

1 01091



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
División de Estudios de Posgrado
Historia del Arte

**Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos
(1781-1910)**

Tesis que presenta: Eduardo Báez Macías
Para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte

Directora de tesis: Dra. Elisa García Barragán

TESIS CON
FALSA LE ORIGIN

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Prólogo		1
Introducción		3
Capítulo I.	La fundación de la Academia de San Carlos	11
Capítulo II.	El gobierno de la Academia	37
Capítulo III.	Régimen económico	61
Capítulo IV.	Los primeros profesores	85
Capítulo V.	Directores. Director general. Directores particulares.	93
Capítulo VI.	Producción artística. Primera época.	103
Capítulo VII.	Producción artística. La reorganización. La pintura.	119
Capítulo VIII.	Producción artística. La escuela Nacional de Bellas Artes. La pintura.	149
Capítulo IX.	Producción artística. La pintura de paisaje.	165
Capítulo X.	Producción artística. La escultura a partir de la reorganización.	177
Capítulo XI.	Arquitectura. Javier Cavallari. La arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. La carrera de arquitectura en el fin de siglo.	199
Capítulo XII.	Grabado	237
Capítulo XIII.	La escuela en el cambio de siglo. El modernismo.	251
Conclusiones.		275
Ilustraciones		
Lista de ilustraciones		283
Bibliografía		289

Prólogo

La idea de escribir esta tesis nació como consecuencia de las investigaciones que durante muchos años he llevado a cabo en el archivo de la Antigua Academia de San Carlos, hoy Escuela Nacional de Artes Plásticas. Dichas investigaciones dieron como resultado la publicación de cuatro tomos bajo el título Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, en cuyo contenido, 11480 fichas, se da la información, la más completa posible, de los acontecimientos sobre la misma Academia y la vida y obra de los artistas y personajes que pasaron por sus aulas, y no solamente del pintor o el arquitecto, sino de otros notables personajes destinados a destacar en otros campos, como don Antonio García Cubas y Manuel Gutiérrez Nájera, el duque Job, identificado por el ya desaparecido investigador Boyd C. Cartier.

Vale aclarar que la iniciativa de publicar la guía de documentos fue de don Justino Fernández, quien publicó la primera parte de la misma, por todos conocida, desde el documento número 1 hasta el 1035. A la muerte del maestro, en 1972, asumí la responsabilidad de continuarla hasta dejar totalmente catalogado su contenido.

Ahora bien, junto a la abundante información que es posible extraer de los documentos del archivo, se daba la paradoja de que no existía una historia completa y orgánica de la Academia. Tenemos el magnífico libro de Thomas Brown, pero éste no llega más allá de los primeros años de la Academia. Otro libro, pero muy breve, es el de Ricardo Garibay. Manuel Revilla, Jean Charlot, Manuel Romero de Terreros y Abelardo Carrillo y Gariel tratan algunos aspectos de la Academia, pero son estudios parciales.

De lo anterior se comprende la necesidad de escribir una historia más o menos completa, pero una historia vista desde dentro de la misma Academia, casi podríamos decir una biografía, iniciando con el nacimiento, para seguir su crecimiento y finalizar con la crisis que la condujo a su nuevo status de Escuela integrante de la Universidad en 1910.

Los estudios sobre arte del siglo XIX, que han avanzado mucho desde su gran iniciador, don Justino Fernández, forzosamente aludían a la Academia, pero la veían desde fuera y en función de otros temas que no eran ella misma. Lo que yo me he propuesto es estudiarla desde dentro, desde su propio acontecer y en el análisis de su proyección hacia afuera, hacia el contexto de siglo –o los siglos– en que le tocó vivir. Esta proyección me la

permitió el hecho de haber revisado su archivo completo. Tal vez este archivo haya sufrido mermas, por los avatares a que han estado expuestos todos nuestros repositorios, pero esto no impide que tengamos en sus documentos la *memoria* de la Academia, el único método posible para comprender y para asumir su lugar en la Historia del Arte.

Lo anterior explica por qué al revisar la producción artística, la vida y obra de los artistas que se formaron en la Academia se presenta básicamente sobre los datos proporcionados por el mismo archivo.

Otra cuestión son los planes de estudio. En el texto de la tesis hago alusión a algunos, sobre todo en lo que corresponde a la arquitectura, pero el examen y el análisis de todos los planes que regularon la enseñanza académica, en cada una de sus ramas, bien puede ser objeto de otra muy amplia investigación.

Introducción

Todo estudio sobre las academias de bellas artes debe partir de Atenas, del jardín dedicado al héroe Academo, en un barrio al noroeste de la ciudad, en cuyo espacio acostumbraba Platón dialogar con sus discípulos y otros sofistas. Por esta razón los atenienses hicieron costumbre llamar Academia al sitio y a la reunión misma.¹

El nombre cayó en desuso durante el largo milenio de la Edad Media, más aristotélica y escolástica, y sólo revivió cuando los eruditos bizantinos acudieron a Roma, en el siglo XV, para tratar de unificar las dos iglesias, la griega y la latina, ante la amenaza que para toda Europa significaba la expansión de los turcos otomanos. No se consiguió la unión, y la amenaza tendría que conjurarse por la espada en Viena y en Lepanto, pero si se obtuvieron otros resultados, entre ellos y no el menor, el resurgimiento del platonismo, pues es sabido que la filosofía del Renacimiento fue el neoplatonismo.

Platón y Plotino nuevamente en el primer plano del pensamiento europeo. Marsilio Ficino, que tradujo y escribió un prólogo a las obras de Plotino, era protegido de los Médicis y fue uno de los que primero revivieron el nombre de Academia, para la casa de campo en que acostumbraba reunirse con sus amigos eruditos en Florencia.

Las academias que surgieron durante la segunda mitad del siglo XV fueron muy variadas en cuanto a su organización, pero más en cuanto a sus fines. El imprescindible libro de Pevsner contiene amplísima información sobre las que se fundaron, principalmente en la península itálica. En general, podría decirse que estas primeras academias no eran otra cosa que asociaciones cuyos miembros se reunían libremente para debatir e intercambiar ideas y conocimientos en torno a temas de alta cultura. Ficino, ya mencionado, se hacía llamar Academiae Princeps. Pomponio Leto, el cardenal Besarión, el rey Alfonso de Nápoles y como éstos muchos señores se rodeaban de amigos cultos bajo el nombre de academias. No faltó, desde luego, alguna de estas reuniones presidida por una mujer, como fue el caso de Isabel de Este, en Mantua. Aldo Manucio, el celoso impresor, reunió una academia para discutir con sus amigos sobre las obras que convenía editar de los autores clásicos. Cultivar las amene letere y fuggir l'ozio, eran el objetivo de otras academias. Ocioso sería mencionar que, lo mismo que las humanidades, fueron las ciencias el tema de

estas reuniones, en las que se cultivaban la perspectiva, la geometría, la teoría de la proporción, la medicina, la música, la filología, etcétera.

Entre las academias de Bellas Artes, que son las que ahora nos interesan, la primera de que tenemos noticias es la Academia Leonardi Vinci.² No existe documentación sobre esta primera academia, lo que ha hecho que algunos historiadores duden de su existencia, pero sí se conocen dos grabados que llevan la inscripción Academia Leonardi Vin[ci] (**Fig. 1**) y Ach[ademia] Le[onardi] Vi[nci] (**Fig. 2**) respectivamente, reproducidos en el libro de Pevsner.³

El primero es un complicado entrelazo que Durero conoció y el segundo una bellísima cabeza de perfil, propia del alto renacimiento. A esta academia, probablemente, asistía Luca Paccioli cuando escribió su Divina Proportione.

Contemporánea a Leonardo, aunque nunca utilizó ni fue citada con el nombre de academia, fue la escuela para pintores y escultores que Lorenzo de Médicis fundó y sostuvo en Florencia, bajo la dirección del escultor Bertoldo. Los jóvenes que asistían no iban a aprender el oficio manual, sino a estudiar a los antiguos y modernos a través de las ricas colecciones de los Médicis.

Existe otro antecedente, que igual procede de un grabado de Agustino Veneziano, de 1531, que tiene la inscripción Academia de Bachio Bandineli. Representa una habitación en la que siete artistas trabajan en una mesa. Sobre ésta se ven dos estatuas desnudas, una masculina y una femenina. Algunos personajes dibujan; detrás, en un mueble, se advierten otros desnudos. Pevsner hace un análisis de todo el contexto y llega a la conclusión de que no se trata de una academia, como las entendemos ahora, sino de una simple reunión de Bandinelli con sus aprendices que trabajan cada uno por su cuenta. Falta, entonces, la labor docente.

La primera academia de Bellas Artes ampliamente documentada, que concuerda con la idea de una institución docente, dotada de estatutos y protegida por un mecenas, fue la Academia del Disegno fundada por Giorgio Vasari en 1563 en Florencia.

Surgidas de los mismos gremios, las academias tuvieron que librar una lucha tenaz y difícil para desprenderse de ellos. Fue el factor principal, el que provocó este enfrentamiento, la idea del genio, surgida del humanismo renacentista. El genio que hay en el artista, que es aquél dotado de la capacidad poco común de descubrir y crear belleza. La

naturaleza es bella en sí misma, pero hay otra belleza más allá de la forma, una belleza metafísica, una belleza ideal que solamente el talento del artista puede percibir. Es la belleza idea de la filosofía platónica. Esta era la razón por la que no se podía aceptar que un auténtico artista permaneciera sumido y ahogado entre la masa de artesanos que formaban los gremios. En éstos, la pertenencia estaba determinada por el material que las manos trabajaban. El talento de los artistas obligaba a una nueva forma de organización.

Emanciparse de los gremios no era fácil. Su existencia y organización databa de varios siglos y los impuestos y derechos que pagaban representaban una buena fuente de ingresos para el gobernante, que no por nada podía malquistarse con ellos.

Lo que se necesitaba era introducir en la mentalidad de la sociedad renacentista una nueva forma de organización que rompiera la excesiva normatividad que regía al gremio. Hacer del artista un productor de arte libre.

En la Florencia de Vasari, los escultores pertenecían al gremio dei fabbricanti, que eran todos los que trabajaban la piedra. Los pintores al arte dei Medici Speciali e Merciai porque trabajaban con pigmentos, aunque ya desde 1360 habían constituido una sección especial con su propio consejo.⁴ Existía también desde el siglo XIV, y a esto hay que darle toda la importancia que merece, una confraternidad llamada de San Luca, para pintores, escultores y oficios afines. Era algo muy diferente al gremio, en cuanto que sus fines eran solamente caritativos y religiosos. Este tipo de confraternidades, cofradías o compañías, nacieron y se multiplicaron en la Edad Media, en esos años en que la pobreza y el hambre cabalgaban asolando Europa, pues era la única forma en que los pobres podían ayudar a los pobres. Lo interesante es que sin tener fines económicos, asimilaban artesanos y compañeros de diferentes oficios, sirviendo como un esquema para lo que Vasari, con otros objetivos, se proponía.

La ocasión llegó en 1562. El escultor Montorsoli había donado una cripta para el enterramiento de pintores, escultores y arquitectos distinguidos. Un lugar común a beneficio de los artistas, independientemente de su filiación a cualquier gremio. El día 25 de mayo de dicho año falleció Pontormo y a sus funerales asistieron los artistas miembros de la compañía de San Luca. Sobre este esquema en que para nada se hacía sentir la presencia del gremio, Vasari celebró otra reunión para fundar la academia. Faltaba solamente la sanción del príncipe, Cosme de Médicis, quien lo aprobó y aceptó fungir como

su presidente y protector. Se elaboraron los estatutos y se verificó la reunión inaugural el 13 de enero de 1563 con el nombre de Academia del Disegno. Treinta y seis artistas, casi todos florentinos, fueron sus primeros miembros; Cosme de Médicis y Miguel Ángel fueron nombrados Capi. Subyacente quedó la compañía, para cumplir las funciones piadosas, pero la nueva institución ya pudo nombrar profesores (Visitatori) que enseñaban a los jóvenes el arte del diseño, anatomía, perspectiva y geometría.

Dos hechos fortalecieron la existencia de esta academia: Las solemnes exequias de Miguel Ángel en 1564, que resonaron en toda Italia divulgando la importancia de la nueva institución, y el decreto de 1571 que eximió a los escultores de la obligación de pertenecer al gremio del Arte dei Fabricanti y a los pintores del gremio Arte dei Medici. Pronto solicitaron su ingreso a la Academia artistas de otras ciudades, como Ticiano, Tintoreto, Palladio, Salviati y otros de la misma fama.

Adviértase, sin embargo, que la Academia del Disegno y las que le siguieron, en otras ciudades y estados no substituyeron a los gremios, porque el oficio, de hecho, se siguió aprendiendo en los talleres, al lado del maestro. En las academias se enseñaban la Historia y la Filosofía del arte, las matemáticas y la perspectiva, aquellos conocimientos que solamente jóvenes de buena educación podían asimilar. La pintura era una ciencia para Leonardo, y Miguel Ángel prefería como discípulos a los muchachos nobles, considerándolos mejor dotados.

Pero el taller seguía siendo indispensable para aprender manualmente el oficio. Habría que esperar hasta finales del siglo XVIII para que los gremios, incompatibles ya con las formas precapitalistas de producción, fueran abolidos; Jacobo Turgot en Francia, en 1776 en primer lugar y las Cortes de Cádiz, en España, en 1813. A la de Florencia siguió la Academia de Roma, cuya fundación facilitaron dos hechos antecedentes. Uno fue la compañía de artistas, asociados con fines piadosos, que se llamó Virtuosi al Pantheon.⁵ El otro fue la existencia de la congregación de San Lucas, cuya misión consistía en albergar a los artistas pobres que llegaban a Roma sin tener un maestro con quien acomodarse. Federico Zuccari, pintor que había trabajado con Vasari en la de Florencia, consiguió el apoyo del cardenal Federico Barromeo y el 14 de noviembre de 1593 inauguró la academia que llamó de San Lucas, previo servicio solemne en la iglesia de Santa Martina. La de Zuccari representaba algunos avances en relación con la del Disegno. Elegido presidente,

Zuccari instituyó la costumbre de realizar conferencias y debates sobre temas selectos y teoría del arte. Afirmaba que estas conversaciones eran Madre degli Studi e fonte viva de ogni Scienza.⁶ Podemos citar, para tener una idea de la altura de esas discusiones, algunos de los temas que se llevaron a debate: La discusión de la supremacía entre la pintura y la escultura, la definición de Disegno (un segno de dio en noi), el decoro, la composición, los movimientos del cuerpo humano, y otros del mismo nivel. Como objetivo se señaló la educación de los artistas y se preparó un cuidadoso programa. Varios profesores asumieron la responsabilidad de corregir a los alumnos y se acordó otorgar algunos premios. Otra innovación interesante fue admitir, además de los alumnos, a aquellos dilettanti de comprobada afición a las bellas artes, otorgándoles el nombramiento de “Académicos de honor y gracia”.

A las dos primeras academias italianas siguieron pronto otras, como la de Bolonia, impulsada en gran parte por el prestigio de Guido Reni y los Carracci. Uno de éstos, Ludovico, hizo el viaje a Roma para que su compañía de pintores establecida en 1598 pudiera transformarse en academia. De aquí surgiría, andando el tiempo, la famosa Accademia Degli Incamminati.⁷ Otra apareció en Milán, en 1620, patrocinada por el arzobispo Borromeo. Y muchas más, pero para nuestro objeto de estudio las que ahora interesan son las españolas y la de París.

Las estrechas relaciones que en el siglo XVI mantenían los estados italianos y la Monarquía española, tuvieron que influir para que en España se fundaran pronto academias, tomando como modelo a las establecidas en Italia durante el manierismo. Los estudios de Francisco Calvo Serraller dan cuenta de cuando menos cuatro academias de pintura en el siglo XVII, en las ciudades de Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona. La primera funcionaba ya desde la temprana fecha de 1606. Hasta se hablaba de crear una academia española en Roma, siguiendo el modelo francés.⁸

Como en Italia y el resto de Europa, los artistas en Francia se encontraban integrados en los gremios cuyas ordenanzas, señal de su importancia, estuvieron renovándose hasta 1622. Pero flotaba, y también de antiguo, la idea de liberar a los grandes artistas. Leonardo había sido invitado y huésped distinguido de Francisco I, y hasta se dice que el poderoso rey permaneció en la cabecera del gran artista, durante sus últimos momentos. Primaticcio disfrutaba de la sinecura de la abadía en San Martín de Troyes,

también otorgada por el monarca. Pousin y Freminet fueron exentados de las obligaciones propias de los gremios, y en la corte se aceptaba la figura de los valet de chambre y los brevetaires, cargos privilegiados por encima de gremios y corporaciones. Sería la presencia de un gran artista, Charles Lebrun, la que impulsó y consiguió la liberación sobre los gremios, con el respaldo del consejero real De Chermois, por un decreto de 1648 que separaba las artes nobles de las artes mecánicas. En el proyecto del consejero, para ganar la voluntad del rey, se trazaba un paralelismo entre el París de Luis XIV (todavía niño) y la Atenas de Alejandro el Grande.

Con elocuencia, los estatutos iniciaban con un elogio a la Academia de San Lucas de Roma, y se referían de inmediato a la pintura y la escultura como “Estas dos artes que la ignorancia confundía con los oficios menores”.

En 1661 Jean Baptiste Colbert fue elegido viceprotector de la Academia de París. No eran las bellas artes la vocación de Colbert, sino la política, pero en sus proyectos para construir el absolutismo tuvo que entrar la academia. Una monarquía que asumía y centralizaba todo el poder por fuerza habría de someter a sus fines la producción artística. Por conducto de un viceprotector, un director general y un cuerpo de académicos de honor, el monarca ejercía un dominio absoluto sobre la institución. Pevsner apunta la paradoja de que los artistas hubieran buscado su liberación de los gremios a través de las academias, para caer en poco tiempo bajo la dictadura de la corona, cuando las mismas se incorporaron a la estructura del Estado.

El mercantilismo fue la doctrina económica del absolutismo. Una academia central, finalmente patrocinada por el soberano, que impulsaba la economía preparando lo mismo artistas que artesanos. Como complemento, Colbert estableció también las fábricas reales que aseguraban el empleo para los alumnos salidos de las academias y una producción de manufacturas que satisfacían el mercado nacional y se exportaban atrayendo oro y plata.

El ejemplo de Francia fue pronto imitado, provocando la fundación de muchas academias, sobre todo en los estados alemanes, mosaico de pequeños territorios y fastuosas cortes. En Francia se fundaron más academias, pero todas eran filiales de la de París. En Alemania, cada príncipe organizó y orientó la suya como quiso. Pevsner da una larga lista de las que se fundaron en las cortes alemanas, y cita un dato elocuente: En 1740 funcionaban veinticinco (que ya era una cifra elevada), pero en 1790 ya había más de cien.

Entre todas sobresalieron Dresde, Berlín, Viena. En muchos casos, se hizo explícita la justificación de su erección: el beneficio económico que el Estado esperaba obtener de ellas.⁹

El ansia academicista se extendió por toda Europa, de Estocolmo a Nápoles y de San Petersburgo a Madrid.

En España, el primer intento para establecer una academia tuvo lugar en 1726, emprendido por el pintor miniaturista Francisco Antonio Meléndez. Este artista había pasado muchos años en Italia, en la que había conocido varias academias. Al regresar a su país, citando como ejemplo las de Roma, París, Florencia y Flandes, escribió un proyecto que presentó ante el rey, en ese momento Felipe V.¹⁰ El proyecto contiene buenos razonamientos, pero no recibió ninguna respuesta.

En 1734 una desgracia conmovió a Madrid: el incendio del palacio real, el viejo alcázar de los Austria, en el que se perdieron buena parte de las pinturas de las reales colecciones. Felipe V, para curar esta herida nacional, se propuso construir un nuevo palacio, sumamente ambicioso, que empezó a construirse en 1736 bajo la dirección del arquitecto Sacchetti. Se trataba de presentar ante el mundo la imagen de una todavía poderosa monarquía. El programa escultórico incluía noventa y cuatro esculturas de los reyes de España, y su ejecución fue encomendada a Juan Domingo Olivieri, escultor originario de Carrara que llegó a España en 1740. La concentración de artistas para las obras del real palacio, muchos de ellos extranjeros, debió sin duda influir para que madurara la idea de establecer una academia. Al frente de sus escultores, Olivieri formó una escuela de dibujo, en su misma casa, y de aquí germinó "la idea de fundar una verdadera academia de Bellas Artes. El proyecto contó con el apoyo de don Sebastián de la Quadra, marqués de Villarias y ministro de Estado, y fue aprobado por el rey el 22 de abril de 1744.¹¹

Una Junta Preparatoria gobernó la provisional academia, hasta la real aprobación, ya por Fernando VI, en 1752. Los ocho años transcurridos, que parecen un lapso demasiado largo, se gastaron en una lucha intensa entre dos sectores interesados en controlar la institución, la aristocracia y los académicos. Finalmente y tras de haberse redactado tres diferentes versiones de los estatutos, el poder se inclinó al lado de la primera, por ser el apoyo inmediato del rey y muy a pesar de la presencia de artistas tan importantes como

Antonio Rafael Mengs, que pugnaban por una academia manejada por ellos mismos, sin una sumisión, hasta donde fuera posible, a una política y a un gusto oficiales.

De todas formas, una vez erigida la Academia de San Fernando sería la madre de todas las academias españolas, aproximándose así al sistema francés de una academia central y academias filiales de provincia.

A la de Madrid siguió la academia de San Carlos de Valencia, erigida en 1768 ya bajo el reinado de Carlos III.

Este nuevo monarca subió al trono en 1759, al heredar a su hermano Fernando que no dejó sucesión directa. Desde 1734 Carlos era rey de Nápoles, en 1741 fundó la Scuola del Disegno, más tarde Academia, patrocinó las excavaciones de Herculano y Pompeya y tuvo en su corte a Mengs, de manera que su formación le predisponía para ejercer en España un gobierno inclinado a las bellas artes.

Carlos III era aficionado al grabado. Las circunstancias de haber enviado a Nueva España a uno de sus buenos grabadores, unida a su proclividad por las academias y el neoclasicismo, no podían sino culminar en la fundación de una nueva academia, esta vez ultramarina, en la Ciudad de México. La Historia de esta benemérita institución será la materia de los siguientes capítulos.

¹ Para la Historia de las Academias de Bellas Artes, consúltese el erudito libro de Nikolaus Pevsner Academias de arte: pasado y presente, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1982.

² Anterior a 1516, año de la muerte de Leonardo.

³ Op. Cit., figs. 1y 2.

⁴ Ibid, p. 43.

⁵ Disponían de capilla propia en el Panteón y cripta especial, realizaban exequias para sus difuntos y pagaban la dote de los cofrades pobres; Pevsner, Op. Cit., p. 51.

⁶ Pevsner, Op. Cit., p. 53.

⁷ Ibid, p. 59.

⁸ Calvo Serraller, Francisco, en "Epílogo" a Academias de Arte, de Pevsner.

⁹ Pevsner, Op. cit., p. 110, 112.

¹⁰ Claude Bedat, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Fundación Universitaria Española-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 27.

¹¹ Ibid, p. 31.

Capítulo I.

La fundación de la Academia de San Carlos

Hubo en la Ciudad de México un primer intento para formar una academia “o sociedad o compañía” de pintura en 1754, cuya primera noticia proviene de Bernardo Couto en su Diálogo de la Pintura en México.¹

Posteriormente, el ilustre investigador Henrich Berlín encontró cuatro documentos en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México, que corroboraban las noticias de Couto y que fueron publicados por Xavier Moysén² Couto atribuyó la dirección y la iniciativa de esta academia a Miguel Cabrera, pero del texto de los documentos se desprende que fue José de Ibarra quien la presidió como el “artífice decano en el nobilísimo y liberal arte de la pintura”. Entre los otros integrantes se encontraban pintores conocidos como fray Miguel de Herrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Martínez, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcívar y Miguel Cabrera. Era miembro también el arquitecto Miguel Espinosa de los Monteros, “maestro mayor del arte de arquitectura y corrector de matemáticas”, de donde se infiere que el propósito era no solamente practicar y enseñar la pintura, sino también la arquitectura.

Los documentos de Berlín contienen el acta constitutiva de la Sociedad o Academia, celebrada ante escribano público y un poder general otorgado a un José Vázquez, apoderándolo para que compareciera ante la corte de Madrid a solicitar la real aprobación, con todos los privilegios inherentes. Lo que interesaba a estos artistas era obtener las mismas prerrogativas que en los estatutos de la Academia de San Fernando se dispensaba a los académicos de la Península.

El intento fracasó. No tenemos noticias de que el personero hubiera llegado a la corte, mucho menos de que hubiera sido recibido; ni las tenemos de actuaciones posteriores de la incipiente academia, que seguramente se fue desvaneciendo al faltarle el real favor. El error de

estos artistas fue creer que podían fundar una academia siguiendo el procedimiento por el que se habían fundado las academias del Renacimiento, a impulsos de los mismos artistas. Pero de esto ya habían pasado doscientos años y en pleno siglo del absolutismo no se podía emprender ningún proyecto que no contara de antemano con la aprobación del rey. Mal le hubiera parecido a Fernando VI, en caso de que hubiera llegado a enterarse que apenas dos años después de que aprobara, tras de muchos esfuerzos, la academia madrileña, estos criollos pretenciosos intentarían, por su cuenta, establecer una institución semejante.

Fracasado el proyecto, habría que esperar un cuarto de siglo para que en el reinado de Carlos III volviera a pensarse en una academia novohispana, pero no emanada de la espontánea voluntad de los súbditos, sino como parte de la política de Estado.

La fundación de San Carlos guarda mucha semejanza con la fundación de la de San Fernando de Madrid, ya que ambas, junto a las de San Carlos de Valencia, San Luis de Zaragoza, y La Purísima Concepción de Valladolid, conforman el ciclo de academias erigidas a la luz del pensamiento de los soberanos ilustrados de la casa de Borbón. En los casos de Madrid y México el proyecto hubo de nacer de dos artistas, y sus respectivas escuelas de arte: Domingo Olivieri y su escuela particular de escultura, en el caso de España, y Jerónimo Antonio Gil con su escuela de grabado, en el caso de México. En ambos casos al talento del artista hubo de avalar la influencia de algún grande de la corte, el marqués de Villarias en el primer caso y Fernando José Mangino, en el segundo. Y una y otra tuvieron que iniciarse como escuelas provisionales de bellas artes, gobernadas por una Junta preparatoria, en tanto se lograba el favor real: 1744-1752 para Madrid, 1781-1783 para México.

Podemos así considerar que nuestra fundación hubo de transcurrir por tres etapas: Escuela de grabado (1778-1781), escuela provisional de Bellas Artes (1781-1783) y Real Academia a partir de 1783. Tenemos sin embargo un indicio de que tres años antes, en 1775, flotaba en las

esferas del gobierno español la idea de establecer en la Nueva España algo así como una academia de bellas artes, de acuerdo con una carta que encontró don Diego Angulo Iñiguez, en el archivo de la Academia de San Fernando de Madrid, en la cual el marqués de Grimaldi se refería al encargo conferido al grabador Tomás Prieto para que formaran una lista de las piezas existentes en la Academia de las tres Bellas Artes, con el fin de enviarlas a México.³

Por otra parte, Thomas Brown se ha referido al ambiente propicio para las academias que se estaba generando en la Nueva España, con los ilustrados de la colonia como José Ignacio Bartolache, Joaquín Velázquez de León, Juan Benito Díaz de Gamarra y los jesuitas Francisco Alegre, Andrés Cavo, Francisco Javier Clavijero y Pedro Márquez. Academias de Geometría, Anatomía Práctica, Letras y Matemáticas, habían surgido en esos mismos años en que nació la de Bellas Artes.⁴

En España, Carlos III parecía preocupado por algunas anomalías y desatenciones de sus casas de Moneda en las colonias de América. Por esta razón había mandado un grabador académico de San Fernando, Francisco Casanova, para que se encargara de la grabaduría mayor de la casa de México, pero en poco tiempo empezó este artista a perder la vista, de manera que en 1773 se nombró, como su lugarteniente, a Alejo Bernabé Madero, quien vino con nombramiento de grabador honorario, inferior en rango a Casanova. Parece que Madero no era académico, lo que movió el ánimo del rey a designar otro que sí lo fuera, Jerónimo Antonio Gil, académico de San Fernando en el ramo de grabado, quien pasó con el cargo de grabador propietario, nombrado el 15 de marzo de 1778.⁵ Substituía a Casanova, a quien habían jubilado en abril de 1777. Arribó Gil a Veracruz el 5 de diciembre de 1778⁶ en el navío Nuestra Señora del Rosario y San Francisco. Un cargamento de 24 cajas constituía su equipaje, que contenía materiales, utensilios, dibujos, libros, estampas y bajorrelieves. Entre los libros, los Estatutos de la Academia de San

Fernando, lo que confirma la idea de que ya, desde España, el nuevo grabador mayor había pensado, seguramente con anuencia de la corte, en un proyecto de academia de Bellas Artes.

Aparejada a su nombramiento de grabador mayor y propietario de la Casa de Moneda, Gil traía la encomienda real de establecer una escuela de grabado, con “la obligación de enseñar a los discípulos que se os pongan, para destinarlos a las demás casas de moneda de Indias”.⁷

Como artista formado en el más puro academicismo, Gil traía en sus 24 cajas una serie de estampas y libros adecuados a la enseñanza del dibujo, cimiento y base de todas las bellas artes. Entre los libros la Iconografía de Ripa, la Anatomía de Vesalio, Arte de la pintura de Francisco Pacheco, Museo Pictórico de Palomino, Simetría del cuerpo humano de Durero, De Varia commensuración de Arfe y Villafañe, las Metamorfosis de Ovidio y otros por el mismo estilo. Valiosas como los libros fueron la colección de 106 piezas entre dibujos, modelos y reproducciones escultóricas, así como una colección completa de “azufres” que por ser única fue motivo de la discreta renuencia, al fin vencida, de los académicos de San Fernando, institución que se veía desposeída de estas piezas adquiridas en Italia. Antonio Ponz e Ignacio Herosilla, secretario uno y académico de honor el otro, insinuaban al ministro José de Gálvez la delicadeza de esta decisión.

Gil se trasladó de inmediato del puerto de Veracruz a la ciudad de México y fue discernido en el cargo de grabador mayor de la Real Casa de Moneda el 24 de diciembre de 1778. Alejo Madero, bastante molesto, compareció ante Mangino para aclarar en qué condición quedaba, recibiendo la respuesta de que continuase como grabador honorario, hasta su jubilación que tuvo lugar el 9 de mayo siguiente.⁸

Aunque Madero, sintiéndose desplazado, tardó en entregar formalmente las oficinas de grabado a Gil, éste inauguró la escuela de grabado, como lo aseguraba en uno de sus memoriales, apenas al tercer día de su llegada a la Ciudad de México. Las clases se iniciaron en la mucha

incomodidad de los aposentos de la Casa de Moneda, con los cuatro discípulos que vinieron con Gil desde Madrid y los tres que trabajaban y aprendían como oficiales en la dicha Casa de Moneda. Los primeros eran Gabriel y Bernardo Gil, hijos del grabador, Tomás Suría y José Esteve; los segundos eran Lorenzo Benavides, Ignacio Bacerot y José Leonel de Cervantes.

Alguna ampliación se hizo en los aposentos de la Casa de Moneda, pero la creciente afluencia de los alumnos que acudían con la intención de aprender el dibujo, base de toda ocupación artesanal, pronto rebasó el espacio de la escuela, lo que debió causar gran satisfacción a Gil, determinándolo a apresurar la realización del proyecto de construir, sobre el éxito de la escuela de grabado, una completa Academia de Bellas Artes.

El mérito de proyectar la Academia debemos atribuirlo a Gil. Contrario a lo que opina Brown⁹ en el sentido de que era un artista de segunda línea, yo pienso que gozaba de mucha estimación no solamente en la Academia, sino también en la corte, por la coincidencia que hubo con Carlos III, que se sabe era especialmente aficionado al grabado y hasta manejaba con destreza la punta y el buril.¹⁰

Los documentos oficiales y las reales provisiones que se cruzaron entre la Nueva España y la metrópoli se refieren a José Manguino como el promotor y fundador de la Academia, ciñéndole el laurel que en justicia corresponde al grabador. Sin embargo, que éste cruzó el Atlántico madurando el proyecto ya iniciado desde España, lo acredita el hecho de que trajera consigo los Estatutos de la Academia de San Fernando y de que, en las citadas 24 cajas que bajaron del mismo navío, vinieran libros, estampas y aún instrumentos que excedían lo necesario para el solo aprendizaje del grabado. En un escrito posterior en que Gil se refería al proceso de fundación, el maestro grabador confesaba con amargura sus penalidades:

Viendo yo la disposición de los hijos de este país
propuse a dicho señor [Manguino] la fundación de una

Academia de las artes, me puso varias dificultades; yo seguí insistiéndole varias veces padeciendo en esto lo que yo solo me sé.¹¹

Lo que sucedió fue lo único que podía suceder, en una estructura política en la que el rey descansaba su poder en el apoyo de la nobleza y los altos funcionarios de la administración. Mangino, Superintendente de la Casa Moneda, tenía acceso al virrey mientras que Gil, con toda su calidad de artista, no podía esperar más que la estimación y el aprecio real, pero nunca influir en los actos de gobierno. Si Gil no hubiera recurrido al amparo de Mangino y hubiera presentado directamente su proyecto al virrey, se hubiese expuesto al fracaso, como habían fracasado José de Ibarra en 1754 o, en España, Francisco Antonio Meléndez en 1726.¹²

El procedimiento para la fundación se inició con el escrito que Fernando José Mangino presentó al virrey Martín de Mayorga el día 29 de agosto de 1781. Además de adjudicarse la idea de la fundación, exaltaba la disposición de los habitantes de la colonia para el aprendizaje de las bellas artes, señalaba la utilidad que esta institución reportaría para todo el reino y elogiaba la voluntad del soberano siempre proclive a derramar benevolencia sobre sus vasallos. Funcionario perspicaz, Mangino proponía ya en este su primer proyecto las dos cuestiones cuya discusión podrían haber retardado la decisión real. Una era la instauración de una Junta que gobernaría y encauzaría la naciente institución por el tiempo que tardara en emitirse la real aprobación. La segunda cuestión era la manera en que la futura Academia se sustentaría, con los recursos del mismo virreinato, afectando lo menos posible las rentas de la Corona.

Sobre la Junta, Mangino propuso que se integrara con un protector, el cargo más elevado, un viceprotector, cuatro consiliarios, un secretario y un director general, siguiendo en todo los lineamientos experimentados en Madrid para la erección de la Academia de San Fernando. Para el funcionamiento, propuso reunir una congrua dotación exhortando a los tribunales de Minería y

del Consulado, a la Ciudad de México, a los obispos y arzobispos, cabildos eclesiásticos y a los particulares, a que proporcionaran algunas sumas, sin descuidar la posibilidad, en el momento pertinente, de ocurrir al favor del rey. El 12 de septiembre de 1781 el virrey Martín de Mayorga recibió y aceptó de buen grado el proyecto.

En nombre del rey, Mayorga se declaró por protector nato y señaló a Mangino como viceprotector. Estos cargos, aclaraba, quedarían vinculados a los de virrey y Superintendente de la Casa de Moneda, respectivamente. Pero se reservó el derecho de elegir a los consiliarios, al secretario y al director, que obviamente no podría ser otro que Jerónimo Antonio Gil. Para reunir la dotación, hizo girar oficios a las corporaciones sugeridas por el superintendente, así como a los vasallos importantes y ricos del virreinato.

De inmediato los tribunales de Minería y del Consulado ofrecieron cinco mil y tres mil pesos, respectivamente, la Ciudad de México ofreció mil y los particulares, en una primera exhibición, reunieron siete mil ochocientos pesos que constituyeron el primer fondo dotal. Los cabildos eclesiásticos y los obispos, por el contrario, sin desatender las exhortativas del virrey, se excusaron bajo el pretexto de que sus rentas estaban muy gravadas. Nadie debió creer la razón de esta negativa, ¿cuál era entonces la causa de que la Iglesia no quisiera separar parte de sus pingües rentas para complacer al monarca auxiliando a la futura Academia? Solamente pudo ser una: el recelo y la desconfianza contra una institución que nacía de la filosofía de la Ilustración, dirigida exclusivamente al estudio y a la práctica de las bellas artes y en consecuencia ajena a toda enseñanza escolástica y religiosa.

El virrey mandó integrar un expediente con todo lo actuado y lo remitió a la corte. Casi seis meses después, el 4 de abril de 1782, Mangino volvió a promover, esta vez informando a Mayorga del fondo reunido y proponiéndole, para conformar la Junta Preparatoria, a los siguientes personajes: Para viceprotector se propuso él mismo; para consiliarios al corregidor y

al regidor decano de la nobilísima Ciudad de México, Francisco Antonio Crespo y José Ángel de Cuevas y Aguirre, respectivamente; al prior y al cónsul más antiguo del Consulado, don Antonio Barroso y Torrubia y don Antonio Basoco, respectivamente; al administrador general y el director del Tribunal de Minería, Juan Lucas de Lasaga y Joaquín Velázquez de León, al marqués de San Miguel de Aguayo y al mariscal de Castilla y marqués de Ciria. Para secretario propuso al apartador general José Ignacio Bartolache y para director general a Jerónimo Antonio Gil.¹³ Solamente dos días después, el 6 de abril, el virrey Mayorga creó la Junta Preparatoria, en los mismos términos en que la había sugerido Mangino¹⁴ y señaló el 25 de junio de 1782 para que tuviera lugar la primera sesión, propiamente la instalación de la Junta, en el real Palacio.¹⁵ Hasta aquí alcanzaban su competencia y autoridad. Los pasos siguientes tendrían que venir de la Corona.

El director general quería apresurar el proceso de fundación; el 4 de julio de 1782 solicitó ante la Junta que se suministraran papel, carboncillos y láminas a los discípulos de notoria pobreza, sus “pobres de solemnidad”. Le animaban, como le animarían durante todo su magisterio, el amor y la preocupación por los estudiantes de pocos recursos. Casi enseguida, el 18 de julio de 1782, presentó un escrito que por el alcance y audacia de su contenido induce a pensar en la seguridad que tenía de que su proyecto de academia habría de cristalizar.

En primer lugar, propuso que se nombraran profesores de la Academia de San Fernando para que vinieran a enseñar las bellas artes a México, pero en su euforia no se conformó con menos que las figuras principales de la corte. Para las clases de pintura, en primer término propuso a Salvador Maella; para las de escultura a Isidro Carnicero y para la arquitectura a Juan de Villanueva. En segundo lugar, previendo que los anteriores no aceptaran, sugirió a Agustín Esteve para la pintura, Ildefonso Bergaz para la escultura y Antonio Machuca para la arquitectura. En segundo término solicitó una colección de vaciados de estatuas griegas y

romanas, de cabezas, pies y manos existentes en San Fernando y una serie de libros y estampas, todos de corte clásico, para la enseñanza académica.¹⁶ Los libros solicitados eran Herculano y Pompeya, Ornatos de las logias de Rafael, estampas de la Calcografía Real, Jarrones etruscos, retratos por Deling y Drebed, Estampas de la columna Antonina, Antigüedades de Palmira, obras de Piranesi, Estampas de Le Poutre, Historia de España del padre Mariana, La conquista de México por Solís, Crónicas de los reyes de España editadas por Sancha y La guerra de Yugurta de Salustio. La Junta recibió el escrito de Gil y pasados unos días los remitió a Madrid.

Mientras la corte proveía las plazas propuestas por Gil, éste, que no perdía tiempo, contrató a los pintores de mayor prestigio en el virreinato para que desempeñaran la tarea de correctores en las clases de dibujo, siguiendo siempre el modelo de la Academia de San Fernando. Fueron estos artistas Francisco Clapera, José Alcívar, Rafael Gutiérrez, Andrés López, Juan Sáenz, Mariano Vázquez, Manuel Serna y Manuel García. Para las clases de escultura llamó a Santiago Sandoval y para principiar con la de arquitectura al ingeniero militar Miguel Costansó y a Damián Ortiz de Castro.¹⁷ Francisco Antonio Vallejo empezó también a trabajar en la Academia, pero sus enfermedades no le permitieron permanecer en ella más que dos meses. Con estos artistas empezó a trabajar la futura Academia. Ellos fueron, junto con Gil, los verdaderos fundadores. En poco tiempo, el 25 de agosto de 1782, se verificó la primera distribución de premios, escogiéndose esta fecha para celebrar, con ella, el cumpleaños de la princesa de Asturias.

Enterado el rey de todos los pasos seguidos para la fundación de la Academia dispuso, como era pertinente, que su virrey en la Nueva España le hiciera un informe sobre la conveniencia de dicha fundación, pues no se podían crear instituciones sin una verdadera justificación. La tarea le fue encomendada a la persona idónea, don Ramón de Posada, entonces fiscal de la Real Hacienda. Hombre ilustrado, escribió un informe que presentó al virrey, ya para

entonces Matías de Gálvez, que éste a su vez remitió a Madrid. Entre muchos aspectos interesantes se destacan dos, uno teórico y otro pragmático.

El primero es una apología del dibujo, para lo cual se apoyó Posada en el Museo Pictórico de Palomino. Es el dibujo la base en que descansan todos los oficios y los artefactos, además de que es útil para todas las artes, incluyendo la guerra. Su razonamiento pragmático consistía en advertir cómo la riqueza América se fugaba hacia otras naciones cuyos productos atestaban los mercados. Un párrafo muy elocuente de su discurso lo dejaba bien claro.

De aquí viene el gravísimo daño del consumo de las obras extranjeras. No ha muchos días que el fiscal, en una de las principales casas de esta capital vio y oyó con sumo disgusto celebrar sillerías de caoba hechas en Jamaica, lienzos pintados en Roma, relojes de Londres y espejos de Venecia. Así es todo lo demás. La Francia, la Inglaterra y todas las potencias aplicadas y económicas surten la América de obras industriales; la América las recompensa generosamente con su plata y oro y con sus preciosas producciones.¹⁸

Su idea era que la enseñanza del dibujo en las aulas de la Academia proporcionaría mejor formación a los artesanos, capacitándolos para competir con éxito contra los productos provenientes de otros países, con el consiguiente beneficio para la nación y el Estado. Posada tomaba estos conceptos del Discurso sobre la educación popular de los artesanos, de Campomanes, obra de ideas muy avanzadas en su momento. No cabe duda que el mercantilismo era la praxis de la ilustración. Al leer el informe de Posada, no podemos menos que recordar el discurso pronunciado por el ministro Hagerdon ante la Academia de Dresde en 1763:

el arte puede ser contemplado desde un punto de vista comercial[...] y así como producir excelentes artistas redundaría a favor del honor de un país, no es de menor utilidad elevar la demanda extranjera de los propios productos industriales.¹⁹

O el del canciller Heinitz, en la Academia de Berlín, ante Federico el Grande en 1788:

No perseguimos otro objetivo que el de realzar la industria nacional. De la misma manera que Francia e Inglaterra en la parte occidental, Italia entre las provincias del sur de Europa, han hecho del arte una importante fuente de ingresos, así nosotros pretendemos convertir Berlín y el Estado prusiano en un almacén de arte para las regiones norteamericanas de nuestro continente.²⁰

El informe de Posada está fechado en 13 de julio de 1783, y el día 31 siguiente se trasladó al soberano. Revisado el expediente y los informes, Carlos III expidió su real provisión fechada en Madrid el 25 de diciembre de 1783 en uno de cuyos párrafos, después de hacer la relación de antecedentes, mandaba:

Quiere S.M. que desde luego tenga efecto, y así queda erigida, establecida y aprobada en Real Academia de las Artes con el título de San Carlos de Nueva España.

En otro párrafo mostraba su largueza, al dotar a la Institución con nueve mil pesos anuales sobre las reales cajas de la capital, y otros cuatro mil, también anuales, del producto de temporalidades y, en defecto de éstas, del ramo de vacantes mayores y menores de toda la Nueva España. Esta regia dotación empezaría a correr desde el 1º de enero de 1784.

Mandaba también que mientras se expedían las normas para su gobierno y administración, continuara gobernándose por los mismos individuos que componían la junta preparatoria, prometía proporcionarle maestros consumados para la enseñanza de las artes y le cedía, en tanto se reunían fondos para construir un edificio adecuado, el Colegio de San Pedro y San Pablo o algún otro de los pertenecientes a los regulares extinguidos. Agradecía las contribuciones a los reales tribunales del Consulado y Minería, a los Ayuntamientos de México, Veracruz y Querétaro, a las villas de San Miguel el Grande, Orizaba y Córdoba, y a los sujetos particulares que habían atendido las solicitudes de ayuda.

Finalmente, designó al virrey como viceprotector y a Mangino su lugarteniente y sustituto perpetuo. El virrey Matías de Gálvez recibió la real provisión y ordenó su publicación en todo el virreinato por bando de 2 de abril de 1784.²¹

Estaba la Academia erigida, dotada e investida de todas las prerrogativas que le daba la real protección, pero faltaban los estatutos para que pudiera trabajar, ya no como una escuela de dibujo y principios, sino como una verdadera Academia. Mientras se continuaron las clases bajo la corrección de los profesores criollos y se mantuvo el entusiasmo de los alumnos con nuevas distribuciones de premios. En total, entre la primera distribución verificada el 23 de agosto de 1782 y la octava, verificada el 12 de febrero de 1784, se realizaron ocho ceremonias de premiación. Thomas Brown ha señalado perspicazmente que hasta ese momento y de acuerdo con los premios otorgados en estas primeras distribuciones, prevalecía la idea de impulsar y utilizar la Academia como un dispositivo para mejorar la calidad de la mano de obra artesanal. Sería el caso, por ejemplo, de las clases de flores y ornamentación.

Este estado latente de vida artística esperaba solamente los Estatutos que el rey prometiera para funcionar como una auténtica Academia de Bellas Artes, desprendiéndose del magma artesanal.

Fue en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, en el severo palacio de Juan de Herrera, que el 18 de noviembre de 1784 expidió Carlos III la real cédula de erección y dotación (en realidad refrendaba la real provisión de 25 de diciembre de 1783) y le otorgaba sus Estatutos. Tomados en gran parte de los de San Fernando, estos Estatutos le dieron a la Academia su definitiva organización, con todas las gracias y privilegios inherentes a su real patrocinio. De acuerdo con el modelo español, el gobierno de la Institución quedó estructurado con el monarca en la cúspide, considerado protector, y el virrey considerado viceprotector. Mangino, que originalmente se había autopropuesto como viceprotector, tuvo que conformarse con el cargo de lugarteniente y sustituto de aquél, con derecho a convocar y presidir todas las juntas. Seguía en jerarquía el cuerpo de consiliarios y debajo de éste el de académicos de honor. Todos estos funcionarios eran escogidos atendiendo a la calidad de la persona y no por sus conocimientos o ejercicio del arte. La única excepción que conocemos fue la del ingeniero militar Miguel Costansó, primer profesor de matemáticas y arquitectura, elevado en poco tiempo a académico de honor. La parte estrictamente académica quedaba estructurada con un director general a la cabeza, las direcciones particulares, los tenientes, los académicos de mérito, los académicos supernumerarios y los alumnos.

