido caliente y maravilloso".

El crítico advierte el marcado contraste de ese cuadro con la "fría composición de preocupaciones históricas" de Colón ante los Reyes Católicos.

Salvador Toscano se congratulaba del regreso de Cordero a México, y de acuerdo a su voluntad nacionalista, expresa:

> el retorno de Cordero a México es otro de los capítulos de la historia de la pintura en México en el siglo XIX. En medio de aquel México abatido por las guerras extranjeras y por las luchas civiles, Cordero es la nota violenta, egoista si se quiere, pero segura de sí, contra el complejo de inferioridad nacional. (15)

Al narrar la lucha de Cordero por llegar a dirigir la sección de pintura en San Carlos, aprueba la pintura del general Santa Anna,

> a quien retrató montado a caballo destacándose sobre un fondo que lo es el bosque de Chapultepec y su ejército de caballería. No es seguro que pintara directamente del natural al discutido héroe y traidor de nuestro siglo XIX, pero es ésta una de las pinturas más importantes de Cordero no tanto por la figura ecuestre sino por el paisaje velado que le sirve de marco. Esta pintura aun cuando no fue firmada consta que debió realizarla en 1855, año en el que trabajó sobre el natural a la esposa de Santa Anna. (16)

También para este crítico pasó inadvertido el retrato de la señora Santa Anna. Mejores óleos, le parecen La mujer de la hamaca La sonámbula, La bañista y La cazadora, "que muestran el estilo de la época de madurez del artista, estilo agradable, brillante color y ciertamente relamido".

Asimismo resalta la labor de Cordero como muralista, y piensa que el pintor,

> fustigado, áspero, duro, halló refugio a su genio en la pintura mural. Era el primer pintor mexicano que volvía a la pintura he-

> roica después de que, al finalizar la Colonia, Jimeno y Planes concluyera los temples de las bóvedas catedralicias. Es verdad que pintó al temple, pero de todas suertes la pintura mural requiere un pensamiento más profundo y grandioso que el de la pintura de caballete. Cordero sacaba genio de su propia cólera.(17)

Rememora las encontradas críticas decimonónicas en torno a la decoración de Santa Teresa la Antigua. Sobre "el acierto" de Cordero como muralista laico en la Escuela Nacional Preparatoria, recuerda las proféticas palabras que Felipe López López le hiciera al pintor.

> Muchas cúpulas os esperan: muchos edificios públicos piden a vuestros pinceles obras maestras que trasmitan a las generaciones futuras los rasgos heroicos de nuestra historia.(18)

También trae a colación el que el mismo López López instara a Cordero y a los demás artistas; "buscad inspiración gloriosa en la adversidad misma; pintad el hambre y la calamidad", y aquella atinada sugerencia a los artistas de pintar diversos géneros y distintas escuelas: "vuestra originalidad desenterrará los doblones y rasgará el velo de vuestro porvenir". Toscano reflexiona en que Cordero no podía encontrar "iluminación gloriosa en la adversidad"; tales asuntos no estaban acordes con su espíritu.

> El retrataba un mundo plácido de bellas señoritas burguesas y de caballeros finamente ataviados, retrataba un mundo que moría día a día sin que sus maravillosos colores alcanzaran a percibirlo; por eso parece ineludible que necesitemos asomarnos a las provincias de México para encontrar un mundo goyesco popular, es decir los olvidados pintores sin academia. (19)

Al sintetizar los juicios de Salvador Toscano, es importante hacer hincapié en que para él las características sobresalientes de la creación del pintor, aparte de sus maravillosos colores, están en su actitud antieuropeista y nacionalista. Tales peculiaridades las encuentra el crítico, más que en la pintura, en la actitud de Cordero.

En el mismo catálogo de la exposición de 1945 colaboró Jean Charlot, pintor, muralista y grabador francés, quien abundaría sobre el nacionalismo y la originalidad de la producción de Cordero. A lo dicho por Salvador Toscano, Charlot añade que, principalmente en algunos cuadros ejecutados ya en México por el pintor, tales el Retrato del general Santa Anna y el de su esposa Doña Dolores Tosta de Santa Anna, existen perceptibles discrepancias con lo aprendido por él en Europa.

> El estilo de esos cuadros de caballete, muy distinto de los juveniles cuadros de asuntos bíblicos, anuncia el estilo mural que el artista desarrollará más tarde. Los refinamientos italianos han desaparecido; en su lugar se ve un gusto casi brutal por brochazos gordos y colores fuertes. Estos retratos tienen un no sé qué de desairado que los emparienta más bien a la pintura popular que a la pintura oficial, no obstante el asunto. Mexicana ya, su estética implica total incompatibilidad con la estética de Clavé.(20)

El ensayo de Charlot titulado "Cordero muralista mexicano", como su nombre lo indica, pone el énfasis en comentar los murales de Cordero; esa evaluación resulta muy sugestiva, ya que está hecha con

conocimiento por un pintor que ejecutó murales en México y trabajó en ese género al lado de otros de la talla de Diego Rivera.

Volviendo a Cordero, acerca del medio punto que éste pintó en el presbiterio de la iglesia de Jesús María con el tema Jesús ante los doctores, Charlot, muy de pasada denota:

> es obra de transición, pintada al óleo en un bastidor, como pintura de caballete, en un estilo neoclásico reminiscente del de La mujer adúltera. (21)

Con respecto a la decoración de la capilla de Santa Teresa la antigua, va a ser más explícito en cuanto a la técnica empleada, sobre la que da valiosa información salpicada con amenos comentarios:

> en Santa Teresa adopta ya un medio decididamente mural, un temple grueso puesto directamente en la pared. No es el refinado temple de los primitivos italianos, de pigmento mezclado con yema de huevo; parece más bien destemple tal como lo emplean pintores de paredes, a donde el aglutinante es cola barata. Pocos datos auténticos tenemos sobre ese interesante procedimiento. Pero el gusto de Cordero por esos métodos populares es indicado en un diálogo publicado en 1860. Exclama un baboso al mirar una de sus decoraciones: "Bonitos colores, pero en fin, el pintor ha tenido oportunidad de llevarse de Europa los pigmentos más finos y expresivos". Contesta un amigo del artista: "Cordero aunque en su estudio tenga colecciones de colores de tal tipo, en obras de esta categoría no emplea sino de los comunes que se hallan en todas las tlapalerías, en cartuchos de a medio manojo". (22)

El elogio y la admiración de Charlot sobre todo frente a la ornamentación de la cúpula brotan espontáneos. Los comentarios también encierran curiosas pero acertadas comparaciones de lo hecho por

Cordero, en relación con otros muy disímbolos pintores que sólo a Charlot, antiguo militante de la vanguardia Estridentista mexicana, se le pudieron ocurrir:

> El templo de Santa Teresa es obra maestra. La cúpula se levanta encima de gruesa base de piedra hondamente labrada en panneaux al estilo del panteón romano. Pero el hemisferio pintado adquiere en ilusión más volumen y más peso, que tal gigantesco marco. Del cénit de un cielo amarillo tan intenso que parece hecho por un Murillo vuelto Van Gogh, está cayendo un Dios Padre bendiciendo y a la vez apretándose para amortizar el inevitable choque. Las virtudes teologales y cardinales dibujan la circunferencia de la cual Dios Padre es el centro. Están sentadas a la orilla del pozo de la nave; son mujeres colosales, de cabezas pequeñas y de brazos enormes, deformadas por la perspectiva aguda del plafón. Presentan para la edificación de los devotos, congregados muy debajo de sus pies, accesorios piadosos como anclas, palmas y cruces. El color de sus ropas a lo antiguo, y la intensidad de contraste entre cromos vecinos, es tal, que desorienta hasta el ojo educado en lo más salvaje de la pintura de hoy. (23)

¡Qué abismo tan grande entre la devota descripción que de la cúpula hiciera Manuel G. Revilla y este muy gráfico señalamiento de méritos, proporciones y colores hecho por el pintor y grabador contemporáneo! Charlot se da cuenta del intrincado proceso seguido por Cordero para amalgamar asunto deífico -y por lo tanto para su tiempo de inherentes suavidades- con esos contrastados colores y escorzadas figuras de reminiscencia miguelangelesca; por ello asegura:

> Difícil en nuestra época, increíble por suya esta admirable cúpula representa en la obra del artista una cumbre casi única de inspiración, cuando el joven, vencido en cuanto concierne al éxito mundano, comulgaba sólo en su alto andamiaje con un don que, no dictador de este mundo, nada podía darle ni quitarle. (24)

Agrega que al descender Cordero de los andamios y verse agredido por quienes no lo entendieron, "bajó su ánimo así como la calidad de la obra del pintor", lo que se percibe en las tres pechinas con figuras de los evangelistas: "Falta a las pechinas ese algo de locura que da la grandeza de la cúpula".

El resto de la decoración lo encuentra de un "estilo lo bastante rafaelesco para agradar a almas más mansas que la del mal llamado Cordero". Y hace hincapié en que por tratarse de un "arte auténtico, éste es siempre más válido para generaciones futuras que para contemporáneos". Afirma también que "el temple es un medio heroico", porque al artista no le es dable conocer el efecto óptico que su obra producirá, hasta que se seque, puesto que con el secado los colores se modifican. Al recordar la oleada de disgusto que esa decoración produjo en su momento, comenta que siempre existirán "timoratos que se espanten ante lo fuerte y lo novedoso", y asevera:

> Se conservan opiniones del todo idénticas con las que se emplearon en contra de los primeros murales modernos pintados en los mil novecientos veinte. (25)

Charlot considera menos impactante la ornamentación de la cúpula de San Fernando, y lo atribuye a que Cordero realizó un gran esfuerzo para "acercarse al ideal de corsé y crinolina de su genera-

ción". Pero con jovialidad advierte que el pintor decimonónico, pese a todo, volvió a soltarse de sus ataduras académicas.

> La Inmaculada Concepción asciende a un cielo de yema de huevo matizado con tintes de ocaso, rosas carnosas y azules encalados. Una ronda de muñecos vestidos de pañitos de todos colores, vuelan alrededor del pie de la linterna como insectos angélicos alrededor de una cera. Jóvenes también alados hacen música con sus instrumentos, arpas, violines y flautas. Otros despliegan al beso del viento estratosférico, banderas con lemas.
>
> Por su mea culpa pinta el artista rebaños de nubes mansas, pero su fuerte temperamento no deja pastar en paz a los corderos celestiales. Colores ladran: estos ángeles visten con el gusto suntuoso de la señora de Santa Anna, su pañería luce pigmentos verde malachita que se tornan rojo sangre en la sombra, o violetas que cambian en la luz a anaranjados. Tales notas agrias agradan más hoy que las partes mejor entonadas.(26)

Rememora que esta cúpula sí gustó, y cómo Clavé se vio minimizado en sus cualidades de pintor muralista al decorar la cúpula de la Profesa con menos talento que Juan Cordero. Cúpula casi efímera, desapareció en 18 sería interesante compararla -dice el crítico- con la aún existente de Santa Teresa. De nuevo Charlot con su consabido humor subraya el triunfo de Cordero como pintor de murales:

> El tiempo lo ha decidido todo en favor de Cordero. Su temple está intacto... y le tocó a Cordero dar la última pincelada en este duelo a brochazos. Don Gabino Barrera, director de la Escuela Nacional Preparatoria, lo comisionó para una pintura al temple.(27)

Después explica cómo el mural de la Escuela Preparatoria se develó en un acto solemnísimo en el que se coronó a Cordero como ya se mencionó con laureles de oro macizo, diciéndole el director: "la Escuela Preparatoria viene hoy a colocar por mi mano, sobre la frente del sublime artista, el emblema de la inmortalidad". Esto dio pie a Charlot para finalizar su artículo con otra humorada:

> Circunstancias extrañas al arte dan un sabor especial a la ceremonia. No solamente era Barreda director de la Preparatoria, sino también un médico practicante que contaba al pintor entre su clientela. Es probablemente el único caso en el cual un doctor prometió la inmortalidad a su paciente. (28)

En 1946, en el importante libro México y la Cultura, Justino Fernández abordaría nuevamente la obra de Juan Cordero, al poner de relieve algunos de los matices y cualidades que separaron su creación de lo realizado por Pelegrín Clavé y sus discípulos. Respecto al Retrato de los escultores Pérez y Valero, al que poca atención se prestó con anterioridad, Fernández pone de relieve su calidad como obra de gran mérito; en el Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna, ya advierte que "brota en él en definitiva un inconfundible mexicanismo". (29)

Sobre la rivalidad existente entre Juan Cordero y Pelegrín Clavé, actitud que fue más ahondada por la crítica, Justino Fernández aclara que en algunas ocasiones los críticos antepusieron a los obligados y "sublimes" fines de su trabajo (la objetividad), otros de índole más material al hacerse eco en sus escritos, de partidarismos políticos:

> es interesante anotar que la crítica de arte de mediados del siglo XIX acabó por convertir en símbolos políticos a Clavé y a Cordero, pues mientras los conservadores sostenían al primero, los liberales admiraban grandemente al segundo: el punto es curioso porque, fuera de las nacionalidades de ambos, su arte tenía los mismos antecedentes, conceptos e intenciones; en general mejor acabado el del español, más inspirado en ocasiones el del mexicano pero ninguno de los dos superando lo que en pintura se hacía entonces en Europa. (30)

No obstante, este crítico entiende que el aporte de Juan Cordero a la pintura académica, "fue más bien por los temas y tipos mexicanos", y va más allá al hacer notar que: "en algunas obras de aquél [Cordero] hay un sentimiento en la expresión misma que, sin duda ya no es europeo."

La sensibilidad de Justino Fernández, así como su interés por profundizar sus estudios acerca del patrimonio cultural y artístico de México; le hacen empeñarse en tratar de conformar el pensamiento estético que rigió a las principales manifestaciones plásticas mexicanas, desde sus orígenes, lo prehispánico, hasta las creaciones más recientes ya de pleno siglo veinte.

Sus interrogantes, por lo que toca a nuestro siglo romántico, las hará a través de diversos ensayos, desde los artículos en revistas especializadas y periódicos, hasta llegar a El arte moderno y contemporáneo de México, y culminarán en el sentido de la indagación de la estética decimonónica en El Hombre (1962), libro que completó su trascendental trilogía estética, iniciada con Coatlicue y El retablo de los reyes.

Justino Fernández comprendió que la mejor forma de tener acceso al meollo del pensamiento estético decimonónico, era acercarse a la crítica de arte, que había permanecido olvidada en la prensa periódica de ese siglo. Si bien de esa cuidada aproximación obtuvo elementos que le sugirieron nuevos pareceres acerca de la obra de Juan Cordero, no es de extrañar que esos mismos textos que irían modificando su apreciación hacia él, fueran los que seleccionara para, por medio de tan controvertidos criterios, dilucidar, gracias a tan disímiles juicios, lo que a él le inquietaba: la directriz estética del tan menospreciado arte del siglo XIX.

Encuentra en ellos, que en el medio siglo el anhelo es "ser como Europa", el ideal es el arte clásico, o sea "el naturalismo y el idealismo"; ese modelo viene a ser del mayor interés nacional, pero "se complica con el deseo de que se expresen temas históricos y también se habla de la superioridad del arte religioso (Rafael)". Comenta además:

> La opinión general era contraria al "arte por el arte" y al sensualismo... ya en plena función de la Academia reorganizada, el ideal clasicista y el idealismo sentimental dominan... Pero no hay que olvidar que se trata del romanticismo, de manera que el período es contradictorio. Dominan los temas religiosos, los bíblicos especialmente, pero se quieren los que expresan la verdad histórica. Hubo total incomprensión para la pintura independiente que se permitía libertades respecto de los principios académicos. El verdadero naturalismo, "realismo", es muy débil, pues dominan el idealismo y el espiritualismo.(31)

Justino Fernández argumenta que tales moldes no servían para expresar la historia y la vida mexicanas, por lo que pronto surgirían nuevas exigencias estéticas:

> La actitud tradicionalista pero también progresista quería antes lo "útil que lo bello" y deseaba revivir la pintura mural, pero con temas religiosos. La actitud liberal más renovadora pedía que se pintase: el hambre y la calamidad, el drama y la tragedia, y los hechos heroicos de nuestra historia, en los edificios públicos, lo cual es sin duda una conciencia precursora de la pintura mural del siglo XX... (32)

Con la vasta información recabada y con un amplio panorama del pensamiento y los gustos decimonónicos, el crítico publicará su no superado libro El arte del siglo XIX en México. En él se detiene con amplitud en la figura y obra de Juan Cordero con una más proporcionada comprensión.

Justino Fernández va a analizar una a una las principales pinturas de Cordero y a él también, como a los críticos que le precedieron, lo atrae lo realizado en Roma; por ejemplo, de la Princesa romana en traje de vestal declara que es de:

> un clasicismo decidido, no tanto por el romántico tema, sino por la idealización del modelo; con dibujo firme y bien definido, la figura construida sin titubeos, un poco duros los paños, todo está armonizado por el claro colorido, de manera que el estilo se remonta al neoclasicismo original de Mengs o de David, que seguramente profesaba su maestro Natal de Carta. (33)

Pero de esos cuadros pintados en Europa, y que tuvieron magnífica acogida en los días de Cordero y en los críticos que se refirieron a su exposición de 1945, hace hincapié en uno excelente, el Retrato de los escultores Pérez y Valero, cuyas cualidades ya ha-

bía anotado Villaurrutia; Justino Fernández, más explícito, describe las características que lo singularizan:

> excepcional por su excelente calidad, por su composición, factura y colorido, más lo es también en la pintura en general por el tema, por ser la primera obra académica en que los tipos mexicanos son introducidos en la pintura clasicista lo que ya de por sí le da distinción. (34)

Añade que la "intencional sabiduría" en la composición se debe al interés de Cordero por lograr un cuadro de calidades intrínsecamente neoclásicas, así la mano con los dedos entreabiertos pero juntos los centrales, era la "tradición para pintar vírgenes y niños". Otros aciertos de Cordero, según él:

> el modelado de los rostros es suave, mas sin que la construcción pierda fuerza ni carácter... Jamás armonizó Cordero formas y colores mejor que en este cuadro, entonado en sepias, en ocres y en verdes, sin disonancias de ningún género. Es una obra de maestro que sabe los recursos del arte de componer, de sugerir, de unificar y que tomando las lecciones de la tradición da una nota original; es la primera obra de importancia en la pintura mexicana del siglo. (35)

La mujer del pandero hace a Justino Fernández convenir con lo expresado por Charlot acerca de que muy próximo a De Carta, estaba Mengs. Fernández encuentra exquisita esta pintura, pese a denotar ciertas durezas que le da la "mano firme de Cordero". Apunta que el pintor no se limita a los cánones clasicistas, el crítico percibe cambios en el Retrato de los arquitectos hermanos Agea y en el Autorretrato de 1847, y afirma: son buenas obras académicas pero nada más;

"no alcanzan la suprema calidad y unidad del Retrato de los escultores". En el de los hermanos Agea observa cierto mexicanismo, y en el Autorretrato, "un continente romántico", buenas calidades de dibujo y composición aunque más débil; "la suavidad aquí es ablandamiento de formas". Compara el crítico esos cuadros con otros retratos, el "anónimo" que presenta a un Cordero casi niño y el que le hiciera años más tarde su maestro Mata. Éstos los encuentra más expresivos, y agrega:

> Tres retratos, tres momentos de la vida del artista que muestran tres hombres, ligados por un carácter alerta y observador, por la lucidez de mente y por una sensualidad que va, como es natural madurando. (36)

Otras variantes del clasicismo de Cordero las halla en los bustos de napolitanas o en el cuadro de La mora; le agrada su colorido y sobre todo el sensual tipo de la modelo que "contribuye a estimular la imaginación". Diferente sentido de las formas tiene para él, La Anunciación.

> obra rafaelesca y en cierto modo hasta "prerrafaelista", por la extrema idealización y alambicamiento de las figuras, tan definitivamente italianizantes y amaneradas... la composición es clásica... destaca principalmente la figura del portador de la buena nueva, figura andrógina de belleza delicada; la Virgen es de tipo y actitud rafaelesca, supremo ideal del tiempo... Los ropajes son un tanto duros, pero eso mismo les da carácter decorativo y la entonación general del cuadro...las luces que vienen de dentro y fuera, completan el sentido sobrenatural de la escena. El sentimentalismo y el idealismo del tiempo no podían pedir más. Este cuadro es bien representativo de su época y Cordero en él se muestra como un buen pintor romántico. (37)

Si el Colón ante los Reyes Católicos provocó en su tiempo tantas polémicas, en nuestros días no dio origen a controversias. Justino Fernández ve en él:

> la interpretación corriente de la historiografía del tiempo, hoy día erizada de problemas. Se trata de una pintura ambiciosa, la primera en que Cordero se lanzó a una gran composición con grupos de figuras. Lo teatral de la escena y la relamida factura la hacen un tanto dura y falta de emoción... no tiene la grandiosidad de un Ingres, ni menos algo del ímpetu de Delacroix... sino, más bien, algo de David, así sea de muy lejos. (38)

Menciona Justino Fernández el buen dibujo y la calidad de los paños, la clásica composición por medio de diagonales, y recalca la línea horizontal a la altura de la cabeza de Colón que hace que además sobresalga la cabeza del monarca sobre los demás personajes; encuentra que el grupo de indígenas es:

> el más cálido en color y emoción y resulta toda una alegoría de América, con sus riquezas, su arqueología, sus aves raras y sus exóticos habitantes... Por otra parte, el contraste de luz y sombra sirve para hacer distintos los diversos planos, pero no añade dramaticidad alguna a la escena. Es una pintura que estuvo a punto de ser importante, y que no deja de tener interés, sobre todo documental. (39)

Para el crítico, tiene mayor trascendencia el cuadro de El Redentor y la mujer adúltera que el de Colón ante los Reyes Católicos:

> Hay un paso enorme en lo que se refiere a soltura y movimiento de formas... Todo lo que allí [en el Colón] es estiramiento y frialdad es aquí actitud expresiva, como si el artista se hubiese propuesto romper la rigidez anterior... No es inventiva en lo que adelanta Cordero en esta obra, sino que es más sabio para esquivar la monotonía. (40)

Justino Fernández encuentra mejor lograda la composición de esta pintura que la de el Colón, pues si bien son muy parecidas, Cordero logró disimular mejor la línea horizontal a la altura del rostro del Redentor. De igual manera señala la mayor vivacidad de las figuras, el buen dibujo: "no hay errores o descuidos en el dibujo; el conocimiento y la habilidad de Cordero en eso no eran vulgares". Al crítico le atrae la figura de Jesús, por su "gran dignidad", así como la mujer de rodillas detrás de la adúltera, "cuyas formas y expresión son típicamente rafaelescas"; la iluminación hecha para resaltar el grupo protagonista está muy bien lograda y si la acusada es una "figura bien plantada", Fernández le nota un "no sé qué de antipático"; y a seguidas sintetiza los valores del cuadro:

> Por sus dimensiones, composición y dibujo El Redentor y la mujer adúltera es una obra excepcional de la pintura mexicana de mediados del siglo XIX, y no hay otra que se le asemeje siquiera, pero no obstante eso y su corrección, resulta un poco falsa en la grandiosidad que pretende. Cordero, cuyo autorretrato, o retratos de perfil pueden distinguirse a derecha e izquierda entre los grupos de espectadores, queda con este cuadro anclado en el pasado, sin haber dado un paso hacia adelante en su tiempo; sin embargo era indudable que había aprendido mucho en Roma. (41)

Si del Retrato del general Santa Anna sólo indica que es "impresionante", Justino Fernández se detendrá en cambio con gran admiración ante el de doña Dolores Tosta de Santa Anna, cuadro del que ya había hecho una bella descripción con anterioridad, para hacer señalamientos de la originalidad de la pintura. Se nota que ha reflexionado largamente ante ese bello retrato del que detalla:

> es una obra por muchos motivos extraordinaria. Las cualidades más auténticas de Cordero están allí presentes: su personalidad, su carácter, brincando fuera de las suavidades académicas, su mano dura para las formas y el color, aunque precisa en el dibujo -pero con diverso sentido de la precisión de Ingres, tanto más fina- su clara mente y su capacidad para la composición.(42)

Encantadora le parece la figura que marca el eje central con la "diminuta cintura en el centro del cuadro". Excepcionalmente logrado el ambiente lujoso y la elegancia del vestido, reveladores del ideal del agrado del tiempo, y por otra parte

> tan mexicano, con el gusto propio del pintor quien, al precisar todo, le ha dado una rigidez y un endurecimiento formal de cincelador. Si a esto se agrega el colorido un tanto brillante y contrastado en especial del vestido, el resultado es una obra académica, romántica y con un acento inconfundiblemente mexicano; así la pintura no tiene paralelo en la historia. Cuajan allí todas las rebeldías de lo propio sobre el ideal artístico del tiempo... por lo que tiene de original en las formas y el color y por las proporciones de las partes y del todo. Es la obra de pintura más mexicana que produjo el siglo XIX, es deliciosa y es atrevida.(43)

Si mexicano es el retrato de doña Dolores Tosta, muy europeo, pero de lo mejor, es el Retrato de la señorita Angela Osio, una de las más valiosas obras de Cordero. Justino Fernández lo hermana con aquel de los escultores Pérez y Valero:

> por su excelente calidad, que lo acerca, más que ningún otro cuadro a M. Ingres. Fue como una vuelta a la primera manera de los años de Roma... como un recordar lo que allí vio y aprendió; en todo caso puso en él cuanto su sabiduría de pintor podía permitirle... todo está excelentemente dibujado y pintado, con exquisitez sin afectación, con verdadera elegancia. (44)

El crítico percibe en este retrato a un Cordero "más refinado y pulido en su arte, aunque no al más brioso y original". Entiende y asevera que el artista sabía pintar

> así demasiado bien, pero demasiado bien sabía que por ahí no era sino un eco de Ingres y por eso extremaba las audacias de su propio temperamento, que con errores o sin ellos constituirán su más auténtico ser. (45)

Revisa con cuidado la producción mural del artista, y recalca el que el mural al óleo "Jesús ante los Doctores", fue el primer mural ejecutado por un mexicano en el siglo romántico". Tal obra tiene para el crítico un antecedente director, el gran cuadro El Redentor y la mujer adúltera, y por lo tanto inspiración en los modelos italianos, aunque hay diferencias interesantes en el intenso colorido y en "el firme dibujo".

Justino Fernández halla más consonancia con el espíritu del pintor en la gran decoración mural que éste hizo para Santa Teresa la Antigua, y señala que la expresión del artista puede juzgarse por la cúpula, pues sus colores no han sufrido gran alteración. Allí aparece el Cordero

> que ya apuntaba en obras anteriores, el cincelador de dibujo franco y preciso, de grandes áreas de colores intensos, de claridad en la concepción y composición, lleva sus propias posibilidades de pintor mural a sus límites y el resultado fue una cierta originalidad, en el colorido sobre todo, y una manera personal de tratar las formas simplificadas para que destaquen a distancia. (46)

Esas singularidades no aparecen en la concepción y composición de la cúpula, que está en la "tradición neoclásica"; el crítico percibe ciertas analogías con las obras del Veronés, pero insiste en que por el tratamiento de las formas y el colorido se desprende "de aquella tradición y aun de la pintura académica del siglo a que pertenece".

Comenta que Cordero, como era un pintor de varias maneras, al recibir el rechazo de sus contemporáneos por la decoración de Santa Teresa la Antigua, al ornamentar la cúpula de la iglesia de San Fernando

> se dulcificó, especialmente en el color, se espiritualizó, alargando la proporción de las figuras, y se hizo menos rígido, dando mayor movimiento y ligereza a grupos, actitudes y paños... se acerca más ahora al gusto neoclásico... pero en la desenvoltura y franqueza del dibujo... y en la proporción que dio a las figuras, está presente una vez más, su inconfundible personalidad. Esta obra no superó la de Santa Teresa, pero no es tampoco una

caída, más bien enriquece la producción del pintor por la nueva modalidad expresiva y significa mayor amplitud de su capacidad. (47)

El mural Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia, pintado en la Escuela Nacional Preparatoria, tiene para Justino Fernández el interés de que "rompió por su índole, la rutina de la pintura que por entonces se hacía en México, es más que el propio Cordero hacía". Aunque esa alegoría filosófica haya sido pintada dentro de la corriente académico-clasicista, lo que es obvio en su composición, símbolos, los tipos ideales y el colorido y dibujo, y aunque no presentaba novedades en cuanto a técnica, el crítico indica que

> aquel esfuerzo por renovar el sentido de la pintura mural entre nosotros quedó para siempre como precedente, y le cabe la gloria a Cordero de haber señalado un nuevo campo a la estética mexicana. (48)

Otras pinturas llamaron su atención: Stella matutina y Las hijas de don Manuel Cordero. En la primera ve el idealismo de la época junto con el "colorido tan peculiar del pintor" y al retrato de sus sobrinas, lo encuentra muy "típico del artista".

> por su dureza, por su color, por esa personalidad que hace distinta de toda otra su pintura y que puede llamarse su 'mexicanismo'; aquella manera como pintó a doña Dolores Tosta de Santa Anna, que está, si se me permite decirlo, entre la fotografía, la expresión de gusto popular y el academismo. (49)

Justino Fernández finaliza su estudio sobre Cordero, haciendo un balance de los aciertos y aportaciones del pintor, e indica:

> fueron aciertos: la introducción de tipos mexicanos en la pintura clasicista y de hacerlo con tal claridad que el Retrato de los escultores Pérez y Valero no puede pasar inadvertido para el historiador del arte; el ocuparse antes que ningún otro en el tema de historia de América, en su cuadro Colón ante los Reyes Católicos, el intentar una obra de las proporciones de El Redentor y la mujer adúltera; el revivir la pintura mural en México; el retrato de Doña Angela Osio; el haber realizado el primer mural alegórico filosófico. (50)

El meticuloso análisis que de la obra de Juan Cordero hace Justino Fernández, proporciona al investigador actual los puntos de partida para acercarse mediante a tales directrices a este importante pintor. Aciertos y "desaciertos" son presentados por el crítico, que se duele de la formación clasicista que recibió el pintor, porque esa corriente

> no se prestaba, no podía prestarse, a verter en él como en un molde, originalidades de color y de forma, como las que Cordero intentó, con resultados de dureza y de charrería; no se le podía hacer tanta violencia a Rafael. (51)

El crítico indica que por su mente clara Cordero era racionalista y que por "intelectual e idealista, tenía que ir a dar a la escuela clásica". No obstante, entiende que por su "carácter brioso tendía a salirse de ella", y asevera que Cordero comprendió tal dualidad, pero que no pudo "sintetizar su pasión y su intelecto"; comenta que intentó algo que "era imposible" porque:

> sus originalidades eran por un lado y su clasicismo por otro, lo que tiene de original lo tiene de mal académico y lo que tiene de clásico no le permite ser, con acierto original. Para lo primero se necesitaba, en su tiempo, ser un Delacroix, un apasionado, un romántico a lo barroco, para lo segundo era necesario ser un Ingres, un clásico con la pasión en su punto bien domeñado y ser un coloso. (52)

El crítico le concede a Cordero un lugar distinguido en nuestra historia y una hazaña de "no escaso mérito": revivir la pintura mural; añade que

> lo que hizo Cordero queda como una anticipación y, sobre todo, como el ejemplo heroico de una voluntad de ser; que al fin y al cabo corresponde bien al México de entonces; ese fue su drama y el nuestro. (53)

En su afán de ser justo olvida que Cordero si fue iniciador; esas primicias le resultaron de gran calidad como él mismo lo señaló, y que en cuanto siguió el clasicismo, lo hizo con obras maestras; parece olvidar que a Cordero no le fue dable el elegir. Las circunstancias del tiempo lo empujaron a una corriente que tal vez no lo satisfizo plenamente: el clasicismo; y si su temperamento no se avino a tal estilo, tuvo la fuerza de alejarse de él para producir obras singulares de gran valía y muy mexicanas como el mismo Fernández lo asevera. Es de considerarse que en efecto es el "drama" de quienes en su momento significan ruptura y continuidad, características de la producción de Juan Cordero, así como del surgimiento y devenir de nuestro siglo romántico.

FORMAS DEL REENCUENTRO

NOTAS

1. Alfonso Reyes.
2. Justino Fernández, Estética del arte mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes, El Hombre, México, UNAM, IIE, 1972. p. 445.
3. " El arte moderno en México, breve historia siglos XIX-XX, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, antigua librería Robredo, José Porrúa e hijos, 1937. pp. 102-103.
4. Xavier Villaurrutia. "Juan Cordero pintor mexicano", Juan Cordero 1824-1884, Catálogo de Arte, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1945. p. 3. Reproducido en Xavier Villaurrutia Obras, Prólogo de Alí Chumacero, Recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (Letras Mexicanas) p. 992.
5. Ibid, p. 994.
6. Ibid, p. 994.
7. Ibid, p. 995.
8. Ibid, p. 995.
9. Ibid, p. 995.
10. Ibid, p. 995.
11. Salvador Toscano, "Juan Cordero y la pintura mexicana (en el siglo XIX), Revista Universidad, Organo de la Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1945. p. 67

12. Ibid, p. 69
13. Ibid, p. 70
14. Ibid, p. 71
15. Ibid, p. 72
16. Ibid, p. 73
17. Ibid, p. 73
18. Ibid, p. 75
19. Ibid, p. 75
20. Jean Charlot, "Juan Cordero muralista mexicano". Reproducido en el Catálogo de la 2a. exposición-homenaje a Juan Cordero, México, diciembre de 1972 a enero de 1973, (sin paginación).
21. Ibid.
22. Ibid.
23. Ibid.
24. Ibid.
25. Ibid.
26. Ibid.
27. Ibid.
28. Ibid.
29. Justino Fernández, "Arte Moderno y Contemporáneo", México y la Cultura, México, Secretaría de Educación Pública, 1946, p. 231.
30. Ibid, p. 232.
31. Justino Fernández, Estética del arte mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre, México, UNAM, IIE, 1972. p. 468.
32. Ibid, p. 468.

33. Justino Fernández, El arte del siglo XIX en México, México, UNAM, IIE, 1967, p. 65.
34. Ibid, p. 65
35. Ibid, p. 66.
36. Ibid, p. 66.
37. Ibid, p. 66.
38. Ibid, p. 67.
39. Ibid, p. 67.
40. Ibid, p. 68.
41. Ibid, p. 68.
42. Ibid, p. 69.
43. Ibid, p. 69.
44. Ibid, p. 71.
45. Ibid, p. 71.
46. Ibid, p. 70.
47. Ibid, p. 71.
48. Ibid, p. 74
49. Ibid, p. 74.
50. Ibid, p. 74.
51. Ibid, p. 75
52. Ibid, p. 75.
53. Ibid, p. 75.

HACIA UNA CONCLUSION

Un análisis de toda la producción de Juan Cordero no era suficiente. Necesario e imprescindible era conocer también su vida personal, profundizar sobre su creación y el medio ambiente en el que se desarrolló. Dentro de los múltiples conceptos, muchos de ellos contradictorios y hasta polémicos vertidos en torno a sus trabajos, puede decirse que de una manera general fueron propicios para el artista.

Es innegable que Cordero recibió influencias. La estética de su tiempo lo envolvió, y es evidente que detrás de él estuvo Natal de Carta quien le enseñó las teorías de Mengs, si bien ya tamizadas. Mas aún, sobre las influencias y los modelos, Cordero poseyó una potencialidad creadora mayor que la de muchos de los artistas de su tiempo.

No es de extrañarse que para sus contemporáneos hayan pasado inadvertidas sus cualidades como retratista, porque el género del retrato era muy usual en el XIX y no presentaba novedad ni originalidad para la crítica de la época. Pero la observación a distancia de los retratos realizados por Juan Cordero permite aquilatar las excelencias de muchos de ellos.

El primero es el Retrato de los escultores Pérez y Valero, que la crítica -Fernández y Villaurrutia- ha reconocido como un excelente ejemplo del arte neoclasicista mexicano. Pintura que podría incluirse también en la historia general del arte universal por la

finura del dibujo, por la armonía del color y por su hábil composición.

Cordero no tuvo ninguna timidez en pintar a dichos escultores, pese a tener conciencia de que las facciones mestizas de ambos personajes no encajaban en el patrón clasicista. ¿Qué lo incitó? Acaso el afecto o el exotismo romántico que se define en pintar individuos de una raza diferente, extraña. Bien pudieron ser las dos ideas, apoyadas en el recuerdo del pensamiento griego, en cuanto que la representación veraz del aspecto racial era determinante. Lo cierto es que con gran sabiduría Cordero aunó la "verdad" y el ideal clásico: los escultores de rasgos mestizos y la cabeza helénica que ellos están esculpiendo.

El retrato de La señorita Angela Osio, tan excepcional como el primero, uno de los más exquisitos de sus retratos, es equivalente a aquellos tan relevantes y selectos, ejecutados por Jean Auguste Dominique Ingres. Retrato que puede alternar con los de Madame Leblanc, Madame Marcatti de Saint Marie o Madame Gonse, por sólo mencionar algunos de esa deliciosa galería de damas y caballeros que dejó el pintor francés. Es legítimo hacer tal afirmación ya que la imagen de La señorita Angela Osio responde a los principios clasicistas de apacibilidad, del "ideal hecho de serenidad y calma, casi de indiferencia... del arreglo feliz, agradable enderezado al placer de los ojos",(1) cualidades que percibió Charles Baudelaire en los retratos realizados por su compatriota. Este retrato mexicano participa también de esa belleza espiritual que al decir de P. Jamot, "confiere a la efigie de un hombre o una

mujer de su tiempo la inmortal autoridad de un prototipo"./ (2)

En ese mismo cuadro, quizá la mejor imagen académica clasicista mexicana, no hay una sola nota falsa. Todo en él es armonía y elegancia, pareciera que al pintarlo Cordero tuviera en mente aquella frase de Ingres: "en las imágenes del hombre proporcionadas por el arte, la calma constituye la primera belleza del cuerpo". (3) La "selecta pasión del orden, la economía del modelado y la neutralidad de materia",/ (4) que Focillón halló en los retratos de Ingres, se conjuntan en esa representación. Pintura que es reflejo de la sensibilidad y de los más perfeccionados recursos de lo aprendido por Cordero en Roma. No habría que olvidar que Cordero puso todo su conocimiento y talento en pintar el retrato de quien era su novia y más tarde su esposa.

Soberbio y espectacular es sin duda el Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna. Jaime Torres Bodet lo calificó de "delicioso y absurdo"./ (5) Las diferentes propiedades de esa obra singular merecen referencia especial.

Quizá buena parte de la producción retratística de Cordero, por las circunstancias en que fue ejecutada, sólo sean fisonomías, vestidos de saten y terciopelos suaves al tacto, de muy poca ambientación. Sin embargo, aparte de esas representaciones, otras muchas de interés se pueden mencionar. Tales sus tres reveladores autorretratos; aquel en que aparece casi niño, que por su calidad -como si Cordero no tuviera calidad- lleva a Justino Fernández equivocadamente a atribuirlo a algún pintor anónimo; todo a pesar de que la familia del artista lo guarda como un autorretrato. Lo que sucede realmente es que se trata de

una obra precoz del pintor, cuando Cordero todavía no dominaba las cualidades académicas. Notorio es esto en la exagerada vivacidad de los ojos y en el asomo de sensualidad en la boca carnosa, características que acusan por otro lado su apasionado temperamento. El otro de sus autorretratos y que participa de las mismas cualidades del anterior, obra también muy temprana, sin duda de sus años de estudiante en San Carlos, es aquel en el que Cordero aparece con un pincel en la mano y de frente al espectador.

Suavidad y serenidad académica hay ya en el tercer autorretrato de 1847. Cordero hace abstracción de sí mismo en su tranquila expresión. La belleza física del pintor está resaltada por los atinados golpes de luz en cara y manos. Este cuadro posee un gran atractivo por el continente romántico que campea en él.

No es posible soslayar un cuarto autorretrato, poco importante y realizado cuando Cordero tenía cincuenta años. En éste la mirada del artista ha perdido fogosidad y es nostálgica, inclusive diría triste. La pintura fue hecha para regalarla a un amigo y en resumen su representación es de corte naturalista.

Interesante es otra perspectiva de los autorretratos de Cordero. Me refiero a aquellos cuadros de escenas históricas -Colón y El Redentor y la mujer adúltera- donde el mexicano se pinta y se disminuye dentro de un grupo. Todavía más interesante es el hecho de que el artista se retrate en acontecimientos históricos de los que no participó o en situaciones religiosas que nada tienen que ver con la historicidad humana. ¿Estaríamos frente a un pintor

que lleva a su lienzo el mismo concepto que en la actual literatura latinoamericana se define como realismo mágico?

Serenas y bellas las facciones, gestos altivos y gala de los atuendos femeninos se encuentran tanto en los retratos de las atractivas italianas ataviadas con trajes nacionales, como en el álbum que de encantadoras damas mexicanas del siglo pasado pintó Cordero. De paso cabe mencionar que ese tipo de realización pictórica gustó mucho a la crítica decimonónica y continúa gustando a la actual. En algunos de esos retratos Cordero sigue el molde clasicista, desde el óvalo de la cara hasta las curvas de brazos, manos y dedos la elegancia les es propia y están delicadamente modelados y llevan congénitamente una incomparable elegancia. Ejemplo de ello es el Retrato de dama, que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México; el de la Dama de la mantilla de gran preciosismo o aquel otro de la señora En todos ellos se aprecia el cuidado del artista por expresar los valores táctiles, así en la riqueza y brillo de las telas, en lo sutil de los encajes. Sus ojos de miniaturista captan hasta el mínimo rasgo, la menor transparencia y las cambiantes tonalidades de los rasos; los difíciles tonos blancos y negros están perfectamente pintados. Las epi is tienen vida y tersura nacarada.

A medida que Cordero se aleja de los lineamientos del clasicismo académico, su espíritu romántico le exige una mayor expresividad. Va desapareciendo todo esto que se llama "ideal". Entonces los retratados lucen sus características individuales y

al artista lo mismo le interesa un bello rostro, que la dignidad de la vejez: el Retrato de la señora Cordero (su madre) y Retrato de la señora Sáinz, son un vivo ejemplo de la anterior afirmación.

Es importante el rigor de Cordero como dibujante y su intención por crear volúmenes, mediante las líneas definidas de los contornos que destacan a las figuras en relieve. Es notoria también la utilización de coloraciones no comunes y un trato poco usual de iluminación; esto último forma parte esencial del estilo de Cordero en cuanto que la luz posibilita ambientaciones poéticas.

Continuando con el análisis de la luz en Cordero, se puede recalcar que en este sentido el pintor no se apega a un naturalismo elemental. Sirva de ejemplo el Retrato de las señoritas Cordero donde sus sobrinas fueron retratadas en el bosque de Chapultepec -el castillo aparece al fondo- las enmarca en platanares y las ilumina con una luz rojiza más propia del trópico que del Valle de México. En resumen, para Cordero es más importante la ambientación que el respeto a una copia fotográfica de la naturaleza.