El objeto de los estudios era la enseñanza del dibujo, la pintura, la arquitectura, la escultura y el grabado en lámina y en hueco. Es significativo que el grabado se incluyera en el mismo rango que las otras bellas artes, cuando en España, en las primeras versiones de los estatutos de San Fernando no se hallaba incluido junto a la pintura, la escultura y la arquitectura y no sería sino hasta las reformas de 1757 cuando se le consideró hermanado a las otras tres ramas plásticas. Influyó sin duda, el hecho de que el embrión de la academia hubiera sido la escuela de grabado de la Casa de Moneda y el principal promotor un maestro de grabado. No pasaría mucho tiempo, sin embargo, durante la controversia surgida entre Jerónimo Antonio Gil y los primeros

profesores peninsulares, sin que se manifestaran los resabios despectivos contra el grabado, en las palabras de los segundos que desdeñosamente decían de Gil “lo que practica no es sino un agregado de las nobles artes”²²

La instrucción, y esta fue una de las mayores virtudes de casi todas las academias de arte, era gratuita, correspondiendo a las avanzadas ideas de la Ilustración, y para que ningún joven abandonara los estudios por falta de recursos se establecieron desde el principio dieciséis pensiones, distribuidas entre todos los ramos para beneficio de los españoles “de aquellos o de estos reinos” y con la inclusión forzosa de cuatro pensionados que fueran indios puros. Este beneficio de becar alumnos de escasos recursos se conservó por fortuna a lo largo de toda la Historia de la Institución.

Más que en otra parte, la generosidad del monarca se reflejó en las pensiones, sujetándolas a un criterio que como en ningún otro aspecto revelaba el espíritu ilustrado de Carlos

III:

Quiere su majestad que la cuota de cada una, sea la que baste para la honesta manutención y vestido de un pobre honrado, de suerte que ni haya superfluidad ni miseria, ni tenga el pensionado necesidad de emplear su tiempo en buscar su subsistencia, ni en otra cosa que la aplicación continua a su arte y en la asistencia a los estudios.

Como en el caso de San Fernando y al mismo tiempo para reafirmar la separación respecto de los gremios, el rey otorgó a todos los académicos de mérito que no tuvieran algún título de nobleza (como en general no los tenían) todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones de que gozaban los hijosdalgos, escaño inferior de la nobleza. A los académicos supernumerarios únicamente se les eximió de los cargos públicos y concejales.

En los estatutos se garantizaba a los académicos de mérito el libre ejercicio de la profesión, y al mismo tiempo se conminaba a los jueces y tribunales a que se abstuvieran de incorporarlos a gremio alguno. Por el contrario, sancionaban a los académicos, en caso de afiliación gremial, con la pérdida de todos sus honores y privilegios.

En otro orden de cosas, la erección de la Academia vino a establecer un monopolio sobre la producción artística, especialmente en la arquitectura porque en ésta no se trataba sólo de tasaciones, sino del lucrativo oficio de la construcción. Hasta ese momento, dicho ejercicio estaba reservado a los arquitectos y a los alarifes que tenían una carta de examen obtenida ante los veedores del gremio, especialmente los maestros mayores, título que por facultad propia podían otorgar los cabildos, ayuntamientos y corporaciones religiosas. Regulaban el ejercicio de la construcción las Ordenanzas de albañilería de 1599, reformadas en 25 de abril de 1746 con el nuevo título, más acorde con los nuevos tiempos, de Ordenanzas de arquitectura.²³

El conflicto academia versus gremio era inevitable y se resolvió a favor de la primera. El Estatuto 29, párrafo 3º era tajante:

Ningún tribunal, juez, magistrado, ni ayuntamiento o comunidad podrá conceder título o facultad para tasar, medir ni dirigir fábrica a persona alguna que no sea director o académico de mérito en arquitectura.

El mismo ordenamiento admitía, sin embargo, que los cabildos y ayuntamiento, fuera de la Ciudad de México, pudieran nombrar sus arquitectos o maestros mayores, pero cuando éstos no fueran académicos quedaban obligados a presentarse a examen ante la Academia dentro de un plazo de seis meses, so pena de sufrir la anulación de su título. Esta leve tolerancia hacia las ciudades del interior, se debió a las grandes distancias dentro del territorio de la Nueva España, las escasas comunicaciones y la falta palpable de buenos artistas fuera de la ciudad de México.

Era tan imperativa esta decisión que en el párrafo 2º del mismo estatuto se mandaba que desde el mismo día de su publicación, los jueces magistrados y tribunales se abstuvieran de nombrar tasadores judiciales si no era de una lista de aprobados que el secretario de la Academia debía remitir al principio de cada año. Como un complemento, para reafirmar la insubsistencia de la arquitectura como actividad gremial, el estatuto 30 párrafo 7 sancionaba, a los académicos que residieran fuera de la capital, con la pérdida de los privilegios inherentes si se incorporaban a algún gremio.

De esta manera los nombramientos de maestros mayores perdieron paulatinamente toda significación, ante la calidad jerárquica y la protección brindada a los académicos de mérito.

El problema grave y concreto se presentó para algunos arquitectos que en el momento de promulgarse los estatutos de Carlos III detentaban nombramientos de maestros mayores, como fueron los casos de José Damián Ortiz de Castro e Ignacio Castera. Ortiz de Castro era maestro mayor de la Ciudad de México y de la Santísima Iglesia Catedral. Castera, al parecer más pretencioso, se ostentaba como Maestro mayor primero, veedor de Arquitectura de la Nobilísima ciudad, real desagüe y agrimensor de tierras, aguas y minas, y socio de mérito de la Real Sociedad Vasco-gada.²⁴ Pero ninguno de los dos, con todos sus títulos encima, pudieron eludir la obligación de someter sus planos al dictamen de la Real Academia, lo que debió resultar hasta cierto punto humillante. Ortiz de Castro, que era ayudante de Costansó, se apresuró a pedir el grado de Académico de Mérito en septiembre de 1788, presentando para el efecto el plano, corte y fachada principal para el reedificio de la iglesia de Tulancingo. Turnóse el expediente a Costansó; que lo revisó y formuló un informe favorable, encontrándolos adecuados (“salvo un detalle del coro”), con la consecuente opinión de que el solicitante era acreedor al grado de académico de mérito,²⁵ mismo que le fue otorgado por la Junta Ordinaria el 31 de octubre siguiente.²⁶

Ignacio Castera, en cambio, asumió una actitud de mayor dignidad o soberbia. Haciendo gala de sus conocimientos presentó un detallado estudio con seis planos para reedificar las casas y el convento de La Enseñanza, pero el proyecto fue objetado por Costansó. Volvió a presentarlo, reformado, y por segunda ocasión fue seriamente objetado, esta vez por Antonio González Velázquez. No quedó al arquitecto otro camino, acaso menos digno, que unirse en abril de 1790 a otro grupo de arquitectos en el que estaban José García Torres, José Álvarez, Francisco Guerrero y Torres, Eligio Delgadillo y José del Mazo y Avilés para solicitar directamente al virrey el nombramiento de académicos de mérito, sin pasar por el examen correspondiente. La respuesta del virrey Flores fue ambigua; por una parte les otorgó la gracia del nombramiento, pero con la condición de que antes de emprender cualquier fábrica sometieran sus planos a la aprobación de la Academia, cosa que no regía, según los estatutos, para los académicos de mérito.²⁷

La benevolencia del monarca, con los beneficios antes citados y la congrua dotación de trece mil pesos anuales con que obsequió a la Academia, era convincente y digna de elogios, pero debajo de este manto de esplendidez se trataron aspectos que no podrían tratarse en foro abierto. Carlos III no podía olvidar la polémica sostenida por el grupo de artistas contra los intereses de la corte, que había dilatado la erección de la Academia de San Fernando de Madrid. Desde 1744 en que Domingo Olivieri presentara su proyecto de Academia, hasta 1752, en que Fernando VI le diera formal existencia, hubieron de rehacerse los estatutos por lo menos en tres ocasiones, según pesaba más o pesaba menos la influencia de cada grupo en la disputa por la conducción de la futura Academia.²⁸ Para que en la academia mexicana no se suscitara algo semejante, aparejada a los Estatutos y a la Real Provisión de dotación y erección, el ministro Universal de Indias y marqués de Sonora, José de Gálvez, pasó al virrey Matías de Gálvez (sobrino suyo) una Instrucción reservada, cuyo objeto era allanar y prevenir, desde el marco de la experiencia habida en las otras fundaciones (San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia) las posibles

dificultades e inconformidades que pudieran surgir al aplicarse los estatutos. Detrás de la imagen paternalista que derramaba bienes sobre sus vasallos, se ocultaban la praxis del poder y la política oculta, de camarilla, decididas a defender los intereses económicos y la invulnerabilidad política del soberano.

La advertencia de Carlos III, para frenar cualquier audacia o pretensión de sus académicos, era tajante:

Tampoco se hace mención en los Estatutos de varios empleos, clases y graduaciones que hay en la Academia de San Fernando y en otras; su Majestad no tiene a bien que los haya en la suya de San Carlos de Nueva España y es su voluntad que sobre éstos y otros semejantes puntos no oiga vuestra Excelencia a persona alguna, mucho menos a los profesores, ni tolere que se atrevan a interpretar ni eludir las leyes que se ha dignado dictar en los Estatutos. Haciendo entender a todos que las han de observar puntualmente sin traer ni alegar ejemplares de otras academias.

Casi un año hubo de transcurrir desde la promulgación de los estatutos para que las clases se iniciaran, en parte porque quedaban algunas cuestiones que solucionar; en parte también porque se quiso que coincidiera la solemne inauguración con el día 4 de noviembre, fiesta de San Carlos Borromeo, patrón de la Academia y por asociación del rey. La mayor preocupación debía ser el nombramiento de los profesores solicitados a Madrid, y a este propósito debemos aclarar que los “profesores criollos” continuaron desempeñando con puntualidad la corrección de dibujo como lo prueba un escrito de 14 de abril de 1785²⁹ en el que Gil solicitó a la Junta de Gobierno

de la Academia una recompensa para estos profesores que incluía a Clapera, Alcívar, Rafael Gutiérrez, Andrés López, Juan Sáenz, Mariano Vázquez, Manuel Serna, Manuel García y Mariano Sandoval.

Llegado por fin el 4 de noviembre de 1785 se verificó la solemne ceremonia de inauguración de cursos, ya bajo el nombre de Academia. El virrey Matías de Gálvez lo relata en una carta que escribió al soberano. Asistieron la Real Audiencia, el arzobispo de México, los tribunales, cabildos eclesiástico y secular, cuerpos militares, preladados religiosos y nobles. En primer lugar se ofició una misa en la catedral y una vez terminada se trasladaron al Palacio para escuchar un discurso compuesto por Don Joaquín Velázquez de León y leído por José Ignacio Bartolache.

Siguieron la arenga de un alumno de geometría y la distribución de premios por el virrey a treinta jóvenes cuyas obras se exponían en la misma sala. Otros cinco alumnos, en presencia de los invitados, se aplicaron a trabajar obras de pintura, escultura, grabado y arquitectura. Para finalizar se repartieron ejemplares de los Estatutos y se escuchó “un golpe de música”.³⁰

Los aposentos de la Casa de Moneda resultaban ya muy estrechos para una Academia, de manera que, mientras se podía disponer de un edificio suficiente y propio, se tomó en arrendamiento el viejo edificio del Hospital del Amor Dios, fundado por fray Juan de Zumárraga en el siglo XVI. En esos años, el hospital era propiedad del Hospital de San Andrés.

Como se venía solicitando desde las gestiones de Gil y la Junta Preparatoria, y como ya lo había acordado el rey en los Estatutos, había que dotar a la Academia de los materiales, colecciones y profesores para que se empezara a trabajar. El marqués de Sonora, en una carta de 12 de abril de 1786, habiendo examinado las peticiones formuladas previamente por el director general y la Junta, hizo recomendación de que los requerimientos de esculturas se redujeran a lo indispensable, considerando los riesgos que el viaje representaba para tantas estatuas y que aún

quedaban por hacerse muchos gastos en libros, estampas, papel, pinceles y colores, para cuya satisfacción solicitó a la Junta mexicana situara en la Casa de Contratación de Cádiz de doce a dieciséis mil pesos.

En otra real orden firmada en Madrid el mismo día 12 de abril de 1786, el ministro comunicaba que Su Majestad nombraba para la Academia de San Carlos de la Nueva España a los siguientes artistas: A Ginés de Andrés de Aguirre para primer director de pintura, a Cosme de Acuña para segundo director de pintura, a Manuel José Arias como director de escultura y a Antonio González Velázquez como director de arquitectura. Todos eran académicos de mérito de San Fernando, excepto Acuña, de quien se dice que era alumno solamente.³¹ Todos estaban dotados con dos mil pesos anuales, que empezarían a correr en el momento en que se embarcaran,³² lo que tuvo lugar en Cádiz el 24 de junio de 1786, a bordo del navío Nuestra Señora del Rosario y San Francisco de Asís,³³ el mismo que, años atrás, había transportado a Jerónimo Antonio Gil.

Así, de los seis artistas propuestos cuidadosamente por Gil, ninguno pasaba a la Nueva España.

Salvador Maella era un artista en rápido ascenso. Su trabajo al lado de Antonio Rafael Mengs le había valido el nombramiento de pintor de cámara y el de supervisor de la Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara. Precisamente en 1782 se le nombraba teniente director en la Academia de San Fernando, y su ambición lo llevaría a solicitar la plaza de primer pintor de cámara, que por el momento le fue negada. No tardaría, sin embargo, en alcanzar la dirección de pintura en 1794 y la dirección general en 1795. Finalmente, junto con Francisco de Goya, lograría el nombramiento de primer pintor de cámara. En suma, Salvador Maella llegó a ser un gran personaje en el mundo artístico español, muy bien pagado, y es remoto que en México hubiera logrado una carrera tan deslumbrante, aunque al menos pintó para la Academia mexicana

el espléndido retrato de Carlos III, que se conserva en el Museo de San Carlos de la Ciudad de México (Fig. 3).

Isidro Carnicero fue académico de mérito en San Fernando, teniente director de escultura en 1777, director en 1788 y director general en 1798. Ildefonso o Alfonso Giraldo Bergaz, también tuvo una carrera exitosa, pues llegó a ser director de escultura en 1797 y director general en 1807.

Juan de Villanueva, propuesto para la dirección de arquitectura, hacía igualmente una carrera ascendente en la corte. Baste citar su intervención en el Escorial y la construcción en 1785 del Museo de Ciencias Naturales, hoy Museo del Prado.

Otro artista de primera línea que estuvo nombrado para pasar a México, pero que no llegó a embarcar fue Fernando Selma, grabador en dulce. Su nombre no figura en el escrito de petición de Gil de julio de 1782, quizás porque en esos momentos se ignoraba si el rey, al erigir la Academia, consideraría al grabado en el mismo rango que la pintura, la escultura y la arquitectura; pero no cabe duda de que su designación se debió a alguna indicación de Gil, pues Selma era su yerno. En la real orden de 12 de abril de 1786 está incluido con Aguirre, Arias, Acuña y Velázquez, pero ya no se le menciona el 24 de junio de 1786, el día en que el grupo embarcó en Cádiz. La razón de que no viniera este grabador está estudiada en otro trabajo³⁴ pero baste decir que sus servicios eran requeridos en la Península.

La fundación de la Academia constituyó un gran paso en el fomento de las bellas artes y la preparación de los artesanos, pero no todo fue tan feliz y festivo, pues como toda nueva institución no pudo evitar situaciones enojosas, como el conflicto en que se enfrascaron Jerónimo Antonio Gil y los primeros profesores llegados de España, o como el caso de los tratantes u obradores de arte.

El caso de los profesores peninsulares fue tan severo que afectó los primeros progresos de la escuela, según se desprende de algunas afirmaciones de Gil, en el sentido de que hubiera sido preferible que dichos profesores no vinieran y que la corrección mejor se hubiera encomendado a los profesores criollos. El conflicto se inició por una confusión relativa a las obligaciones contraídas por Ginés Andrés de Aguirre, Cosme de Acuña, José Arias y Antonio González Velázquez, al hacerse cargo de las direcciones particulares de pintura, escultura y arquitectura, respectivamente. Ninguno de éstos estaba en la lista primera propuesta por Gil en los principios del proceso de fundación, aunque tampoco le eran desconocidos pues con ellos había convivido en la Academia de San Fernando, especialmente Aguirre, con quien había contendido en algunos concursos.

Los cuatro profesores embarcaron y llegaron a México en 1786, cuando la joven academia todavía trabajaba instalada en la Casa de Moneda por falta de espacio para sus clases. Por esta razón la Junta Ordinaria los recibió y acordó en su reunión de 3 de octubre de 1786 que los recién llegados asistieran a la corrección de los alumnos solamente por la noche, y que en el día fueran los discípulos a estudiar a las casas de los directores. Ya se veía, cuando se hiciera el edificio propio de la Academia, que asistieran a corregir por el día y por la noche.³⁵ Gil, que con tanto brío había iniciado las clases desde la escuela de grabado, estuvo en franco desacuerdo con el horario aprobado y bajo su insistencia el 10 de abril de 1787 el secretario giró la instrucción para que los directores asistieran tres horas por la mañana, dos por la tarde y dos por la noche.³⁶

El disgusto de los directores fue inevitable y en un escrito 15 de abril de 1788 Aguirre, Acuña y Velázquez acudieron ante el virrey Manuel Antonio Flores a solicitar que se estuviera a lo dispuesto en primera instancia por la Junta ordinaria. Alegaban que el asistir por la mañana, tarde y noche, los privaba del auxilio que podrían tener en las obras particulares y que el sueldo que recibían no les permitía vivir en un país tan caro ni les compensaba haber abandonado las

comodidades de la patria. Sobre esto último, Cosme de Acuña extremaría el disgusto, pasando de la queja a la súplica hasta lograr la anuencia real para volverse a España.

Acusaban a Gil de prepotente y de amenazarlos hasta con “cárceles, cepos y presidios” y de humillarlos ante los alumnos, exhibiéndolos “como idiotas” para la enseñanza, a tal grado que lo culpaban de ser el causante de la locura de Arias, por los “desprecios y sofocaciones” a que lo había sometido. “Se lisonjea de sonrojarnos, decían, en odio de no haber logrado colocar a los suyos en nuestro lugar”. La solución que proponían era que se separara a Gil de la dirección, cosa tan atrevida como absurda.

La respuesta del director general fue amplia y dura. Si se oponía a que los directores particulares atendieran a los alumnos en sus casas, en lugar de asistir a la Academia, era porque no tenían en ellas estampas o libros para el ejercicio de la copia, y en cambio podrían explotarlos en sus encargos particulares. Por otra parte -y esto revela la devoción de Gil por la Academia- perdería ésta “el ser y esencia de escuela pública, contra las intenciones del rey que con ella quiere dar un testimonio del amor y cuidado que le deben sus vasallos de estos reinos y del empeño con que procura su bien y felicidad”. Contra sus rivales vertió juicios muy desfavorables: “El escultor Don José Arias y Don Ginés de Aguirre no tienen la habilidad suficiente para ser maestros de la Academia” y de Acuña “es cierto que es un profesor de mérito; pero lo es para sí solo, porque no tiene genio para comunicar su habilidad”. Únicamente el arquitecto salió adelante “Solamente el arquitecto Don Antonio Velázquez ha cumplido en esta parte con su obligación”. Concluía su ocurso “tenemos tres directores que no sirven a la Academia más que para llevarle seis mil pesos de sueldos”.

La controversia llegó a la Junta Superior de Gobierno y ésta decidió en sesión de 31 de mayo de 1788, que no se hiciera novedad en el asunto y que los directores particulares continuaran asistiendo en los tres turnos. A pesar de todo el pleito llegó hasta la misma corte,

donde se resolvió definitivamente en el sentido en que Gil y la Junta lo proponían. Así lo comunicó el virrey Revillagigedo el 20 de agosto de 1790.³⁷

La segunda contienda de Gil fue contra los tratantes dueños de obradores en los que se hacían y comerciaban imágenes de mala o ninguna calidad, producidas por muchachos que carecían –independientemente de su talento– de toda preparación artística. La demanda de imaginería barata fue la que hizo que este tipo de producción prosperara, en una ciudad que para la segunda mitad del XVIII andaba en el rango de los cien mil habitantes, de los cuales muy pocos podrían pagar por un santo salido del pincel o el escoplo de un artista. Sólo que Gil, fundador de una academia, tenía que asumir una posición en defensa de las obras de arte y el buen gusto, coincidiendo con aquellos que miraban como un desacato a la iglesia la gran circulación de imágenes mal hechas y deformes. Siendo el neoclasicismo un arte de academia e inteligencia cultivada, no podía valorar las manifestaciones de lo que hoy podríamos considerar un arte popular.

El malestar de Gil nacía del hecho de que los tratantes disponían del tiempo completo de sus aprendices, empleándolos hasta en el servicio doméstico e impidiéndoles con ello el asistir a las clases de la Academia. La solución que propuso fue que los veedores y alcaldes de todos los gremios que requerían del dibujo, hicieran un censo de aprendices, aún los que no estaban sujetos a gremios, para obligar a sus maestros a que los enviaran las dos horas de clase que por la noche se impartían en la Academia. La inobservancia de estas disposiciones podría sancionarse hasta con el cierre del obrador.

Antes que Gil, el pintor José de Ibarra había presentado ante las autoridades una queja contra los tratantes, en el mismo sentido; pero en ninguno de los dos casos se llegaron a tomar medidas efectivas o coercitivas. El problema no era fácil de resolver, como lo expuso el fiscal protector de los indios. No se podría simplemente cerrar los obradores, pues era tanto como

privar a muchos infelices, principalmente indios, de las miserables ganancias que les permitían subsistir, haciendo pinturas de poca dificultad. Muchos de ellos ganaban tan poco que ni siquiera hubieran podido pagar el costo de un examen.³⁸

-
- ¹ Bernardo Couto, Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, Introducción de Juana Gutiérrez Haces, p. 112.
 - ² Xavier Moysén, "La primera Academia de pintura en México", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No 34, México, IIE-UNAM, 1965, p.p. 15-29.
 - ³ Diego Angulo Iñiguez, La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1935, p 4
 - ⁴ Thomas A. Brown, La Academia de San Carlos de la Nueva España, México, Sep-setentas, 1976, Tomo I, p.p. 34-35
 - ⁵ Eduardo Báez Macías, Jerónimo Antonio Gil y su traducción a Gerard Audran, México, UNAM, 2001, p 13.
 - ⁶ Ibid, p. 14.
 - ⁷ Ibid, p 13.
 - ⁸ Ibid, p. 14
 - ⁹ Op. Cit., p. 31.
 - ¹⁰ José Camón Aznar, José Luis Morales y Marín y Enrique Valdivieso González, Summa Artis. Historia General de Arte, Vol XXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1984, p. 130.
 - ¹¹ Báez, Jerónimo Antonio Gil y..., p 19.
 - ¹² Bedat, Op. Cit., p.p. 27-30.
 - ¹³ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, en adelante AAASC, Documento 6.
 - ¹⁴ Ibid, Doc. 7
 - ¹⁵ Ibid, Doc 8.
 - ¹⁶ Ibid, Doc. 10.
 - ¹⁷ Ibid, Doc. 149
 - ¹⁸ Ibid, Doc. 17.
 - ¹⁹ Pevsner, Op. Cit., p. 110.
 - ²⁰ Ibidem.
 - ²¹ AAASC, Doc 21.
 - ²² Ibid, Doc. 281.
 - ²³ Sobre maestros mayores Vid, Martha Fernández, Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México, siglo XVII, México, IIE- UNAM, 1985.
 - ²⁴ AAASC, Doc 509-516
 - ²⁵ Ibid, Doc 263, 264.
 - ²⁶ Ibid, Doc. 268.
 - ²⁷ Ibid, Doc. 578
 - ²⁸ Bedat, Op. Cit., passim
 - ²⁹ AAASC, Doc. 149.
 - ³⁰ Angulo, Op. Cit., p 15
 - ³¹ Acuña alegó en cuanto llegó a México que era académico de mérito de la Academia de San Fernando de Madrid. AAASC, Doc 239.
 - ³² AAASC, Doc 211.
 - ³³ Ibid, Doc. 213.
 - ³⁴ Báez, Jerónimo Antonio Gil y ..., p. 22.
 - ³⁵ AAASC, Doc 287
 - ³⁶ Ibidem
 - ³⁷ Ibid, Doc. 290.
 - ³⁸ Báez, Jerónimo Antonio Gil y ..., p p. 30-31

Capítulo II.

El gobierno de la academia

En los aproximadamente ciento treinta años que comprende esta Historia, la Academia se vio precisada a modificar varias veces su forma de gobierno, arrastrada por los cambios políticos que necesariamente tuvieron que afectar sus estructuras. A grandes rasgos, la Institución atravesó por las siguientes etapas: Real Academia de San Carlos, desde su fundación hasta 1821; Academia Imperial, efímera, con las dos primeras Regencias y la monarquía de Iturbide; Academia Nacional de Bellas Artes, desde que la nación se pronunció por la República, en 1824, hasta 1864, salvando un breve paréntesis en 1861, en que ya se le llamó Escuela Nacional de Bellas Artes. Volvió a ser Academia Imperial durante el gobierno usurpador de Maximiliano, entre 1864 y 1867 y, finalmente y en la que sería su etapa más prolongada, se convirtió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, con la Ley Orgánica de Instrucción Pública para el Distrito Federal, promulgada el 2 de diciembre de 1867. En 1910 la Escuela se integró, aunque parcialmente, a la Universidad Nacional de México cuando ésta a su vez fue restaurada por las gestiones de Justo Sierra, estableciéndose el vínculo que hasta nuestros días mantienen las dos nobilísimas instituciones.

Según Galindo y Villa, la Institución recuperó su viejo nombre de Academia en virtud de la Ley de Presupuestos de 1912-1913, que en la partida correspondiente le volvió a mencionar como Academia,¹ pero esto es erróneo o en todo caso sólo una apreciación suya, pues una ley secundaria, como son las de ingresos y presupuestos, no pueden modificar una ley orgánica de mayor jerarquía. Lo que sucede y esto lo sabemos todos, es que la costumbre por largo tiempo arraigada y la nostalgia del pasado, hicieron que su

primer nombre jamás se perdiera, acompañándola siempre como un legítimo timbre de gloria. No es pequeño honor decir que, como también nuestra Universidad, fue la primera Institución, en su género, de todo el continente americano.

En el principio, cuando podemos hablar únicamente del germen de la Academia, cuando era la escuela de grabado de Jerónimo Antonio Gil, en unos aposentos de la Casa de Moneda, se manejó sin contratiempo alguno. Un director acucioso y enérgico organizó e impartió las clases y una autoridad indiscutible por su valimiento, Fernando José Mangino, la gobernaron con firmeza. Esta primera etapa podemos ubicarla entre 1778, en que Gil impartió las clases a sus primeros siete alumnos,² hasta el 12 de septiembre de 1781, en que el virrey Mayorga aprobó, en nombre del rey, el proyecto para la Academia presentado por Mangino.

A partir de ese momento la escuela de grabado se convirtió en escuela provisional de las tres Bellas Artes, quedando su gobierno en manos de una Junta Preparatoria que el virrey aprobó, en los mismos términos en que Mangino lo había sugerido, al tomar como modelo a la Junta ordinaria de la Academia de San Fernando de Madrid. Después del virrey, con carácter de viceprotector y lugarteniente quedaba José Mangino, para sustituir al primero cuando, por obvias razones, no pudiera acudir a las reuniones de la Junta. Debajo del viceprotector quedaba el cuerpo de consiliarios, siempre siguiendo la estructura de la Academia de Madrid. En el primer momento se propusieron cuatro consiliarios, pero la dinámica misma del proceso de fundación obligó a aumentar su número a ocho, porque de esta manera quedaban representadas en forma paritaria las corporaciones que más habrían de contribuir para el sustento de la escuela: dos consiliarios por el Tribunal de Minería, dos por el Tribunal del Consulado, dos por la Ciudad de México y dos que sin vínculos con

corporación alguna, representaban directamente a la Corona y que en el momento inicial fueron el marqués de San Miguel de Aguayo y el Mariscal de Castilla.

Completaban la Junta Preparatoria un director general, que no podía ser otro que Jerónimo Antonio Gil, y un secretario que lo fue Ignacio Bartolache. Gil fue director hasta su muerte, en 1798, y Bartolache dejó su lugar, cuando fue promovido a Académico de Honor, al capitán Antonio Piñeiro, quien asumió el cargo el 25 de agosto de 1785.³

Aunque la Academia fue formalmente erigida por la Real Provisión de 25 de diciembre de 1783, por decisión del rey expresada en el mismo documento el gobierno lo siguió ejerciendo la Junta Preparatoria, hasta la promulgación de los Estatutos que tuvo lugar el 18 de noviembre de 1784.

Así, al iniciarse las clases en 1785, la Academia tenía su organización definitiva. Las funciones de la Junta Preparatoria fueron asumidas por cuatro diferentes Juntas, siguiendo el modelo de la de San Fernando. Eran éstas la Junta de Gobierno, la ordinaria, la general y la pública.

El sistema de gobierno a través de las Juntas fue sumamente eficiente, permitió a la Corona el control absoluto de la Academia, en todos los aspectos inherentes a su gobierno y administración y pudo, al mismo tiempo, mediante las juntas ordinarias, delegar en los académicos la enseñanza de las bellas artes, sin riesgo de que se inmiscuyeran en la política oficial.

La Junta Superior de Gobierno equivalente a la junta particular de Madrid, era el órgano que conducía la vida de la Academia, vigilaba el cumplimiento de los estatutos y componía las ternas para proveer los cargos de director general, directores particulares y tenientes (Estatuto 21). La integraban el viceprotector, el presidente, el secretario y el cuerpo de consiliarios.

La Junta ordinaria (Estatuto 22) a la que asistían consiliarios, director general, directores particulares, tenientes, académicos de honor y académicos de mérito, votaba para el nombramiento de directores y tenientes, pero siempre condicionado a una lista propuesta por la Junta de Gobierno y a la aprobación final del viceprotector. Aquí, con mucha claridad, se revelaba la subordinación de los artistas a la alta burocracia del Estado.

A la Junta general, compuesta de la misma manera que la anterior, competía “hacer juicio de las obras de las artes”, por lo que solamente los facultativos podían votar y graduar el mérito de los opositores (Estatuto 23.)

La Junta pública se convocaba para efectuar las distribuciones de premios y a ella podían asistir todo el personal de la Academia y “las personas distinguidas” de México que así lo quisieren (Estatuto 24.)

El cuerpo principal de la Academia, el que le dio sustento y permanencia de gobierno fue el de los consiliarios, cuya participación no solamente aseguró el eficiente e inevitable control por la corona, sino también la institucionalidad requerida para la buena marcha de la enseñanza. Su presencia era importante en cuanto que al recaer el nombramiento en gente respetable, aseguraba un cierto orden entre los alumnos. En los Estatutos Carlos III lo hacía explícito:

Por lo mucho que importa la presencia de personas tan autorizadas como es mi voluntad que sean los consiliarios, no sólo para conservar el buen orden, sino también para excitar y animar la aplicación de los discípulos, les encargo la frecuencia posible en la asistencia a las juntas y a los estudios de la Academia (Estatuto 4, párrafo 4.)

Como en España, para ser consiliario importaba solamente la gran calidad de la persona, su posición en la corte y su cercanía al rey; esto es, eran cargos prácticamente reservados a la nobleza y la alta burocracia del Estado, lo que no impedía, ciertamente, que muchos consiliarios se sintieran atraídos por las bellas artes. Muy diferente era la situación del artista, surgido de los antiguos gremios, de los oficios y los estamentos sociales por debajo de los privilegios. Bedat hace una pintura de cómo el artista, en España, llegó a ser considerado, en las altas esferas de la corte, como rebelde y grosero, genio sin modales, mal educado, al que se podría admirar, pero no admitir en los altos estratos de la escala social.⁴ Entendamos que el hecho de que los Estatutos reconocieran a los académicos de mérito los mismos privilegios que gozaban los hijosdalgo, no significaba en modo alguno que se les incorporara a ningún rango de nobleza pues la gracia se otorgaba en forma personal (“se la concedo personal”) lo que implicaba su extinción a la muerte del académico.⁵

La idea de conservar la representatividad de la Ciudad de México y los Tribunales de Minería y del Consulado en el gobierno de la Academia, por medio de los consiliarios, motivó una real orden de 5 de agosto de 1784 que disponía que, en caso de fallecer un consiliario, el cargo vacante debía recaer en la persona que sucediera al difunto en el empleo que tenía en el respectivo cuerpo. Sin embargo, al entrar en vigor los Estatutos esta real orden, de corta vigencia, quedó derogada en cuanto que el Estatuto 27 establecía dos vías para el nombramiento de los consiliarios: una era por votación secreta en la Junta de Gobierno, sobre una lista de candidatos propuesta por el viceprotector. La otra, más contundente, era el nombramiento otorgado directamente por el soberano: “sin embargo, me reservo la facultad de nombrar en ellas los que fueren de mi real agrado; y a los que nombrare se les pondrá desde luego en posesión, sin otro requisito que mi real nombramiento”.⁶

El interés de la Corona en sostener el cuerpo de consiliarios se hizo manifiesto en abril de 1788, cuando su número quedó reducido a seis por haber fallecido el corregidor Francisco Crespo, Juan Lucas de Lasaga y Joaquín Velázquez de León. Situación que se agravó porque Ramón Posada, también consiliario, fue promovido al cargo de presidente en substitución de José Mangino. La mermada Junta de Gobierno expresó ante el virrey, para apremiarlo, las razones por las cuales convenía sin dilación cubrir las plazas vacantes:

La providencia de aumentar el número de consiliarios envuelve otra ventaja. En esta clase de establecimiento crece siempre la autoridad y el respeto de la pluralidad en los individuos que componen el cuerpo que los gobierna. La variedad de sus luces influye también en el acierto de las resoluciones.

Con la Independencia y la casi inmediata desaparición de los Tribunales de Minería y del Consulado, la designación de consiliarios quedó como una facultad discrecional del titular del Ejecutivo, heredada del antiguo real viceprotector. Es obvio que el número inicial de ocho consiliarios fuera rebasado y que el número de nombramientos aumentara según el estado en que se encontraba la Academia, sobre todo en las épocas de crisis, como si se quisiera compensar la debilidad académica con la inclusión de gente poderosa. Respetando las disposiciones de Carlos III, el cargo de consiliario conservó siempre su carácter de perpetuidad.

El poder que se atribuyó al cuerpo de consiliarios tuvo como antecedente el triunfo que la nobleza y la cámara real lograron en la fundación de la Academia de Madrid, en la

contienda sostenida con los artistas para asumir el gobierno y la dirección de la vida académica que Bedat ha analizado minuciosamente.⁷

En el caso de México, la única limitación señalada a los consiliarios era la de no votar durante las juntas generales y ordinarias en materias facultativas, es decir abstenerse en asuntos puramente académicos, pero en los mismo Estatutos (Estatuto 4, párrafo 2) se les reconoció una especie de veto, al facultarlos para impedir o suspender las juntas ordinarias y generales, en las que se trataban nombramientos y cuestiones académicas, si no las encontraban "arregladas a justicia".

Finalmente, en ausencia del viceprotector y del presidente correspondía al consiliario más antiguo presidir la Junta de Gobierno.

Para asegurar la regularidad de las Juntas y al mismo tiempo como una reserva de reemplazos para los consiliarios, en el Estatuto 6 se estableció el cuerpo de Académicos de Honor, quienes asistían a las Juntas generales y públicas, aunque podían hacerlo también a las ordinarias y de gobierno, en caso de ser convocados. Como los consiliarios, debían asistir con la mayor frecuencia posible a las horas de estudio, pues como ellos contribuían con su presencia a imponer orden. Su número fue variable, siempre por nombramiento del viceprotector. Por otra parte, su asistencia a las juntas permitía equilibrar la presencia de los académicos de mérito. El poder real y aristocrático se hacía sentir aún en los eventos más ordinarios. Como los consiliarios, los Académicos de Honor eran perpetuos. El Estatuto 27, párrafo 4 disponía refiriéndose a sus funciones:

cuyos empleos declaro también perpetuos y encargo
mucho al viceprotector que para ellos escoja
precisamente las personas más distinguidas por sus
nacimientos, por sus ministerios, por su

representación y por sus conocimientos y amor a las artes.

Para todas las academias españolas, el rey acabó siendo por naturaleza y por razones históricas el protector, pero por funcionalidad siempre se nombraba un viceprotector que suplía sus ausencias y prácticamente encabezaba la Academia. Sin embargo, el 24 de noviembre de 1816, Fernando VII delegó en su hermano, el infante Carlos María, la jefatura de todas las Academias de sus dominios.⁸ En la Nueva España, por tratarse de una colonia, el cargo de viceprotector debía recaer en el virrey. En su proyecto inicial, Fernando José Mangino se había propuesto él mismo como viceprotector, pero al recaer el nombramiento por fuerza en el virrey, en los Estatutos hubo que introducir el cargo de Presidente, estrictamente Presidente de la Junta de Gobierno, pero con una regulación y una serie de facultades que lo situaban como una entidad no sólo superior, sino aun independiente de la Junta. En efecto, la definición expresa de que fuera el lugarteniente y sustituto del viceprotector, aunada a que el nombramiento era perpetuo y no condicionado a otro cargo administrativo, hicieron de esta figura el verdadero gobernante de la Academia.

Competía al presidente convocar y presidir las juntas (en ausencia del viceprotector) y resolver los casos planteados por los directores y tenientes, con excepción de los asuntos que revestían extremada gravedad y que resolvía con acuerdo de la Junta Superior de Gobierno.

Consumada la Independencia Nacional, cancelados la Monarquía y el virreinato, la única autoridad efectiva y ostensible que permaneció en funciones fue el Presidente, que siendo como se ha dicho perpetuo, era el único capaz de asegurar el funcionamiento de la Academia. De aquí su importancia, sobre todo, en el primer medio siglo independiente, pues aunque el jefe del Ejecutivo subrogó al antes protector real, la inestabilidad que

caracterizó al México independiente en las primeras décadas del siglo XIX hizo de éste una instancia poco menos que obsoleta, para los fines académicos. Si bien es cierto que el Presidente de la República seguía firmando nombramientos y designando directores, lo hacía más por una formalidad que por consciente cumplimiento de quehacer académico. Por el contrario, el Presidente de la Junta estaba siempre presente en la Academia y su carácter vitalicio lo involucraba en todos los problemas de su vida interior.

Fernando José Mangino, que no pudo ser viceprotector, fue el primer presidente de la Academia, desempeñando el cargo hasta el año de 1788⁹ en que fue promovido al Supremo Consejo de Indias. Le substituyó el fiscal Ramón Posada nombrado el 7 de julio de 1788, de una terna que compartió con el regidor José Ángel de Cuevas y Aguirre y don Antonio Barroso Torrubia, del Tribunal de Minería.¹⁰ No sabemos hasta que año estuvo Posada en la presidencia, pero en los primeros años del XIX ya desempeñaba el cargo el marqués de San Román, quien permaneció en él hasta su muerte acaecida el 5 de abril de 1816, bien entrada ya la guerra de independencia. Para substituirlo, la Junta de Gobierno presentó una terna compuesta por Andrés Mendivil y Amirola, el marqués de San Miguel de Aguayo y José Mariano Fagoaga. El marqués de Aguayo, consiliario más antiguo y lógico sucesor de San Román declinó, y entonces el virrey, Félix María Calleja, designó a Mendivil.

Al suspenderse la dependencia de la Corona española la Academia, que debía su existencia a una provisión real, hubiera quedado en la orfandad si don Andrés Mendivil no hubiera actuado con habilidad y prudencia. Al solicitar el auxilio económico a los primeros gobiernos independientes, (la regencia, el Imperio y la república) lograba mantener viva la relación entre la Academia y el nuevo gobierno, con la obligación inexcusable para éste de proveer al sustento de la primera, según el principio irrefutable de que el gobierno

independiente mexicano subrogaba al gobierno español en todas sus facultades, pero también en todas sus obligaciones. De esta manera se salvó la crisis que para la Institución habían significado la guerra y la consumación de la independencia. No había sucedido lo mismo en el caso de la Academia de París que en 1793 fue cancelada al derrumbarse el antiguo régimen, ni en el de la Academia de San Petersburgo, barrida por la revolución bolchevique. La de San Carlos de México sobrevivió y conservó la estructura que le diera su fundador, Carlos III, señal de su vigor y justificación histórica. Mendívil, timonel en este barco que venció al naufragio, fue su presidente hasta el año de 1833 en que renunció. La Junta de Gobierno dio cuenta de su renuncia el 10 de abril de 1833 y en la misma sesión nombró para sustituirlo a Jacobo Villaurrutia. La Primera Secretaría de Estado, ignorando el procedimiento establecido para designar al Presidente de la Academia, había designado con fecha 3 de abril del mismo año a José Nicolás Maniau, quien de esta manera debió aparecer como presidente durante siete días, entre el 3 y el 10 de abril ¹¹ Jacobo Villaurrutia asumió el cargo y lo desempeñó hasta su muerte en septiembre de 1834. ¹² El 6 de septiembre de este mismo año fue designado Mariano Sánchez Mora. ¹³

Mariano Sánchez y Mora renunció a la presidencia de la Academia el 17 de octubre de 1843, y el entonces presidente de la República Valentín Canalizo designó para sustituirlo a Javier Echeverría, de una terna que incluía además a Francisco Fagoaga y Manuel Diez de Bonilla. Echeverría era académico de honor desde 1834, de manera que ya tenía una larga relación con la Academia. Miembro de una familia de financieros y prestamistas entendía bien de negocios y administró la renta de la Lotería cedida por el supremo gobierno a la Academia para su sustento (vid infra p.p. 72-73) con tanta eficiencia que la institución vivió sus mejores años en lo que a holgura financiera concierne. En 1845, por algún disgusto pretendió renunciar pero la Junta de Gobierno no aceptó la renuncia y

Echeverría se quedó en el cargo hasta su muerte acaecida en 1852.¹⁴ Inmediatamente y por el mismo procedimiento se nombró a Bernardo Couto para ocupar el cargo. Académico de Honor desde 1844, diplomático y personaje culto, Couto estaba muy vinculado a la Academia y sostenía una estrecha relación con los directores Vilar y Clavé, (quien le pintó el conocido retrato), relación que culminaría con la utilísima redacción de su Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México, libro útil para la historia de la Academia y más para entender el pensamiento y las tendencias estéticas de su época. Como ningún otro funcionario, Couto mantuvo una constante preocupación y una estrecha vigilancia con los alumnos, los que estudiaban aquí y los que gracias a las pensiones se perfeccionaban en Europa. Años de auge y una de las épocas más productivas en su Historia, fueron las presidencias de Echeverría y Couto para la institución. Sin embargo y a pesar de esta holgura económica que haría aparecer a la Academia como una institución autónoma, el control oficial no desapareció, porque en decreto de 24 de agosto de 1852 el gobierno de la República dispuso que la administración de la Academia de San Carlos quedara bajo la inspección del Ministerio de Relaciones.¹⁵

En 1861 asumió el poder el gobierno constitucional, tras la victoria en la guerra de tres años. El presidente Juárez promulgó una ley de Instrucción Pública que fue el primer intento para reorganizar el sistema educativo del país, y en virtud de esta ley nombró director de la Academia a Santiago Rebull, con carácter provisional y con fecha 21 de febrero de 1861.¹⁶ Aparentemente Bernardo Couto continuó desempeñando la presidencia, pues constan algunas informaciones suyas sobre los alumnos pensionados en Roma y la situación del profesor Periam,¹⁷ aunque ya sus funciones estarían muy restringidas, al haberse restablecido la dirección general. Couto murió en 1862 y con él desapareció el cargo de presidente, que fuera tan importante en la existencia de la Academia.

En 1863 el ejército francés ocupó la Ciudad de México, imponiendo a la conservadora Junta de notables, como gobierno provisional. Muchos de los actos del gobierno liberal quedaron entonces sin efecto o fueron cancelados. Santiago Rebull, que debió su nombramiento al presidente Juárez, renunció el 8 de junio de 1863.¹⁸

El nuevo gobierno conservador procedió a substituir a Rebull. El 14 de julio siguiente, de una terna formada por Urbano Fonseca, Joaquín Velázquez de León y José Fernando Ramírez, escogió al último para el cargo de director. Hombre culto, moderado en su posición política, estuvo en la dirección hasta 1864, en que renunció por sus muchas ocupaciones. Le substituyó Urbano Fonseca.

El fin del Segundo Imperio fue también el final de la antigua Academia de San Carlos, y no podía ser de otra manera, pues el eco de los disparos que segaron la vida de Maximiliano fue el anuncio sonoro de una nueva época para México. La Academia había conservado en lo esencial la organización que le diera Carlos III en los Estatutos de 1784; era una institución virreinal trascendiendo casi medio siglo a la independencia política. Sus estatutos, que conjuntaran en su momento los intereses de la corona, la aristocracia y la corporación de los artistas, subsistían en un ámbito de leyes y principios republicanos. Sólo así se explica que hasta los años cincuenta se siguiera nombrando consiliarios y académicos de honor, herencia colonial que en algún momento habría de extinguirse ante la nueva idea del Estado independiente y republicano, fuertemente apoyada por el partido liberal.

El 19 de junio de 1867 fue fusilado Maximiliano en el Cerro de las campanas. El día 21 del mismo mes el Ejército de Oriente al mando de Porfirio Díaz ocupó la Ciudad de México, tras la precipitada huida del general Leonardo Márquez. Dueño de la capital, Díaz procedió a dictar sus primeras órdenes urgentes y provisionales, una de las cuales fue encargar a Manuel María de Zamacona, político de su confianza, tribuno, diplomático y

escritor, el gobierno de la Academia. Urbano Fonseca, hasta ese momento director, no fue siquiera destituido; simplemente se le canceló, como a todo lo que sobrevivía de los antiguos Estatutos.

En su breve y provisional administración de la Academia, Zamacona se encargó de suprimir los derechos que por concepto de matrícula y colegiatura mensual estableciera en sus últimos días del Imperio (tres y dos pesos, respectivamente.) El 15 de julio de 1867, Juárez hizo su entrada triunfal en la capital, acompañado de los ministros que integraban su gabinete y que le habían acompañado durante los años amargos de la itinerancia. Para el despacho de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública nombró a Antonio Martínez de Castro.

El 2 de diciembre de 1867, bajo el ministerio de Martínez de Castro, el gobierno juarista promulgó la Ley Orgánica de Instrucción Pública para el Distrito Federal, mediante la cual se reorganizó todo el aparato educativo de la nación, cumpliendo la promesa del partido liberal de impulsar y fomentar la educación, como cimiento del estado democrático, Se proponían el conocimiento y la ilustración como los medios seguros y eficaces para garantizar la obediencia a la Constitución y a las leyes. La educación superior, en su totalidad, quedó regulada dentro del sistema de escuelas nacionales, de manera que la antigua Academia de Bellas Artes de San Carlos fue convertida en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Este fue el cambio más trascendental en la Historia de la Institución, durante todo el siglo XIX. La dependencia y la sumisión a los fines del Estado sustituyeron a la autonomía de que había gozado la Academia. La Ley Orgánica de Instrucción Pública y su reglamento, publicado en 24 de enero de 1868, cancelaron los viejos Estatutos de Carlos III, o lo que de ellos quedaba. Sin embargo, ese “común legislador que llaman vulgo”, hizo que la gente se siguiera refiriendo a la Escuela llamándola Academia de San Carlos.

En su interior, las modificaciones no fueron mayores. Siguió siendo el objetivo la enseñanza de las bellas artes: pintura, escultura, grabado y arquitectura, todo a partir de la enseñanza y ejercicio del dibujo. Sí cambiaron la estructura y el gobierno. Desaparecieron las direcciones particulares, mientras que la dirección general no sólo subsistió, sino que aún quedó fortalecida, pues a partir de esta Ley el director reunía las facultades que antes habían tenido separadamente el presidente y el director general, y como éste en última instancia era nombrado por el Ejecutivo Federal, la Escuela quedaba subordinada a los intereses y fines del Estado Mexicano. La designación la hacía el Presidente a través de una Junta Directiva de Instrucción Pública (también llamada Junta Directiva de Instrucción Primaria y Secundaria), que era el órgano asesor del Ejecutivo en materia de educación, pero esta Junta solamente trasladaba al Presidente la terna que proponía la Junta de profesores de la Escuela heredera de las antiguas juntas ordinarias.¹⁹ Así, los académicos podían, por primera vez, participar directamente en la designación del director. En este sentido, la Ley de 67 significó un avance en el proceso de democratización de la educación pública. Lo que se venía peleando desde los prolegómenos de la fundación de la Academia de Madrid, se conseguía parcialmente en México poco más de un siglo después. La Junta Directiva estaba compuesta por los directores de las escuelas superiores, el director de la Preparatoria, un profesor de cada escuela elegido por las respectivas juntas de profesores, dos profesores de Instrucción primaria de establecimientos públicos y otros dos de establecimientos privados. Por ley, el presidente de esta junta era el ministro de Instrucción Pública.

Competía a la Junta la expedición de títulos, la proposición de libros de texto, el nombramiento de profesores y la aprobación de los reglamentos interiores.

Sin embargo, aunque el legislador hubiera tenido la intención de “democratizar” los nombramientos de directores en las escuelas nacionales, en el caso de la de Bellas Artes el procedimiento no llegó a funcionar, pues de los cuatro directores que tuvo entre 1867 y 1910, cuando la Escuela fue incorporada a la Universidad, tres fueron nombrados en circunstancias extraordinarias: Ramón Alcaraz, Hipólito Ramírez y Román S. de Lascuráin; el cuarto, que fue Antonio Rivas Mercado, ascendió a la dirección cuando ya el gobierno porfirista había anulado todo ejercicio democrático. En el año 1902, por decreto de 30 de agosto (posteriormente modificado en 15 de diciembre de 1910), la Junta Directiva de Instrucción Pública fue sustituida por un Consejo Superior de Educación Pública, cuya finalidad era reafirmar el control del Ejecutivo sobre todo el aparato educativo nacional. Estaba compuesto este Consejo por 14 miembros, consejeros natos, casi todos directores, y 20 consejeros temporales nombrados directamente por Porfirio Díaz (artículo 4 del decreto) de manera que los representantes estrictamente académicos estaban siempre en minoría frente a los representantes del Presidente.

El primer director de esta nueva época que se inició en 1867 fue Ramón Isaac Alcaraz, destacado liberal, más vinculado, como poeta, a la literatura que a las artes plásticas. Su nombramiento corroboraba que, en materia educativa, prevalecían los criterios políticos sobre los estrictamente académicos, lo que en cierto aspecto fue benéfico porque evitó las rivalidades que en otra época se habían dado por las aspiraciones a la dirección entre artistas de la misma clase, tal como sucediera en los principios entre Jerónimo Antonio Gil y los primeros profesores peninsulares. A Ramón I. Alcaraz lo define Guillermo Prieto como literato bélico y de pluma escandalosa, poeta sentimental y correctísimo. Liberal y romántico, demostró su hidalguía participando en la batalla de Padierna, en la Guerra del 47, contra la invasión norteamericana. Una vez al frente de la

Escuela fue suficientemente inteligente y discreto como para aplicar una política de reconciliación, en una institución que tradicionalmente fuera un reducto conservador. Política que, por otra parte, era la trazada desde arriba por el gobierno juarista. Su primer acto como director fue elaborar un informe sobre el estado de los estudios en la Escuela, y lejos de hacerlo con ánimo de hostigamiento, lo presentó al ministro correspondiente en un tono tranquilizador, con la generosidad propia de un gran vencedor. Lo único que llegó a perturbar su gestión fue el inevitable despido de aquellos profesores comprendidos en el supuesto de la leyes de 25 de enero de 1862 y 16 de agosto de 1863, que tipificaban el delito de traición a la patria. La primera definía el delito de invasión y con ella se juzgó a Maximiliano; la segunda definía el de traición a la Patria y era tan amplia que comprendía a todos los empleados civiles, municipales o militares que hubieran servido al gobierno imperial. Considerados empleados civiles, los profesores de la escuela incurrían en el delito de traición, pero como la Escuela no podía quedar desierta, se acogieron al perdón ofrecido por el gobierno, mediante una sencilla solicitud de rehabilitación. Únicamente se privó de este beneficio a quienes habían estado más vinculados con el Imperio: Joaquín Mier y Terán, profesor de Cálculo, Geometría descriptiva y Álgebra superior, por haber sido miembro de la Junta de notables y ministro de Fomento de Maximiliano, fue condenado al exilio; Ramón Rodríguez Arangoiti, el que podía llamarse arquitecto de Maximiliano, quedó destituido de sus clases; Urbano Fonseca, director de la escuela y consejero del emperador, fue condenado a dos años de prisión; José María Flores Verdad, el secretario, fue destituido.

La habilidad de Alcaraz le permitió mantenerse en la dirección durante los ministerios de Martínez de Castro, Ignacio Mariscal y José María Iglesias, y en medidas presidenciales durante los gobiernos de Juárez y Lerdo de Tejada. Y no solamente en la

dirección de la Escuela, sino también del Museo Nacional y la Oficialía Mayor del Ministerio de Justicia, “con ejercicio de decreto”, durante un tiempo. La prensa de oposición, particularmente El Monitor Republicano, acusó a Alcaraz de monopolizar varios sueldos de la Federación, a lo que respondió Alcaraz aclarando que no recibía sueldo como director de la Academia ni como director del Museo, sino únicamente el que devengaba como oficial mayor.²⁰

Con los estudiantes, el único conflicto que enfrentó Alcaraz fue una huelga en el mes de mayo de 1875, que además de la de Bellas Artes se extendió a otras escuelas nacionales. El día 8 de mayo los huelguistas publicaron un manifiesto en el que exigían la enseñanza libre y la emancipación de la ciencia, exigencias muy a tono con el positivismo del momento. En el comité organizador figuraban Rodrigo Gutiérrez, Francisco Dumaine, Miguel Schultz, Adolfo Tenorio, Miguel Portillo, Alberto Montiel, Agustín Ocampo, Javier Salot y José Guadalupe Montenegro. Según noticia de El Ahuizote de 8 de mayo de 1875, publicaron un periódico titulado “La Universidad libre”, pero el movimiento no prosperó más. Fue, de cualquier manera, la primera rebelión de los estudiantes de Bellas Artes en la Historia de la Institución.²¹

A la muerte de Juárez y la elevación de Sebastián Lerdo de Tejada a la primera magistratura, Alcaraz permaneció en la dirección de la Escuela, gracias a la reconciliación de las hasta entonces facciones rivales juaristas y lerdistas. Conservaría el cargo hasta el mes de noviembre de 1876, cuando don Sebastián abandonó la capital, luego de que el ejército, al mando del general Ignacio Alatorre fuera vencido en la batalla de Tecoac por las fuerzas de Porfirio Díaz, quien volvía a sublevarse con el plan de Tuxtepec. El general Juan N. Méndez, nombrado por Díaz segundo jefe del Ejército Constitucionalista, ocupó la Ciudad de México y usando de las facultades de que se hallaba investido por el Plan de

Tuxtepec y la voluntad de Porfirio, designó ministro de Justicia a Ignacio Ramírez, en diciembre de 1876 y éste a su vez nombró a Hipólito Ramírez director de la Escuela de Bellas Artes. La era de Alcaraz y el lerdismo había concluido.

La dirección de Hipólito Ramírez fue breve²² Su carácter duro, intransigente, obstinado hasta rayar en la necedad, no le permitió permanecer en el cargo sino por unos cuantos meses, hasta 1877. Pero él restituyó la carrera de arquitecto a la antigua Academia, enmendando el error de la ley de 1869 que había convertido esta carrera en una simple rama de la ingeniería. Fue después de una consulta con los profesores de la Escuela de Bellas Artes, que el nuevo director promovió ante el ministro Ignacio Ramírez un decreto promulgado el 31 de enero de 1877 y publicado en el Diario Oficial el 8 de febrero siguiente, bajo el título de Disposiciones reglamentarias sobre los estudios en la Academia de Bellas Artes que tácitamente derogó, en la parte correspondiente, las leyes de la materia de 1867 y 1869, al disponer: “La profesión de arquitecto en la Escuela de Bellas artes se sujetará a las disposiciones siguientes...” Un decreto complementario promulgado el 27 de febrero de 1877, todavía firmado por Juan N. Méndez en su carácter de Segundo Jefe del Ejército Constitucionalista, publicaba en forma detallada el plan de estudios completo para la carrera, que por este camino volvió de la Escuela de Ingenieros a la antigua Academia de San Carlos.

Mientras tanto, Díaz emprendía una campaña para desvanecer las ambiciones de José María Iglesias, quien conspiraba desde la salida de Lerdo para hacerse del poder. Al regreso a la capital, Porfirio asumió el poder según lo estipulado en el plan de Tuxtepec y formó su primer gabinete con Protasio Tagle en la cartera de Instrucción Pública. La escuela de Bellas Artes, por ende, recibió un nuevo director el 2 de abril de 1877: Román Lascuráin, cuya toma de posesión se verificó el 12 de abril siguiente.²³

Lascuráin era director de la Escuela de Artes y Oficios para señoritas, y antes había ocupado un cargo dentro del Ayuntamiento de la Ciudad de México. En la de mujeres, se preocupó por dar a esta escuela no solamente el carácter de la educación técnica, sino de imbuirle una educación superior, de mejor nivel, introduciendo en el plan de estudios materias como la Historia de arte,²⁴ noble propósito para estas pobre mujeres habituadas a la pobreza de sus salarios.

Hombre culto, educado en Alemania y de buena posición económica que supo conservar y aun acrecentar a lo largo de su carrera pública, renunció a los mil doscientos pesos anuales de sueldo que el presupuesto asignaba a la plaza director, cediéndolos a beneficio de las becas que la Escuela otorgaba a los alumnos. El beneficiado por este altruismo fue el joven Félix Parra, quien con esta cantidad pudo marchar a Europa.

Aunque nacido en Veracruz, Láscurain llegó a ocupar una curul en el Senado representando al Estado de Campeche. Su filiación a la política oficial le dio la membresía en los círculos porfiristas, que por el elogio y el servilismo cortesano constituían un firme apoyo para el general Díaz. Durante veintiséis años dirigió Lascuráin la Escuela, y aunque la externa apariencia fuera de tranquilidad y orden, se activaban debajo de ella los fermentos que en un momento inaplazable requerirían un cambio: el Modernismo. Como espejo del régimen, todo envejecía negándose a envejecer.

La prensa de oposición señalaba esta urgencia de renovación. Profesores muy viejos como los Agea, Luis Campa, Santiago Rebull y Salomé Pina, éste satirizado en la conocida caricatura que apareció en El hijo del Ahuizote, meciéndose en los hilos de una telaraña. Contra el inmovilismo impuesto por el porfirismo –poca política y mucha administración– la sensibilidad artística, adelantándose a la rebelión política, plasmaba una nueva y revolucionaria idea del arte, en artistas como Julio Ruelas y Saturnino Herrán.

Para sustituir la Ley de Instrucción Pública de 1867, que ya se antojaba anticuada, el 18 de diciembre de 1902 se promulgó una nueva Ley de la misma materia, con su respectivo reglamento de 14 de marzo de 1903. Román Lascuráin, o no estuvo de acuerdo o había perdido el favor de Díaz, lo cierto es que desde el 6 de enero de 1903 presentó su renuncia. Detrás de las formalidades a que la cortesía política obligaba, estaba latente entre líneas, un resentimiento por el despido que no parecía haber valorado los veintiséis años que Lascuráin llevaba sirviendo a la Escuela y al régimen. Es significativo que el mismo día que el director firmaba su renuncia, el presidente Díaz extendiera el nombramiento al nuevo director Antonio Rivas Mercado.

Nacido en Tepic el 25 de febrero de 1853, en el seno de una familia acaudalada, Rivas Mercado pudo cursar sus estudios en París, en donde obtuvo el título de arquitecto. De regreso en México revalidó en la Escuela de Bellas Artes su título, mediante un examen profesional celebrado el 21 de abril de 1879, que consistió en desarrollar un proyecto para la construcción de un Palacio Legislativo. De carácter autoritario y figura corpulenta, Rivas Mercado carecía de la suavidad de trato de su antecesor Lascuráin y de la habilidad política para manejar una escuela cuyos alumnos, por natural temperamento, eran la rebeldía latente.

A Rivas Mercado se debieron importantes mejoras en la Escuela, como la adquisición de una rica colección de vaciados trabajados por Elie Sedaune, el modelador de la Escuela de Bellas Artes de París. Fidencio Nava, talentoso alumno de escultura pensionado en París, fue el encargado de vigilar el embarque de nueve cajas que contenían vaciados como la serie de mausoleo de los Médicis, en Florencia, de Miguel Ángel y el San Jorge de Donatello. Desde la colección traída cien años antes por Tolsá, no había enriquecido las galerías una colección tan rica. La abundancia de vaciados y las copias de los alumnos que

saturaban ya las bodegas crearon la necesidad de mayores espacios que Rivas Mercado solucionó habilitando el patio principal del edificio, mediante una cubierta de estructura metálica, para aprovecharlo como un museo.

Fiel espejo del régimen y como ya lo había emprendido Lascuráin, la Escuela se europeizó. Nunca, desde la fundación, habían trabajado en sus aulas tantos artistas europeos: Adamo Boari, Henri Naudé, Federico Homededeu, Enrique Alciati, Efsio Caboni y Antonio Fabrés.

La mayor incomodidad para Rivas Mercado fue la presencia de Fabrés. De acuerdo con el nuevo plan de estudios que entró en vigor en 1903, Fabrés fue contratado para la plaza de Inspector de las clases de dibujo, que asumió con la pretensión de convertirse en inspector de toda la enseñanza académica, entrando en conflicto con la autoridad de Rivas Mercado. Esta controversia degeneró en un agrio enfrentamiento, y si Rivas Mercado poseía un carácter fuerte y hasta violento, no lo era menos el de Fabrés cuya agresividad no sólo hizo blanco en el director, sino también en otros profesores como Caboni e Izaguirre. La partida del pintor catalán, en 1907, alivió finalmente la enojosa situación.

Rivas Mercado era de carácter y constitución vigorosa, perteneciente a los círculos porfiristas. Era inevitable que la revolución y la caída de Díaz lo arrastraran también. La década en que dirigió la Escuela era ya demasiado agitada para él. La efervescencia provocada por Ruelas, Herrán, Atl y otros, en la ideología y en el arte, exigían cambios que él no podía entender. El 29 de julio de 1911 se inició la gran huelga de los alumnos de pintura, escultura y grabado. Protestaban por justas razones: la necesidad de cambiar el sistema docente, la discriminación que sufrían frente a los alumnos de arquitectura, reflejo en cierta forma de una diferencia de clases; la destitución del profesor de anatomía Vergara Lope, y la división de la Escuela en Escuela de Arquitectura y Escuela de Pintura y

Escultura, que de hecho ya se había iniciado cuando al abrirse la Universidad Nacional solamente quedaba incorporada a ésta la carrera de arquitectura. El 24 de junio de 1911 los huelguistas pidieron la destitución de Rivas Mercado, ante el secretario de Instrucción Pública Francisco Vázquez Gómez, y al no recibir respuesta la huelga se generalizó y se afirmó, hasta lograr que el director presentara su renuncia el 19 de abril de 1912. Le substituyó el arquitecto Manuel Gorozpe.

¹ Jesús Galindo y Villa, Anales de la Academia Nacional de Bellas Artes de México, Tomo I, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1913, p. 29.

² Esteve, Surfá, Gabriel y Bernardo Gil, Benavides, Bacerot y Leonel de Cervantes.

³ AAASC, Doc 155.

⁴ Bedat, Op. Cit., p.

⁵ El Estatuto 30, párrafo 5º de la Academia Mexicana era similar al Estatuto 34 de la Academia de San Fernando, que decía:

“A todos los académicos profesores, que por otro título no lo tengan, concedo el especial privilegio de nobleza personal con todas las inmunidades prerrogativas y exenciones que las que gozan los hijosdalgo de sangre de mis reinos ...”

Es notable y meritorio que este llamado estatuto de nobleza solamente se haya otorgado a la Academias de Madrid y México. No lo tuvieron las de Zaragoza ni Valladolid, y en el caso de la de Valencia fue posteriormente a la fundación (1768) que el rey lo otorgó, en real cédula de 22 de julio de 1777, y esto debido a los problemas de intromisión que generaron los gremios. Vid. Valentín de Céspedes Aréchaga, “Vigencia del Estatuto nobiliario en la Real Academia de San Carlos” en Archivo de arte valenciano, Valencia, Real Academia de B.B.A.A. de San Carlos, 2000, p p. 105-111.

⁶ Estatuto 27, párrafo 5º

⁷ Bedat, Op. Cit., passim.

⁸ AAASC, Doc. 10103

⁹ Ibid., Doc. 298.

¹⁰ Ibid., Docs. 300-304

¹¹ Ibid., Docs 2129, 2130, 2134

¹² Ibid., Doc 2183.

¹³ Ibidem

¹⁴ Ibid., Doc 5461; Brevemente, entre el 18 de septiembre y el 10 de octubre de 1847, Echeverría ocupó en forma interina la presidencia de la República, en sustitución de Anastasio Bustamante, que había salido a sofocar una rebelión del general Valencia.

¹⁵ Ibid., Doc. 10278

¹⁶ Ibid., Doc. 6037.

¹⁷ Ibid., Docs. 6394, 6187

¹⁸ Ibid., Doc 6114.

¹⁹ El mismo procedimiento se aplicaba para todas las escuelas nacionales.

²⁰ Eduardo Báez Macías, Gufa del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907, México, IIE-UNAM, 1993, Vol, I, p. 25.

²¹ Ibid., p. 26.

²² Sus datos biográficos los proporciona Artemio del Valle Arizpe en Calle vieja y calle nueva, México, Editorial Diana, 1980, p. 559

²³ AAASC, Doc 7326.

²⁴ Báez, Guía del Archivo de la Antigua Academia..., p. 29.

Capítulo III.

Régimen económico

La Academia de San Carlos nació con el problema económico resuelto, gracias a la habilidad de Fernando José Manguino quien al comprometer a los tribunales de Minería y del Consulado, las corporaciones más ricas aparte de la Iglesia, aseguraba una dotación inicial bastante para los primeros gastos de la institución. La suma reunida por los vasallos encumbrados y fieles, en una sola exhibición, reforzó los recursos iniciales en buena medida. La real dotación, inteligentemente inducida por los promotores, terminó por hacer de la Academia una institución tan bien dotada que, cuando menos en recursos, podía competir con sus homólogas de la Península.

Recapitulando, los fondos disponibles eran, a partir de 1784, los siguientes: cinco mil pesos anuales obsequiados por el Tribunal de Minería, tres mil por el Tribunal del Consulado, mil por la Ciudad de México, doscientos la de Veracruz, cien la de Querétaro, 50 la de San Miguel el Grande, 15 la de Orizaba y 15 la de Córdoba, en total 9380 pesos al año.

Los vasallos del rey, los nobles y los ricos, exhortados por el virrey Mayorga desde el primer momento en que se inició el proceso de fundación, habían reunido hasta el 16 de junio de 1783 la cantidad de trece mil quinientos veinticinco pesos. Se podía disponer, además, de seiscientos pesos de réditos de un capital de doce mil que la renta del Tabaco reconoció a favor de la Academia.¹

Por su parte el rey cedía, en la real provisión de 25 de diciembre de 1783, la cantidad de nueve mil pesos anuales de sus reales cajas y cuatro mil más del producto de

temporalidades, que en defecto de éstas se pagarían del Ramo de Vacantes mayores y menores de todo el virreinato.

En contraste con la magnanimidad de los vasallos y las corporaciones mencionadas, la Iglesia asumió una actitud contraria a toda colaboración pecuniaria. El documento 9996 del Archivo de San Carlos contiene las respuestas de los obispos y Cabildos de Puebla, Valladolid, Durango, Antequera y Guadalajara, así como del arzobispo de México y el abad de la Colegiata de Guadalupe, idénticas todas ellas, alegando todas a una la imposibilidad de contribuir con algún dinero al sostenimiento de la Academia, bajo el pretexto de que sus rentas estaban muy gravadas. Este era el pretexto, la verdadera causa de la tacañería eclesiástica era la suspicacia ante una institución surgida del más puro despotismo ilustrado, en la que la sola enseñanza de las artes desplazaría toda la enseñanza escolástica. También debió influir, por resentimiento, el reciente recuerdo de los jesuitas expulsados años atrás, por el mismo Carlos III.

Con la guerra de Independencia se interrumpió la bonanza de la Academia. El gobierno virreinal, forzado a combatir la insurgencia que brotó en varias partes del virreinato, casi simultáneamente, tuvo que emplear todos sus recursos para reunir y equipar tropas suficientes y sofocar la insurrección. En consecuencia, el dinero que debía fluir de la Tesorería General a las arcas de San Carlos se fue desviando cada vez en mayores cantidades para satisfacer el parque y los haberes de las tropas. Es sintomático que en 1815, cuando las formidables campañas de Morelos pusieron en jaque al gobierno virreinal, la Academia dejara de recibir todo subsidio, y no sólo lo que provenía directamente del gobierno, sino aun lo que aportaban las corporaciones benefactoras. Durante trece meses se dejaron de pagar sueldos a los empleados y profesores. Un mínimo alivio se encontró malbaratando una escritura que la Academia tenía contra la renta del Tabaco, que no

alcanzó sino para pagar algunas cantidades a cuenta de los sueldos. En 1817, el virrey Juan Ruiz de Apodaca realizó un prorrateo para proporcionar mil quinientos pesos mensuales a la Academia, obligando a pagar al Tribunal del Consulado 400 pesos, al de Minería 300, al Ayuntamiento de la Ciudad de México 200 y a la renta del Tabaco 150, que con los 450 que aportarían las Cajas reales sumaban los mil quinientos que la Institución necesitaba para sobrevivir. Pero esto también fue ilusorio, pues las obligaciones no se cumplieron, y cuando se cumplieron fue de manera tan irregular, que en el momento de consumarse la Independencia prácticamente la Academia estaba subsidiada con nada. Con el nombre de Academia Nacional, la de San Carlos debía abrir sus cursos, como cada año, el 7 de enero de 1822; sólo que no había recursos. Cuatro días antes de la apertura, el 3 de enero, don Andrés Mendivil se había dirigido a la Primera Regencia, encabezada por Agustín de Iturbide, para notificarles que, no habiendo ya quien le supliera un real, tenía el dolor de participar que el establecimiento tan útil y tan protegido por los reyes de España había llegado a su término; siendo forzoso cerrarlo con desdoro del Imperio. Esta vez, y ante la inutilidad de las súplicas anteriores, Mendivil ya no hablaba de las clases, sino que esgrimía astutamente otro argumento: pedía le indicaran a dónde se podían trasladar todas “las preciosidades” que existían en el edificio, para desocuparlo y no acrecentar más la deuda del arrendamiento.² Llamaba la atención sobre el valor de las colecciones de las galerías, ya que no había podido convencer a las autoridades de la utilidad de fomentar la enseñanza de las Bellas Artes.

Hasta esa fecha, la Academia había dejado de percibir 94,450 de las Cajas Nacionales (antes reales), 49,083 pesos del Tribunal de Minería, 20,850 del Consulado, 22,216 del Ayuntamiento y 14,200 de la renta del Tabaco. A su vez, la Academia debía 16,579 pesos de sueldos a sus empleados.³

Llegó el día de la apertura de cursos, y por primera vez las puertas del viejo hospital del Amor de Dios permanecieron cerradas.

La Junta Soberana Gubernativa, erigida como primer gobierno independiente de acuerdo con los Tratados de Córdoba, conoció la situación de la Academia y en su sesión de 13 de febrero de 1822 votó los siguiente acuerdos: 1. Que para el pago de lo que la Hacienda Pública adeudaba a la Academia, la Regencia (integrada por Agustín de Inturbide, Manuel de la Bárcena, Isidro Yáñez, Manuel Velázquez de León y Antonio Joaquín Pérez) dispusiera del producto de las pensiones ultramarinas. 2. Que se reservara al Congreso dictar las medidas convenientes para asegurar a la Academia su dotación.⁴

Eran las ultramarinas pensiones otorgadas por los soberanos españoles para beneficiar a determinados súbditos e instituciones en la Península, en ejercicio de la facultad real que autorizaba al monarca a gravar hasta en una tercera parte las rentas de los obispados dentro del Imperio. Representaban en conjunto una suma muy importante, algo así como 45 mil pesos anuales y esto motivó que, al consumarse la Independencia, de varios sectores surgieran las pretensiones para disponer de ellas.

Las mitras que soportaban el gravamen de las pensiones ultramarinas eran las de México, Guadalajara, Durango, Puebla y Valladolid. Un cuadro publicado por Enrique Cervantes⁵ presenta la aplicación de dichas pensiones:

	México	Guadalajara	Durango	Puebla	Valladolid
Orden de Carlos II	5000	1800	1300	4000	4000
Cardenal Patriarca	5000	--	--	5000	5000
Obispo de Luisiana	800	--	--	800	800
Príncipe Clemente de Sajonia	--	4000	--	5000	3000
Sumas	10800	5800	1300	14800	12800

Lo que suma en total 45,500 pesos, pero en otros documentos se citan otras pensiones: Montepío Militar de España 500 pesos; Real Biblioteca de Madrid 1400 pesos; Colegio de Nobles 1000 pesos; Secretario de la Orden Americana de Isabel la Católica 1100 pesos; Universidad de Salamanca 2000 pesos. Todo lo cual elevaría la suma a 51,500 pesos, más del doble de lo que en sus mejores tiempos había recibido la Academia.⁶

Con anterioridad, desde el 22 de enero de 1822, la Primera Regencia, ante la necesidad de conseguir recursos había acordado, previa consulta con la Contaduría mayor de cuentas, que las cuentas episcopal y capitular de las iglesias catedrales del Imperio, que se hallaban gravadas con pensiones ultramarinas remisibles a España, se aplicases a objetivos del propio Imperio.⁷

El antecedente de todo esto estaba en las mismas reales órdenes de Carlos III, quien al dotar a la Academia con una suma de cuatro mil pesos anuales del producto de temporalidades, prevenía que, en defecto de éstas, se tomaría la suma de las vacantes mayores y menores del reino. Dicho de otra manera, el rey ejercía de forma incontestable, la facultad del gobernante para gravar la renta de las mitras por causa de utilidad pública.

El primero en cuestionar la decisión de la Junta Soberana fue el mismo Mendivil, quien en escrito de 4 de mayo de 1822 advertía que en dicho acuerdo no se precisaba cuales eran (o si eran todas) las pensiones que se consignarían a la Academia; tampoco se decía si dicha consignación se haría directamente a las cajas de la Academia o se haría por conducto de las cajas Nacionales ni, finalmente, se sabía si los obispos aceptarían sin objeción tales acuerdos.⁸ Mendivil, aunque parcialmente tenía la razón, pareció sin embargo no comprender cabalmente la comunicación que la Junta Soberana le había dirigido, con fecha 18 de febrero, en la que se afirmaba, con toda razón, el derecho de la Nación para gravar las rentas de las mitras, subrogando a los reyes de España.

Otro punto de vista fue el de Antonio Joaquín Pérez, obispo de Puebla y viejo zorro de la política, quien no obstante ser miembro de la Regencia quiso ganar pescando en ese río revuelto que era el país recién independiente, anteponiendo los intereses de la Iglesia a los de la nación y la Academia. En una representación que hizo ante la Regencia el 23 de marzo de 1822 expuso algunas observaciones, ladinamente, a la nueva aplicación que se pretendía hacer de las pensiones. Según él, no era “tan fácil ni tan llana” dicha nueva aplicación, pues exigía la intervención del Papa, como si la soberanía de la nación pudiera ser divisible. Invocaba asimismo el Concordato firmado entre España y Roma y el derecho del rey, inherente al Real Patronato, para gravar hasta en una tercera parte las rentas de las mitras. Luego, habiendo cesado el Imperio Español cesaban con él las prerrogativas inherentes al Real Patronato y con ellas el derecho de los pensionistas, de manera que las pensiones debían revertir a su origen: las mitras. Tranquilamente, la Iglesia recuperaba esa parte de sus rentas, gracias al movimiento insurgente que ella misma había combatido. El obispo Pérez no podía ni se atrevía a decirlo, pero lo que realmente pretendía era negar las facultades del gobierno para gravar las rentas de la Iglesia, como las había gravado durante siglos el gobierno español.⁹

Este asunto de las pensiones pudo ser de enorme trascendencia, si los primeros gobiernos independientes no hubieran sido tan timoratos y contemporizadores ante la Iglesia. De un escrito de Mendivil se desprenden dos posibles interpretaciones que cabían en la cuestión: una, la verdaderamente trascendental, era que el gobierno asumía las mismas facultades del gobierno español para disponer y gravar las rentas episcopales hasta en una tercera parte. La otra, mucho menos conflictiva por su carácter pasajero, era el derecho a disponer de los productos de las pensiones que entre los años 1818 y 1821 se hallaban ya

recaudados en la Contaduría de diezmos, que aún no se habían entregado a sus beneficiarios y que obviamente ya no se entregarían.

El obispo Joaquín Antonio Pérez, cabeza del clero en las lides políticas por su larga experiencia en la independencia de México y en las Cortes de Cádiz, en un escrito de fecha 23 de marzo de 1823 consiguió desviar la discusión hacia la segunda hipótesis. En dicho escrito, dirigido a la primera Regencia, proponía como único procedimiento legal que se aplicara el seguido por los reyes de España, según el cual al fallecimiento de los beneficiados por las pensiones cesaba el pago de las mismas, que en esa forma revertían a los obispos que las pagaban. De esta manera, al entrar éstos en posesión de la totalidad de sus rentas podrían disponer de ellas con largueza y generosidad para atender las urgencias del Estado. Todavía, mostrándose dadivoso, ofrecía que de las rentas de la mitra de Puebla cedería un tercio para beneficio de los establecimientos de piedad e instrucción pública, con tal que los dos tercios restantes alcanzaran para su congrua.¹⁰ En resumen, al comprometer a las mitras a contribuir con sus rentas, desviaba la contienda del terreno más escabroso en que se podría discutir la facultad del Estado para legislar sobre los bienes de la Iglesia.

La segunda Regencia, encabezada por Agustín de Iturbide, expidió un decreto el 16 de abril de 1822 disponiendo que no se fueran a distribuir las pensiones correspondientes a los años 1820 y 1821, sin previo conocimiento del Supremo Gobierno. En esta forma, aunque de manera implícita, se afirmaban las facultades del Estado para intervenir en los ingresos del clero.

Las ultramarinas, sin embargo, no fueron la panacea para las carencias de la Academia y del Gobierno. La mitra de Guadalajara solamente pudo mandar 1110 pesos, y la de Valladolid sencillamente alegó que no había dinero alguno derivado de las pensiones. Joaquín Antonio Pérez, el obispo de Puebla, respondió con evasivas.

El 19 de mayo de 1822, con el apoyo del ejército, Iturbide fue proclamado Emperador de México con el nombre de Agustín I. Urgido como nunca de recursos, el nuevo gobierno imperial recurrió a las pensiones, y por decreto de 15 de junio de 1822 dispuso que los productos de las pensiones no fueran remitidos de las mitras a las Cajas Nacionales, sino directamente a él, a través del ministro de Relaciones.¹¹ Esto anulaba las expectativas de la Academia para recibir alguna ayuda, pues como era de esperarse el dinero en manos del atribulado emperador no podría tener otro destino que pagar a las tropas que apuntalaban su trono, en un momento en que las rebeliones estaban en el orden de todos los días. Algo sin embargo, en la conciencia del emperador, o la necesidad de limpiar la imagen de su gobierno, hizo que Iturbide se acordara de la Academia, pero no queriendo inmiscuir a las debatidas pensiones ultramarinas pretendió remontarse a los orígenes de la Institución, echando la carga del subsidio sobre los maltrechos bienhechores originales que eran el Ayuntamiento de la Ciudad de México y los Tribunales de Minería y del Consulado, a quienes se requirió para que a la brevedad posible manifestaran con qué sumas, en función de sus obligaciones contraídas, podrían auxiliar a la Academia. Agustín de Iturbide hizo los requerimientos necesarios, apelando a los perjuicios que el cierre de la Academia ocasionaba a la Nación y al riesgo en que se encontraban las preciosidades guardadas en su edificio. Los tribunales de Minería y del Consulado contestaron su imposibilidad de cumplir con sus subsidios, por encontrarse sin arbitrios disponibles. Poco tiempo después, ambos tribunales serían suprimidos. Únicamente el Ayuntamiento, por conducto de José Antonio de Andrade, jefe político de la Ciudad de México, respondió que haciendo los mayores esfuerzos podría abonar mensualmente a la Academia la cantidad de 200 pesos, a pesar de la escasez de sus fondos y de las cargas urgentes que ya soportaba, mencionando como ejemplo el costosísimo ramo de los Hospitales.¹² El obispo de Puebla,

también requerido en la cuestión de las pensiones ultramarinas entregó a la Tesorería Nacional la suma de 11109 pesos, de los cuales uno solo no llegó a la Academia.¹³

En la ansiedad por obtener fondos, el gobierno de Iturbide recurrió a medidas desesperadas, como fue el de aplicar las dietas de 24 diputados, que habían dejado de serlo, para pagar los sueldos de profesores y empleados de la Academia. Iturbide había disuelto el Congreso el 2 de noviembre de 1822, substituyéndole con una Junta Nacional Instituyente que, en relación con el congreso anterior, tenía 24 diputados menos. Las dietas correspondientes a estos 24 eran las que debían entregarse a la Academia, aunque esto solamente sería hasta que se volviera a reunir un nuevo congreso. Tampoco se logró nada, pues muy poco tiempo después, en enero de 1823, estalló la rebelión de Antonio López de Santa Anna, con el plan de Casa Mata. Todo esto a poco de que la Junta Nacional Instituyente aprobara la iniciativa de Iturbide, el 11 de enero de dicho año.

No pudiendo dominar la rebelión, Iturbide renunció el 19 de marzo, después de reinstalar el Congreso por él disuelto y que, motivado por la venganza, inauguró sus sesiones declarando ilegal al Imperio de Iturbide. Este Congreso, de carácter constituyente, designó como poder Ejecutivo provisional un triunvirato integrado por Pedro Celestino Negrete, Nicolás Bravo y Guadalupe Victoria. Consciente el nuevo gobierno de la necesidad de mantener con vida a la Academia, cuya importancia nadie ponía en duda, procedió a solicitar un informe a Andrés Bernaldo de Quirós sobre los arbitrios que considerase adecuados para reiniciar las clases.

Ya desde el mes de marzo de 1823, el presidente de la Academia había formulado un presupuesto de los gastos que se requerían para reabrir el establecimiento, que ascendía a 1665 pesos y 7 reales y 4 granos mensuales. Incluía, como dato interesante, el sueldo de 5 directores y 16 pensionados. Como era casi imposible para el gobierno proporcionar esa

suma, el Supremo Poder Ejecutivo conminó a don Andrés Mendivil y Amirola a que hiciera un severo ajuste, considerando las dificultades del Erario. El resultado fue un nuevo proyecto de presupuesto reducido que Mendivil propuso, el 27 de septiembre siguiente, ante el Secretario de Relaciones Interiores y Exteriores, que para entonces ya era Lucas Alamán. La reducción era verdaderamente drástica, pues proponía un ahorro de 810 pesos, dejando la suma de los gastos en sólo 855 pesos con 7 reales y 4 granos, casi el 50%. Pero era un sacrificio dramático, pues suprimía los sueldos de los directores de Escultura, Grabado en Lámina y Matemáticas, por el momento vacantes, la pensión a la viuda de Tolsá y más de la mitad de las pensiones destinadas a los alumnos.¹⁴

En todo el año de 1823 solamente consta un ingreso a la Academia de 1050 pesos, entregados por el Ayuntamiento de la Ciudad de México, a cuenta de su adeudo, y que apenas alcanzó para pagar sueldos atrasados al consejo y los mozos, y entre los profesores apenas 140 pesos a Rafael Ximeno, cuya situación era la más precaria entre todos los profesores.¹⁵ Antonio Joaquín Pérez, el obispo de Puebla, en un documento afirmaba haber entregado en 1823 a la Tesorería Nacional la importante suma de 13,102 pesos y 11 granos, la tercera parte de sus rentas, que supuestamente debían haberse canalizado al fomento de la Academia, pero que en realidad se ignoraba el destino que había tenido esa suma.¹⁶

El 8 de enero de 1824, el Supremo Poder Ejecutivo, por conducto de Lucas Alamán, Secretario de Relaciones, se dirigió a Mendivil manifestando su interés por establecer los estudios, y con ese fin solicitaba un presupuesto de los gastos que exigiría la sola reapertura de la enseñanza del dibujo.¹⁷

La contestación de Mendivil fue pronta y con toda la dignidad y consciencia que su investidura y la Historia requerían. Reducirla a una Escuela de dibujo, como proponía Alamán, era suprimir la Academia. Era retroceder más de cuatro décadas, hasta antes de

1780. Era admitir la incapacidad del México independiente para impulsar y fomentar las bellas artes, en el mismo nivel en que las había impulsado la monarquía española. Protestaba Mendivil “quizá sería menos bochornoso que la Academia continuara cerrada, como hasta ahora, que reducirla a una simple escuela de dibujo”. Abundaba señalando el perjuicio que representaba mantener suprimida la enseñanza de la Arquitectura, que no se enseñaba en ninguna otra parte, así como también la enseñanza de la escultura, y que, en cuanto a suprimir el ramo de pintura, sería vergonzoso y perjudicial y de ningún ahorro, pues a su director, “sacado de su patria por el rey de España”, habría que mantenerlo cuando menos como pensionista.¹⁸ El airado Mendivil tenía razón, la Historia había caminado desde las elementales escuelas de dibujo, por largos senderos, hasta las Academias de Bellas Artes, la de Florencia la primera muestra. Descender la cuesta, en lugar de subirla, era echarse atrás. “Es muy de temerse [decía] que ésta jamás vuelva a ser ni aún lo que fue, si una vez la reducen a sólo el estudio del dibujo, porque el ministro sabe que se crean hábitos nuevos en destrucción y absoluto olvido de los antiguos.”

En un nuevo esfuerzo y con la misma fecha de la carta anterior, 12 de enero de 1824, Mendivil propuso un nuevo presupuesto, que ascendía a 886 pesos mensuales. Esta vez incluía un director de arquitectura y un subdirector de escultura. La economía estaba en la supresión, por el momento, de las direcciones de grabado y matemáticas, consideradas no tan necesarias, en la reducción a sólo seis pensionistas y en proponer que los dos tenientes directores de pintura fueran al mismo tiempo correctores de dibujo.

La indignación académica despertó la conciencia del Ejecutivo que en oficio de 4 de febrero de 1824, por conducto del mismo ministro Alamán, expuso una vez más su preocupación por la cultura nacional, las bellas artes y la Academia, al mismo tiempo que exculpaba su falta de ayuda por la escasez en los fondos del tesoro público. Pero ahora el

Ejecutivo comunicaba su decisión de destinar a la Academia 518 pesos con 4 reales tomados de las pensiones ultramarinas que reportaba la Silla Metropolitana y que, sumados a los 200 pesos ofrecidos por el Ayuntamiento de la Ciudad de México, sumarían 718 pesos y 4 reales mensuales. Exhortaba a Mendívil a que ajustara su presupuesto a esta cantidad. En cuanto a las pensiones ultramarinas manifestaba al ministro que nunca podrían estar mejor empleadas que en beneficio público, se entiende en la enseñanza de las bellas artes.¹⁹ En otro oficio de la misma autoridad, girado tres días después, se proponía a Mendívil que, para ajustar el presupuesto de 886 pesos a los 718 con 4 reales aprobados, se redujeran los sueldos de la secretaría y las direcciones de arquitectura, general y de pintura a dos tercios de los propuestos por él, además de reducir de 6 a solamente 4 pensionados. Dicho esto, disponía el Ejecutivo que la apertura de la Academia se verificara el día 20 de febrero de 1824.

La Academia hubo de entrar apresuradamente en un regateo con el Ejecutivo. Se pidió que se aclarara que la rebaja de sueldos a los directores era temporal, pero que el derecho a percibirlos íntegros quedaría a salvo para cuando las condiciones económicas mejorasen. El Ejecutivo contestó ambiguamente, pero hizo saber que su criterio era que se trataba de una nueva fundación, de manera que se deslindaba de obligaciones anteriores. La Academia pidió igualmente que se incluyera una plaza de Grabado en lámina, pero el Ejecutivo lo dejó en suspenso. El 19 de febrero, un día antes de la reapertura, el ministro Alamán comunicó a Mendívil que la cantidad proveniente de las pensiones ultramarinas sería cien pesos mayor, es decir 618 pesos y 4 reales, lo que permitiría dotar las direcciones de grabado en lámina y matemáticas.²⁰

El obispo de Puebla, Antonio Joaquín Pérez, fue requerido para que manifestase si de sus rentas podría auxiliar con algo a la Academia, pero el prelado contestó en 14 de

febrero de 1824 su negativa a asignar parte de su renta a beneficio de la Academia. Sin embargo, reflexionando seguramente sobre el juicio que la Historia abriría a su actitud, el obispo modificó su postura y mediante una carta de 28 de marzo de 1824 ofreció dotar a la Academia con 300 pesos mensuales deducidos de las rentas episcopales.²¹

El 20 de febrero de 1824, previos los avisos que se publicaron en los periódicos o se fijaron en las esquinas, la Academia reabrió sus estudios. Asistieron 177 alumnos, de ellos 152 a clase principios, cuatro pensionados, dos directores y dos tenientes. El Supremo Gobierno aprovechó el acontecimiento para darse un poco de lustre, pues en los avisos se informaba que a su celo y preocupación por la enseñanza de las bellas artes se debía la reapertura, pero todo en realidad fue empezar a trabajar sin más respaldo que la buena voluntad de los académicos y las promesas vaporosas de las pensiones ultramarinas y el Ayuntamiento.

Podemos suponer que todos estos subsidios fueron finalmente irregulares. Muy pronto, en agosto de 1827, el secretario Francisco Manuel Sánchez de Tagle hubo de acudir en queja ante el Presidente Guadalupe Victoria, para exponer que el gobernador del Estado de México, Melchor Múzquiz, había reclamado a la Iglesia Metropolitana la parte de las rentas que beneficiaban a varias instituciones, principalmente la Academia de San Carlos, con el pretexto de que la sede estaba vacante. El Cabildo Metropolitano, en atención al reclamo, había suspendido la entrega de dicha suma a la Academia.

En 1834, la Academia debía recibir 606 pesos mensuales del Cabildo Metropolitano, 400 de la Tesorería General y 400 del Ayuntamiento de la Ciudad de México,²² pero con la irregularidad acostumbrada, pues en dicho año el secretario Sánchez de Tagle volvió a mencionar la posibilidad de tener que cerrar el establecimiento. Es asombroso que la Academia hubiera subsistido en tal penuria. En un documento de 1839,

Sánchez de Tagle se refiere a un presupuesto de 2 mil pesos mensuales asignados a la institución en el Presupuesto por el Congreso de la Unión. Como ejemplo, baste decir que el secretario mencionaba que, en todo 1838, la Academia había recibido “la ratera suma de 250 pesos.” Agregaba que si no había cerrado, se debía a los escasos 15 ó 20 pesos que a veces le mandaba el Ayuntamiento, que esto debía ser más como una esperanza que como un alivio. En 1839 la Academia apenas recibió 150 pesos, en lugar de los dos mil mensuales asignados en el presupuesto. El secretario Francisco Manuel Sánchez de Tagle, quien de su propia fortuna había estado solventando los gastos mínimos diarios por mucho tiempo, en un escrito de 3 de abril de 1840 manifestó al Secretario de lo Interior, Luis G. Cuevas, que de no recibir algún auxilio inmediato la Academia se vería en el triste caso de tener que cerrar sus estudios, con riesgo de la pérdida de sus colecciones artísticas.²³ A menos de 20 años del cierre de 1822, la institución se volvía a ver amenazada por falta de recursos que los gobiernos independientes se mostraban incapaces de proveer. Siempre la zozobra de carecer de lo indispensable para mantener abiertos los estudios, siempre el sacrificio de los profesores y los empleados, siempre el triste recurso de suplicar a las autoridades que proveyeran de algún dinero a la Academia, casi siempre en vano. ¿Cómo revivir, sin disponer más que de unos cuantos pesos, una institución que había nacido espléndidamente dotada por Carlos III?

Por decreto de 18 de agosto de 1843, el presidente Antonio López de Santa Anna exhortó a la Academia para que propusiera, ante la incapacidad del mismo gobierno, los medios o arbitrios que pudieran proporcionar los dos mil pesos mensuales que se requerían para que la noble institución pudiese sobrevivir. El 23 de septiembre siguiente se reunió la Junta de Gobierno presidida por Mariano Sánchez y Mora. Habiéndose planteado el problema, los Consiliarios acordaron finalmente proponer algunos arbitrios muy concretos:

1. Gravar con un octavo de real, en beneficio de la Academia, cada arroba de cal que se introdujera en la capital. 2. Gravar por una sola vez con un 1%, todo edificio que se construyera nuevo, calculado sobre un valor, y todo edificio que se modificara o adicionase, calculando el 1% sobre su aumento de valor. 3. En la oficina de Tabacos, separar un cigarrillo de cada cajetilla vendida al público. El producto de la venta de todos los cigarrillos retenidos, se destinaría para la Academia.²⁴ Esta propuesta, comunicada al Ejecutivo, sería rechazada por considerarse impracticable para el aparato administrativo del Estado.

Entre tanto, y antes de que el rechazo a la propuesta anterior se hiciera pública, el presidente Santa Anna había emitido su celeberrimo decreto de reorganización de la Academia, de fecha 2 de octubre de 1843.

El Excmo. Sr. Presidente provisional de la República se ha servido expedir el decreto que sigue:

Art. 1º. 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.