Como en todos sus retratos, en éste el pintor obliga a través de las telas al descubrimiento sugerente de las formas humanas, y de esa manera los cuerpos se intuyen debajo de las ropas.

En cuanto a la composición, se podría decir que el artista plantea las tres dimensiones. Ya no existe superficie sino volúmenes y profundidad. El cuadro, además de hermoso, es decorativo y posee una sutil armonía donde en actitudes muy diferentes -figuras de pie, arrodilladas, rostros de frente, de tres cuartos o de perfil- producen la sensación de una ronda plácida y acorde.

El pintor no hace composiciones estereotipadas. Busca variar el agrupamiento de sus retratados y de ello es buena muestra el de La señorita Glennie y sus hermanos. La distribución de las figuras recuerda a algunos de Winterhalter. En este cuadro, mediante una sección áurea, Cordero divide la parte oscura superior de la inferior, más movida y luminosa. Esto se confirma en la cabeza del niño más pequeño, en torno al cual gira toda la animación del retrato y cuyo aparente estatismo se disuelve en giros de espiral que entrelazan al resto de los personajes en un diálogo sin palabras. Tres de los hermanos Glennie parecen estar conscientes del espectador, en tanto que los otros cuatro se evaden, se desinteresan de un posible observador. Es un retrato de familia y el "aire familiar" que los envuelve es mucho más importante que el título del cuadro que lo afirma.

Muchas otras características crean el estilo de Cordero, como la rigidez de las poses y el atildamiento en los trajes tanto en los retratos femeninos como en los masculinos. Mucho se debe a que los personajes seleccionados por Cordero están situados en una clase social definida. Puede afirmarse que Cordero retrata a la alta clase media, a los aristócratas, a la nobleza y divinidades. De allí que es válida la afirmación de la compostura y la pulcritud de la vestimenta de sus retratados. De paso, es útil destacar que la imaginación de Cordero no está supeditada a la composición que mucha de la crítica quiso y quiere situar dentro del clasicismo académico; algunas veces la rompe, y esto lo coloca dentro del romanticismo llegando a un exotismo un tanto extraño para su propia cultura. Tal es el caso del retrato de su padre titulado El Zuavo,

acorde con la tendencia de la época, donde su progenitor está representado en un diseño argelino. No se queda atrás el bello y sensual retrato de La Mora.

Cordero dentro de las limitaciones de su momento se tornó, -en lo que para Villaurrutia, debería ser un artista- en "un espejo que anda, ...que anda buscando un fragmento de naturaleza humana de que disponer para expresarla y a través de ella expresarse".(6) Se trata de obras en que el dibujo preciso, el colorido y el volumen logran fielmente objetivar la idea, o siguiendo a Baudelaire, "la penetrante investigación del espíritu del retratado". Si son doncellas, le interesa la candidez; de las matronas, la sobriedad y el temperamento; si son políticos hay firmeza y resolución; si son religiosos, transparencia y ascetismo; inclusive el valor del tiempo con respecto al carácter que refleja su fisonomía se descubre en sus autorretratos, de un niño casi adolescente tierno pero vivaz, pasa a la indiferencia, al desinterés del hombre maduro.

En cuanto a sus cuadros de mejor invención, como el Colón ante los reyes católicos, éste ejemplifica la fértil imaginación del artista, pese a que en él se recrea el ambiente "fidedigno" de la escena, del mobiliario y de los atavíos y personajes. Cordero seduce como narrador. Redescubría América para los italianos, para los europeos y para sus propios connaturales, como él mismo afirmó. Sin embargo iba mucho más allá de la anécdota y en esa pintura de aparente frialdad, gracias a sutiles indicaciones, permite leer la hazaña de la Conquista, tanto espiritual como política. La pri-

mera ejemplificada en el fraile dominico que de espaldas y conforme a las reglas de predicación de su orden, parece enseñar al caballero ataviado con su armadura la tarea que les aguarda; éste, que a su vez es la posible representación de Hernán Cortés, atiende a los requerimientos del fraile. Entre tanto, la reina observa dulce y bondadosamente a los indígenas que presenta Colón, y entre el monarca y el descubridor se entrecruza una mirada que refuerza su trascendente diálogo. Cordero hace patente también la urgencia de la evangelización al colocar en la penumbra a los indígenas, mientras que el escenario en que se mueve la corte está pletórico de luz: de este modo, habla ya de la necesidad de extender el lumen de la fe a esos gentiles. Situación atractiva sin duda alguna, puesto que uno de éstos es el propio Cordero que autopintándose en el sector ensombrecido del cuadro, se autoafirma en una tradición indígena y por lo tanto mestiza y latinoamericana.

En ese cuadro, Cordero acorde con el lucidus ordo, coloca a cada figura, Colón y los Reyes Católicos, según jerarquías: "el más importante debe tener el lugar más prominente y los otros a una distancia tal que les permita moverse si así lo desean".

En la composición, Cordero ni podía ni quiso soslayar el principio de la aurea mesura, y así, el punto que define aquella divina proporción pitagórica se fija en la corona de Isabel la Católica. El idealizado personaje, protagonista principalísimo de la epopeya, adquiere su adecuada dimensión de promotora del descubrimiento y de la evangelización, al ser el centro y eje de la sección aurea de la pintura.

La línea horizontal de la sección áurea de izquierda a derecha, liga una serie de vértices importantes, a partir de aquella mano de la figura que porta un casco, y que se puede antojar que fuera Pizarro, sigue por la parte superior de la calva frente de Colón; pasa por el pecho de Fernando, roza la corona de Isabel y en el otro extremo apenas tocando al presumible y ya mencionado Cortés. Esto hace que los dos reyes y el descubridor se encuentren exactamente colocados entre las cabezas extremas de los dos grandes conquistadores el del Imperio Mexicano y el del Imperio Inca.

La segunda línea, que marca la sección áurea vertical, destaca exclusivamente a Isabel bajo la columnilla gotizante, que al mismo tiempo une y divide los dos tronos. Así, su corona queda como el eje de giro de todo el asunto histórico.

La diagonal que toca parte de la sección áurea horizontal baja, une sensiblemente las coronas de Fernando e Isabel y por el otro lado a su vez, las cabezas de Fernando y de Colón, haciendo de la corona del rey el centro de dominio del cuadro, aunque en segundo lugar respecto a la proporción áurea de Isabel. Quizá Cordero quiso sugerir que el dominante es Fernando -así lo indica su actitud de pie- en tanto que la que armoniza es la Reina Católica.

No hay duda de que Cordero conoció bien la arquitectura italiana; ello se percibe en el ornato del salón, por ejemplo en las columnillas que dividen los nichos en los que están colocados un Cristo bizantino, una madona gótica y al extremo una figura inspirada en el San Jorge de Donatello. Se pudiera pensar, que con estas presencias quedan implícitas las prédicas de los Nazarenos, Esa recreación del histórico recinto no invalida el rigor historicista del pintor, que pone en la lejanía, y vista al través de la ventana amainelada, la Catedral de Barcelona.

La precisión compositiva empleada por el artista, se hace más palpable aún si se traza un círculo en el medio del cuadro, tomando como centro la empuñadura de la espada del rey; de esa manera el círculo, al pasar por el hombro de Colón y la mano derecha de una de las damas, envuelve al célebre navegante y a los monarcas, circunscribiendo a esta trilogía triangular formada por las diagonales que suben, una por el hombro del indio _Cordero-, el brazo y la cabeza de Colón, y por el otro lado baja

por la unión de los dos tronos, el escudo de Isabel, la mano del dominico y termina en la banqueta o escabel, subrayando aún más el trascendental asunto.

Otros elementos, acentúan el atractivo de Colón ante los reyes católicos. Ya Villaurrutia apuntó: "pintura para el tacto es la suya", al detenerse en la naturalidad de los ropajes, las telas, los adornos.

Refiriéndose a esas "cualidades táctiles" de algunas obras del Renacimiento, Bernardo Berenson explicó:

> Desde niños el sentido del tacto... nos permite apreciar la profundidad en los objetos y en el espacio... Luego la pintura, para darnos la impresión de realidad artística, que es el fin que se propone, dispone solamente de dos dimensiones. Es necesario entonces que el pintor construya esa tercera dimensión. No posee para eso otros recursos que los de todo el mundo, es decir obtener valores táctiles por medio de impresiones ópticas. Su primer objeto es, por consiguiente, excitar en nosotros el sentido del tacto pues, para darnos la sensación de un personaje real, y para que esa sensación nos afecte de una manera durable, necesitamos la ilusión de poder tocarlos... De esto resulta que lo esencial en el arte de pintar (juzgado como algo distinto -notémoslo bien del arte del colorista) se resume en un llamado a nuestra imaginación táctil". (7)

¿Valor documental posee la pintura? Indudablemente que sí, pero no sólo como registro de lo que la historiografía del tiempo pensó de ese acontecimiento extraordinario, sino además como obra de arte dentro de la corriente de la pintura histórica.

Similar estructura tiene el cuadro El Redentor y la mujer adúltera. En él ya no hay "frialdad" en el conjunto. Cordero ha avanzado en experiencia. Conoce y ha asimilado "la receta". La disposición mediante diagonales es parecida a la de Colón, aunque la línea que afirma el lucidus ordo, no es tan obvia; la rompen algunas cabezas, pero es subrayada con el nimbo luminoso que rodea la figura de pie -El Redentor- cuyo rostro sobrepasa las demás efigies. Los ejes verticales y las diagonales se fijan mediante juegos y contrastes de luces y sombras, en una organización rítmica de planos y masas. El espacio se divide armónicamente de acuerdo con cadencias de reciprocidad. Nuevamente la divina proporción pitagórica es la base de la composición y está marcada en el contrito rostro de la mujer adúltera, mientras que existe una polarización de todas las líneas hacia el radiante rostro de Cristo y una muy señalada composición piramidal de la que él es la cúspide.

Esa pirámide contiene a la mujer adúltera y a la que, de rodillas y con el rostro atemorizado, trata de ampararla, así como al jovencito que bien puede ser el futuro San Juan Evangelista. Por el lado contrario, la línea baja por la parte luminosa de la mano y el hombro de la mujer rafaelesca, y alberga a un personaje que bien pudiera ser otro autorretrato de Cordero, y que, hincado, lee lo escrito por el Redentor. Dos diagonales cruzan todo el cuadro, subrayando puntos importantes: el talón de la mujer de mayor inspiración rafaelesca, la cabeza de la adúltera y la imposta del arco que es su paralela. La contraria señala las dos manos de Jesús, sobre todo la derecha, con la que muestra lo que acaba de escribir.

Toda la estructura se polariza hacia el centro del cuadro, como los rayos de una rueda. Lo principal de estos movimientos convergentes es que quienes atienden al asunto quedan dentro de este círculo de diálogo e interés, en tanto que los que están en penumbra o van en huida, por su conciencia de pecado quedan fuera.

La selección de este tema bien pudiera implicar una cierta liberalidad de Cordero frente a la rigidez moral de su tiempo. La mirada del Redentor ni acusa ni juzga, se dirige a un horizonte de amplio perdón. Aunque la composición de este cuadro puede recordar a la disposición de Colón ante los reyes católicos , los personajes en La adúltera, se agrupan de manera celular, dos o tres, comentando el suceso; asombrados unos, reflexivos los otros y con remordimiento de sí mismos aquellos que huyen de la acusación. Así al extremo derecho del cuadro se percibe un intento de expresión psicológica en las actitudes y gesticulaciones.

El Redentor y la mujer adúltera tiene perfección, definición, y finura. El ritmo de los personajes, en posturas y escorzos difíciles, el color atemperado para acentuar la gravedad del sermón, se mezclan con suavidad y concierto. De igual manera en el cuadro se encuentran las cuatro figuras más rafaelescas que pintó Cordero: la mujer adúltera y su amiga que la sostiene y pretende protegerla y el anciano barbado que con la mujer hincada, mira con desagrado a la acusada. Al contemplar las se recuerda El pasmo de Sicilia.

Es curioso comentar que el paisaje de fondo -pese a que la escena tuvo lugar en Jerusalén- parece ser un paisaje típicamente egipcio, con dos obeliscos frente a un pilono de entrada al templo.Esta exótica alusión a lo egipcio, bien pudiera ser una referencia a la paganía. Pero es de creerse y resulta más lógico pensar que los posibles obeliscos insinúen o sean recuerdo de las columnas que Salomón puso frente a las puertas de su templo, la una Joaquim y la otra Boaz, para significar la alianza del pueblo de Israel con Dios y la perdurabilidad de esa unión.

Resulta interesante observar un prurito arqueológico de ubicación en Cordero. En el cuadro de El Redentor y la mujer adúltera, deja ver el templo de Jerusalén a través de una ventana; de igual manera, al través de una ventana apunta la Catedral de Barcelona, en Colón ante los reyes católicos, así como por la ventana del palacio de gobierno mexicano se mira la catedral de México en el Retrato de doña Dolores Tosta. O sea, siempre el templo o monumento mayor del lugar en que suceden los temas históricos representados.

En ambos cuadros, Colón ante los Reyes Católicos y El Redentor y la mujer adúltera, queda manifiesto el profundo conocimiento de Cordero de las reglas compositivas clásicas, ya tamizadas por el Renacimiento. Cabe aquí recordar aquella explicación de Erwin Panofski que aclara:

> El Renacimiento había conseguido racionalizar totalmente en el plano matemático la imagen del espacio que con anterioridad había sido unificada estéticamente, mediante una progresiva abstracción de su estructura psico-fisiológica y mediante la refutación de la autoridad de los antiguos. (8)

Es indudable que tal formación posibilitó al pintor mexicano el conseguir una construcción "espacial unitaria y no contradictoria", que de igual manera, le permitió realizar un "espacio sistemático y exacto". Es decir que Cordero, al apegarse a la tantas veces mencionada ley matemáticamente fundada de la divina proporción, pudo determinar, como indica el mismo Panofski, al citar al célebre poeta renacentista Pomponio Gauricus:

> cuánto debía distar una cosa de otra y en qué relación debían éstas encontrarse para que la comprensión de la representación no fuese obstaculizada por el excesivo apiñamiento ni por la excesiva escasez de figuras. (9)

Si se evoca que en el siglo pasado el cristianismo respondía todavía mejor que el mito griego a las nuevas predilecciones, Cordero, hombre cristiano, no escapó a ese incentivo y ejecutó varios cuadros de asunto religioso. En ellos el maestro interrogado vuelve a ser Rafael, las calidades del dibujo y la limpidez radiosa que derrama la luz celeste, la belleza ideal de las figuras así lo atestiguan. Esas pinturas respondían a las aspiraciones estéticas y los anhelos anímicos del tiempo: La Anunciación y La Oración del Huerto y Jesús entre los doctores, etcétera.

Clásicas también fueron las composiciones de esos cuadros, en los que una disposición piramidal y la imprescindible proporción áurea destacan lo esencial del asunto: la cabeza de la Virgen en La Anunciación, y la mano de Jesús que apunta al cielo pidiendo fortaleza a su Padre Celestial en La Oración del Huerto.

No cabe duda que Cordero hizo y expresó siempre correcta y dignamente lo que gustaba y demandaban aquellos a quienes iban dirigidas sus obras.

Mayor trascendencia tiene el Jesús entre los doctores. Se trata de la primera pintura mural ejecutada por un mexicano en nuestro siglo romántico. Es obvio que Cordero -al pintar ese muro enmarcado por el arco de medio punto- tuvo en mente el espléndido mural La misa de Bolsena de Rafael, ya que la estructura utilizada por el artista mexicano es semejante.

La figura del niño Jesús, centro de atracción en la pintura, indica horizontalmente la sección áurea del mural, y las líneas rectas y curvas en sus diversas combinaciones, acomodan a los interlocutores que atentos escuchan la prodigiosa palabra del Dios niño. Un leve despego al ideal rafaelesco, existe en el fuerte colorido.

La inconformidad constante y consciente del artista llevó a Cordero a apartarse de ese tipo de representaciones religiosas y a tratar de imponer nuevos patrones, en cuanto a la representación de los místicos personajes, pero sin abandonar el sentimental espíritu de la época que reclamaba la gracia, la verdad y el "arte moral". Conforme a ello dotó de una apariencia más mundana que ideal a las imágenes que aparecen en la Stella matutina.

La reincidencia en el tema de la Virgen, en su advocación de Inmaculada no fue novedad en el siglo pasado. Murillo fue el inspirador de Cordero para tan remanido asunto. Este, primero, hizo una copia casi exacta de la Purísima del pintor sevillano; luego en el mismo se basó para la Stella matutina, al igual que la Inmaculada de la hoy desaparecida pintura de la cúpula de la iglesia de San Fernando.

Otros desvíos de los cánones académicos aparecen en la decoración de la capilla de Santa Teresa la Antigua: solidez en el dibujo y audaces entonaciones. El dibujo perfecto cincela las figuras, los escorzos se amoldan a las exigencias de la arquitectura y la perspectiva aérea está magistralmente manejada.

Es en la cúpula de la capilla en donde se hace más notoria la acentuación de los colores. Ahí están afirmadas las tonalidades que le fueron propias al artista: los amarillos, los rojos, los verdes y los azules intensos. No cabe duda de que en esa estridencia de tonos, que son afines al colorido de la naturaleza mexicana, Cordero buscó el cálido acento nacional.

Análogos afanes movieron el pincel de Cordero para retratar

a Doña Dolores Tosta de Santa Anna. Es el cuadro donde mejor afloran la originalidad y el apasionamiento del artista. La pintura que nada dijo a la crítica del siglo pasado, en cambio para la del presente sí lo hace. Sirva de ejemplo la opinión de Justino Fernández, quien advirtió y consignó las "osadas novedades" utilizadas en esa obra. Primero que, más que pintar, Cordero cinceló la figura dándole calidades y volumetrías verdaderamente escultóricas por medio de la precisión del dibujo, a través de una "mano dura para las formas y el color".

Se puede añadir -aunque se peque de insistencia- que en este retrato las calidades táctiles van más allá de la obra anterior. La retratada -nada impersonal- brinda a la vista el placer sensual del tieso brocado de su vestido y la suntuosidad de sus joyas, goce aumentado por la abundancia de perlas y flores. Se siente la atracción de tocar la rica tela o sacudir las cuentas del imperial tocado, e inclusive el deseo de deambular alrededor de la mujer que lo usa. Tales cualidades bastarían para señalar un lugar sobresaliente en el arte mexicano a ese cuadro. Sin embargo, Cordero lo singulariza más. A la efigie de la bella criolla de mirada penetrante, añade el contrastado y brillante colorido que Justino Fernández considera como el punto inconfundiblemente mexicano, que hace al retrato "la obra de pintura más mexicana que produjo el siglo XIX". Una vez más, Cordero resulta especial. Este cuadro no es un retrato más. No tiene paralelo en la historia del arte mexicano decimonónico. Su exclusividad la consigue al apartarse de las aspiraciones estéticas de apacibilidad académica, principalmente en el fuerte y contrastado

colorido, en el deseo de dar relieve a la figura, mediante el expresivo dibujo; en que ese retrato no es la representación de una dama mexicana común; el lujoso escenario en el que la pinta, apela a la alta jerarquía de la señora Tosta, y aún más, la dota de un "algo" que hace pensar que esa joven y bella mujer no puede ser más que una mexicana: esto es corroborado por la torre de la catedral de México, que se perfila a través de la ventana. La pintura de doña Dolores Tosta de Santa Anna, posee además algo de anecdótico y un cierto exotismo; en ella Cordero se manifiesta ya como todo un pintor romántico. Indudablemente, en esa pintura logró el equilibrio entre sus elementales instintos y las exigencias más conscientes del arte.

Poco se ha hablado de aquellos cuadros románticos inspirados en temas literarios, o en la hiperestesia de moda en sus días. El conjunto de los mismos es importante en su obra. Cabe destacar Atala y Chactas, La mujer de la hamaca o del quetzal, La bañista, La cazadora y La sonámbula.

El primero de esos cuadros muestra una vigorosa composición que lo aleja de la tradicional manera de representar la muerte de la célebre heroína de Chateaubriand. En todas las reproducciones de la obra de Girodet, la estructura siempre fue horizontal, marcada por el cuerpo tendido de Atala. Cordero optó por una disposición en forma de equis, más cercana al barroquismo que se logra por el cruce de las dos diagonales, en la cintura de Atala, formando la dramática cruz de San Andrés. Uno de los trazos, el que sube de izquierda a derecha, une muy claramente la mano derecha de Chactas, la cintura de Atala, el hombro del salvaje y la mano desfallecida de la heroína, para fugarse en el paisaje, en la roca del fondo y la palmera; mientras que el otro que va de derecha a izquierda, marca el pie de Atala, recorre la mano izquierda y la derecha de Chactas, el pálido y luminoso torso de Atala, y es base de la cabeza del fraile de rostro apiadado. Tal construcción recuerda a la de El rapto de las hijas de Leucipo de Rubens. Pese a esa disposición de reminiscencia barroca, el cuadro tiene a la vez un estatismo muy dentro del gusto académico, y languideces románticas acordes con su asunto.

Resulta curioso que habiendo ganado Cordero tres premios en la Scuola del nudo en Roma, solamente se conozcan dos desnudos femeninos dentro de su producción pictórica; el de Atala y aquel de La cazadora que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, y que acertadamente Salvador Moreno le atribuye.(10)

Cordero, sensible a la belleza femenina, da al contorno de esas figuras una sutil blandura y fluidez acariciante y representa las epidermis con irisación de perla. En esos cuerpos la tersura nacarada es una fuente de placer muy vivo y muy refinado.

Encantadora extenuación se advierte en La mujer de la hamaca, en cuya piel se concentra toda la seducción de la femineidad. El cuadro ofrece gran lirismo y encanto, como aquel de La bañista que en extravagante pose aparece en un jardín de grandes hojas tropicales contrastantes con la fuentecilla de clásicos antecedentes.

La sensibilidad enfermiza tan acorde al romanticismo se presenta en la doliente joven que estrecha contra su pecho una paloma muerta, posiblemente por el dardo del pequeño cupido que la contempla. Recuerda esta atribulada joven a Luisa la heroína de La sensitiva de Juan Díaz Covarrubias,

> Luisa era una niña pura como la gota de rocío que la aurora dejó entre los pétalos de la azucena; tierna y delicada como esa planta que los poetas llaman Sensitiva ... Era una de esas niñas siempre pálidas y enfermizas..(11)

Se puede decir, que ambos personajes, Luisa y La Cazadora, representan el ideal femenino del más puro romanticismo: "inocentes, sencillas, tiernas, delicadas, celestiales y cuya sensibilidad sólo es comparable a la sensitiva". Bien pudo haber leído Cordero esa pequeña prosa de Díaz Covarrubias, pues al igual que en el romántico retrato, el escenario -acorde con los dolidos sentimientos- en que el pintor colocó a La Cazadora, subraya ese ambiente de silencio, de evocación fantasmal en el que resulta difícil decir si Luisa, o mejor dicho La Cazadora, se encuentra en medio del jardín o en una habitación en penumbra y abandonada, donde unidas, plantas y cortinajes, crean un acabado cuadro romántico.

La maestría en el claroscuro es el secreto de Cordero para dotar de una gran luminosidad a esas atractivas criaturas cuyos cuerpos irradian luz. En La mujer de la

hamaca, el rompimiento del bosque hacia el cielo, permite a los rayos del sol insuflarse en la lánguida muchacha. En La bañista, éstos se cuelan entre el follaje. Ese hábil manejo demuestra que Cordero, al representar la luz solar, también sobrepasó a los pintores de su época.

El atinado juego de luces y sombras empleado llega a su culminación en La sonámbula , cuyo rostro, gracias a la vela que lleva en la mano, esplende de una manera teatral. Es posible que en ese cuadro Cordero evocara aquellas pintura de Latour.

La revisión anterior, que tal vez pueda parecer reiterativa, tuvo como finalidad decantar aquellos trabajos que fueron hitos en la creación de Juan Cordero; es indudable que su mayor triunfo lo constituye el Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna por su calidad e incuestionable mexicanismo.

Pero ante su muy vasta producción pictórica es dable afirmar que un solo cuadro no hizo al artista. En su nutrida y variada creación conformada por el talento, muchos más logros se han señalado.

En primer lugar sus dos obras de corte más clásico: Retrato de los escultores Pérez y Valero y Retrato de la señorita Angela Osio, únicas en el arte mexicano decimonónico.

Colón ante los reyes católicos, primera pintura de historia con tema americano, iniciadora de la pintura histórica mexicana decimonónica. Antes de ella, nadie, ni el propio Pelegrin Clavé, se habían atrevido a apelar a la historia como medio inspirador.(12)

Con Cordero se continuaron los ideales rafaelescos; pintó figuras en las que la influencia del artista italiano está presente; así sobre todo, La Anunciación y El Redentor y la mujer adúltera, esta última "obra excepcional de la pintura mexicana de mediados del siglo XIX".

Las primeras pinturas murales del México independiente salieron de su mano, y entre ellas destaca la de la cúpula de Santa Teresa la Antigua, en la que las "rebeldías" colorísticas del artista muestran originalidad e indicios de un afán mexicanista. Fue trascendente el desaparecido mural de la Escuela Nacional Preparatoria, Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia, significativa primicia dentro del muralismo, que por haber marcado nuevos derroteros a la estética mexicana, convierte a Cordero en el precursor de los muralistas que años más tarde consignarían con igual maestría en sus estilos, la doctrina de su preferencia.

En cuanto a sus retratos, lo más numeroso de su producción, la revisión de los mismos pone de manifiesto su gradual paso del clasicismo al romanticismo a ultranza. Pintó, con destreza y buen oficio, niños, doncellas, matronas, ancianas, caballeros, jóvenes y viejos, para responder a los requerimientos de su clientela.

Hay que recordar que de acuerdo a la estructura social existente, el artista tenía que suministrar obras de arte destinadas a satisfacer los gustos y a halagar la vanidad de sus compradores. Villaurrutia sagazmente entendió que la ética de Cordero también involucraba, "fidelidad y reunión voluntaria e íntima de algunos de sus excelentes retratos". (13)

El despego de Cordero frente a las convenciones fue paulatino. Pareciera ser que el pintor tuviera conciencia de que "el arte es totalmente individual y de que el talento de cada artista, no es sino el resultado de su propia inspiración y de su propio estudio de la tradición pasada". (14)

Su rebelión no fue drástica. El pintor se limitó a emplear un idioma muy personal: corrección y firmeza en el dibujo, utilizándolos para destacar volúmenes; un fuerte y contrastado colorido, mediante el cual captó la vividez del color local, nacional; y al dar vigor a la forma pudo representar la solidez de los objetos, su realidad.

Con sus afanes nacionalistas, Cordero libera el color para que desempeñe su propio papel dinámico y simbólico, llegando a usarlo, casi de manera arbitraria para poder expresarse con más fuerza.

Difícil era para el pintor poder conciliar su carácter con el género de pintura en que se formó. Precisamente esos intentos de apartarse de los manidos patrones en que su opositor Pelegrin Clavé consiguió grandes aciertos, le darían, casi a cien años de distancia, los triunfos más resonantes.

No obstante el reconocimiento a su originalidad, la crítica que sobre él se hizo en su época y en la actualidad, ha coincidido en establecer un constante parangón entre la obra del mexicano y la producción plástica de Clavé; grave error, ¿ por qué juzgar la creación diferente de Cordero en base a los criterios academistas implantados por el catalán en México? ¿por qué no entender que ambos artistas tuvieron idéntica formación y dentro de la misma fase académico clasicista consiguieron rotundos éxitos? La separación de un Cordero insatisfecho con esa modalidad del arte, -que debió de llegar a ser para él de una tediosa monotonía- y la mejor adecuación del carácter del pintor con las libertades románticas, enriquecieron su producción y el patrimonio artístico decimonónico.

Es indudable que el fuerte temperamento del artista y su carácter independiente lo llevaron a tratar de encontrar nuevos valores estéticos. Así lo requería el refinamiento progresivo de sus percepciones sensoriales, por lo que en un afán que se podría llamar expresionista -pues se encuentra en su peculiar y subjetiva manera de recrear la naturaleza y de dotar de expresión a sus personajes, imprimiéndoles carácter- consigue una obra distinta y ya romántica.

Cordero se tomó el derecho de expresarse libremente al romper los vínculos con la tradición clasicista. Su arte se convirtió en manifestación de su impar persona. Ya ha quedado dicho que dentro de su producción pictórica hay ruptura y continuidad -por clasicista y romántico- y que en ambas modalidades produjo obras maestras, que nos llevan a afirmar que Juan Cordero no sólo es una anticipación en la pintura de su momento, sino el artista más representativo de nuestro siglo romántico, de búsqueda y de afirmación del ser nacional.

NOTAS A: HACIA UNA CONCLUSION

1. Charles Baudelaire, Ingres, en "Le portefeuille", cit. en Emilio Radius y Ettore Camesasca, La obra pictórica completa de Ingres, Barcelona, Madrid, Editorial Noguer, 1972, p. 10.
2. P. Jamot, cit. en Emilio Radius y Ettore Camesasca, op. cit. p. 11.
3. Emilio Radius y Ettore Camesasca, op. cit. p. 14
4. Focillon.
5. Jaime Torres Bodet, Memorias, México, Editorial Porrúa, S. A., 1981, Segunda edición, Tomo I, p. 35.
6. Xavier Villaurrutia. Obras, prólogo de Alí Chumacero, Recopilación de Textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), p. 1003.
7. Bernard Berenson, Los pintores italianos del Renacimiento, Buenos Aires, Argentina, Librería y editorial "El Ateneo", 1944, p. 73.
8. Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica, trad. de Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets Editores 1980. (Cuadernos marginales 31). p. 47.
9. Pomponio Gauricus, cit en Erwin Panofsky, op. cit., p. 47.
10. Salvador Moreno, El pintor Pelegrín Clavé, México, UNAM, IIE, 1966, p. 90. Salvador Moreno al ser entrevistado explicó que La cazadora, que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, tenía borrada la firma de Cordero, pero que al ser restaurado el cuadro, se encontró dicha signatura.

11. Juan Díaz Covarrubias, Obras completas, Estudio preliminar, edición y notas de Clementina Díaz y de Ovando, México, UNAM, IIE, 1959, p. 133.

12. Hay que recordar que por esos años, en España, aun no se hacía pintura de historia, así lo afirma Ana María Arías de Cosio en "El llamado fenómeno de la pintura de historia", Del neoclasicismo al modernismo. Historia del arte hispánico, España Editorial Alhambra, 1979, p. 303, 304, 305, 306.

13. Xavier Villaurrutia, op.cit., p. 995.

14. Herbert Read, Filosofía del arte moderno, versión castellana Luis Fabricant, Argentina, ediciones Peuser, 1960, p. 25.

BIBLIOGRAFIA

1. ACEVEDO DE ITURRIAGA, Esther, Catálogo del retrato del Siglo XIX en el Museo Nacional de Historia, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.

2. ALVAREZ, Francisco Manuel, Algunos escritos, Selección y prólogo de Elisa García Barragán, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Noviembre-Diciembre 1981, Enero-febrero 1982, (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico núms. 18-19).

3. ANDREWS, Keith, I Nazareni, Milán, Italia, Fratelli Fabbri, Editori, 1967.

4. ARNAIZ Y FREG, Arturo, "Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1938, núm. 2.

5. ARNHEIM, Rudolf, Arte y Percepción visual, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983.

6. BAEZ MACIAS, Eduardo, Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, (Estudios y fuentes del arte en México XXXV).

7. BALMORI, Santos, Aurea mesura, la composición en las artes plásticas, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1978.

8. BAUDELAIRE, Charles, Curiosités esthetiques, l'art romantique..., París, Ed. H. Lemaitre, 1962 (Classiques Garnier).

9. BAYER, Raymond, Historia de la Estética, (Traducción de Jasmin Reuter), México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

10. BERENSON, Bernardo, Los pintores italianos del Renacimiento, Buenos Aires, Argentina, Librería y Editorial "El Ateneo", 1944.

11. BRION, Marcel, Peinture Romantique, París, Editions Albin Michel, 1967.

12. CORDERO SALINAS, José Antonio, "Un grito de alarma. Obras de Cordero a punto de quedar destruídas", Mañana, México 11 de mayo de 1946.

13. CORDERO SALINAS, José Antonio, "Patriotismo del pintor Cordero", México, 1959, (Conferencia sustentada en la "Sala Manuel M. Ponce" del Palacio de Bellas Artes, el 11 de mayo de 1959.)

14. COUTO, José Bernardo, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, (Biblioteca Americana 3).

15. CHARLOT, Jean, "Juan Cordero, A Nineteenth Century Mexican Muralist", The Art Bulletin, New York, 1946, Vol. XXVIII, núm. 4.

16. CHARLOT, Jean, Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915, Foreword by Elizabeth Wilder Weismann, Austin, University of Texas Press, 1962.

17. CHARLOT, Jean, "Juan Cordero muralista mexicano": Catálogo de la segunda exposición-homenaje a Juan Cordero, México, diciembre de 1972 a enero de 1973, (sin paginación).

18. DIAZ Y DE OVANDO, Clementina, La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910),I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

19. DIAZ Y DE OVANDO, Clementina y GARCIA BARRAGAN, Elisa, La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910), II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

20. DE LA ENCINA, Juan, El Estilo, México, UNAM, 1977.

21. EITNER, Lorenz, Neoclassicism and Romanticism 1750-1850, Volume I, Enlightenment-Revolution, London, Prentice-Hall International,Inc., 1970, (Sources & Documents in the History of Art Series. Edited by H. W. Janson).

22. ESCANDON, Pedro, Memorias de la Exposición Internacional de París de 1855.

23. FERNANDEZ, Justino, El Arte Moderno en México, Breve Historia Siglos XIX y XX, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937.

24. FERNANDEZ, Justino, "La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1945, núm. 13.

25. FERNANDEZ, Justino, "Arte Moderno y Contemporáneo", México y la Cultura, México, Secretaría de Educación Pública, 1946.

26. FERNANDEZ, Justino, "El retrato de la señora Santa Anna", Caminos de México, núm. 20, México, Goodrich Euzkadi, 1956.

27. FERNANDEZ, Justino, El Arte del Siglo XIX en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967.

28. FERNANDEZ, Justino, Arte Mexicano de sus orígenes a nuestros días, México, Tercera Edición, Editorial Porrúa, S. A., 1968.

29. FERNANDEZ, Justino, El Arte Moderno y Contemporáneo en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952.

30. FERNANDEZ, Justino, "Colón ante los Reyes Católicos", Caminos de México, núm. 46, México, Goodrich Euzkadi, 1969.

31. FERNANDEZ, Justino, "El siglo romántico. El arte de México en el Siglo XIX" Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte Moderno y Contemporáneo, México, Editorial Herrero, S. A., 1971.

32. FERNANDEZ, Justino, Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

33. FRANCASTEL, Pierre, Historia de la pintura francesa. (Desde la Edad Media hasta Picasso), Madrid, Alianza Editorial, 1970, El libro de bolsillo, Sección Arte, núm. 238.

34. GILMORE HOLT, Elizabeth, From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the Nineteenth Century, Volume III, of a Documentary of History of Art, New York, Anchor Books, Edition 1966.

35. HENARES CUELLAR, Ignacio, La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII, Granada, España, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977.

36. HONOUR, Hugh, Romanticism, New York, Harper & Row, Publishers, 1979.

37. LEMOINE, Ernesto, La Escuela Nacional Preparatoria en el período de Gabino Barreda 1867-1878, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, (Ediciones del Centenario -e la Escuela Nacional Preparatoria).

38. MARQUESA CALDERON DE LA BARCA, La vida en México, Traducción Enrique Martínez Sobral, Prólogo del Marqués de San Francisco, México, Editorial Hispano-Mexicana, 1945, T. I.

39. MALTESE, Corrado, "Nazarenos, Académicos de San Lucas y Puristas del Romántico 1800 en Roma", México, 1981, (Conferencia dictada en el Séptimo Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM ,"Las Academias de Arte", celebrado en la ciudad de Guanajuato, del 3 al 6 de noviembre de 1981.

40. MONTEVERDI, Mario, La pittura italiana dell'ottocento, Volume I de Storia della pittura italiana dell'ottocento, Varese, Milano, Italia, 1975.

41. MORENO, Salvador, El pintor Pelegrin Clavé, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966.

42. NAVASCUES, P., PEREZ, C., ARIAS DE COSSIO, Ana María, Historia del Arte Hispánico. V. del Neoclasicismo al Modernismo, Editorial Alhambra, S. A., Madrid, 1979.

43. NOCHLIN, Linda, Realism and Tradition in Art 1848-1900, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, (Sources & Documents in the History of Art Series. Edited by H. W. Janson).

44. OBREGON, Gonzalo, "Algunas consideraciones sobre el retrato en el arte mexicano", Reseña del Arte Mexicano, Artes de México, Núm. 132, Año XVII, 1970.

45. O'GORMAN, Edmundo, México: el trauma de su historia, México, UNAM, 1977.

46. PANOFSKY, Erwin, La perspectiva como forma simbólica, Traducción de Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets Editor, 1980, (Cuadernos Marginales 31).

47. PEYRE, Henry, ¿Qué es el clasicismo? , México, Fondo de Cultura Económica, 1966, Segunda edición en español, (Breviarios del Fondo de Cultura Económica), (73).

48. POPE-HENNESSY, John, Raphael, New York University Press, 1970.

49 PRAZ, Mario, On Neoclassicism, London, Thames & Hudson, 1969.

50. RADIUS, Emilio y CAMESASCA, Ettore, La obra pictórica completa de Ingres, Barcelona, España, Nogue-Rizzoli Editores, 1972.

51. READ, Herbert, Filosofía del Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Peuser, 1960.

52. REVILLA, Manuel G., Obras, Biografías, Artistas, México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1908.

53. RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX, Estudio y Documentos I (1810-1858),Documentos II (1858-1878), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964, (Estudios y fuentes del arte en México XVI y XVII).

54. ROMERO DE TERREROS, Manuel, Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898),México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, (Estudios y fuentes del arte en México XIV).

55. SCHELLING, F. W. J., La relación de las artes figurativas con la naturaleza, Madrid, Aguilar, 1954.

56. TORRES BODET, Jaime, Memorias. Tiempo de arena. Años contra el tiempo. La victoria sin alas, Tomo I, Segunda edición, México, Editorial Porrúa, S. A., 1981.

57. TOSCANO, Salvador, "Fichas biográficas del pintor Juan Cordero", Juan Cordero 1824-1884, Catálogo de arte, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1945.

58. TOSCANO, Salvador, "Juan Cordero y la pintura mexicana (en el siglo XIX)", Revista de la Universidad de Monterrey, Monterrey, 1945.

59. VAUGHAN, William, Romantic Art, London, Thames & Hudson, Ltd., 1978.

60. VENTURI, Lionello, Italian painting. From Caravaggio to Modigliani, Geneva, (Switzerland), Albert Skira, 1952.

61. VILLAURRUTIA, Xavier, "Juan Cordero pintor mexicano", Juan Cordero 1824-1884, Catálogo de arte, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1945, Reproducido en Xavier Villaurrutia, Obras,prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, 1966.

62. VILLAURRUTIA, Xavier, Obras, Prólogo de Alí Chumacero, Recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, (Letras Mexicanas).

63. WINCKELMANN, Juan Joaquín, De la belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas, Traducción del alemán, prólogo, notas y apéndices de Juan A. Ortega y Medina, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

64. WOLFFLIN, Heinrich, Classic art. An introduction to the Italian Renaissance, London, New York, Phaidon, 1964.

APÉNDICE

En este apartado se recopilan testimonios poco conocidos sobre la vida y obra de Juan Cordero y que en cierta medida posibilitan una visión más completa del pintor.

El interés en insertarlos se debe fundamentalmente a que en la actualidad resultan poco accesibles.

ACADEMIA NACIONAL DE SAN CARLOS

Ojeada sobre la sexta exposicion

Creemos desempeñar uno de los deberes que nos impone nuestra posición, haciendo una rápida revista de las obras artísticas expuestas en la actual exposición de la Academia de San Carlos, hablando al mismo tiempo de nuestros artistas nacionales, de los artistas extranjeros, y de los aficionados, sea cual fuere su mérito.

La prensa mexicana ha tributado grandes y merecidos elogios, en nuestro concepto, a los pianistas, los violinistas, las cantatrices y bailarinas que nos han venido de Europa; pero hasta hora ha hablado muy poco de la pintura, ese arte lleno de encantos para las almas tranquilas: vamos, pues, a llenar hasta donde nos sea posible este vacío.

Demasiado cuesta enviar a nuestros jóvenes a Europa, ese país casi tan viejo como el mundo, y que a pesar de su ancianidad tiene aún la reputación de ser el hogar de las ciencias, de las letras y de las bellas artes, de las cuales después del Egipto ha sido la cuna. Aplaudimos, a pesar de esos gastos, el envío de los alumnos de la Academia de San Carlos a Italia; pero si tributamos este culto a aquel emporio de la ciencia, ¿habrá razón para que sean desdeñados o tratados con poca justicia los extranjeros que atraviesan el mar para venir a traernos gratuitamente el fruto de sus estudios y sus vigilias en ese mismo país a donde enviamos a nuestros alumnos?

La vieja Europa viene frecuentemente a escoger, y muchas veces a tomar a viva fuerza las riquezas de nuestro suelo. Con demasiada frecuencia envia sus aficionados a tomar a manos llenas lo que más le conviene de los tesoros de nuestra botánica, nuestra historia natural, y sobre todo, de nuestra mineralogía, a cuyos productos profesan particular afecto. Si aquí se contemplan, y frecuentemente son aplaudidos estos actos, ¿por qué no hacer lo mismo, concediendo algunas cuantas palabras a los artistas, a los industriales, a los inventores que afrontan peligros por venir a hacer entre nosotros su fortuna, pero dejando en cambio el fruto fecundante de su talento? No creemos que haya persona de sentido que no esté de acuerdo con nosotros: nuestra república, como todas las naciones nuevas del Nuevo-Mundo, como aquellas cuya civilización está retardada,como la Rusia, la Turquía y otras, tiene de necesidad que acoger toda clase de talentos y modos de perfeccionamiento para el bien general. México está llamado por su posición geográfica a ocupar un gran puesto en el porvenir, y puede ser el centro del comercio de ambos mundos. Los buenos mexicanos saben esto, y no lo ignoran nuestros eternos enemigos. ¡Animo, pués, para no desmayar en la grande obra de la regeneración mexicana! Sin embargo, no es este el momento de ocuparnos de esos grandes intereses nacionales; nuestra pluma, menos atrevida, va a consagrarse tan solo a hacer el exámen de los objetos expuestos en la Academia de San Carlos, indicando las reformas que en nuestro concepto pudieran hacerse.