Art. 2º. Estos directores se solicitarán por la misma Academia de entre los mejores artistas que hay en Europa.

En los artículos siguientes se restablecieron los premios anuales, las pensiones internas y seis pensiones para perfeccionarse en Europa.

El artículo 9 reafirmaba la exhortación a la Academia, para que fuera su Junta la que propusiera los arbitrios adecuados para proveer a su sostenimiento.

El 17 de octubre de 1843 presentó su renuncia a la Presidencia de la Academia don Mariano Sánchez y Moia,²⁵ misma que le fue aceptada por el presidente sustituto Valentín

Canalizo. El siguiente presidente designado por Canalizo, con fecha 22 de octubre, fue Javier Echeverría.

Javier Echeverría había trabajado, junto con Manuel Diez de Bonilla y Honorato Riaño, en un proyecto que consistía en dotar a la Academia con los productos de la Lotería Nacional. En principio, esta comisión propuso que la Lotería se dejara en propiedad a la Academia, con garantía de que no podría ser privada de ella y que la cesión se realizara sin gravamen o deuda atrasada, como compensación del crédito que la Academia tenía contra el gobierno.²⁶

Aunque la Lotería Nacional estuviera también en quiebra, el Gobierno no podía ceder tanto, de manera que modificando el primer proyecto de la comisión de la Academia el 16 de diciembre de 1843, dos meses después del nombramiento del Echeverría, el presidente Valentín Canalizo promulgó el decreto que consignaba en beneficio de San Carlos los productos de la Lotería, en los siguientes términos y condiciones:

Art. 1º La renta de la Lotería queda desde hoy a cargo de la Academia de San Carlos, a la que se consigna su administración. Los productos líquidos de dicha renta se destinarán a cubrir los objetos de la misma Academia.

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

Como puede verse, el Gobierno nunca cedió a la Academia la renta de la Lotería. Le concedió la administración y le reconoció un derecho preferente para disponer de la suma

necesaria y cubrir su presupuesto, pero la mantuvo bajo la vigilancia de la Secretaría de Relaciones y se reservó la facultad de disponer de los sobrantes de la renta. Esto lo confirmó un Oficio del Ministro de Hacienda Ignacio Trigueros, de fecha 29 de marzo de 1844, que mandaba que el Tribunal de Revisión de Cuentas siguiera practicando los cortes de la caja de la renta de la Lotería. “El Supremo Gobierno [ratificaba] no cedió a la Academia Nacional de San Carlos la renta de la Lotería, sino que la puso a su cargo consignándole su administración, pues no se desprendió de la renta, sino de su manejo.”²⁷

En otro oficio de 27 de abril de 1860, el Tribunal de Cuentas reiteraba que el decreto del 15 de diciembre de 1843 no había desnaturalizado la renta de la Lotería ni relajado las leyes que regían el tesoro público, dejando a la Academia su administración, pero sin cederla, sino conservándola como una renta nacional cuyo remanente debía ingresar al Erario.²⁸

Cuando la Academia recibió la renta, esta se encontraba virtualmente en quiebra. Se debía una buena suma de premios no pagados, en total 43,028 pesos y sueldos atrasados de sus empleados. A mi juicio, el gobierno de Santa Anna-Canalizo hizo en ello un magnífico negocio, pues se liberaba de la obligación indeclinable de proveer al sustento de la Academia, pagándole con un ramo en quiebra.

Para administrar la Lotería se constituyó, paralela a la Junta de Gobierno de la Academia, una Junta Directiva de la Lotería, presidida por el mismo Javier Echeverría e integrada con Pedro Echeverría, Gregorio Mier y Terán y Juan Ma. Flores, y ésta demostró tal eficiencia y honradez en el manejo de la renta, que en el primer año de administrarla, entre el 16 de diciembre de 1843 y el 31 de diciembre de 1844, ya declaraba un saldo a favor de 53 mil 194 pesos con 3 reales y 2 granos.²⁹ El presidente Santa Anna, viendo estos progresos, intentó en vano recuperar la administración de la renta, poco tiempo después,

pero la firme actitud de la Junta de Gobierno y los académicos le tuvieron la ambición a raya

Fueron años felices para la Academia de San Carlos. Se restablecieron las pensiones internas y las pensiones para perfeccionamiento en Europa, se contrataron artistas europeos que revivieron la enseñanza en todos sus ramos y se compró el edificio del Hospital del Amor de Dios, que desde su fundación se venía arrendando y del que, en más de una ocasión, habían estado en riesgo de ser lanzados por no pagar el arrendamiento y, por supuesto, se saneó también la administración de la misma Lotería, pagando sus deudas.

Aunque ramo floreciente en Estado desorganizado y pobre no puede durar. Los primeros años fueron de auge, pero pronto el gobierno fue endosando a la renta cargas y gravámenes que él no podía satisfacer.

Por leyes y ordenamientos sucesivos, los gobiernos en turno fueron gravando los sobrantes de la renta: dos mil pesos para la Penitenciaría, mil para el Hospicio de Pobres, trescientos treinta y tres para el Hospital del Divino Salvador, en el que se atendía a mujeres dementes, doscientos cincuenta para el asilo de Santiago Hlatelolco, mil para el colegio de Educación Secundaria para niñas y trescientos para la correccional del Tecpan de San Antonio. Constan también exacciones para pagar eventualmente a los empleados y magistrados del Poder Judicial, para cubrir el presupuesto de la Secretaría de Relaciones Exteriores,³⁰ y para pagar a los catedráticos de la Escuela de Medicina. Sin embargo, lo peor fueron los préstamos forzosos que con frecuencia aplicaron los gobernantes; setenta mil pesos en 1844, diez mil en marzo de 1855, quince mil en agosto de 1855, sesenta mil en 1856, otros veintiocho mil el mismo año, veinte mil en octubre de 1858, etc.

Fue la Guerra de los tres años, parece, la causa de que se presentara una nueva crisis económica en la Historia de la Lotería y por ende en la Academia. En 1858, agobiada por

los préstamos solicitados por el gobierno conservador salido del Plan de Tacubaya, como el de siete mil pesos impuesto para pagar el ejército de Leonardo Márquez, acantonado en San Miguel, la Junta de la Lotería fue disminuyendo las partidas señaladas para los establecimientos de beneficencia, hasta caer fatalmente en manos de la usura, al firmar tres contratos sucesivos con la casa de J. B. Jecker. Como buen banquero, Jecker prestó dinero a la Academia con intereses muy elevados y para garantizar el pago de los mismos asumió el manejo de las colecturías de la Lotería, pasando a segundo término el presupuesto de la Academia. Por falta de recursos se redujo el sueldo de los profesores y el monto de las pensiones y se dejó de renovar los contratos a los artistas extranjeros Landesio, Cavallari, Periam y Baggally. Una vez más, la institución se vio privada de todo recurso, mientras el banquero Jecker, para completar su fraude, se declaraba en suspensión de pagos en 7 de mayo de 1860.³¹

La victoria obtenida por el ejército constitucional en Calpulalpan, el 22 de diciembre de 1860 permitió a Juárez restablecer el gobierno legítimo en la capital. Por la Ley de Instrucción Pública de 15 de abril de 1861, dispuso que todos los fondos de la Lotería se entregaran para el presupuesto de las escuelas de Bellas Artes y Agricultura, y por decreto de 2 de mayo siguiente canceló la Lotería de San Carlos al establecer una sola Lotería Nacional para toda la República. El gobierno señalaría, dentro de su presupuesto, la suma necesaria para el sustento de la Academia.

No dejó, sin embargo, de darse el caso de que el gobierno, no pudiendo cumplir cabalmente su compromiso, tuviera que acudir nuevamente a la Lotería, como sucedió en febrero de 1863, en que se ordenó que de ésta se auxiliara con 600 pesos mensuales a la Academia.³² También trató, sin éxito, de dotar a la Academia con una suma procedente del Fondo de Herencias transversales,³³ lo cual indica las dificultades del Supremo Gobierno

para proveer de recursos a San Carlos. Las mismas dificultades que el gobierno liberal enfrentaron la Regencia y el gobierno del segundo Imperio, pese a la afición de Maximiliano por las bellas artes. Para 1865 se volvía a tratar el problema de los sueldos suspendidos o atrasados de los profesores.

Es interesante observar que el presupuesto de la Institución, en los años en que dependió del Supremo Gobierno, fuera el constitucional o el Imperial, no disminuyó significativamente con respecto a los años de bonanza en que la Academia administraba la renta de la Lotería, por ejemplo, si en 1855 había tenido un presupuesto de \$36,424 pesos, en 1864 fue de \$39,240. Para 1867, año de crisis por el final del Imperio, se había aprobado de 28,280. Es decir, que pese a lo desgastante que fue la guerra de Intervención no se repitió el dramático cierre de los años veinte, lo que puede atribuirse a un real y creciente interés de las clases medias y altas por el ejercicio y la producción de las bellas artes.

Sueldos

Desde su origen la vastedad de recursos con que se fundó la Academia nunca indujo al despilfarro. La Junta de Gobierno tuvo buen cuidado de que éstos se gastaran atinadamente. El gasto más considerable era el pago de sueldos a los directores que, con excepción de Guadalajara Tello, el director de matemáticas, eran todos peninsulares. La Corona, cautelosamente, prevenía al virrey en la Instrucción reservada de noviembre de 1784, a que no diera pie a que se pensara que los sueldos pagados a los peninsulares servirían como regla para pagar a los profesores establecidos en el virreinato.

Los directores particulares pasaron a la Nueva España con una paga de dos mil pesos anuales. En la Instrucción reservada estaba previsto que un director particular ganaría la mitad que el director general y un teniente la mitad del director particular, pero esto tuvo que flexibilizarse en el caso de Gil, porque éste llegó a disfrutar de un sueldo de seis mil

pesos anuales, al desempeñar hasta cuatro cargos al mismo tiempo. (Vid. supra) Lo mismo sucedió en el caso de Acuña, quien pasó con el cargo de segundo director y sueldo de mil quinientos pesos, pero atendiendo a una recomendación de Gil, en el sentido de que las clases de pintura eran las más concurridas y requerían de mayor dedicación, se igualó finalmente su sueldo al de un primer director. La suma de dos mil pesos anuales no parece que fuera raquítica, si atendemos al pleito surgido entre Gil y los primeros directores peninsulares, cuando el primero trataba de obligarlos a servir de tiempo completo en las clases y los segundos demandaban mayor tiempo libre para sus encargos particulares. Del alegato de Gil se infiere que tales plazas estaban bien dotadas, y aún se daba a entender que mejor que las de los profesores de Madrid aunque esto sólo fuera para compensar los mayores precios que regían en la Nueva España en comparación con la metrópoli.

Los años de crisis afectaron sobre todo a las pensiones, que se vieron reducidas, y a los sueldos de los profesores. Si la pérdida de los subsidios amenazó con el completo desplome de la Academia, la única defensa para sortearlo fue disminuir el pago de sueldos, huelga decirlo, en detrimento de la enseñanza. Los maestros peninsulares de la segunda generación, los que le dieron lustre a la Academia, fueron desapareciendo sin que se les pudiera sustituir. Antonio Velázquez murió en 1810, Joaquín Fabregat en 1807 y Manuel Tolsá en 1816. Solamente sobrevivió Ximeno, hasta 1825 en medio de penurias económicas. Después, y ya muy por debajo de los dos mil pesos anuales con que el rey fundador había dotado las plazas, solamente se pudo contratar subdirectores con sueldos muy inferiores y, lo que todavía fue más grave, dejando vacantes las direcciones y aún las subdirecciones. Conocemos el caso de José María Vázquez que substituyó en la dirección de pintura a Ximeno. La Junta de Gobierno lo eligió director interino con sueldo de dos mil pesos anuales,³⁴ aunque al turnar el acuerdo al presidente de la República, éste confirmó la

elección pero redujo el sueldo a sólo ochocientos pesos.³⁵ En escultura, Pedro Patiño Ixtolinque fungió solamente como subdirector, y lo mismo sucedió con Joaquín Heredia en arquitectura. Entre 1835 y 1840 las direcciones de escultura y pintura estuvieron vacantes. Un pintor de segunda, Antonio Castro, conocido por su alegoría sobre la alianza anglohispana contra “la perfidia” de Napoleón, tuvo que asumir ocasionalmente la función de director, sin nombramiento oficial alguno. La década de los treinta fue la más terrible; entre 1835 y 1840 no hay ni directores ni subdirectores, excepto el de matemáticas Manuel Castro y el de arquitectura Joaquín Heredia; una Academia de Bellas Artes sin profesores de escultura ni de pintura. En 1840 se trató de regularizar esta anomalía, y en una sola sesión, la Junta de Gobierno designó a tres directores: Miguel Mata en pintura, Francisco Terrazas en escultura y Joaquín Heredia en arquitectura.³⁶ Es curioso que se les conminara a cumplir con sus funciones sin pretextar la falta de pagos, que éstos, al fin y al cabo, les serían satisfechos, según prometía la junta, sólo que no se decía ni cómo ni cuándo, y sin duda que fue nunca porque la agudización de la crisis fue el catalizador que condujo a la desesperada solución en 1843.

Los sueldos para los directores contratados en 1846 en Europa eran altos: tres mil pesos anuales, excepto el caso de Eugenio Landesio quien al no traer nombramiento de director solamente ganaba la mitad. Pero esto era solamente para los extranjeros, que de otra manera no hubieran aceptado aventurarse en un país sumido en la inestabilidad. En 1860, cuando murió Manuel Vilar, la Junta lo sustituyó con Felipe Sojo, cuyo sueldo únicamente llegaba a la mitad de lo que ganaba el maestro catalán. Al entrar en vigor la Ley de Instrucción Pública de 1867, la cuestión de los sueldos quedó uniformada por el Gobierno. Todos los profesores de las escuelas nacionales percibirían la cantidad de mil doscientos pesos anuales. Este principio de equidad, a trabajo igual debe corresponder

salario igual, se mantuvo durante los gobiernos de Juárez, Lerdo, González y Díaz. Únicamente al final del porfirismo, queriendo favorecer a determinados artistas, se crearon plazas mucho mejor remuneradas, como fue el caso de Jesús Contreras, favorecido por Díaz con una plaza de Inspector general de Bellas Artes, o el de Antonio Fabrés, en quien se depositaban las esperanzas para una renovación de los estudios, que llegó con nombramiento de Inspector de las clases de dibujo. En ambos casos, los sueldos estaban muy arriba de los de los profesores ordinarios.

Desde que en la Ley de Instrucción Pública de 1867 la Escuela pasó a depender directamente del presupuesto del estado, su situación económica se estabilizó. Tal vez nunca la partida de planteada de Instrucción Pública y la de la Academia fueron suficientes, pero la incertidumbre desapareció. Los profesores sabían que podían disponer de mil doscientos pesos mensuales, y esto profesionalizó la enseñanza.

Esta estabilidad era reflejo de una economía ajena al riesgo de la inflación, que es una consecuencia del capitalismo que aparece en una etapa posterior. En la década de los setenta, cuando se puede decir que la República está consolidada, el presupuesto de la Escuela estaba por el rango de los treinta mil pesos anuales, y vale aclarar que era del tamaño del que gozaban las otras escuelas nacionales, como la de Comercio o la de Ingeniería. En las décadas siguientes ya se había elevado al rango de los cuarenta mil, pero no como consecuencia de una inflación que era todavía un fenómeno casi extraño, sino porque la Escuela crecía y aumentaban los alumnos, el número de clases y el gasto de materiales.

La agitación que en la primera década del siglo XX condujo a la destitución de Rivas Mercado y a la transformación de la Escuela, no se debió a razones económicas, sino a razones sociales y políticas.

-
- 1 Justino Fernández, Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1781-1800, Suplemento 3 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 37, México, IIE-UNAM, 1968, Docs. 16 y 20.
 - 2 Enrique Cervantes Sánchez, Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos 1822-1846. Catálogo documental e interpretación histórica, Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997, Doc. 1.
 - 3 Ibid, Doc. 3.
 - 4 Ibid, Doc. 5.
 - 5 Ibid, Doc. 26.
 - 6 Ibid, Docs 26, 52.
 - 7 Ibid, Doc. 41.
 - 8 Ibid, Doc. 43.
 - 9 Ibid, Doc. 48.
 - 10 Ibidem.
 - 11 Ibid, Doc. 64.
 - 12 Ibid, Doc. 84.
 - 13 Ibid, Doc. 124.
 - 14 Ibid, Docs 253, 254.
 - 15 Ibid, Doc. 101.
 - 16 Ibid, Doc. 124.
 - 17 Ibid, Doc. 103.
 - 18 Ibid, Doc. 106.
 - 19 Ibid, Doc. 109.
 - 20 Ibid, Doc. 118.
 - 21 Ibid, Doc. 151.
 - 22 Ibid, Doc. 566.
 - 23 Ibid, Doc. 690.
 - 24 Ibid, Doc. 1183.
 - 25 Ibid, Doc. 1174-1178.
 - 26 AAASC, Doc. 6198.
 - 27 Cervantes, Enrique, Op. Cit., Doc. 857.
 - 28 AAASC, Doc. 5882.
 - 29 Ibid, Doc. 6238.
 - 30 Ibid, Docs. 4997, 5672.
 - 31 Montserrat Gali et. al., La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863, México, INBA-Lotería Nacional para la Asistencia Pública, s/f, p.62.
 - 32 AAASC Docs. 6017, 6018.
 - 33 Ibid, Doc. 6398.
 - 34 Ibid, Doc. 1878.
 - 35 Ibid, Doc. 1662.
 - 36 Ibid, Doc. 3558.

Capítulo IV.

Los primeros profesores

Los primeros profesores en la Academia fueron propiamente los pintores coloniales que Jerónimo Antonio Gil llamó, para empezar la corrección en las clases de dibujo en la escuela provisional que bajo la Junta Preparatoria inició sus trabajos en 1781. Es obvio que los artistas solicitados fueron los que en esos momentos gozaban de mayor prestigio y clientela en la sociedad novohispana. El mismo Gil, que los escogió, parece haber establecido una jerarquía en cuanto a sus calidades, cuando declara haber contratado en primer lugar a Francisco Clapera y José Alcívar, para la corrección de la sala del natural, que era la que exigía la mayor vigilancia. A Rafael Gutiérrez y Andrés López los escogió en segundo lugar para la sala de figuras, y a Juan Saenz, Mariano Vázquez, Manuel Serna y Manuel García para la sala de principios. Era la escuela de Miguel Cabrera que dominaba en el panorama de la pintura virreinal con su barroquismo en disolución y sus formas dulzonas y ligeras, poco expresivas y carentes de pasión. Pintura religiosa y delicuescente, suave y ajena a todo patetismo y desgarramiento, como correspondía a una sociedad que alcanzaba un status privilegiado y estable. Francisco Antonio Vallejo, quizás el mejor pintor del momento, empezó a trabajar en la escuela, y asistió hasta la primera entrega de premios el 22 de agosto de 1782, en la que recibió un premio extraordinario por haber obsequiado a la escuela una pintura de la Virgen de Guadalupe y un San Jerónimo de Alonso Cano. Más ya no pudo colaborar, por impedirlo sus enfermedades y su muerte acaecida en 1785.¹

No influyó mucho que fueran pintores barrocos los primeros correctores en la escuela, pues solamente trabajaron hasta 1786, a la llegada de los profesores españoles;

además de que su tarea se limitaba a vigilar y corregir la copia que tenía que hacerse de estampas y modelos antiguos.

Para la clase de escultura, que según afirmaba Gil era la más descuidada entre las bellas artes, seguramente porque era la que le proporcionaba el mejor parámetro para establecer la distancia entre el barroco y el clásico, se llamó a Santiago Sandoval, único artista de quien el mismo Gil expresó alguna satisfacción.

En cuanto a la preparación de las clases de arquitectura, no parece que hubiera habido algún obstáculo. En el momento en que se puso en práctica el proyecto académico, trabajaban en México algunos ingenieros militares como Miguel Costanzó y Manuel Mascaró, que podían hacerse cargo, como lo hizo el primero, de la enseñanza de las matemáticas y la geometría, que es por donde habrían de iniciarse los estudios para los arquitectos. Restaurar “el buen gusto” en la arquitectura era tarea que bien podía esperar, en todo caso, a que llegaran los profesores peninsulares.

Ya hemos visto cómo, en su escrito de 18 de julio de 1782, Jerónimo Antonio Gil se atrevió a proponer que se trajera a la Nueva España a artistas de gran renombre como Maella, Villanueva y Carnicero, no lográndose este propósito porque los intereses de la Corona española disponían para estos artistas otras direcciones. Ni siquiera Fernando Selma, yerno de Gil, pudo pasar al Nuevo Mundo.

Vinieron, designados de Madrid, José Antonio Velázquez que se haría cargo de la dirección de arquitectura, José de Arias que se haría cargo de la de escultura, y para la de pintura Ginés Andrés de Aguirre y Cosme de Acuña, director el primero y subdirector el último. El desarraigo, la tragedia y la frustración, se encargarían pronto de desarticular y anular este cuerpo de directores.

El caso de Aguirre fue una de esas malas jugadas del destino que fatalmente venció y anuló al artista. Nació en Yecla, en el reino de Murcia, el 5 de noviembre de 1727.² Cuando pasó a la Nueva España, en 1786, frisaba en los 59 años, lo que no dejaría de señalar Gil como un inconveniente en el curso de una de sus múltiples disputas. En la Academia de San Fernando de Madrid obtuvo los grados de académico supernumerario y académico de mérito en 1764 y 1776, respectivamente. Según Camón Aznar y Morales y Marín la falta de un protector en la corte de Carlos III fue la causa de que no llegara a destacar, siendo un pintor de méritos, y cuando por fin fue nombrado ayudante de Salvador Maella, cuyo nombre ascendía rápidamente, cometió el infortunado error de solicitar y obtener su plaza para la Nueva España, en la que sus diatribas y desacuerdos con Gil lo desgastarían y anularían. En la Península dejó obras que lo acreditan como un buen pintor; los autores citados lo definen como un “pintor colorista de gran altura, dueño de un dibujo por encima de lo meramente correcto y sabio en la composición”.³ Elogio que podemos constatar con sus óleos La puerta de Alcalá y La puerta de San Vicente en el Museo Municipal de Madrid, lo mismo que en su cuadro de Historia San Fernando recibe la embajada del rey de Baeza.

Camón Aznar piensa que Aguirre aceptó pasar a México en mal momento, cuando la proximidad de Maella en la Real Fábrica de tapices le hubiera abierto el camino a pintor de corte y tal vez de cámara, que bien pudiera serlo como buen costumbrista que era, “pintor de garbo y casticismo”. En México sólo conocemos un par de magníficas academias de un espléndido tratamiento anatómico. En la testamentaria de Jerónimo Antonio Gil se registra una pintura original de Aguirre que estaba en la colección del director grabador, y en un documento⁴ del Archivo de la Academia, fechado en 28 de marzo de 1791, consta su solicitud para pintar al fresco la bóveda del baptisterio del Sagrario Metropolitano, que no

llegó a realizar, pretendiendo con ello introducir la pintura al fresco en la Nueva España (“hasta el presente no se ha ejecutado semejante método en América.”) a la manera de los grandes fresquistas que trabajaban en la Península. Más información sobre este artista y su trabajo como pintor de frescos, concretamente sobre los que realizó en la Península, en la iglesia de Brea del Tajo, cercanías de Madrid, se puede encontrar en un estudio de Carmen Rodríguez de Tembleque.⁵

Marginado por Gil, opacado por Ximeno y Planes que vino en 1794, Aguirre permaneció varios años en México detentando aun el cargo de director pero en un casi total olvido. Falleció el 13 de abril de 1800, a los setenta y tres años de edad, según el libro de Camón Aznar.⁶ Un documento del archivo de la Academia, fechado en ese mismo mes, confirma esta fecha, al referirse a las mesadas que se le adeudaban, mencionándolo ya como difunto.⁷

José Arias Centurión fue tragedia. Vino a México cuando en la Península era apenas conocido. En Madrid fue discípulo de Pascual Mena y se dice que fue él, más que Mena, quien trabajó la fuente de Neptuno, hoy en la plaza de Cánovas del Castillo.⁸ En México, solamente conocemos el proceso de su locura. Cuando decidió venir a México iniciaba su carrera y apenas cumplía dos años de estancia en San Carlos cuando perdió la razón. Vivía en la casa de Cosme de Acuña, cuya mujer apresuró las gestiones para que el escultor fuera trasladado al hospital de San Hipólito en cuanto se manifestaron los primeros síntomas de su locura. En sesión de 25 de agosto de 1788, la Junta de Gobierno lo declaró incapaz de continuar en el empleo y por mera compasión le señaló una pensión vitalicia de 500 pesos anuales. En menos de cuatro meses falleció el infortunado artista, el 5 de diciembre de 1788,⁹ siendo enterrado en el Hospital de Betlemitas.¹⁰ Tres médicos, por instrucciones de la Junta, examinaron y dieron testimonio de la locura de Arias y de los tres diagnósticos se

puede construir un cuadro siniestro sobre lo que eran el conocimiento y el tratamiento de la demencia, en aquellos años.

El médico José Longinos Núñez, en su informe de 13 de marzo de 1788¹¹ afirmaba “estar asistiendo hace 26 días a don José Arias, director de escultura en esta Real Academia de San Carlos, en una demencia que padece, resultado de varias pesadumbres y entre ellas una poderosísima por sus circunstancias y efectos que inmediatamente experimentó de haber tomado por fuerza una bebida envenenada, la que a poco tiempo vomitó, quedándole sin duda algunas partículas acres que incorporadas en la masa de la sangre “son suficiente para que los órganos del sistema nervioso empezaren a ejercer sus funciones con la imperfección[...] estando ya al presente muy cercano a un enfurecimiento.”

José de Villareal, también médico, afirmaba en su escrito de 20 de mayo de 1788¹² haberle observado desde hacía cinco o seis meses, notando una vigilia nocturna, ocupada en maniobrar los trastos de su habitación sin propósito cuerdo, una gran extravagancia y una manía de pronunciar locuciones a solas. Agregaba con tinte lombrosiano que “Por inspección en la estructura de la cabeza, ésta es chica, depresada y mal conformada, a lo que se agrega ser muy sordo, en cuya consideración hallo[...] que la organización de su cerebro padece la descomposición de alguna obstrucción, induración, congestión linfática u otro vacío de los que ocasiona la depresión del cráneo y mala figura de la cabeza.”

El tercer médico, José Ignacio García Jove, en 26 de junio del mismo año de 1788, informaba haberlo visitado en Belem “para instituirle una curación metódica... intenté disponerlo con unos baños tibios, para de éstos pasar a los fríos, pero ni éstos ni aquellos se verificaron por su suma resistencia, la que no pudiendo vencer con razones, le estreché al pobre enfermero lo obligase y violentase, aunque atronara a gritos el convento.” Concluía

el diagnóstico calificando la enfermedad como Manía melancholica o delirio melancholico.¹³

Cosme de Acuña fue un inconforme desde el momento mismo en que arribó a México. Embarcó con Aguirre, Arias y Velázquez el 24 de junio de 1786 y ya en febrero de 1789 solicitaba una licencia para volverse a España, víctima de lo que don Alfonso Pérez Sánchez califica como inadaptación patológica. El pretexto para el retorno era que tenía que poner en orden los bienes de su familia en la Península. Para no entorpecer la buena marcha de la Academia proponía que Aguirre lo sustituyera en la corrección de los alumnos, pero el acuerdo de la Junta que recayó a su petición, de fecha 20 de febrero de 1789, fue áspero y terminante, al acusarlo de que en dos años y cuatro meses que llevaba en servicio no había trabajado para la Academia, sino que empleaba todo su tiempo para su interés particular.¹⁴ Acuña no cejó, pese al desaire, y en diciembre volvió a solicitar su regreso, con el pretexto de que su padre había fallecido y debía volver para encargarse de su madre y su cuñada, pero la Junta ratificó su decisión de 20 de febrero. El obstinado Acuña acudió al ministro Antonio Porlier, alegando que se encontraba enfermo de la vista, según certificado médico que exhibió, y por fin consiguió el permiso para volverse a España, aunque condicionado a que los gastos del viaje los pagaría él mismo.

En España tuvo mejor suerte, llegó a ser pintor de cámara y director de los pensionados mexicanos que pasaron a Madrid para su perfeccionamiento, en un intento a la postre fallido, de establecer una escuela mexicana de pintura dentro de la academia madrileña.¹⁵

Antonio Velázquez fue diferente, aunque también se sentía desadaptado al principio y pedía en vano su regreso a España. Finalmente llegó a entender la necesidad que había en la joven Academia de un arquitecto de formación académica, como él, y se quedó y trabajó

intensamente desempeñando sus funciones de director particular de arquitectura con mucho celo y cuidado.

Joaquín Fabregat llegó y formó parte de esa coalición académica que se enfrentó al director general, y hasta llegó a ser señalado, por éste, como el principal instigador de oposición y de que era sumamente ambicioso y explotaba el trabajo de sus alumnos. Pero también se quedó y su trabajo de grabador en dulce complementó la misión de Gil de renovar el grabado en la Nueva España.

¹ Algunos años después compareció ante la Academia un hijo suyo para solicitar una ayuda, alegando que su padre había trabajado seis meses y donado dos cuadros. Jerónimo Antonio Gil, a quien se dio vista de la solicitud, aclaró que Vallejo solamente había servido dos meses y que las pinturas no las había donado, sino vendido en cien pesos. En efecto existe el recibo por los cien pesos que a nombre de Vallejo recibió su discípulo Ignacio Bacerot, grabador de la Casa de Moneda. AAASC Docs. 9997, 10006.

² Camón Aznar, *et. al.*, *Op. Cit.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ AAASC Doc 672

⁵ Carmen Rodríguez de Tembleque, "Ginés Andrés de Aguirre, pintor de frescos" en Cuadernos de Arte Colonial, No. 1, Madrid, Museo de América, 1986, p.p 85-96

⁶ Camón Aznar, *et. al.*, *Op. Cit.*, p. 180.

⁷ AAASC Doc 10095.

⁸ Tolsá, Gimeno y Fabregat, Generalitat Valenciana, 1989, p. 133

⁹ AAASC, Docs., 319-328.

¹⁰ *Ibid.*, Doc. 325.

¹¹ *Ibid.*, Doc. 336.

¹² *Ibid.*, Doc. 339.

¹³ *Ibid.*, Doc. 340.

¹⁴ *Ibid.*, Doc. 493.

¹⁵ Concepción García Saiz y Carmen Rodríguez de Tembleque, "Historia de un intento fallido: La Academia madrileña para pensionados mexicanos" en Cuadernos de Arte Colonial, No. 2, Madrid, Museo de América, 1987, p.p 5-17.

Capítulo V.

Directores

Director General

Sin duda que la Historia de la Academia se hace visible, antes que nada, por sus directores. Ellos le dieron cohesión, vitalidad y relevancia. En sus primeras décadas, aunque fuertemente presionada por la Junta de Gobierno, la dirección general jugó un papel decisivo, más que nada por la recia personalidad de Jerónimo Antonio Gil. Después estuvo muy debilitada, en los años de crisis, por la falta de artistas de primera línea y finalmente quedó sometida a la política del Estado, desde la restauración de la República hasta el porfirismo. Gil fue director desde que la Academia era un proyecto, en 1781, hasta el año de 1798 en que falleció. Le siguió Rafael Ximeno y Planes, que duraría muchos años en el cargo. No conocemos algún documento que refiera el acto de su elección, pero lo cierto es que para los años de 1801 a 1804 ya ejercía funciones propias de la dirección general. Para su infortunio, le tocaron los años de crisis, incluyendo el cierre de 1822. Él mismo, víctima de esta crisis, viejo y cargado de familia hubo de mendigar un cuarto en el edificio mismo de la Academia para instalarse con toda su pobreza. Murió en de 1825, dejando vacantes la dirección general y la dirección de pintura. Para cubrir la primera, la Junta de Gobierno aplicó el Estatuto 27, párrafo 10, que la facultaba para nombrar un director general sustituto que terminase el trienio que estaba corriendo, con la sola condición de que el elegido fuera de la misma profesión que el director fallecido. Esta circunstancia favoreció a un discípulo suyo, José María Vázquez, designado el 13 de junio de 1825.¹ A decir verdad, la vigencia de los trienios no parece haberse aplicado nunca durante la larga dirección de Ximeno.

Vázquez únicamente cumplió el interinato, por los pocos meses que faltaban para terminar un supuesto trienio. El 3 de febrero de 1826² la Junta designó director general a Pedro Patiño Ixtolinque, para entonces subdirector de escultura. Estuvo éste en la dirección varios años, seguramente en condiciones poco afortunadas pues consta que en 1833 intentó renunciar sin que la renuncia le fuera aceptada,³ de modo que la tuvo que continuar hasta su muerte, acontecida en 1834.⁴ La elección del siguiente director recayó en el entonces subdirector de grabado Manuel Araoz, quien recibió el nombramiento el 6 de septiembre de 1834.⁵ Por modestia, Araoz rechazó el cargo en un primer momento, mas tuvo que ceder y asumir una dirección que era como capitanear un barco que hacia agua. Pero se sostuvo, capeando el temporal hasta el día de su fallecimiento, el 18 de mayo de 1843.⁶

Con los decretos de 1843 quedó suspendida la dirección general. Fue hasta la Ley de Instrucción Pública de 1861 que reapareció el cargo, aunque simplificado a solamente de director. Juárez, en ejercicio de las facultades de que se hallaba investido, nombró director a Santiago Rebull, el 21 de febrero de 1861.⁷ Su dirección no debió ser fácil, nombrado por un gobierno liberal en una institución en la que era más fuerte la tendencia conservadora. En 1863, y ya en plena guerra de intervención, el avance francés sobre la Ciudad de México obligó al gobierno a disponer la desocupación y el cierre de la Academia, el 26 de mayo, cuando ya los franceses estaban en las goteras de ciudad, y aunque el cierre de hecho no llegó a realizarse, Rebull se vio obligado a renunciar el 8 de junio del mismo año. El mariscal Forey impuso el nuevo gobierno de la Junta de notables, que a su vez instituyó una Regencia, uno de cuyos primeros actos fue nombrar director de la Academia de San Carlos a José Fernando Ramírez, de una terna en la que también se incluía a Urbano Fonseca y a Joaquín Velázquez de León.⁸ Ramírez, elemento moderado, desempeñó el cargo hasta 1865, siendo sustituido por Urbano Fonseca, quien en abril de dicho año encabezaba la lista

de empleados como director sin sueldo.⁹ A Fonseca le tocó el fin del Imperio y el fin de la antigua Academia. Sus años difíciles, sobre todo los primeros meses de 1867, atestiguan su interés por salvar a la institución del remolino político y por proteger a sus alumnos y profesores, aunque no lo salvó de la destitución, ya que al entrar en la capital el Ejército de Oriente el 21 de junio, el general Porfirio Díaz nombró como encargado del gobierno de la Academia, provisionalmente, a Manuel María Zamacona.

Restaurado el gobierno constitucional, el presidente Juárez nombró director de la Academia de San Carlos a Ramón Isaac Alcaraz, escritor y distinguido militante del partido liberal. Después de éste, que terminó su desempeño en 1876, siguieron Hipólito Ramírez (1876-1877), Román Lascuráin (1877-1902) y Antonio Rivas Mercado (1903-1911)

Directores particulares de pintura

La desgracia de Arias, la escapatoria de Acuña y la detención de Selma en España, dejaron huecos que urgía llenar si se quería mantener viva la Academia. Para la plaza de pintura, Francisco Clapera presentó una solicitud, pero turnada a la Junta de Gobierno se discutió y se dictaminó en el sentido de que ni éste, ni Alcázar ni Rafael Gutiérrez reunían las cualidades necesarias “que constituyen un pintor capaz de enseñar la metafísica del arte”,¹⁰ por lo que esta plaza tendría que proveerse, igual que la vacante de escultura, con un profesor peninsular. Por la experiencia habida con los primeros profesores, nombrados sin otro requisito que el informe de la Academia de San Fernando, esta vez se decidió sacar las plazas a concurso.¹¹ En el de pintura en diciembre de 1792 se presentó como único opositor Rafael Ximeno y Planes, académico de mérito en la de San Carlos de Valencia, con estudios de pensionado en Roma, obteniendo en la prueba correspondiente siete de los once votos del jurado. Ganada la plaza embarcó y arribó a México, tomando posesión de su empleo en 1794. Aunque estrictamente substituyó a Acuña como segundo director, a la

muerte de Aguirre en 1800 quedó como director único de pintura, hasta su fallecimiento en 1825.¹² Le sucedió su discípulo José María Vázquez, propuesto por la Junta de Gobierno el 13 de junio de 1825,¹³ aunque no por mucho tiempo, pues parece que murió en 1827. Un documento del archivo fechado en 17 de septiembre de 1827 lo permite suponer, porque en él consta el pago a Gabriela Cardoso, viuda de Vázquez “del sueldo corriente y vencido de mi difunto esposo.”¹⁴

En 1831 es el teniente Manuel Castro quien asiste a la Junta de directores,¹⁵ como una eventualidad, pues nunca tuvo nombramiento de director. En realidad la dirección de pintura, la más fecunda entre las bellas artes, estuvo vacante por más de una década, difícilmente impartida por el ya citado Manuel Castro y el teniente, nacido en Venecia, José Perovani. No fue sino hasta el 27 de octubre de 1840 que la Junta de Gobierno proveyó la plaza designando a Miguel Malta y Reyes,¹⁶ con la advertencia de que no fallara a sus obligaciones so pretexto de falta de pago de su sueldo. Estuvo Mata en la dirección hasta 1846, en que la tuvo que ceder a Pelegrín Clavé, como consecuencia de los decretos de reorganización de Santa Anna. El artista catalán sería el último director particular de pintura, hasta la expedición de la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867 que suprimió todas las direcciones particulares. En tantos años, sólo nos encontramos con un paréntesis, entre el 14 de abril y el mes de junio de 1863, en que Clavé fue cesado por negarse a firmar la carta de protesta contra la intervención francesa. Santiago Rebull le substituyó en esos pocos días.¹⁷

Directores particulares de escultura

El primer director de escultura fue José Arias Centurión, quien llegó en 1786. En 1788 aparecieron los síntomas de su enfermedad y tuvo que dejar el cargo. En 1791 llegó para sustituirlo Manuel Tolsá, cuyo genio le convirtió pronto en el artista más relevante de los

últimos años del virreinato. Sin embargo, en 1810, desembarcó en la Nueva España el escultor Dionisio Sancho, portador de un nombramiento expedido en Cádiz que lo investía como director de escultura de la Academia de San Carlos de México.¹⁸ Era notoria la falta de información que se padecía en la Metrópoli sobre los territorios americanos, pues la plaza que se encontraba vacante era la de arquitectura y no la de escultura. El conflicto era que no se podía desacatar una orden venida del rey, pero tampoco se podría despedir a Tolsá, el artista que más lustre y más fama daba a la Academia. La solución fue poner en posesión de la plaza a Sancho y jubilar a Tolsá en la dirección de escultura, para nombrarlo de inmediato director jubilado de arquitectura. Nadie se atrevió a discutirlo, pues los méritos arquitectónicos de Tolsá se hacían visibles en el edificio de Minería, ya muy avanzado. Al mismo tiempo, se eludía en cierta forma la prohibición vigente que no permitía que algún académico pudiera serlo a la vez en dos ramos diferentes.

Dionisio Sancho no dejó huella ni escuela. En 1816 se fue a Guadalajara y en 1820 a Zacatecas.¹⁹ En 1816, el escultor barcelonés Francisco Carabent solicitó la dirección que se suponía vacante por la ausencia de Sancho,²⁰ pero su solicitud fue desechada porque éste nunca renunció formalmente. Todavía en la Guía de forasteros de 1821 se le seguía incluyendo como director de escultura.²¹

En 1822, cuando la Academia cerró sus clases, la dirección de escultura se reportaba vacante y así permaneció hasta 1824 en que la Junta designó, aunque con rango de subdirector, a Pedro Patiño Ixtolinque, discípulo de Tolsá. Hasta su muerte, ocurrida en 1834, Patiño ocupó la dirección.²² Después viene otro interregno, hasta el 27 de octubre de 1840 en que la Junta nombró a Francisco Terrazas.²³ Igual que Mata en el ramo de pintura, la dirección de Terrazas solamente duró hasta la llegada de los artistas catalanes, en su caso

Manuel Vilar que la asumió en 1846. A la muerte de Vilar, en 1860, se nombró director, y sería el último, a Felipe Sojo, el más clasicista de sus discípulos.

Directores particulares de grabado en lámina

Joaquín Fabregat fue el primer director de grabado en lámina, nombrado en 1787 cuando no fue posible traer a Fernando Selma. Murió en 1807 y a su muerte solicitó la plaza otro valenciano, Pedro Vicente Rodríguez, que tenía estudios en Madrid y Sevilla.²⁴ Obtuvo el nombramiento “con elogios y por unanimidad” el 16 de febrero de 1811,²⁵ y ocupó la dirección hasta los inicios de 1821, aproximadamente. Parece que se volvió a España porque en febrero de 1822 solicitó el pago de sus sueldos atrasados para costear el viaje a la Península.²⁶ El mismo año, que fue cuando cerró la Academia, la dirección de grabado en lámina se reportaba vacante.²⁷ Seguramente el grabador adivinó la crisis que se cernía sobre la institución. En 1824, al reabrir las clases, se nombró a Manuel Araoz pero solamente como subdirector;²⁸ los recursos no alcanzaban para pagar un sueldo de director. Araoz soportó la crisis y conservó la plaza hasta su muerte ocurrida el 18 de mayo de 1843.²⁹ Volvió a quedar vacante la dirección hasta 1853 en que llegó George Austin Periam, contratado en Inglaterra como parte de la vasta reorganización. En 1860 Periam fue despedido, como su compatriota Baggally, y en su lugar se designó a su discípulo Luis G. Campa.

Directores particulares de Grabado en hueco

El primer director de grabado en hueco fue obviamente Jerónimo Antonio Gil, que a la vez era grabador mayor de la Casa de Moneda. A su muerte en 1798 le sucedió Tomás Suría en la grabaduría de la Casa de Moneda,³⁰ pero no existen documentos que acrediten que hubiera sido nombrado director del ramo en la Academia, lo que no importa mucho pues los alumnos de grabado se instruían en la Casa de Moneda, y de acuerdo con los Estatutos

el grabador mayor debía ser a la vez director de grabado en la Academia. Trabajó Suría hasta 1813, y le tocó acuñar las medallas para festejar la vuelta de Fernando VII a España. Según Sebastián Navalón, a su muerte lo sustituyó Francisco Gordillo,³¹ quien sí se ostentaba como grabador mayor y director de grabado en la Guía de Forasteros de 1821.³² En 1828 Gordillo fue suspendido por ser español, de acuerdo con la Ley de 10 de mayo de 1828, pero en 1830 hay un documento en que se aclara que aún era director de grabado en la Academia.³³ Navalón recuerda varios discípulos y sucesores suyos en la Casa de Moneda, como Pedro Soriano, Luciano Rovira y Albino del Moral,³⁴ pero ninguno de éstos tuvo presencia en la Academia, lo que hace suponer que éstos cargos ya estaban desvinculados, y en lo que toca a San Carlos que la dirección quedó vacante hasta la llegada en 1846 de Santiago Baggally. El maestro inglés permaneció en la dirección hasta 1860, cuando terminó su contrato, y como éste ya no le fue renovado se retiró de la Academia. Su discípulo Sebastián Navalón le sustituyó hasta el año del 1867, en que esta dirección se extinguió.

Directores particulares de Matemáticas

La dirección de matemáticas quedó establecida en el Estatuto 10, considerándose esta materia necesarísima para el aprendizaje de la arquitectura, y aunque en este ordenamiento se planteara la necesidad de que fueran dos directores, lo cierto es que nunca hubo más de uno. El primero en enseñar las matemáticas fue el ingeniero militar Miguel Costansó, quien a pesar de los elogios de que fue objeto por parte de la Junta de Gobierno no llegó a tener nombramiento de director. El 25 de agosto de 1785 la Junta lo había elegido para la dirección³⁵ con una dotación de mil pesos anuales, adicional a su sueldo de ingeniero militar, pero al pasar el expediente a la corte fue denegado por considerarse excesiva la dotación.³⁶ Fue hasta 1790, el 2 de enero, que se abrió el curso de matemáticas con un

director previamente nombrado: Diego Guadalajara Tello. Este estuvo en el cargo cuando menos hasta 1804, año de su fallecimiento, de acuerdo con un recibo que existe en el archivo por los gastos de su entierro [“en consideración a su pobreza”].³⁷ En 1811 fungía como director José Ávila Rojano,³⁸ quien se casó con Francisca Tomasa Gil, hija de Jerónimo Antonio Gil, pero parece que, como José Arias, terminó sus días en las tinieblas de la demencia.³⁹ En octubre de 1813 solicitó la dirección Manuel Castro, ya muerto Ávila, y la obtuvo aunque con rango de subdirector.⁴⁰ En 1834 se elevó su nombramiento a nivel de director⁴¹ y en este cargo trabajó por muchos años. Hasta 1855 existen noticias de que seguía en la dirección.⁴² Es probable que en 1857, al ponerse en vigor el plan de Cavallari, que multiplicó las clases de matemáticas en sus diversos niveles, ésta dirección se considerara ya innecesaria.

¹ Cervantes, Enrique, Op. Cit., Docs., 291, 292

² AAASC Doc 1958

³ Ibid, Doc. 2145.

⁴ Ibid, Doc. 2205; Cervantes, Enrique, Op. Cit., Doc. 563.

⁵ Cervantes, Enrique, Op. Cit., Doc. 563.

⁶ AAASC Doc. 10184.

⁷ Ibid, Doc. 6037.

⁸ Ibid, Doc. 5937.

⁹ Ibid, Doc. 6440.

¹⁰ Angulo, Op. Cit., p. 43.

¹¹ Ibid, p. 44.

¹² Al conocerse la muerte de Aguirre, el pintor Atanasio Echeverría solicitó la plaza vacante ante el rey Carlos IV. Obtuvo el nombramiento y hasta parece que recibió un adelanto de varias mesadas, pero todo indica que ni siquiera ocupó la plaza. AAASC, Docs. 1150, 1268 a 1272; Bernardo Couto, en su Diálogo lo recuerda como “célebre dibujante de la expedición botánica de Sessé y Mosiño” y exalta sus dibujos de la flora mexicana. Op. Cit., p. 120

¹³ Cervantes, Enrique, Op. Cit., Docs. 291, 292.

¹⁴ AAASC, Doc. 10109.

¹⁵ Ibid, Doc. 2094.

¹⁶ Ibid, Doc. 3558.

¹⁷ Ibid, Doc. 6359.

¹⁸ Ibid, Doc. 10105.

¹⁹ Ibid, Docs. 1306, 1593.

²⁰ Ibid, Docs. 1151, 10102.

²¹ Ibid, Doc. 1786.

²² Ibid, Doc. 2183.

²³ Ibid, Doc. 3558.