Hablaremos con franqueza primeramente de la sala principal de la exposición y de lo que contiene: esta localidad ha llegado a ser muy pequeña en relación con el aumento de las obras de los artistas y de los aficionados, cada día en aumento: es muy estrecha para el género de exposición que se verifica allí, pues no hay la suficiente distancia para graduar el punto de vista de algunos cuadros. Los cuadros están mal dispuestos: los individuos a quienes el señor director comisionó este año para el arreglo y colocación de los objetos enviados, no pensaron, sin duda, que ciertos cuadros perdían su mérito colocados al lado de otros, y que los contrastes mal combinados perjudicaban al mismo tiempo a ambos. Para hacer notar de bulto lo que acabamos de manifestar, comenzaremos nuestra revista por el cuadro traído de Roma, una escena del Diluvio. Este bello cuadro de historia, está situado muy bajo y muy cerca de los ojos del espectador, perdiendo casi todo su mérito en ser visto así. El grano de la tela, el espesor del empaste y la hechura del maestro se dejan ver demasiado. Esta tela quita el lugar a cinco o seis cuadros de caballete, de esos que por su propia naturaleza requieren ser vistos de cerca, y no logra atraer en compensación las miradas de los curiosos. Además, se han colocado debajo de la escena del Diluvio cuatro copias de Rembrandt y Rubens, cuyo color negro, elevado al diapazón de los cuadros antiguos de esos maestros, perjudican sobremanera a todos los que los rodean, como lo harían cuatro manchas de tinta sobre un pañuelo blanco.

Esas cuatro copias hubieran debido ser colocadas en último término, reservando su lugar para cuadros originales en armonía con el color naturalmente verdoso de la escena del Diluvio. De paso diremos, que este cuadro, en el cual se admiran grandes bellezas en el dibujo, en la manera de agrupar los personajes y en el conjunto, debía tener ese color opaco que imprime a los objetos una lluvia abundante. ¿Cuán terrible no debió ser el velo con que esta cubierta la naturaleza, cuando las cataratas del cielo se habían abierto para inundar toda la tierra! El Poussin, ese gran pintor que la Italia y la Francia se disputan el honor de haberle servido de cuna; y Girodet, el alumno del famosos David, que alcanzó el premio decenal en Francia, han tratado el mismo asunto; y el color crepuscular, siniestro, mortecino de sus cuadros, no podría sostener la vecindad de esas copias negras y rojas de Rembrandt: perderían unos y otras todo su mérito. Empero, a pesar de todos esos inconvenientes, hemos podido apreciar todo el mérito de esa composición, incontestablemente superior a la mujer adúltera.

¿Y por qué, los encargados de colocar los cuadros, habrán sacrificado este último, tal vez queriendo hacerlo realzar? por qué habrán expuesto esa obra solitaria, aislada, en medio de una tela sombría que absorbe la luz? por qué de propósito han puesto una barrera de bancas a seis varas de distancia del cuadro para impedir a los aficionados escrupulosos que admiren de cerca el trabajo del artista, cuando se colocó la escena del Diluvio tan bajo y tan cerca del espectador como para disminuir

sus ventajas? En la mujer adúltera, el artista tiene necesidad de ser visto de cerca: pierde mucho a distancia, por la falta de efecto general de su composición, por la carencia de luces y sombras combinadas; el artista no ha hecho el sacrificio de una parte de su tela para realzar la otra, y la luz está muy generalmente diseminada.

En nuestro concepto, no hay figura principal; y creemos que si el artista hubiera hecho sacrificios a expensas de los grupos secundarios, para hacer valer la figura principal, el Hombre-Dios, su composición hubiera ganado extraordinariamente con relación al efecto general. En una palabra, lo diremos con esa franqueza, que es la honradez en punto a bellas artes: la composición carece de relieve, de energía, y no ha sido pintada para verse de lejos: en ella no se revela ese ardor, que es el mérito o el defecto de los artistas jóvenes; ¿qué sería de todas esas figuras pintadas con un cuidado y una minuciosidad admirables, si estuvieran, por ejemplo, en la bóveda de una cúpula? Ni siquiera se distinguirían.

Es probable que el pensionado de Roma ejecutó esta gran de obra de trabajo y luengos estudios con el objeto de colocarse en primera línea en su país natal, manifestando de esta manera su agradecimiento al honor de ser pensionado. Debe felicitársele por esta noble ambición; el agradecimiento prueba un corazón bien nacido.

En Inglaterra, y sobre todo en Francia, el honor de ser pensionado en Roma a expensas del Estado, no se adquiere sino después de veinte años de estudios asiduos y muy laboriosos, y después de diez concursos públicos que pueden ser comparados a diez batallas generales, de las cuales vuelve uno mariscal de Francia... cuando vuelve. En México, tan alto honor se obtiene con mayor facilidad.

Carlos V, al alzar el pincel de Murillo a vista de sus cortesanos que se admiraron, les contestó:

-Señores, yo puedo hacer nobles y caballeros cuando se me antoja; pero ¡solo Dios puede hacer un gran pintor!

En tiempo de Murillo no había cursos de enseñanza pública para los pintores, comos los hay hoy en casi todas las grandes capitales, excepto en Roma, donde no hay profesores como en la academia de París o la de México. Entonces era en verdad obra de Dios la aparición de un pintor tal como los de aquélla época: los que sentían dentro de sí la chispa del genio, los que experimentaban una vocación irresistible a las bellas artes, se dirigían a casa de un pintor conocido, y allí, solos con él, en su taller, después de haber sido sus moledores de colores, se elevaban a fuerza de constancia hasta el grado de sus discípulos. Así es como Rafael debió formarse en casa de su maestro Perugin, en la ciudad del mismo nombre, donde Rafael, muy joven, pintó una Madonna sobre madera, de quince pulgadas, que dejó como recuerdo al separarse de la familia que le había dado

asilo. Este cuadro, que jamás ha sido grabado, ha pasado de padres a hijos, y se conserva en el hogar de la familia, que lo permite ver a los extranjeros, pero fijo con una cadena de hierro contra la pared, como para demostrar, que el recuerdo de aquel gran pintor está encadenado para siempre en la memoria de los descendientes de sus huéspedes. Nosotros deciamos así, que la gran tela del pensionado de Roma esté un día encadenada contra los muros de la academia de San Carlos, para probar la alta estima y reputación que su autor haya sabido grangearse en México.

Ya que de este asunto se trata, diremos a aquellos que persisten en ignorarlo, que en la época actual ya no es Roma y ni aun la Italia el hogar de las bellas artes, sino París; París, ¡no lo toméis a chanza! Esto lo decimos, porque en nuestro concepto no es ya a Roma adonde convendría enviar a los jóvenes mexicanos que se destinan a la pintura monumental, sino a París, esa hoguera de todas las ambiciones humanas, esa mina de los talentos. ¡Roma no es ya mas que la ciudad eterna y grande por sus recuerdos, triste y tranquila como la muerte misma!

La grande obra del pensionado de Roma, merece que volvamos a ella nuestra atención. El artista visiblemente parece haberse inspirado con Rafael, y por decirlo así, copiado la mujer arrodillada de la Transfiguración, especialmente la cabeza y el tocado.

¿Quién no conoce la Transfiguración, esa obra maestra del gran maestro, dejada incompleta por su muerte prematura, y que fué expuesta en la cabecera de su lecho funeral, cuan

do el Santo Padre vino a colocar con sus propias manos la corona del genio y de la inmortalidad sobre la frente helada del pintor más grande de la edad media; la edad llamada del renacimiento de las artes, que diez siglos de invasiones vandálicas y el trastorno de los pueblos habían destruído, triste fruto de las revoluciones, que debe hacer más cautos a los hombres ilustrados?

El asunto escogido por el pensionado es noble y le honra sobremanera: es una de las grandes lecciones de la Divina moral del Evangelio que gobierna la humanidad. ¡Página de la Historia Santa que debiera cerrar muchas bocas, romper muchas plumas! ¿quién de vosotros podrá lanzar la primera piedra? Nobles palabras de misericordia y de paz, ¿quién las sigue acá en la tierra?... La mujer culpable del cuadro nos ha parecido fatigada, extenuada en la vida que ha llevado antes de arrepentirse; ¡pobre mujer! ¡tal vez no pudo hacer otra cosa! Su extenuación y su flaqueza revelan su mala vida y su falta de salud; la expresión poco noble y elevada de sus facciones denotan la poca elevación de su espíritu arrastrado por el desorden de los sentidos: ¡pobre mujer! nosotros la compadecemos y la perdonamos también! El dolor prueba una alma no corrompida aun! Cuantas habrá rodeadas del fausto y la alegría que no serán mas puras!...

Observando los detalles del cuadro que nos ocupa, diremos que la mayor parte de las extremidades, sobre todo, las manos, son irregulares: la mano izquierda de la figura arrodillada es muy gruesa, comparativamente al resto: en cambio, la del

hombre que está detrás de esa figura es muy chica, a causa de lo más cerca de ésta; algunas otras manos están dibujadas con debilidad y tímidez; pero estos olvidos están recompensados con bellezas y rasgos de ejecución práctica, que por desgracia no pueden apreciarse a causa de la distancia del cuadro, y que no nos ha sido posible ver a nuestro sabor, ni aun con ayuda de nuestro lente británico.

Al contemplarse por primera vez esa vasta composición, que tiene gran mérito, no puede negarse, hemos experimentado la impresión que produciría la voz de un joven que tratara de hacerse oir en un inmenso salón como la Scala en Milan o la Opera en París, sin tener el órgano suficiente ni poseer la costumbre de los esfuerzos que exige la acústica en lugares tan grandes como los que van mencionados. Nosotros creeemos que el autor de la mujer adúltera, si bien posee el talento, carece todavía de la costumbre, el tacto y la experiencia requeridas para esa clase de obras.

La posición de los personajes es inexacta y no está conforme con el Evangelio. Las santas palabras fueron trazadas sobre la arena y no sobre el enlosado del peristilo de un templo con caracteres esculpidos como por cincel de un grabador. Este cambio destruye el efecto: aquellos caracteres fugitivos sobre el polvo han quedado grabados en la memoria de todos los hombres, al paso que las más durables inscripciones yacen olvidadas.

El pintor que ha comprendido mas bien el arte de los grandes efectos, es Miguel Angel, en su Juicio final, que ocupa el fondo de la capilla Sixtina en el Vaticano, y que tiene más de ochenta pies de alto sobre treinta de ancho. El atleta de la pintura ha hecho grandes economías de luz en sus grupos, para hacer resaltar a Dios, que fulmina su cólera contra los condenados, a quienes precipita en el infierno.

Rafael, este gran rival de Miguel Angel, ha observado los mismos principios en la disposición de sombras y luces en su Transfiguración, de la cual el pensionado ha traído una copia brillantemente ejecutada. Lástima grande que no haya observado los grandes efectos del maestro, a quien parece haberse aficionado más en la ciudad santa. Lo ha imitado en su primer estilo, que es el mas débil. Rafael tuvo tres estilos o maneras de pintar, que son muy distintas las unas de las otras. La primera, cuando estaba en Perusa en casa de su maestro Perugini; la segunda, cuando pintó las salas del Vaticano, rivalizando con Miguel Angel que lo maltrataba porque era extranjero, lo cual prueba que en aquella época se maltrataba en Roma a los artistas extranjeros, como hemos visto hacerlo algunas veces aquí, sin comparaciones se entiende, entre los pintores pasados y presentes. El tercer estilo de Rafael, cuando había llegado a su apogeo, es el que se observa en el cuadro inacabado de la Transfiguración. Nosotros aplaudiríamos que el señor Cordero hubiera observado de preferencia este último modo; habría ganado infinito, y el público se agruparía ansioso en torno de su obra.

Volviendo al asunto de los lugares concedidos a los cuadros, preguntaremos: ¿pr qué el señor director del ramo de pintura pone tanto cuidado en exponer los suyos? Probablemente porque sabe apreciar las ventajas de una buena colocación. Tiene una sala para poner sus obras él solo; coloca sus cuadros en una línea diagonal, que impide que la luz reflejando sobre la tela, haga resaltar las desigualdades; dispone de la luz, del día a su voluntad por medio de cortinas, e impide la del sol, ese terrible enemigo de los cuadros: rodea sus cuadros de tela oscura para hacerlos realzar por lo claro, y rodea el salón donde están sus obras, de un misterio que aumenta el prestigio de ellas. Como él es amo en la casa, coloca a sus hijos en el lugar preferente del banquete de San Carlos, de la misma manera que una madre amorosa coloca a los suyos en los ambigús de la Lonja en el lugar mejor. Entre los cuadros del señor director no puede haber disputa; nada de contrastes; ni el menor inconveniente de una mala vecindad de telas rojas u oscuras. En una palabra, sus cuadros pueden ser vistos como lo merecen.

No pretendemos que cada expositor tenga un salón particular; pero, ¿por qué, hasta donde es posible, no se tienen las mismas precauciones con los demas artistas, alumnos o extraños? ¿por qué se dejan sus obras colocadas al azar, cuando bien salen, y destruído su efecto por el sol o por la completa sombra?...

Para que se vea que hacemos nuestro juicio guiados por la mas estricta justicia, nos apresuramos a añadir, que este año el Sr. Clavé se ha excedido a sí mismo; que sus bellísimos retratos de señoras están concienzuda y hábilmente pintados; que las manos con especialidad, y los accesorios, son encantadores; que sus retratos tienen un gran relieve: parecen desprenderse de la tela, precisamente de lo que carece la vasta composición del joven pensionado. El talento del Sr. Clavé, lo diremos de una vez, es muy racional, muy justo, harto notable.

Concluiremos nuestro examen de éste artista, manifestando la sorpresa que nos causa ver, que aunque consagrado el Sr. Clavé a las tareas del profesorado público, aun le quede tiempo para exponer cada año ocho o doce retratos de medio cuerpo. México, y con especialidad la Academia Nacional de San Carlos, sufrirán una grandísima pérdida si el Sr. Clavé nos deja para volverse a su patria.

Sabemos que uno de los artistas que han expuesto, preguntó con todo el respeto debido a los señores directores, administrador y secretario de la Academia Nacional de San Carlos, ¿quién es el que præside a la recepción, o desecha los cuadros enviados a la exposición, y quién les designa el lugar que deben ocupar en la pared? ¿quiénes son los jefes a los cuales los artistas de profesión, o los aficionados, deben dirigirse? y se les contestó: que el conserje era el que desempeñaba estos trabajos. Si esto fuese así, entonces ya no nos admiraría ver los cuadros tan mal colocados. Pero sea del modo que

fuere, nos permitiremos levantar nuestra voz hasta el Exmo. Sr. Diez de Bonilla, que hoy desempeña uno de los más arduos ministerios de Estado, pidiéndole vuelva por un momento su atención hacia la Academia, y obtenga para ella toda la eficaz protección de S.A.S. el señor Presidente.

En nuestro concepto, sería muy conveniente nombrar anualmente una comisión que presidiera la exposición, como tenemos entendido se verifica en las capitales de Europa.

Esta comisión debería comenzar por publicar un reglamento, para dar a conocer al público y a los exponentes, las bases que hubieran de seguirse. De esta manera, los pintores de retratos que han obtenido el permiso de los interesados para exponerlos al público, no experimentarán el desagrado y la vergüenza de devolverlos a las familias, por falta de localidad en los salones de la Academia; las señoras y los aficionados no enviarían a la exposición un número de obras mayor que el que puede ser colocado, ni tendría la sorpresa de verlas situadas en último, junto al techo de la sala. Cada uno sabría a que atenerse, y cuál debería ser el número de cuadros o la superficie de la tela pintada que podría ser admitida; porque hay cuadros que ellos solos, como la escena del Diluvio, la muerte de San Bruno o la mujer adúltera, ocupan en la pared tanto lugar como veinte cuadros regulares. De esta manera habría orden en la colocación; y esas vastas telas ocuparían el lugar que, por su naturaleza y para poder ser debidamente apreciadas, deberían ocupar; y no veríamos esos cuadros pequeños

colocados, según hemos dicho, en el techo, como vemos ahora algunos lindos retratos al pastel de señoras, entre los cuales hemos reconocido el de la joven esposa de uno de los más dignos abogados del foro mexicano, ¡la cual debe estar asaz afligida al verse colgada tan alto! Hemos visto también a la misma distancia, con ayuda de nuestro lente británico, el retrato del difunto Sr. García, que inmediatamente reconocimos, y que fué pintado después de muerto por uno de nuestro más hábiles arquitectos el Sr. Hidalga, que no sabiamos tenia el encantador talento de hacer revivir a los muertos con sus lápices.

Como la comisión que proponemos, encerraría probablemente en su seno algunos miembros amables para con las señoras, sabría encontrarles lugar para sus cuadros, y no habría permitido que este año la hija política del difunto Sr. Tornel no hubiera podido colocar los suyos sino a fuerza de ruegos de su hábil profesor, quien tuvo que quitar algunos de los suyos de los lugares que le estaban concedidos para poner ahí los de su digna discípula, que hace de la pintura una de sus más dulces distracciones. Los señores de la comisión hubieran sin duda también concedido mas lugar para las composiciones originales de la hija mayor de uno de los miembros mas respetables de la misma Academia de San Carlos, que ausente a la sazón de México, a causa de su salud, no pudo ir a suplicar al acomodador que concediera un espacio a los pequeños cuadros de costumbres de esa interesante y bella joven.

¿Para qué ha sido instituída en nuestra capital esa exposición de bellas artes, si no es para alentar a los artistas, a las señoras y a aficionados?

La comisión indicada debería ser nombrada por S.A.S. y no por los directores de la Academia, porque habría en la elección de los comisionados un interés general para el país, para la moral pública y para el bienestar de los alumnos de la Academia; todos mexicanos.

Dicha comisión debería estar compuesta hasta donde fuera posible, de hombres especiales, escogidos entre los arquitectos, ingenieros, pintores de profesión, aficionados; se buscaría la opinión de los literatos, los sabios, los doctores y los legistas que han visitado la Europa, y que sin ser pintores han observado mucho, adquiriendo esa experiencia que es la base del buen gusto. Se escucharía algún médico que notara las faltas de anatomía, y que ya hubiera hecho notar que el deltoide de la mujer adúltera carece de capacidad: se escogería entre el clero un sacerdote erudito para obtener su voto sobre los asuntos de historia sagrada, a fin de no verla adulterada. Si por casualidad se encontrasen en México, por la ocasión, algunas especialidades extranjeras en las bellas artes, debería invitarselas a que fueran a prestar el fruto de sus estudios y de su imparcialidad. En una palabra, este jurado de las bellas artes impediría que el buen gusto, la moral, la religión y el poder fueran ridiculizados, y pondrían coto a ciertas excentri-

cidades, fruto de la imaginación frecuentemente exaltàda de los artistas. Colocaría él mismo los cuadros, e insistimos sobre esto; porque en pintura es un asunto de vida o muerte.

En París, la gran capital, el rey Luis Felipe en persona era el que presidía en su mayor parte a la admisión de las obras que se exponían en el Louvre, y quien hacía colocar en su presencia los mejores cuadros y los retratos de los personajes más notables, a cada uno según su rango. S.M. era auxiliado en estos trabajos por su ministro de lo interior y por ocho miembros del instituto, escogidos entre las cuatro clases de este cuerpo sabio.

Si el rey, por ejemplo, hubiera sabido que le habían colocado en un rincón de la sala el retrato de una de las princesas sus hijas o el de su esposa la reina de los franceses, como aca han sido colocados en un extremo los retratos de S.A.S. la señora Presidente y su señora madre, S.M. no lo hubiera permitido; y quitándolos de allí, los habría hecho colocar en un sitio de honor. Si no se respeta el talento del artista, respetese a lo menos la imagen de la esposa del jefe del Estado: a S.A.S. y no al pintor es a quien se ofende con ese desdén, queriendo rebajar al extranjero que ha pretendido ofrecernos una flor. Poned, pues, ese cuadro en un lugar propio, aún cuando no sea mas que por el nombre, el rango, la virtud y la belleza de la persona a quien representa.

En el orden jerárquico de la pintura, los cuadros de historia ocupan el primer lugar; después vienen los retratos históricos, los retratos de particulares; los trajes y costumbres, los cuadros de carácter, los paisajes y todas las imitaciones de la naturaleza muerta. He aquí la razón por que nos hemos extendido un poco hablando de los dos grandes cuadros de historia que hemos visto este año en la exposición de San Carlos. La escena del Diluvio merecería ella sola un artículo; pero la pequeñez de nuestras columnas y el temor de hastiar a nuestros lectores con un artículo demasiado extenso, nos obligan a ser lacónicos sobre ese gran cuadro que va a formar parte de nuestro museo.

Hablando con exactitud, no hay retratos históricos en nuestra exposición: era de esperarse; pero hubiéra deseado que nuestros artistas nacionales hubieran dado una prueba de sus buenos sentimientos, reproduciendo sobre la tela la exacta semejanza del jefe que nos gobierna, y que cual un nuevo Cincinato, dejó la soledad y el retiro para venir a salvar el país del abismo.

Es una cosa que parece increible, pero tanto en los salones de San Carlos, como para las necesidades públicas, falta un exacto retrato de S.A.S. el Sr. Presidente.

Los retratos de familiar y particulares son, como siempre, harto numerosos. Parece que es una necesidad el darse a conocer, y esta manía ha sido favorecida por la ingeniosa

invención de Mr. Daguerre, el pintor francés, la cual permite estar uno a la exposición pública en la calle por 5 pesos y ha perjudicado a los pintores medianos, aunque no a todos por cierto.

Hemos rendido un justo homenaje al talento muy racional del señor director de la Academia, y pasamos a tratar de una cabeza de estudio, de hombre, iluminada por detrás, obra de un pintor de Roma, que nos parece que es la mejor pintura al óleo de la exposición. Si la Academia la compra, habrá hecho una excelente adquisición. Hemos buscado los retratos hechos por el Sr. Corral, y no los hemos hallado, quizá por falta del catálogo. Ordinariamente este artista presenta retratos de hombre, ejecutados con firmeza, y notables, por su semejanza, con el original. Bien sabido es que ese artista se entrega a la enseñanza pública y que le queda muy poco tiempo para pintar; pero es un hombre estudioso, que sin haber obtenido beneficio alguno particular de la patria y sin haber salido de ella, ha sabido adquirir su talento muy útil para nuestra juventud. La Srita. Leaza, su mejor discípula, es una prueba del mérito del Sr. Corral como profesor, porque no se trata, en verdad de tener grandes cuadros en nuestras galerías nacionales, a donde nadie va, sino buenos maestros para nuestros hijos. Ojalá y el pensionado de Roma quiera también descender desde el Capitolio hasta las escuelas para enseñar a los niños a hacer ojos y orejas: de esta manera los gastos que la nación ha hecho por él, serán útiles para los que no tienen que sufragarlos.

Con los 6,000 pesos que cuesta el pensionado hubiera podido comprarse uno de esos cuadros originales y sublimes de Murillo, de Velázquez, de Rivera, de Rubéns o Rafael, que sirvan para exaltar la imaginación de los pintores. Nosotros no nos quejamos ciertamente del gasto, y aún aplaudiríamos se hubiera hecho, si él nos produjera un artista verdaderamente mexicano, un bueno y verdadero profesor para nuestras escuelas, donde hace tanta falta un hombre instruído.

Hablaremos aquí, creyendo buena la oportunidad, del concurso público abierto por la Academia para la pintura monumental, que debe hacerse en la bóveda de Santa Teresa. Sabemos que varios artistas nacionales y extranjeros entraron en la lucha; pero hemos llegado a entender que ese inmenso trabajo, capaz de ocupar a tres pintores por muchos años, estaba reservado en su totalidad al pensionado de Roma, a fin de procurarle una fuente de oro y trabajo para diez años o más.

Hace poco tuvimos también otro pensionado en Roma, el Sr. Miranda; pero a este, por el contrario, lo desalentaron tanto a su vuelta, tropezó con tantas dificultades, que acaba al fin de abandonar definitivamente una profesión a la cual había consagrado los años mas floridos de su vida.

El Sr. Miranda se ha dedicado a las minas; y nosotros lo felicitamos: allí a lo menos no carecerá de plata. ¿Será sin duda para evitar la influencia de semejante ejemplo, por lo que se ha reservado con tanto ahínco la pintura de la cúpula de Santa Teresa al Sr. Cordero?

No podemos pasar adelante sin detenernos un momento ante las pinturas al pastel del autor del seductor retrato de S.A.S. la Señora Tosta de Santa-Anna, del cual ya hablamos otra ocasión al verlo en el taller del artista. No haríamos más que repetir lo que ya nosotros, y ya todos los periódicos de México han dicho del talento del Sr. Pingret. Observamos que este retrato y el de la señora su madre, están pesimamente colocados, en unos rincones y al lado de copias rojas y negras que parecen puestas allí de exprofeso para perjudicarlos. He aquí una razón de mas en pro de la comisión que hemos propuesto.

El Sr. Pingret ha presentado también en la exposición pinturas al óleo: son composiciones de costumbres y trajes populares mexicanos, que casi nadie antes que él había ejecutado al natural en nuestro país. Sabemos que una parte de estos trabajos han sido ya enviados a París para ser litografiados y para ser ofrecidos en un álbum de 30 a 40 hojas a S.A. la Sra. Presidenta, con una dedicatoria. Pero los pequeños cuadros que se hallan en la exposición fueron colocados tan alto, que es imposible verlos, ni aún con ayuda de nuestro lente británico, que es de los mejores.

Hemos oído decir que se censura a este artista trabajar muy aprisa, y hemos tenido la franqueza de decírselo a él mismo; pero lo que él nos ha objetado, los hechos curiosos que nos ha referido sobre la mayor o menor celeridad con que trabajan los pintores modernos, nos ha admirado. El Sr. Pingret dice,

que casi nada ha hecho durante su permanencia en México; que no ha podido trabajar más que quince meses, habiendo perdido completamente otros quince, por circunstancias independientes de su voluntad: que en el tiempo que ha trabajado no ha hecho mas que noventa retratos al óleo o al pastel, cuya lista nos ha franqueado; treinta cuadros de vistas y costumbres mexicanas, y cuarenta composiciones de trajes como los nueve que están expuestos; y que habiéndose presentado a los salones de San Carlos este año con treinta y dos obras, al ver que sus dos únicas discípulas carecían de lugar para las suyas, a pesar de todos sus ruegos, devolvió a las familias más de la mitad de los retratos que habían tenido la bondad de franquearle, para que las dos apreciables y distinguidas jóvenes a quienes hemos tenido ya ocasión de nombrar en nuestra revista, tuviesen lugar de ver sus obras expuestas.

Uno de los retratos del Sr. Pingret ejecutados con más perfección, es el de la respetable Sra. Doña Francisca Bocanegra de González, y este nos consta que fue ejecutado en cuatro horas y media de trabajo, repartida en cuatro días. No creemos, pues, que sea exageración decir que el Sr. Pingret es uno de los más hábiles artistas de México.

Si este pintor debiese permanecer en México más tiempo, creemos que bien pronto la población no alcanzaría para proporcionarle trabajo; pero para admiración de nuestros lectores, contaremos que el Sr. Pingret nos ha asegurado que él pinta como tortuga, en comparación con los demás artistas de renombre en París, que marchan por vapor! nos ha referido hechos que prueban,

que el tiempo nada influye en la cosa, como la cosa sea lo que debe ser. Acaso alguna vez publicaremos esta parte anecdótica de la pintura.

Lo que nos ha llamado la atención en este pintor, es la inferioridad de su talento en un cuadro que representa al padre, la madre, y ocho hijos reunidos en un salón, en torno de un piano. No hemos reconocido ciertamente en esta obra al autor del cuadro de la elegante familia de Barrón que admiramos en 1852, y cuya semejanza estaba retratada con tanta exactitud como gracia y talento. No parece sino que el pintor ha bajado mil varas de su anterior mérito.

En verdad que las tres jóvenes que están pintadas en el cuadro son apenas conocibles y ejecutadas muy desfavorablemente. No son así cuando las encontramos en el paseo, donde brillan como las tres gracias. La más linda de los tres lindos modelos, es la peor tratada. Empero en esta reunión de familia encontramos un buen objeto: es la imágen de esa madre, rodeada de sus numerosos hijos, la cual, como otras tantas madres mexicanas, consumen su belleza, muy frecuentemente su vida, en los cuidados interiores de la familia, y que no gozan jamás de otra felicidad que la que procuran. Nosotros saludamos con respeto ese cuadro de familia, que nos demuestra una de las más bellas cualidades de nuestras costumbres; y corremos un velo sobre lo demás!

¿Cómo será posible que los que vigilan las galerías hayan dejado escribir con lápiz rojo, sobre una copia de cabeza

de niña de Boucher, el nombre de una de nuestras señoras, amiga de la pintura, que expuso hace dos años una multitud de bellísimas marinas que revelaban su talento? Creemos que deberían impedirse estas chanzas, así como velar que los cuadros no fuesen picados con cortaplumas como sucedió en 1852.

Diremos ahora algunas palabras de un artista, del cual la prensa no se ha ocupado como debiera, porque hasta ahora nuestros periódicos, más cuidado han puesto en las piruetas del Sr. Spinosa, o los contratos de Monplaisir, que de la pintura, escultura y otros ramos del arte, tan útil para la industria de un país. Queremos hablar de las miniaturas del Sr. Tonhasich, que son verdaderas perlas, no como las que un francés ha vendido recientemente a un chino en Mazatlán, por libras, ¡sino perlas finas, ricas joyas! No creemos que hasta ahora México haya poseído un retratista en miniatura del talento y del mérito de ese joven.

El Sr. Thomasich es español, pero fué formado en las escuelas de París, y salió de la de Mr. Picot, miembro de la academia. Allí fue en donde el modelo desnudo y vivo, aprendió a dibujar esos admirables retratos en miniatura, y a darles, aunque en proporciones infinitamente pequeñas, esa potencia de relieve que no se adquiere sino en medio de la emulación de los artistas de la gran capital. Creemos que debe ser una felicidad poder poseer un retrato ejecutado por esas hábiles, manos, que estampan la fisonomía como un daguerreotipo... no como estas láminas amarillentas que veíamos en la calle de Plateros!

Al lado de esas bellas miniaturas hemos visto un cuadro de familia a dos lápices grises ejecutado por un pintor del otro mundo. ¿En que piensan aquellos dos conejos? He aquí una cosa que nos es imposible decir. Tal vez los preocupa la cuestión de Oriente... ¿y por qué no, puesto que todo el mundo piensa hoy en este asunto? Pero ¿qué pueden tener de interesante para el adelanto de las bellas artes en México los retratos de esos dos conejos, que ocupan uno de los mejores lugares en la exposición, lugar que estaría mejor empleado con algún cuadro de mérito, o a lo menos de un pintor vivo, porque el autor del que nos ocupa ya murió? Sin duda sus herederos fueron los que lo enviaron a la Academia con las famosas letras D.V. cuya prodigalidad da a aquel sitio más bien el aire de un bazar que un templo de las artes.

¿No sería conveniente, de una vez para todas, rehusar un lugar en la exposición a todos esos cuadros sin mérito artístico, de pintores que ya no existen, dejando el lugar que ocupan para las obras de nuestros alumnos y nuestros aficionados? ¿No sería también conveniente comenzar a ser más sobrios en las copias, a fin de obligar a los artistas a que estimulándose, produjeran algunos originales?

El Sr. Riviere ha expuesto dos paisajes y varios retratos al pastel; pero no creemos que sea conveniente hablar más que de los primeros, que revelan su carácter y el ramo a que ha dado la preferencia: el primero de esos paisajes es una cabaña de indios, pintada al óleo. A primera vista, sin género alguno

de duda, se conoce que esta obra no fue pintada al natural, sino que es el resultado de la gran práctica del artista. El color local carece de verdad, por la razón de que la atmósfera de nuestro valle de México no es la misma que la de las campiñas de la Francia. En pintura, así como en la literatura, para ser naturales es necesario copiar a la naturaleza contemplándola. Ya la cabaña de indios de que hablamos, era conocida del público por la litografía que puso el mismo Sr. Riviere en los Misterios de México que publicó. El artista se ha repetido, pues, en esta pintura, la primera que hasta entonces hubiera ofrecido a la curiosidad pública.

El otro paisaje es al pastel: es una vista al traves de una calle de árboles, según parece. Al fondo se ve el pico nevado del volcán Iztazihuatl y no el del Popocatepetl, como equivocadamente dice el catálogo, lleno este año como en los anteriores de numerosos errores y faltas.

El Sr. Riviere tiene muchas cuerdas en su arco: vamos a dar una rápida noticia de ellas, bastante curiosa. Dibuja retratos, paisajes y viñetas con el lápiz; es litógrafo, y pinta a la aguada y al lavado, y creemos ésta fue su primera vocación: hace retratos al óleo y al pastel, y ejercita el daguerreo tipo: enseña todos estos ramos en los establecimientos de educación de ambos sexos, y es escritor romántico, para mayor mérito, en un idioma que no es el suyo. Ha publicado los Misterios de México, que, según dice, tuvieron una grande acogida, pero nosotros no lo hemos llegado a ver.

El ramo especial del Sr. Riviere, es sin disputa, la decoración y el paisaje. Con el objeto de que diera muestras de estos conocimientos, fue sin duda por lo que lo llamaron a México los empresarios del teatro nacional; pero como estos señores, así como tantos otros, gustan de sus trajes viejos, y no mandan pintar decoraciones nuevas, fuerza le ha sido el Sr. Riviere hacer flechas con cualquiera vara, y hacerse pintor de todos y de todo.

La obra que, según dice, fundo la reputación del Sr. Riviere en París, fue la Gallina que pone huevos de oro, pieza fantástica y de grande aparato, que montó en el teatro de la Puerta de San Martin; pero desgraciadamente el artista no trajo consigo su gallina, y hace muchos años que no he visto a este precioso animal. ¡Qué lástima!

Resulta, pues, de la nomenclatura que hemos hecho, que el Sr. Riviere tiene doce cuerdas en su lira, lo cual le ofrece todos los recursos para cantar en todos los tonos, mientras que hay otros que no tienen más que una, como el Sr. Delgado, a quien hemos oído tocar una fantasía sobre la cuarta, y nos ha parecido infinitamente superior a la bella violinista, que, como nos han contado, bajó a las minas de Guanajuato, en unión de la compañía de Monplaisir. El Sr. Riviere, no debe, pues quejarse del arte, pues tiene doce modos de alcanzar un triunfo.

Actualmente la mayor parte de los paisajistas de la Europa, recorren el país, haciendo sus cuadros sobre el terreno

mismo que copian: estos son unos verdaderos retratos de la naturaleza; vistas exactas de los lugares que el viajero ha reconocido, y que compra cuando le gustan al volverse a su tierra. Desgraciadamente en México no tenemos un solo paisajista, que nos ofrezca vistas de nuestra república, tan abundante en ellas. Este sería un ramo de especulación, como sucede en toda la Italia, la Suiza y la Alemania; pero sería de desear que el que lo emprendiera, copiara y no falsificara la naturaleza.

Hay un paisajista que, aún cuando nada ha expuesto este año, merece que nos ocupemos de él: es el Sr. Laval. Este artista nos ha dicho que el año pasado expusieron en la Academia tan mal sus cuadros, que no ha querido volver a correr tal riesgo: he aquí un nuevo argumento a todos los que ya hemos emitido en favor del establecimiento de la comisión que hemos propuesto en uno de nuestros números anteriores.

Si de esta manera se maltratara a los artistas que vienen desde tan lejos a traernos el fruto de su talento, ¿que irán a contar en su país de nuestra civilización? Desgraciadamente no estamos aún tan adelantados en las artes para que podamos pasarnos sin los extranjeros, de lo cual es una prueba irrefragable el corto número de talentos nacionales reconocidos. Esto no es un defecto; y por el contrario, vemos a las grandes potencias atraer a su seno, a fuerza de dinero, de política y de honores, a todos los hombres notables por su ciencia y conocimientos... La Rusia, por ejemplo desde Pedro el Grande, no ha cesado de extraer todos sus co-

nocimientos y sus glorias de las otras potencias; y el mismo czar, legislador y guerrero, ha dado él primero el ejemplo a sus pueblos, permaneciendo en una aldea de Holanda, bajo el traje de un simple carpintero, para aprender a construir el primer navío que debía servir de modelo a los que 130 años más tarde debían destruir la flota turca en las aguas del Mar Negro. Todos sus sucesores lo han imitado, y Catarina llamaba y festejaba en el palacio de L'Hermitaje a los Maupertuis, los Voltaire y la mayor parte de los enciclopedistas que prepararon ese gran movimiento de la independencia de los pueblos contra los espoliadores, cuya hora sonó en la América bajo la influencia del ilustre Washington. Pablo II, emperador de Rusia, enviaba pensiones a los sabios de París, para manifestarles su respeto a la ciencia; y en nuestros días todas las notabilidades artísticas de la capital de Francia y de la Italia, son llamadas a la corte del emperador Nicolás a fuerza de oro y honor. Duport, Lafont, Listz, Tambourini, Taglioni, Horacio, Vernet, Gudin, y últimamente la Rachel, han sido atraídos así a San Petesburgo.

La ilustre trágica ha sido ajustada por sesenta representaciones, por las cuales recibirá 80,000 pesos, y en su primera representación ante la corte, la emperatriz le enviará un aderezo de gruesos diamantes, de un precio probablemente igual al precio de su contrato; además, obtendrá el título de coronel como Tambourini, porque en Rusia las mujeres obtienen los mismos títulos y grados que los hombres. Entre varias conocemos perso-

nalmente a la señora coronel, baronesa de Istroff y otros jefes femeninos, poco propios para la guerra, pero que son los más crueles enemigos de nuestro reposo... sin empuñar la espada.

Si vemos, pues, que uno de los más poderosos entre los poderosos emperadores del mundo, exceptuando a S.M. Faustino I, acoje con tantas atenciones a los mejores talentos de Europa, ¿por qué hemos de maltratar a aquellos menos ilustres, es cierto, que vienen voluntariamente a visitarnos, y a los cuales no damos muchas veces ni un vaso de agua para beber, cuanto menos un río? Es indudable que después de los pequeños talentos vendrán los artistas de colosal reputación. ¿Pero podemos esperar de otra manera que vengan H. Vernet, Jenny Lind, Ronconi o la Alboni, a correr las calles buscando el panem quotidianum como un amolador de cuchillos? No puede negarse que estamos aún obligados a recurrir al extranjero para mejorar los medios de nuestra perfectibilidad, nuestra educación en general; el talento consiste, pues, en discernir entre el verdadero mérito, y el mérito mediano, entre lo bueno y lo malo, como sabemos hacerlo con los pesos falsos, que, sea dicho entre paréntesis, abundan tanto como los ladrones.

Toda esta charla ¡quién lo creyera! nos vuelve derechitos al Sr. de Laval, joven de familia muy recomendable, que tiene pingües rentas, cosa que no es harto común entre los pintores. El Sr. de Laval tiene rentas, decimos, y viene a gastar

las en México como el barón de Humboldt, hace cerca de cincuenta años. El objeto de su misión especial, porque no viene a México a estropear a nadie retratándolo, ni a sacarle los ojos como un empírico, pretendiendo volver la vista a los ciegos; el objeto del Sr. de Laval es recorrer México y pintar sus bosques vírgenes. Según sabemos, va a partir muy pronto para Yucatán, para pasar allí algunos años con las serpientes de cascabel, los orangutanes, los escorpiones, y sobre todo, con las yucatecas, cuyas bellezas naturales aprecia. Se propone pintar las ruinas de las ciudades antiguas cuyo orígen se pierde en la noche de los tiempos; y sobre todo, llevar consigo algunas de las más bonitas yucatecas para someterlas a las observaciones científicas de la Sociedad de inscripciones de bellas letras de París, que se ocupa actualmente en un gran trabajo sobre el orígen de los pueblos de la América Septentrional antes de la invasión española, según los documentos del abate Brasseur, sacerdote francés, que, como se sabe, ha escrito cosas que ni en México se saben, y que explica lo que es inexplicable.

Otro pintor tan excéntrico como el Sr. de Laval, va a unirse con él, y como no es paisajista, se dedicará solamente a las yucatecas, y se llevará también algunas de las más jóvenes y bonitas para dejarlas en Londres a la Sociedad Etnológica, que en este momento hace ver por un schelin cuatro aztecas vivos, dos hombres y dos aztequistas, cuyos perfiles acaba de publicar la Ilustración, y en los cuales hemos reconocido el

tipo azteca, pero en la desviación muy rápida de la línea facial hacía el hueso frontal, signo infalible... no sabemos de que; pero al fin la Sociedad de Londres se ocupa de esta vital cuestión, al mismo tiempo que trata de comprar el cadáver del vice-almirante inglés que dejó destruir la flota turca, para saber hasta que punto llegaba la debilidad de su organización militar.

El Sr. de Laval, antes de su próxima partida, va a terminar unos bellísimos cuadros que le han sido encargados por los Sres. Adoue y Escandón, en cuyas casas respectivas hemos visto una rica y magnífica colección de cuadros antiguos y modernos, entre los que reconocimos de luego a luego tres de Rivera, un Ticiano, un Vandyck, algunos Teniers, y algunas obras flamencas, pequeñas, curiosas, acabadas, lindísimas, y otra multitud de riquezas dignas de adornar las primeras casas de México. ¡Gloria a los amigos de las artes que saben honrarlas!

_Eduardo Pingret
/El Omnibus/

DIARIO OFICIAL
15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, Enero de 1854

"El Artista Cordero y el articulista del "Omnibus"

Sabido es ya de todos que el cuadro del Sr. Cordero que representa al Redentor y la mujer adúltera, ha sido severamente juzgado por el autor de una serie de artículos que está publicando nuestro colega el Omnibus. Al fin de la reseña de la exposición actual de la academia de San Carlos, que hemos estado dando a luz en el folletin de nuestro periódico, pueden ser vistas algunas ligeras reflexiones sobre el perjuicio que en un país como el nuestro, en que apenas comienzan a desarrollarse las artes, puede causar la crítica manejada del modo con lo que hace el autor de la "Ojeada sobre la sexta exposición". En efecto, la crítica que, como se dice en la indicada reseña, puede ser provechosa ejercida, por ejemplo, sobre los cuadros de profesores experimentados en un país donde le gusto se ha formado ya, infunde visible desaliento a los jóvenes artistas en cuyas obras se encarniza, e impide que en el futuro desplieguen aquel atrevimiento que según hemos dicho otra vez, unidos a los estudios profundos, es el único que produce cosas notables en el arte.

Pero haciendo ya a un lado la injusticia o justicia de la crítica ejercida en el cuadro a que nos referimos, y a su mayor o menor oportunidad, creemos que el articulista ha traspasado el círculo a que debieran haberse limitado sus reflexiones, y que se propuso ostensiblemente atacar al artista despues de haber analizado severamente la obra. El Sr. Pingret -no hay para que hacer un misterio del nombre del articulista, puesto que el Omnibus del sábado nos los revela-, parece sentir profundamente que con los seis mil pesos que ha costado a México el pensionado de Roma, no hubiera sido comprado algún buen cuadro de Murillo, Velazquez, Rivera, Rubens o

Rafael, que sirviese a inflamar la imagen de nuestros pintores. Con perdon sea dicho de los conocimientos del Sr. Pingret, nosotros no hallamos la ventaja que pudiera resultar a México de la adquisición de un buen cuadro que aumente el número de los que posee, y que cuando mas, no serviría sino para que los discípulos de la Academia sacaran algunas copias, si dicha ventaja ha de compararse con la que el país resulta de haber hecho de uno de sus hijos un aventajado artista que le honra en el extranjero, y que contribuirá a la difusión de la aplicación y del buen gusto en el suelo que lo vió nacer, mucho mas que pudieran hacerlo dos o tres cuadros, aun cuando estuviesen formados por artistas como los que acabamos de nombrar.

Muy probable es que el Sr. Cordero se dedique entre nosotros al profesorado, no por llenar los deseos del articulista, sino porque tal es la honrosa mision cuyo desempeño le imponen, asi el sentimiento de gratitud que naturalmente debe abrigar hacia su patria, como la suma de conocimientos que ha adquirido en Roma, y que le pone en actitud de utilizarlos en bien de sus compatriotas, y aquí nos parece oportuno hacer notar la falta de tacto con que el articulista manifiesta que no se quejaría del costo que a la Academia ocasionó en pensionado, si hoy tuviéramos en éste "un artista verdaderamente mexicano, un buen y verdadero profesor para nuestras escuelas donde hace tanta falta un hombre instruido". Ignoramos que motivo haya dado el Sr. Cordero para no merecer, en concepto del articulista, el dictado de "artista verdaderamente mexicano"; y creemos ademas, que el hacer un cargo al Sr. Cordero de que no se haya dedicado a la enseñanza en México, cuando materialmente acaba de llegar, no habría ocurrido a persona alguna que ca-

reciese de la prevención desfavorable que contra este joven abriga, a no dudarlo, el autor de los artículos publicados en el Omnibus.

Lo que de todo esto sácase en limpio es, que el articulista hubiera preferido pintar la cúpula del templo de Santa Teresa, mientras el Sr. Cordero se dedicaba a enseñar a los niños a hacer ojos y orejas. Esto nada tiene de extraño ciertamente; pero si hay mucha injusticia en querer hacer víctima al Sr. Cordero del mal humor que causa una esperanza frustrada.

Hemos oido decir que el autor del cuadro del Redentor y la mujer adúltera se prepara a contestar a los artículos insertos en el Omnibus. Nosotros le aconsejaríamos que no hiciese tal cosa. En el momento que un artista entrega su obra al dominio del público no debe volver a ocuparse de ella. El terreno del Sr. Cordero está en el lienzo de sus cuadros, no en las columnas de los periódicos. Ademas, la opinión vertida en tales artículos acerca del Sr. Cordero, no es siquiera la opinión de uno de los órganos de prensa mexicana; puesto que el Omnibus como para alejar de si toda responsabilidad, ha publicado el nombre del autor de la "Ojeada sobre la sexta exposición de la Academia de San Carlos". La opinión vertida en tales artículos, no es sino la opinión del Sr. Pingret.

Una palabra mas para concluir. A la llegada del Sr. Cordero a México, no anticipamos juicio alguno acerca del cuadro que iba a exponer en la Academia: no tributamos elogio alguno al autor como en general lo hicieron los demas periodistas. Ni creemos que el cuadro del Redentor y la mujer adúltera pueda ser de tanto mérito como el de "la Transfiguración" de Rafael, o "el Descendimiento" de Rubens, ni creemos que el Sr. Cordero haya entrado ya en la

categoría de los grandes maestros del arte. Pero ¿había de estar reservado al Sr. Cordero despues de haber recogido los aplausos de los inteligentes en la ciudad eterna, y haber dado en justo título de orgullo a sus compatriotas residente en el extranjero, venir a ser blanco en su mismo país de los tiros de la inusticia y de la envidia? A la verdad que ni el Sr. Cordero pudo nunca haber esperado tal acogida, ni nosotros a ser mexicanos, podemos dejar de decir algo en su defensa. Nosotros respetamos los conocimientos artísticos del Sr. Pingret, y somos los primeros en pagar tributo a su buen gusto y a la facilidad de ejecución que revelan sus obras, pero el Sr. Cordero siempre nos hallará a su lado en la presente cuestión: siempre se nos contará en el número de los mas celosos defensores de las glorias artísticas de nuestro país.

El Universal
México, 23 de enero de 1854.

"Una equivocación de Mr. Pingret"

Se nos ha remitido para su publicación lo siguiente:

No se crea que Mr. Pingret en su curioso artículo intitulado "Una ojeada sobre la sexta exposición de la academia de San Carlos, solo ha incurrido en una equivocación: son muchas en verdad: pero sería muy enojoso entrar en una enumeración y examen de ellas, que no aprovecharían para nada al público, y sobre las cuales ha escrito la prensa periodística, bástenos hacer notar una sola para que se venga en conocimiento de que cuando se escribe con suma ligereza, y ahogados por una innoble pasión, es preciso que no se hable la verdad ni se presenten los hechos co son.

Ha dicho Mr. Eduardo Pingret que el conserje de la Academia de San Carlos es quien hace la colocación de los cuadros en las galerías, y que para evitar los perjuicios a la reputación de los pintores, de esa distribución de sus obras en lugares poco adecuados, como escogidos por una persona imperita, sería conveniente como se hace en Francia, que una comisión de profesores y hombres de gusto se encargue de ésta tarea. Ya que Mr. Pingret en ese tono de confianza, hubiera sido bueno, para no pasar por ligero, ni frívolo, que hubiera echado la vista al programa de la Academia. 1° de octubre del año anterior, para haber visto sin necesidad de ir hasta las aguas del Sena a beber civilización artística agotada a juicio de este profesor en el cauce dorado, Tiber que su pensamiento de tal comisión es demasiado antiguo en México. Y que la academia reproduce todos los años hasta el últi

mo que acaba de pasar.

En el artículo 8° de dicho programa se dice lo siguiente"

"Habrá una junta particular de exposición, compuesta del presidente de la Academia de los vocales de la directiva, y de los directores de los establecimientos en los ramos correspondientes a las obras presentadas"

9° "Esta junta tomará las diposiciones convenientes"

1° "Para calificar las obras" _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

2° "Paracolocar en las salas de exposición clasificadas por ramos los objetos que se remitieron de fuera, y que no hayan sido excluídos conforme a la regla establecida en el párrafo anterior.

Tan terminante solución servirá de un desengaño mas a Mr. Pingret, de lo supuesto que es hablar sin conocimiento de antecedentes en cualquier negocio, y si no le permite le aconsejamos dos cosas:

1° Que pintara y no escribiera, pues que para lo primero un pincel largo puede producir un buen efecto, aunque sus obras son vistas de lejos y a la ayuda de un lente británico; mas para escribir y escribir bien en cualquier lengua se necesita un acopio de conocimientos y un estudio tan profundo, que apenas basta un talento cultivado en largos años de meditación, aplicación y ejercicio asiduo de buenos modales.

22 Que no lastime la suceptibilidad y delicadeza del país que la acogida con insinuaciones, que vertidas a su sentido recto y natural, equivalen a una inculpación de barbarie y brutalidad.-

En la medicina se conocen buenos específcos para corregir la

acrimonia de la bilis, y en los caracteres. Teofasto hállanse también lecciones provechosas contra la triste pasion de la envidia.

Bon soi

El Universal

Jueves 26 de enero de 1854

LA EXPOSICION DE SAN CARLOS

Consecuentes con lo que tenemos ofrecido, de que terminada la inserción en nuestras columnas de los artículos del Omnibus sobre la "Exposición de San Carlos", continuaríamos con los de los demás colegas de la capital que se han ocupado del mismo asunto, ponemos a continuación un artículo del Orden y otro del Universal, omitiendo la carta que cita este último periódico, por ser la misma que copia el Orden.

Ojeada sobre la sexta exposición en la Academia de San Carlos

Bajo este epígrafe ha estado publicando el Omnibus en sus últimos números, varios artículos dirigidos sustancialmente a criticar el cuadro "La Adúltera", expuesto, según tenemos entendido, a invitación de algunos miembros de la junta directiva de ese establecimiento, y rebajar el buen concepto que el público tiene formado de su autor. Si el escritor hubiese sabido encubrirnos su malevolencia, entraríamos, a fuer de buenos mexicanos, a discutir con detenimiento y mesura la materia, por honor de un compatriota; pero no nos parece que tiene derecho a tal atención el escritor que, dejándose arrebatar la razón por la ira y el odio, intenta extraviar el buen sentido del público a quien se dirige. Además, el de México, al que no se puede negar la competencia para juzgar en la materia, ya ha pronunciado su inapelable fallo, que ha sido, podemos decir,

general, y en ello nos complacemos, en favor del cuadro del Sr. Cordero. Toda polémica es, pues, impertinente y excusada, y si dedicamos al asunto estas líneas, no es más que por vindicar al Sr. Cordero, para tributar un público homenaje a su laboriosidad y talento.

El articulista, lo diremos de una vez, ha andado tan tenaz en su agresión, que no ha temido torcer el sentido del Evangelio, para presentar defectuosa la obra que tanto le ha amargado. Asienta, en efecto, que la posición de los personajes del cuadro es inexacta, y no está conforme con el Evangelio, y que las santas palabras fueron escritas sobre la arena y no sobre el peristilo de un templo.

Copiaremos al evangelista San Juan, para hacer manifiesta la perfidia con que se ha atacado a nuestro artista.

1.- Y se fue Jesús al monte del Olivar.

2.- Y otro día de mañana volvió al templo, y vino a él todo el pueblo, y sentado lo enseñaba.

3.- Y los Escribas y los Phariseos le trajeron una mujer sorprendida en adulterio, y la pusieron enmedio.

4.- Y lo dijeron: Maestro, esta mujer ha sido ahora sorprendida en adulterio.

5.- Y Moisés nos mando en la ley apedrear a estas tales. Pues tú ¿qué dices?

6.- Y esto lo decían tentándole, para poderle acusar. Más Jesús inclinándose hacía abajo, escribió con el dedo en tierra.

7.- Y como porfiasen en preguntarle, se enderezó, y les dijo: el que entre vosotros está sin pecado, tire contra ella la piedra el primero.

8.- E inclinándose nuevo, continuaba escribiendo en tierra.

9.- Ellos cuando esto oyeren, se salieron los unos en pos de los otros, y los más ancianos los primeros; y quedó Jesús solo y la mujer, que estaba en pie enmedio".

Hasta aquí lo conducente del Evangelio. El lector verá si tenemos sobrado motivo para encontrar en esa crítica una absoluta falta de conciencia.

Doloroso es en verdad, que cuando los periódicos de Roma, en donde expuso el Sr. Cordero su cuadro, han publicado a porfia ardientes elogios de él, sin que uno solo siquiera haya obrado en sentido contraro, en México, en la patria de ese mismo artista, haya mexicanos o extranjeros que ocupen la atención del público con una próducción en que no han tenido siquiera la consideración de ocultar lo que les pesa que México posea un artista como el Sr. Cordero.

El juicio que los romanos han formado de éste y de su obra, está consignado en una carta que el Sr. Villarelo escribió de Roma a nuestro compatriota el Sr. D. José J. Pesado, y publicó la Voz de la Religión en el número correspondiente al 10 de septiembre próximo pasado. La transcribiremos a continuación, porque ella dice en elogio del Sr. Cordero más que cuanto nosotros pudiésemos decir:

Señor D. Joaquín Pesado.- Roma, junio 20 de 1853.- Muy apreciable amigo y paisano.- Entre las obras maestras que han llamado mi atención en esta capital, debo contar la pintura que en estos días ha concluído felizmente el apreciable mexicano D.J. Cordero. Aunque yo tenía los más vivos deseos de ir a su estudio, me retraíael temor de oir criticar su obra a los mismos que me hacían instancia para verla; pues poco antes habían hecho esto con ocasión de haber examinado otra pintura que remitió a Turin un afamado romano. Afortunadamente se habían reservado estos censores la mejor parte para el Sr. Cordero, y tuve el placer de oir los elogios que hicieron de nuestro buen artista, cuando observaban detenidamente la pintura de que hago mención. Es sabido que los romanos no son pródigos en alabar a sus mismos artistas si estos no les presentan lo sublime; esto, que se entiende generalmente con respecto a las bellas artes, acontece con especialidad al tratarse de una pintura: acostumbrados a ver los originales de Rafael, de Vinci, de Tirian, y en suma, de todos los que han inmortalizado su nombre en la escuela italiana, no hacen aprecio de una medianía en el arte; exigen del pintor la originalidad, la invención, lo nuevo, y casi ni se detienen en ver una fiel copia por importante que se suponga el modelo. Con estos antecedentes se formará ya una idea de la hermosura del cuadro a que me refiero, y del mérito de su autor. De éste dicen los romanos que es valiente su pincel; que el pintor mexicano hace honor a su patria, así como a la excelente escuela en la

que ha aprendido; que es rico en sus concepciones, así como diestro en su ejecución; y discurriendo sobre su pintura, convienen en que los coloridos son vivísimos; que cada personaje de los que hace aparecer en la escena que se propuso, está bien caracterizado.

En efecto, el cuadro es preciosísimo: en el primer término se presenta la adúltera de que habla el Evangelio: allí mismo está el Salvador, que al abrir sus labios hace que desordenadamente se retiren los acusadores de esta infeliz, mostrando cada uno en su semblante confusión y vergüenza; los más habiéndose alejado, resultan ya en el segundo término, descubriéndose en el tercero un edificio oriental, en cuyo atrio se elevan simétricamente dos obeliscos egipcios. Y añado a buen juicio de los italianos, que si dicha pintura, como obra de hombre, tiene algún defecto, o es casi imperceptible, o no pertenece a arte.

Tal es la obra que el Sr. Cordero anuncia en el "Giornale" del día 10 de este mes y que no ha temido sujetar a la censura de multitud de jueces tan severos como inteligentes. Confieso que he experimentado en Roma e inexplicable gusto que causa a un extranjero el conocer a un compatriota, y sobre todo el oir hablar a su favor a personas notables de otros países. Entre los concurrentes se hallaba Monseñor Zampponi, la señora del embajador de Rusia y el hijo del célebre pintor. T. Conca.

Hablé al Sr. Cordero sobre la importancia de dar a conocer en nuestra patria los "frescos" de los que tan pocos ejemplos tenemos, e inmediatamente me mostro un bosquejo que pertenece a este género de pintura, y que probablemente será el que hermosee el interior de la cúpula del Señor de Santa Teresa. Este privilegiado artista regresa a México, y yo me lisonjeo con la esperanza de que él sea el introductor del buen gusto, con respecto a su arte, en nuestros templos y palacios.

Comunico a usted esta noticia, muy satisfecho de que desde que nos dejamos de ver, no se podía dar mejoras nuevas a un amigo amante no menos de la literatura que de las bellas artes, y más que todo de sus paisanos.

Reciba usted el afecto de su amigo que no lo olvida y S.M.B.-

Felipe Villarelo.

DIARIO OFICIAL
Enero de 1854

"Un cuadro de D. Juan Cordero"

Con el título de "Retrato de S.A.S. la Sra. Doña Dolores Tosta de Santa Ana" publica el Heraldo el siguiente remitido:

"Hemos visto que ha pintado nuestro compatriota el Sr. Cordero. Es de cuerpo entero, tiene un palmo mas que el material regular y esta adornado de riquísimos accesorios del mejor gusto. Procuraremos ministrar idea de la disposición de este cuadro. ¡A aquellos de nuestros lectores que no hayan disfrutado como nosotros el gusto de verle, aunque suponemos que los de esta capital habrá muy pocos en este caso. Porque en varias ocasiones que hemos parado a la sala en que esta expuesto hemos notado una grande concurrencia.

La figura, que ocupa, como es natural, el centro del cuadro, está vestida con un hermoso traje de tela de oro abierta, sobre otro de raso blanco en el cual se encuentra ríquisimo adorno de hojas de camelia y perlas. El tocado se compone de una diadema de hojas de esmalte verde rematando en una águila de brillantes y de un peinado de hojas y flores en armonía con el adorno del traje.

Hacia la derecha de la figura está colocado un confidente de madera negra con incrustaciones de nacar forrado de terciopelo azul. Hacia arriba de este mueble se ve recogida una cortina de damasco encarnado con flores de oro a la izquierda una mesa sobre la cual hay un espejo, un jarrón con flores, un magnifico reloj y un abanico de pluma.

El gabinete en que se supone a la persona retratada, está ricamente decorado en su parte arquitectónica, y por una ventana o balcón se dejan ver una torre de nuestra hermosa catedral y algunos

árboles de la plaza de armas.

Este es el conjunto en grande de ese cuadro.

Hay otros pormenores que lo perfeccionan y completan, perc de que no creemos precedente encargarnos, porque sería dificultoso explicar como cada uno, el que mas insignificante parece, viene a tomar parte y a armonizar el total de la componencia. Nuestro juicio, que a pesar de tratarse de un compatriota con todas las simpatias que conquista la aplicación y el talento, hemos procurado que sea imparcial. Es todo favorable a nuestro artíata Cordero. En ese cuadro vemos al autor del Colon, de la adúltera, de la oración del huerto, de la samaritana, y al que en el magnífico templo de la Señora de Santa Teresa está afirmado su inmortalidad y su gloria. En efecto, el cuadro, si como retrato tiene un mérito indisputable por su perfecta semejanza, como cuadro de composición acaso lo tiene mayor.

Hay en la figura raramente combinada la nobleza, la dignidad, la dulzura y modestia del natural, y en los accesorios y adornos llenos de originalidad, un gusto y una elegancia exquisitos. Todas las líneas del cuadro son simpáticas, graciosas y variadas. Su dibujo nos ha parecido la verdad, en extremo vigoroso y alegre. El todo produce en el espectador, y en esto nos remitimos, no solo a nuestra experiencia, sino al juicio que han emitido las personas con quienes hemos concurrido a la casa del Sr. Cordero, el todo decimos, produce sentimientos agradables e imperecederos.

El Sr. Cordero, en nuestra opinión, se exhibe una relevante prueba de que ama el arte y lo cultiva con placer. Quién tal hace, no sabemos hasta donde llegará.

Ya hemos juzgado al artista por un aspecto. Veamoslo por otro.

Corazón de artísta tiene el que abriga en su pecho sentimientos tan tiernos como Cordero.

El establecimiento de San Carlos, de que es hijo nuestro artista, debe su actual preponderancia a la magnanimidad de S.A.S. el general precedente quien antes de ahora le ha impartido una ilustrada y generosa protección. Pues bien el Sr. Cordero dedica a una persona de la familia de ese generoso protector un precioso fruto de su talento, pagando, si pagarse puede semejante deuda a su nombre y el de los artistas mexicanos el amor y predilección con que S.A.S. ha visto a la academia de nobles artes de San Carlos.

En México preciso es confesarlo, no se había emprendido y llevado a cabo una obra como la de que hablamos.

La providencia había reservado a un mexicano la misión de dedicar esta apreciable novedad a quien por tantos títulos es acreedor a este homenaje.

Damos a la academia y a México la mas cumplida y en horabuena porque puede contar entre sus hijos a tan distinguido artista como el Sr. Cordero. La damos también a este, y seguros de que su aplicación no desmayará. le vaticinamos risueño y lisonjero. Al concluir no podemos menos de recordarle que México espera cada dia nuevas obras de su talento, y que la gloria nacional exige que se realice esta esperanza".

F.B.

El Siglo Diez y Nueve.
México, 12 de junio de 1855.

Sor. D. Bernardo Couto

C. de V. Diciembre 16 de 1855

Muy Sor. mio de todo mi respeto

Se que hoy debe celebrar una sesión la Junta Directiva de la Academia de Sn. Carlos, y tengo por seguro que se tratará del asunto de Dirección. Despues de lo ocurrido no se me puede suponer extraño en él, y le suplico a Ud. me disculpe si lo molesto con la presente carta, ya por que en esta cuestión se veran intereses demasiados graves, ya porque sean cuales fueren las afecciones que tenga Ud. por el Señor Clavé nunca he creido que bastaren a torcer su caracter de la deuda de la justicia. Asi pues le ruego se tome la molestia de leer esta carta hasta el fin, porque lo que en ella digo importa a mi porvenir y al de la juventud mexicana, que se dedica a las artes.

No puedo ocultar a Ud. que me ha parecido tiempo hace que Ud. demostraba descontento de mi. He procurado inquirir la causa, y me parece que solo se encuentra en haber rehusado la plaza que bondadosamente creó para mi la junta. He sido víctima de lo que, se me permitirá decir, mi caballerosidad, quiero decir de haber ocultado a Ud. las verdaderas causas, las graves quejas que tenía del Sr. Clavé procedentes de lo que mas puede ofender a un artista. Después de los virulentos artículos que el mismo Señor Clavé ha publicado contra mi y en el que ha llegado a negar la autenticidad de mis principales Cuadros he sentido impulsos de decir a Ud. mis quejas; pero me he cuidado de no quebrantar mi propósito y nada he dicho.

El Sr. Clavé y yo en la Academia eramos de todo punto incompatibles: al poco tiempo hubiéramos puesto a la junta en una posición difícil obligandola a terciar en disgustos inevitables, situación tanto más difícil cuanto que yo solo hubiera entrado a ocupar la plaza (y así

estuve dispuesto a hacerlo) sin sueldo alguno porque yo hijo de esa Academia y favorecido por ella nunca he creido que lícita y decorosamente podría percibirlo. Si yo hubiera entrado a la Academia, hoy pesarían sobre mi imputaciones que no podría fácilmente responder. Yo creí que era mas caballero huir de toda situación tan comprometida como la que la junta de la mejor fé y con más sana intención, porque estaba en antecedentes, preparaba acaso contra el Sr. Clavé que contra mi. No obstante que del Sr. Clavé o del Sr. Villar hubiera salido la indicación. El segundo mostró tanto empeño que me propuso que se me asignaría un sueldo mayor, pensando que yo reusaba por creer corto el que se determinó. Mal se me juzgó por el Sr. Villar. Vé Ud. Señor D. Bernardo que no me faltó razón; ahora si los terminos en que rehusé no fueron tan suaves y comedidos como correspondía, lo que no supongo, disculparseme debia si se considera que dedicado al arte y no al trato social, mis palabras aunque sinceras no podían tener la línea y mesura que podían exigirse de un Cortesano. Yo hablé a Ud. como un hijo que habla a un padre, con el corazón, y no me cuidé del modo de decirlo. No creo haber dado a Ud. otra queja, si esta lo es.

Hecha esta explicación ya la cuestión de Dirección queda abstraída de toda consideración personal.

El Gobierno a moción de los discípulos favorecidos y azuzados por el Sr. Clavé, según lo pregona la fama pública, derogó el decreto que me confiere la Dirección; decreto que no pretendí, pero invocó un concurso y como ya la polémica suscitada por los periódicos había llegado a un punto inconveniente, anuncié, que estaba dispuesto a concurrir. También este decreto ha sido derogado por otro que deja a la junta en la plenitud de sus facultades. Creo que podría ocurrir a esa misma

junta suplicandole que se sirviera seguir la idea indicada por el Gobierno, esto es que convocase un Concurso; pero a Ud. solo me dirijo porque sé cuanto sé estima en esa junta su palabra; a Ud. que es como yo mexicano y que no ha de gozarse en injuriar a un hijo de esa Academia, hasta el extremo de darlo por indigno de disputar la Dirección a uno que no lo es.

No sé cual será la suerte del Concurso; pero sea cual fuere las cosas quedarán par lo de adelante en su lugar... Además, de no haberlo, no se que partido decoroso quede al mismo Sr. Clavé, continuando en una plaza por virtud de una prórroga en lugar de deberlo a ese mismo Concurso al que ya de la manera más pública he dicho yo que saldría. ¿Quedaría satisfecha la conciencia de la junta y las aspiraciones artísticas del Sr. Clavé? Y por lo que a mi toca después de esa publicidad, se creerá que he sido vencido en esa lid. Después de lo pasado parece que el concurso evitará graves inconvenientes, no solo los anunciados, sino aun otros muchos que no se escaparán a la penetración de Ud. entre ellos el de que la Dirección sigue en la persona que la tiene por la incapacidad de los demas. Acaso sea por lo tocante a mi esa una verdad; pero no está aun públicamente acreditado. Me dirijo Sr. D. Bernardo a una persona que sabrá dar a la posición en que sin participio alguno mio se me ha colocado, y el valor que tiene, y se servirá influir en que la cuestión se defina por un concurso, que juzgo que es el modo que menos inconvenientes trae para todos. Sírvase Ud. creer que no es la plaza de Director lo que pretendo: es algo mas lo que llevo en el asunto fiado en su justificación y rectitud de principios me repito de Ud. afmo. Atte. S.S.

Q.B.S.M.M.

Juan Cordero

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Documento 5614

VARIEDADES

CAPILLA DEL SEÑOR DE SANTA TERESA

No hay mexicano que ignore la historia de la milagrosa renovación del Cristo de Ixmiquilpan, conocido hoy generalmente bajo el nombre de Señor de Santa Teresa, y cuya renovación tuvo lugar el 19 de Mayo de 1621. Traida a México dicha sagrada imagen en el mismo año por disposición del Illmo. Sr. arzobispo D. Juan Pérez de la Serna, estuvo primero en el oratorio del prelado y pasó después al convento de religiosas carmelitas descalzas "al lado de la epístola del altar mayor de la iglesia vieja, en una pequeñita capilla, que dentro de la clausura y vivienda interior estaba hecha, y tenía por la parte de afuera del presbiterio una ventana con reja de balaustres de hierro o bronce dorado, donde con toda decencia y veneración estaba colocada en un curioso baldoquín con dos lámparas de plata de la parte de adentro, y de ordinario estaba cubierta la santa imagen con una cortina de seda, que los viernes se corría, descubriendo la santa imagen con muchas luces y olorosos perfumes, para que los fieles la adorasen y venerasen." [1]

El Illmo. Sr. arzobispo D. Francisco Manso y Zúñiga hizo edificar una capilla exterior en el cuerpo de la iglesia vieja, y a ella fué trasladada la imagen solemnemente, el 16 de Julio de 1634. Renovada posteriormente la iglesia, y construída nueva capilla, fué colocada en ella la citada imagen por el Illmo. Sr. D. Francisco de Aguiar y Seijas el 7 de Septiembre de 1684. Finalmente, a principios de Febrero de 1798, el Dr. D. Manuel de Flores, secretario de la mitra, comenzó a reunir los materiales necesarios para la construcción de la magnífica capilla que hoy existe. Las

1 El Dr. Velasco.- "Historia de la milagrosa renovación &c."

personas mas notables por su saber en las bellas artes, fueron consultadas e invitadas para formar los planos y, al cabo, se adoptó el del arquitecto D. Antonio Velázquez, encargándole de la dirección de la obra material, nombrando para el desempeño de los adornos interiores de la capilla al célebre Tolsa, escultor de cámara de S. M. y ministro honorario de la suprema junta de comercio, moneda y minas, y poniendo el ramo de pintura a cargo del no menos célebre D. Rafael Jimeno, director general de la Academia de San Carlos. Dióse principio a la obra a fines del mismo año de 1798, colocándose con toda pompa la primera piedra el 17 de Diciembre, y poniendo con las monedas y medallas que se acostumbra depositar en los cimientos, una lámina de cobre que llevaba la siguiente inscripción: "En 17 de Diciembre de 1798, siendo pontífice N.S.P. el Sr. Pio, papa VI; rey de España e Indias la católica majestad del Sr. D. Carlos IV; virrey de esta Nueva España el Exmo. Sr. D. Miguel José de Azanza; arzobispo de esta metrópoli el Exmo. Sr. Dr. Alonso Nuñez de Haro y Peralta; presidente de este convento la R.M. Ana Josefa de la Purificación; síndico de la obra, nombrado por S.E. Illma., D. Gervasio del Corral y Sanz; y maestro de ella el director de arquitectura de la real Academia de San Carlos, D. Antonio Velázquez de González; S. E. Illma. bendijo solemnemente esta piedra, de cuyo acto fué padrino su secretario el Dr. D. Manuel de Flores." Duró la obra quince años, y bendijo la nueva capilla el Illmo. Sr. arzobispo D. Antonio Bergoza y Jordan en 17 de Mayo de 1813, siendo solemnemente conducida a ella la santa imagen el 18 del mismo mes.

Desde aquella época la capilla, que constituía uno de los principales monumentos artísticos de México, permaneció en buen

estado, hasta el 7 de Abril de 1845, pues a las tres y cincuenta minutos de la tarde de dicho día un terremoto fortísimo derribó el cimborio, no dejando otra cosa que el zócalo y el pedestal, "dejando íntegros los arcos torales y sus pechinas, cuyas pinturas permanecen intactas, derramando sus pechinas, cuyas buenas pinturas permanecen intactas, derramándose sobre el anillo las mas de las cañas de las treinta y dos columnas que formaban apareadas el cuerpo de luces, cubriendo los intercolumnios finos cristales que hacian diez y seis lucidísimas ventanas, y un todo el mas hermoso y perfecto entre lo que se ha construído de este género en este país, y aun en Europa, según la opinión de viajeros inteligentes e imparciales. Asimismo se destruyó la bóveda o concha, bajo la cual se levantaba airoso el templete donde estaba colocada la sagrada imagen; mas sin desplomarse del todo, pues quedó una gran parte del lado Norte, la cual, lejos de inclinarse al centro, como a los mas ha parecido natural, tomó una dirección opuesta, levantándose del plano que guardaba, e inclinándose hacia el Oriente, como si por dentro del templo adonde propendia, hubiera sido palanqueada hacia fuera. La parte de esta concha desplomada, en la cual estaban pintados al fresco los tumultos acaecidos en el Cardonal para retener la santa imagen al trasladarla a esta capital poco después de su renovación, derribó completamente el templete referido, desde el plinto de las columnas arriba, y el cual desde el zócalo hasta la media naranja estaba construído de ricos mármoles, circundado de tres altares en el frente y costados de la misma piedra, todo de arquitectura moderna del orden compuesto, sosteniendo

la cúpula ocho columnas también de mármol de colores, cuyos fustes lisos tenían bellas basas y capiteles de metal dorado a fuego, rematando todo con una airosa estatua de la fé, sobre otra basa también dorada." [1]

La santa imagen quedó completamente destruída; mas, por milagro especial del cielo, fueron halladas todas sus partes, y, habiéndose procedido a su reposición, se obtuvo del modo mas satisfactorio y el Cristo ha seguido expuesto a la veneración de los fieles en la misma iglesia grande del convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa mientras se termina la reposición de su propia capilla. Poco tiempo después de acaecida la catástrofe de que hemos hablado, se procedió a dicha reposición y se ha seguido y sigue con un empeño y una actividad tales, que honran a los señores de la junta. La obra material fué encomendada al apreciable arquitecto D. Lorenzo Hidalga, quien puso su imediato desempeño a cargo de D. Abraham Vera: no hay noticia exacta del costo de la citada obra material, pero se calcula en mas de 100,000 pesos. De la obra de carpintería fueron encargados los maestros Jayme y Feliciano Martínez. Don Santiago Evans quedó comisionado para la parte ornamental de escultura, que tuvo de costo 2,590 pesos. El dorado y estuco de todo el templo ha sido ejecutado en su mayor parte por el artista mexicano D. José Alvarez, y su costo asciende a 9,117 pesos. El templete de mármol, confiado a los Sres. Tangassi, originó un gasto de 13,700 pesos. La parte de pinturas, encargada al artista mexicano D. Juan Cordero, fue ajustada en 11,500 pesos. El zócalo y las gradas del presbiterio, uno y otras de mármol, costaron 2,325 pesos: el pa

1 "Acta que contiene los principales sucesos ocurridos en la destrucción de la sagrada imagen de Cristo crucificado, conocido por el el Señor de Santa Teresa."

vimento de la crujía es también de mármol, y ha importado 1,039 pesos 13 centavos. Los cristales para el templete, pedidos a París, tienen de costo 2,505 pesos, y las vidrieras de ventanas, puestas por D. Miguel Terrazas, 415 pesos. Por último, la reposición de los cuatro ángeles de madera colocados en los altares laterales, y que son obra del célebre escultor mexicano Patiño, ha costado 200 pesos y fué encomendada a D. Francisco Terrazas. Casi todos estos gastos se han cubierto con las limosnas de la piedad pública, distinguiéndose entre los bienhechores por la liberalidad en sus donativos, los Sres. finado D. José María Flores, D. German Landa, presidente de la junta menor de auxilios para la renovación de la capilla, y algunos otros vecinos de México.

Por muy cercana, sin embargo, que esté la obra a su término, éste no se alcanza todavía, siendo la causa principal de ello la falta de fondos. En el mes de Marzo último, la junta circuló a todas las personas pudientes de esta capital, la carta que en seguida copiamos, por dar idea del estado de la obra y de la devoción de que la sagrada imagen es objeto, no menos que para excitar la piedad de nuestros lectores en todo el país, a que atribuya cada cual con aquello que le sea posible a la conclusión de la citada obra.

"Junta menor de auxilios para la reedificación de la capilla del Santísimo Cristo de Santa Teresa.- Sr. D_ _ _ México, Marzo 15 de 1857.- Muy señor nuestro: Doce años hace que una catástrofe, que México no olvidará, causó en un instante la ruina del templo del Señor de Santa Teresa, siendo ese acaso el único edificio en la ciudad, al que cupo tal suerte. Parecía con aque

llo recordarnos el cielo, que en otro tiempo la ira del Padre descargó toda sobre el Hijo inocente, que para llenar la misión de Redentor y Salvador de los hombres, satisfizo él en la cruz por los pecados de toda la tierra, y se constituyó medianero y reconciliador entre la Justicia Divina y el mundo delincuente.

"Escitóse en tal ocasión la piedad cristiana, y desde luego se dispuso restaurar el santuario donde tantas veces nosotros y nuestros padres habíamos gemido a los pies de Jesucristo, y habíamos probado la riqueza de sus misericordias. ¿Quién pisó nunca aquellos umbrales, sin sentir en su pecho afectos de ferviente devoción? ¿Quién no formó allí serias reflexiones y santos propósitos? ¿Quién no probó los consuelos de la religión, y no vió y gustó cuán bueno es el Señor? A la obra de la restauración se prestaron desde luego personas de todas clases, algunas de las cuales han ido ya a recibir el merecido premio, de manos de Aquel que no deja sin recompensa ninguna acción buena. El nuevo templo está bastante adelantado, habiéndose invertido hasta ahora en la reposición, mas de cien mil pesos; y si se obtienen los auxilios necesarios, antes de mucho podrá volver a servir para su destino. Se han costruído de nuevo la cúpula y las bóvedas, se ha levantado un hermoso templete de mármol, traido de Italia, para colocar en él la Santa Imagen; y la pintura y ornato interior, se fiaron a la habilidad de uno de los mas acreditados profesores de la ciudad.

"Pero en este estado de cosas, faltan los fondos necesarios para dar la última mano a la obra; y todo quedará sin concluirse, si la piedad de personas acomodadas no nos auxilia. Lo que

se necesita para acabar, son quince mil pesos. El objeto de la presente carta, es excitar el cristiano y generoso ánimo de V., para que tenga la bondad de contribuir con lo que le fuere posible, sirviéndose situarlo en poder de la R.M. Priora, en la portería del referido convento.

"Si la obra se termina, los hombres de esta generación nos evitaremos la vergüenza de no haber sabido conservar uno de los monumentos de la religiosidad, del buen gusto y de la hidalguía de nuestros padres, y podremos dejar a nuestros hijos algo que les acredite que no hemos degenerado totalmente de nuestro orígen.

"Somos de V. muy atentos y seguros servidores Q.B.S.M.-German Landa, presidente.-Manuel Tejada.-Andrés Cervantes.-Rafael Díaz.-Antonio María Salonia.-Leonardo Fortuño.-Joaquín Primo de Rivera.-Rafael Ortíz de la Huerta.-Antonio Vértiz.-Ramón de la Cueva.-Domingo Pozo.-Juan Francisco Pacheco, secretario."

Diremos algo acerca del desempeño artístico de la obra.

Según mas arriba indicamos, la parte material del templo fué encomendada al Sr. Hidalga, quien tuvo que reponer toda la bóveda de las partes superior y posterior del templete, y construir de nuevo la cúpula. Esta ha quedado bellísima y en su color natural de cantería por la parte de afuera, descuella erguida y majestuosa sobre los edificios de la ciudad. Lo demás de la parte arquitectónica del templo ha quedado tal como estaba, según se verá en la estampa que acompañamos a este artículo y que, respecto del estado que guarda actualmente la capilla, no tiene de mas sino los adornos del altar mayor y la santa imagen que aun no ha sido colocada en su tabernáculo.

Acerca del templete, construído en Carrara y armado bajo la dirección de los Sres. Tangassi hermanos, un periódico de esta capital ha publicado las siguientes noticias:

"El templete es de mármol estatuario veteado, de orden corintio, y toda la obra contiene las piezas siguientes: La mesa del altar del frente se compone de cinco piezas de mármol; esto es, el frontal que tiene tres, midiendo la del medio tres varas de largo, y las otras dos una vara escasa cada una: la cubierta es de dos piezas y tiene dos varas y media de largo cada una.- Las dos mesas de los altares laterales están colocadas sobre dos mesulas macizas de mármol, y su cubierta es de una sola pieza, teniendo tres varas de largo proximamente: el zócalo y entrepaños están revestidos de almodillada. Forma el círculo del zócalo una sola grada que se compone de doce piezas macizas, sobre las cuales descansan doce piedras con festones de flores perfectamente realzadas, y entre aquellos sobre la mesa del frente se ve el sagrario, obra bellísima, de gran mérito, construído de una sola pieza. En seguida, y sobre los festones, corre alrededor una cornisa, que termina en lo alto del zócalo del templete con una faja con varias flores realzadas.-Tiene seis columnas compuestas de las piezas siguientes: La base, sobre la que descansa el fuste de la columna, cuya tercera parte está escultada con hermosísimas hojas de acanto, y el fuste de una sola pieza: el capitel es también de una sola pieza y de la mas perfecta ejecución.- Componen el arquitrabe seis piezas circulares, siendo de advertir, que la del frente mide cuatro varas y poco menos las cinco restantes. El friso lo forman doce piezas de mas de vara, viéndose un

bello adorno perfectamente realzado y ejecutado. La cornisa es de doce piezas de un tamaño extraordinario, bastando decir para que pueda formarse idea, que el peso de cada uno de dichos trozos es de cincuenta arrobas. Siguen a la cornisa dos anillos compuestos de treinta piezas, de donde parte la cúpula que está formada de seis gajos de dimensión extraordinaria: solo el del frente pesa sesenta y siete arrobas y poco menos los otros: la clave que tiene de diámetro dos varas y cuatro pulgadas sostiene un pedestal bien escultado, en el que descansa una estatua que representa la Fé."

Parécenos que la espresada estatua es demasiado pequeña relativamente al templete.

La parte de dorado y estuco está perfectamente desempeñada.

En cuanto a las pinturas que, como dijimos, son obra de D. Juan Cordero, se hallan en la concha o parte superior de la bóveda respecto del templete, donde se representa uno de los episodios de la milagrosa renovación del Señor; en la cúpula, donde se halla el Eterno Padre rodeado de las virtudes; en tres de las pechinas, donde aparecen los evangelistas San Juan, San Lucas y San Marcos; en los lados de las ventanas del centro del templo, donde hay cuatro figuras alegóricas de la Astronomía, la Historia, la Poesía y la Música. En los intercolumnios del centro se ven los cuatro apóstoles, San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor y Santiago el Menor. En la faja o bóveda del coro hay siete cuadros alegóricos de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo; sobre la puerta de la sacristía está la Presentación en el templo, y en la pared del frente, a la misma altura, el Nacimiento de la

Santísima Vírgen. Además, en el centro de los dos principales altares laterales hay dos grandes cuadros al óleo, copias de la Transfirguración del Señor, de Rafael, y de la Asunción, del Ti ciano.

Si hemos de hablar con toda franqueza, las pinturas al fres co no han agradado a la generalidad de las personas inteligentes, así por la composición como por el dibujo y el colorido, particu larmente respecto de la cúpula y de la concha: los tres evange- listas parecen en extremos duros y lo mismo puede decirse de los cuatro apóstoles. Acerca de los primeros, debe hacerse una acla- ración. En otro periódico de esta capital y en un artículo des- criptivo de las pinturas ejecutadas por el Sr. Cordero [1] se di- ce hablando de los evangelistas:

"La cuarta figura es San Mateo. Cuando acaeció el terrible acontecimiento del derrumbe de la cúpula, parece que en su cai- da quiso respetar a este sagrado evangelista, y Cordero ha que- rido conservar lo único que quedará intacto entre cuantas pintu- ras adornaban antiguamente el templo, las cuales fueron ejecuta das por uno de los mejores maestros del arte, que México recono cía en aquella época."

No es cierto lo que se dice en las anteriores líneas. Al de rrumbarse la cúpula, como se ha visto mas arriba en la breve re lación de los estragos causados por el terremoto, dejó intactas las cuatro pechinas, y en ellas quedaron igualmente intactas las figuras de los cuatro evangelistas pintados por Jimeno. De mu- chos años atrás los inteligentes conocieron que la figura de San Mateo era muy defectuosa a causa de la posición de una de las

1 "Diario de Avisos," número 132, correspondiente al 8 de Abril de 1857.

piernas, y esto da márgen a creer que el Sr. Cordero, al respetar la existencia de dicha figura, llevó la idea de que los espectadores convirtieran lo defectuoso de ella en término de comparación favorable a las nuevas pinturas. Hemos estudiado detenidamente los bocetos de las antiguas, ejecutados al óleo por el mismo Jimeno, y que existen en poder de una apreciable familia de esta capital, y al recordar que después del derrumbe de la cúpula quedaron en buen estado los cuatro frescos de las pechinas, tenemos que hacernos mucha violencia para atribuir a la casualidad la conservación de la única figura defectuosa. Ella, sin embargo, indica por el tono mismo de su colorido una perfecta inteligencia de parte del artista, acerca del efecto que deben producir las pinturas de este género, y aun avanzamos a creer que, bajo este punto de vista, la comparación es desfavorable a los nuevos evangelistas.