-
- 24 Ibid, Doc. 1153.
25 Ibid, Doc. 10104.
26 Ibid, Doc. 1792.
27 Cervantes, Enrique, Op. Cit., Doc. 86.
28 AAASC, Doc. 1665.
29 Ibid, Doc. 10184.
30 Sebastián Navalón, El grabado en México, México, Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, p. 7
31 Ibidem.
32 AAASC, Doc. 1786.
33 Ibid, 2072.
34 Navalón, Op. Cit., p. 8
35 AAASC, Doc. 10055
36 Ibid, Doc. 10010.
37 Ibid, Doc. 10095
38 Ibid, Doc. 1032.
39 Ibid, Docs 1275, 1277.
40 Ibid, Doc. 1170
41 Ibid, Doc. 2188.
42 Ibid, Doc. 5851.

Capítulo VI.

Producción artística. Primera época

La Academia de San Carlos inició su existencia bajo muy buenos augurios. El virreinato había alcanzado durante el siglo XVIII un elevado nivel de producción en las artes plásticas, en la cantidad y en la calidad. Pintores como Cristóbal de Villalpando, Morlete Ruíz y varios más podían muy bien alternar con lo que en esos momentos se pintaba en España cuyo mejor momento, el siglo XVII de Velázquez, ya había pasado. Y lo mismo podría decirse de la arquitectura que en el Sagrario Metropolitano, en Tepetzotlán, la Valenciana de Guanajuato y muchos más ejemplos, concretó en la forma plástica el espíritu de una sociedad rica y segura de sí misma consciente de su importancia dentro del vasto territorio del imperio español.

Si bien al entrar en su segunda mitad el siglo la escuela de Cabrera y algunas formas arquitectónicas han sido consideradas como un relajamiento del gran arte barroco, ello no significa ni debe tomarse como un estado de decadencia, sino más bien como un momento en que las aguas se rebalsan, a la espera de un nuevo impulso que las precipitase en torrente avasallador, pleno de vida y vigor. Ese ímpetu, ese volcán de nuevas fuerzas creadoras, pudo haber sido la Academia. Como sucedió en España cuyos artistas nacionales parecían palidecer ante las grandes figuras llamadas por los borbones: Mengs, Sachetti, Sabatini, Rank, Van Loo, Olivieri, hasta la erección de la Academia que formó a Salvador Carmona, Villanueva, Salvador Maella, Pascual Mena y muchos más, entre ellos Goya.

La Nueva España había alcanzado sus años de mayor prosperidad y como correspondía a esta riqueza la Academia también nació rica, dotada con largueza por el rey y sus vasallos, que toda empresa iniciada y patrocinada por el soberano nacía con el

respaldo de la sociedad novohispana. Lo prueba la elevada cantidad de dinero reunido desde los mismos días de su fundación, y aún a pesar del encubierto boicot de las autoridades eclesiásticas.

Faltó tiempo. Los acontecimientos se precipitaron y la vida académica se vio vulnerada y finalmente anulada, apenas producidos sus primeros grandes frutos. En 1808 la ocupación napoleónica en España terminó por trastornar los vínculos entre la Academia de Madrid y la de México. Luego la guerra de independencia, en 1810. La historia nos llevó a un punto en que la justa guerra de independencia triunfó pero —victoria necesaria pero costosa— sobre la ruina, entre otras instituciones, de la Academia de San Carlos. Cómo son de añorarse, cada vez con mayor convicción, las ideas del círculo de ilustrados, Aranda y Floridablanca, proclives a otorgar a las colonias su autonomía, por la vía política y pacífica. En la Historia, no siempre se ha escogido el mejor de los caminos.

Hechas estas consideraciones, hagamos un recuento de lo que esta floreciente primera época que siguió a la fundación dejó para el todavía arte virreinal.

Rafael Ximeno y Planes, el director de pintura, nació en Valencia entre 1759 y 1760, hizo sus estudios en la Academia de San Carlos de la misma ciudad, pasó en 1776 a la de Madrid y de 1784 a 1785 estuvo pensionado en Roma. En 1786 fue aprobado académico de mérito en Madrid y teniente director en Valencia. De sus años en España parece más activo como dibujante que como pintor, como lo atestiguan sus colaboraciones para ilustrar libros como Los españoles ilustres, la Historia General de España del padre Mariana, Madama Gómez, El Quijote de Ibarra y otros. Fue discípulo de Francisco Bayeu y Antonio Rafael Mengs, de quien copió el retrato de La marquesa de Llanos y el autorretrato del pintor bohemio.¹

En México, Ximeno cumplió con lo que se esperaba de él: inició la pintura académica y revivió la pintura mural, continuando la tradición de los grandes fresquistas que trabajaban en los sitios reales de Madrid, de Tiépolo a Mengs, aunque algunas de sus obras las trabajó con la técnica del temple.²

Como retratista y como pintor de caballete Ximeno dejó dos óleos soberbios, que son los retratos de Jerónimo Antonio Gil (Fig. 4) y Manuel Tolsá (Fig. 5). En el primero pudo captar toda la firmeza y la energía de Gil; en el segundo la elegancia y señorío que hicieron de Tolsá el mayor artista de su época en México. En ambos, el tratamiento de las telas es algo nuevo y diferente, con esa superficie finamente aterciopelada que hace tan elegantes los retratos pintados por los pintores académicos. Otro magnífico retrato es el del platero Rodallega, y de menor calidad el de Barón de Humboldt. Hizo también al óleo Virgen del Carmen y El milagro del pocito.

Para la capilla del Palacio de Minería, Ximeno dividió el plafond en dos grandes secciones. En una pintó El milagro del pocito y en la otra la Asunción de la Virgen (Fig. 6). Este mismo tema lo repetiría en la cúpula de la catedral metropolitana, perdida en el incendio de 1967. En ésta, un barandal pintado en la base de la media naranja abría ante el espectador el espacio celestial en el que la Virgen se elevaba airoosamente entre grupos de ángeles y nubes. Arquitectura pictórica sobre arquitectura arquitectónica, dice Manuel Toussaint.³ Otra gran obra de Ximeno también perdida, ésta por un derrumbe en 1845, fue la pintura de la cúpula de la iglesia de Santa Teresa, cuyo tema era la sublevación de los indios en el Cardonal.

A pesar de todo, Ximeno no hizo escuela; las circunstancias no lo permitieron. Tuvo discípulos pero ninguno a su altura. Ni siquiera sus descendientes de tres generaciones, Mariano, Ángel y Manuel, mostraron algo de su talento.⁴

Sus discípulos, además de José María Vázquez, fueron: Antonio Castro que pintó la alegoría de la alianza hispano-inglesa contra Napoleón y terminó dirigiendo la escuela de dibujo de Guadalajara. Juan de Sáenz que lo ayudó en la pintura de la cúpula de la Catedral de México; Francisco Ibar, José María Uriarte, Augusto Cerezo y Manuel García.⁵ Atanasio Echeverría, también discípulo, hizo un trabajo notable como dibujante de la expedición de Martín Sesé y José Mociño a Nutka.

Manuel Tolsá es el artista más importante de finales del virreinato. Nació en Enguera, Valencia en 1757.⁶ Estudió al lado del escultor José Puchol (1743-1797), en Valencia, y posteriormente en la Academia de San Fernando de Madrid. En 1790 concursó para ocupar la plaza de director de escultura en la Academia Mexicana, vacante por la locura de Arias, venciendo a Ruidíez y Francisco Sánchez. Ganó el nombramiento el 16 de septiembre de 1790. En su viaje a México recibió el encargo de cuidar el transporte de la colección de vaciados de las esculturas de la Academia Española, lo que realizó cuidadosamente y con gran beneficio para la Academia, pues dicha colección proporcionó, además de yesos para la enseñanza, el principio de la futura galería de escultura. Tras sufrir una serie de retrasos, el escultor embarcó en Cádiz el 26 de mayo de 1791.⁷

El encargo del virrey Branciforte para que trabajara la escultura ecuestre de Carlos IV permitió a Tolsá revelar un talento que lo situaba a la altura de los mejores artistas de la corte. El encargo cumplía el viejo propósito, latente desde 1778, de erigir una estatua ecuestre a Felipe V, modificado por Carlos IV quien en lugar de dedicarlo al primer Borbón lo pensó para Carlos III. Branciforte encargó la escultura en 1796, se terminaría en 1803, pero no la dedicaría a Carlos III sino a Carlos IV (**Fig. 7**). Tiene esta colosal escultura sus antecedentes en un modelo existente en la Academia de San Fernando, atribuible a Pascual

Mena, según Joaquín Berchez⁸ y en otra que hizo Francois Girardon para Luis XIV en Francia.

Menos conocida pero cincelada con una finura suprema, de la altura de un Leoni, es el busto de Hernán Cortés, (Fig. 8) en bronce dorado a fuego, que realizó para el Hospital de Jesús y que por los avatares de la Independencia fue llevado a Palermo. Una mala copia ocupa su lugar actualmente en el Hospital.

Joaquín Berchez señala como un hecho afortunado el que en México Tolsá hubiera podido, además de su condición de escultor, solicitar el grado de académico en arquitectura, lo que en las academias peninsulares no hubiera sido posible por prohibirlo expresamente los estatutos. Esto es parcialmente cierto, no contenían los estatutos de la Academia nuestra alguna prohibición semejante; pero sí la hubo en la Instrucción reservada que acompañó a los primeros, de manera que si bien es cierto que el nombramiento de Tolsá no constituía una transgresión a la norma, si contravenía la voluntad y el espíritu del rey fundador.⁹

En Valencia, según declaración propia, había estudiado con José Puchol, hecho que explica su formación, ya que Puchol formaba parte del grupo de artistas valencianos que eran por mitades escultores y “arquitectos de retablos y adornos”.¹⁰

En 1797 Tolsá presentó un presupuesto para la construcción de un palacio que albergaría al Tribunal de Minería. El cargo que ya detentaba de maestro mayor de las obras de la catedral lo acreditaba bastante como para que el Tribunal le encargara el proyecto que presentó en competencia con Esteban González. El 27 de junio del mismo año fue designado arquitecto de la obra, aunque los trabajos se iniciaron propiamente en 1799, al modificarse el proyecto original que contemplaba un edificio de dos pisos pero que, para ganar espacio, se decidió finalmente hacerlo de tres.

En 1811 se trasladó el colegio, cuando la obra estaba muy avanzada, y en 1813 se dio por concluida. (Fig. 9)

El Palacio de Minería significó, para la Historia del Arte escrita hace algún tiempo, el cambio al neoclasicismo y la ruptura con el barroco. Después y a la luz de estudios más meticulosos, se le ha llamado barroco clasicista, concepto que parece más congruente con el desarrollo de la arquitectura virreinal. Qué duda cabe que la idea del neoclasicismo late en su ordenación simétrica, en la organización de la planta partiendo de un gran cuadrado que es el patio central, en el correcto empleo de los órdenes clásicos, en la escalera amplia, elegante y desahogada. En todo caso, tendríamos que hablar de un neoclasicismo que obedece a las imposiciones de una época y de un contexto social. La misma formación de Tolsá que Berchez remonta hasta su aprendizaje con Puchol y los arquitectos retablistas adornistas de Valencia, no le hubiera permitido una formación estrictamente clásica.

El primer artista valenciano que pasó a la Nueva España fue Joaquín José Fabregat, nacido en Torreblanca de Castellón en 1748. Estudió en la Academia de Santa Bárbara de Valencia y en 1772 ingresó en la de San Fernando de Madrid, mediante un concurso en que venció a Antonio Lleopart, cuyo asunto fue dibujar el Apolino. Su gran calidad de burilista lo elevó al grupo de grabadores que, encabezados por Manuel Salvador Carmona, trabajaban en las obras editadas por la Imprenta Real, como Los españoles ilustres, La conjuración de Catilina y Don Quijote de la Mancha. Suyas son también varias láminas para Los diez libros de arquitectura de Vitruvio, publicado en 1787 según la versión ilustrada de José Ortiz y Sanz. Grabó pinturas y dibujos de Salvador Maella, José Camarón, Isidro Carnicero y otros, incluyendo a Goya, de quien abrió una lámina para el Quijote, Los alcaldes rebuznaron, que desafortunadamente no llegó a incluirse en la edición de Ibarra. Juan Carrete Parrondo considera a este artista como un buen paradigma de lo que fue el

grabado en el siglo XVIII, un medio para reproducir mediante la técnica del buril la obra de dibujantes y pintores.¹¹

El primero de marzo de 1787 Fabregat solicitó ante el rey la plaza de profesor de grabado en lámina en la Academia de México, misma que le fue otorgada por encontrarse vacante. Embarcó en Cádiz el 11 de febrero de 1788 acompañado de su esposa María Martha López, un hijo de pecho y un sobrino de nombre Manuel López al que entrenaba provechosamente en el dibujo. En el mes de abril desembarcó en Veracruz y para mayo ya se encontraba en la Ciudad de México. Cuando llegó ya había hecho crisis la pugna entre Jerónimo Antonio Gil y los profesores peninsulares, y como sus intereses coincidían con los segundos hizo causa común con ellos, atrayéndose la animadversión de Gil, quien llegó a tacharlo de no ser sino un mediocre profesor en su arte y que aprovechaba, para beneficio propio, el trabajo de sus alumnos.

No se puede dudar que con Fabregat el grabado en México dio un gran salto hacia la modernidad que en ese momento representaba la Ilustración. Absoluta corrección en el dibujo y pulcritud en el estampado, que acreditaban la formación académica. Su obra parece no ser abundante en Nueva España, pero basta conocer su Vista de la plaza mayor de México en el año 1797 para calibrar su habilidad (**Fig. 10**). Se trata de una amplia vista cuyo punto de atracción es la escultura ecuestre de Carlos IV en el centro de la gran balaustrada circular diseñada por Antonio González Velázquez, teniendo como fondo la fachada de la catedral metropolitana. Se ha dicho que toda la Academia está aquí, con la escultura de Tolsá, la arquitectura de Velázquez, el dibujo que se debe a Ximeno y el buril de Fabregat. Grabado académico, con precisión de líneas, perspectiva y escala. De nueva cuenta, el artista satisface los requerimientos de la Ilustración, que para el conocimiento exigía adecuada representación. En la misma línea del grabado arquitectónico, trabajó un

Plano de la Ciudad de México de 1791, un mapa de las cercanías de la misma capital, sobre dibujos del ingeniero militar Mascaró y una vista general de México según dibujos del también ingeniero militar Diego García Conde.

Son varios los artistas que en la Península llevaron los apellidos González Velázquez. De tal estirpe sería José Antonio González Velázquez, quien pasó a México en 1786.¹² Su desempeño en la dirección de arquitectura debió absorber la mayor parte de su tiempo y su energía. Fue un estricto revisor de todos los planos y proyectos que tuvieron que pasar para su aprobación, ocasionándole frecuentes disgustos y enemistades con otros arquitectos no aprobados, como José del Mazo, Buitrón y Velasco, y varios más. De los dictámenes que se conocen y de las obras que emprendió o en las que intervino, se infiere su formación clasicista. Glorinela González Franco ha estudiado a este arquitecto y encuentra como obras suyas los planos para la Real Fábrica de Tabacos (La Ciudadela), la remodelación y ornato de la Plaza Mayor en 1796, conocida por el grabado de Fabregat, con su elegante balaustrada elíptica; San Pablo el nuevo, la capilla del Señor de Santa Teresa en Santa Teresa la Antigua, las portadas de Jesús María (**Fig. 11**) y la capilla de Santa María Magdalena, todas en la Ciudad de México. A esta lista podemos agregar el convento de los carmelitas descalzos de Tenancingo, obra muy bien concebida en la que conjuga el orden y la elegancia del neoclasicismo con el espíritu austero y de recogimiento de dicha orden. Sus construcciones, proclives al uso invariable del orden dórico-toscano, parecen hasta cierto punto frías si los situamos junto a los de su gran contemporáneo Tolsá. Discípulos suyos podemos considerar a José Agustín Paz y Joaquín Heredia.

José Luis Rodríguez Alconedo, orfebre y pintor, nació en Puebla en 1762. En 1791 pasó a México en donde abrió tienda de platero, aprobado para tal menester por el gremio de plateros. Más tarde obtuvo en la Academia de San Carlos el grado de académico de

mérito en el ramo de grabado en hueco. Su vida fue azarosa, transcurriendo entre aventuras y sobresaltos, hasta culminar en un episodio heroico: ofrendar la vida por la patria. Denunciante y denunciado ante la Inquisición, infidente y conspirador, conocemos sus andanzas y malaventura por los estudios de don Francisco de la Maza.¹³ En el año de 1793 compareció ante el Santo Oficio para denunciar al pintor miniaturista José Máynez, a quien había oído decir “en muriendo nos encontramos con que no hay nada”, frase anticipativa al famoso cadáver de la serie de los Caprichos de Francisco de Goya y Lucientes. Parece que durante la secuela del procedimiento, en la que Alconedo resultó tan investigado como Máynez, el siniestro tribunal comisionó a un inquisidor para que recogiera al orfebre una sospechosa imagen, pero de propia voluntad el artista entregó toda una serie de dibujos y un cuaderno del que se servía para su profesión de artista, y que a su juicio no contenían “pasajes torpes ni provocativos”. Poco tiempo después Alconedo solicitó sus estampas, que le fueron devueltas pero incompletas, debido a que el celoso Tribunal encontró que algunas eran obscenas y retuvo diez de una serie de dieciséis y el libro Fábulas de la gentilidad que constaba de 123 estampas. Parte de todas ellas fueron encontradas y publicadas por De la Maza. Son grabados franceses sobre dibujos y pinturas de C. Monet, J. M. Moreau, C. Eisen y Boucher, que ilustran bellos pasajes mitológicos con toda la gracia, picardía y sensualidad del rococó francés, aunque ante la mente de los inquisidores parecieron obscenas y pecaminosas.

Ejercía el oficio de platero cuando se despertaron en él las nobles inquietudes revolucionarias que lo llevarían a involucrarse entre las varias conspiraciones de 1808. Denunciado por alguien y autodenunciándose él mismo fue sometido a proceso junto con su hermano José Ignacio, de oficio botánico. No logró el fiscal del crimen comprobarle el delito de infidencia, y como salida airosa de la causa optó por pedir su traslado a España.

Un viaje penoso y difícil lo llevó a Cádiz, en donde estuvo sujeto a juicio durante varios meses hasta que la Junta Central de Seguridad lo absolvió. En 1812 regresó a la Nueva España y pronto se alistó en el ejército de Morelos, sirviendo con sus conocimientos en la fundición de cañones hasta que infaustamente fue capturado y fusilado en Apan en el año de 1815.

Dejó muy poca obra pero suficiente para revelar el genio artístico que latía en él. Como platero, el medallón de Carlos IV, cincelado en plata, obra maestra de la orfebrería mexicana, que se conserva en el Museo Nacional de Historia. “Nuestro Benvenuto Cellini”, le llamó Francisco de la Maza. Como pintor su autorretrato, de aire goyesco, con una aplomo y una afirmación de su ser artístico que nunca se habían hecho en la Nueva España (Fig. 12). Es un prerromántico, y con Ximeno los mejores retratistas de su época. El otro retrato que hizo, muy conocido, es el de la señora Hernández Moro. A este mismo pintor se debe también un apostolado trabajado al pastel, como su autorretrato, existente en la iglesia del Altillo de la Ciudad de México, inspirado en grabados de Juan Antonio Salvador Carmona y el italiano Piazzeta.¹⁴

José María Vázquez nació en 1767¹⁵ y fue de los primeros alumnos que ingresaron a la Academia. Obtuvo su primer premio en 1783, en la tercera distribución de premios, cuando la institución trabajaba todavía como una escuela provisional y se regía por la Junta Preparatoria. En 1785 ya estaba pensionado, de manera que su formación la hizo al lado de Aguirre o Acuña, y más tarde con Ximeno. En 1791 presentó un retrato del príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII,¹⁶ y en 1793 obtuvo el primer premio de la primera clase.¹⁷

En 1791 era ya académico supernumerario, y en el mes de octubre del mismo año fue nombrado académico de mérito.¹⁸ Era también teniente de pintura, junto con José María Guerrero, en sustitución de Francisco Clapera, quien había renunciado al mismo cargo.¹⁹

Existe una solicitud de Vázquez, de 7 de agosto de 1800, para ocupar la vacante en la dirección de pintura “acogido de la [...] de su majestad que es patrocinar a los americanos jóvenes y aplicados”²⁰ Pero su petición no fue atendida. Hasta el fallecimiento de Rafael Ximeno, Vázquez fue nombrado, el 13 de junio de 1825, subdirector de pintura y director general sustituto,²¹ aunque este segundo cargo sólo fue por unos meses, pues en febrero de 1826 la Junta de Gobierno designó para la dirección general a Pedro Patiño Ixtalinque. Vázquez ejerció la enseñanza de la pintura en la Academia hasta su muerte, ocurrida poco después, en 1827.

De la obra de Vázquez, Justino Fernández elogia el retrato de doña María Luisa Gonzaga Foncerrada y Labarrieta.

Existe también documentación sobre los retratos que hizo al arzobispo Núñez de Haro y Peralta en 1792 y a los virreyes Manuel Antonio Florez y Matías de Gálvez.²²

El arquitecto José Agustín Paz nació en Querétaro en 1788.²³ Se formó en la Academia bajo la dirección de Antonio González Velázquez, aunque parece que fue más fuerte en él la influencia de Manuel Tolsá. Cuando éste recibió el encargo de construir la iglesia de Loreto en 1809, delegó la tarea en Ignacio Castera y José Agustín Paz, lo que revela el aprecio que tenía el maestro valenciano por el joven estudiante de arquitectura.

Dos años después, en 1811, cuando Tolsá fue nombrado director de arquitectura, considerando que su quebrantada salud no le permitiría cumplir completamente con el nuevo empleo, aceptó bajo la condición de que se le nombrara un ayudante, y para tal empleo propuso a José Agustín Paz “de quien tenía entera satisfacción”.²⁴ Transcurrido otro par de años, el 26 de enero de 1813, Paz obtuvo el grado de académico de mérito en arquitectura, presentando los planos para una Casa de Moneda con capacidad para acuñar hasta cuarenta o cincuenta millones de pesos. En 1817, ya muerto Tolsá, solicitó ante la

Junta de Gobierno el nombramiento de segundo director de arquitectura (el nombramiento de primer director había recaído en José Gutiérrez) aunque fuera sin goce de sueldo y únicamente por el honor del cargo. Bien valoraba el arquitecto la calidad académica, pero a pesar de su prudente actitud, al pasar su petición por el juicio de las autoridades fue objetado por Ximeno y Planes, el director general, quien lo encontró aún insuficiente.²⁵

En 1821, último año de la dominación española, servía este arquitecto en la 5ª Compañía del primer batallón realista, pero una vez consumada la independencia se involucró en el quehacer político. En 1822 recibió el encargo de construir un salón para la cámara de diputados.²⁶ En 1824 era diputado en el Congreso general constitucional y del mismo congreso recibió el encargo de construir un monumento a Morelos, que al fin no se realizó, pero que se proponía levantar con los bloques de mármol que habían sido del monumento de Carlos IV. En 1825 se le encomendó el retablo mayor de la Colegiata de Guadalupe²⁷ y en 1827, al renunciar José Gutiérrez, Paz fue elegido director propietario de arquitectura, pero su comisión en el Senado le obligó a solicitar una licencia que le fue concedida, quedando la dirección a cargo de Joaquín Heredia.²⁸

Paz murió el 22 de junio de 1829, a los 41 años de edad. Vida breve pero muy activa. Su iglesia de Loreto, en la parte que le pueda corresponder, acusa su formación al lado de Velázquez; pero mejor de él son sus proyectos, publicados por Elisa García Barragán, como el proyecto para la casa del conde Foxx, Valerio Clericato, que revela la influencia de Tolsá. El de la casa de monseñor Paulo es verdaderamente palladiana.

Pedro Patiño Ixtolinque nació en 1774. Ingresó a la Academia y en 1788 solicitó y obtuvo una pensión en escultura.²⁹ El 18 de enero de 1817 solicitó su nombramiento de académico de mérito, aduciendo que había terminado su relieve El rey Wamba en el acto de renunciar a la corona y ser amenazado de muerte por uno de sus electores (Fig. 13).³⁰

Obtuvo el grado y con ello la prerrogativa de hacer tasaciones, tarea que ejerció no sólo en la escultura sino también en medallas y monedas, pues era bien demostrada su habilidad y su conocimiento en el trabajo de relieves. Ya era subdirector de escultura cuando fue elegido director general el 3 de febrero de 1826. No era propicio el tiempo para que el escultor desplegara una gran obra, y por eso tal vez quiso renunciar a la dirección general en 1833, pero la junta rechazó la renuncia y debió seguir en el cargo hasta su muerte ocurrida en 1834.³¹

Patiño fue discípulo de Tolsá y colaboró con él los retablos para las iglesias de Santo Domingo y la Profesa en la ciudad de México, en el ciprés para la catedral de Puebla, y en la escultura de la Purísima Concepción para el Templo de Santa Teresa, también de México. Se le encomendaron las esculturas para el sepulcro que se quería hacer de Morelos, pero únicamente terminó dos, La Paz, y América, en piedra de Villerías.³² Salvador Moreno menciona también un Crucifijo que Ponciano Arriaga compró a un hijo del escultor, ante el cual los constituyentes del 57 prestaron el juramento a la Constitución.

Miguel Mata y Reyes pasa como una figura solitaria, en medio de este desierto que fue la crisis de la Academia entre la muerte de Ximeno (1825) y la reorganización. Nació en Naolinco, Veracruz, el 9 de junio de 1814 y en 1830 se trasladó a la Ciudad de México, en donde hizo sus primeros estudios con Mariano García y Antonio Castro.

En 1835 ya estaba en la Academia solicitando una pensión que no le fue otorgada; en cambio le ofrecieron empleo de corrector en la clase de Araoz. En 1840 fue nombrado director de pintura, desempeñando el cargo hasta 1844, cuando ya reorganizada la Academia se gestionó la contratación de pintores europeos. Mata quedaría relegado a segundo director. Tal vez como una compensación la Junta de Gobierno le ofreció una pensión para Roma, que después de algunas vacilaciones Mata rehusó, con el pretexto de

que sus negocios aquí -¿sería su clientela?- no se lo permitían. Quedó como segundo director hasta 1863 en que, cuando los franceses ocuparon la ciudad de México, Mata se retiró de la Academia, para no servir al gobierno invasor. Murió en México el 5 de diciembre de 1870.

De su obra conocemos un retrato que pintó a Juan Cordero, La muerte de San Bruno y el retrato de Carlos María de Bustamante, éste de gran calidad en cuanto que capta esa mezcla de erudición y socarronería que caracterizaron al historiador. A los anteriores supera su autorretrato, en tonos sepias y diluyentes reflejos dorados. Envuelto en una capa, la barba recortada y la mirada reflexiva, en el momento en que señala con delicadeza un rostro abocetado sobre una mesa. Su biógrafo Francisco Sosa se emocionó con la entonación atmosférica que envuelve el autorretrato.³³

Otra obra interesante de Mata es El aguador en la Alameda, típico personaje de la época que ofrece agua de una reluciente olla a los paseantes (**Fig. 14**). El sarape del aguador y la enagua de la mujer que lleva una canasta establecen un primer plano cromático, mientras las tres ollas de barro, en color marrón, como redondos globos, van dando profundidad a la escena. En el fondo, el follaje verde apagado de los árboles de la Alameda. Las cinco figuras del grupo se disponen en una composición clásica muy sencilla, sobre líneas que forman un triángulo muy regular. Con esta pintura, Mata se situaba como uno de los primeros artistas costumbristas. Otro buen óleo suyo es un apóstol, figura canosa y rostro endurecido, que evoca verdaderamente a los rudos pescadores del mar de Galilea. Es un apóstol que descende de los que pintó años antes Rodríguez Alconedo.

¹ Adela Espinos Díaz y María Concepción García Saiz, "Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México" en Archivo Español de Arte, No. 202, año 1978, p.p. 115-135.

² Manuel Toussaint, Arte colonial en México, México, IIE-UNAM, 1983, p. 241

- ³ Ibidem.
- ⁴ Mariano fue corrector en la Academia y falleció en 1855 en la Ciudad de Guanajuato; Ángel estudió pintura y litografía y en 1855 era pensionado; Manuel el último, aparece inscrito como alumno de grabado en 1870. Vid. Eduardo Báez Macías, “Cinco retratos de Rafael Ximeno para el libro de retratos de los españoles ilustres”, en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 56, p.p. 107-112, México, IIE-UNAM, 1986.
- ⁵ Toussaint, Op. Cit., p. 242.
- ⁶ La bibliografía sobre Manuel Tolsá se va incrementando. Pueden consultarse:
Berchez, Joaquín, “Tolsá en la arquitectura española de su tiempo”, en Tolsá, Gimeno, Fabregat, Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, p.p. 1-16.
Uribe, Eloísa, Tolsá, hombre de la ilustración, México, INBA, 1990.
Pinoncelly, Salvador, Manuel Tolsá, México, Departamento del Distrito Federal, 1974, Colección Metropolitana.
Escontaría, Alfredo, Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Manuel Tolsá, México, Empresa editorial de Ingeniería y Arquitectura, 1929.
Elisa García Barragán (compiladora), Manuel Tolsá, nostalgia de lo antiguo y el arte ilustrado, México, Valencia, 1998.
- ⁷ Angulo, Op. Cit., p. 48.
- ⁸ Joaquín Berchez, “Tolsá en la arquitectura española de su tiempo”, en Tolsá, Gimeno y Fabregat, Generalitat Valenciana, Roig Impresores, S.A., 1989, p. 45
- ⁹ Instrucción reservada:
Art. 15 Quiere S. M. Que Usted y la Junta Superior no permitan jamás que un profesor ascienda a académico, teniente o director en más arte que en una, por más perito que sea en otra u otras...
Art. 17 Igualmente manda su majestad que el que sea elegido académico aunque sólo sea supernumerario en una cualquiera de las artes, no pueda pasar a ser en otra (por más pericia que haya adquirido en ella) académico de mérito, teniente, ni director
- ¹⁰ Berchez, Op. Cit., p. 18
- ¹¹ Juan Carrete Parrondo y Elvira Villena, El grabado en el siglo XVIII: Joaquín José Fabregat, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, p. 29.
- ¹² Para este arquitecto Vid. Glorinela González Franco, “José Antonio González Velázquez, arquitecto neoclásico” en Boletín de monumentos históricos No. 15, octubre-diciembre de 1991, México, INAH, p.p. 30-39.
- ¹³ A Rodríguez Alconedo lo estudió Francisco de la Maza en : “José Luis Rodríguez Alconedo”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, No. 6, 1940, p.p. 39-56; “Nuevos datos sobre el artista José Luis Rodríguez Alconedo” Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, No. 11, 1944, p.p. 93-94; “Las estampas de Alconedo”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, No. 23, 1955, p.p. 69-74
- ¹⁴ María Concepción García Saiz y Adela Espinos Díaz, “Modelos italianos en la pintura mexicana de fines del virreinato: El apostolado de José Luis Rodríguez Alconedo”, Separata de Revista de Indias, Nos. 149-150, Madrid, 1977, p.p. 707-712.
- ¹⁵ AAASC, Docs. 1604, 1605.
- ¹⁶ Ibid, Doc. 10079.
- ¹⁷ Ibid, Doc. 10088.
- ¹⁸ Ibid, Doc. 636.
- ¹⁹ Ibid, Doc. 648.
- ²⁰ Ibid, Doc. 1035.
- ²¹ Cervantes Sánchez, Op. Cit., Docs. 291, 292.
- ²² AAASC, Docs. 670, 724
- ²³ Ibid, Doc. 1605; Sobre José Agustín Paz Vid. Elisa García Barragán, “José Agustín Paz, entre dos devociones: la arquitectura y la patria” en Manuel Tolsá, nostalgia de lo antiguo y el arte ilustrado, México-Valencia, UNAM, Generalitat Valenciana, 1998, p.p. 167-182.
- ²⁴ AAASC, Doc. 10105.
- ²⁵ Ibid, Doc. 1498.
- ²⁶ García Barragán, “José Agustín Paz ”, p. 178

-
- ²⁷ AAASC, Doc. 1906
- ²⁸ Ibid., Doc. 2000-2003; Cervantes Sánchez, Op. Cit., Doc. 402.
- ²⁹ AAASC, Doc. 360 bis, 671.
- ³⁰ Ibid., Doc. 1397.
- ³¹ Ibid., Doc. 2183.
- ³² Salvador Moreno, Un siglo olvidado de escultura mexicana, Siglo XIX, México, 1970, Artes de México, No. 133, Año XVII, 1970
- ³³ Citado en Báez, Guía del Archivo... 1867-1907, p. 65.

Capítulo VII.

Producción artística. La reorganización. La pintura

Desde que en 1844 se iniciaron las gestiones para contratar profesores europeos, con el fin de reanimar la Academia y como consecuencia del decreto santannista de 2 de octubre de 1843, se encargó esta a José María Montoya, ministro plenipotenciario de la República Mexicana ante los Estados de la Iglesia. La idea, muy ambiciosa, era contratar para la dirección de pintura a Giovanni Silvagni, conde palatino y profesor en la Academia de San Lucas de Roma. Ya se ha dicho en otra parte que no podía ser sino Roma el punto a donde habían de ponerse los ojos de las autoridades de la Academia, para contratar artistas de gran prestigio. Con España las relaciones aun no mejoraban lo suficiente, después de la fractura que significó la guerra de independencia y a pesar de que para entonces ya se habría obtenido el reconocimiento de estado independiente y soberano y de que había pasado por los círculos oficiales y aristocráticos la encantadora figura de la marquesa Calderón de la Barca.

París, por otra parte, convertido ya en el centro intelectual y vanguardia del arte entero, resultaba demasiado revolucionario como para fincar el surgimiento de una Academia de Bellas Artes. Tengamos en cuenta que la conducción de ésta se encontraba en manos de elementos conservadores. Giovanni Silvagni escribió en octubre de 1844 agradeciendo que se pensara en él para dirigir el ramo de pintura en México, pero declinaba porque ya en esos momentos fungía como Presidente de la academia romana. Agregaba que tampoco sus colegas, Francesco Podesti y Francesco Coggetti podían aceptar, por encontrarse muy bien establecidos en Roma. Mientras tanto el ministro Montoya había establecido contacto con otros artistas, entre ellos Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, un gran pintor el primero y un gran escultor el segundo. El procedimiento que finalmente se utilizó para proveer las plazas fue someter a un jurado integrado por Silvagni, Podesti y Coggetti, la elección de un aspirante escogido mediante concurso abierto. Diez alumnos se presentaron en un principio, pero cuatro desistieron antes del examen, quedando solamente seis concursantes. La mejor calificación fue para Eugenio Anieni de Lutri, que sacó los tres votos favorables. Con dos a favor y uno en contra quedaron Pelegrín Clavé, Fernando Galli

y Paolo Pizzala, y con los tres votos en contra Marcelo Lozzi y Felipe Balbi. Lógicamente el contrato debió ofrecerse a Anieni, pero el ministro Montoya lo ofreció a Clavé. Sin duda que influyó la identidad de idioma y raza, pero el ministro se apoyó también en las referencias favorables a Clavé que le dieran los pintores Tomasso Minardi, de la misma Academia de San Lucas, y Peter Cornelius, director de la de Berlín, quien a la sazón se encontraba en Roma preparando unos cartones para el camposanto del rey de Prusia.¹

La decisión de Montoya provocó algunos malintencionados rumores, pero presto salió al paso escribiendo una carta a la Academia en la que citaba una de las muchas sabias sentencias de don Quijote, quien en algún capítulo aconsejaba a un interlocutor, refiriéndose a los certámenes de poesía: “y si es que son de justa literaria, procure vuestra merced llevar el segundo premio, que el primero siempre se lleva el favor o gran calidad de la persona”.

Lo que podemos llamar escuela de Clavé es el academicismo neoclasicista que dominaba en la academia de San Lucas: pintura lograda a base de mucho ejercicio, composiciones bien estructuradas, colorido equilibrado y sobre todo el impecable dibujo que sólo se lograba en las academias, todo ello tratado dentro de bien estudiadas ambientaciones. Las partes esenciales de la pintura, afirmaba Clavé en el diálogo con Couto, son el dibujo y la composición.² La influencia de los nazarenos ya imprimía sus toques románticos, pero no de ese romanticismo arrebatado y desgarrador, sino al contrario, de vena sentimental y religiosa candorosidad. Esto es lo que Clavé llamaba la “moderna escuela romana”.³ Influencia que alcanzaba, además de Clavé, a Silvagni, Podesti, Minardi y Coggetti, y con ellos a todos los que estudiaban en la academia romana. En una carta que escribió a Salomé Pina, en 1867, Clavé revela su devoción por los nazarenos: “Cada vez admiro más las composiciones de Overbeck, [...] acabo de hacer una copia en grande de la aguada original suya que posee la Academia y que representa la anunciación y la visitación [...] y como he pintado con empeño y con fe, me han salido bien y de una dulzura y claridad de color que parece un original de tan sublime artista”.⁴

Es evidente, como lo advierte Justino Fernández, que esa veta nazarena se manifestaría más en la obra de sus primeros discípulos, como Rafael Flores y Joaquín Ramírez, que en la suya propia, y esto debido a que en su etapa mexicana Clavé trabajó más

otros géneros, como el retrato, que el tema religioso. Posiblemente sería en la Profesa, en la decoración de la cúpula, donde podría haber a florado con mejor claridad esa influencia del romanticismo nazareno. En otra carta, también del año 1867, dirigida al pintor José Arau, explicaba Clavé que él no podría sino manifestar el origen italiano de su pintura, si bien los pintores que más lo impresionaban eran Overbeck y Delaroche.⁵ Interesante documento porque además lo muestra con plena conciencia, al expresar su temor de que su pintura no pudiera gustar, por no estar pintando a la francesa “a grandes toques”. En el fondo, un forzado reconocimiento de que la pintura académica iba siendo superada por la mancha de color.

Efectivamente, en su etapa mexicana, que fue la más larga de su vida, hizo sobre todo retratos. Bien establecido en la Academia, relacionado por su cargo con el mundo oficial y la burguesía mexicana en crecimiento, era el pintor más solicitado para hacer los retratos de aquellos que podían pagar por esta manifestación de buen gusto. En este género dejó los excelentes retratos de Lorenzo de la Hidalga, Andrés Quintana Roo (Fig. 15) y la Señorita Echeverría, excelente todos, aunque quizás lo mejor en este género pudieran ser el retrato de doña Mariana Antonia Heras y el de Bernardo Couto. En éste, como en el de Quintana Roo y el que pintó al señor Rafael Cancino, están realizados toda la elegancia y la gran propiedad del personaje. Un poco más expresivo es el de Quintana Roo, como el hombre que camina ya por la vertiente de la vejez, con la satisfacción del que ha cumplido sus deberes para con la patria. Retratos minuciosamente estudiados, con ese ligero quiebre de la cabeza sobre el eje del cuerpo, para ganar solemnidad. Desde Ximeno y Planes, no había tenido el siglo XIX ningún retratista de gran jerarquía, hasta que llegó Clavé.

Su actividad de retratista, sus clases y la conducción de la Academia no le dejaron tiempo para emprender con empeño otros géneros, en los que sin duda hubiera destacado, aunque los dibujos a lápiz y a la aguada que publicó Salvador Moreno dejan ver el ojo y la perspectiva amplia de un paisajista. Sería su gran empresa, sin embargo, su Isabel de Portugal, (Fig. 16) concluida diez años después de su llegada a México, cuando ya se rumoraba era necesario que emprendiera una obra ambiciosa para justificar su contrato varias veces renovado, y para enseñar a sus alumnos cómo trabajar el tema histórico, sobre el cual no se contaba en la Academia, hasta ese momento, con ningún gran ejemplo.

Clavé logró en esta obra demostrar todas sus grandes cualidades. Más allá del tema, que abrió el camino a la pintura de Historia, dejó ver la muestra de su colorido, en esos tonos firmes y de acabado aterciopelado en los vestidos de la reina y de la futura Isabel I, como también la fuerza expresiva en el rostro enajenado de la soberana, en una ambientación de personajes discretamente consternados. Una atmósfera enrarecida de preocupaciones se cierne sobre la figura política de Isabel.

Los más de veinte años que vivió Clavé en México fueron para él una época feliz y afortunada, perturbada solamente por sus desaveniencias con el gobierno liberal, bastante breves, y por su larga rivalidad con Juan Cordero.

Nació Cordero en Teziutlán, Puebla, en el año de 1822. Ingresó en la Academia de San Carlos en la que estudió con el entonces director de pintura, Miguel Mata y Reyes y en 1844, con sus propios medios, embarcó para Roma, en donde estudió con Natal Carta.⁶

Estaba en Roma en 1845 cuando su padre solicitó una pensión, fundando su solicitud en los decretos de reorganización de 1843, que restauraban las pensiones, y en los adelantos logrados por su hijo en la Academia de San Lucas. La Junta de Gobierno opinó favorablemente sobre la solicitud y la pensión fue otorgada para los años 1846 a 1853. De esta manera se puede decir que Cordero fue el primer alumno pensionado en el ramo de pintura, por la Academia reorganizada. Como en otros casos, la competencia y la atmósfera académica fueron estímulos para que Cordero realizara en esta etapa sus mejores obras, como los retratos que pintó a los escultores Pérez y Valero y a los hermanos Agea, su Autoretrato, la Anunciación, Moisés en Raphidim, El redentor y la mujer adúltera y su mejor cuadro Colón ante los reyes católicos (Fig. 17) terminado en 1851. Este fue muy elogiado en Roma y mereció al pintor que lo invitaran como socio a la congregación de los Virtuosi y de la Academia de los Quiriti de Roma.

En 1853 regresó a México, una vez que concluyó su pensión. Los éxitos logrados en el viejo mundo lo hacían un aspirante natural a la dirección de pintura en la Academia mexicana, una vez que concluyera el contrato de Clavé; pero éste fue renovado y al pintor poblano se le ofreció solamente el puesto de profesor de dibujo, que dignamente rechazó. En una carta fechada el 14 de febrero de 1854, escribió a Couto, presidente la Junta de Gobierno :

Si posible me fuera olvidar lo segundo no haría sacrificio, ni aún servir una plaza sin sueldo alguno ; pero no puedo apartar la vista de la consideración de que debo acreditar que no sacrifiqué los mejores años de mi vida en otros países ni recibí los favores de la Academia para venir a mi patria a ser dirigido por el señor Clavé.⁷

Cordero no cejó en sus aspiraciones a convertirse en el primer pintor de México y se valió de sus buenas relaciones con Antonio López de Santa Anna para realizarlas. Gozaba de su favor, pues ya le había pintado un retrato ecuestre y en 1855 el soberbio retrato para su esposa, doña Dolores Tosta de Santa Anna, (Fig. 17) acaso la pintura en que más se esmeró, en su estudio, ambientación y preciosismo. El 27 de junio de 1855, la Secretaría de Estado y despacho de Relaciones giró un oficio a la junta directiva de la Academia comunicando el acuerdo de su Alteza Serenísima en el sentido de que, luego que concluyera el contrato de Pelegrín Clavé, se confiriera la plaza de director de pintura a Cordero, con dispensa de oposición o concurso.⁸

La Junta era favorable a Clavé, de modo que se opuso al mandato de su Alteza Serenísima, argumentando que la provisión de una plaza de director tendría que hacerse por concurso. Manuel Vilar, que tenía alguna influencia sobre Couto, escribió una carta en que recordaba los méritos de Clavé y advertía sobre la discordia que Cordero podría provocar por su carácter jactancioso y desdeñoso. La Junta tenía razón al oponerse a un nombramiento emanado sólo de la arbitrariedad de Santa Anna, pero finalmente hubiera tenido que someterse si no es porque en esos días el Plan de Ayutla arrojó del poder a su Alteza Serenísima, y con éste cayeran también las aspiraciones de Cordero. En oficio de 20 de octubre de 1855, el nuevo gobierno provisional derogó la orden del 27 de junio de 1855, disponiendo que al concluir el nombramiento de Clavé, se proveyera la dirección mediante concurso, “a fin de que el talento y no el favor sea el que opte el premio”.⁹

Sin embargo, aunque hubiera perdido a su protector, Cordero no se olvidó de la Academia y continuó pintando y exhibiendo sus obras. En 1864 exhibió, en un salón que le proporcionaron para él solo, nada menos que dieciséis cuadros ; pero sus aspiraciones a la dirección estaban perdidas. Murió el 28 de mayo de 1884 a los sesenta años de edad.¹⁰

Otro enemigo -más que rival- de Clavé, que además lo fue de Cordero, fue el pintor francés Edouard Pingret, quien vino a México en 1850 con el doble propósito de vender algunos cuadros y arreglar los negocios de la Compagnie de Transportation Maritime Americaine, propiedad de su socio y amigo el príncipe de Joinville.¹¹

Personaje presuntuoso, ambicionaba quizás convertirse en el pintor de la aristocracia mexicana y para lograrlo provocó enfrentamientos dirigiendo fuertes críticas contra los dos grandes retratistas del momento: Clavé y Cordero. En 1854, en una reseña que publicó en el periódico El Omnibus, reproducida días más tarde en El Diario Oficial del 15 al 25 de enero, se lanzó contra Cordero llamándole burlescamente “el pensionado de Roma”, a propósito de la exhibición de La mujer adúltera, a la que hizo objeto de mordaces y críticas observaciones.¹² Pero después de esto, que como crítica sería aceptable, se desbordó en ataques como tacharle que se dedicara a cumplir encargos personales y no a dar clases “descendiendo desde el Capitolio hasta las escuelas para enseñar a los niños a hacer ojos y orejas”. Dejaba entender que los seis mil pesos que un pensionado costaba a la Academia, era dinero desperdiciado que nada redituaba a la enseñanza de las bellas artes. Se entiende la animadversión de Pingret contra Cordero porque para pintar la cúpula de Santa Teresa, a la que ambos habían concursado, se prefirió al pintor poblano, “mañosamente”, según afirmaba el primero. El ataque contra Clavé fue igualmente agrio. Insistentemente lo acusa de haber escogido, en la Exposición de la Academia, los mejores lugares para sus obras, dejando a los otros pintores (incluido Pingret) los sitios menos favorecidos. Le ofendía sobre todo que no se hubiera colocado en mejor sitio el retrato de la esposa de Santa Anna, personaje de quien se muestra adulator comparándolo con Cincinato, por haber renunciado a la paz de su retiro para “venir” a salvar al país “del abismo”.

Lo cierto es que entre Pingret y Clavé hay mucha diferencia. El segundo demuestra ser, a lo largo de su producción, un artista académicamente muy superior.

Salomé Pina (1830-1909) fue el discípulo más cercano a Clavé y la prolongación, para toda la segunda mitad del XIX, de la pintura academicista. Ingresó a la Academia en cuanto ésta reabrió sus cursos ya reorganizada. Su solicitud de ingreso, para estudiar pintura, data de septiembre 18 de 1844.¹³ Ya bajo la dirección de Clavé obtuvo sus primeros premios en 1848 por una copia de Hércules niño y por La hija de Niobe.¹⁴ En

1850 concluyó y presentó su Virgen del Refugio, estudio de composición para un altar de la iglesia de Loreto. En esta obra ya es visible la buena técnica que se estaba implantando en San Carlos, apenas a los cuatro años de la llegada de Clavé; si bien acusa alguna falla propia de un artista en formación, como es el haber compuesto una imagen muy pesada. El año siguiente, en el concurso para la clase de composición de dos figuras, exhibió Dalila que quiere cortar el pelo a Sansón, (Fig. 18) en la que es muy visible el progreso de su técnica. En 1852, en composición de varias figuras, terminó Agar e Ismael partiendo para el desierto, (Fig. 19) obra que agradó tanto a Clavé que recomendó su adquisición para la galería de la Academia.¹⁵

Pina gozaba una pensión dentro de la Academia desde el año 47 y en 1854 concursó para la pensión en Europa, la más codiciada por todo estudiante. Con este fin presentó su San Carlos Borromeo, obra de un artista ya consumado que le valió el ser preferido sobre Rebull, ganando la pensión que empezó a disfrutar a partir de junio de 1854, y que se prolongaría por el largo espacio de quince años.

Aprovechó su pensión en Europa distribuyendo su tiempo entre Roma y París, que ya empezaba a despuntar como la capital intelectual y artística del viejo mundo, y en la cual estudió con Gleyre¹⁶ y Gariot.¹⁷ Aunque su pensión se prorrogó varias veces, parece que no gozaba de la simpatía del representante del gobierno mexicano en Roma, que llegó a calificarlo de joven apático y tímido.

Cuando en 1863 se separó a los profesores extranjeros que no quisieron firmar la carta de repudio a la intervención, el gobierno mexicano designó para ocupar las clases vacantes a Luis Coto en paisaje, Pretronilo Monroy en dibujo de la estampa, a Manuel Gargollo en arquitectura y a Santiago Rebull en pintura, interinamente, pues se acordó aguardar a que Pina regresara a México para convocar a un concurso por la titularidad de la clase. Aunque todo esto quedó sin efecto, debido a la ocupación de la Ciudad de México por el ejército francés, esto ya constituyó un indicio de que el llamado a substituir a Clavé sería Salomé Pina, por sus largos años de formación en Europa. Juan Cordero, el otro probable sucesor del catalán, llevaba el estigma de haber servido y adulado a Santa Anna, cuya figura resultaba todavía poco grata al gobierno liberal.

En 1868, vencido el Imperio y con la separación definitiva de Clavé, la junta de profesores propuso que se designara para sustituirlo a Pina, y que en tanto regresaba se hiciera cargo Rebull, interinamente. El ministro de Justicia e Instrucción Pública atendió la sugerencia y en oficio de 27 de enero de 1868 dispuso que Pina se encargase de la clase de pintura, como los mismos profesores lo habían sugerido. Pina agradeció el nombramiento en carta de fecha 16 de octubre de 1868, dando por terminada su estancia en Europa.¹⁸ Volvió a México en abril de 1869.

Ya en la Academia, convertida en Escuela Nacional de Bellas Artes, se dedicó a enseñar, más que pintar, mereciendo el juicio preciso de Justino Fernández : “Fue más bien un estudiante y un profesor distinguido que un gran pintor”. porque la mejor de sus obras la hizo siendo alumno en la Academia y en Europa.

De su producción, lo más sobresaliente son su San Carlos Borromeo, (Fig. 20) Salida de Agar para el desierto, Abraham e Isaac, y Sansón y Dalila (Fig. 21). El de San Carlos es de un gran reposo por su composición triangular, en cuyo vértice ubica la cabeza del santo, y el fondo arquitectónico que remite a la arquitectura italiana del renacimiento. Compuesto de muchos personajes, hay gran cuidado en la ejecución de cada uno de ellos, tan reales como el que porta el báculo y tan rafaelesco como la mujer sentada en primer plano. Su Abraham que conduce a Isaac al sacrificio es el hombre que acepta con obediencia los terribles caprichos de Dios, conteniendo en la expresión de su rostro todo lo pesado que le resulta su sumisión. En Sansón y Dalila, Pina demuestra su dominio del color, en esos tonos tan bien acabados y al mismo tiempo tan firmes que pone en la tela de sus personajes. Otro cuadro especialmente citado por Justino Fernández¹⁹ es el que pintó para Bernardo Couto, titulada La Piedad, hoy en colección particular. Se trata de una interesante alegoría en la que pintó a la Virgen con San Bernardo y San Carlos Borromeo. Al primero, por ser el patrón de Couto ; al segundo por serlo de la Academia. El Cristo una figura espléndida, digna de los maestros italianos, y todo ello ambientado en el neoclasicismo por la presencia de una maqueta que alude al edificio de la Academia.

Como se ha dicho, Pina fue más entregado a enseñar que a crear. Estrechamente vinculado a la Academia, consumió sus años en la corrección, las juntas de profesores, los concursos, la adecuación de programas y ya al final de su vida algunos pleitos con Fabrés.

Su escuela no cambió, siempre del tema mitológico al religioso, que es lo que pedía a sus alumnos. En 1902 cedió a la Escuela las copias que había hecho durante su estancia en Europa, concretamente en el Museo del Prado, de los cuadros de Velázquez: Las hilanderas, El Príncipe Baltasar Carlos, Las Meninas, Los borrachos, Argos y Mercurio y el retrato de Martínez Montañez.

En 1903, con el nuevo plan de estudios, fue nombrado profesor de colorido del natural y en 1905, discretamente, se le retiró por su avanzada edad encargándole la elaboración de un proyecto de reglamento.²⁰ Le substituyó Antonio Fabrés.

Santiago Rebull, otro discípulo muy próximo a Clavé y muy ligado a la Academia, fue en cierto modo un artista mimado. Gozó de la estimación de su maestro, de sus condiscípulos, del gobierno liberal y del emperador Maximiliano. Su vida hasta cierto momento fue paralela a la de Salomé Pina. Su obra más bien escasa, pero con destellos de genialidad.

En 1848 obtuvo su primer premio en dibujo del yeso, con una copia que hizo de la musa Talía, lo que permite pensar que ya llevaba algún tiempo de estudio en las clases de dibujo. En 1850 presentó varios trabajos para la segunda Exposición de la Academia: Un Santo Cristo original, una media figura de un peregrino que obtuvo un primer premio, una cabeza de romano, copia de Clavé; una Virgen de los Dolores, también copia, y copias asimismo de la Sibila Tiburtina y de la Sibila Cumana, esta copiada del Dominichino.

En 1851 terminó y presentó para la 4ª Exposición de 1852 su primera gran obra, La muerte de Abel, que junto con Abraham adorando a los ángeles le hicieron merecedor de la pensión a Roma.²¹ La primera, elogiada por la crítica en lo que tiene de elogiable y señalada en lo que tienen de defectos, fue presentada con entusiasmo en el catálogo de la 4ª Exposición; el texto lo exaltaba, en ese estilo tan decimonónico, con estas palabras: “Un cielo lúgubre y tempestuoso, inicio de tragedia, cubre el cielo y parece que se oye una voz que maldice al primer mortal que ha destruido de un golpe a criatura imagen de Dios”.²²

En Roma estudió con los pintores Gariot y Consoni y en verdad su aprovechamiento fue notable. En la 8ª Exposición se exhibieron sus obras Moisés mostrando las Tablas de la Ley, que había terminado y remitido desde Roma, lo mismo que un autorretrato y una copia de La teología de Rafael. En 1856 Manuel Larráinzar, ministro de México en Roma,

comunicó en un informe que el pensionado tenía concluido El sacrificio de Isaac, obra que remitió y fue expuesta en México en 1858. Sin embargo el año siguiente, 1857, fue un mal año para Rebull. En una carta de Ezequiel Montes, fechada en Roma el 19 de octubre de 1857, informaba del mal estado de salud del artista, tan grave que se temía por su vida : “el estado en que se encuentra el citado Rebull hace temer que las instrucciones de la Academia lleguen después que haya fallecido”²³ Noticia alarmantes, pero Rebull viviría otros 45 años más.

En 1859 regresó a México, con muy buena formación en el bagaje.

En 1861, cuando Juárez intentó por primera vez transformar la Academia convirtiéndola en Escuela Nacional mediante la Ley de Instrucción Pública de 1861, Rebull fue nombrado director general del establecimiento, cargo que ocuparía por breve tiempo, a partir del 21 de febrero de dicho año.²⁴ Le tocó la ingrata tarea de cancelar los contratos a los profesores extranjeros, sobre todo a Cavallari y Landesio, pero cuando en 1863 las tropas francesas entraron en la capital fueron suprimidas todas las disposiciones y reformas juaristas, en consecuencia la Academia volvió a su anterior organización, viéndose Rebull obligado a renunciar el 8 de junio ante el jefe político del Distrito.

Durante el Imperio simpatizó a Maximiliano, que supo estimar sus dotes, encargándole un retrato que gustó tanto al monarca que lo remitió a Miramar. Por suerte, una copia muy buena fue realizada por Joaquín Ramírez, conservada en el Castillo de Chapultepec. También le encomendó Maximiliano las famosas bacantes para la ornamentación del Castillo de Chapultepec y la serie de retratos de héroes de la Independencia (paradójica ocurrencia de Maximiliano) que Rebull realizó con la colaboración de otros pintores de la Academia.

En 1867 substituyó por unos meses a Juan Urruchi en la clase de dibujo del yeso, y en 1868 asumió la clase de pintura. Su mejor obra, sin duda, la realizó y terminó en 1873 : La muerte de Marat, (Fig. 22) tema revolucionario y por lo tanto muy alusivo a los años de gran efervescencia política que vivía la República restaurada. Tema político, si lo hay, que ponía a Marat entre el revolucionario puro y el extremista demagogo. David lo había tratado con admiración, convirtiéndolo en un héroe clásico ; escogió el momento del reposo que sigue al hecho lamentable, la muerte del héroe, irremediable y consumada. Una gran

tranquilidad espiritual, ante la infalibilidad de la Historia, se ofrece a la vista del espectador. Rebull, en cambio, hace vibrar la escena con ese cuerpo que se levanta en el estertor de la muerte. Es el instante espasmódico en el que la vida tiene su última palpitación. La tragedia, la venganza y el destino se enlazan en la dinámica de este cuerpo y en el manejo de la luz. Lástima que la Academia no lo hubiera comprado, como había hecho con tantas otras obras de menor valor.

Entregado a sus clases, ya nada sobresaliente hizo después del Marat. Como a tantos otros le absorbieron la corrección y la enseñanza, los jurados y los programas. Murió el 12 de febrero de 1902 y su funeral, exceptuando el de Jesús Contreras, fue el más fastuoso en la Escuela, en esos primeros años del nuevo siglo. Luis Monroy, su discípulo, se encargó de leer una oración fúnebre y las autoridades acordaron -cosa desacostumbrada- entregar un mes de sueldo a sus familiares, asumir los gastos de inhumación y costearle un monumento en el panteón de Dolores. Dicho monumento se encomendó al escultor español Vicente de la Fuente, quien debía ser un poco descuidado porque en la lápida, para caracterizar el oficio del difunto, labró una cuchara de albañil en lugar de la paleta del pintor.²⁵ Error que desde luego le apremiaron a corregir.

En el mismo grupo de los primeros discípulos de Clavé estaba José Obregón, quien desde 1845 solicitaba ingresar a las clases de dibujo.²⁶ Ya bajo la dirección del maestro catalán obtuvo un premio en 1850 y un segundo lugar en 1853, por la copia de un bajorrelieve de Hércules niño, en la clase de claroscuro del yeso. En 1854, en la clase del natural, fue premiado por una media figura de San Mateo y el Torso de un guerrero, que le valieron la pensión dentro de la Academia. El mismo año realizó la copia de un San Jerónimo del Españolito.²⁷ En 1855 obtuvo un tercer premio por su San Lorenzo, composición original de una figura. Año prolífico, pues también llevó a la Exposición Prometeo, descrito con entusiasmo por la crítica, y un Santo Cristo que se sorteó entre los suscriptores.

Con el año de 56 inició la serie de sus pinturas más famosas, al presentar en el concurso correspondiente su Colón observando los confines del horizonte, en actitud meditativa. Obtuvo un 2º premio,²⁸ pero no hay duda de que esta obra rebasaba los marcos de un simple concurso. Fue una de las obras escogidas para la Exposición de Nueva Orleans

de 1883, de la que regresó con algunos ligeros daños. En 1857 consiguió apenas un tercer lugar con Giotto y Cimabué, obra de grandes implicaciones en la Historia de la pintura, adquirida por la Academia para su galería y de la cual harían copias alumnos posteriores. Del año siguiente son Agar e Ismael en el desierto²⁹ y Ruth, ambas obras originales.

En 1861, muy a tono con la turbulencia que vivía la Nación por la guerra de tres años, pintó una obra de tono alegórica patriótica: La Libertad desencadenando a las Américas, composición original de varias figuras que resultó premiada.³⁰ Y el mismo año un tema religioso, Jesús orando en el huerto de Getsemaní. Por la misma época concluyó Noemí y sus nueras, que se adquirió para la Academia en 200 pesos, y con esto debió terminar sus ya largos años de aprendizaje, pues no vuelve a citársele sino hasta el 9 de agosto de 1869, fecha en que fue nombrado profesor de dibujo nocturno de copia de la estampa.³¹

En este año de 1869 produjo el óleo por el que sería más conocido, atendiendo a la temática que iba adquiriendo más significación, en esa nueva época: El descubrimiento del pulque (Fig. 23), de fuerte acento nacionalista. En algunas ocasiones en que volvió a ser expuesto, este cuadro de Historia se exhibió también bajo el título La Reina Xochitl.³² Resultó tan original y bien concebido que la Escuela lo adquirió para su galería y lo mandó a las exposiciones universales de Chicago y París, como una buena muestra de la escuela mexicana. De 1869 a 1888 decreció la producción de Obregón, quizás porque tuvo que entregarse más tiempo a la enseñanza. Fatalmente, en el citado año de 1888 sufrió un padecimiento de la vista, que no se pudo curar, y que lo obligó a retirarse de la Escuela, definitivamente, en 1889.³³

Obregón fue un artista con imaginación que incursionó por varios géneros; además de la pintura de Historia de La reina Xochitl, pintó temas religiosos como Agar e Ismael, Noemí y la copia que hizo de la Madona de Carlo Dolci,³⁴ temas mitológicos como Prometeo y Hércules, alegorías como la Libertad de las Américas, escenas cotidianas como Romero y La limosna, y no faltó el romanticismo en su Cartas de amor que exhibió en la XXI Exposición de 1886.³⁵

Finalmente, compartió con Rebull y Petronilo Monroy la serie de retratos (Carlos III, Carlos IV, Martín de Mayorga, José F. Mangino, Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Antonio

Pérez, Sánchez de Tagle y Echeverría) con que se adornó la cubierta de la galería de pintura³⁶ de la Academia.

Un artista que fue un ejemplo como alumno, por el progreso constante que demostró año con año, fue Juan Urruchi, uno de los más jóvenes discípulos de Clavé. En 1848 declaró tener 18 años de edad, lo que retrotraería su nacimiento a 1830.³⁷ En 1849 recibió un premio en copia del natural. En 1850, en composición de una figura, presentó un San Sebastián que la Academia adquirió para su galería, además de una Resurrección. La crítica de arte encontró sus obras bien dibujadas, dotadas de nobleza y elegancia.³⁸ En 1851, pasando a composición de dos figuras, exhibió su Marsias enseñando a tocar la flauta a Olimpo, también adquirida para las galerías. En 1852, en composición de varias figuras, terminó José y la mujer de Putifar, que ganó un segundo premio y que, como las anteriores, compró la Academia.³⁹

En la misma clase, al año siguiente exhibió Lot y sus hijas huyendo de Sodoma, que la crítica calificó de obra bellísima.⁴⁰ Aunque estaba pensionado, en este año de 1853 solicitó empleo como corrector de dibujo, aduciendo que, de no obtenerlo, quedaría en la mayor pobreza para continuar sus estudios. A pesar de un informe favorable de Clavé no obtuvo la plaza, pero volvió a solicitarla al año siguiente, logrando que lo contrataran como corrector de dibujo del yeso, plaza que justificó con otra obra, El Salvador bendiciendo a los niños.

En ese cargo de corrector quedó ligado a la Academia por cerca de 40 años, hasta su muerte ocurrida el 4 de julio de 1892.⁴¹ De este periodo consta que presentó en las Exposiciones un San Felipe Neri, un Cristóbal Colón, algunos retratos, El entierro de Moisés, un cuadro de género anecdótico Ya bajó el arroyo y en 1879 La vocación de Sor Juana Inés de la Cruz, tema que, como todos los coloniales, el siglo XIX se resistía a tratar. La Escuela se la compró, según parece, por 800 pesos.

De sus obras documentadas, la última que pintó fue una Magdalena que sufrió duros ataques de la crítica, lo que debió amargar sus últimos días, pues fue terminada pocos meses antes de su fallecimiento. Exhibida en la Exposición XXII, a principios de 1892, fue criticada por Daniel Eysette como “cuadro mal pintado, con anacronismos descomunales”,

y por otro crítico como obra que “más parecía haber salido de las manos de un industrial” que de un artista.⁴²

Rafael Flores, uno de los primeros y más apegados discípulos de Clavé, es quizás el heredero, en segunda generación, de los pintores nazarenos de Roma. La mansedumbre y la casi beatitud de sus obras religiosas, como La sagrada familia, evocan esa escuela. Abordó los temas clásicos y religiosos, pero no hay duda que en los segundos encontró mejor conducto para manifestar su espíritu cristiano y piadoso.

De 1851 data su primera distinción, una mención honorífica por una copia de la Sibila pérsica. Del año siguiente fue un premio por una media figura El Salvador, en la clase del natural. En 1853 concursó con Antonio Villaseñor por la pensión dentro de la Academia, resultando vencedor al exhibir dos copias muy elogiadas, la primera de Los sinsabores de la niñez, de Wisenbruch, y la segunda Contemplación, copia de Clavé. Además expuso un San Pedro que ganó un primer premio. Al año siguiente obtuvo un tercer premio por Homero, cuadro original, y elogios por su San Francisco de Paula.

En 1855 terminó su Prometeo, pero a partir de este año su tendencia se vuelve profundamente religiosa : El santo sepulcro de 1855, La Sagrada Familia (Fig. 24) y Los ángeles sirviendo manjares al Señor de 1857. El divino pastor de 1859 y Jesús calmando la tempestad de 1861, quizás su último año como estudiante. Poco después ingresaría como profesor de dibujo de la estampa, pero sus convicciones conservadoras le ocasionarían problemas, como en 1863 en que se negó a firmar el documento de rechazo a la intervención extranjera, y aunque en 1867 se negara a enrolarse en el Batallón Hidalgo, al triunfo de la República se vio forzado a solicitar su rehabilitación, pasando bajo las horcas caudinas del gobierno liberal. Permaneció en su plaza de corrector hasta su muerte ocurrida el 5 de junio de 1889.⁴³

Otras obras de mérito que llevó a las Exposiciones fueron una Santa Catarina, una copia de la Virgen con el niño de Delaroche y un San Andrés. Otro cuadro que mereció elogios en la Exposición de 1856 fue el de Dante y Virgilio. José María Roa Bárcena, que visitó dicha Exposición, comentó que el artista había comprendido cabalmente toda la sublimidad de La Divina Comedia.

Sin embargo, fue La Sagrada Familia la obra en que logró la mejor expresión de su condición tranquila y religiosa. El carpintero San José, tratado con la lograda corrección de dibujo que la crítica de arte admiraba en Flores,⁴⁴ es un efluvio de piedad cristiana, tierna y sencilla al mismo tiempo. Delicado en su técnica y en su expresión, constituye, junto con Ibararán y Carrasco, la etapa última de la pintura religiosa académica.

Dos jóvenes alumnos de Clavé significaron prospectos malogrados, pues pese a sus grandes dotes artísticas, dejaron una obra prometedora pero trunca por la temprana muerte, cuando apenas tenían sus estudios terminados y alcanzaban la madurez en su formación. Fueron ellos Joaquín Ramírez y Juan Manchola.

Ramírez ingresó poco antes de 1850, porque de este año data el premio que obtuvo en el concurso de composición de varias figuras, con su cuadro original David, lo que permite suponer que ya tenía varios años de aprendizaje, y que ya había concursado por lo menos en composiciones de una y dos figuras. Para 1852 ya estaba pensionado en la Escuela, que además le compró un San Pedro, original, por 33 pesos. En 1853 se presentó a concurso, por la pensión en Europa, contra Juan Manchola y Pina, obteniendo sólo un tercer premio con El Arcángel San Rafael y Tobías, obra que sin embargo fue recomendada y adquirida para las galerías de la Academia. De 1854, en composición de varias figuras, con su Sacrificio de Gedeón, y de 1855 El salvador que se presenta a las tres Marías, también adquirida para la galería.⁴⁵ En 1857, siguiendo siempre la línea del tema bíblico, terminó Noé con su familia, y en 1858 la que puede considerarse su más acabada y mejor concebida obra: Los hebreos cautivos en Babilonia.⁴⁶ (Fig. 25)

Sus excelentes dotes de pintor religioso hicieron que Clavé lo incluyera en el proyecto para pintar la cúpula de la Profesa, pero por desgracia éste se suspendió.

Murió el 20 de julio de 1866,⁴⁷ cortándose de golpe esta trayectoria que hacía de él uno de los más interesantes artistas de temas bíblicos. Aparte de lo religioso, hizo la excelente copia del retrato de Maximiliano de Rebull, que se conserva en el Museo Nacional de Historia.

Juan Manchola tuvo sus primeros premios en 1850 cuando presentó, para la Exposición correspondiente Cautivo cristiano atado a una cadena, Iorso y Lego en oración.⁴⁸ En 1851 en composición de una figura San Juan predicando y Dux de Venecia, la

primera adquirida para las galerías. En esta misma exposición ganó un primer premio de la clase de copia de pintura, por la que realizó de La Virgen con los cuatro doctores de la Iglesia, de Moreto de Brescia. En composición de varias figuras, al año siguiente, logró un segundo premio con El salvador y la Magdalena, obra original muy elogiada por la crítica. En 1853 exhibió El buen samaritano, que se quedó en las galerías, y con la cual concursó por la pensión a Europa, contra Ramírez y Pina, que ganó éste último.⁴⁹

De 1855 es su San Pedro curando a los enfermos, obra original adquirida por la Escuela y que figura entre las seleccionadas para la gran Exposición de Filadelfia de 1875-1876, de la que regresó dañada, y de 1857 La vuelta de Tobías que ganó una mención honorífica.⁵⁰

Manchola fue incorporado a la planta docente de la Academia como profesor de ornato. En 1861, en el mes de enero, solicitó una licencia para ausentarse por seis meses, que le fue concedida, pero de la cual ya no regresó, pues falleció en el mes de abril.

A la larga serie de cuadros exhibidos en los concursos y exposiciones, todas de temas bíblicos, hay que agregar cuando menos otras dos : Eneas salvando a su padre de la destrucción de Troya y su Autorretrato. El primero lo acreditaba como un buen pintor de temas clásicos, aunque la crónica de El Universal de 13 de enero de 1855⁵¹ decía de él que pintaba con indecisión y timidez. El catálogo de la Exposición, por el contrario, le dedicaba un buen párrafo, quizás para celebrar lo clasicista entre tanta pintura religiosa : “Eneas toma en brazos para librar de las llamas a su padre Anquises, quien conduce el Paladión y sus penates ; su hijo Ascanio, afianzado de la mano, lo sigue volviendo atrás la cara, aunque inútilmente, para descubrir a su madre Ereusa, quien se había extraviado en la confusión del fuego”⁵² Este cuadro lo adquirió la Academia en 170 pesos.⁵³

Otras obras suyas citadas en los documentos del archivo de la Academia son El Salvador que se aparece a las Marías, Santa Catarina y Moisés salvado de las aguas del Nilo, todas estas originales, así como las copias de San Sebastián, Canova, Sibila Cumana, Dolorosa y San Jerónimo.

A mi juicio, es en su Autorretrato en donde se revela el talento de Manchola, en una mezcla de gran fuerza expresiva y de fuerte realismo.

Tiburcio Sánchez Barquera aparece con sus primeros premios en 1855.⁵⁴ En 1857, en copias, presentó y recibió sendos premios por La bella jardinera y Abraham que conduce a su hijo al sacrificio. Del mismo año fueron también la copia del retrato de Canova, la Virgen de Belén y Cabeza de avaro, obras que la crítica recibió con beneplácito calificándole de joven aplicado.⁵⁵ De 1859 son un Pastor y un Ángel y de 1860, también copia, Genio apoyado en un sepulcro y San Juan niño. De 1862 son una Virgen de los Dolores y la obra que finalmente le daría más fama como la mejor ejecutada, Safo en el promontorio de Leucade, premiada en la Exposición de 1864, que los profesores recomendaron para la galería de pintura de la Academia y que también mereció ser seleccionada para la Exposición de Nueva Orleans de 1884. Fue pensionado hasta 1866, año en que su pensión se transfirió a Anastasio Vargas, con lo que suponemos terminó su estancia en la Academia. Sin embargo, ya en el ejercicio de pintar, estuvo enviando obras a las Exposiciones, sobre todo retratos, como el de la Familia Arce de 1873, el de Pilar Belaval de 1875 y el de Porfirio Díaz en el campo de batalla, elogiado por el periódico La Libertad de 12 de enero de 1878.⁵⁶

No llegó a vincularse a la Academia, pero fue profesor en la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Falleció el 19 de abril de 1902.⁵⁷

Las dos obras que pueden considerarse como lo mejor de su producción fueron Safo y el retrato de Díaz. Para el Palacio de Minería, pintó también unas alegorías para el plafón del salón del rector o salón rojo y para el Ayuntamiento de la Ciudad de México, para el salón de Cabildos, los retratos de Vicente Guerrero, José María Morelos y Miguel Hidalgo, éste último copia de Joaquín Ramírez.⁵⁸

Petrolino Monroy está entre los discípulos de Clavé que cierran esta primera etapa de su dirección. Un estudio reciente de Luis Mario Schneider⁵⁹ completa la información sobre este artista que, realmente escasa, existe en el Archivo de la Academia. Nació en Tenancingo en 1832, presumiblemente, lo que haría su ingreso a la Academia un poco tardío, pues la primera mención que se hace de él no es sino hasta el año de 1857, cuando presentó para la clase de composición de varias figuras una media figura de Isaac y una cabeza de apóstol, que le merecieron un premio y la pensión de la Academia, pero entonces tendría ya 25 años de edad. Sin embargo, su formación debe remontarse a varios años atrás,

al lado de su hermano mayor José María Monroy, también pintor, aunque autodidacta, como lo ha revelado en el estudio citado Luis Mario Schneider. En 1861 obtuvo un nuevo premio con El ángel custodio del Santo Sepulcro, obra original.⁶⁰

En 1861 concursó contra Ramón Sagredo y Fidencio Díaz de la Vega para ocupar la plaza de profesor de ornato, que ganó tras las pruebas correspondientes el 20 de julio. Ramón Sagredo presentó un recurso de inconformidad contra el veredicto, pero el Ministro de Instrucción Pública lo rechazó declarando que el fallo de los jurados era inapelable. La inconformidad de Sagredo quedaba respaldada por un artículo aparecido el 20 de febrero de 1862 en El siglo XIX en el que el articulista declaraba francamente que eran de más mérito los trabajos ejecutados por Sagredo o Fidencio Díaz de la Vega, aunque desechaba la acusación de que en los concursos como en las pensiones los premios se otorgaban de antemano.⁶¹

En 1863 fue nombrado profesor de dibujo de la Estampa y contemporáneo a este nombramiento fue el encargo que recibió de su amigo protector Epigmenio de la Piedra, para pintar la iglesia del Calvario en Tenancingo, en donde realizó la pintura de las pechinas de la cúpula con las mujeres fuertes de la Biblia, una serie cristológica para el altar mayor y la serie mariana para los altares del crucero.⁶²

Ya como profesor, participó en el levantamiento del arco triunfal con que la Ciudad de México recibió a Maximiliano en 1864 y en la realización de los retratos de Morelos e Iturbide que por encargo del mismo Maximiliano se dispusieron dentro de la serie de héroes nacionales, con los cuales el usurpador monarca pretendía ganarse el afecto de los mexicanos. Colaboró en las mismas circunstancias con Santiago Rebull en las bacantes pompeyanas para el alcázar de Chapultepec, confeccionando unos bocetos que se exhibieron en la Exposición de la Academia de 1865. Con Pelegrín Clavé colaboró para la pintura de la cúpula de la Profesa.

Ya como profesor entregado a su clase de ornato, trabajó en 1868 en su cuadro La Constitución de 57, en 1876 El abrazo de Acatempan y por los mismos años La muerte de una princesa acolhua, además de los retratos de algunos personajes importantes de la época. Con esto se insertaba en la corriente de pintura histórica nacionalista que fue uno de los géneros más significativos en el último tercio del XIX.

De su obra, lo que se puede considerar mejor acabado es su Isaac, de su época de estudiante, y La Constitución de 57, (Fig. 26) por el color y la idea etérea con que está concebido. Esta obra colmaba además las aspiraciones patrióticas de críticos como Guillermo Prieto y Altamirano, quienes le dedicaron párrafos elogiosos en sus crónicas artísticas.⁶³

Murió el 14 de julio de 1882, entre manifestaciones de duelo de la prensa y un soneto que le compuso M. A. O'Gorman.

Felipe S. Gutiérrez fue sin duda el más creativo y original, inquieto y afanoso de los discípulos de Clavé, particularmente de la primera generación, porque viajó más que ninguno, y no solamente para perfeccionar su aprendizaje, sino por esa inquietud que mueve incesante a quienes buscan el sentido profundo de las cosas. Ya Justino Fernández, que lo cataloga como pintor, viajero, escritor y crítico, hace hincapié en “su sentido universalista y progresista de la existencia”.⁶⁴

Sorprende ver que la primera vez que su nombre aparece en los papeles del archivo sea 1850, a propósito del premio que recibió por La caída de los ángeles rebeldes; nada menos. En efecto, y a diferencia de sus condiscípulos, no se dice nunca de los premios que eran corrientes en las clases de dibujo, en la copia, o las clases más sencillas de composición de una o dos figuras. La caída de los ángeles (Fig. 27) es la obra que cumple las exigencias para un artista plenamente formado, como lo es también su otra única obra documentada en el archivo, Jacob bendiciendo a los hijos de José, de 1855. Ambas pinturas fueron adquiridas por la Academia, como era costumbre, a la mitad del precio que podía obtenerse si se vendieran directamente al público; pero esto era parte de los reglamentos y usos de la Escuela. En 1856 solicitó una pensión que le fue otorgada a partir del 26 de julio del mismo año. En su solicitud explicaba que para dedicar todo su tiempo al estudio había rechazado los ofrecimientos para dirigir las clases de pintura en el Estado de México, en Morelia y en Guanajuato.

De gran iniciativa, siendo todavía alumno, fundó en 1857, en unión de José Ramón Tamayo, el Semanario de Bellas Artes, revista destinada a divulgar el arte. Los fundadores calcularon que el Semanario se podría sostener mediante la venta de suscripciones, pero sus

cálculos fallaron y en muy poco tiempo tuvieron que acudir a la Junta Directiva de la Academia para ver si ésta asumía el costo de la publicación.⁶⁵

De nuevo su inquietud lo llevó a solicitar, en 1859, ayuda económica, esta vez para marcharse a estudiar a Europa por dos o tres años, aprovechando que Santiago Rebull acababa de regresar a México, terminado el tiempo de su pensión.⁶⁶ No lo consiguió, porque sabido es que las ayudas o pensiones solamente se otorgaban por concurso, pero de todas maneras se fue, en 1868. Estando ya en el viejo mundo consiguió, en 1870, que la ya entonces Escuela Nacional de Bellas Artes le concediera una ayuda de 50 pesos mensuales, con lo que pudo permanecer allá hasta 1872, en que regresó pero no directamente a México, sino que se dirigió a Sudamérica, deteniéndose un tiempo en Colombia para fundar en Bogotá una Academia de Bellas Artes.

Sus vínculos en la Escuela fueron lejanos después de su regreso, aunque ésta debió comprarle algunas obras que enviaba a las exposiciones, pues en 1875 se seleccionó un San Sebastián suyo para ser llevado a la Exposición de Filadelfia 1875-1876, y en 1887 en la Exposición XXI se sorteó En el gallinero, igualmente suya.

Debió pintar bastante por su cuenta, ya establecido en Texcoco, pero está haciendo falta un catálogo completo y un estudio profundo sobre su vida y obra

Sin embargo y a pesar de su actividad sus últimos años fueron difíciles. En 1902, desde Texcoco, escribió al director de la Escuela, Román Lascuráin, explicando que desde su regreso de Sudamérica le había ido mal, que no tenía trabajo, que se encontraba enfermo y sin salir a la calle, hacia año y medio, y que para vivir necesitaba vender su colección de pintura, y para este fin solicitaba que se le permitiere, durante el periodo de vacaciones de la Escuela, utilizar un salón para exponer sus cuadros.⁶⁷

De su vasta obra hay una tetralogía que marca momentos y direcciones claves en la pintura mexicana del XIX, obra paradigmática y significativa: El retrato de Altamirano, Jacob bendiciendo a sus hijos, La amazona de los Andes (Fig. 28) y La caída de los ángeles rebeldes. Sobre el primero, el autor del artículo aparecido en El siglo XIX de 17 de febrero de 1862, afirmaba, al reseñar la Exposición del mismo año: “Entre los retratos se hace notar el del C. Diputado Ignacio Manuel Altamirano, acabada pintura que al primer golpe de vista revela el talento, la maestría y dilatados estudios de autor [...] El señor Gutiérrez estuvo

felicísimo en este original: el colorido todo del cuadro es hermosísimo y bien combinado y el conjunto, como los más insignificantes pormenores, son notablemente bellos y acabados”⁶⁸

Sobre el Jacob, el crítico Tomás Zuleta, en su artículo de 24 de enero de 1857 aparecido en El siglo XIX, después de explicar el argumento del cuadro, escribió “... el asunto era difícil y complicado a la vez que interesante y sublime, pudiéndose sacar de él una inmensa ventaja para hacer una suntuosa composición...” A continuación señala algunas fallas que, a su juicio, había en la obra, pero al final elogia su armonía de colorido, frescura de tintas y facilidad en la composición.⁶⁹

Al cuadro de los ángeles rebeldes no dio la crítica toda la trascendencia que tenía. Sólo R. Rafael, en su amplia reseña de la Tercera Exposición, publicada en El espectador de 4 de enero de 1851, explicaba el cuadro y lo encontraba inspirado en los pasajes de Milton, quien hace decir a Satán “El orgullo y la ambición me han precipitado: yo he hecho en el cielo la guerra contra ese monarca que no tiene igual [...] más a pesar de este terrible desastre, a despecho de cuanto pueda el vencedor hacernos sufrir en su cólera, yo no me arrepiento”⁷⁰

Esta actitud soberbia de Satán, escondía detrás una altivez que podía ser uno de los rasgos predilectos del romanticismo; el hombre que se atreve, que batalla contra aquello que es imposible de vencer, y que, sin embargo, ni cede ni se acobarda. El hombre enfrentado a su terrible destino, el hombre hecho héroe.

La Amazona de los Andes es la novedad en el desnudo femenino, es la visión universalista de Gutiérrez, es su inquietud y su búsqueda de lo que podía hermanar a la pintura latinoamericana.

En otros documentos se mencionan otras obras suyas: copias de Rafael y Sassoferrato, San Sebastián con las mujeres piadosas que en 1858 obtuvo un segundo premio y que la Academia le compró en \$131.75 pesos, un Retrato de Clavé y Jesucristo recomendando los pobres a sus apóstoles de 1881.

Ramón Sagredo fue otro alumno de magníficas aptitudes, sobre todo para los géneros religioso y clásico, que era lo que la Academia exigía. Su obra, sin embargo, es hasta ahora más bien escasa. Tenemos noticias de que obtuvo premios en 1852, 1853 y

1854, seguramente en las clases iniciales de dibujo. Para 1855 ya concursó con una pintura original, El Santo entierro, con el cual ganó un tercer lugar en la clase de composición de una figura.⁷¹ En 1856 presentó las obras El precursor mostrando los apóstoles al Salvador e Ismael en el desierto, obteniendo un tercer premio por la primera y un segundo premio por la última.⁷² En 1857 logró otro premio por La ida a Emaús tema tan recurrente en la Academia y en el gusto de la época, que se divulgó mediante un grabado de Agustín Ocampo. Destacó igualmente en las copias de cuadros, como la que hizo del Matrimonio de Aldea, acreedora a un primer lugar en 1853⁷³ y la de Aldeana velando a su hijo en 1857.

Su obra mejor concebida, y mejor lograda fue su Muerte de Sócrates de 1858 (**Fig. 29**). En una escena bien compuesta, destaca la figura del filósofo en actitud de convencer, aunque un poco teatral, como eran los efectos buscados por los alumnos avanzados, en un intento de suplir la sencillez del genio con la dramatización. Aunque solamente consiguió un tercer premio, esta obra fue adquirida por la Academia para su galería y figuró entre los cuadros seleccionados para las Exposiciones internacionales, como la de Nueva Orleans de 1884.

No obstante sus buenas dotes, Sagredo aparece vinculado a la Academia sólo hasta 1862. En este año, al inaugurarse el salón de la llamada Escuela Moderna Mexicana se hace mención de que estaba ornamentado con 24 retratos de sabios y artistas realizados por Sagredo.⁷⁴

En 1861, cuando a la muerte de Manchola quedó vacante la plaza de ornato, se presentaron a concurso para ocuparla Sagredo, Fidencio Díaz de la Vega y Petronilo Monroy. Ya está visto que el fallo del jurado favoreció a Monroy, y que Sagredo se inconformó ante la Secretaría de Instrucción Pública infructuosamente.

La reorganización de la Academia fue providencial en su función de formar artistas por generaciones, para impulsar el arte en México, y en lo de amparar a otros que, antes de ella, luchaban por convertirse en pintores consumados. Tal fue el caso de Salvador Ferrando, joven pintor veracruzano que en marzo de 1848 había salido de Tlacotalpan, directamente a Italia para perfeccionarse.⁷⁵ El gobierno de Veracruz, que por el momento carecía de recursos para auxiliar económicamente a esta clase de estudiantes, solicitó a la Junta de Gobierno de la Academia, ya reorganizada, que concediera algún auxilio a

Ferrando, quien ya se encontraba en Italia. Sería hasta 1851 que la Academia otorgó la pensión, una de las primeras en pintura.

Aunque en algún informe del ministro mexicano en Roma se calificaba a Ferrando de “joven descontentadizo”, lo cierto es que éste no defraudó a la Academia. En 1854 el ministro Larráinzar lo vio trabajando en varios bocetos como El padre eterno llevado por un grupo de ángeles, Purificación, San Pedro y Moisés en el Monte Oreb. En 1855 Ferrando entregó su óleo Tobías al recobrar la vista y en 1857 una copia de La Galatea de Rafael, lo que le valió para una prórroga de dos años de pensión. De su estancia en Italia es también La Napolitana, (Fig. 30) aunque ésta fuera exhibida hasta 1873.

De regreso a México se opacó un tanto y escasamente mantuvo contacto con la Academia, en la cual llegó a exhibir algún paisaje de su natal Tlacotalpan, bien acogido por la crítica.

Junto a las grandes figuras como Pina, Rebull, Obregón, etcétera, tenemos noticias de otros alumnos que se iniciaron en las clases de Clavé, pero que fuera por falta de vocación o talento, o por otras circunstancias no dejaron en la historia de la Academia sino una débil huella. Algún premio, alguna mención por parte de la crítica periodística, inclusive alguna pensión no disfrutada, nos dejan conocer sus nombres, cuando menos:

Lorenzo Aduna, que ingresó desde 1847 y dos años después ya disfrutaba una pensión que duró de 1851 a 1857.⁷⁶ Hasta donde sabemos trabajó el tema religioso, como era imprescindible presentando obras como La Caridad, El Señor y la Samaritana, Ismael en el desierto, San Jerónimo y el Martirio de Horacio, soldado romano que ganó la corona del martirio al convertirse al cristianismo y que la Academia compró y sorteó en la Exposición de 1853.

Anacleto Escutia era alumno en 1849, recibió un premio en 1851 por una copia de La Virgen con los cuatro doctores de la Iglesia y en 1852 por otra copia del Episodio de la destrucción de Jerusalén, una de las obras adquiridas del director de San Lucas, el caballero Silvagni. Se mencionan de Escutia otras dos obras, copias sin duda, Vista del Rin y Ruinas de una abadía.

De Agustín Ondarza se sabe que recibió un premio en 1851 por las copias que hizo de El maestro de escuela y del San Juan de Dios de Murillo, obra de mérito comprada por la Academia para sortearla en la Exposición de 1852.

Miguel Rojas, alumno también desde 1849, recibió un premio por la copia de Familia napolitana. Se le menciona también como autor de un tema sumamente original, poco tratado en la pintura del XIX, Juicio de un ángel ente la virtud y el vicio, adquirido por la Academia en 1852.

Octaviano Herrera ingresó desde 1848 y se sabe que obtuvo los siguientes premios: en 1850 en dibujo de la estampa y en copias por una media figura de San Jerónimo, una media figura de San Andrés y Aldeano montado en un burro. Puede ser el mismo Octaviano Herrera que en 1877, frustada su carrera de pintor, trabajaba como mayordomo y tesorero de la Escuela.

Otro alumno es Joaquín Flores, quien ya para 1851 obtiene algún premio. En 1852 terminó su San Sebastián que adquirió la Academia; en 1853 un San Sebastián copia de Juan Urruchi y en 1856 La desposada, también copia.

Antonio Villaseñor, pensionado en 1853, exhibió copias de Los bebedores, El Santo entierro y Niño jugando a la taba.

Podemos considerar estos alumnos como un grupo de artistas malogrados, fuera por falta de vocación, aptitudes o cualesquiera otras circunstancias. El hecho de que se mencionen trabajos suyos premiados permite suponer que de alguna manera habían hecho progresos en la escuela de Clavé, pero no fueron capaces de rebasar el límite del trabajo de copia, habilidad manual y destreza en el dibujo; debieron carecer de voluntad artística, de creatividad y genio.

Un caso singular fue el de Natal Pesado, que para 1862 ya figuraba en las listas de alumnos de la academia. En 1868, probablemente con su propios medios, pues no figura en la relación de pensionados, se marchó a Italia para perfeccionarse. Tampoco tenemos noticias ni reportes de sus actividades en Europa, sino al contrario una negativa de las autoridades para matricularlo como alumno, algunos años más tarde. A su regreso se estableció en Veracruz, en donde combinó la enseñanza con el ejercicio de la pintura. Sabemos también que en 1893 ya estaba instalado en Orizaba, desde donde remitió, para

que se presentara en la Exposición de Chicago de 1893, su cuadro más conocido, El general Bravo perdonando a los prisioneros españoles, (Fig. 31) de grandes dimensiones, que reprodujo el generoso gesto de Nicolás Bravo al perdonar a sus prisioneros realistas, en lugar de vengar en ellos la muerte de su padre. El héroe asume una actitud un tanto teatral, a la vista de sus tropas insurgentes y de los prisioneros, pero no había otra manera de enfatizar la generosidad del acto. Otros cuadros que se citan y que probablemente trabajó en Italia, fueron el Retrato del Rey Umberto y el Interior de la basílica de Asís. Finalmente, consta en los documentos que para 1898 era director de la sección de Bellas Artes en la ciudad de Jalapa.

Un alumno muy irregular fue Melquiades Huerto. Nació probablemente en 1850 e ingresó a la Escuela de Bellas Artes en los años sesenta, pues su primer premio lo obtuvo en 1869. A partir de esta fecha estuvo presentando óleos hasta 1881. Discípulo de Rafael Flores y Landesio, trabajó el paisaje y el género religioso, aunque en éste parece que no pasó más allá de copiar las pinturas de Marko como El Salvador a la vista del Tabor, Vocación de San Pedro y Los fariseos acusan a los apóstoles por quebrantar el sábado. En 1877 se le suspendió la pensión, a pesar de que en 1876, en su reseña publicada en la Revista Universal, Felipe Gutiérrez había llamado “pintura encantadora”, y “precioso cuadrillo [...] muy fresco de color y tocado con inteligencia” a su Paseo de la Viga,⁷⁷ felicitaciones que repetiría en 1881 al reseñar su Patio del edificio de Loreto.⁷⁸ Pero después de 1881 desaparece el artista, para reaparecer casi veinte años después, en 1903, como alumno de Pina, en la clase de colorido y de Antonio Fabrés en la clase de traje.⁷⁹ Fue entonces que declaró tener 53 años de edad. Todavía en 1906 se le volvió a mencionar, cuando se le negó el registro, considerando que tenía más de 20 años en la Escuela y no demostraba aprovechamiento.⁸⁰

Librado Suárez fue otro discípulo de Clavé, pero de segunda importancia. Realizó sus primeros años de copia entre 1862 y 1868, obteniendo algunos premios. Como primeras obras completas se citan Amor maternal, Aldeana y El caballero del Toisón de oro, todas ellas copias. En 1869 y 1871 fue premiado, aunque también en la clase de copias, por Aldeana dando de comer a un pajarito (del original de Richards) y Giotto, respectivamente. En 1874 otra copia, La muerte de Abel. En 1875 exhibió su primera obra original: Joven

pescador oyendo los ruidos de un caracol que el pintor crítico Felipe Gutiérrez encontró “graciosa y divinamente dibujada”.⁸¹ En 1876 solicitó una pensión, que le fue negada pero que por renuncia que hizo a la suya el alumno Juan Fernández, le fue concedida en 1877.

Ya pensionado, entre 1878 y 1881 presentó otros lienzos: Job, Después de la fiesta y Vendedor ambulante. El primero fue elogiado en su dibujo, pero criticado por falta de comprensión del tema, pues en lugar del Job leproso y demacrado, lo representaba robusto y rozagante. Después de la fiesta, por referirse a un grupo de indígenas que habían celebrado una fiesta en alguno de sus templos prehispánicos, se ganó el entusiasmo y los elogios de Altamirano.