Añadiremos con gusto que una parte no pequeña de lo ejecutado por el Sr. Cordero nos parece notable y muy digna de elogio; hay ángeles verdaderamente divinos, pintados, así en la bóveda del templete como en la del coro: la riqueza del colorido se hermana en ellos con la verdad y la naturalidad de las formas y actitudes. Las figuras que representan la Astronomía, la Historia, la Poesía y la Música, están perfectamente ejecutadas y son de muy agradable efecto. En cuanto a la copia de la Transfiguración de Rafael, al óleo, el público ha podido fallar en términos muy favorables al artista durante la penúltima exposición de la Academia de nobles artes de San Carlos. No conocíamos la copia también al óleo, de la Asunción de Ticiano, pero nos

parece muy bien trabajada. La última vez que visitamos la capilla nos pareció que no estaban concluídos los frescos que representan el Nacimiento de la Vírgen y la Presentación en el templo: omitimos, por lo mismo, hablar de ellos.

Si la munificencia de los fieles acude en auxilio de los trabajos de la junta directiva, entendemos que dentro de muy pocos meses la capilla del Sr. de Santa Teresa podrá quedar abierta al úblico, y la venerada imagen recibir en ella el culto fervoroso que la tributan los mexicanos, quienes tendrán la gloria de haber levantado a la religión un monumento que prueba, a la vez que la piedad de ellos, el notable adelanto de las artes en nuestro país.

La Cruz
Julio 27 de 1857.

V A R I E D A D E S

EL CONVENTO
DE SAN FERNANDO
Y las pinturas de un artista mexicano

La tarde era hermosa. La conciencia estaba tranquila y satisfecha con el trabajo desempeñado en la mayor parte del día: el ánimo muy dispuesto al solaz conquistado con largos afanes.

-A Tacubaya-A San Cosme!-Al Tívoli!

- No, señores mios: no! A San Fernando! dijo cierto dandy de nuestra compañía: cierto simpático fashionable que con su aire de brare garcon y buena crianza hace de nuestro corrillo cuanto quiere.

-A San Fernando! ¿Y qué vamos hacer allá. Nos llevas a algún entierro?... Gracias: no estoy por los meetings fúnebres.

-¡Cáspita! Bueno es tener presentes las obras de misericordia, y mejor aún al practicarlas: pero por lo que es hoy al acompañarte nos vendria de molde el adagio que dice:"el día que un pobre tiene medio para carne, es vigilia"

-Deseamos aprovechar bien nuestros asuetos en consecuencia, pedimos un proyecto deleitable, un programa festivo, gratas sensaciones, dulces recuerdos, etc. etc.

-Pues, amigos mios, precisamente eso quiero proporcionarles lo mismo que ustedes apetezco e delizte d' una buona sera.

Mas no comprendemos como te las avengas para ofrecernos un mundanal pincercillo en aquel santuario de la austeridad y constante reprobación de todo halago.

-Eso quiere decir, caro, caríssimi, que al encanto que allí les ofrezco se va a unir el de la sorpresa, puesto que ustedes no conciben que pueda encontrarse en aquella mansión, otra cosa que fúnebres ce-

/

remonias o melancólicas exhortaciones.

-Pues bien: sepamos con qué espectáculo nos vas a regalar. Es cosa arreglada que no han de ser funerales ni sermón de misiones.

-Nada de eso, por cierto.

-Paréceme que haces fiasco en tu iniciativa, chico; mira que semblantes: dijo un jovial y excelente compañero, desprendido y un tanto cuanto espíritu fuerte: tu proposición les huele a catequismo espiritual; y si no es tu próposito hacerles confesar, creo que ni baile ni concierto nos has de dar en el convento.

-En cuanto a lo de baile, seguro que ni pensarlo; pero por lo que hace a concierto, ya veras; y tú has de ser el mas complacido, por tu ilustración y buen gusto... Sin ofender la muy conocida de estos señores, ni...

-Convenido: a San Fernando.

-¿Y ante que santo varon nos vas a presentar? Hemos de hacer nuestras reverencias a toda la comunidad?

-No tenemos que dirigirnos a ningun sacerdote; mas si la casualidad nos pone en relación con algunos, estoy convencido de que no les pesará a ustedes, y quedarán prendados de su afabilidad y caracter complaciente, porque en ellos resplandece la benevolencia y una imparcialidad evangélica.

Cuando estuvimos en el interior del grave templo del convento, nuestro amigo nos dijo:

-Contemplen ustedes esa cúpula y esas pechinas, y digan con sinceridad si el talento del compatriota que les decoró no merece la admiración de ustedes, y si la bella inspiración del afamado Cordero no puede ofrecer encanto para toda una tarde.

Levantamos a un tiempo las cabezas e impresionados con la rica

decoración estuvimos largo rato suspensos, sin dar contestación a nuestro introductor.

-Bueno está esto para deleitar a quien lo entienda,- dijo un compañero, corto de vista por cierto;- pero los que somos profanos en el arte de la pintura, pasado el recreo instantáneo de la novedad nada nos queda por gozar, si otro mas perito no nos explica las cualidades de la obra- Sin embargo, esta me gusta, y le hallo no sé que de sorprendente y celestial.

-Será porque hay muchos angelillos, querido, o porque ves cielo y nubes.

-No, sino porque me parece bien desempeñada.

-¡Qué bien desprende la Purísima, y que buen juego le hacen las figuras que vuelan a sus pies!- exclamó otro de los compañeros.

-¡Cómo, buen juego! vaya que desde a legua se te trasluce lo poco instruido que estás en el lenguaje del arte! Yo no te sabré decir con propiedad como se ha de expresar tu idea; pero me atrevería a aconsejarte dijeses hablando de las figuras de un cuadro, que armonizan o contrastan bien:-añadió el de la iniciativa.

-Y ¿qué clase de evangelistas son estos?-preguntó el corto de vista-Ahí está uno que parece obispo: supongo que no ha de ser San Mateo; porque en Santa Teresa lo pintó Cordero casi desnudo.

-Hombre, si el de Santa Teresa, que está arriba del púlpito, no lo pintó Cordero: aquel es uno de los que había antiguamente; y estos no son los padres del Nuevo-Testamento. No ves los nombres que tienen arriba? Este obispo es San Buenaventura.

-Pues no ve la inscripción; no advierto sino jaspes; mas no hay que extrañarlo... veo bien la figura, que es lo que importa- Mucho me agrada; pero la encuentro un poco tosca. Ya se ve: creo que estas

figuras se hacen siempre colosales, a fin de que a la distancia en que se halla el observador produzcan un efecto natural y propio. Me acuerdo que cuando chiquillo subí a las torres de Catedral y quedé asombrado a la inmediata vista de aquellas esculturas gigantescas, que sin embargo desde abajo no chocan.

Dis donc mon cher: ¿qué está pintado arriba de San Buenaventura que apenas distingo sin poderme dar razón...?

-Son cuatro cantatirce hermosísimas.

-Lo serán, mas yo no puedo asegurarlo. Mucho mejor percibo los angelitos del cimborrio. ¿Qué, les habrá llovido a esas cantatrice, o por qué están tan deslavadas?.

-No las ha llovido: sino a lo que me parece Cordero ha querido variar de tono en ese grupo, ya sea por efecto de perspectiva, ya porque se le tachaba de dureza.

-¡Cómo dureza'. Pues que pinta con colores duros o pinceles duros, o de donde viene la expresión dureza?

-Yo no se afrimativamente: unos dicen que es dureza musear mucho los contornos y el dibujo general de la figura; otos la hacen consistir en el color cuando no está bien desvanecido o que choca fuertemente con las adyacentes, sin armonizarse como en el arco-iris.

-Entonces yo estoy por la dureza, digo la de dibujo, porque solo asi veo bien las figuras; por otra parte, me parece que se necesita valentía para resolver, como que así no se daja duda de lo que se ha querido expresar... Este método tiene sin duda conexión con el estilo de nervio y energía que es incisivo y punzante.

Los contornos y masas perdidas en ciertos casos han de producir efecto análogo al del estilo débil, indesifrable, ambiguo y maquiaveli_ co. Canario! para ser duro será preciso atenerse a buenos conocimientos

anatómicos, como que la obra no se esconde... por eso los artistas italianos suelen decir: "Donde no veas, esfuma".

-Canario contigo! Vaya que aunque corto de vista no eres tan corto de cacúmen! Mira que despierto te me vienes en bellas-artes.

-Eso te probará que la obra de Corderon inspira...

-Te repito que deben estar trocados sus nombres- dijo un compañero que disputaba con otro- El que aqui se dice ser Lira no es sino Ales; y el bautizado Ales no debe ser otro que Lira. Y parq que te convenzas, consulta la historia de la Iglesia por Receviur publicada por Galvan...

-Quién sabe cual habrá sido el motivo de semejante tergiversación; y tengo para mi como imposible qui-pro-quo haya provenido del Sr. Cordero, porque los pintores de historia al representar un personaje le dan mas vueltas a su biogrfía que las que se dan a una gallina en el asador. Pero hecha la abstracción de que aquí pongan a Lira católico, erudito católico, doctor y escritor nada menos, cuando era judío, esto es, en su juventud; y a Alejandro de A es viejo, escribiendo en una edad a la cual no llegó, olvidando que el gran mérito de su vigor lógico estriba en su prematuro desarrollo intelectual, prescindiendo, en fin, del juicio moral que estos personajes suscitan, ¿no te parece que sus estatuas se destacan bien, y que hay un magnífico realce en ellas?

-Sus efiges querrás decir, que no estatuas, pues no son de bulto.

-Pero cuerpos de bulto representan.

-¿Qué tal, señores? No solo parece que se recrean, sino que también entran en serios debates. Tienen ustedes, un aspecto diplómatico-académico-eclesiástico, que infunde respeto, si no pavor- dijo el de la invitación.

-Lo creo: como que aquí hayasiento para inspirarse, respondió el despreocupadillo. Vean ustedes que par de criaturas tan sobresalientes, aquellas que fluctúan con sus banderas y un atractivo tan espiritual! -Oye, tú que aprendiste latin, dime ¿qué quiere decir esa inscripción?

-Quiere decir: "Salud concebida sin mancha"

-Y ¿porqué habrán puesto en el estandarte de la otra "Siglo XIX, Pio IX"?

-Será aludiendo a la declaración del misterio de la Purísima Concepción de María.

-Dices muy bien: así debe ser.

-¡Look at the connert my dear! Mira que orquesta infantil!

-Hombre, sí! Vaya un peloton de republicanitos! Parecen despedir una nutridísima descarga de breves, semi-breves, corcheas, semi-corcheas, fusas y semi-fusas.

-Y el bambinello del centro si no deserta del puesto, poco le valdrá taparse a dos manos las orejas; ya creo oirle clamar pietá enmedio de sus alleluya! alleluya! Qué originalidad!

-No están menos entusiasmados los del frente... A propósito ¿has visto que elegante querubin el de arriba? Mira que bien hiende el aire. ¿No te parece un cometa espiritual bellísimo?

-En efecto:embelesado con aquellas hermosas figuras del harpa y violín, no no habia advertido el rápido vuelo de este ángel.

-Qué posturas tan aereas y naturales, tan variadas y flexibles

las de los angelitos de la lenternilla!

-Qupe majestad y particular encanto del serafin que está leyendo la historia de la Vírgen, frente a la misma.

Por todas partes se percibian alabanzas y exclamaciones de admiración, pues ya se nos habián reunido otros espectadores, n`menos deleitados que nuestro copetente corrillo.

Repentinamente todos los circunstantes enmudecieron... su entusiasmo se apagó como si se hubiera ofuscado todo a su vista, o hubieran olvidado el idioma... Este silencio lo impuso la llegada de cierto artista de aspecto franco, profusa, luenga y vistosa barba; hombre honrado a las cabales y sincero a la par que laborioso: respetable, mas que por su grave continente, por su inteligencia y juiciosa aplicación.

Los que tenian el honor de conocerle se apresuraron a recibirle y saludarle, tanto por lo grato que es la compañía de quien tiene saber y cualidades, como porque en aquel lugar y en medio de tanto profano, era interesantísima su opinión e instructiva crítica.

Presto se vio el muy conocido artista rodeado, interpelado y atentamente escuchado. Ponderó en lo general el entendido maestro con afluencia y razonamiento, la selecta composición del Sr. Cordero, su franco y acertado dibujo, su espontáneo manejo, el armonioso colorido, el razonado claro-oscuro, la interpretación gloriosa, el lucimiento de los ropajes, la frescura de las carnes, la variedad de las entonaciones, el gustoso enlace de los grupos y la brillantez de toda la obra; pero en terminos tan claros y con propiedad tal, que positivamente estuvimos en el mayor embeleso. La vehemente expresión del patriota artista descubrió porción de misterios relativos a la sublime, noble y liberal arte de la pintura, y despertó en varios de

sus oyentes una laudable envidia a sus conocimientos. No faltó quien lamentase los años perdidos en una oficina, durante los cuales podia haber llegado a ser un Corregio o un Caracci, no habiendo logrado en mas de cuatro lustros de servicio activo y pasivo, ver colmadas sus aspiraciones las mas humildes, siquiera la de haber marchado à una legación como attaché.

Apenas hubo un corto silencio, cuando uno de los concurrentes posteriores, rebosando en un entusiasmo entre artístico y religioso, exclamó:-¡qué magnífico oleo tiene Sr. Cordero! -Habríamos perdido toda circunspección al oir tal desatino, si no hubiéramos visto que quien lo proferia era un anciano, que de la mejor fé del mundo creía hacer un elogio... Nuestro artista volvió la cabeza con tal disgusto y precipitación, cual si le hubiese alguien mordido; pero al ver de donde habia partido la piedra, dijo al candoroso anciano con desafectada urbanidad:

-Entiendo lo que usted quiere decir; mas permítame usted le haga observar que la pintura que admiramos no es al oleo.

-¡Cómo que no! Entónces, ¿dónde está el mérito que se le decanta? ¿Qué dirán los extranjeros si llegan a notar que no está al oleo? ¿Y cómo ha podido consentir la comunidad que semejante pintura no se haya hecho al oleo y por consiguiente tambien en lámina.

-Pintar al oleo, señor mio, es pintar con aceite, contestó el ilustrado académico, y la materia con que se pinta no influye en la belleza y corrección, sino en la durabilidad: esto lo saben los extranjeros, así es que no menospreciarán la obra por no estar al oleo; seria por otra parte imposible que estuviese en lámina, pues habría sido necesario emplear mucho metal en forrar la cúpula, lo cual habría sido muy costoso y totalmente inútil; diré más, perjudicialísimo

a la bóveda.

-Siendo así, replicó el anciano, pierdo el alto concepto que me habia formado de la obra. Confieso que yo no entiendo nada y respeto la opinión de usted que es pintor, pero ya que no por la bondad, a lo menos por la durabilidad, según usted mismo ha dicho, debía haberse pintado al oleo.

No dejó de hacer fuerza la objeción del abuelito, por lo que un compañero preguntó en voz baja al artista: ¿qué dice usted a esto?

-Que no extraño la observación de este señor porque es lego en la materia; pero si otro nos viniera con eso lo llamaría un cafre, y si muchos juzgaran como él, dudaria si me hallaba en México o en la Patagonia.

Volviendo despues a su interlocutor prosiguió:

-Esta clase de decoraciones conviene que sean al temple o al fresco por varias razones; primera por su extensión, segunda por su manejo y economía, y tercera por su opacidad y mejor efecto. Pintándose al oleo, la preparación seria rebelde y desigual, la ejecución tardía, resistente y costosa; su efecto pesado por unas partes, dificultoso y nulo por otras, a causa del brillo, y en el total menos duradera la obra, porque se descascararía muy fácilmente hallándose atacada por la intemperie; pues unque se está al abrigo en el interior, el calor, el frio y la lluvia lo invaden por la parte mas delicada que es el reverso; y aun cuando no hubiera en el cimborrio ni grietas pequeñas ni porosidades; la simple transición de temperaturas haria saltar la preparación y con ella volaría la obra. Ciertamente que la pintura al oleo resiste mucho si se le embiste por el frente, pero es muy vulnerable por la retaguardia, así por lo que llevo dicho, como porque ella misma hace un esfuerzo sobre la preparación, pues

al secarse la pintura se contrae la película que forma, como se advierte en las primeras manos que se dá a las láminas.

-Muy bien señor, perfectamente bien explicado, añadió el anciano, me ha convencido usted de que la obra está hecha como se debe y de que yo estaba en grande error. ¡Bien haya quien lo entiende! Doy a usted un millón de gracias, porque me ha sacado de la ignorancia... ¡Qué me vengan ahora con que la pintura de las cúpulas es mejor al oleo!

Trasladose nuestro instructor a otro lado para mejor estudiar o analizar las diversas fases de la cúpula, mas antes de fijarse en punto conveniente, le dirigió otro individuo la palabra, preguntandole donde habria pintado el Sr. Cordero aquella magnífica gloria.

-¡Cómo donde! repuso asombrado el artista. Esta es otra embajada, murmuró: pues en la cúpula misma.

-¡Oh, no señor, eso no puede ser, porque además de la extrema dificultad que debè presentar el local por su concavidad, ¡cuánta debe ser la fascinación por el abismo que se tiene a los pies! La inseguridad haciendo perder el reposo y tranquilidad de ánimo necesaria, materia en el artifice toda inspiración y habilidad. Tengo para mi que esa decoración debe haberse hecho en lienzos que, con menos inconvenientes, se habrán fijado despues de concluidos, en la boveda.

-Justamente se ha dado usted con los embarazos que oponen las pinturas de esta clase; pero ellos no son un óbice insuperable: esto y otros muchos ejemplos prueban a usted que estas empresas se realizan sin que el artista se convierta en tapicero.

Quizá me engañe yo, agregó el inteligente pintor; mas creo que sobre ser una obra deleznable la que se hiciese por ese método, se le arruinaría aun antes de estrenarla, porque seria casi imposible adhe-

rirla a la superficie cóncava de la cúpula; y produciran un pésimo efecto la arrugas o sinuosidades que indefectiblemente aparecerían, caso de que al adaptarse los lienzos no quedasen pliegues.

-Hay también otro inconveniente. Entra en la composición el cálculo de desvanecer ciertas visuales por medio de algunos trazos admitidos cuando se tiene en cuenta que no es una extensión plana en la que se dibuja. Una figura correcta en un lienzo vertical se vería desproporcionada dándole a este después una ligera curvatura; así estén ustedes seguros que Cordero en mas de una figura debe haberse separado de las reglas del buen dibujo para obtener en la perspectiva el efecto propio.

-No alcanzo a desvanecer tan buenas razones, dijo el interpelador, y le suplico a usted dispense que le haya interrumpido su exámen; pero en cambio tenga usted la satisfacción que de raíz me ha arrancado la idea que tenía por segura, de que la gloriosa festividad no había sido pintada en la misma cúpula. Ya tendré yo que alegar cuando se me diga que es mejor pintar en lienzos y después clavarlos. Que me los claven en la frente si paso por ello! Primero pasaría por hotentote!

Elogió sobremanera el cicerone que la casualidad nos deparó, las ricas figuras de las pechinas; el poético pensamiento del conjunto, y el agradable enlace de cada parte o grupo; la singularidad de la expresión y la firmeza del colorido.

Uno que oyó la palabra colorido, pretendió convencer de que ese mérito no era tan digno de elogiarse, porque el Sr. Cordero, como estuvo en Europa (decía aquel) trajo colores exquisitos de París, lindísimos, brillantisimos y sobre todo carísimos, que de otro modo nunca un artista mexicano podría haber salido tan airoso de su obra.

Aquí perdió parte de su política complacencia nuestro apreciable instructor y dirigiendose al individuo antedicho, le replicó en estos terminos:

-No consiste, señor mio, en colorcitos ni patrañas de tocador de belleza y dulzura del colorido, sino en la fuerza del mango. Murillo, con lodo hacia prodigios, y no digo esto porque Murillo hubiese pintado materialmente con lodo; mas hago alusión a lo taciturnas, indefinidas, y aun si se quiere, sucias, que son sus tintas en las localidades secundarias para proporcionar por medio del contraste la dulzura y limpieza de aquellas partes en que concreta la luz. Repito que el mango es el del secreto, y no las lacas, gotas ni pacholies. Bueno es servirse de utensilios cómodos y colores pulcros, porque en ciertos casos el arte, como todo, admite su coquetería; pero no me cansaré de repetirlo, habiendo mango, con ocre, ladrillo, y carbón se puede deleitar; y en prueba de lo que digo apelo al juicio de Villanueva, de cuyo genio y simplicidad tienen ustedes ahí esotras muestras.

Vimos en efecto unos medallones que nos indicó, los cuales se encuentran en las bóvedas anteriores a la cúpula; pero no supimos calificarlas, porque el noble artista prosiguió diciendo:

-No faltan ni han faltado mexicanos que sin las muletas de los colorcitos ultramarinos hayan hecho obras muy buenas: tenemos muchos cuadros de la escuela mexicana que no carecen de mérito en el color. El mismo Cordero, aunque en su estudio tenga colecciones de colores y útiles de gusto y de lujo, en obras de esta categoría no emplea sino de los muy comunes que se hallan en todas las tlapalerías, en cartuchos de a medio el manejo.....

Un estallido celeste y la falta de luz nos recordaron que era tiempo de volver a nuestros hogares. Instintivamente nos reunimos para emprender el regreso, cuando nuestro elegante chef tomó la palabra y dijo con ella:

-Chicos ¿cumplí lo ofrecido? ¿Se han divertido ustedes?

-Bastante, contestaron varios.

-No solo hemos tenido un buen rato de recreo, sino que de el hemos sacado alguna instrucción. No podiamos, a la verdad, haber empleado mejor la tarde.

-Pues bien, no seamos egoistas, continuó el dandy, hago una proposición, dos proposiciones.

Los truenos repetidos, el viento impetuoso, los incesantes relampagos y el fuerte aguacero que se dejó oir, nos hicieron salir a toda prisa el sans fagon del templo, dejando todavía algo por examinar en la pintura y el nuevo altar mayor, del que se habría dicho lo correspondiente, pues traiamos ad latere un razonable arquitecto.

Vimos aproximarse los wagones del ferrocarril de Tacubaya, y a paso de ataque atravesamos la plazuela, sorprendidos con el hermoso y común espectáculo que ofrece en México la lluvia precursora de una deshecha tempestad: reluciendo los goterones heridos por los tangentes rayos del sol poniente, sobre el fondo oscuro de la cargada atmósfera, cuya parte del cielo contrastaba con las doradas y fulgurantes nubes del hemisferio opuesto. El espacio parecía brotar a millares preciosos diamantes, y la fragancia de la tierra húmeda causaba un mareo delicioso unido a la lindísima ilusión...

Venia un wagon enteramente vacío, por fortuna nuestra, y per saltum lo ocupamos; esto es, to the amarican fashion.

Palpitantes, pero ya bien colocados, uno de tantos gritó:

-¡Chico! ¿cuáles eran tus proposiciones?

-Dos, a lo menos: la primera, que pese a quien pesare, nos instalemos en congreso soberano, y la segunda, que desde luego se ventile y delibere en él, si se ha de escribir y publicar un artículo sobre la pintura de San Fernando.

-¡Bravo! ¡magnífico! ¡aprobado!

-Salude nuestra artillería eléctrico-atmosférica la ansiada instalación.

-Declarémonos en sesión ambulante, pública, porque todo el mundo (que quepa) está en libertad de ocupar las galerías; secretas, porque en nuestro trip nadie se aproximará a oirnos.

-Quedas tú electo presidente por unanimidad de votos: consentimos en la inclusión del tuyo para que todo sea nemine discrepante, y para abreviar trámites y que todo se haga por ferro-carril, que el de las gafas o gemelos sea el único secretario-Aprobado.

El presidente (viendo que había quorum) -Honorables representantes, estamos en solemne sesión.

Un representante-(Después de haber pedido la palabra) Sujeto al dictámen de la ilustre y veloz cámara la siguiente proposición: "¿Debe publicarse un opúsculo analítico-crítico-laudatorio de la pintura que se halla en la cúpula de San Fernando?"

El Pres.-Está a discusión.

Silencio.

El pres.-Si se aprueba.

Todos.- Sí, sí, sí.

El Pres.-Quedan nombrados en comisión de redacción los tres señores de la izquierda.

Los tres.- Renunciamos, porque no somos peritos en la materia.

El Pres.-Sustitúyanles los cuatro de la derecha.

Los cuatro.-Hacemos igual dimisión.

El Pres.- Desempeñen la comisión los cinco señores de la montaña (los del frente).

Los cinco.-Tenemos igual inconveniente.

El Pres.-Redacte, pues, nuestro secretario.the shortsighted, que tiene assez de caché, a guisa de acta o como pueda, lo ocurrido en la tarde de hoy, y publiquese para conocimiento del que tenga la paciencia de leer este embrollo artístico-político.

-El secretario.-Surge un inconveniente: ¿qué periódico querrá hacer gratis la inserción?

Un Represent.-La Sociedad, que no es egoista ni tampoco interesado; además tiene anunciado que admite gratis artículos de público interés, y es notorio también que su editor y redactores son gente de buen tono.

Otro Represent.-O el Diario de Avisos que se luce en novedad, aprecia a la comunidad fernandina, e imparcialmente y sin estipendio franqueará sus columnas, porque es católico y complaciente.

El Pres-Remítase a ambos periódicos sans ceremonie un ejemplar, y anticípese un voto de gracias al que mejor y mas pronto publique dicha acta, aunque fuese en la sección de variedades, si la parte oficial se halla recargada de material.

Todos.-Aprobado.

El Pres.-Se levanta la sesión.

Precisamente a ese tiempo paró el wagon en la plaza principal y descendimos de él yendose cada cual para su casa bajo un cielo limpio, fresco y despejado.-Varios mexicanos.

Diario de Avisos

Nos. 167, 168, 171 y 172. Julio de 1860.

A mi querido amigo el Sr. Lic. Rafael Martínez de la Torre.

LA ESTRELLA DE MAÑANA.

Cuadro original del pintor mexicano D. Juan Cordero.

Entre todas las esperanzas que tocan los linderos de la tumba y van a reflejar a las regiones infinitas y misteriosas de los cielos, hay una sublime, tierna y consoladora. Esta esperanza es la Madre de Dios. Nada han ideado las teogonías antiguas, nada los filósofos, nada los poetas, nada los místicos, nada los hombres de la ciencia, comparable a esta figura angélical, hermosa, llena de luz, que representa la clemencia, el amor, la bondad, la misericordia, la perfección completa de ese soplo de la Divinidad que nadire ha podido definir, y que llamamos espíritu, y que es en efecto, el espíritu de Dios visible y potente en el pequeño insecto de oro y de esmalte que reposa y duerme en la corola perfumada de las flores, y en el águila altiva que bate sus alas sobre la cumbre blanca de los volcanes.

Toda esa suma de grandeza, de maravillas y de perfecciones, que constituye el espíritu, se halla resumido en la celeste creación de la Virgen.

Madre afligida y resignada al pie del sacrificio con que la fatal y siniestra ingratitud de los hombres premiaron la vida sin mancha y la doctrina santa del Salvador, se nos presenta después llena de luz y de gloria, elevándose en el éter puro rodeado de angeles y de serafines.

Tierna y amante con su Hijo en los brazos, triste y llorosa al pie de la cruz angélica, hermosa y sublime al rogar a los cielos:

María ha sido la fuente inagotable de inspiración para los pintores que han inmortalizado su nombre al trazar sobre el lienzo unos ojos llenos de bondad, una boca con una sonrisa de amor puro, y una

fisonomía que por no concebir mas el talento humano, ha sido tomada del tipo mas bello de las mujeres mas hermosas.

María es, pues, la luz, la belleza, la perfección, la caridad, el consuelo, la esperanza, el remedio, el ruego, la oración, la dignidad, la mansedumbre, la hermosura, la bondad, lo sublime y lo bello, elevado al alto y misterioso grado a que el Señor de los Cielos eleva las obras de su creación.

Pero no hablemos a los guerreros, a los filosófos, a los políticos, a los grandes magnates de la tierra, de la Virgen; los rectos, los artistas, los pobres, los desvalidos, los desheredados son los que conocen unicamente la figura adorable de María.
Los unos reciben la inspiración, los otros el consuelo, los otros la esperanza, y todos la redención, porque ha de haber un lugar más allá quizá, de los soles y de las nebulosas, donde Dios tenga destinado un amplio lugar a los que sufren en la tierra.

Consuelo de los afligidos,
Refugio de los pecadores,
Salud de los enfermos,
Estrella de la mañana.

Sí, en efecto, La Estrella de la mañana. La luz tímida y rosada de la aurora, el cielo de un azul apacible: el sol que sale, la naturaleza que despierta, la luna que se oculta entre las montañas, y la estrella blanca, pura y radiante, cuyos rayos van a esparcir en el fondo de nuestro corazón el consuelo, la alegría, la esperanza. ¿Quién no sufre y quién no siente un bálsamo consolador, cuando ve la estrella de la mañana o invoca a la Madre de Dios con ese título que representa a la creación en uno de sus más bellos momentos?

Este es el asunto que ha elegido el Sr. Cordero para un cuadro

dedicado a nuestro amigo el Sr. Lic. D. Rafael Martínez de la Torre.

María ha inspirado al Sr. Cordero, como inspiró a Rafael, a Corregio y a Murillo, y el cuadro ya acabado del Sr. Cordero nos ha inspirado estas líneas.

Las grandes obras del arte no se juzgan con el cartabon ni con la gramática, sino con el sentimiento.

Sería ridículo juzgar a muchos de los cuadros de Rafael Sancio con las reglas de Mengs, como lo sería estimar el mérito de Shakspeare conforme a las reglas de Boileau.

Hay en ciertas obras artísticas algo de grandioso, de profundo, de comprensible, que a veces no se puede definir, ni nunca juzgar con las reglas comunes.

En esta categoría colocamos el cuadro del Sr. Cordero, y al verlo, hemos sentido algo de la admiración que experimentamos al entrar a la galería de Dresde y ver la Virgen de San Sixto y la Virgen del Burgomaestre de Holbein.

El cuadro del Sr. Cordero representa, del tamaño natural, a la Madre de Dios, con una larga túnica blanca y un manto azul que flota con el viento. A los lados del cuadro hay unos grupos de angelitos medio envueltos en las nubes. A la derecha está un ángel medio postrado y cubriéndose amorosamente con el manto de la Virgen. Al pie hay otro ángel de cabello rubio de oro que flota con el viento, y va derramando flores sobre la tierra. Tal es en compendio la distribución.

Si hubiésemos de aplicar o de citar, aunque por mera curiosidad, algunas reglas, diríamos que en un cuadro, particularmente como el del Sr. Cordero, digno de celebridad, se debe examinar.

La composición

La ejecución

El colorido

La composición del Sr. Cordero no puede decirse que es original: por que Salomón decía que no hay nada nuevo debajo del sol, y mucho menos puede haber originalidad en un asunto tratado hace tantos años por los hombres mas distinguidos en el arte; pero lo que sí es evidente, que la Estrella de la mañana presenta cierta novedad que impresiona el ánimo. Esto es lo que más puede hacer un artista. El Sr. Cordero no ha copiado, ha compuesto su cuadro, es de un invención de su manera, de su estilo, de su carácter, en una palabra, no es copia de Rafael, ni de Corregio, ni de Murillo, es un cuadro absolutamente de Juan Cordero. Para nosotros esto recomienda mucho la composición.

Los grupos de angelitos que están á los lados de la figura de la Virgen son comunes. No hay cuadro, ya de vírgenes, ya de algun otro asunto religioso, donde no se encuentren esas caritas y esos grupos alegres de serafines medio velados con las nubes y recibiendo en el desnudo diversas modificaciones de luz. Algunos de estos grupos, particularmente en los cuadros de los grandes maestros, son admirables y sobre todo muy necesarios, pues un cuadro de una Virgen subiendo a los cielos quedaría un poco desierto y triste, si no fuese por estos accesorios: así no es un reproche el que hacemos al Sr. Cordero.

El ángel medio cubierto con el manto flotante de la Virgen, es una figura bella original, y que armoniza perfectamente la composición.

El ángel rubio que esparce rosas en la tierra, es un pensamiento bellísimo y cristiano que reemplaza bien a la aurora del paganismo, que se ha considerado una de las figuras mas poéticas y frescas.

El fondo del cuadro es de nubes y de éter, de luz y de sombras, de matices en tanto oscuros, y de profundidades vaporosas. Las figuras todas están perfectamente colocadas en ese fondo. No estarían bien en ninguno otro.

Diremos algo de la ejecución. La figura de la Vírgen es en el conjunto notable y llena de majestad. El rostro bello, sin ser demasiado mundano, ojos negros llenos de amor y de unción, cuya mirada penetrante en el éter y busca a Dios a donde va, la nariz rectangular y no muy romana, la boca suave, rosada, bondadosa, los contornos todos llenos de suavidad y de expresión, el colorido suave, blanco, con un fondo de hoja de rosa. Ya se sabe que este colorido, que los españoles han dado a sus vírgenes, es el que tienen los inteligentes por mas bello.

La vestidura blanca cae con naturalidad, dejando ver, como conviene para una pintura religiosa, solamente algunos contornos que no chocan con la honestidad. El manto azul, prendido con gracia al pecho, cae naturalmente a las espaldas, y los pliegues que forma a impulsos de un viento suave, están muy bien entendidos.

El ángel del manto, que así lo llamaremos, para distinguirlo del rubio, que llamaremos de las flores, es una figura que aunque de otro género, rivaliza quizá con la de la Vírgen. La caridad, la mansedumbre, el amor, la piedad, están simbolizadas en aquella amorosa y dulfisonomía, donde aparece como en un espejo, la alma concentrada en la adoración de la Madre de Dios.

El ángel de las flores es tambien bellísimo y es menester notar, que mientras el ángel del manto lo preocupa enteramente la adoración de María, el ángel rubio, cuyos cabellos finos de oro flotan en el viento, está enteramente absorbido con su ocupación de arrojar las flores a la tierra.

El ángel del manto es una figura enteramente cristiana.

El ángel de las flores es algo mitológico, no porque recuerde la aurora de los antiguos, sino porque hermoso, rubio, simpático,

como es, no tiene esa unción cristiana del ángel del manto.

Hemos hablado del fondo del cuadro, y dicho que era el que debía ser, pero añadiremos que el Sr. Cordero se ha excedido en estas tintas y toques dificiles. Rubens se distingue por la mucha encarnación en el desnudo. Rembrand por el fondo oscuro y las tintas pardas muy fuertes. Murillo por las trasparencias de los fondos. Francisco Francia por lo brillante de los colores de las ropas. A este último pintor se acerca quizá más, en cuanto al colorido, el Sr. Cordero. Sus cuadros todos son de un brillo y de una luz que a veces cansa los ojos, y tiene una manera especial para las telas; la mayor parte parecen finas, pero gruesas como los modernos brocatales de Leon. ¿Es un defecto? Creo que no: es una manera, es un estilo, un tipo que caracterizará los cuadros del Sr. Cordero. Conviene siempre que el colorido de las ropas sea fuerte, que los pliegues sean pocos y profundos, que la tela sea gruesa. Esta es una cuestión de estudio, de oportunidad, de aplicación práctica, según la figura que se viste, y hemos notado en el cuadro de la mujer adúltera una ropa color rosado de un tejido fino de lana como los merinos franceses que compramos en los almacenes.

El colorido de la Estrella de la mañana es fuerte en lo general, o lo que podriamos llamar brillante. La tela del manto de la Virgen está muy entendida, y aun sus accesorios, que resaltan de una manera admirable en la Asunción de Murillo, y en la transfiguración de Rafael.

Una grande estrella, la Estrella de la mañana, formó la aureola de la vírgen, y detras de ese hermoso rostro de la Señora de los cielos, y esa blanca estrella, hay el éter, el polvo de oro que parece que emana de los rayos solares cuando hieren las nubes de cierta manera. Hay sus pedazos de cielo azul puro y limpio como el azul del

cielo de México. Los pintores italianos y los mexicanos, sienten casi una necesidad de pintar un cielo fuerte y súbido. Quisiéramos, sin embargo, alguna menos fuerza en las tintas azules del Sr. Cordero: el fondo todo es, sin embargo de una acabada ejecución, colocado el cuadro a cierta altura y con una luz convenientemente, es seguro que la Vírgen se elevará, y el ángel de las flores volará. La colocación, para hablar como dicen los maestros, dará movimiento a las figuras, y hará circular el puro y suave viento entre los pliegues de las ropas, y en los cabellos de la Vírgen y de los ángeles.

Resta ahora decir algo del colorido.

Cada pintor tiene su aceite favorito (el más usual es el de nuez) y su manera propia de mezclar los colores: de esto resulta que, desde que se inventó la pintura de aceite, cada pintor se puede decir, que colora de una manera la túnica blanca; porque, a tener mas finura, se habrían dibujado mas sencillamente las formas interiores, y en nuestro juicio, eso no conviene en la pintura religiosa. Las ropas del ángel del manto están muy bien: las del ángel de las flores las hubiéramos querido mas ligeras.

Fuera de estas observaciones en los pormenores del cuadro, es digno de nombre y de forma. Falta para que la tenga completa que el Sr. Cordero se muera, y los años den a las figuras la redondez de contornos y el colorido caracterizará los cuadros del Sr. Cordero, conviene siempre que el colorido que no pueden tener los que se acaban de pintar. Los años son los grandes amigos de los maestros de la pintura.

Felicitamos al Sr. Cordero por su bellísima y práctica composición de la Estrella de la mañana, y a la nación que cuenta entre sus

hijos un artista distinguido.

México, Diciembre 20 de 1864.

M. Payno

La Sociedad

Tomo III, No. 553 p. 2 columna 1 y 2
México 25 de diciembre de 1864

D I S C U R S O

PRONUNCIADO POR EL C. PROFESOR

RAFAEL ANGEL DE LA PEÑA

A NOMBRE DE LOS CATEDRATICOS DE LA ESCUELA*

SEÑORES:

Un suceso nos reune hoy en este recinto, que si es muy grato para nuestra Escuela, será de gran contento y provecho para quienes profesan las artes liberales o son a ellas aficionados.

Hace muy poco tiempo se encomendó al privilegiado pincel del Sr. Cordero, el cuadro alegórico que adorna el muro de la escalera principal de este edificio, y apenas transcurridos breves días, lo ha llevado a feliz término con una rapidez de ejecución comparable quizá a la de Miguel Angel.

Este cuadro, que guardará siempre la Escuela Preparatoria con acendrado y profundo reconocimiento, deleita a quien lo ve sólo de paso, y pone pasmo y admiración en quien lo estudia y contempla detenidamente. Al hablaros yo de él para desempeñar el cargo honroso, si bien desigual a mis fuerzas, que me ha encomendado el señor Director, no penséis que me arroje ni a tasar el mérito de joya de quilates tan subidos, ni a seguir, siquiera desde muy lejos, el vuelo de un ingenio encumbrado a inmensa altura. Las apreciaciones

* Aunque este discurso fue el segundo que se pronunció, precede a los demás, porque se da en él una idea de la composición.

que haga ora del pensamiento, ora de la ejecución de una obra por tantos títulos admirable, serán la manifestación sincera de lo que siento; pero jamás un juicio crítico.

La pintura es sin duda el complemento de la palabra, y no sólo sostiene a veces el paralelo con la oratoria y con la poesía, sino que aun las aventaja, ya porque expresa con fidelidad pasmosa nuestras sensaciones y sentimientos, que como ideas simples, no pueden resolverse en otras, ni por la palabra definirse; ya también porque condensa admirablemente los más prolijos discursos. De esto es buena prueba el pincel del Sr. Cordero, cuyos toques expresan en nuestro cuadro sentimientos a tal punto delicados, que ni el escritor más atildado podría hacer comprender, y al mismo tiempo declaran cual es el lema de la Escuela Nacional Preparatoria, y cual el pensamiento que ha presidido a la formación del actual plan de estudios.

Dos de las bellísimas figuras que ha producido su mágico pincel, contemplan con reposado continente y profunda atención, la una los primeros fenómenos del vapor, y la otra una brújula de senos. Personifican sin duda a las ciencias que hoy florecen por la observación, por el método experimental y por una inducción bien sostenida; ciencias que han dado nacimiento a la Industria con sus inventos prodigiosos, y por cuya influencia benéfica ha recorrido la náutica la inmensa distancia que separa el arte primitivo de los Fenicios del descubrimiento portentoso de Fulton. Bien comprende esto el espectador, cuando divisa de una parte y en término lejano, un ferrocarril que avanza al empuje poderoso del vapor, ofreciendo la aplicación práctica más grandiosa que ha podido hacer la ciencia de sus conocimientos; y de la otra ve un buque que tal vez ha cruzado ignotos y

lejanos mares; y lo ve en el momento del desembarque, sin duda para dar a entender cómo el comercio también debe a las ciencias su auge y su prosperidad. Si luego se contempla el conjunto, es de notarse el contraste que presenta el movimiento de los tripulantes y cargadores, llenos de vida y actividad, con el reposo inalterable, con la meditación profunda, con la abstracción completa de las figuras que observan sus respectivos aparatos científicos.

Así es como el arte de Rafael y de Miguel Angel, de Cabrera y de Cordero ha interpretado maravillosamente la inscripción que leemos en el zócalo del cuadro, debida al sabio Director de la Escuela, y que encierra profunda enseñanza en estas brevísimas y bien concertadas frases: "Saber para prever: prever para obrar". Es verdad: la ciencia no sólo descubre los secretos más escondidos de la naturaleza; no sólo observa y experimenta, también infiere, y cautelosa y precavida, somete sus inferencias inductivas o deductivas al fallo siempre justo de la Lógica. Una vez probadas las investigaciones científicas en el crisol de la Lógica de la verdad y de la Lógica de la consecuencia, cada inferencia que traspase los lindes de lo especulativo puede considerarse como una profecía que tendrá su puntual cumplimiento, como una predicción que en la vida práctica será realizada por un nuevo triunfo de la Industria. Ni se crea que sólo las ciencias exactas, también las de observación, son un don profético para quien llega a poseerlas; sólo que las primeras, siempre que la inferencia es legítima, infaliblemente realizan su pronóstico, como que su punto de partida son verdades subjetivas; no así las otras que son esencialmente objetivas. Pero unas y

otras pueden considerarse como sibilas de la humanidad, que a semejanza de la de Cumas le anuncian el fin de la edad de hierro y el principio de la de oro, si emplea los procedimientos por ella descubiertos, procedimientos sin los cuales carecerían los pueblos de fuerza, de luz y de vida. No cabe dentro de los términos poco retirados de este discurso, el recuento de todos los servicios que han prestado las ciencias a la Agricultura, a la Industria, a las Artes, a la Náutica y al Comercio; pero descubriremos su benéfica influencia, por donde quiera que dirijamos nuestras miradas, ora extendamos la vista por los anchos mares, ora la llevemos por las inmensas soledades del firmamento; ya contemplemos las maravillas del arte, ya los inventos de la Industria, o bien la prosperidad de las naciones, siempre y en todos nuestros caminos, se nos presentarán las ciencias, o procurándose mutua y fraternal ayuda o creando artes tan útiles como la Fotografía y la Galvanoplastia, o asombrando a la edad presente, y de seguro también a las venideras, con sus pasmosos descubrimientos y sus maravillosos inventos. Si el tiempo y la naturaleza de esta alocución lo consintieran, yo os invitaría a penetrar en las serenas regiones de la historia, y entrados apenas en su jurisdicción y señorío, advertiríamos cómo cada descubrimiento científico ha sido fecundo en invenciones para las Artes y la Industria. Veríamos que ésta nació a los primeros albores de la ciencia, y que hermanas inseparables, juntas han dividido siempre la misma suerte; juntas y asidas de la mano han recorrido todos los pueblos cultos de la tierra, y entre ellos han distribuído los frutos regalados del talento y del trabajo; juntas, en fin, han cruzado los mares de la vida, ora

mansos y sosegados, ora revueltos y procelosos. Y este feliz consorcio, germen fecundo de bienes sin cuento, está significado por el pincel del Sr. Cordero, con aquella claridad que sólo es dada a ingenios como el suyo.