Manuel Ocaranza representa la vena romántica en la pintura mexicana, y tal vez sea el único artista plenamente romántico del siglo XIX mexicano. Romántico por su vida y por su obra se dieron en él la ternura en el tema, el sentimentalismo y la inocencia, así como la rebeldía contra la intervención francesa y el Imperio. Espíritu libre y despreocupado, a veces con sombras de abulia y al que no faltó ni siquiera el amor malogrado por Ana Martí.⁸²

Nació en Uruapan en 1841⁸³ e ingresó en la Academia de San Carlos en 1861. En 1862 recibió un premio por una Virgen, seguramente copia.⁸⁴ Todavía en 1863 estaba en la Academia, pero aquí hubo una interrupción de cinco años en que el artista se marchó a Michoacán, probablemente por no trabajar para el gobierno de la usurpación. Su liberalismo y su amor a la patria ofendida, propios del talante romántico, lo llevaron a rebelarse con las armas que él sabía manejar, el dibujo y la paleta de pintor, como la caricatura grotesca que hizo de un zuavo y el halagüeño retrato del Coronel Rionda, jefe de lanceros de la República. En 1868, vencido el Imperio reapareció en la Academia para reanudar sus estudios. Pese a esa ausencia en aulas, es evidente que Ocaranza nunca dejó de pintar, hasta alcanzar la madurez y la consistencia de un pintor consumado, de modo que en 1869, apenas pasados dos años de su regreso, exhibió para la XIV Exposición La flor marchita, (Fig. 32) un Auto-retrato y El amor del colibrí.⁸⁵

Para 1870 Ocaranza disfrutaba ya de una pensión y en la XV Exposición de 1871-1872 exhibió La flor del lago⁸⁶ que fue comprada por la Escuela para sortearla entre los suscriptores. En la exposición siguiente, la XVI de 1873, presentó su cuadro ¡Ay, es el gato!

o El gato inoportuno y Preparativos⁸⁷ recibiendo por ellos 270 pesos. El cronista de El Imparcial de 24 de octubre de 1872, se congratulaba de que Ocaranza hubiera abandonado los temas bíblicos, y como afirma Ida Rodríguez Prampolini, el artista iniciaba la pintura de género.⁸⁸ También en 1873 terminó una de sus obras más interesantes, dentro del género histórico, que fue La denegación del indulto a Maximiliano, obra en la que retrató a los más sobresalientes protagonistas en el episodio final del Imperio. Además de Juárez y Lerdo de Tejada, salieron de su pincel José María Iglesias, Riva Palacio, Mejía y Martínez de la Torre, aparte de la Salm Salm y la señora Miramón. El drama de Querétaro en su culminación.

En 1874 Ocaranza obtuvo la pensión para Europa, aunque solamente la disfrutó dos años.⁸⁹ No cabe duda que la estancia en Europa era la culminación y el perfeccionamiento de todo artista, la formación completa y la ampliación de la visión artística; pero hubo quienes tal vez ya no lo necesitaban, por haber adquirido aquí la madurez y una gran originalidad de estilo, como parece ser el caso de Ocaranza y Saturnino Herrán. ¡Quién sabe! Pero fueron artistas que dieron al arte mexicano su personalísimo estilo alimentado sólo en la espontaneidad y en la intuición.

La crítica, como José Martí revela en su correspondencia, cifraba grandes esperanzas en este artista. En la Revista Universal el mismo Martí le reprochaba: “¿Qué hace Ocaranza que no anima sus composiciones delicadas y picarescas con tipos de México?”⁹⁰

Sobre su óleo más conocido debemos decir que es una de las obras más admiradas a lo largo de todo el XIX. Cuantos hemos trabajado sobre este siglo XIX nos hemos detenido a contemplar con emoción esta obra que, no exenta de simbolismos, merece también una lectura directa, ingenua y tierna. Delicada muchacha que mira aprehensiva la azucena pendiente de un tallo roto. Como la flor, tienen su rostro y sus manos una dulce y hermosa palidez, semejantes al tallo que ha crecido muy frágil y delgado, lo mismo que ella, espigada y delicada. La flor que se ha roto en una plena lozanía, en apenas un instante de un malhadado golpe, sugiere en la mirada afligida de sus ojos la idea de la fugacidad de la juventud y de la vida. Quizás el aspecto delicado de la muchacha fuera una alusión a la

muerte temprana; quizás también fuera una premonición, la de la muerte cercana de Ocaranza.

En 1878-1879, para la XIX Exposición, exhibió varias obras: El fin de una discusión, El amor y el interés, Momento a solas, La hora de la cita, Parroquiano, Suicidio frustrado, El castigo, Confidencias de tocador, Jugar con fuego, Escena de taller y los retratos de León XIII y Paola Marie.⁹¹ algunos concluidos durante su estancia en París. En estas obras es el Ocaranza libre, displicente, el pasatiempo del talento, tal vez la espera de la gran iluminación para los grandes sucesos. Es tal vez lo que exasperaba a Martí, su amigo, que esperaba el relámpago que desata al genio Pero a Ocaranza le faltó tiempo. Todavía en 1880 exhibió El castigo frustrado y ¿Quién soy yo?, ésta muy elogiada por la crítica.⁹² Su producción seguía oscilando entre dos palos: el tema ligero, cotidiano, gracioso, y el presentimiento de la muerte, como La flor marchita, Suicidio frustrado y El amor envenenando una flor.

En 1882, una carta de Martí refirió la noticia: "Supe que Ocaranza ha muerto".⁹³

¹ AAASC, Docs. 5008, 5009, 5011

² Couto, Op. Cit., p. 78

³ Salvador Moreno, El pintor Pelegrín Clavé, México, IIE-UNAM, 1966, p. 120.

⁴ Ibid., p. 11.

⁵ Ibidem.

⁶ Elisa García Barragán, El pintor Juan Cordero, México, IIE-UNAM, 1984

⁷ AAASC, Doc. 5613.

⁸ Ibid., Doc. 5568.

⁹ Ibid., Doc. 5669.

¹⁰ García Barragán, E., El pintor Juan Cordero, p. 60.

¹¹ Luis Ortiz Macedo, Edouard Pingret, México, Fomento Cultural Banamex, 1989.

¹² Ibid., p. 71.

¹³ AAASC Doc. 4632.

¹⁴ Ibid., Doc. 4401.

¹⁵ Ibid., Doc. 4727.

¹⁶ Justino Fernández, Arte moderno y contemporáneo de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 4ª Edición, 1993, Tomo I, p. 76.

¹⁷ AAASC, Doc. 4772.

¹⁸ Ibid., Doc. 6933.

¹⁹ Justino Fernández, Arte moderno y contemporáneo, 1993, p. 76.

²⁰ AAASC, Doc. 9900.

²¹ Ibid., Doc. 4772.

²² Manuel Romero de Terreros, Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos 1850-1898, México, Imprenta Universitaria, 1963, p. 114

²³ AAASC, Doc. 6140.

²⁴ Ibid., Doc. 6037.

²⁵ Ibid., Doc. 9396.

²⁶ Ibid., Doc. 4790.

-
- 27 Romero de Terreros, Op. Cit., p. 168.
- 28 Ibid, p. 255
- 29 AAASC, Doc. 6679
- 30 Ibid, Doc. 5779
- 31 Ibid, Doc. 7012.
- 32 Ibid, Doc. 7784. Romero de Terreros, Op. Cit., p. 410.
- 33 AAASC, Doc. 7875
- 34 Romero de Terreros, Op. Cit., p. 436.
- 35 Ibid, p. 560
- 36 Ibid, p. 499
- 37 AAASC, Doc. 5351.
- 38 Ida Rodríguez Prampolini, La crítica de arte en México en el siglo XIX, México, IIE-UNAM, 1964, Vol. I, p. 221, 274
- 39 Ibid, I, p. 344.
- 40 Ibid, I, p. 371.
- 41 AAAS, Doc. 8161.
- 42 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 293.
- 43 AAASC, Doc. 7917.
- 44 Rodríguez Prampolini, Op. Cit. Vol. I, p. 269.
- 45 AAASC, Doc. 6275.
- 46 Ibid, Doc. 6679.
- 47 Ibid, Doc. 10531.
- 48 Romero de Terreros, Op. Cit., p. 61
- 49 AAASC, Doc. 4762.
- 50 Ibid, Doc. 6265
- 51 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. I, p. 421.
- 52 Romero de Terreros, Op. Cit., p. 195-196.
- 53 AAASC, Doc. 10333
- 54 Ibid, Doc. 4769
- 55 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. I, p. 482
- 56 Ibid, Vol. II, p. 408.
- 57 AAASC, Doc. 9436.
- 58 Francisco Arturo Schroeder Cordero, Entorno a la plaza y Palacio de Minería, México, UNAM, 1988, p. 28.
- 59 Luis Mario Schneider, José María y Petronilo Monroy, los hermanos pintores de Tenancingo, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- 60 AAASC, Doc. 6273.
- 61 Schneider, Op. Cit., p. 33; AAASC, Doc. 5931.
- 62 Schneider, Op. Cit., p. 36-40.
- 63 Ibid, p. 61-64.
- 64 Fernández, Op. Cit., p. 79.
- 65 AAASC, Doc. 5689.
- 66 Ibid, Doc. 5753.
- 67 Ibid, Doc. 8863, 9534; el documento 9483 contiene la lista de las pinturas que ofrecía en venta: San Jerónimo (2), San Bartolomé, Rebeca, Dama chilena, El guitarrista, Minero, Dolorosa, Job en el muladar, Las tres gracias de Caravaggio, San Felipe, San Pedro apóstol, Campesina, La inocencia, Bañadoras y Bañista morena.
- 68 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p. 51.
- 69 Ibid, Vol. I, p. 486.
- 70 Ibid, Vol. I, p. 273.
- 71 AAASC, Doc. 6274
- 72 Romero de Terreros, Op. Cit., p. 255
- 73 AAASC, Doc. 6265.

-
- ⁷⁴ Romero de Terreros, Op. Cit., p 198
- ⁷⁵ AAASC, Doc. 5353.
- ⁷⁶ Ibid, Doc. 6246.
- ⁷⁷ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol II, p. 380.
- ⁷⁸ Ibid, Vol. III, p. 119.
- ⁷⁹ AAASC, Docs 9684, 9789.
- ⁸⁰ Ibid, Doc 9872, 9961
- ⁸¹ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol II, p. 379.
- ⁸² No debe confundirse este artista con Manuel Ocaranza el arquitecto, también alumno de la Academia. Vid. Eduardo Báez Macías, Guía del Archivo... 1867-1907, Tomo I, p 75, nota 47.
- ⁸³ Francisco Hurtado Mendoza, Nydia Sarabia, Arturo Molina y Nanda Leonardini, Manuel Ocaranza y sus críticos, Morelia, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, 1987.
- ⁸⁴ AAASC, Doc 5779
- ⁸⁵ Ibid, Doc 7038; Romero de Terreros, Op. Cit., p. 418
- ⁸⁶ AAASC, Doc. 7124.
- ⁸⁷ Ibid, Doc. 7180
- ⁸⁸ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. I. P 156.
- ⁸⁹ AAASC, Doc 7209.
- ⁹⁰ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol I, p. 153
- ⁹¹ AAASC, Docs 10775, 10812
- ⁹² Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 68.
- ⁹³ Ibid, Vol III, p. 100.

Capítulo VIII.

Producción artística.

La escuela Nacional de Bellas Artes. La pintura

A los artistas anteriores, que podríamos considerar como la Escuela de Pelegrín Clavé, sucedieron las generaciones que ingresaron en la Escuela Nacional de Bellas Artes, nombre con que la ley de Instrucción Pública de Martínez de Castro de 1867 había rebautizado a la Academia. Si bien es cierto que estas mismas generaciones se mantuvieron dentro de la línea académica, introdujeron ya alguna idea de cambio hacia una pintura más libre, sobre todo en la temática, una inclinación hacia lo histórico, impulsada desde las páginas críticas de Altamirano, y un acercamiento a lo cotidiano, costumbrista y popular. El triunfo rotundo de la República debía incidir en la producción de un arte ahora inspirado en una vocación nacionalista. No por mera casualidad, a la serie de directores y presidentes que gobernaron la Academia desde una perspectiva conservadora, sucedió ahora la lista de directores salidos del partido liberal, primero, y de los círculos porfiristas después.

Formaban estas nuevas generaciones de pintores Luis Monroy, Rodrigo Gutiérrez, José María Ibararán, Alberto Bribiesca, Gonzalo Carrasco, Daniel Dávila, Leandro Izaguirre, José Jara, Isidro Martínez y Felipe Ocadiz.

Luis Monroy figuraba ya como acreedor a un premio en 1863. Tres años después obtuvo una pensión que gozaría hasta el año 1874, en que renunció a ella y se separó de la Escuela, para marcharse a dirigir una clase de dibujo y pintura en el colegio del Estado de Guanajuato.¹ En los concursos constan algunos cuadros premiados entre los cuales fueron los más importantes El hijo prodigo, La muerte de Atala y La Caridad romana. En la crónica del Siglo XIX de 15 de mayo de 1869, apareció un entusiasta elogio para El hijo prodigo:

El alumno don Luis Monroy ha presentado también un hermosísimo cuadro: El hijo prodigo. Como estudio del natural es un mérito indisputable. El dibujo es sumamente correcto; el modelado trae a la memoria el Isaac de Rebull; las líneas son sencillas, puras y delicadas, aunque nos

desagrada que la figura siga casi paralela a la roca y las raíces de la encina que le sirven de asiento²

La muerte de Atala es el cuadro romántico, en el que Monroy enseña su capacidad para lograr buenas composiciones y para recrear con teatralidad y dramatismo los amores frustrados. Esta obra se envió a la Exposición de Filadelfia de 1875, mientras que El hijo pródigo y La Caridad romana se seleccionaron para la de Nueva Orleans de 1884.

Si bien es cierto que fue un buen pintor académico, también lo es que su obra conocida hasta ahora es más bien escasa, quizás porque dividió su actividad entre el arte y la abogacía, profesión más lucrativa. El historiador y crítico Manuel Revilla ponía el caso de Monroy como un ejemplo de la poca protección que en México se daba a las bellas artes, en un artículo publicado en El Nacional del 13 de enero de 1892.³ Exhibía al artista que habiendo pasado sus mejores años en el aprendizaje de la pintura, acaba botando el pincel para entregarse a actividades mejor remuneradas.

Contemporáneo del anterior fue Rodrigo Gutiérrez, quien recibió sus primeros premios en 1866 y 1868. En 1869 expuso una obra original: El Salvador convidado al castillo de Emaús, y una copia de Giotto y Cimabué de José Obregón. Exhibió también su Ariadna, descrita en el catálogo de la Exposición como la heroína que llora a la orilla del mar la pérdida de su amante Teseo, cuyo navío se pierde en la línea del horizonte. Ahí la encontraría Baco, para enamorarse de ella.⁴ En los años siguientes logró otros premios por El pescador, La regadora y el retrato del señor Borrel, terminando sus estudios en 1878. En este mismo año, en el periódico La libertad se elogió la exactitud de sus copias, a propósito de las que hizo del San Juan de Ingres y de El sacrificio de Isaac de Rebull.⁵ Pero ni estos elogios le sirvieron para que consiguiera alguna ayuda económica de la Escuela, como lo había solicitado para continuar sus estudios de pintura.

Su obra, sin embargo, más conocida y que lo situó en el género de la pintura de Historia y en la cual consiguió explayar su originalidad, fue El Senado de Tlaxcala, (**Fig. 33**) pasaje clave en la Historia de la conquista de México. Los dos Xicotécatl, el joven y el viejo, se enfrascan en dramática discusión dentro de una atmósfera cargada de presagios y contradicciones, de la que había de resultar la ruina del imperio mexicana y de la civilización prehispánica

La pintura religiosa, que dominó entre los primeros discípulos de Clavé, merced a la influencia de los nazarenos, tuvo sus continuadores, dentro de las siguientes generaciones en José María Ibararán y Gonzalo Carrasco.

Ibararán (1854-1910) nació en Puebla e ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes como alumno de Pina y de Rebull. La primera vez que se le menciona premiado fue en 1874, ganando al año siguiente una pensión que conservaría hasta 1884. Hubo otro premio en 1876 y otro, mucho más relevante en 1878, cuando exhibió en la Exposición correspondiente El sueño del mártir, obra original que revelaba su verdadera vocación hacia el género religioso. La gran novela histórica – religiosa del XIX, como Los últimos días de Pompeya o la obra colosal de Chateaubriand, El genio del cristianismo, irradiaban su influencia en las artes plásticas, en la arquitectura con el neogoticismo, en la pintura con estas escenas de mártires que trasladaban al espectador a las mazmorras donde los primeros cristianos habían padecido martirio. Con esta escena piadosa, que la Escuela adquirió para incrementar sus galerías, Ibararán obtuvo su pensión.⁶ Al año siguiente, entre las obras que se sortearon para los suscriptores, aparece otra obra suya: La virgen cristiana.⁷

En 1883 compitió con Bribiesca y Carrasco en un concurso cuyo tema era pintar “un acto sublime de caridad”, en el cual se llevó el primer lugar con Caridad en los primeros tiempos de la Iglesia. Su otro cuadro en la misma línea fue La viuda del mártir (Fig. 34). Deben existir, en colecciones particulares, otras obras de Ibararán, sobre historia religiosa, vírgenes y mártires, pues siendo un buen pintor académico, cultivaba este género religioso que la sociedad del XIX seguía consumiendo. Para las exposiciones internacionales de Nueva Orleans, París y Chicago, sus obras fueron seleccionadas.

En otros documentos, aparece que la Escuela le compró en 1882 un boceto de Héctor y París.⁸ Para la Colegiata de Guadalupe terminó Las informaciones de 1866.

Gonzalo Carrasco (1860-1936), alumno bien dotado pero con más devoción que vocación artística, era alumno de la Escuela entre 1876 y 1879, cuando obtuvo algunos premios en ramas artísticas y en la clase de yeso, sobre todo por sus trabajos de copia, como se puede ver en los catálogos de las exposiciones. En 1883 presentó para la Exposición XIX su obra más conocida, Job en el estercolero (Fig. 35) que lo acreditaba como un pintor totalmente maduro. El bíblico personaje expresa fielmente la reflexión y la sumisión del hombre resignado a los mayores infortunios, y la composición en varios

planos confirman la habilidad lograda por Carrasco en sus años de estudio. Sin embargo, no dejó de merecer algunas finas observaciones que el ojo de otro artista (Felipe Gutiérrez) detectaba en su artículo publicado en El Siglo XIX⁹ en el sentido de que el autor había dejado las carnes endurecidas, como si fueran de madera, y le sugería estudiar las anatomías de Ribera, el Españoleto. En 1883 Carrasco participó en el concurso en el que se trataba de representar un acto de sublime caridad, obteniendo una medalla con La Caridad de San Luis Gonzaga, obra que adquirió la misma Escuela y que figuró entre las seleccionadas para las Exposiciones de Nueva Orleans (1883-84) y París (1889). En 1884 abandonó la carrera, según la noticia aparecida en El Siglo XIX del 6 de noviembre de 1884: “alumno en cuya alma de artista tenía cifradas sus más legítimas glorias la Academia y que ha abandonado por completo el arte, afiliándose a una orden religiosa en Italia el año pasado”.¹⁰ En la Exposición de 1886 se exhibió todavía una obra suya, aunque sin terminar, de tema muy interesante: La conquista del Paraguay por los jesuitas. El hecho de que en el catálogo se le incluya como inconclusa, permite suponer que en 1884, al tomar el hábito, suspendió su conclusión. Justino Fernández escribe que, después de ordenarse sacerdote, volvió a pintar y produjo una serie de pinturas de menos calidad, y que hizo decoraciones murales en el templo de la Sagrada Familia en México.¹¹

La decisión de hacerse religioso no fue súbita. En 1880 se señaló a los alumnos de pintura que explicaran como pensaban desarrollar el tema de concurso que era la parábola del sembrador que sale a sembrar y arroja los granos de trigo sobre la tierra, pero algunos de ellos caen junto al camino y llegan las aves del cielo y lo comen. Es interesante leer cómo, en su explicación, Carrasco parece identificarse desde entonces con el terreno fértil dispuesto a recibir el grano de trigo para hacerlo fructificar. El grano es la palabra de Dios que lo llama a la religión.¹²

Alberto Bribiesca ingresó hacia 1870 y obtuvo sus primeros premios entre 1873 y 1877, en claroscuro y copia del natural. En 1877 solicitó una pensión que le fue negada, pero para la Exposición XVIII en 1877-1878 presentó Los israelitas cautivos en Babilonia, copia de Joaquín Ramírez, que le hizo merecedor a la pensión. La Escuela adquirió la obra y la sorteó entre los suscriptores.¹³ Junto con esta copia presentó Pastor griego criticado por Felipe Gutiérrez, quién lo tachó de estar mal proporcionado y de haber sido pintado de memoria. En 1879 exhibió la Virgen María en contemplación que la escuela le compró en

150 pesos y cuyo colorido fue criticado por Altamirano.¹⁴ Como obras de mérito podríamos citar El buen samaritano, seleccionada para la Exposición de París de 1889, y Ruth, seleccionada para la de Chicago de 1893. En 1888, junto con Buenabad, Juan Ortega y Antonio Ruiz suplió a José Obregón y finalmente terminó como restaurador de pintura, en la misma San Carlos, a partir de mayo de 1890.

Félix Parra (1845-1919) nació en Morelia, Michoacán, e hizo sus primeros estudios de dibujo con Octaviano Herrera, Ramón Anzorena y Job Carrillo. En 1868 aparecía en la lista de alumnos premiados en San Carlos en las clases de dibujo. En 1869 fue premiado y agraciado con una pensión dentro de la Escuela, por un autorretrato, y en 1873, para la XVI Exposición, terminó y exhibió Galileo en la Escuela de Padua demostrando las nuevas teorías astronómicas, considerada como su obra de más calidad. En un artículo publicado en El tiempo de 2 de septiembre de 1883,¹⁵ Victoriano Agüeros hizo un sentido elogio de esta pintura:

“Los admirables adelantos que él revela no parecen haber sido alcanzados en el corto tiempo transcurrido desde que presentó su primera composición” y le llama “verdadero maestro”, conocedor de los secretos del colorido, de fino y delicado gusto, de pulso firme y seguro, que sabía dar a las figuras que trazaba la actitud natural, verdadera y adecuada a las pasiones y sentimientos que debían representar.

El mismo Agüeros relata que el presidente Sebastián Lerdo de Tejada, tras una visita que hizo a la exposición, quedó tan entusiasmado que prometió enviar a Parra becado a Europa para que perfeccionara sus estudios. Esto sin embargo no se pudo realizar porque don Sebastián perdió el poder en 1876. No obstante, y en conjunción con el cambio de gobierno cambió también el director de la Academia, y al asumir este cargo en el mismo año de 76 don Ramón Lascuráin, en un gesto altruista y generoso cedió su sueldo de director para costear los estudios de Parra en Europa, que de esa manera se marchó a París, permaneciendo en el viejo continente durante cinco años.¹⁶ Para la Exposición de 1877-1878 se exhibió su cuadro La destrucción de las Indias o El padre Fray Bartolomé de las Casas, (Fig. 36) y en el mismo año de 1878 se menciona Episodio de la conquista (Fig. 37) adquirida por la misma Escuela.¹⁷ Ambas debió ejecutarlas en Europa, pues según la biografía que nos presenta Victoriano Agüeros, permaneció allá hasta 1881.

De su regreso hay pocas noticias, pero para 1886 ya era profesor en la Escuela de Bellas Artes, de ornato y decoración. En este cargo transcurrió su vida en la rutina de la enseñanza. En 1901 vendió a la Escuela una colección de acuarelas, con las que Salomé Pina propuso formar un gabinete.¹⁸ En 1902 padeció una enfermedad en los ojos, dejando temporalmente su clase¹⁹ y en 1903, con el nuevo plan de estudios, fue nombrado profesor de Dibujo de hojas, plantas, flores y frutas.²⁰

Una vez más, tenemos que calificar a un pintor por sus mejores obras conocidas, que fueron realizadas durante su época de estudiante. De Galileo hemos citado ya un elogio de V. Agüeros. Ignacio Manuel Altamirano, tan patriota y nacionalista, no podía menos de entusiasmarse con las pinturas del padre Las Casas y el episodio de la conquista o La matanza de Cholula. En el Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana publicado en 1883,²¹ se refería a estas obras como la gran pintura histórica nacional, concebida con talento, en que se unían la belleza del arte a la verdad de los hechos:

“¡Qué franqueza y dificultades en el dibujo! ¡qué naturalidad y brillo en el color! ¡qué ciencia del claroscuro! ¡qué delicadeza en los detalles! ¡qué carácter local en la expresión!

Leandro Izaguirre (1867-1941) parece ubicarse en el espacio en que se agotaba el apogeo del academicismo clasicista al mismo tiempo que se iniciaba el modernismo. Ingresó en la Escuela en los años ochenta, pues el primer premio que obtuvo fue en 1885, en copia del yeso, aunque desde 1884 ya disfrutaba una pensión de veinte pesos.²² Obtuvo otros premios también en copia, destacando la que hizo de Ismael en el desierto, adquirida por las autoridades para sortearla entre los suscriptores de la XXI Exposición.

En 1888 concursó con sus condiscípulos Andrés Ríos, José Jara, Isidro Martínez, Joaquín Ramírez, Felipe Palomares y José Rentería sobre el tema, señalado por Pina, de un grupo de mexicas que, prisioneros, abandonan la ciudad después de su rendición. Ignoramos el resultado del concurso, pero ya es un indicio de la proclividad de Izaguirre por la pintura de Historia.²³ En 1889 volvió a concursar, esta vez con Jara, Ramírez, Andrés Ríos y Adolfo Tenorio; el tema, nuevamente señalado por Pina, era el episodio de los mexicas que perseguidos en los cañaverales escuchan a su sacerdote que les predice el lugar

en que habían de fundar la ciudad.²⁴ El jurado otorgó el premio a Jara, pero cuando las distintas versiones del concurso se expusieron en la Exposición 1891-1892, el crítico Manuel Revilla se refirió, con firmeza, a la superioridad del pintado por Izaguirre, elogiando su espontaneidad en la composición, su sencillez y grandiosidad.²⁵

En 1890 concursó con los mismo alumnos, a los que se agregaba Adrián Unzueta, en el cual se señalaron como temas la muerte de un primogénito egipcio, el episodio en que Xochitzin exhorta a los chichimecas a que lo escojan como jefe y el episodio en que Huemantzin pinta la historia de sus antepasados. Tampoco conocemos el resultado del concurso ni conocemos alguna de las versiones que se pintaron. En 1891, fue nombrado, junto con Joaquín Ramírez, para substituir temporalmente a Santiago Rebull, durante una enfermedad de éste, en la clase nocturna del yeso.²⁶ El mismo año exhibió en la XXII Exposición, su óleo Colón con su hijo Diego se detienen en el convento de la Rábida, su obra fue premiada y comprada por la Escuela, siguiendo instrucciones de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, en la cantidad de tres mil pesos.²⁷ Manuel Revilla, en su crónica de El Nacional elogió a Izaguirre por su coloración de tonos agradables, que evocaba la escuela de Clavé.²⁸

En 1892 Izaguirre fue nombrado profesor de dibujo del yeso, en sustitución de Juan Urruchi, pero la obra El borracho que presentó para la Exposición del mismo año, fue objeto de las más duras críticas por parte del implacable Daniel Eysette y de Eduardo A. Gibbons. El primero, en El siglo XIX, la calificó de pintura repugnante, aunque no dejaba de reconocerle algún mérito en la ejecución. En cuanto al segundo, le pareció la apoteosis del vicio y obra de un artista de rango negativo,²⁹ como aberrante contradicción a la nobleza del tema en la obra de arte, preconizada por Ruskin. El mismo Revilla, que parecía afecto a Izaguirre, enfatizaba la fealdad de los personajes y lo ponía como ejemplo del más crudo realismo, admisible sólo como ejercicio, pero no en una obra terminada.

Hombre de altas y bajas, en el mismo año de 92 terminó El tormento de Cuauhtémoc, (Fig. 38) que con el paso del tiempo acabaría por considerarse su cuadro más importante, tanto por su observación de los principios académicos como por la trascendencia del tema, que servía como ningún otro para fortalecer la historia patria aludiendo de la manera más preclara a la iniciación del México mestizo, construido sobre dos razas, una la dominante, la otra la trágicamente vencida. El aspecto ambicioso y cruel

del conquistador y el aire siniestro de los soldados metidos en sus armaduras, en una penumbra que contrasta el fuego del brasero que quema los pies al prisionero, parece reproducir todo el lado cruel de la conquista.

Este óleo pasó a formar parte de la galería de la Escuela y se exhibió en las más importantes exposiciones. En cuanto a Izaguirre, por haber tenido una larga vida, le tocó contemplar el fin del academicismo, el paso al modernismo, las revoluciones en la Academia y el advenimiento de la escuela muralista, varios de cuyos protagonistas habían sido sus discípulos.

Como Izaguirre, Parra y Jara, Isidro Martínez (1861-1937) pintor del Estado de México, abordó con preferencia los temas de Historia prehispánica. En 1885 estaba inscrito en la Escuela de Bellas Artes y obtenía su primer premio. En 1887, para la XXI Exposición, presentó la copia de Ismael en el desierto, que fue sorteada entre los suscriptores. En 1889 participó en dos concursos, uno en el mes de julio compitiendo con Manuel Ramírez sobre el tema del sueño de Endimión;³⁰ el otro, en el mes de septiembre, en competencia con el mismo Ramírez y con Mateo Herrera sobre el tema de Papatzin que buscaba a Xochitl en el palacio de Tepalcatzin. Parece que en el segundo concurso obtuvo el premio. Concluyó sus estudios en 1895 y se marchó a Toluca, en donde ejerció su profesión artística. Entre las obras que se mandaron a la gran Exposición de Chicago, en 1893-1894, se incluían tres obras suyas: Ciego pordiosero, Resurrección de la primera Papatzin y La destrucción de los gigantes (boceto). Otra obra suya que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Toluca es Los informantes de Moctezuma que le avisan de la llegada de los españoles a Veracruz.³¹ Un retrato de Miguel Hidalgo, de muy buena factura, se conserva en el Palacio Municipal de Toluca y un retrato El padre Gante en el Ateneo Fuente de Saltillo (Fig. 39).

A José Jara se lo han disputado Orizaba, Tecamachalco y Michoacán,³² no obstante ser un pintor cuya obra aguarda aún estudios cuidadosos. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes en la década de los ochenta, pues se le cita por primera vez en 1885, cuando obtuvo un modesto premio de 16 pesos. En 1886 ganó otro premio, en un concurso cuyo tema fue la pintura de animales, con su pintura La pesca. Otro premio en 1887 le fue adjudicado por la copia de una alacena. En el mismo año concursó con Andrés Ríos y Joaquín Ramírez pintando la acción abnegada de un bombero que expone la vida por salvar a una mujer o un niño;³³ esto en el mes de julio, y en el mes de agosto de nuevo concursó con el tema de un

gendarme ante el cadáver de un hombre asesinado.³⁴ No aclaran los documentos el resultado de estos concursos, como sí lo hacen con el siguiente, en 1888, cuando ganó el premio al pintar un grupo mexicana en el momento de abandonar la ciudad de Tenochtitlan, después de su rendición.³⁵ Más interesante resultó el siguiente concurso bienal celebrado en junio de 1889, cuando compitió con Joaquín Ramírez, Leandro Izaguirre, Adolfo Tenorio y Andrés Ríos, para realizar un tema señalado por Salomé Pina: los mexicas perseguidos en los cañaverales escuchan al sacerdote que les predice el sitio en que deberán fundar su ciudad;³⁶ en el mismo concurso, Pina señaló otro tema: “labradores cerca de la puesta del sol”, que parece reminiscencia de Millet pero que finalmente fue desechado por los concursantes. Jara ganó el concurso con esta obra que se presentó en los catálogos como La fundación de Tenochtitlan. Se exhibió en la Exposición de 1891-1892, aunque no con buena fortuna, pues la crítica virtió juicios poco amables en su contra. Manuel Revilla, en El Nacional de 13 de enero de 1892, afirmaba que Jara se mostraba inferior a la versión ejecutada por Izaguirre, con el mismo tema, en la composición, la interpretación y el colorido, que resultaba negruzco y falso, además de que el suceso de la fundación se desvirtuaba con la intromisión de un ídolo.³⁷ En el mismo sentido escribía Eduardo A. Gibbons, en La Federación de 28 de julio de 1892, manifestando que la primera impresión era poco favorable, como de aglomeración de masas oscuras y confusas, y un celaje sombrío color de pizarra, pareciendo ser los mexicas más bien zulus que indígenas.³⁸

Sin embargo, la junta de profesores (Rebull, Pina y Parra) y las autoridades acogieron el cuadro con un criterio muy diferente. La primera había recomendado, en enero de 1890, que otorgara a Jara la máxima gratificación contemplada en el reglamento, a lo que el Presidente de la República accedió concediendo al artista la muy buena suma de 400 pesos.³⁹

En cuanto a la dirección de la Escuela, emitió una recomendación ante la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública recomendándole para una pensión en Europa, que desafortunadamente no se realizó.⁴⁰

Para la Exposición XXII de 1891 había presentado Los aguadores que la Escuela adquirió para sortear entre los suscriptores. El Velorio, (Fig. 40) hasta ahora la obra más conocida, junto con Carnaval de Morelia, debió concluirse por esos mismos años, pues junto con La fundación... figura entre los cuadros remitidos para la Exposición

Internacional de Chicago de 1893. Contra El Velorio se pronunció Manuel Revilla en el artículo ya citado de 1892. Primero lo califica como un cuadro que “original, verdadero, sentido y que agrada”, para después lanzarse contra un detalle que le parece chocante, los pies del muerto, que afirma no había necesidad de pintar en la escena. Otro crítico, Daniel Eysette, le reconocía algún mérito pero impugnaba los efectos de la luz que se desprende de la vela, como una entonación “rojiza y falsa”.⁴¹

Contra los juicios de la crítica, lanzados desde una perspectiva puramente perfeccionista y académica, creo que El Velorio, como Carnaval de Morelia, son obras de gran significado, por su auténtico realismo y por la intención de penetrar en las profundidades del alma popular mexicana; en la tristeza y la ingenuidad de los pobres, en su sencilla bondad y su resignación. Si otros contemporáneos suyos sobresalieron pintando en el escenario de los grandes acontecimientos, y los retratos de encumbrados personajes, Jara se volvió hacia estos olvidados, a quienes no podía pintar sino ajeno a cualesquier convencionalismo ni interés de clase.

José Guadalupe Montenegro hizo sus estudios en las Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1869 y 1875. En ese lapso presentó y recibió premios por El maestro de escuela, copia del Induno,⁴² un San Juan original, un Toro sorteado entre los expositores, El dibujante, también titulado Joven modelo aficionado al dibujo, El violinista y Abraham e Isaac. En 1873 obtuvo una pensión dentro de la Escuela, probablemente por Los hijos de Niobe que la misma Escuela adquirió por cien pesos. Otra obra que apareció en el catálogo de 1875 y que se remitió a la gran Exposición de Filadelfia fue Ariadna abandonada por Teseo en Naxos.⁴³

Parece que al terminar sus estudios decidió marcharse a provincia, primero a Guadalajara y después a Nuevo León. Desde la primera, en 1893, remitió su lienzo titulado Pandora, para que la Escuela a su vez la remitiera a la Exposición Internacional de Chicago.⁴⁴ En 1895 se encontraba nuevamente en México, para recibir el nombramiento de profesor de Dibujo de figura tomado de la estampa, en substitución de Jesús Contreras,⁴⁵ aunque tomó posesión de la clase hasta junio del año siguiente.

Salvo una licencia que solicitó en 1897, de seis meses, desempeñó su trabajo hasta el 9 de febrero de 1898, en que renunció. Consta también que en 1897 declinó el nombramiento de celador de estudios, en substitución de Agustín Barragán.⁴⁶ Después de

su renuncia regresó a la provincia y en 1905 lo encontraron sirviendo la clase de Profesor de dibujo en el Colegio Civil de Nuevo León,⁴⁷ desde donde reclamaba infructuosamente a la Escuela de Bellas Artes la devolución de su cuadro Pandora conducida por Mercurio. En la respuesta de la dirección de la Escuela, aparece que se hizo la búsqueda en galerías y bodegas, pero la dicha pintura no se encontró. Se había expuesto en la Exposición de 1876 y Felipe Gutiérrez, en su reseña publicada en la Revista Universal, hizo un comentario, elogiaba a Montenegro por la manera en que había vencido el grado de dificultad que el tema representaba, aunque al mismo tiempo le exhortaba a dejar el género mitológico y a volverse hacia la Historia de México.⁴⁸ Para 1907 aparecía nuevamente en la planta de profesores de la Escuela Nacional.⁴⁹

Felipe Ocadiz, tal vez familiar de Jesús el secretario de la Escuela, surge en las listas de premiados en 1874 y 1876. En 1877 recibió una pensión, y nuevos premios en 1878 con una copia del San Juan de Ingres, sorteada en la Exposición XVIII. En 1879 exhibió su cuadro original El delirio de Yugurta, en la XIX Exposición, a la postre su obra más discutida (**Fig. 41**). Otra pintura importante fue su Margarita arrepentida, original, tomada del drama de Göethe, seleccionada entre las pinturas de la Escuela que se mandaron a las grandes exposiciones de Nueva Orleans y Chicago.

En marzo de 1889 Ocadiz concursó con Andrés Ríos, Juan Ortega y Adolfo Tenorio, para impartir la clase de dibujo nocturno de figura de copia de la estampa; le ganó Ríos, pero Ocadiz quedó como su ayudante.⁵⁰ De esta manera quedó vinculado a la Escuela, pero su naturaleza era enfermiza pues consta que padeció reumatismo periarticular y que en 1897 hubo de solicitar dos meses de licencia, por haber contraído una tuberculosis pulmonar que lo llevó a la tumba el 4 de abril de 1897.⁵¹

Fue discípulo de Rafael Flores, Petronilo Monroy y Juan Urruchi, y sobre su óleo de Yugurta expuesto en la XIX Exposición, recibió algunos comentarios alentadores en El Siglo XIX⁵² y otros demoledores, por parte de Altamirano, que siempre fanático de la verdad histórica lo fulminó al llamarle “gran disparate”, pues faltaba con mucho a la verdad histórica, tan bien conocida en las obras de Plutarco y Salustio.

Otras obras de Ocadiz que suscitaron interés fueron un Judas Iscariote y una copia que hizo de la Sibila pérsica de Guercino.

Daniel Dávila o Daniel Ruiz Dávila (1843-1924), que al decir de Pérez de Salazar⁵³ cierra la pintura del XIX en Puebla, pasó discretamente por la Escuela Nacional de Bellas Artes. De 1870 fue su primer premio, que se repitió en 1873 con su Rubens en el taller de su maestros, obra adquirida para el sorteo de la XVI Exposición. En 1879, para la XXI Exposición presentó La huérfana, también sorteada entre los suscriptores, y esta parecer ser toda su relevancia como estudiante de San Carlos. En 1887, en la Exposición XXI, todavía se exhibió y sorteó Cabeza de noble de la Edad Media, pero ya se le inscribe entre los participantes de fuera de la Escuela. Es seguro que al concluir sus estudios se regresara a Puebla, su tierra natal, en la que realizó una importante serie de temas religiosos, aunque su obra más comentada y por ende significativa fue su Indolencia, que representa a una mujer que se mece indolente en una mecedora, con un abandono y desenfado, indolencia y pereza, que nos introducen de lleno en la pintura de costumbres cotidianas e intrascendentes.

Su otra obra bien recibida por la crítica, aunque con las acostumbradas reservas, fue Huérfana, sorteada en la XIX Exposición. Ya en ella el cronista del Siglo XIX exhortaba a Dávila a romper el aislamiento en que se había encerrado en Puebla, y en mantener mayor contacto con la metrópoli, para no estacionarse.⁵⁴ Mas el artista se arraigó en Puebla, en donde, como queda dicho, realizó su mayor producción, llegando a ser director de la Academia de Bellas Artes de aquella ciudad por un largo periodo de 26 años.

Atanasio Vargas estudió entre 1866 y 1874. Lo más relevante fue una medalla de plata que ganó en la XVI Exposición (1873-74) por El prisionero insurgente, comprada por la Escuela en 15 pesos para el sorteo correspondiente. La otra obra que se cita en los documentos de la Academia fue El primer beso o La luna de miel, rechazada para figurar en la XXI Exposición, "por no tener mérito artístico". El catálogo de la Exposición de Romero de Terreros registra otras obras suyas: Mercaderes, Los mendigos, retrato del General Loaeza y retrato de Porfirio Díaz.

Mateo Herrera, artista poco conocido, ingresó antes de 1890, pues en la XXII Exposición de 1891-1892 se da cuenta de una obra suya, El avaro, original, sorteada entre los suscriptores. En 1897 obtuvo otro premio. En 1898, en la XXIII Exposición, presentó una copia del Abel de Primitivo Miranda, un Fauno y El guitarrista, escogido para sortearse. En 1899 fue nombrado profesor interino de acuarela,⁵⁵ lo que permite suponer que no era un mal pintor. En 1901 obtuvo otro nombramiento, esta vez como ayudante de

Dibujo diurno y nocturno tomado de la estampa.⁵⁶ Junto con Velasco y Parra preparó el programa de estudios de acuarela en 1902 y para 1904 enseñaba también figuras planas y geométricas. En 1905 se marchó pensionado a Madrid, en donde, aparte de algunas contratiempos con su pensión, se dedicó a estudiar y copiar a Velázquez. En una interesante carta que remitió a la Escuela⁵⁷ manifestaba que la pintura española de esa época era muy inferior a la de los siglos XVI y XVII, e inferior a la de otros países. Señalaba también la tendencia de los españoles a dibujar poco y a trabajar más bien en el color, y finalmente exaltaba a Pradilla y Sorolla como las excepciones dentro de la decadencia de la pintura española.

De las obras de Herrera, lo único que conocemos, y eso a través de la crítica que recayó a las obras expuestas en la XXIII Exposición, es El guitarrista. Dice de él la reseña aparecida en El arte y la ciencia de mayo de 1899:

“Creemos ver a uno de nuestros viejos callejeros, de traje raído, sucio y remendado, de esos cantadores de coplas que en los domingos no pierden feria en algún pueblo de las cercanías... La noche pasa. [...] trasciende el olor del alcohol hasta donde está el viejo, que canta casi sin darse cuenta: la pobre guitarra gime y el canto y los gemidos se apoyan por el ruido de las coplas”⁵⁸

Herrera regresó a México, pero el archivo solamente nos proporciona otro dato suyo: era conservador de pintura en 1916.⁵⁹

De finales de esta etapa de predominio academicista son dos artistas que estudiaron en la Escuela y después se vincularon con ella, desempeñando algunas clases; fueron ellos Daniel del Valle y Andrés Ríos, artistas más medianos que brillantes pero que, sin embargo, fueron en su momento parte importante en la actividad académica.

Del Valle ingresó en la década de los ochenta, y obtuvo la pensión dentro del establecimiento en 1886. Su primera composición se presentó y sorteó en la Exposición de 1891, titulada El maestro de escuela. Concluyó sus estudios en 1896, pero su presencia en las Exposiciones fue realmente pobre, pero a pesar de ello obtuvo en 1902 la clase de conocimiento de las proporciones del cuerpo humano. Como otros profesores, entró en conflicto con Antonio Fabrés, cuando éste llegó para encargarse de la inspección de las clases de dibujo.

-
- 1 AAASC, Doc. 7186
 - 2 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p. 142
 - 3 Ibid., Vol. III, p. 296
 - 4 Romero de Terreros, Op. Cit., p. 459
 - 5 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p. 410
 - 6 AAASC, Doc. 7374.
 - 7 Ibid., Doc. 7489
 - 8 Ibid., Doc. 10936
 - 9 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 121.
 - 10 Ibid., Vol. III, p. 178.
 - 11 Fernández Justino, Arte moderno y contemporáneo..., p. 139
 - 12 AAASC, Doc. 10771.
 - 13 Ibid., Doc. 7364.
 - 14 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 49.
 - 15 Ibid., Vol. III, p p 164-169
 - 16 Ibid., Vol. III, p. 168
 - 17 AAASC, Doc. 7430.
 - 18 Ibid., Doc. 9225.
 - 19 Ibid., Doc. 9489.
 - 20 Ibid., Doc. 9637
 - 21 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p p. 147-154
 - 22 AAASC, Doc. 11008.
 - 23 Ibid., Doc. 7809.
 - 24 Ibid., Doc. 7899.
 - 25 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 291.
 - 26 AAASC, Doc. 8064.
 - 27 Ibid., Doc. 8246.
 - 28 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 290.
 - 29 Ibid., Vol. III, p. 286, 307.
 - 30 AAASC, Doc. 7908.
 - 31 Ibid., Doc. 9023
 - 32 Báez Macías, Guía del Archivo... (1867-1907), Vol. I, p. 85.
 - 33 AAASC, Doc. 7731.
 - 34 Ibid., Doc. 7738.
 - 35 Ibid., Doc. 7809.
 - 36 Ibid., Doc. 7899
 - 37 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 291.
 - 38 Ibid., Vol. III, p. 310.
 - 39 AAASC, 7975.
 - 40 Ibid., Doc. 7966.
 - 41 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 286
 - 42 AAASC, Doc. 7038
 - 43 Romero de Terreros, Op. Cit., p. 474
 - 44 AAASC, Doc. 8238
 - 45 Ibid., Doc. 8458.
 - 46 Ibid., Doc. 8654.
 - 47 Ibid., Doc. 9898.
 - 48 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p. 377.
 - 49 AAASC, Doc. 11277
 - 50 Ibid., Doc. 7887
 - 51 Ibid., Doc. 8620.
 - 52 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 71
 - 53 Fernández Justino, Arte Moderno y Contemporáneo..., p. 114.
 - 54 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 64

-
- ⁵⁵ AAASC, Doc. 9009.
⁵⁶ Ibid, Doc. 9349.
⁵⁷ Ibid, Doc 9885-114
⁵⁸ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p 362
⁵⁹ AAASC, Doc. 9945.

Capítulo IX.

Producción Artística. La pintura de paisaje

El paisaje se ha practicado siempre, desde las pequeñas y sencillas palmeras en el fondo de las estelas mesopotámicas, hasta los fondos que como tema secundario servían a los retratos o temas principales en la pintura renacentista o flamenca. El paisaje fue el resultado de la especialización del oficial que por instrucciones del maestro se encargaba de ejecutar esa parte del cuadro.

En el siglo XVII Claudio de Lorena ya hizo del paisaje el motivo principal, y con el advenimiento del romanticismo a principios del XIX se convirtió en género propio, pues era la idea que el artista tenía de la naturaleza como una manifestación de Dios, en una concepción deísta que fue la que animó el arte y la literatura del siglo XIX.

En México fue Clavé quien implantó las clases de dibujo del paisaje y pintura de paisaje, y fue él mismo quien recomendó a un viejo conocido suyo de los días de Roma, Eugenio Landesio, profesor de paisaje y perspectiva, conocedor de la litografía y el grabado en dulce, pues había trabajado en la calcografía cameral de Roma. Para conocer sus aptitudes, las autoridades de la Academia encargaron cinco cuadros suyos: Los Apeninos, Comarca de Roma, La cueva de San Pablo, San Juan escribiendo el evangelio y Campifia romana.¹

El contrato se firmó el 21 de julio de 1854 y el mismo año se trasladó el pintor a México.

Fue uno de los profesores más queridos por sus alumnos y por sus colegas. Él mismo se captó en su autorretrato como un carácter abierto y bondadoso. Pero tuvo también sus nublados y malaventuras. En 1860 terminó su contrato que por falta de dinero no se le quería renovar, siendo necesaria toda la presión sus colegas y alumnos para que se le mantuviera la clase. En 1863 fue suspendido momentáneamente por negarse a firmar una carta de protesta contra la intervención francesa, la que no podía firmar por su condición de extranjero. De nuevo en 1873 se le exigía el juramento al decreto que elevaba las leyes de Reforma a la categoría de leyes constitucionales. Su sincera conciencia católica lo impedía y prefirió renunciar, esta vez en forma definitiva. El otro trago amargo fue la pérdida de los ahorros que había depositado con el siniestro banquero Jecker.