Tal vez ya echaréis de menos la figura que en nuestro cuadro desempeña el oficio más principal; porque al fin todo el movimiento que en él se advierte, necesita un punto de partida y exije un personaje que sea el protagonista de escena tan interesante: el punto de partida es la enseñanza, el protagonista es la magnífica Minerva que ha creado el Sr. Cordero, precisamente para que dilate la luz de la ciencia hasta los más apartados horizontes, luz pura, casta y apacible, como los celajes de oro y púrpura con que ha embellecido el espléndido cielo de su cuadro.

¿Pero quiénes han de ser iluminados por ese torrente de luz? ¿En dónde están los discípulos que han de logar tan beneficiosas lecciones? Nuestro inmortal fresquista lo da a entender por una especie de preterición geniosísima que yo creo advertir en ese alado bellísimo niño que se halla en primer término exigiendo orden y silencio, y de seguro, no a hombres provectos, que ellos no han de menester de admoniciones, sino a niños y jóvenes, y para decirlo de una vez a los alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria; a esos mismos alumnos a quienes otros geniecillos ofrecen el premio apetecido, si asíduos y perserverantes no descuidan la afanosa labor que les está encomendada para bien suyo y engrandecimiento de la patria; y si entendidos y animosos han sabido justar diestramente en el certamen de la inteligencia que es la más noble de todas las luchas.

Ved, pues, señores, como por extremada e ingeniosa manera ha sabido el Sr. Cordero simbolizar en su cuadro el lema de "Orden y Progreso" adoptado para este plantel de instrucción pública, y como también ha sabido decirnos que las ciencias de observación que hoy forman la enseñanza preparatoria harán a México rica, sabia y feliz.

Tal vez yo no he atinado en mi manera de interpretar la excelente producción del gran pintor mexicano; pero aparte mis desaciertos, nadie que contemple esta pintura dentro de esta morada dejará de exclamar: "este es el alcázar de la ciencia;" como el que pisa los umbrales de la magnífica basílica de San Pedro sobrecogido de respeto y admiración, piensa que ese edificio sólo puede ser el templo de la Divinidad.

Voy ya, señores, a recorrer el trecho más peligroso y quebrado en la senda que de antemano trazé a mi humilde discurso: voy a exponeros mi sentir sobre la ejecución admirable de una obra que formará el embeleso de cuantos tengan sentido estético. Sin el ingenio del Orador Romano me hallo en situación tan difícil como la suya, cuando en una oración contra Verres tuvo que hablar de bellas artes. De cierto que yo como él quedaré deslucido en mi empeño; pero a dicha, no pretendo constituirme juez, ni mucho menos al hablar de bellezas peregrinas que apenas puedo vislumbrar.

Por escasas que sean las nociones que del arte de Apeles se tengan, fácilmente se advierte en la obra del Sr. Cordero singular maestría en el empaste, que al decir de los inteligentes es no pequeña dificultad.

Pero lo que eleva a nuestro pintor a la altura de los grandes maestros es sin duda el colorido: se advierte en él tal gracia, y verdad tan portentosa, que con razón se ha llamado a nuestro Cordero el Ticiano mexicano; por otra parte la suavidad de sus tintas lo acerca al inmortal Murillo, y sólo expreso lo que siento, cuando afirmo que "en sus obras he visto pintados, la atmósfera, los átomos, el aire, el polvo, el movimiento de las aguas y hasta el trémulo resplandor de la luz de la mañana." Digno elogio que he tomado prestado a un elocuente orador español, porque tal parece que fue escrito con motivo de la pintura hecha por nuestro eminente templista.

Mas si por la verdad, por la gracia y la dulzura del colorido refleja ya sobre su patria la gloria de los grandes maestros que he citado; por la feliz combinación de vigor y suavidad que se admira en sus figuras, en la Minerva por ejemplo, puede aplicársele el juicio que Carlos Blanc forma de Miguel Angel con motivo de las sibilas pintadas en algunas pechinas de la capilla Sixtina: "Hay un singular contraste, dice el crítico citado, entre la fuerza de la invención y la suavidad de la ejecución, el pensamiento es soberbio, pero el toque del pincel peregrino;" y refiriéndome ahora a la temerosa figura de la Envidia, de ella puede asegurarse lo que el mismo Blanc dijo de las sibilas: "figuras terribles que hablan fuertemente al alma y dulcemente a los ojos." No es posible, señores, que yo haga el recuento de todas las bellezas que encierra la alegoría en que estamos ocupándonos; pero ¿cómo no advertir la sublimidad en la invención, la corrección en el dibujo, la maestría en el modelado, la discreción en los toques, y para decirlo de una vez la amenidad del ingenio y la lozanía de la imaginación?

Y si más analíticos que sintéticos contemplamos cada una de las figuras aisladamente, cuánta gentileza y sobre todo cuánta expresión en las actitudes; qué noble severidad no se advierte en el semblante de Minerva, templada por una expresión indefinible de benevolencia y de dulzura; y por último, cuánta grandiosidad en su ropaje, qué propiedad en el traje, y cuántas maravillas del arte no se albergan en esos magníficos pliegues que no son ni duros ni convencionales.

No me es posible guardar silencio sin hacer notar antes, como nada hay de más, así como tampoco nada falta en este glorioso monumento del arte; como están estudiados los más menudos pormenores; como las figuras y los objetos están en el término que piden o el oficio que desempeñan o el lugar de los acontecimientos. Con no igualado talento el pincel del artista ha señalado sitio conveniente a la Ciencia y a la Industria; y también ha dado provechosa enseñanza al retroceso científico; laureles inmarcesibles al saber y al genio, y a la ignorancia tenebrosa y a la negra envidia, el castigo justamente merecido.

Tengo para mí, señores, que esta producción es algo más que una pintura, es una oda en que el pintor poeta canta las glorias de la Ciencia, los triunfos de la Industria, la prosperidad del Comercio, la paz y bienestar de las naciones.

Y cuando esta bonanza contempla el espectador, pone en olvido sus propios traveses y contratiempos, y llega a creerse feliz

y experimenta allá en el fondo de su alma no se que dulce esparcimiento. El laureado autor de la "Adúltera", que resplandece en el cielo del arte como astro de primer orden; el ilustre mexicano que en las capitales europeas, emporio de las artes y las ciencias, ha ganado para sí y para su patria sólida y colmada gloria, el inspirado artista, el ingenio soberano Juan Cordero, acaba de unir su nombre y su gloria a las glorias y al nombre de la Escuela Nacional Preparatoria, que hoy le tributa un público homenaje de admiración y reconocimiento.

Avanzará el tiempo infatigable en su carrera, correrán los siglos unos en pos de otros, unas en pos de otras desaparecerán las generaciones, dormirán el sueño eterno del olvido las reputaciones o usurpadas o poco consistentes; pero mientras los hombres no retrocedan a la barbarie, las edades venideras mudas de admiración contemplarán lo mismo que la presente las obras inmortales de Cordero.

DISCURSO

Pronunciado por el director

GABINO BARREDA

A NOMBRE DE LA ESCUELA.

SEÑORES:

ASISTIMOS hoy á una solemnidad al parecer excepcional, y que ciertamente no tiene antecedente en establecimientos de la clase del nuestro.

Por mucho tiempo las ciencias han permanecido divorciadas de las Bellas Artes.

Las primeras casi habrian creido degradarse llamando en su auxilio á las segundas.

Los que cultivaban la inteligencia se creian dispensados del cultivo del sentimiento.

No buscaban mas emociones que las del espíritu, olvidando las del corazon.

La orgullosa inteligencia demasiado pagada de sus conquistas (inmensas sin duda, pero insuficientes por sí solas), olvidaba que todo nuestro poder y todo nuestro dominio sobre la Naturaleza, no tendrian utilidad alguna para la hu-

manidad, y aun le serian nocivas, si no debiesen estar al servicio de nuestro afecto.

Sin el cultivo y mejoramiento del corazón, los avances de la inteligencia solo servirian para destruirnos unos á otros.

Miéntras el afecto no dirija nuestra actividad, el ensanche de ésta no constituirá un verdadero progreso.

El corazón mejorado y perfeccionado con el cultivo y crecimiento de las inclinaciones benévolas, es quien debe mandar, y el espíritu ó inteligencia fortalecida con la ciencia, es quien debe obedecer.

PENSAR PARA OBRAR Y OBRAR POR AFECCION, ha dicho el mas grande de los filósofos modernos; y este aforismo encierra en sí todo el programa del mejoramiento humano.

No hay, pues, rivalidad, ni mucho ménos incompatibilidad entre el espíritu y el corazon, ellos se completan, no se destruyen mútuamente. La necesaria subordinación del primero respecto del segundo, como medios de accion, no solo no implica inconsecuencia, sino ántes bien sanciona y coordina su indisoluble union.

No se comprende entónces cómo la estética que tanto mejora el corazón procurándonos dulces y saludables emociones, y robusteciendo, cuando está bien dirigida, nuestros sentimientos benévolos, ha podido permanecer en total divorcio con la ciencia, que es el alimento á la vez que el producto de la inteligencia. No se comprende por qué no se ha sancionado ántes de una manera franca y solemne, la indispensable fraternidad entre la ciencia y la Estética.

Si se exceptúa la Arquitectura en la cual la ciencia se ha subordinado francamente al ARTE, no se encuentra casi otro ejemplo de tan útil alianza. Y sin embargo, ¡cuán propio no es él para demostrar el poder inmenso de esa doble palanca! . . .

Yo estoy persuadido que los arquitectos de la edad media contribuyeron mas con sus construcciones ogivales, á mantener vivo por tan largo tiempo el espíritu religioso que las inspiró, que todos los escritos de sus más eminentes teólogos.

Cuando se reflexiona que hoy mismo, en medio de la densa atmósfera de incredulidad en que vivimos, y cuando la completa decadencia del espíritu religioso de aquella época, preparan tan mal los ánimos para toda emocion de ese género, no es posible entrar á una de esas incomparables catedrales góticas sin sentirse sobrecogido de una solemne unción y de indefinibles emociones de carácter teológico: la imaginación puede apénas vislumbrar el inmenso y sobrenatural poder que, sobre aquellas almas convenientemente preparadas por medio de sus convicciones, tendrian esos admirables templos en que hasta los mas pequeños detalles contribuyen al efecto deseado. Aquellas obras de arte debian ser para los espíritus nutridos en aquellas ideas, un raudal inagotable de delicias ascéticas y un fecundo venero de sentimientos religiosos.

Así se comprende como la oración y la meditación en el templo, tenian para ellos un atractivo indefinible.

¿Por qué las otras ciencias no han imitado á la del constructor? ¿Por qué no se han unido irrevocablemente al arte para hacer bello lo que es útil, para hacer agradable lo que es necesario, para poner nuestros sentimientos en armonía con nuestras convicciones, para establecer, en fin, un perfecto acuerdo entre lo que sabemos y lo que deseamos? Esta cabal concordancia entre nuestro espíritu y nuestro corazon, este consorcio entre las bellas artes y la ciencia, esta idealizacion del saber humano, con objeto de embellecer lo que es indispensable, es lo que hemos venido á celebrar aquí, laureando al eminente artista que ha iniciado en México este importante progreso, y abriendo así un porvenir á las bellas artes que agonizan en nuestro país por falta de asunto.

Es una preocupacion bastante comun la de creer que solo los hechos fantásticos de las edades primitivas se prestan á las concepciones ideales del arte: es un error casi universal el de suponer, que no hay poesía ni belleza estética sino en los asuntos que tan asombrosamente supieron tratar los Homero y Virgilio, el Dante ó el Tasso; y que la poesía no puede hacer hoy otra cosa, que imitar á estos grandes maestros, así como la pintura no puede escojer otros asuntos que los de Rafael, Murillo ó Miguel Angelo.

Sin duda nosotros debemos imitar esos sublimes modelos, pero imitar no es copiar servilmente. Lo que en ellos debe servirnos de tipo es el fecundo génio con que supieron embellecer y hacer atractivas las ideas dominantes de su tiempo; pero los asuntos que ellos tan oportunamente supieron elegir, deben ya abandonarse como agotados ó infecundos.

La misión del poeta y del artista debe ser sobre todo precursora, debe siempre guiar por medio del sentimiento, y guiar forzosamente hácia adelante. Si ellos evocan los recuerdos del pasado, debe ser siempre para mejorar el porvenir y no para aconsejar el retroceso.

El progreso no es sino la contínua aproximación á un ideal; y el arte se propone sensibilizar este ideal para hacer su atractivo mas eficaz: sus obras deben ser una verdadera revelación del futuro con elementos del presente y aún del pasado, él nos representa el porvenir, y añadiendo á las impresiones presentes la percepción anticipada de las que nos reserva un desarrollo superior, dobla nuestras propias fuerzas para poder alcanzarlo.

Pero el ideal del presente no puede ser el ideal del pasado: aquí como en todo lo demás, lo absoluto es la sanción de la inmovilidad ó del retroceso!

Todo asunto que sea contrario á los progresos espontáneos de la época, debe abandonarse como incapaz de inspirar al artista y como estéril para el mejoramiento social.

Corona de Oro con que fue laureado Juan Cordero en la Escuela Nacional Preparatoria en 1874

Cábele á la Escuela Preparatoria la gloria de haber abierto un nuevo campo á la estética mexicana: cábele la satisfacción de haber inspirado al génio de un verdadero artista, una composición cuyo asunto conoceis ya, y que está destinada á idealizar y á poner de manifiesto el espíritu de la CIENCIA y de la INDUSTRIA, es decir, de la actividad pacífica del hombre, tanto mental como práctica.

Esta creación del génio colocada de un modo inamovible en un muro de nuestra Escuela, es á la vez emblema y prenda segura de la indisoluble alianza entre la Ciencia y el Arte, destinada á fecundizar entrambas.

De hoy mas, el artista pertenece á los fundadores de la ESCUELA PREPARATORIA, él contribuirá con su pincel, como nosotros con nuestros escritos y tareas, á generalizar la ciencia, para enseñar á prever con objeto de enseñar á obrar: él tomará parte en nuestros triunfos como en nuestras luchas, y gozará con nosotros al ver realizada su profética inspiracion, en ese dia, cuya aurora ha comenzado ya, en el cual la apoteósis de las ciencias prácticas vendrá también á ser la de la Escuela Preparatoria, y en el que la envidia y la ignorancia, huirán despechadas á sepultar en el abismo, la horrible rábia de su impotencia y la total impotencia de su rábia.....

Como una prenda de esta indisoluble union, la Escuela Preparatoria viene hoy á colocar por mi mano sobre la frente del sublime artista el emblema de la inmortalidad...*

Señores:

Esta glorificacion del arte hecha por la ciencia en su propio templo, este franco y leal reconocimiento de la superioridad del corazón sobre la inteligencia, esta noble subordinación voluntaria de la CIENCIA al AMOR, es un inmenso

* En este acto fué coronado el artista.

progreso moral de que nuestra Escuela da hoy el primer ejemplo.

ORDEN Y PROGRESO hemos tomado por divisa, órden y progreso habrá siempre en nuestros actos.

¡Gloria al arte, gloria al génio!

"Fotografía de Juan Cordero"

DISCURSO

Pronunciado por el alumno

SALVADOR CASTELLOT

A nombre de sus compañeros

Señores:

Nada hay en el Universo que no esté sujeto al hermoso yugo de la ley, a la sublime necesidad de la armonía. El cándido nenúfar solo crece entre las ondas de las aguas claras, la parietaria en las ruinas, y la violeta oculta entre el follaje; las lianas no embellecen los bosques de pinos de las altas montañas; el águila no mora donde el mochuelo; el colibrí no asciende hasta donde se posa el águila; las estaciones tienen cada una su vestidura particular: la de la primavera es brillante y gayada, melancólica la del otoño, la de invierno sombría, la de estío miserable; así también lo que produce la inteligencia humana. Cuando un cambio cualquiera sobreviene en ella, sus manifestaciones varían, cuando ella es otra, otro también es el arte. Esta concepción podríamos comprobarla en la historia de todas las artes; pero limitando nuestro asunto, ocupémonos solamente de la pintura en el Egipto, la Grecia, durante la edad media y el Renacimiento, para fundar después nuestra opinión respecto del carácter eminentemente filosófico que debe tener en nuestra época, y de la elevación de la idea del cuadro que honramos hoy en esta

fiesta a la vez tan significativa y tan solemne.

La pintura, vasalla en los primitivos tiempos de sus hermanas, la arquitectura y la escultura; sirviendo únicamente para la colocación de las líneas y relieves ó de los vestidos; ó bien para la colocación simbólica añadida al simbolismo de las formas, comienza a independerse y la contemplamos en el Egipto decorando las paredes de los hipojeos con actos suplicatorios, a las divinidades de los muertos; las caras de las momias con retratos, sus amuletos con escenas de la vida de aquel a quien pertenecieron, ora fuese guerrero, ora rey o sacerdote; pero poniéndoles siempre un saco en las espaldas y un azadon en la mano, atributos simbólicos que expresaban su ocupación en el reino de Osiris; la escritura sagrada nos la muestra también en los jeroglíficos representando a los dioses. La religión del Egipto nos explica satisfactoriamente el ningún progreso que tuvo y su carácter sagrado. La inmovilidad y la eternidad eran en ella el alma de todo y los pintores, consecuentes con su religión, observaban fielmente los cánones que les habían impuesto los sacerdotes y no hacían casi siempre mas que copiar los modelos de los templos que remembraban algo referente a sus dioses. Apenas alguna vez retrataron sus costumbres.

¿Quereis encontrar el secreto de la belleza y corrección inimitables de la forma de las pinturas griegas? Analizad sus costumbres, deteneos un momento ante las magníficas estátuas que pueblan el Acrópolis, el Cerámico, el Pritaneo, los teatros, el Ago

ra, las calles y comprendereis entonces el tinte escultural de todas ellas. En cuanto a los asuntos Polignoto de Thasos, Paneno y Micon mueven sus pinceles al compás de los cantos de Homero, que la Grecia entera repetía con ardiente, patriótico entusiasmo, e inmortalizan los fastos de la patria en los muros de Poecilo; Nicias se olvida un poco de los héroes; pero atiende a la voluptuosa gracia de las mujeres de Aténas y es el predecesor de Zeuxis; Apeles traslada a sus retratos las lisonjas que acababa de escuchar de boca de los cortesanos de Alejandro.

En el inmenso murmullo de los siglos que llega hasta nosotros, hay algo monótono, melancólico que semeja el murmurio de un rezo o el eco de un cántico religioso: es la voz de la edad media. Si queremos examinar la pintura penetremos en las catedrales que le servían de asilo, a pesar del furor de los iconoclastas.

El Renacimiento! Aurora esplendorosa del mundo moderno, admirable consorcio de la belleza antigua de las pinturas de Lippi, Squarcione, Giunta de Pisa, Guido de Siena y Cimabüe, habían revelado a la Italia y de la idea moderna que había inspirado a Andrea de Ocagna y Giotto! Los estudios clásicos acababan de revivir con una fuerza extraordinaria: el cristianismo envolvía todas las conciencias y esto nos explica el asunto grandioso y la mágica expresión de las pinturas de aquella época memorable.

Al mirar el mundo moderno, el pensador siente ese misterioso extremecimiento que se experimenta ante el espectáculo de

las luchas gigantescas, porque es en verdad un titan combatiendo. En vano pugna la ciencia por arrebatarlo a la envidia y la ignorancia, fuertes lazos lo estorban, la voz del pasado parece escucharse diciéndole: ingrato, y la ciencia le muestra el porvenir sonrosado y magnífico y le repite: anda, anda, y marcha pero volviendo a veces la cara hacia atras.

Cuando la negra noche evuelve al mundo, todo es sombras, silencio; pero aparece el Sol y nuestras miradas recorren las encantadas florestas, los umbrios bosques, las montañas altísimas, las risueñas colinas, los profundos abismos y los despeñaderos espantosos. El nos muestra lo bello y lo horroroso: así también la ciencia. Ella nos brinda con la felicidad y la virtud y nos aparta de los tortuosos caminos del error y del mal; descubriéndonos los secretos de la naturaleza hace que nos ofrezca en homenajes sus copiosos tesoros y nos enseña el juicioso y recto uso que debemos hacer de ellos y mostrándonos la historia de nuestros crímenes y nuestras conquistas y el cuadro vivo de la inteligencia y del corazón del hombre, pronuncia estas sentidas y elocuentes palabras: "Que el cariño te impulse en tus acciones, que tus acciones las dirija el conocimiento."

Y esto que es tan claro, tan sencillo, tan elevado, aún hay alguien que a negarlo se atreva, demasiado grande, no ha podido imponerse por su misma grandeza a inteligencias raquíticas é ignorantes y a corazones mezquinos. Cuando un artista, pues, sobreponiéndose a todas las pequeñeces, a todas las ideas añejas, a todos los bastardos intereses, dirige adelante la vista y nos

nos presenta engalanado con todos los primores del arte lo que allí vió su génio, cuando comprendiendo el espíritu del siglo lo idealiza y nuevo prisma descompone su luz en preciosa guirnalda de colores, entónces no merece tan solo los efímeros aplausos de sus contemporáneos, ...ino tambíen los eternos laureles de la historia.

Compañeros: Ese cuadro es el regalo mas valioso, la prenda mas digna de que la cuideis con esmero. Es la expresión exacta de la fórmula del progreso, que dice así: la ciencia es la madre de la felicidad que es la industria, y cuando aquella impera huyen las negras furias que devoran la vida. Conservadlo eternamente y no seais ingratos. Los anfitriones dieron el derecho de hospitalidad en toda la Grecia al viejo Polignato. La justicia exige de nosotros una compensación. Sea esta: la gratitud y que ese cuadro se realice en el porvenir. Solo así podremos pagar la noble generosidad del Sr. Cordero.

LA EXPOSICION DE SAN CARLOS

Consecuentes con lo que tenemos ofrecido, de que terminada la inserción en nuestras columnas de los artículos del Omnibus sobre la "Exposición de San Carlos", continuaríamos con los de los demás colegas de la capital que se han ocupado del mismo asunto, ponemos a continuación un artículo del Orden y otro del Universal, omitiendo la carta que cita este último periódico, por ser la misma que copia el Orden.

Ojeada sobre la sexta exposición en la Academia de San Carlos

Bajo este epígrafe ha estado publicando el Omnibus en sus últimos números, varios artículos dirigidos sustancialmente a criticar el cuadro "La Adúltera", expuesto, según tenemos entendido, a invitación de algunos miembros de la junta directiva de ese establecimiento, y rebajar el buen concepto que el público tiene formado de su autor. Si el escritor hubiese sabido encubrirnos su malevolencia, entraríamos, a fuer de buenos mexicanos, a discutir con detenimiento y mesura la materia, por honor de un compatriota; pero no nos parece que tiene derecho a tal atención el escritor,que, dejándose arrebatar la razón por la ira y el odio, intenta extraviar el buen sentido del público a quien se dirige. Además, el de México, al que no se puede negar la competencia para juzgar con la materia, ya ha pronunciado su inapelable fallo, que ha sido, podemos decir,

general, y en ello nos complacemos, en favor del cuadro del Sr. Cordero. Toda polémica es, pues, impertinente y excusada, y si dedicamos al asunto estas líneas, no es más que por vindicar al Sr. Cordero, para tributar un público homenaje a su laboriosidad y talento.

El articulista, lo diremos de una vez, ha andado tan tenaz en su agresión, que no ha temido torcer el sentido del Evangelio, para presentar defectuosa la obra que tanto le ha amargado. Asienta, en efecto, que la posición de los personajes del cuadro es inexacta, y no está conforme con el Evangelio, y que las santas palabras fueron escritas sobre la arena y no sobre el peristilo de un templo.

Copiaremos al evangelista San Juan, para hacer manifiesta la perfidia con que se ha atacado a nuestro artista.

1.- Y se fue Jesús al monte del Olivar.

2.- Y otro día de mañana volvió al templo, y vino a él todo el pueblo, y sentado lo enseñaba.

3.- Y los Escribas y los Phariseos le trajeron una mujer sorprendida en adulterio, y la pusieron enmedio.

4.- Y lo dijeron: Maestro, esta mujer ha sido ahora sorprendida en adulterio.

5.- Y Moisés nos mando en la ley apedrear a estas tales. Pues tú ¿qué dices?

6.- Y esto le decían tentandole, para poderle acusar. Más Jesús inclinándose hacia abajo, escribió con el dedo en tierra.

7.- Y como porfiasen en preguntarle, se enderezó, y les dijo: el que entre vosotros está sin pecado, tire contra ella la piedra el primero.

8.- E inclinándose nuevo, continuaba escribiendo en tierra.

9.- Ellos cuando esto oyeren, se salieron los unos en pos de los otros, y los más ancianos los primeros; y quedó Jesús solo y la mujer, que estaba en pie enmedio".

Hasta aquí lo conducente del Evangelio. El lector verá si tenemos sobrado motivo para encontrar en esa crítica una absoluta falta de conciencia.

Doloroso es en verdad, que cuando los periódicos de Roma, en donde expuso el Sr. Cordero su cuadro, han publicado a porfía ardientes elogios de él, sin que uno solo siquiera haya obrado en sentido contraro, en México, en la patria de ese mismo artista, haya mexicanos o extranjeros que ocupen la atención del público con una producción en que no han tenido siquiera la consideración de ocultar lo que les pesa que México posea un artista como el Sr. Cordero.

El juicio que los romanos han formado de éste y de su obra, está consignado en una carta que el Sr. Villarelo escribió de Roma a nuestro compatriota el Sr. D. José J. Pesado, y publicó la Voz de la Religión en el número correspondiente al 10 de septiembre próximo pasado. La transcribiremos a continuación, porque ella dice en elogio del Sr. Cordero más que cuanto nosotros pudiésemos decir:

Señor D. Joaquín Pesado.- Roma, junio 20 de 1853.- Muy apreciable amigoyy paisano.- Entre las obras maestras que han llamado mi atención en esta capital, debo contar la pintura que en estos días ha concluído felizmente el apreciable mexicano D.J. Cordero. Aunque yo tenía los más vivos deseos de ir a su estudio, me retraía el temor de oir criticar su obra a los mismos que me hacían instancia para verla; pues poco antes habían hecho esto con ocasión de haber examinado otra pintura que remitió a Turin un afamado romano. Afortunadamente se habían reservado estos censores la mejor parte para el Sr. Cordero, y tuve el placer de oir los elogios que hicieron de nuestro buen artista, cuando observaban detenidamente la pintura de que hago mención. Es sabido que los romanos no son pródigos en alabar a sus mismos artistas si estos no les presentan lo sublime; esto, que se entiende generalmente con respecto a las bellas artes, acontece con especialidad al tratarse de una pintura: acostumbrados a ver los originales de Rafael, de Vinci, de Tirian, y en suma, de todos los que han inmortalizado su nombre en la escuela italiana, no hacen aprecio de una medianía en el arte; exigen del pintor la originalidad, la invención, lo nuevo, y casi nó se detienen en ver una fiel copia por importante que se suponga el modelo. Con estos antecedentes se formará ya una idea de la hermosura del cuadro a que me refiero, y del mérito de su autor. De éste dicen los romanos que es valiente su pincel; que el pintor mexicano hace honor a su patria, así como a la excelente escuela en la

que ha aprendido; que es rico en sus concepciones, así como diestro en su ejecución; y discurriendo sobre su pintura, convienen en que los coloridos son vivísimos; que cada personaje de los que hace aparecer en la escena que se propuso, está bien caracterizado.

En efecto, el cuadro es preciosísimo: en el primer término se presenta la adúltera de que habla el Evangelio: allí mismo está el Salvador, que al abrir sus labios hace que desordenadamente se retiren los acusadores de esta infeliz, mostrando cada uno en su semblante confusión y verguenza; los más habiéndose alejado, resultan ya en el segundo término, descubriendose en el tercero un edificio oriental, en cuyo atrio se elevan simétricamente dos obeliscos egipcios. Y añado a buen juicio de los italianos, que si dicha pintura, como obra de hombre, tiene algún defecto, o es casi imperceptible, o no pertenece a arte.

Tal es la obra que el Sr. Cordero anuncia en el "Giornale" del dia 10 de este mes y que no ha temido sujetar a la censura de multitud de jueces tan severos como inteligentes. Confieso que he experimentado en Roma e inexplicable gusto que causa a un extranjero el conocer a un compatriota, y sobre todo el oir hablar a su favor a personas notables de otros países. Entre los concurrentes se hallaba Monseñor Zampponi, la señora del embajador de Rusia y el hijo del célebre pintor. T. Conca.

Hablé al Sr. Cordero sobre la importancia de dar a conocer en nuestra patria los "frescos" de los que tan pocos ejemplos tenemos, e inmediatamente me mostro un bosquejo que pertenece a este género de pintura, y que probablemente será el que hermosee el interéor de la cúpula del Señor de Santa Teresa. Este privilegiado artista regresa a México, y yo me lisonjeo con la esperanza de que él sea el introductor del buen gusto, con respecto a su arte, en nuestros templos y palacios.

Comunico a usted esta noticia, muy satisfecho de que desde que nos dejamos de ver, no se podía dar mejoras nuevas a un amigo amante no menos de la literatura que de las bellas artes, y más que todo de sus paisanos.

Reciba usted el afecto de su amigo que no lo olvida y S.M.B.-

Felipe Villarelo.

DIARIO OFICIAL
1 ? Enero de 1854

A JUAN CORDERO
Pintor

Quién fué? ¿quién dijo en su rugir blasfemo
Dios es el mal? y en la tiniebla umbría
La humanidad desesperada gime;
La vista alzando al Hacedor Supremo:
Cuando espirante entre la sombra el día
Siente el mortal el hierro que le oprime
Y es su himno el estertor de su agonía?...

Dios es el mal... clamaba la ignorancia,
Y al cruzar el cometa vagabundo
El desierto infinito del vacío
Se señalaba de la peste el vuelo,
Amenazando rencorosa al mundo!...

Dios es el mal... Si en clámide de grana
La boreal aurora majestuosa,
En la espalda del polo aparecía,
La sien orlando de la Eterna noche
Con la aureola que ciñe la mañana;
En gemidos el hombre prorrumpia
Y de Dios el enojo
Esperaba temblando arrodillado
Mientras agitaba su penacho rojo
El cielo de esplendores circundado!

Dios es el mal, gritaba la barbarie
Al retumbar el trueno en lontananza,
Y la voz de las roncas tempestades
Eran gritos de un Dios enfurecido,
Y mas y mas sediento de venganza.

No mas profanación, gritó la ciencia,
Y al mirar la luz pura
Hizo sentir al hombre la ternura
Del supremo inventor de la existencia.

Dios es la luz... escribirá su nombre.
Con ráfagas el sol en el espacio,
Encontrarálo el hombre
En los miles de estrellas y luceros
Que tachonan su espléndido palacio.

Dios es el bien, el tacto de su dedo
Dará vida al imán, sitio a los mares,
Y en vez de sombra y decepción y miedo
Repetirán las nubes tempestuosas
Del querubin alegre los cantares!!!

Dios es amor... el beso de dos nubes
Nupcial pompa en el ámbito infinito,
Darále el ser al rayo refulgente
Lo hará la ciencia ufana
Su esclavo diligente

A la sumisa de la voz humana!

¡Oh inteligencia del mortal cerebro,
Que reflejas a Dios! Tendió sus hilos
Morse inmortal en lo hondo del Oceano:
Sus manos estrecharon las naciones,
Y en infinito, en deleitoso beso...
Aspiraron el bien sus corazones,
Se estremeció el rencor, gimió la guerra,
La paz brindó con sus delicias puras...
¡Gloria, gloria al Señor en las alturas.
Paz al hombre en la tierra!
Tal dijo el mar! al grito omnipotente
La augusta libertad alzó la frente,
Viése en los cielos destender su manto...
Lloró la humanidad. Mas fue de gozo,
De intenso gozo tan sublime llanto!!!

La ciencia a Dios levanta sus altares,
Con Dios se llena su grandioso templo:
Sus genios tutelares
Seran de la virtud gloria y ejemplo.

Sigue mi patria sus fulgentes huellas
Y a tí, artista, confiando sus ensueños
Te dijo, dales vida,
La juventud querida
Que los palpe, oh pintor. Tú te inspiraste,
Y el recuerdo de tu éxtasis divino

En tu cuadro elocuente nos dejaste.

¿Dónde ocultan, artistas, tus pinceles
Tan mágicos encantos?

Luz, cielo, amor, espléndida belleza,
Y transparente el libre pensamiento
En el contorno fiel de una cabeza?
¿Qué viste soñador?--Ví al vapor preso
Fugarse del cristal libre la nube
Esparsirse,esparsirse... y poderoso
Gritaile el hombre... ven a mi servicio,
Suprime a mi mandato la distancia:
Haz familias de pueblos y naciones...
Y fue el vapor... Miradle, la montaña
A su estridor, espérale vencida...
Se levanta el abismo poderoso
Y allana su camino...
Y en concierto estruendoso,
La campana sonora,
Y el silbato de acento penetrante,
Y el respirar jadeante
Del monstruo entre las nubes y la llama:
La gran victoria de la ciencia aclama
En la marcha del hombre vendedora!!!!

¿Dime que viste?--Que el talento humano
Levantando a los cielos la mirada

Encontró mundos mil... focos de vida
Sembrando las alturas,
Y en palacios de pórfido y diamante
Excelsas criaturas.

Entonces en el astro que cintila
Y en el átomo errante del vacio,
Entonces en la gota de rocio
Que cual lagrima trémula vacila,
Sobre la flor que con el aura oscila,
Y en la mar tempestuosa,
Y en las entrañas del abismo umbrío,
Halló el hombre tu huella luminosa
Y te adoró, Dios mio!!

En las negras entrañas de la roca
Halló el saber del fuego el alimento:
Mientra a la luz Daguerre roba la
imágen....
De Franklin el discípulo ferviente
La horrible destrucción al rayo veda
Y a sus pies lo sujeta inteligente,
Con un yugo de seda.

Sagaz el sabio al hombre redimiendo
Constituye a la máquina su esclava
Y al ser de hierro encarga su fatiga,
Entre tanto que en noble señorío,

Subplanta al ángel en balón ligero
Y navega atrevido en el vacío!

Gloria a la ciencia, a sus encantos gloria,
Sus tesoros en letras de diamante
Reserva fiel al porvenir la historia!

Al apoteósis de la ciencia pura,
A su hechizo, a su amor, huye iracunda
De rabia henchida la ignorancia impía
Las vivoras del odio, los rencores,
Van destrozando su impotente pecho:
Van extinguiendo su furor de guerra:
Y la razón triunfante en el derecho
Su cántico de paz alza la tierra!!

¿Ves tu obra, artista? ¿vez las emociones
Que nos haces sentir? Tu pincel diestro
Tocó creador el insensible muro
Y la vida brotó, fueron naciendo
Con formas tus ensueños de delicias,
Y las facciones dulces sonriendo
De la beldad sensible a tus caricias...

La ciencia fué mujer, porque le debe
La mente luz, como a la madre amante
Es como ella fecunda y seductora,
Se nos anuncia como dulce aurora,

Nos ilumina como sol brillante!

La ciencia fue mujer, porque en la dihha,
Tiene cantos de mágicos festines;
Tiene flores de espléndidos vergeles,YY
Y ensueños que nos fingen querubines
Bajo toldos de mirtos y laureles!
La ciencia fue mujer, porque al ornarse
Ante nosotros con sus ricas joyas,
Le pide a la verdad sus atractivos,
Al cáliz de las flores sus aromas,
Al arco-iris sus tintes hechiceros,
A la noche sus lluvias de Luceros
Y al éter sus arrullos de palomas.

La ciencia fué mujer, porque como ella,
En el ocaso vespertina estrella,
Al expirar el día
Infunde confianza,
En la tierra le llaman poesía,
En el cielo esperanza!!!

Gózate, artista, en tu obra, los tesoros
Nos diste de tu mágico talento,
Aquí se guardaran. Cuando recuerden
Tu obra, oh Cordero, los que aquí la admiran,
Será la realidad de sus ensueños
El cuadro que a tus ojos le recrea;

Tu nombre ensalzarán reconocidos,

Y este tu lauro inmarcesible sea!

Guillermo Prieto.

DISCURSO

Pronunciado por el artista

JUAN CORDERO

EN CONTESTACION A LOS ANTERIORES.

SEÑORES:

POCO serian las palabras para manifestaros los sentimientos que en este momento me animan; pero la emoción que esperimento, os asegura, que la gratitud sería la que ocupara del todo mi alma, si la convicción de que tan alta recompensa excede con mucho a la débil obra de mi pincel, no turbara la satisfacción que aquella me proporciona.

Esta es la cuna de las ciencias; esta es la base del porvenir de la República; vosotros la representais; las futuras edades, en medio del esplendor de los triunfos que hayais alcanzado, volverán necesariamente la vista hacia el pasado, como el padre en presencia del hijo que le sirve de báculo en su vejez, se lo pinta en su imaginación niño tierno y vacilante levantar sus débiles manos pidiéndole su sosten.

¿Que mucho que yo, artista de corazón, haya deseado que en este plantel tengais a la vista constantemente la historia del desarrollo de la ciencia? No busqueis en ese bosquejo al artista, olvidad la mano que lo trazó, buscad en ese intrincado laberinto el hilo que nos conduce a la perfección, y ved al Arte, esa hermana desheredada de la Ciencia; compadecedla y estimadla, considerad que esta idealiza elpensamiento de aquella.

Por último, que esos rasgos, al paso que os recuerden el pa-

sado y el porvenir de gloria a que aspiramos, os revelen mi amor a la patria y mi anhelo por el adelanto de la juventud estudiosa.

Con tal carácter, señores, acepto gozoso el laurel con que galardonais mi pequeño trabajo, será la mejor hoja de mi corona de artista, el ocupará un lugar preferente en mi Taller, y al verlo, la inspiración descenderá sobre mi paleta, y mi pincel reproducirá la bella imágen de la gratitud.

PINTURA AL TEMPLE

Ejecutada por el distinguido artista mexicano

J U A N C O R D E R O

En el cuadro mural
de la meseta superior que da paso a los corredores principales
de la Escuela Nacional Preparatoria.

Digno objeto sería de las Exposiciones que abren concurso por esta época del año, ya en la plaza de esta capital, ya en su célebre Academia de San Carlos, la exhibición del último Fresco que el hábil pintor mexicano acaba de estampar en el interior de la Escuela Nacional Preparatoria, a solicitud del Dr. D. Gabino Barreda: porque es digno de la mas detenida consideración pública todo asunto artístico-filosófico que tienda á despertar el espíritu nacional aletargado, á enriquecer la metrópoli con tesoros de bellas artes, o a elevar el alma de la juventud al cielo de las aspiraciones científicas, región pura de la vida intelectual, donde únicamente se encuentran los deleites que brinda desde su excelsa morada la soberana del mundo, la madre de la felicidad, la SABIDURIA.

Mas ya que no es posible verificar la transportación de ese original, cediendo a un arranque de imprudente entusiasmo, apelo a mi tosca pluma para hacer un ensayo descriptivo de la obra seductora que acaba de surgir de una sublime paleta, y que nos trae la concepción noble, perfecta y hermosa, de la

fecunda imaginación del genio.

El deseo, atento y necesario, de alejar del juicio de nuestros lectores toda idea de parcialidad en el encomio a que podría dar lugar una amistad contraída desde la infancia; o de presunción y magistral autoridad en nuestro dictámen, como resabio de un prolongado hábito profesional, nos desvía intencionalmente de multitud de reflexiones que espontáneas ocurren a la vista de tales obras: mudas e incomprensibles para el ignorante o el indiferente, pero elocuentes y persuasivas para el espíritu meditabundo que aspira a ver para saber... y saber para prever.

Empero ninguna persona culta dejará de recordar en prepencia del cuadro que hoy decora el aula de la juventud, que la Pintura fue siempre un recurso maravilloso para la creación y preponderancia de todo culto, de todo sentimiento elevado; ya fuera en pro de lasciencia, de la religión o de la patria; que a su grato influjo se exaltan la aplicación, las virtudes y la heroicidad; siendo, además, su cultura, indicio inequívoco de la civilización y grandeza de las naciones.

¿Causará en el público el cuadro que anunciamos la impresión portentosa que arranca el aplauso aprobatorio y sugiere la convicción de su utilidad?

Para saberlo expongámoslo.

He aquí el trasunto:

"MINERVA, deidad que simboliza la sabiduría, aparece

majestuosa, sentada en un sólido trono, representante de la Arquitectura, cuyo respaldo es un frontispicio del órden toscano, primitivo; su frontal triangular está coronado por dos geniecillos, que, encumbrados en el declive del vértice, ofrecen honoríficas coronas de laurel y de encina, emblemas del genio y de la fuerza."

"En grada inferior están de asiento a uno y otro lado de la diosa, y hacia adelante, dos jóvenes deidades, simbolizando dos potencias eminentes: Electricidad y Vapor, con sus respectivos atributos."

"A la derecha de la protagonista, en segundo término, varios marinos depositan en la ribera, que está próxima al Partenon, el cargamento de las naves que cierran el tercer término, y que, surcando las aguas de un canal, han llegado hasta aquel punto."

"A la izquierda, Clío, que preside a la Historia, escribe afanosa los anales, compitiendo en rapidez con el tiempo y la ENVIDIA, en ademan feroz, huye despechada, no pudiendo soportar su vista el progreso en que caminan las ciencas al dictado e inspiraciones de la diosa."

"Forma el tercer término de ese mismo lado un cabo terrestre, surcado por los rieles que conducen a remotos pueblos la veloz locomotora, remolcando sus vehículos. Allá, en lontananzas terminan el horizonte unas montañas: regiones tal vez del Helicon o del Parnaso."

"Confina la parte superior del cuadro un cielo esplendoroso, que en efecto corresponde al Oriente, tachonado de nubes doradas; la fúlgida luz del horizonte va desvaneciendo la noche del oscuro firmamento, y sustituyendo en el zenit un azul zafiro vivísimo que completa la bóveda celeste."

"La parte inferior, cerrada con las gradas del trono y pavimento, contiene en avanzado plano, casi saliente del cuadro, un genio infantil que, con el dedo superpuesto a los labios, impone silencio e invita a la contemplación: a su expresiva fisonomía sirve de fondo una grande esfera, objeto simbólico también del profundo estudio."

Tal es el argumento de esta composición alegórica.

Para estimar debidamente la oportunidad del asunto, la filosofía de la concepción y el mérito de esa pintura, es preciso entrar en el análisis que demandan el pensamiento, dibujo, perspectiva, relieve y colorido, de la obra clásica que hemos apuntado en el trasunto.

La institución de la localidad en que se ha ejecutado ese fresco, siendo la almáciga donde deben fecundar las diversas semillas de la inteligencia para trasplantarse después a escuelas especiales, exigía una pintura del género alegórico; único que puede expresar con precisión y generalidad el fin a que conduce esa misma institución: género propio, además, para suscitar propósitos grandes que sirvan de base a una voluntad firme de ascender por la constancia en el estudio al sólio don

de mora la Filosofía.

El pensamiento abarca las principales cualidades de la composición: verdad en el asunto, solidez de invención, y claridad de expresión.

El dibujo es correcto y grandioso: dulces, y flexibles los contornos de las figuras; sueltos, profusos, variados y bien determinados los pliegues de los paños; en la forma conveniente de uso, dimensión y clase: exacto y agradable el de los objetos accesorios,,sin impropiedad, monotonía ni contrastes violentos.

La perspectiva define con precisión los diversos planos y tamaños proporcionales de los objetos, y da lugar a la imaginación para solazarse en su examen.

El relieve es perfecto: mórbidas las carnes, desprendidas las figuras, destacados los objetos y saliente el accesorio arquitectónico. No se puede dar al conjunto más amplitud y menos aglomeramiento a la vez a aquella profusión, en el reducido espacio que contiene la magnífica escena.

El colórido... ¡Oh embeleso armónico del culto sentido, recreo de la visión, deleite del espíritu, hijo de la luz y padre de Ticiano, de Rubens y Cordero! no has quedado sin homenaje en esta joya del arte: allí estás tan lúcido y científico como el arco-Iris; tan fresco y artístico cuanto es posible representarte con los opacos elementos de la pintura. Ofendes el ojo vulgar porque te ve sin estudio, y el espíritu prevenido te rechaza porque no comprende siempre tus leyes; pero lue-

go que desaparece tu verdad muere toda ilusión, y hasta el profano echa entonces de menos tus halagos. En la obra a que nos referimos, los colores primitivos, rojo, azul y amarillo, se difunden en graciosa combinación reproduciendo el violeta, el anaranjado y el verde; y contrastando apaciblemente los complementarios con sus dulces refàèjos en seductora armonía.

El colorido es el triunfo del arte: su prestigio predomina sobre los otros medios de imitación; en él residen las mayores cualidades de la pintura y sus mas enérgicos recursos sobre el alma, el corazón y el pensamiento: su encanto material habla a los sentidos. Pero si todos los hombres son sensibles a su brillantez o dulce armonía, pocos perciben las cualidades que constituyen su belleza artística; solo aquellos que se han consagrado al estudio de sus efectos, y ejercitándose, paleta en mano, en sus dificultades y secretos, pueden apreciar con algun acierto el mérito y los indefinidos goces que emanan de la perfección del colorido.

Pasemos a los detalles:

La simbólica diosa de la sabiduría, en elocuente actitud, exhorta a unas divinidades subalternas a que pongan en práctica su potestad y teóricas doctrinas por medio de los agentes que han elegido; y éstas, sin poder resistir por más tiempo a la fuerza de sus argumentos ni a la elocuencia que le anima, han acudido al pie del trono con sus respectivos aparatos para iniciar a los mortales en sus asombrosos misterios, demostrando los principios fundamentales que mantuvieron ocultos.

MINERVA está representada con los atributos indispensables y con el regio traje propio de su categoría: verde esmeralda es su túnica y rojo el manto que cae de sus hombros y regazo en pliegues lacios y agradables, dibujando a veces las formas atractivas de su esbelta figura; el brazo derecho levantado y la mano entreabierta dan la expresión que funda el argumento; el izquierdosostiene la egida inseparable de su prudencia. Un yelmo o casco de oro con pluma, suave y purpúrea, adorna la Cabeza de Palas; su fisonomía grave, a la vez que juvenil y hermosa, irradia con los encantos de una belleza siempre nueva: por entre los destellos que parecen fulgurar de aquella divinidad se perciben gratos reflejos en su traje, y eldque reporta en la manga es de un efecto admirable.

No degeneran de tan alta jerarquía las dos jóvenes que el Destino llamó por los labios de la diosa a los umbrales de aquel trono.

ELECTRA es joven, rubia y flexible, sonríe meditando la sorpresa y asombro que va a causar a los hombres, dispone con mano preciosa y delicada un aparato magnético y parece impregnarlo del fluido que parte a circundar al mundo; sus formas son bellísimas, sus extremidades pulidas; viste una túnica amarilla que, caida por la inclinación de su dorso, descubre un hombro, espalda y seno, poéticos y nevados; su manto es verde turquí, profuso y espléndido, rico por el juego de pliegues y la lucides.½

VAPOROSA es mucho mas reposada que su aligera herma-

na: está sentada meditando profundamente, sobre el fenómeno, al parecer tan poco importante del desprendimiento del vapor; en medio de sus cálculos busca espacio midiendo con la vista el radio de la esfera de su potencia, el cual por la dilatación de esta, va prolongándose indefinidamente. Constituida en fuerza motriz ha tomado un continente grave, y tan reservado cual conviene a la intensidad de sus impulsos... Ha abandonado las gasas y las nieblas, y parece irse trasformando en el robusto personaje de un atleta; reposa sobre el mundo en ademan cariñoso, pero haciéndole sentir su contacto vivificante. Túnica ahumada y manto azul obscuro, plegados en gracioso y natural abandono, son las ropas que le envuelven: frente a ella se ve un altarcillo antiguo sirviendo a sus propósitos.

En el centro del segundo término un templete tetrástilo, el Parthenon en pequeño, sirve de trono a la protagonista; el tinte oscuro del granito produce a las figuras un fondo de muy buen tono que ha permitido se introduzcan con éxito los primitivos colores en sus diversas graduaciones, y aleja de un modo indefinido el horizonte. Arco, columnas, cornisón y coronamiento, están delineados con maestría y con todo el monumental relieve.

Los dos geniecillos que se hallan en la cúspide, uno de frente y otro vuelto hacia la derecha, hasta dejar percibir su espalda, reunen a la gracia y robustez de sus cuerpecitos la soltura y ademan oportunos al equilibrio; su colorido es fresco, y rosado y de contraste. Ambos brindan el premio impar-

cial y justiciero a los que logren alcanzarlo de aquellas alturas.

A la derecha del cuadro asoman surcando las aguas mansas de un canal, naves de antiquísima estructura, recordando el principio del comercio y la tardía comunicación de la humanidad. Varios marinos descargan o toman de la ribera sus mercancías; dejando a la imaginación vagar acerca del origen de aquellos náuticos, si son griegos o fenicios, y sobre las demás consideraciones que al estado primitivo de la navegación conciernen. El grupo de esos hombres desnudos, que bien revelan la rudeza y actividad de su oficio, está perfectamente combinado: hay acción y conformidad de asunto en el reducido número de sus individuos, y perspectiva aérea en el estrecho espacio que aparentemente ocupan. Los accesorios navales y mercantiles son varios, significativos, y de cierta originalidad. Un desalmado de aquella corta tripulación, vuelto hacia el lado opuesto, en ocioso embebecimiento, sugiere la idea sión de un hombre caviloso, que, hostigado por los rudos trabajos que lo esclavizan, sueña en los cómodos y veloses vehículos que un genio bienhechor pudiera ofrecer a los hombres... Tal vez pronostica, tal vez inventa los prodigios que el tiempo ha venido realizando, como se ve en el episodio del frente.

Nótase en efecto, a lo lejos, la maravillosa locomotiva que ha recogido las distancias, aligerado los cargamentos, y... va enlazando las naciones con el resultado práctico de aquellas teorias de la deidad progresista, a impulsos del vapor...

En el plano mas próximo, y de esta lado del canal que se prolonga por el lado izquierdo, están dos figuras interesantísimas al argumento. Una de ellas es CLIO, que escribe la historia y que probablemente registra los importantes descubrimientos que presencia: afanosa en su tarea sublime, esconde bajo el brazo, con el cual sostiene la sólida página, el bello semblante que sus formas acusan: la acción de la musa es un extremo vehemente, ni aun sus alas se pliegan, sino están indicando la velocidad con que procura seguir al tiempo en su rapidez, recogiendo los sucesos que ofrece. Los colores que porta por elección y todo continúan la armonía.

Causa horrible impresión la funesta mujer allí interpuesta. Es la ENVIDIA: genio infernal, pasión maldita que tiene el mayor ahínco en apoderarse de los corazones juveniles. Como hija de la noche, es tenebrosa, criminàl, enemiga de la luz y del progreso; es la ignorancia misma, maligna y sediciosa; comunmente se hermana a la CALUMNIA para denigrar al mérito... Rechazad, oh jóvenes, sus pérfidas insinuaciones; no escucheís jamás sus insidiosas sugestiones; nunca, nunca le deís cabida en vuestra alma: la envidia envenena la existencia, aniquila cuanto sentimiento noble encuentra en el pecho que habita, haciendo estériles todos los gérmenes del bien. Celosa del talento, de la virtud y de la gloria, su primer estrago es hacer infeliz a quien le abriga en su seno, atormentándole incesantemente con la dicha ajena y los triunfos de sus émulos... Ahí la teneís! El mágico pincel de Cordero se ha rehusado a pintar

la en la fealdad absoluta que la caracteriza, porque guiado siempre por inspiraciones nobles, casi desconoce los perfiles de la maldad: ahí la teneís, sin embargo, con su repugnante color, con sus ojos bizcos y hundidos y su espantosa flacura; lívido está su horroroso semblante, crispados sus músculos, herizada su cabellera, y no tiene forma alguna que detalle un atractivo... Fugite! fugite!

El arte pide estos contrastes, y la moralidad los reclama...

Mas también está reclamando tenazmente nuestra atención el precioso niño de la grada inferior del trono, que por dirigirse al espectador se adelanta del primer término; preciso es considerarle, ipuesto que desde el principio de nuestro exámen ha insistido, é insiste continuamente, en trabar inteligencia con nosotros y conmtodos los que allí acuden.

Grande como es, y palpitante, el interés que desde luego despierta el cuadro al primer golpe de vista, y completo el embeleso que causa el grupo principal; el geniecillo hechicero, que con ademan gracioso advierte la novedad e invita a una muda contemplación, arrebata, por decirlo así, las miradas del espectador, y con indiscreta instancia hace patentes sus primores. Su expresiva fisonomía y sus brillantes ojillos hablan; su correcto cuerpecito, fresco y animado, excita un vivo afecto; plantado allí por un movimiento natural de instintivo equilibrio quitaael sobresalto que su realce y postura pudieran infundir.

He aquí el personaje que pone en relación al concurso con el cuadro, ¿A quién pertenece, pues, al público o al argumento?... Solo el divino Rafael, autor de semejantes creaciones, pudiera respondernos.

Tomemos ahora distancia para ver el conjunto.

Fuerza de efecto, grandiosidad de composición, dibujo arrogante, colorido esplendoroso (por su luz caliente y entonación armónica), perspectiva sensible, maestría en la ejecución y pensamiento adecuado.

¡Todas las condiciones del arte reunidas y en armonía! ¡Obra perfecta!

¿Perfecta hemos dicho? ¿Puede haber perfección en las obras del hombre? Sí: perfección relativa.

El cuadro que admiramos tiene sin duda defectos; pero defectos de ligera importancia algunos, de inapreciable omisión otros, e insuperables los más, si se atiende a la materia que ha servido de instrumento, al local en que se ha trabajado, a las dimensiones del muro, y a la multitud de inconvenientes que asaltan a las obras de este género, de los que solo el genio puede salir triunfante.

Sin natural, sin modelos, sin boceto aún, todo es parte de la fantasía, obra del cálculo, fruto de la escuela del artista. Este no es un cuadro de caballete, de estudio ni de recursos académicos: y, sin embargo, en él estan obsequiadas hasta donde es posible las reglas del arte en general, de la filosofía y de la Estética, madre de las Bellas Artes.

Son bien perceptibles en esta Pintura las cualidades que constituyen el mérito.

Sublimidad de asunto: -Belleza de expresión: -Finura y delicadeza de figuras: -Graciosidad de contornos: -Brillantez de color: -Energía de toques y de luz: -Novedad de accesorios: -Atrevimiento de invención:- Naturalidad del desarrollo: - Y, por último, "Oportunidad".

Cordero con poético pincel trasmite en su bella pintura a la posteridad una oda deleitable a la gloria inmortal de FRANKLIN, de FULTON y de MORSE.

Además, la aparición de esta obra maestra en el templo de la enseñanza secundaria, aula preparatoria indispensable a la ilustración nacional, proclamará eternamente el patrocinio que ha traído a las ciencias y a las artes el renacimiento de la REPUBLICA.

(No permita Dios que la barbarie convierta jamás este necesarísimo instituto en degradado cuartel!)

"Allí se ve a Homero -dice- "sentado en su sillon de "oro, que tiene en una mano el asta, arma de los héroes, cuyas "glorias ha cantádo; y en la otra tiene el rollo de papel de sus "obras. Encima de él se ve una victoria que le pone en la cabe-"za una corona de oro. A sus pies se hallan sentadas dos figu-"ras alegóricas, que son la Iliada y la Odisea. La primera tie-"ne el aspecto severo, las formas robustas y marciales, sus ca-"bellos están un poco en desorden, el vestido se le ve algo de-"sarreglado, con sus manos parece apretar sus rodillas, mostran

administrativas, requieren alguna muestra de distinción; y esperan que el pincel, el buril y el cincel de tantos artistas mexicanos que se han consagrado al estudio de las nobles artes, acudan a sacarlos de la vulgar apariencia de domicilios.

La Escuela Nacional Preparatoria debe a su sabio director la decoración mas estimable que pudo surgir de un pensamiento filosófico, a la condescendencia del Sr. Cordero una joya desprendida de su paleta; ¿obtendrá también de sus alumnos nombacia esa bella pintura todo el cuidado, respetto y cariño que merece, en la serie sucesiva de las generaciones que aguarda?...

Así lo esperamos.

Acepte, por último, el Sr. D. JUAN CORDERO la imperfecta apreciación que precede, como un tributo de homenaje rendido a su talento artístico;;y dígnese la SOCIEDAD MEXICANA hacer justicia a la sinceridad de mi encomio.

México, Noviembre 29 de 1874.

Felipe López López

CUADRO PARA LA EXPOSICION

Grupo de Cuatro Señoritas hermanas, retratadas al tamaño natural.

Miradlas! La sociedad elegante las conoce, cuantos las ven las admiran, los artistas sonríen al percibir el dorado marco que las contiene, y exclaman: ¡qué ilusión! Contemplan los profanos, por largo tiempo, la inmovilidad del grupo, giran la vista en torno de los espectadores, atónitos les escuchan y dicen: ¡es una pintura!

En efecto, es una pintura; pero pintura de Cordero, es decir, un trasunto vivo de la naturaleza, una creación prodigiosa del arte, un episodio filosófico de tierna y familiar expresión...

Saciad, saciad vuestros ojos: fijadlos en las personas si ante todo quereis convenceros de la identidad, recorred los vestidos si teneis afición a las telas, pasead vuestras miradas por el fondo si preferís el paisaje, si poetizais con la selva aun mas que con los querubes.

Las reconocísteis? Os han causado una impresión placentera?... Pues bien, entremos en conversación, hagamos algunas reflexiones acerca de este cuadro sobresaliente, expliquémonos el asunto y sus detalles, con estudio, con imparcialidad, y, si posible es, con criterio artístico.

¿Decís que esos son muchos requisitos? ¿Asegurais que seria preciso tener grandes conocimientos en el arte para poder juzgar con propiedad una obra tan perfecta? Convenido, teneis razón en discurrir así; pero permitidme os haga observar que con las obras de Cordero acontece la circunstancia maravillosa que patentiza

á las obras maestras de los buenos dramáticos: el pensamiento es tan natural que su argumento se hace accesible á todas las inteligencias, el desarrollo tan sencillo y de tal ejecución que mas dificil seria desviarse de su curso que seguirle en toda su fluidez, y los acesorios tan adecuados que no es posible desconocer la oportunidad que los atrae. Ya sabeis que para trasportar al lienzo una ideal concepción se necesita algo mas que saber pintar, y para ejecutarla con maestría es preciso ser algo mas que pintor. Cada cuadro que sale de las manos de un artista exhibe los estudios de su carrera, ofrece, como un exámen general, todos los detalles de su escuela.

Pues bien: Cordero traslada con tal expontaneidad, como veis, que lo que pinta no es lo que se ve, y lo que se ve no es lo que ha pintado, sino lo que ha querido representar, esto es, el cuadro que ha tenido en la imaginación como si se hubiera derivado de la naturaleza misma. Toma, por supuestò, algunos detalles objetivos del natural, pero la composición existia en su cerebro, concluida y retocada, aun antes de comenzar el boceto. Un cuadro de Cordero es un depósito de misterios, un arcano, para el vulgo, pero revela muchísimo aux amateurs, y explica, descubre y proclama las intrigas del arte al mas rudo aprendiz: sus composiciones, manejo y estilo, aleccionan, son toda una Escuela. Por lo tanto, no necesitais para distinguir las cualidades de este cuadro una erudición artística sobresaliente, os bastan, los ojos, el juicio y el sentimiento que una mediana cultura os haya proporcionado.

¡Ea, pues! Discurramos. Las pinturas de este género son raras por desgracia, puesto que para el ornato de una sala se

prefieren hoy espejos y otras fruslerías á un buen cuadro de familia. Justo es que el público remunere al artista con los elogios que puedan provenir del mas minucioso exámen de su obra, y que tribute un general aplauso a los afanes de su estudio.

Indudablemente que, como decís, la primera condición de un retrato debe ser el parecido; y que este no debe restringirse a sola la exacta semejanza de facciones, a la idéntica expresión de fisonomía y a la absoluta conformidad de la cabeza, busto, dorso o cuerpo entero: sino que en el semblante debe aparecer la animación característica de la persona, y la expresión ha de revelar como en el natural es estado psicológico del modelo, así como tambien deben hallarse de acuerdo la acción del dorso y la apostura del cuerpo con el asunto que representa.

Examinemos concienzudamente si estas bellas protagonistas están dotadas por el pincel de Cordero con las cualidades establecidas, y si las ha desempeñado con el correcto dibujo de Ingres, el iris famoso de Delacroix y la belleza juiciosa de Flandrin.

Confesais que la semejanza es tan perfecta que sin vacilar dirá cualquiera: hé ahí a las Sritas. Cordero, hijas del Lic. D. Manuel; y no obstante el marcado aire de familia que las caractiriza, tan luego como se fija la vista en el grupo se distinguen las cuatro al momento: notando que la del traje de seda color bismark es Concha, que lleva la sombrilla encarnada; Lupe la que está de perfil con el grave vestido negro; Angelita, ángel en verdad, la del albo ropaje, y Lola que viste un túnico azul de gró luciente. Así, pues, queda reconocida la perfección de semejanza y nada podemos objetar al parecido. Ahora bien: antes de pasar a los detalles del tocado, con permiso del rubor

de los modelos, que algo mas podria encenderse por el penetrante exámen de espectadores tan analíticos, contemplemos la expresión de esos rostros juveniles.

¿Podreis negar que se hallan, en conjuto, con el reposo y tranquilidad convenientes, en que un entendido artista debe presentarlos al público? Mirad las línes de sus rostos que expresan la flexibilidad habitual e indefinida, si bien indicando ligeramente las dos señorita que están el pié el sentimiento contemplativo que el bosque umbrío les inspira, y las dos sentadas el candor y regocijo en que las trae el afan que las ocupa de recoger flores... No exijais mayor expresión en sus fisonomías, porque seria inconducente; la cara que rie, llora ó expresa pasiones fuertes pertence al asunto histórico y no al apacible aspecto de un retrato. Con todo, advertid que en esos semblantes no se halla profundamente oculta la existencia moral, y si quereis escudriñar qué espíritu las anima, juzgad vos mismos, sus ojos os miran.

Acabais de opinar que el retrato es la piedra de toque de los grandes pintores; y como en el retrato complejo que examinamos vemos tambien que a la hermosura de identidad se agrega la de actitudes libres, posturas nobles y posesión absoluta del cuadro, en el que moran con natural comodidad las cuatro hermanas, deduciremos sin error que están dotadas en el lienzo con las supremas cualidades que sabe impartir un consumado artista, y que se halla tomada la figura humana, aun en las formas mas delicadas, con la poesía de movimiento y rigor de dibujo a que sacrifica Ingres todo mérito en su rígida escuela.

Mas perito en los ápices de la moda, vos podreis calificar

acertadamente si los peinados, el tocado y los trajes en general son de buen gusto, y si los aceptais por copias fieles de la reinante. Pero, en este punto, preciso es tengais presente que los artistas modifican los caprichos y morigeran un tanto cuanto los rigores de la exagerada diosa del bello sexo:ya por motivos de armonía, ya por esquivar hasta donde sea posible los contrastes que la veleidosa señora ofrece con el tiempo. Limitareme a contestar a vuestras observaciones relativas a los ropajes, en los que hay positivamente algo por admirar mas importante qu el esplendor y verdad con que los veis pintados.

Decís que la suavidad de la seda se palpa, que el brillo del gró engaña, que las blondas y el crespon ilusionan admirablemente. Pues asombrosa como es la representación de estas telas, no estriba la mayor dificultad en imitarlas con toda lucidez, sino en darles un carácter subalternado, sin menguar el prestigio que les es propicio. Copiar aisladamente un accesorio de esos, es tarea tan fácil como agradable; pero rebajar en cada uno de su preponderancia hasta el grado preciso para sujetar su efecto a la armonia, y avasallarlos al objeto principal, que son las cabezas, es casi una ciencia. Admiramos a una mujer hermosa antes que su vestido espléndido nos sorprenda, y rendimos homenaje a Dios que la formó, antes de celebrar a la modista que le hizo el traje; esto vale tanto como asegurar que nos reconocemos la gracia del adorno sino por el realce que da a la hermosura. El artista que posee el secreto de la armonia, subordina los accesorios del aliño al mérito de su protagonista; he aquí la ciencia de Cordero.

Casi no hay exposición, aun en el mismo Paris, donde no se vean retratos de señoras que despliegan un lujo de imitación

en estofas y atavíos, tan difuso y estudiado, que lejos de favorecer a las personas deslustran y rebajan las gracias femeniles de sus rostros; y retratos de caballeros, dice algun crítico frances, cuyas caras solo son las humildes servidoras del vestido que ostentan, cual si fueran lacayos en grande tenue que demuestran con tales libreas la magnificencia de sus amos: ya supondreís que no puede caber en las reglas del divino arte el absurdo de invertir hasta ese punto el órden de la naturaleza. Rafael daba a los pintores el precepto de no descuidar los accesorios, pero él jamas cuidó de estudiar con mas esmero el viso del raso que la frescura de la mejilla.

Declarad francamente que, en punto tan recóndito y sutil del arte, no podemos hacer ningun cargo al retratista, porque sin eclipsar las personas ha llevado a buen éxito la belleza de las telas, ejecutado los encajes con gracia fabril, dándoles ese color mate propio de los que son de exquisita calidad; y en cuanto al crespon, si os deleita su transparencia, sus pliegues abultados y sus vaporosos accidentes, sabed también que le asiste otro mérito: es la tela de mas dificultosa imitación, porque sobre ser opaca y de ligerísimo aspecto, es, como lienzo blanco, el escollo que pone a prueba la pericia y manejo del pintor a quien quita el recurso de los variantes y le desafia a cada instante a mantener su limpieza; y si tomais en cuenta la gran extensión del vestido, convendreis en que aceptarlo con todos los riesgos fue una temeridad rafaelesca. Los maestros mas famosos del arte esquivaban prudentemente este escollo, y solo se servian de la delicadeza de semejante prueba en casos muy raros, arrojando las mas veces en en centro del cuadro un corto paño blanco, únicamente para armoni-

zar la entonación de sus obras y realzar el colorido general.

La parquedad de joyas que notais, significa el buen juicio del autor, que conoce no las pide esta composición, y la modestia de las jóvenes; joyas mas preciosas son: en la edad de los encantos la virtud, y en la paleta del artista la gracia de su tonos...

Y a propósito de tonos; insinúasteis, ha poco que el del traje azul falta de brillantez en la parte posterior; sin advertir quizás que degeneraria la calidad del gró si careciera de esos reflejos neutros que son de maestra combinación, y que los chizos repetidos causarian una monotonía discordante, destruyendo la pespectiva aérea, a que le sujeta la diferencia de planos. Esa opacidad que extrañais, sin duda porque mucho os agradan los visos del corpiño y mangas, es uno de los secretos de feliz comprensión, y torpemente de quienes no pueden ejecutarla. El reflejo es un accidente de órden regular que se reproduce en virtud de una ley de la naturaleza: es tan necesario como la sombra, y ambos pueden existir en un cuadro sin faltar a la verdad aun cuando no esté visible el objeto de donde provienen; especialmente en sitios como el de esta escena, donde pueden ofrecerse diversos efectos luminosos o sombrios derivados de varias causas en los momentos críticos del ocaso. Los dobleces crespados de la banda azul de Angelita os están diciendo que no faltan al artista ni gracia ni paciencia para seguir en arrugas caprichosas los efectos comunes de la luz, color y sombra. No es lo mas difícil, por cierto, el imitar bien la naturaleza cuando se ha encanecido estudiandola, la dificultad principal está en llegar a interpretarla plausiblemente y en saber hacer uso de los recursos que el gusto, la imaginación y el conocimiento del arte sugieren. Mirad uno de esos recursos lleva-

do a efecto con admirable inteligencia, a pesar del lugar abierto que su fondo nos presenta: ved ese grupo destacarse por claro en todo su lado derecho y por obscuro en todo su lado izquierdo; requisito preciso en toda composición, pero aunque muy sabido, muy descuidado a veces.

Que os tiene encantado, decís, la luz rojiza transparentada por la sombra, sobre el rostro, mano y cuello de Conchita? Lo creo: esos reflejos son muy halagadores a la vista y aunque tomados de la naturaleza tienen mucho de artificiosos; ese es otro recurso del arte, otra dificultad, otro problema de óptima resolución si se acierta; pero comprometedor en exceso, puesto que el mas ligero abuso de entonación puede degenerar en colorido falso. Vuestro deleite en contemplarlo esta probando que el autor ha salvado sus inconvenientes y salido airoso en el compromiso.

Contestaré a lo que objetais del bosque, sin embargo de no haber concluido el exámen del grupo. Esa luz dorada y reverberante del horizonte, que no determina precisamente el punto por donde se pone el sol, sino uno de sus inmediatos, que al caer la tarde se ve reproducida casi en todo el ámbito, y muy a menudo hasta en lugar opuesto, no enfría, como veis, la entonación general sino por el contrario la vigoriza, manifestando que el dia todavía no se amortigua, y hace comprensible que la luz del primer término, como mas inmediata, resplandezca sobre los objetos. La belleza del retiro y su fúlgida alegría dan majestad y solemne reposo al bosque entero, proporcionando al fondo una decoración grave y poética que, sin distraer al espectador, embelesa su espíritu y le trae a meditabunda reflexión. ¡Cuantas horas pasaríais

embebidos con el dulce aspecto de ese bosque, si no se hallaran en el objetos mas interesantes a vuestra contemplación! Unid, pues, los dos asuntos, la creatura y la creación, y os habreis identificado con la idea del magnífico pintor.

Despues de haber recorrido escrupulosamente cuanto el cuadro contiene ¿estimais que nada podemos agregar a su revisión? Perdonad; hemos departido únicamente sobre detalles y nos falta ahora examinar la obra en su totalidad. Pero como temo fatigar vuestra atención, ya que no vuestra tolerancia y buen gusto, seré breve en mis consideraciones, siempre que no os ocurran algunas otras relativas a este grato asunto.

La exposición del cuadro que analizamos bastaría para dar a su autor una reputación colosal si no la tuviera ya adquirida por las obras que le han precedido: en esta pintura, seductora por la simplicidad de argumento e interesante como prenda de familia, notareis el acierto con que están observadas las reglas de composición que le son aplicables como asunto familiar, como retrato complejo y como escena artística.

"Cuatro hermanas pasean un dia de otoño por las cercanías de México, y al ponerse el sol, se hallan en el bosque de Chapultepec: las dos menores, en la primavera de la edad, recorren el campo en busca de alugunas flores, y luego se sientan sobre un pequeño promontorio para formar un ramillete con las que llevan recogidas dentro de un sombrerito convertido en canastillo: en ese momento se les incorporan las otras dos, que instintivamente las han seguido, entretenidas al parecer en confidencial conversación, o quiza únicamente contemplativa; es la hora de expansión y serenidad, el lugar es misterioso y recreativo, ¿por qué no se hallarian poseidas de sentimientos virginales, religiosos tal vez?... Al acercarse

forman, sin pensarlo, un grupo encantador." Este es el instante en que el artista las ha sorprendido: asi las concibió la poética imaginación de su tio, e inteligente en el arte, trazó el grupo que veis, dando naturalidad a las posturas, y estableciendo en el conjunto la forma casi piramidal que se tiene admitida por norma.

En pie una, reclinada la otra sobre el respaldo de una silla rústica, apoyando su gracioso perfil en ademan tranquilo; sentada con gentileza la que se dispone a formar el ramillete y en acecho la menor, cuya flexibilidad explica su femenil postura, se combinan perfectamente las cuatro figuras. Las cuatro cabezas quedan distribuidas en diferentes planos, diversas alturas y distintas posiciones: las manos, como accesorios importantes, están muy bien concluídas, movidas delicadamente y repartidas con la mayor naturalidad. En una palabra, el grupo es compacto, sus líneas contrastan bien, el dibujo es correcto, el color hermoso y el manejo franco, resuelto y entendido.

Convenís en que casi es imposible caracterizar mejor los ropajes, ni definirlos con mayor maestría: tienen a la verdad, el merito que se requiere, buen partido de pliegues, color armonioso y juiciosos efectos de luz. El peto bismark ligeramente adornado, acusa bien las formas y la elegancia; el negro de seda, lacio y de buen gusto, contrasta sin chocar con los adyacentes no obstante su fuerte intensidad; el blanco, tan lujoso en su engalanamiento como fugaz en sus pliegues, está tranquilizado por el tono general y particularmente por esa ancha sombra que abarca dulcemente la parte baja posterior; la banda azul realza la belleza del traje, y con sus onduloso pliegues y verosímil calidad aumenta su esplendor; maravilloso en el túnico azul oscuro, está estrujado con primor,

expresando pliegues íntimos que el manequí no puede marcar, y que es necesario saber sorprender del natural; valiente por sus reflejos no menos que por sus luces. La sombrilla es vistosa, transparéntase, destácase y refleja satisfactoriamente. El bosque, frondoso y variado en sus tonos, en su follaje y en sus términos, contiene accesorios pintorescos; tales como el charco del primer término, los troncos y árboles del segundo, el plátano, que con sus grandes y elevadas hojas hace pabellon al grupo, el castillo en lejanía y los agrestes accidentes del terreno, completando una deliciosa ilusión.

Mas a pesar de tanta riqueza en los detalles y de tanta grandiosidad en el total, ni el asunto es pretensioso, ni cabe allí arrogancia, ni el colorido es discordante.

¡Grande y duradero será el placer que este cuadro va a difundir entre la familia a quien pertenece! Decís bien. Si todas las personas favorecidas de la fortuna estimaran tanto como vos la posesión de una presea de esta clase, al proporcionársela adoptarian para sus salones el ornato mas interesante, despertarian el estímulo entre nuestos desalentados artistas, y darían un impulso a las Bellas-artes en nuestro país, tan grande cual lo reclama la civilización... Ved como nos está convocando ahora mismo Norte-América!

¿No os parece que es digna de atenderse la suerte de los artistas mexicanos, y que mientras llega la feliz época de que puedan enriquecerse con el producto de sus cuadros históricos, se debaria procurar que subsistiesen con el estudio de composiciones como la que hoy nos da por muestra un laborioso hijo del arte?

Si esta pintura tuviera que ser remitida a los Estados Unidos,

la Exposición de Filadelfia recibiría tan solo en ella una tarjeta del artista; porque no debe estimarse, no obstante su gran mérito, como el último esfuerzo del autor, como la obra suprema de su genio. Cordero es capaz de mucha mayor elevación, por lo sublime de sus composiciones, su gusto exquisito, la destreza de su pincel y la fecundidad de su paleta; principalmente en episodios históricos: este cuadro, proyectado, concluido y retocado, en menos de mes y medio, es una prueba auténtica de su extraordinario talento, y el Colón y la Adúltera, salidos de sus manos, los garantes de nuestro aserto.

Finalmente, nos hemos difundido en tantas consideraciones ante esta obra rápida, que casi hemos hecho de ella un juicio crítico; e insistís en que, para que así pudiera llamarse, hariamos bien de ennumerar algunos de los defectos que pueda tener, puesto que siempre la obra del hombre es imperfecta? No sostendré tenazmente que esta pintura carezca de ellos, pero sí os diré que es difícil descubrirlos, cuando no se supera al artista en talento y habilidad, sobre todo careciendo de escuela: además, decide en bellas artes las mas veces el gusto individual, aún contra el juicio y la razón; por eso hay tanta variedad de opiniones entre los profanos: por otra parte, la rivalidad natural de los artistas, jueces competentes, es enemiga de la imparcialidad justificada. Mas yo creo que la crítica tiene también por objeto demostrar, hacer evidentes las cualidades sólidas, y dar a conocer los bellos accidentes que no saben apreciar los profanos, sin oportuna advertencia: en este parecer debemos, pues filiarnos, ya que las bellezas patentes pocas personas dejan de percibirlas. ¡Triste empresa seria la de recomendar lo que no pudiera recomendarse en totalidad por si mismo!

Abrigamos la convicción de que nadie desconocerá la excelencia de este cuadro como pintura al óleo; cuyo dibujo es acertado, colorido vivo, jugoso y rico, y cuya composición juiciosa y significativa están proclamando el pincel que lo ha acariciado, la fantasía que lo ha concebido y la erudita escuela que lo ha creado. En una palabra, comprendemos que nadie negará un tributo de admiración al eminente artista mexicano.

¡Pliegue al cielo robustecer¡su salud y prolongar indefinidamente una existencia tan cara a fin de que se multipliquen sus obras, acrecentando su gloriosa reputación: la fama de su nombre sea también la celebridad de su patria y llamenle las futuras generaciones, como a Leonardo de Vinci y a Rafael de Urbino.

¡JUAN CORDERO, DE MEXICO!

Felipe López López

El Federalista
México, 15 de noviembre de 1875.

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Napolitana. Col. particular
2. La dama del pandero. Col. particular
3. Dama romana. Col. particular
4. Retrato de los hermanos Agea. Col. Banco Nacional de México.
5. La Mora. Col. particular.
6. Autorretrato (1847). Col. Museo Nacional de Arte.
7. Retrato de la señorita Angela Osio. Col. Museo Nacional de Arte.
8. Colón ante los Reyes Católicos. Col. Museo Nacional de Arte.
9. El Redentor y la mujer adúltera. Col. Museo Nacional de Arte.
10. El Redentor y la mujer adúltera. Detalle.
11. La Oración del Huerto. Col. Biblioteca Nacional.
12. La Anunciación. Col. Biblioteca Nacional.
13. Cúpula de la Capilla del Señor de Santa Teresa. 1857. Pinturas en la cúpula.
14. Capilla del Señor de Santa Teresa. 1857. Detalle de las pinturas en la cúpula. México.
15. Capilla del Señor de Santa Teresa. 1857. Pinturas en el ábside. México.
16. Capilla del Señor de Santa Teresa 1857. Pechina San
17. Capilla del Señor de Santa Teresa 1857. Detalle.
18. Capilla del Señor de Santa Teresa 1857. Detalle
19. Cúpula de la iglesia de San Fernando. 1859. México.
20. Cúpula de la iglesia de San Fernando. 1859. Detalle. México.
21. Julia y José. Iglesias Calderos. 1860. Col. Museo Nacional de Historia. México.

22. La sonámbula. Colección particular. México.
23. La Cazadora. Col. Lic. Jorge Sánchez Cordero. México.
24. La muerte de Atala. Col. particular. México.
25. Sra. Isabel Arriaga de Cordero. Col. particular. México.
26. Leonor Rivas Mercado. ca. 1960. Col. Museo Nacional de Historia. México.
27. Doctor Gabino Barreda. 1874

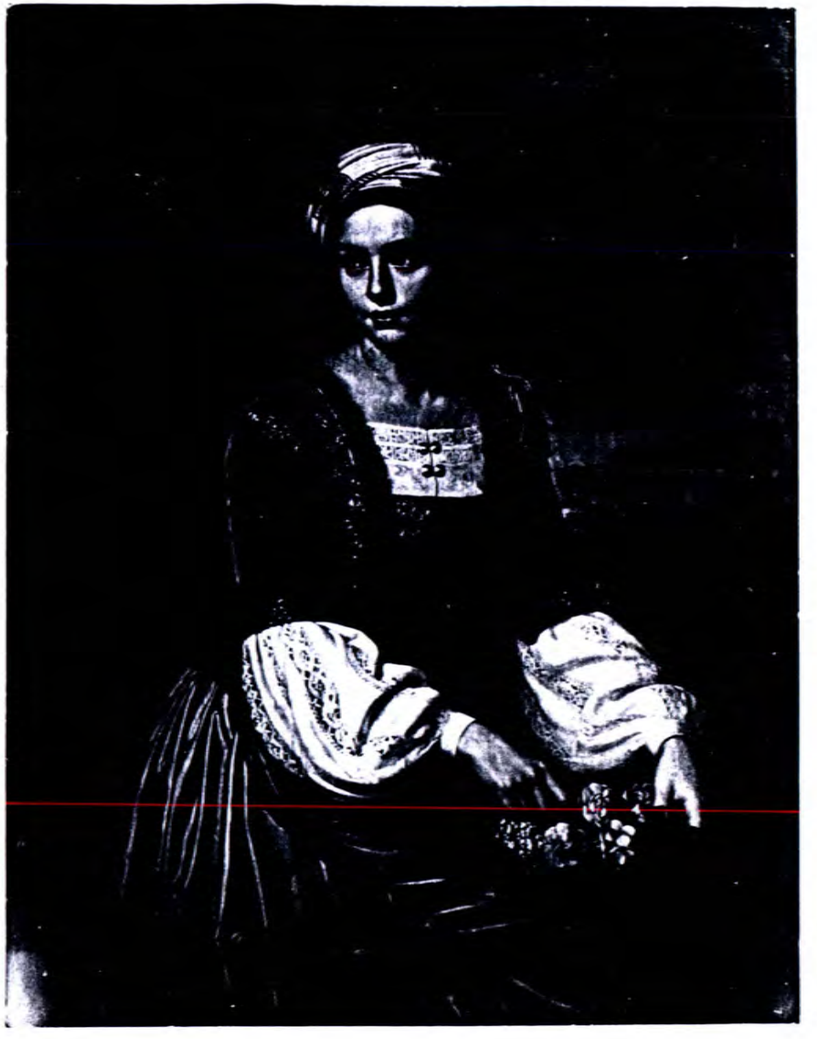
28. Mural en la Escuela Nacional Preparatoria 1874. Mural desaparecido. Copia según Juan de M. Pacheco. México.
29. Doña Dolores Tosta de Santa Anna 1856, Col. Museo Nacional de Arte. México.
30. Las hijas de don Manuel Cordero. 1875. Col. Museo Nacional de Arte. México.
31. Señora Cordero. Col. Museo Nacional de Arte. México.
32. Autorretrato, 1875. Col. particular. México, (pintada para don Manuel Espinoza Rincón, con dedicatoria).
33. Señora Bolio. Col. particular. México.
34. Dama yucateca. Col. particular.
35. Doña Anita Bolio, a los quince años de edad. 17 de diciembre de 1869.

1.-

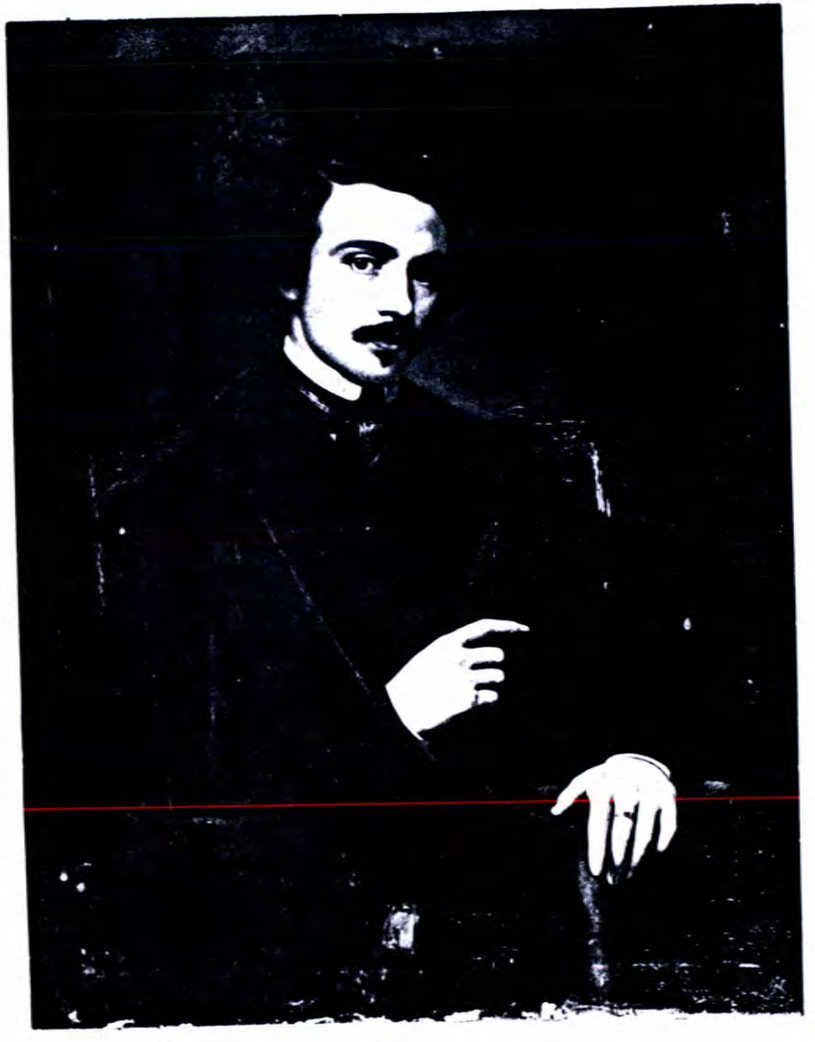
2.-

3. –

4



5

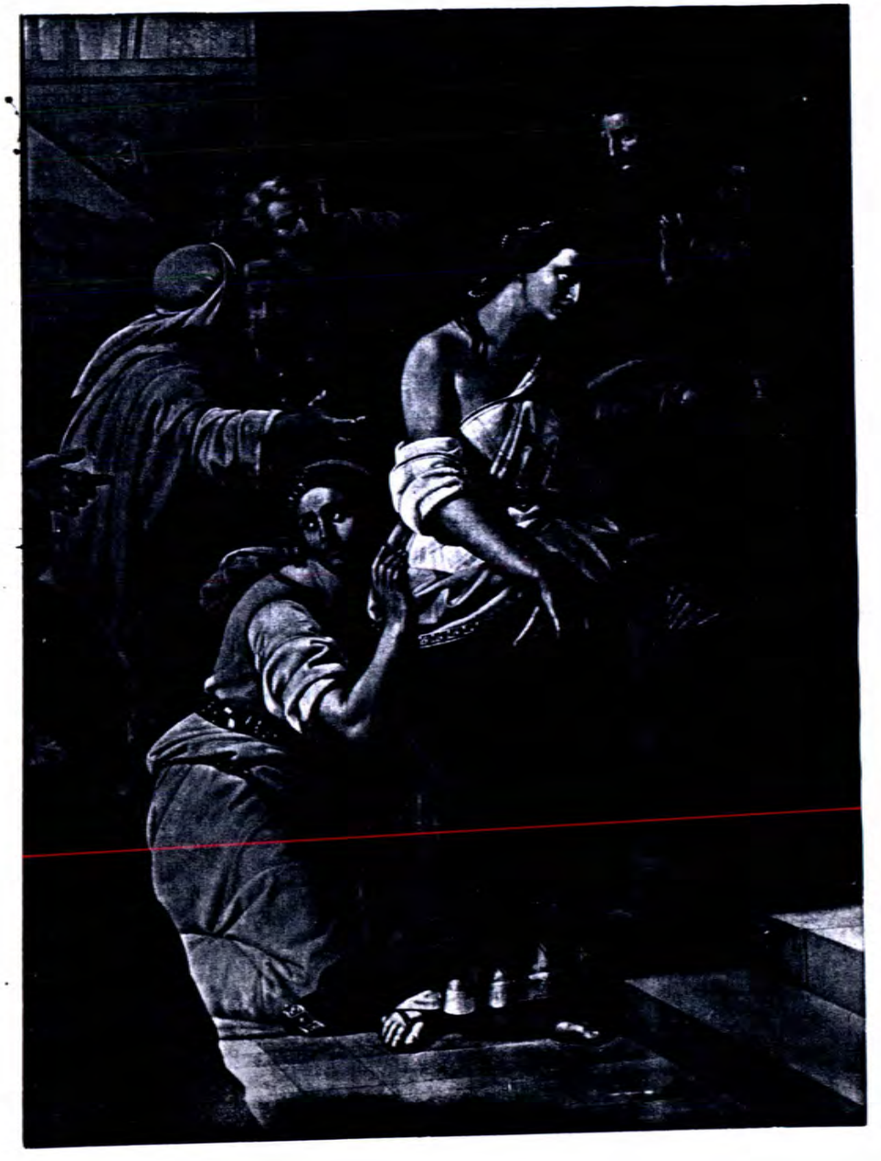


6

7

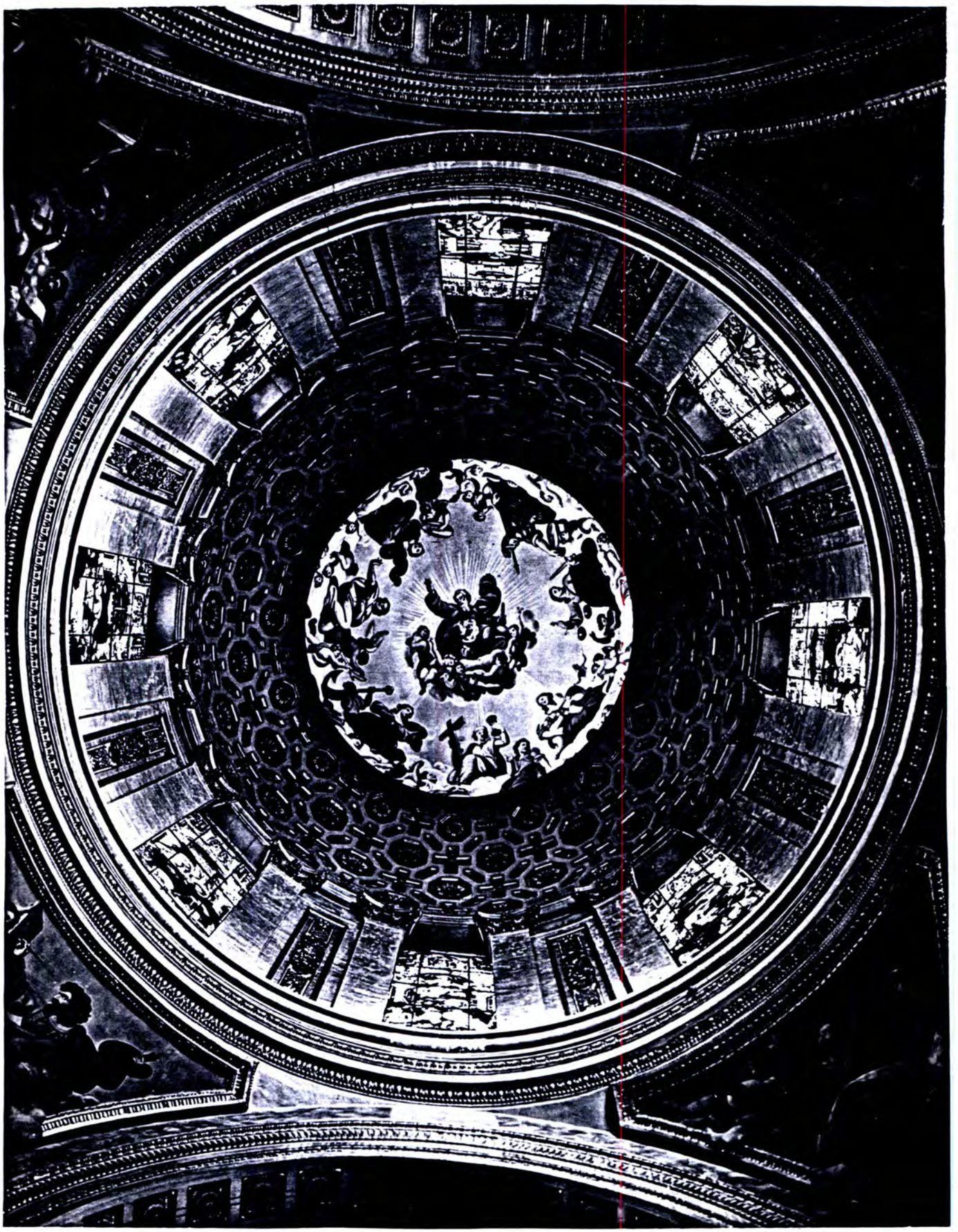
8. —

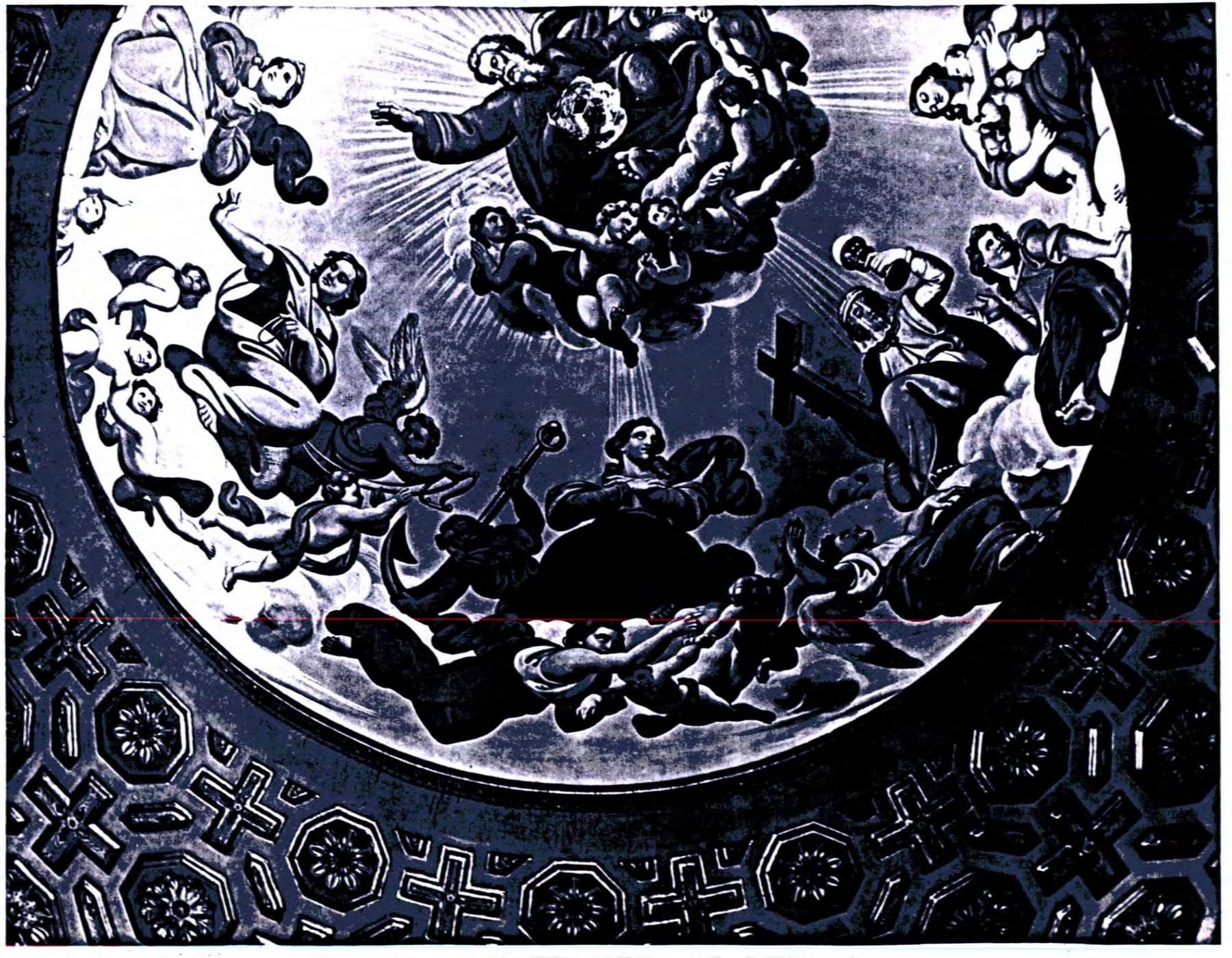
9.—

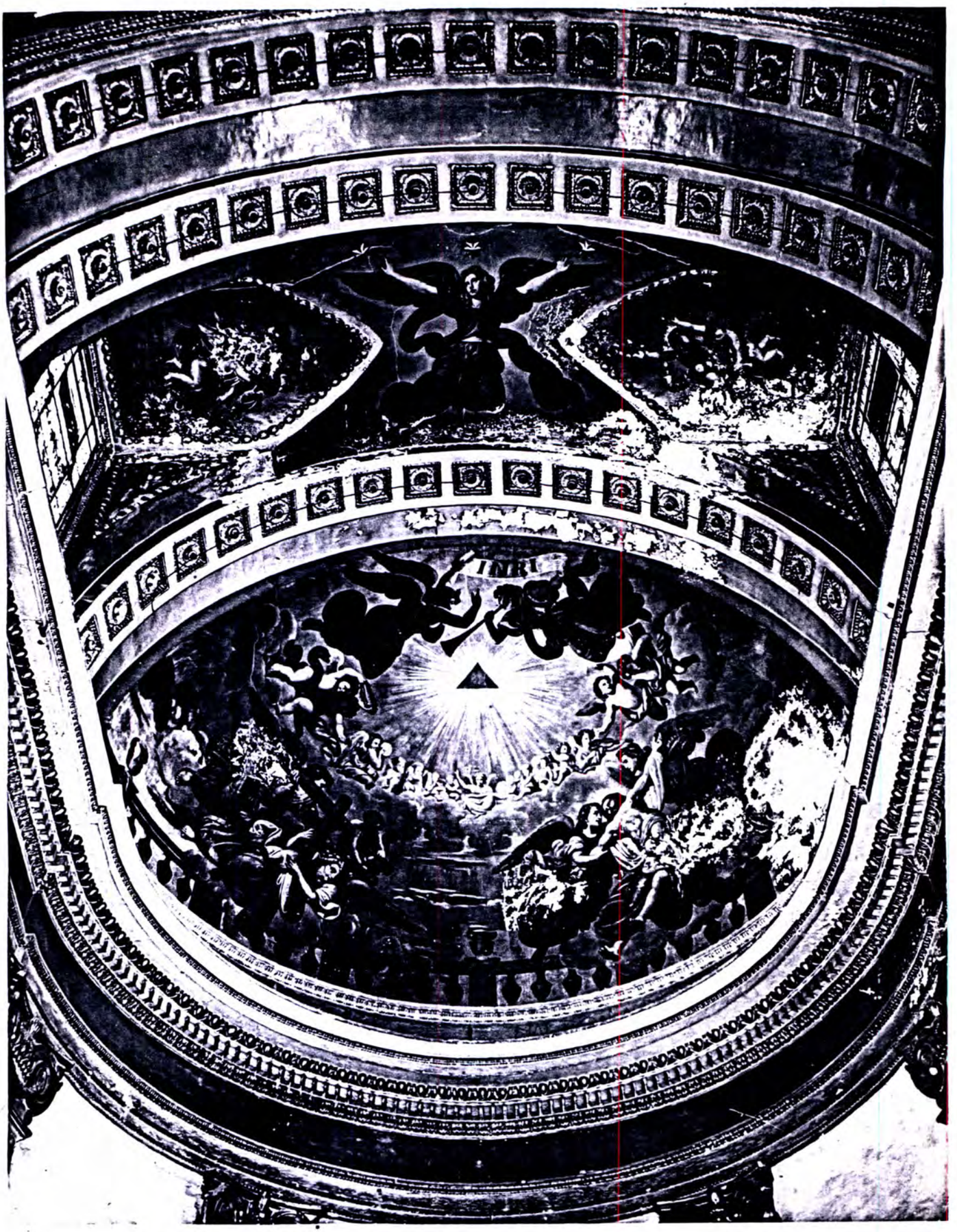


10 -

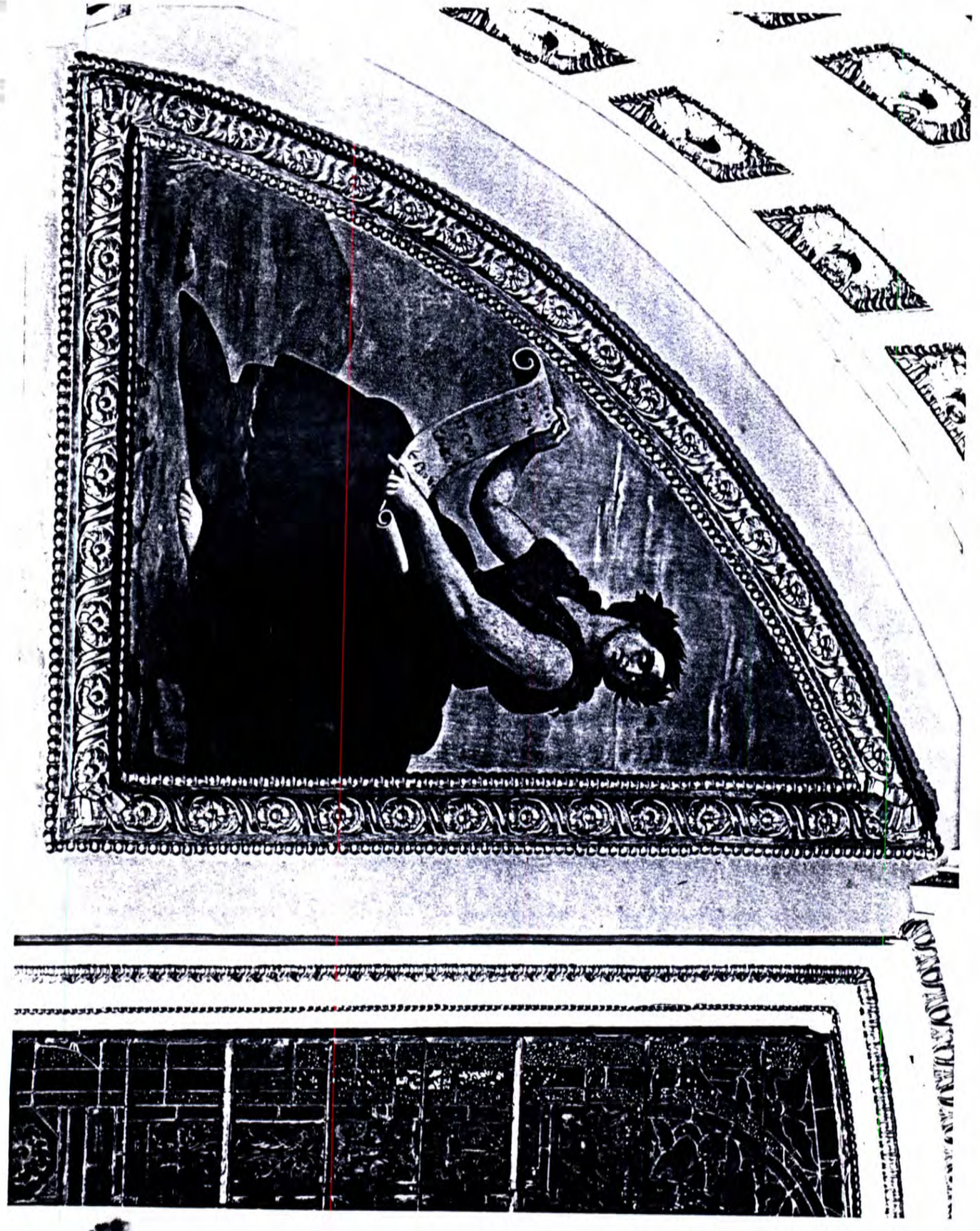
12 -





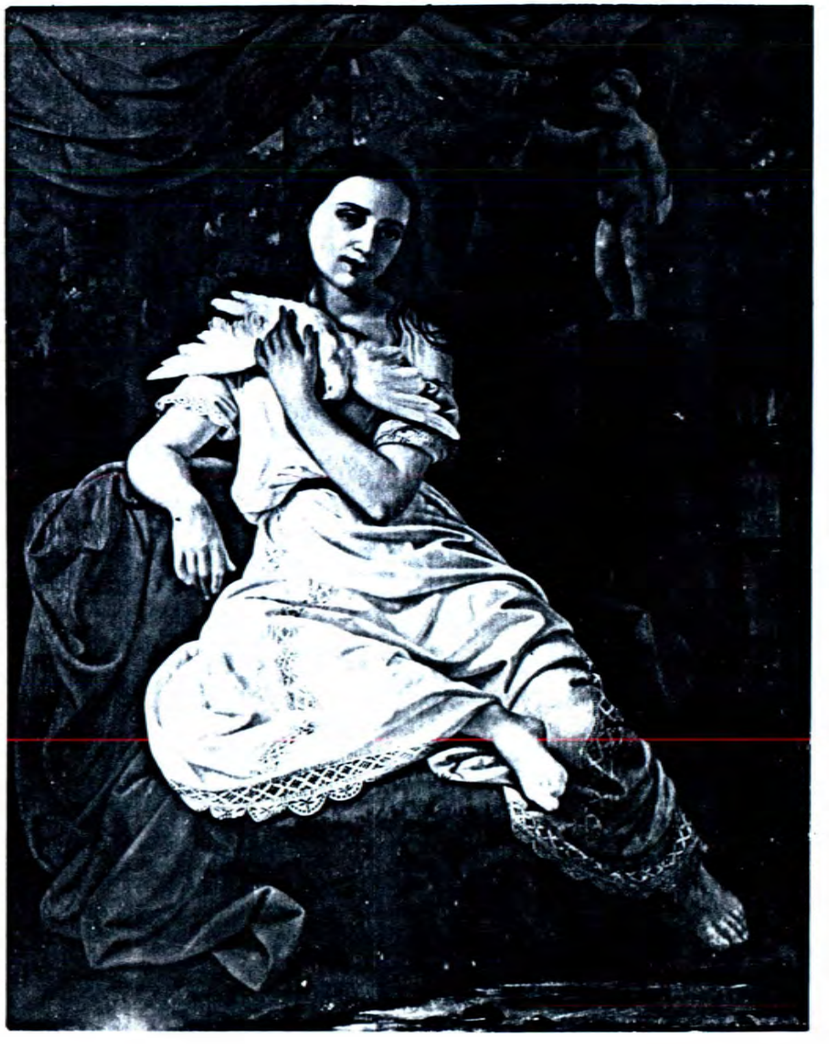

INRI

16

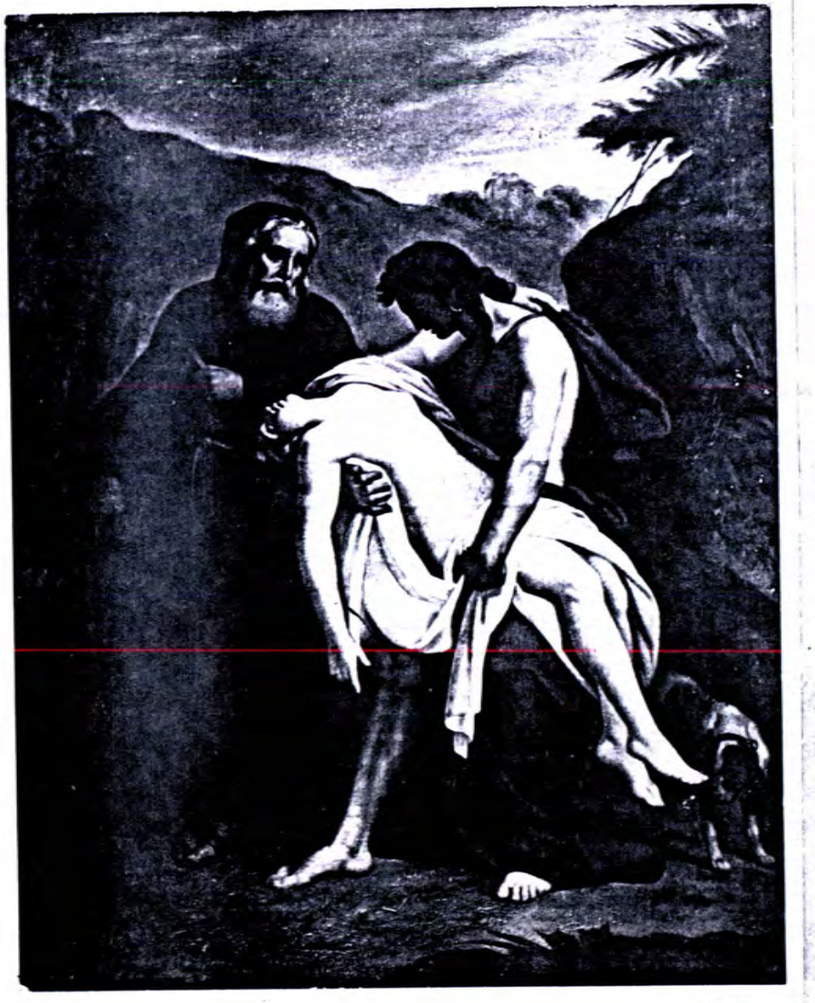


S. BONAVENTURA
JOANNES
FUS.

22.-



23.-

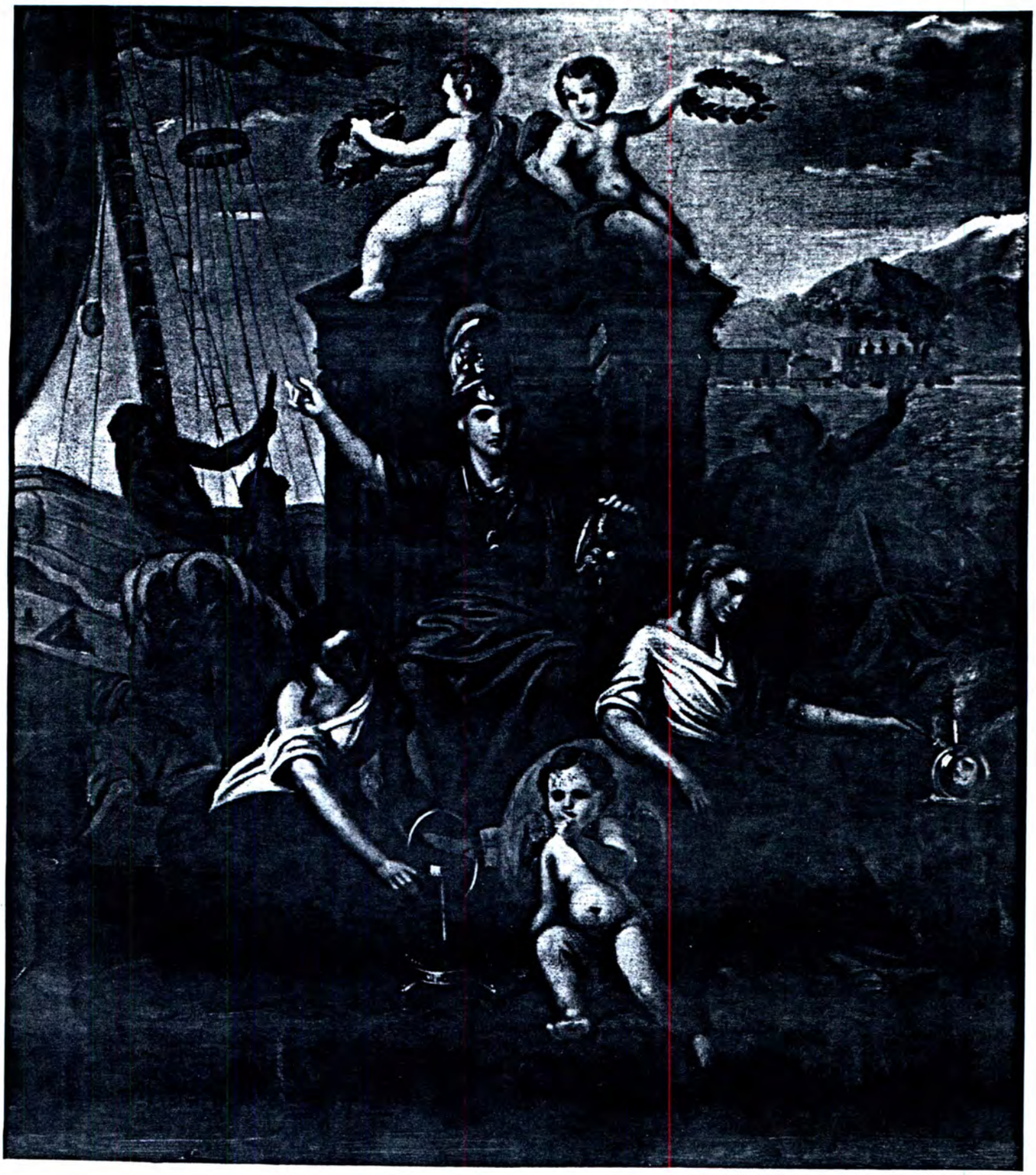


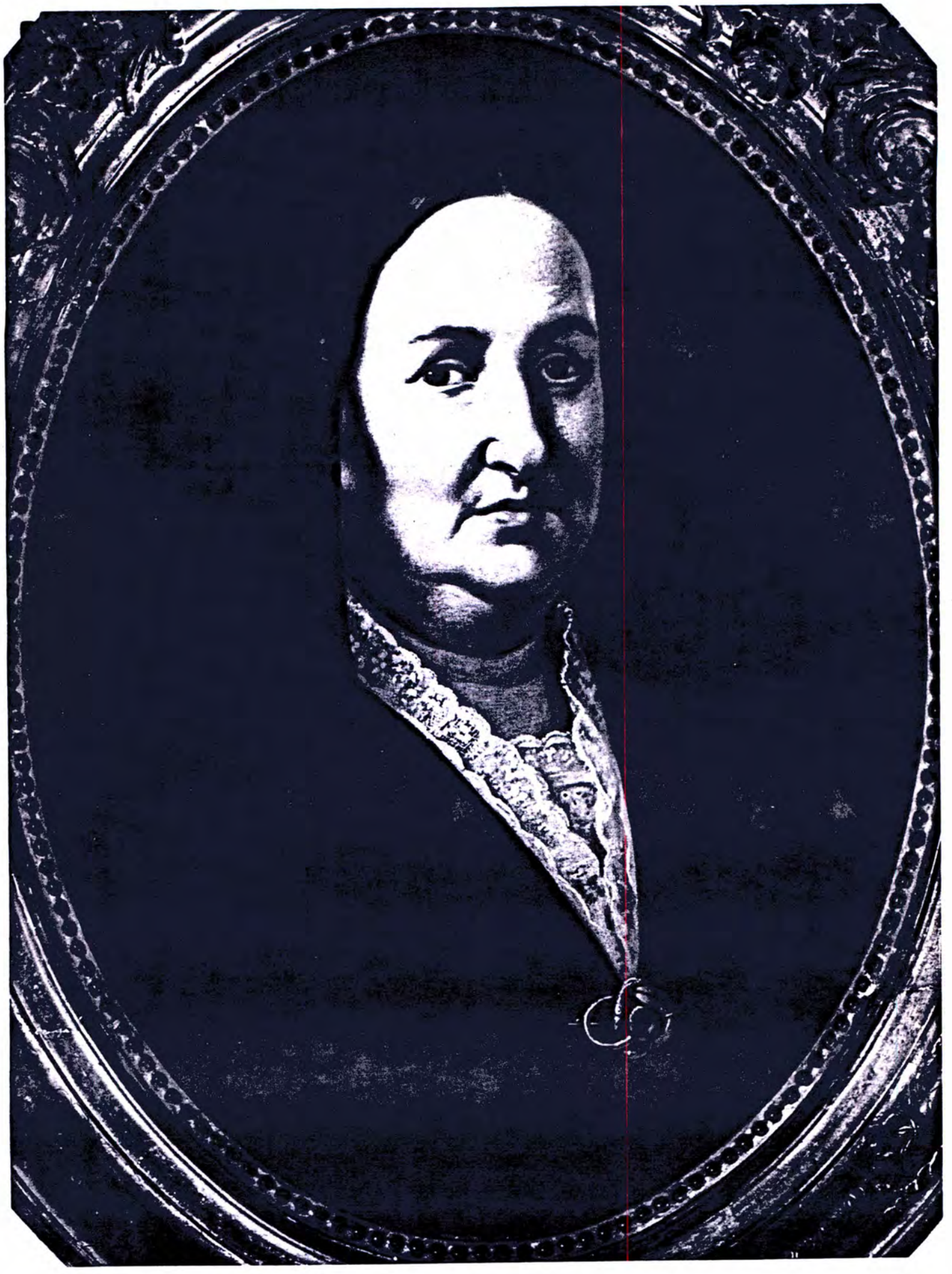
24

25

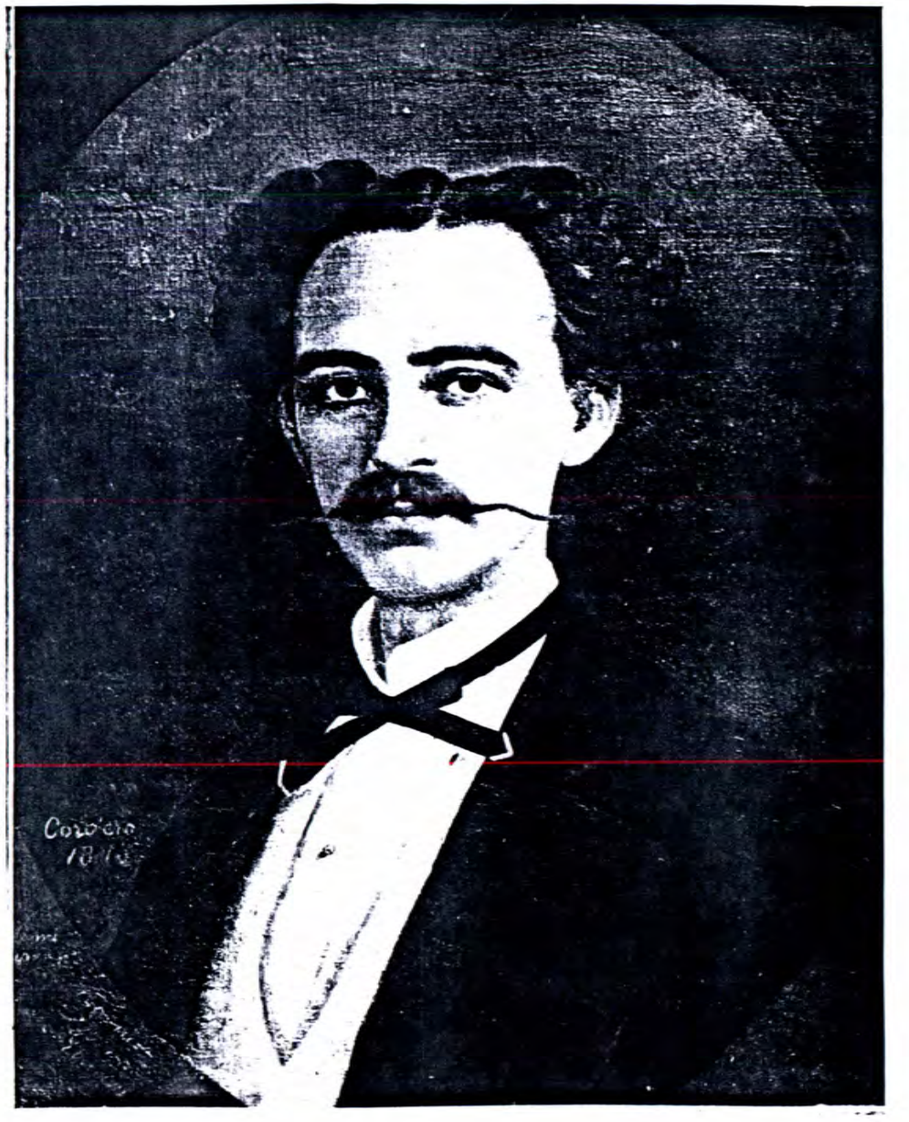
25

27

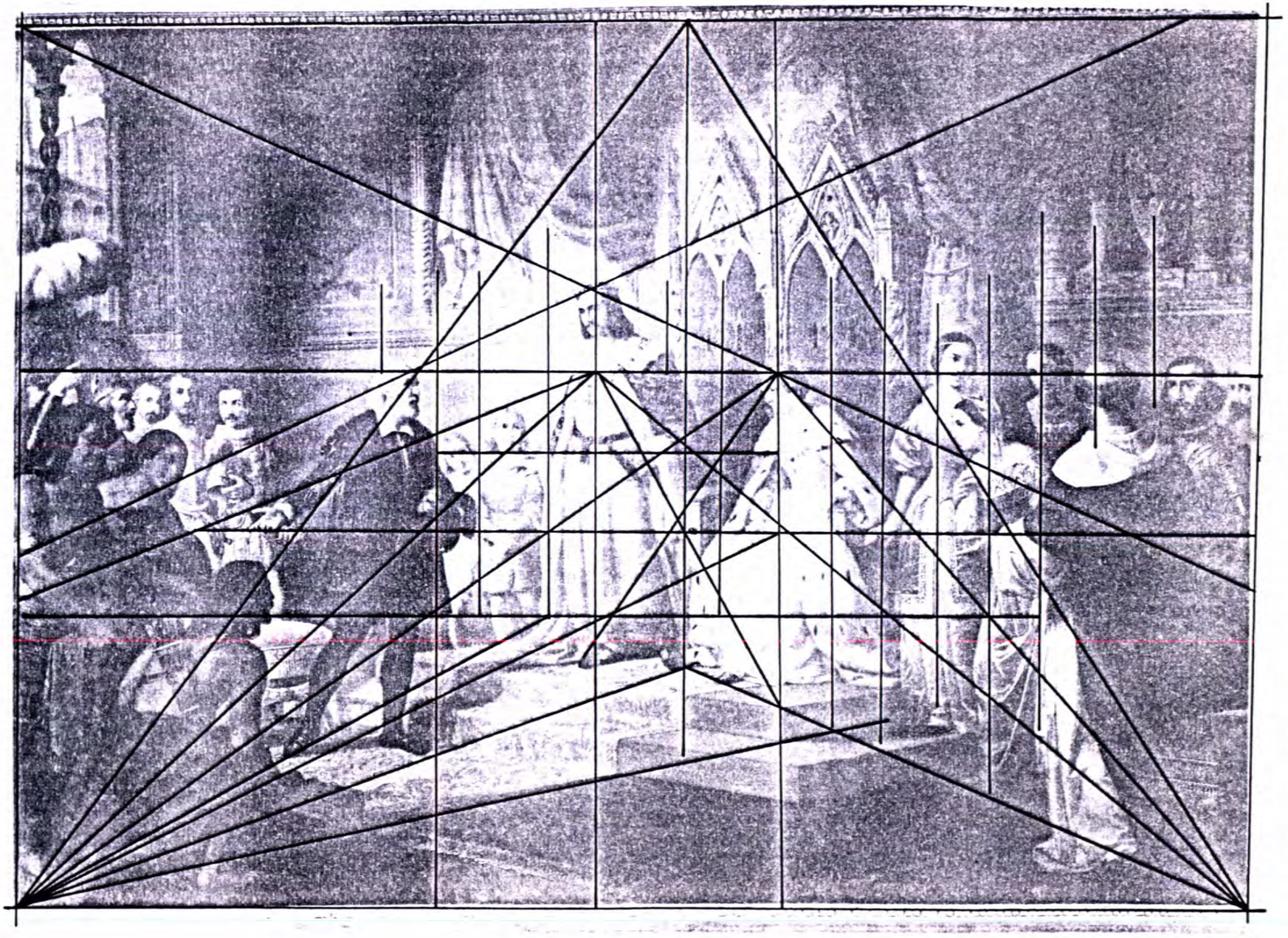
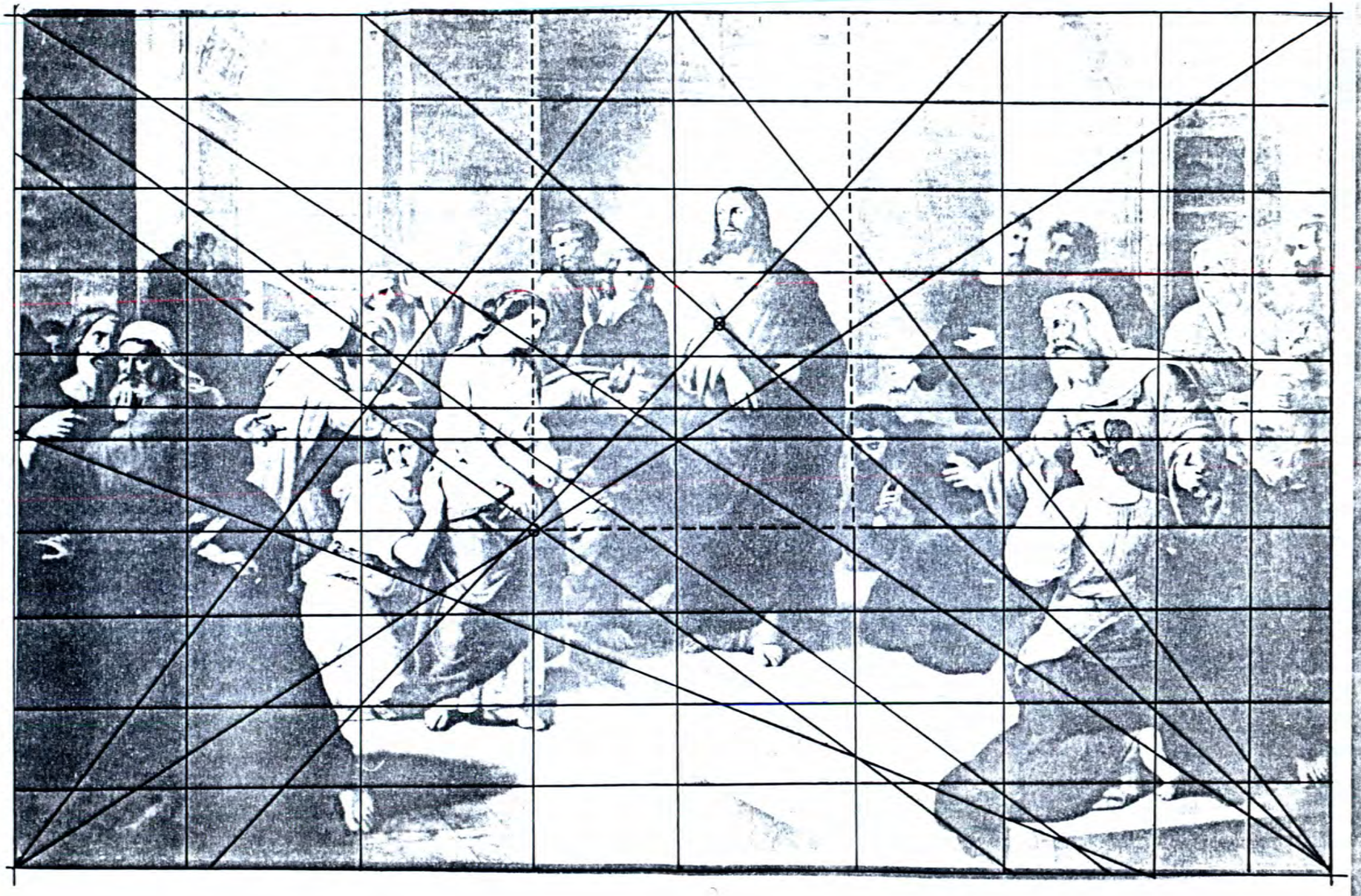




33



32

35

34