Regresó a Europa, a París, visitó a Clavé y murió en 1879 con toda la finura y la tranquilidad con que había vivido, contemplando la campiña romana y escuchando un aria de La Sonámbula, según lo refiere Revilla en sus biografías.²

El paisaje de Landesio es el paisaje poético y académico, visiones tranquilas y plácidas que mueven a la contemplación activa y a la nostalgia. Todo paisaje es histórico, se dice, y así son los suyos, como también serían los de su discípulo Velasco: tiempo capturado para la memoria. Los paisajes que pintó en Italia y trajo a México son de gran clasicismo; los que pintó en México tienen un sabor a realismo con toques costumbristas. Pintó haciendas como la de Metlala y la de Colón, pintó el Valle de México, la Ermita de San Antonio, Chimalistac, el Claustro de San Francisco (Fig. 42) en el que deja una gran lección para jugar con las luces y las sombras, y El nacimiento del agua virgen.

Visitó las grutas de Cacahuamilpa y ascendió hasta el cráter del Popocatepetl. Para sus alumnos, escribió dos pequeños pero utilísimos tratados: Cimientos del artista dibujante y pintor y La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia de San Carlos. Ambos libros fueron textos en la Escuela cuando menos hasta 1902.³

Los alumnos que formó Landesio, además de José María Velasco, fueron Luis Coto, Salvador Murillo, José Jiménez, Gregorio Dumaine, Adolfo Tenorio, Jesús Cajide y Agustín Ilizaliturri.

José María Velasco es la figura estelar en la pintura del siglo XIX mexicano. Con él, en sólo dos generaciones, la pintura de paisaje llegó a su cumbre, introducida apenas unos años antes por Landesio. Pintor fecundo, infatigable y apasionado por el paisaje, enseñó en la Escuela por 42 años a varias generaciones. En 1900 declaró en un informe que tenía pintados más de doscientos óleos, pero según el catálogo de las obras que se expusieron con motivo del homenaje nacional que se le rindió en 1993, sus obras pasan de seiscientos.

En función de su importancia, su obra ha sido muy estudiada y su bibliografía es ya abundante⁴ desde los primeros ensayos como el de Islas García y Juan de la Encina, hasta el de Altamirano Piolle, el más completo a la fecha de 1993, aunque me atrevería a afirmar que, entre todos sus biógrafos, quien ha entendido mejor y ha penetrado más en el valor y la esencia de sus obras, ha sido Justino Fernández en el capítulo que le dedica en su clásico Arte del siglo XIX. Sus profundos conocimientos sobre composición permitieron a Fernández analizar con insuperable ojo la estructura de los paisajes velasquianos.

Hay una primera etapa en la vida de Velasco que se inicia con su ingreso en la Academia, en 1858; sus clases con Landesio que culminaron, más allá del aprendizaje, en una verdadera amistad; sus primeros premios y su primera contrariedad, cuando al salir Landesio de la Escuela, en 1873, siendo él por sus adelantos el sucesor lógico para la clase de pintura de paisaje, quedó relegado en beneficio de Salvador Murillo. Fue una etapa de aprendizaje, de academias, de estudios y pinturas de ahuehuetes, tepozanes, rocas, follajes, troncos, cascadas y celajes; todo el repertorio de elementos naturales cuyo dominio necesitaba antes de lanzarse a empresas más ambiciosas. El puente rústico de San Ángel, las lomas de Tacubaya, la rista de la Magdalena. Es el pintor en formación que observa y captura la luz y las sombras, el sol rebotando en las duras superficies basálticas y la vida fluyendo en cada pedacito de naturaleza. Ese mismo año de 1873 pintó su primer Valle de México, visto desde la sierra de Guadalupe. Aquí se iniciaba su etapa de artista en plena madurez.

En 1874, iniciando una segunda etapa de su vida, Velasco se mudó a la Villa de Guadalupe. Poco después asumió la clase de pintura de paisaje, tras la breve estancia de Salvador Murillo. Landesio estaba retirado y ahora el discípulo con alas propias levantaba el vuelo para remontarse a mayor altura. En 1875 pintó nuevamente el Valle de México, ahora contemplado desde el cerro de Santa Isabel con una perspectiva más amplia (Fig. 43). El valle se dilata, se engrandece, la lejanía suma belleza y encanto al paisaje y la línea del horizonte se extiende y corta el cuadro buscando la sección áurea. En los primeros planos la luz solar crea vivos contrastes de luz y sombra; en el fondo las cumbres nevadas y el cielo azul claro tranquilizan el momento, a pesar de la lluvia que cae detrás de la cordillera del Ajusco que muestra con nitidez las tres famosas cumbres conocidas de los excursionistas: el Santo Tomás, La Cruz del Marqués y el Pico del Águila. En el centro, como una mancha dorada, se extiende la ciudad. Con razón Landesio exclamó, al contemplar la obra, “nada mejor se puede pintar después de esto.”

Velasco trabajó ininterrumpidamente. Ya había abordado el paisaje urbano o de edificios en sus dos versiones del claustro de San Agustín, de atmósfera apacible y cotidiana. Luego viajó a Oaxaca en donde, además de su imponente Candelabro, pintó la catedral, cuya fachada exhibe sus formas barrocas bañadas en la luz del atardecer. En el mismo género pintó El baño de pescaditos, y en paisaje histórico El baño de

Nezahualcoyotl, (Fig. 44) La caza de los antiguos mexicanos, El árbol de la noche triste y La Pirámide del sol. Tan sólo en la Exposición de 1879 exhibió siete óleos: Vegetación del Cerro del Tepeyac, Lago de Chalco, Hacienda de Montealto, Pirámides de Teotihuacán, Pirámide del sol, Chapultepec y Vista de Tlaxcala. De la misma época son Barranca de Metlac y Puente de Metlac, (Fig. 45) pero su gran inspiración siguen siendo las amplias perspectivas: Guelatao anidada en un paisaje de montañas, y de nueva cuenta el Valle de México en 1877, 1884 y 1885.

En 1889 fue a París comisionado en la delegación mexicana que asistió a la Exposición Internacional con la que se festejaba el centenario de la revolución francesa. Los paisajes que expuso gustaron y recibieron elogios y el gobierno de la Tercera República lo distinguió con la Cruz de la Legión de Honor. Me parece natural que sus paisajes académicos gustaran en una actitud cautelosa contra la gran revolución, en la técnica pictórica, del impresionismo y del postimpresionismo. Y no pasarían tres años para que Van Gogh se quitara la vida y tuviera lugar la gran secesión vienesa.

Este ambiente de grandes tensiones no pudo quedar ajeno al pintor mexicano, pero no lo compartió sino que regresó a México para trabajar intensamente en su misma línea académica, como para reafirmarla. En 1897 pintó El Citlaltépec. En 1892 Lumen in coelo y en 1897 Rocas del Tepeyac. Sus paisajes preferidos siguen siendo austeros, ricos en luminosidades y perspectiva atmosférica; pero también pintó vegetaciones húmedas y exuberantes como en El puente de Metlac.

En 1902 pintó una vista de Querétaro, con el Cerro de las Campanas y la capilla mortuoria de Maximiliano en primer plano. Siguió haciendo estudios de rocas, arbustos, árboles y puentes. Su natal Temascalcingo en 1909, pequeño pueblo al pie de grandes montañas y extendida planicie, y El árbol de la noche triste, en 1910, con su poderoso y añoso tronco y la parroquia de Tacuba sirviendo de fondo. El valle de México volvió a atraer su atención: en 1904 visto desde el cerro de Guadalupe; en 1895 desde un punto de fuga más bajo, casi a ras del santuario para destacar la mole de los volcanes; en 1900 visto desde el cerro del Tepeyac; en 1902 dos veces, desde el cerro de Guadalupe y desde el cerro del Tepeyac; y otros tres más en 1905, (Fig. 46) 1907 y 1908, que sería el último, aunque en el momento de su muerte en 1912 dejó inconcluso otro cuadro en el que apenas se ven abocetados los volcanes y el celaje.⁵

Si su óleo de 1873 maravilla por el dominio de la perspectiva atmosférica, el de 1905 maravilla por el cuidado con que está realizado. Sus nopaleras, sus rocas, las manchas azules de los lagos, la ciudad con las diminutas torres de sus grandes templos y el pastor que conduce sus borregos siguiendo un largo camino. Todo está lleno de vida. En el fondo los volcanes cubiertos completamente de nieve se recortan sobre un cielo límpido. La atmósfera, calentada por el sol que cae en la superficie del valle, es más clara en sus capas bajas, pero se va azulando en las regiones más altas, donde el frío es mayor. Es ahora el Popocatepetl el punto áureo, sobre una trama compuesta por líneas diagonales y curvas suaves que estructuran el óleo.

Velasco colaboró también en el campo científico. En 1868 trabajó para la revista Flora del valle de México. Hizo en total doce láminas con dibujos litografiados, y si no ilustró más fue porque esta publicación, destinada a divulgar las riquezas naturales de México, duró escasamente un año.⁶ Ilustró igualmente, con interesantes láminas de colibríes, los artículos “Troquilideos del Valle de México” escrito en 1873 por Manuel M. Villada y “Ensayo ornitológico de la familia troquilidae de México” escrito por Rafael Montes de Oca en 1876.⁷

Para el Instituto Geológico pintó varias telas sobre la evolución de la vida marina y evolución de la vida terrestre. Para la revista Naturaleza de la Sociedad Mexicana de Historia Natural. Velasco escribió e ilustró un artículo sobre el Siredón, (ajolote) titulado “Descripción, metamorfosis y costumbres de una nueva especie de Siredón”.⁸

Salvador Murillo no parece haber sido un alumno brillante. Apenas si se mencionan un premio obtenido en 1855 en la clase de copias del yeso, otro en 1856 por la copia de un bajorelieve y otro en 1866; nada notable. No aparece registrado en las listas de pensionados de la Academia, pero parece que con sus propios medios se fue a Europa, desde donde solicitó alguna ayuda a las autoridades mexicanas, pues existe un oficio del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, de fecha 9 de octubre de 1871, disponiendo que se auxiliara con 25 pesos mensuales para que prosiguiera sus estudios en el viejo mundo.⁹

En la XV Exposición de Bellas Artes se exhibió una obra suya: Costumbres romanas, seguramente pintado en Italia.

El 18 de enero de 1874, al iniciarse un nuevo año escolar, fue nombrado profesor interino de paisaje,¹⁰ con el beneplácito de Altamirano y la indignación de Landesio, que se

iba del país pero que quería que su clase la heredara José María Velasco. Inmediatamente, en el periódico La Iberia de 4 de febrero de 1874, Landesio hizo publicar un artículo en el que criticaba a Murillo, y parece que lo pintaba de cuerpo entero, pues como el transcurrir del tiempo lo confirmaría, recordaba “haberlo yo reconvenido varias veces a causa de su obstinación de querer pintar para el comercio haciendo copiecitas de ningún estudio”.¹¹ Según el maestro italiano, Murillo carecía de la abnegación y voluntad necesarias en un artista, cualidades que, en cambio, poseía sobradas José María Velasco. No ejerció mucho tiempo la dirección, pues a finales de 1874 solicitó y obtuvo una licencia para marcharse a Europa. La clase fue ocupada temporalmente por Petronilo Monroy¹² y más tarde, en forma definitiva, por Velasco. Murillo ya no regresó y abandonó la pintura. Solamente sabemos que en 1877 exhibió en París un paisaje del Valle de México, elogiado por un periódico de Bruselas¹³ y que en la Exposición Mexicana de 1881 se expusieron dos paisajes suyos remitidos de París, sobre los cuales Felipe S. Gutiérrez virtió un juicio muy ilustrativo; “Los dos paisajes que remitió de París el señor Murillo representan bosques cuya entonación es un poco apagada, y carecen de la vibración y pictóricos contrastes de los señores Velasco y Rivera”.¹⁴

Luis Coto y Maldonado fue el discípulo de Landesio más productivo, después de Velasco. En sus primeros años de estudiante parece no decidirse entre la pintura y el modelado, que era el paso previo a la carrera de escultor. En 1850 en que se le menciona por primera vez, obtuvo un premio por un busto de Cuvier, y en 1851 por una cabeza de cariátide. En 1852 se le premió por el modelado en cera de una alegoría de la Medicina, por una cabeza de Goethe y por un busto de Josefina.¹⁵ Pero tuvo otro premio por su copia de Sansón y Dalila de Salomé Pina. Fue hasta 1855 cuando ya se inclinó decididamente por el paisaje, terminando una copia del Paisaje de Vallenfreda. Para entonces, las autoridades le habían transferido la pensión que quedara vacante por la muerte de Mariano Sagaón, alumno de grabado. En 1856 exhibió otra copia de Landesio, esta vez Vista de la campiña romana. A partir de entonces empezó a trabajar en temas ya originales, como Romita en 1857, Bosque de Chapultepec en 1858 y La Villa en 1859. Desde 1858 gozaba ya, por recomendaciones de Clavé y Landesio, una pensión en el ramo de pintura.

Fiel a su maestro, estuvo entre los alumnos que abogaron por la permanencia de Landesio, en 1860, cuando por primera vez el gobierno mexicano pretendió cancelar su

contrato. En 1862 expuso sus primeras obras ambiciosas: El río de los Morales, la Colegiata de Guadalupe y El canal de Chalco. Fue la primera la que llamó la atención de la crítica, como lo expuso el articulista del El Siglo XIX de 17 de febrero de 1862 “es el mejor que ha pintado el señor Coto de todos los que presenta; indica claramente que fue el último que pintó por su estilo sencillo, fluido y buen detalle; del color no diremos otra cosa, supuesto que ha sido cualidad peculiar en el autor”¹⁶ y en otro párrafo, al establecer una comparación entre Velasco, Dumaine y Coto, declara como superior al tercero. En 1863 sirvió interina y brevemente la clase de paisaje. En 1864, siempre activo, expuso Origen de la fundación de México, y en 1866 Villa de Guadalupe y Nezahualcóyotl salvado por la fidelidad de sus súbditos, que Eugenio Landesio recomendó se adquirieran para las galerías de la Academia.

Terminados su pensión y sus estudios se marchó a Toluca, en donde se hizo cargo de la dirección de las clases de dibujo, con un mezquino sueldo, según comentario de Felipe S. Gutiérrez.¹⁷

En las siguientes exposiciones de la Academia se exhibieron El nevado de Toluca en 1876 y Álamos a la orilla del río de los Morales en 1878, elogiado por Felipe Gutiérrez que lo encontraba como salido de la escuela holandesa “por sus bellas masas, tersura de tonos y apacible claroscuro”, capaz de rivalizar con los paisajes europeos.¹⁸

Otra obra que tiene especial significación, expuesta en 1879, fue Hidalgo en el Monte de las Cruces, (Fig. 47) en la que se mueve, como en otras suyas, entre el paisaje y el cuadro de Historia. A nadie, como a Altamirano, podría interesar un cuadro como éste. En su reseña “El salón en 1879-1880” publicada en La libertad de 13 de enero de 1880, dejó correr su elocuencia para ponderar la obra desde diferentes supuestos. El viejo patriota se refiere al tema escogido pro Coto como una idea grande y original, pensamiento artístico y patriótico. Asunto digno de la epopeya, el padre de la Patria disponiéndose a vencer al ejército de Trujillo, al que arrolló, aunque por un misterioso designio acabaría por retirarse, como Aníbal Barca se había retirado de Roma. Gutiérrez hace gala de su capacidad de crítico para distinguir entre paisaje, celaje y boscaje, y remitir finalmente al Museo pictórico y escala óptica de Palomino.

Propiamente hablando, en términos de pintura, este cuadro, sin el confuso accesorio de las pequeñas figuras ocultas entre la

sombra, debía llamarse boscaje, porque el conjunto no presenta otro aspecto que el de un espeso bosque.

En cuanto a la ejecución, me es grato reconocer en el señor Coto buenas dotes como paisajista.¹⁹

Jesús Cajide, alumno hacia 1850, se dedicó principalmente al paisaje urbano. En dicho año presentó Interior de una herrería, dos años más tarde Vista de la cocina de un convento. El Siglo XIX de 17 de enero de 1850, hizo una reseña a una interesantísima pintura de Cajide, que representaba el salón de exposiciones de la Academia en 1849. En esta reseña estimulaba su corrección en la perspectiva y le hacían ligeras observaciones: “notamos en él no poca inteligencia y buen gusto, pero le aconsejamos que en esta clase de pintura cuide siempre con empeño de todos los accesorios.”²⁰

En 1851, Cajide obtuvo un primer lugar en su obra original Herrería de la Casa de Moneda, y esta vez fue R. Rafael en El espectador de 4 de enero de 1851, quien le hizo algunas recomendaciones muy semejantes. Le encontraba muy superior a los cuadros expuestos en años pasados, con buen contraste de líneas, pero insistía en el cuidado de los detalles, pues en tal clase de obras el artista “cuando no puede cautivar la atención del espectador y despertar su interés por la elevación o belleza del asunto, corre el gravísimo riesgo de no agradar [...] y debe evitarlo por medio de los encantos de una ejecución bien acabada.”²¹

Otros cuadros de los cuales queda noticia de este artista son Perspectiva del patio de la Academia, Interior del convento de capuchinos y copia de una Batalla.²²

Agustín Lizaliturri era alumno de Landesio hacia 1858 y fue de los que firmaron pidiendo la permanencia en la clase del maestro italiano. Pocas noticias tenemos sobre él: en 1859 premios por las copias Villa de Roma y de Horno antiguo de Pompeya. En 1873, en la XVI Exposición exhibió Patio del convento de la Encarnación, original que la escuela le compró para sortearla entre los suscriptores. En 1876 expuso, siguiendo siempre la misma línea, Patio del colegio de Vizcainas, que Felipe Gutiérrez encontró “muy pictórico por la exactitud de los tonos, el punto de donde está tomado y el toque empleado en marcar todos los objetos”.²³ Manuel Payno, en Los bandidos de Río Frío, menciona un pintor Tirso Lizariturri “miniaturista muy notable que falleció muy joven”.²⁴

De Agustín Larroche, contemporáneo del anterior, se conocen dos premios ganados en 1859 y 1860 por Puente de San Antonio y Patio en el Puente de Alvarado.

Gregorio Dumaine, hermano de Francisco y de José, todos alumnos de la reorganizada Academia, intentó el estudio del paisaje abierto y natural, pero tuvo una etapa de producción muy limitada. En 1859 hizo copias de Landesio, en 1862 obtuvo un premio por Cedro en Chimalistac, en 1864 Vista del Olivar del Conde, en 1867 Camino de Chapultepec, que la Academia le compró para sus galerías y que en varias ocasiones seleccionó para enviarla como muestra a exposiciones internacionales.

Crescencio Villagrán, del mismo grupo de alumnos paisajistas, ensayó en interiores, como Patio de un monasterio comprado por la Academia, copia del paisaje de Vallenfreda de Landesio y copia de El bautismo de Jesucristo de Marko, para que no faltara el asunto religioso. Aunque parece que su especialidad fue finalmente la pintura de animales, como lo señalaba la reseña publicada en El Universal de 13 de enero de 1855, que a propósito de unos borregos que Villagrán exhibió en la Exposición del año y que le ganaron una mención, decía “[...] este señor tiene más gusto para pintar animales que asuntos de otro género.”²⁵

De otro alumno, Lauro Tagle, apenas se menciona un premio en 1850 por Panteón de San Fernando.

Adolfo Tenorio pertenece a la misma generación. Discípulo de Velasco, fue sobre todo paisajista, pero trabajó también el retrato y algún cuadro de género. Estudió en la Escuela de Bellas Artes en la década de los setenta, pues se mencionan premios suyos entre 1870 y 1876. Entre las obras con que participó en las exposiciones tenemos La antesacristia del convento de San Francisco, copia de Landesio, Villa de Guadalupe, Vista de Puebla, El río Consulado, y Puente del Toro, algunas de éstas enviadas a las exposiciones de Chicago y París. Como obra costumbrista, que hemos dicho también practicó, en la XVIII Exposición, expuso El vendedor de periódicos, en términos generales bien visto por la crítica.²⁶ Por el contrario, algunos de sus paisajes fueron duramente criticados por E. Gibbons, que los calificó de colorido rechinante e infiel a la naturaleza.²⁷ Un encargo importante que recibió, por parte del Gobierno de la Nación, fue el de ejecutar los retratos de los colonos italianos de la colonia Manuel González, en Huatusco, tarea que concluyó en

1887.²⁸ Otras obras suyas, exhibidas en 1875 fueron las copias de Brocca, Templo de Santa María Toscanella e Iglesia de los templarios en Palestina.²⁹

José Jiménez, citado también por Landesio entre sus alumnos aventajados, se dio a conocer más que nada por sus paisajes urbanos. Ya en 1849 presentó su Interior del convento de capuchinos, copia de Chierici. En 1853 exhibió la Ermita de San Pablo, copia de Landesio, y el Interior del hospital de los padres dementes. En 1854 el Gasómetro de la Academia y en 1855 el Patio del convento de San Francisco. En 1857 obtuvo un premio, pero en los años siguientes parece que dejó de exponer, pues no hay menciones de obras suyas, hasta 1875 en que ganó un primer premio con Interior del patio de Loreto.³⁰ No destacó más, y de otras obras suyas hay noticias de un Sauce llorón,³¹ copia de Familia napolitana, vista del Jardín de Escandón en Tacubaya y una interesante y original Alegoría del tiempo, de 1852, descrita en el catálogo correspondiente como un anciano alado que hinca una rodilla al pie de un sepulcro y que lleva una guadaña en la mano derecha y un reloj de arena en la izquierda.³²

Un discípulo que aprendió con éxito la técnica de Velasco, en sus follajes, perspectivas y sobre todo en sus efectos de luz, fue Carlos Rivera. Obtuvo sus primeros premios en pintura de paisaje en 1873 y 1876. Al año siguiente ya estaba pensionado. Para la XVIII Exposición de 1877-1878 presentó dos paisajes que resultaron premiados: Perspectiva de la sacristía en el patio de Loreto, comprada y sorteada por la Escuela entre los suscriptores, y Vista de la Hacienda de la Escalera.³³ La crónica publicada en El Siglo XIX de 23 de enero de 1878, hizo un comentario muy favorable a estos paisajes calificando al autor de joven aplicado que “supo escoger su punto de vista y estuvo muy feliz en la ejecución. Es artista de conciencia [...] es admirable la perspectiva y por tanto excelente el efecto de todos sus planos”.³⁴ Para la siguiente Exposición, que fue la XIX, presentó varias obras: Patio del Hospital de Jesús, Álamos a la orilla del río Consulado, Vista de la Ciudad de México y Pórfidos traquíticos,³⁵ la primera fue adquirida por la Escuela para sortearla entre los suscriptores.

Felipe Gutiérrez, en su opúsculo “La Exposición artística de 1881” publicado en El Siglo XIX, se refirió también elogiosamente a Rivera, resaltando sus cualidades en cuanto al color, la brillantez, las buenas masas de clarooscuro y la finura detallista en las hojarascas.³⁶ En la Exposición Internacional de 1884 de Nueva Orleans se exhibieron

Barranca de Metlac y Patio del Hospital Real, en la de París de 1889 Grupo de pórfidos (Fig. 48) en la misma Patio Hospital Real, y en la de Chicago de 1893 Río de Jalapa, Cañada de Metlac y Bosque de Chapultepec.

Buen discípulo de Velasco, Rivera trabajó con éxito lo mismo el paisaje urbano que el paisaje abierto y natural; pero en donde revela sus mayores dotes es en sus pórfidos, en esa luz reverberante que choca sus superficies y estalla disolviéndose en una brillante luminosidad.

-
- ¹ AAASC, Doc. 6285.
 - ² Manuel G. Revilla, Biografías de artistas, (1901-1904), México, Imprenta de V. Agüeros, 1908, p. 321.
 - ³ Xavier Moysén, "Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 32, México, IIE-UNAM, 1963.
 - ⁴ Sobre Velasco, cuya bibliografía empieza a ser abundante, se pueden consultar:
María Elena Altamirano Piolle, Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912), México, Museo Nacional de Arte, 1993, Introducción de Fausto Ramírez, Prólogo de Xavier Moysén, 2 tomos.
José María Velasco, Homenaje, México, IIE-UNAM, 1989.
Alfonso Sánchez Arceche, Velasco íntimo y legendario, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1990.
Pérez de Salazar y Solana, José María Velasco y sus contemporáneos, México, Perpal S.A., 1982.
Juan de la Encina, El paisajista José María Velasco, (1840-1912), México, El Colegio de México, 1943.
Luis Islas García, Velasco, pintor cristiano, México, Editorial Proa, 1932.
 - ⁵ María Elena Altamirano Piolle, Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912), México, Museo Nacional de Arte, 1993, Introducción de Fausto Ramírez, Prólogo de Xavier Moysén, Vol. I, p. 499.
 - ⁶ Ibid, p 154.
 - ⁷ Ibid, p 155.
 - ⁸ Ibid, p.p 253-255.
 - ⁹ AAASC, Doc. 7196
 - ¹⁰ Ibid, Doc. 7196.
 - ¹¹ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p. 227
 - ¹² AAASC, Doc 7227.
 - ¹³ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol II, p. 400.
 - ¹⁴ Ibid, Vol. III, p 102.
 - ¹⁵ Romero de Terreros, Op. Cit., p. 143.
 - ¹⁶ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p 42.
 - ¹⁷ Ibid, Vol II, p 428.
 - ¹⁸ Ibidem.
 - ¹⁹ Ibid, Vol III, p. 32
 - ²⁰ Ibid, Vol. I, p. 222.
 - ²¹ Ibid, Vol. I, p p 275-276.
 - ²² AAASC, Doc. 7369
 - ²³ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p. 372.
 - ²⁴ Manuel Payno, Los bandidos de Río Frío, México, Editorial Porrúa S.A , 1991, (Sepancuantos), p. 193,
 - ²⁵ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. I, p. 418.
 - ²⁶ AAASC, Doc. 7764.
 - ²⁷ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 303.
 - ²⁸ AAASC, Doc. 7706.
 - ²⁹ Romero de Terreros, Op. Cit., p 475.
 - ³⁰ AAASC, Doc 7253.
 - ³¹ Romero de Terreros, Op. Cit., p. 298
 - ³² Ibid, p. 137.
 - ³³ AAASC, Doc. 7364

-
- ³⁴ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. II, p. 447
³⁵ Romero de Ferreros, Op. Cit., p 515
³⁶ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol III, p. 119.

Capítulo X

Producción artística. La escultura a partir de la reorganización

Manuel Vilar restauró la escultura clasicista en México. De acuerdo en que el clasicismo nunca ha dejado de existir en la Historia del Arte, pero los casi tres siglos de esplendor de la escultura en leño, policroma y dorada, relegaron a un rincón de la sensibilidad los principios esenciales de lo clásico.

Vilar estudió en Roma con Antonio Solá y Pietro Tenerani, y esto lo pone en línea directa ascendente con Canova y Thorwaldssen, el más clásico y purista entre los escultores. De Damián Campeny, de frío rigorismo, a Tenerani, “el escultor de la gracia”, fue su escuela.

Genio inquieto, para ganar la plaza en México triunfó en un concurso en que compitió con sus condiscípulos Dante y Cauda. En 1846, cuando arribó a Veracruz, la enseñanza de la escultura estaba casi nulificada. Desde 1840 el encargado del ramo era Francisco Terrazas, discípulo de Ixtolinque, poco sobresaliente. Salvador Moreno, biógrafo de Vilar, considera a Terrazas como un “simple y modesto imaginero”¹, juicio coincidente con la separación que durante el segundo Imperio hicieron en la Academia entre los verdaderos artistas, los que trabajaban el mármol y seguían el modelo clásico, y los que solamente conocían la parte mecánica del oficio y trabajaban en madera, clasificando a Terrazas entre los segundos.²

Vilar llegó en 1846 y ya en 1848 presentó para la primera exposición varias obras: bustos de la señora Espada de Bonilla y Javier Echeverría, un Crucifijo, una Dolorosa y una Purísima. Con sus alumnos trabajaba en vaciados como el torso de un fauno, una cabeza de Alejandro el Grande, unas manos del San Ignacio de Bernini y las cabezas de Lucio Vero y Laocoonte. Formaban su grupo de alumnos Martín Soriano, Juan Bellido, Felipe Sojo, Agustín Barragán, Amador Rosete, Francisco Ayala, Epitacio Calvo y Bernardo Ocampo.³

En 1852 Bernardo Couto solicitó a Vilar el dibujo y presupuesto para una estatua en bronce de Iturbide. Vilar contestó que algunos años antes había ideado, a petición de Javier Echeverría, un proyecto para levantar un monumento dedicado a los héroes de la Independencia, de modo que aprovechó la oportunidad para enviar el proyecto para una estatua de Iturbide y el proyecto para un monumento a los héroes de la Independencia, en

conjunto varios croquis y presupuestos. Para la fundición en bronce proponía dos talleres, uno de un señor José López y el otro de Got Bontemps y Cía. Salvador Moreno publicó los croquis,⁴ en uno está Iturbide de pie sobre un pedestal, y en el otro es la estatua ecuestre. En el basamento del monumento a la Independencia introduce un simbolismo republicano jugando con la relación entre las medidas y las fechas; por ejemplo, propone diez escalones para recordar el año 1810, y un diámetro de 21 varas para recordar el de 1821. Para la ecuestre propone dos tamaños, uno de tres varas y diez pulgadas de alto que costaría entre 4,500 y 10,800 pesos (dependiendo del fundidor que se eligiera) y otro al tamaño del Carlos IV de Tolsá, que costaría entre 31,000 y 90,300 pesos. Para la que proponía en el zócalo de la plaza mayor, pensada para siete varas de alto, el presupuesto oscilaba entre 37,800 y 88,500 pesos. Se escogió uno de los modelos ecuestres, sin saber exactamente cual. Consta que Vilar empezó a hacer estudios sobre el caballo, pero a los pocos meses el proyecto se canceló.⁵

Mientras tanto el escultor terminó los bustos de Tolsá y Sánchez de Tagle. La Academia le ofreció una recompensa de trescientos pesos, pero con toda honestidad aclaró el maestro que el busto de Tolsá lo había terminado su discípulo Soriano, y no él.

En 1858 terminó la figura colosal de Cristóbal Colón, en yeso, que presumiblemente se pasaría a bronce, pero esta tarea no se verificó sino varios años después, cuando el escultor ya había muerto.

Al año siguiente tuvo la satisfacción de terminar otra escultura colosal, San Carlos Borromeo, (Fig. 49) en yeso, como una alegoría de la Academia que protege a sus alumnos y les instruye de las bellas artes. Alegría le causó también que en este mismo año su discípulo Soriano terminara, después de varios años de trabajo, y ya en mármol, el San Lucas para la Escuela de Medicina. En carta de 30 de julio se ufanaba, con la satisfacción que le cabía como maestro de Soriano, que era la primera estatua en mármol que se terminaba en México.⁶

Todavía en 1860 Vilar concluyó un Salvador de tamaño semicolosal, cuyo paradero se ignora, y el día 25 de noviembre del mismo año falleció a causa de una pulmonía.⁷ Fue sepultado en la iglesia de Jesús, depositándose sus restos dentro de un monumento que hicieron sus alumnos Sojo, Calvo y Petronilo Monroy y del cual no queda, actualmente, sino el relieve de la cabeza, en perfil, que hizo Sojo.

Su obra más conocida es el Ilahuicole (Fig. 50) que realizó en 1851 y con el cual inició los temas nacionales en escultura, a los que habría que agregar un Moctezuma y La Malinche. Ilahuicole es una escultura semicolosal, de 2.14m., terminada en yeso. Pasarían muchos años, hasta 1867, para que se fundiera en bronce. Reproduce la historia del guerrero tlaxcalteca sometido al combate gladiatorio del cual resulta vencedor. Excepto la cabeza, en la que se basó en un tipo indígena, la escultura corresponde al cuerpo atlético de los gladiadores greco-romanos. Como otros artistas, Vilar trabajaba el tema histórico nacional desde los principios todavía indiscutibles del clasicismo.

Cuando Vilar inició sus clases en 1847 se encontró con un grupo de alumnos que, habiendo ingresado alrededor de esa fecha, constituyeron una generación que se formó apegándose fielmente al academicismo clasicista. Estos alumnos ingresaron entre 1847 y 1858, destacándose entre ellos Felipe Sojo, Agustín Barragán, Juan Bellido, Epitacio Calvo y Martín Soriano.

Sojo fue el más purista de todo ese grupo y el que asimiló más intensamente la escuela de Vilar. Aunque existe una solicitud de ingreso desde el año de 1845 a los cursos de dibujo⁸ fue hasta diciembre de 1847 que se registró su ingreso a los estudios de escultura,⁹ cuando tenía sólo 14 años de edad. Él y Agustín Barragán, que ingresó en la misma fecha y con la misma edad, fueron los alumnos más jóvenes de la Academia en ese ramo. En 1848 obtuvo un segundo premio por la copia del Apolino,¹⁰ también en la clase de copia del antiguo. Este premio le valió una pensión para disfrutarla dentro de la Academia.

Fiel al método académico siguió practicando la copia del antiguo y en 1851 obtuvo finalmente un primer premio con su Fauno cargando un chivo.¹¹ El mismo año logró un tercer premio en composición de bocetos con Los hijos de Noé cubriendo la desnudez de su padre.

En la clase de bajorrelieve fue premiado en 1852 por La degollación de San Juan Bautista, obra que por recomendación del jurado adquirió la Academia para su galería. Sojo se inspiró, según el historiador Salvador Moreno, en un dibujo de su maestro Vilar.¹² Esculpió al precursor de figura poderosa hincado en una rodilla con los brazos cruzados, esperando imperturbable el golpe de espada del verdugo, ante la figura fría de la mujer que, sin nada del fatalismo de Salomé, parece más una vestal romana. En estos mismo años hizo un busto de Santa Anna.

En 1853 la Junta de Gobierno abrió un concurso para la pensión en Roma. Sojo se presentó exponiendo el boceto Los discípulos de Emaús, los retratos del Coronel Barreiro y la señorita Parrodi, y como obra fuerte, la estatua original de Perseo. Su opositor fue Epitacio Calvo, apenas un año mayor, quien concursó exhibiendo los retratos de Vicente Pozo e Isabel Irazábal, y como trabajo principal la estatua original de Diómedes. El tercer concursante, Juan Bellido, presentó su grupo La Santísima Trinidad, que había concluido desde 1851. El jurado, encabezado por Vilar y Clavé, decidió en favor de Sojo.

Sin embargo, apenas ganado el viaje a Roma, Sojo renunció a la pensión en carta que presentó a la Junta de Gobierno el 12 de febrero de 1854. El motivo, el grave estado de salud en que se encontraba su madre, muy cerca de la muerte o de perder la razón. “No quiero [afirmaba] levantar mi engrandecimiento sobre su tumba: sacrificaré gustoso todo mi porvenir sin atreverme a culparla”.¹³ Parecía estar consciente de la importancia del viaje a Europa pero pudo más en él el sentimiento maternal. Es una lástima que, como había sucedido ya unos años antes en el caso de otro artista bien dotado, Miguel Mata y Reyes, este artista que parecía poseer entre toda su generación la más fina sensibilidad hacia la pureza de la forma, hubiera perdido la gran experiencia del contacto directo con los grandes escultores neoclasicistas y con las colecciones de mármoles antiguos. En su lugar se otorgó la pensión a Epitacio Calvo, mucho menos proclive a la belleza ática.

No conozco El Perseo, pero creo debió estar dotado de una gran belleza apolínea, a juzgar por el Mercurio del grupo escultórico que presentó para la exposición de 1854, con el título Mercurio adormeciendo a Argos. Todavía en su mejor momento, en 1855 obtuvo un segundo premio en composición de muchas figuras en bajorrelieve, con su Descendimiento de la Cruz, (**Fig. 51**) obra en la cual —advierte Salvador Moreno-¹⁴ agrupa hasta nueve figuras en perfecta estructura. La Academia la adquirió para sus galerías pagando al artista 200 pesos, pero ya en el inventario de 1867 aparece valuada en mil pesos.¹⁵ Entre la belleza del cuerpo de Cristo, el drapeado de los asistentes y la estructura triangular cuyo vértice superior es exactamente la cabeza del crucificado, mantiene el artista una de las escenas más equilibradas logradas en la escultura del XIX.

En 1857 ganó nuevamente un premio en práctica del mármol, por la copia que hizo del busto de Bernardo Couto. En 59 concluyó el busto de la señora Dolores Mondoñeo y en

60 el de Urbano Fonseca. Al mismo año de 60 corresponde, ya con un evidente sentido de modernidad y positivismo, una estatua alegórica de la Industria, citada en los documentos.¹⁶

La situación económica de Sojo, con su madre enferma, debía ser muy difícil. En 1858 se atrevió a pedir a la Junta que se le permitiera disfrutar aquí el importe de la pensión que había ganado en Roma. Petición insólita que en boca de cualquier otro hubiera provocado el desprecio, si no es que hasta la ira de las autoridades, pero evidentemente Sojo gozaba de aprecio y estimación y la respuesta que recibió fue un empleo en la Academia, para hacer cualquier cosa, con una remuneración de treinta pesos mensuales.¹⁷

Cuando en 1860, exacerbados por el triunfo del gobierno liberal surgió entre los estudiantes de la Academia una corriente de signo nacionalista, varios alumnos, que se autodenominaban “defensores de la nacionalidad”¹⁸ suscribieron un documento en el que proponían ante las autoridades que se abriera un concurso entre Felipe Sojo y Martín Soriano, para cubrir la plaza de director de escultura, en esos momentos vacante. No fue necesario el concurso, por la muerte de Vilar ocurrida en noviembre de 1860, la Junta de Gobierno propuso a Sojo para ocupar la dirección del ramo. Al principio, en enero de 1861, se le nombró simplemente “encargado de la escultura”, y dando una muestra de la tacañería de la Junta se le asignaron apenas 50 pesos mensuales; la quinta parte de lo que percibía Clavé, el director de pintura. Ya para 1863 ostentaba el nombramiento de director, con su dotación completa,¹⁹ desempeñando el cargo hasta su muerte ocurrida en julio de 1869.²⁰ Apenas con 36 años de vida, murió más joven aun que su maestro Vilar.

Su producción, además de las obras ya citadas, fue amplia si consideramos los años que vivió; en los documentos del archivo se mencionan un busto de la monja Sor Cayetana, que le mereció uno de sus primeros premios; un busto de Niobe que cedió para los colegios de la Compañía Lancasteriana, el boceto Los discípulos de Emaucs y, sobre todo, los bustos de Maximiliano y Carlota, (Fig. 52) ejecutados con la máxima perfección que exige el mármol. Finalmente y como un homenaje a Manuel Vilar, Sojo esculpió el medallón para el sepulcro del maestro catalán.

Muy joven, como Sojo, en diciembre de 1847 entró en las clases de escultura Agustín Barragán, quien ya en enero del mismo año había solicitado su ingreso a los cursos de dibujo. Se le registró con edad de 14 años.

El primer premio que logró fue en el año de 1849, en la clase de copia del antiguo, con un torso de gladiador combatiendo. En la misma clase obtuvo otro premio en 1850 con la copia del Fauno de Praxiteles²¹ y en 1851 con una copia de la estatua del Germánico. Con el Fauno compitió contra Calvo por una pensión dentro de la Academia, pero resultó vencido por este último que exhibió un Mercurio.²²

Para 1852, ya en la clase de bajorelieve, ganó un premio por La flagelación del Señor, obra que gustó en cuanto que el jurado recomendó que se adquiriera para las galerías de la Academia, pagando al autor la suma de 80 pesos y 6 reales.

En 1853, en estatuas, presentó un Cazador, obra original que los jurados propusieron para las galerías de la Academia. En 1854, ya alumno avanzado, exhibió un grupo Adán enterrando a su hijo Abel. Otro premio, esta vez en composición de estatuas, recibió su Sansón rompiendo sus ataduras en el año 1855. En 1857 en la clase de retratos se premió un busto que trabajó en mármol de Jerónimo Antonio Gil; (Fig. 53) rostro serio, firme y adusto, representa en el volumen escultórico el carácter tan controvertido del fundador, plasmado años antes por los pinceles de Rafael Ximeno. Esta obra, actualmente en el Museo de San Carlos, fue seriamente dañada cuando se le envió a la exposición de Nueva Orleans, en 1885. De 1857 fue también su escultura en yeso San Juan Evangelista.

Su pensión debía terminar en 1858, pero para esta fecha ya había recibido el encargo de trabajar una estatua de San Pablo, mayor que el natural, que se colocaría en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Por esta razón solicitó una prórroga que le fue concedida, con la recomendación de Vilar en el sentido de que se trataba de un discípulo muy aplicado para trabajar el mármol y la madera. Hasta 1861, año en que terminó la estatua original del apóstol de Tarso, mantuvo esa pensión. Al concluir ésta, solicitó se le empleara como conserje en la Academia, obteniendo el empleo que conservó hasta 1869, cuando fue nombrado conservador de las galerías, en substitución de Miguel Noreña, quien pasaba a hacerse cargo de la clase de escultura, vacante por la muerte de Felipe Sojo. En este cargo permaneció largo tiempo, interrumpido solamente en 1889 en que impartió por unos meses la clase de dibujo diurno de figura²³ y 1897 en que fue nombrado para las clases de escultura, ornato y modelado. En 1903, el año de su muerte, logró reunir dos empleos: celador de estudios con sueldo de 500.05 pesos anuales, y conserje con mil pesos anuales.

Alguna otra obra suya que se llega a mencionar es el busto del general Mariano Arista que le encargó la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y la escultura de gran tamaño de Humboldt, que se encuentra en el edificio de San Agustín, antigua Biblioteca Nacional.²⁴

La vida de Barragán, desde que se ocupó en los empleos administrativos, parece muy pobre si se le compara con los años de estudiante pensionado, pero este es un fenómeno que se presenta en todas estas generaciones de artistas del XIX. Solamente, cuando a través de las beneméritas exposiciones lleguemos a conocer la obra que hicieron con posterioridad a su paso por las aulas, podremos establecer juicios más certeros.

Barragán tuvo una vida larga, a diferencia de Sojo y Dumaine. En 1903, cuando contaba ya setenta de edad, enfermó y pidió una licencia que le fue concedida por dos meses para que se restableciera de una lesión cardíaca. Pero ya no regresó a sus galerías, pues falleció el 1º de julio de 1903.²⁵

Menos joven que los anteriores fue Juan Bellido, que ingresó en 1847, cuando contaba 18 años de edad. En 1848 fue premiado por la copia que exhibió del Fauno cargando un chivo, obra que implicaba un considerable grado de dificultad para un principiante. Que la copia gustó y convenció al jurado queda fuera de duda, porque desde el 1º de enero de 1849 quedó pensionado. Refrendando sus dotes para la escultura, el mismo año presentó, también en copia del antiguo, un Apolino y una Venus Medicis. En 1850 terminó su primera estatua original, un San Sebastián que los profesores recomendaron se adquiriese para las galerías de la escuela.²⁶ Además de éste, exhibió otro trabajo copiado del antiguo: La musa de la Comedia.

Pasando a composición de grupos, en 1851 terminó una Santísima Trinidad, obra estupenda que tenía en la mente años atrás, como lo infiero de un boceto con el mismo tema que concluyera en 1849, y al año siguiente el de Dos ángeles que sostienen un manojo de trigo, evidente alegoría de la agricultura. Ambos grupos gustaron y fueron adquiridos para las galerías.²⁷

Para la última etapa del aprendizaje, que era la práctica en el mármol, hizo en 1853 el busto, a la manera clásica, de Javier Echeverría (Fig. 54). Obviamente adquirido por la Academia, que de la misma manera adquiriría, cuatro años después, su busto en yeso de Fernando José Mangino.

En 1854, en relieves, terminó en yeso La Academia de San Carlos premiando a sus alumnos, obra que recoge con más serenidad otra idea expresada dos años antes por Martín Soriano, en su relieve Alegoría de la Paz. En ambos casos, la idea es el florecimiento de las bellas artes, incluyendo la música, durante los años felices que proporciona la paz.

En 1856, Bellido recibió el encargo para hacer una escultura de San Isidro Labrador, que sería obsequiada a la Escuela de Agricultura. Se conserva el yeso, de tamaño mayor que el natural, pero la intención era pasarlo al mármol. A Pietro Tenerani, el escultor de la Academia de San Lucas, se le encargaría la adquisición de los bloques de mármol, recomendándole que fuera blanco y de primera calidad. En junio de 1856 se le remitieron los dibujos indicando el desbaste, pero finalmente el proyecto se malogró y San Isidro se quedó en su más modesta factura de yeso.

Salvador Moreno²⁸ reproduce, tomada de una litografía de Salazar, una Piedad que se exhibió en 1851. Se trata de un grupo bien compuesto, pero para el tema escaso de patetismo.

Otro escultor de este grupo de jóvenes discípulos de Vilar fue Epitacio Calvo, que ingresó en 1847 a los quince años de edad, pero que tuvo una vida más irregular. El 13 de abril de 1847 solicitó su ingreso a los cursos de dibujo, y en 1849 logró sus primeros premios en escultura, por unos bustos que presentó en copia del antiguo. En 1850 recibió, en la misma clase, un premio y una pensión por un Mercurio.²⁹ En 1851 trabajó otra copia del antiguo, de mucha tradición, el Fauno de los platillos. En bajorelieves, que cursó en 1852, presentó El bautismo de Cristo (Fig. 55) que los profesores recomendaron para las galerías de la escuela.³⁰ Al año siguiente, en estatua, exhibió su Diómedes, copia adquirida por la Academia³¹ y que utilizó igualmente para concursar contra Felipe Sojo por una pensión para Europa. Hemos dicho que el ganador fue Sojo, quien renunció apenas pasadas unas semanas, y que en tales circunstancias la pensión se transfirió a Calvo en 1854.³² En el mes de mayo de dicho año, ya se encontraba éste en París.

El joven escultor debía tener un carácter poco sosegado, proclive al desorden y la indisciplina. Apenas llegado a Roma, hay una carta del ministro mexicano Manuel Larrainzar, de 15 de septiembre de 1854, en que se queja de que Calvo, junto con Felipe Valero, Tomás Pérez y Rodríguez Arangoiti se habían ausentado de Roma sin ninguna autorización. Posteriormente, otro enviado por la Academia a Roma, el señor Basilio

Guerra, remitió un informe muy desfavorable en el que acusaba a Calvo de faltar mucho a las clases que tomaba con el maestro Pietro Galli, bajo el baladí pretexto de que trabajaba en su casa haciendo camafeos y una imagen de La Concepción, y que había desestimado los consejos de sus maestros en el sentido de que debía aplicarse al dibujo, pues no sabía dibujar. Lo peor era que lo tachaba de joven divagado y de mantener una nociva amistad con un tal Nicolás Ramos; que estaba cargado de deudas y se había casado con una mujer llamada María Petterosi [“No sé que casta de pájaro es esta mujer”]³³

Sin embargo, y aunque la conducta de Calvo no fuera ejemplar, según el criterio de las autoridades académicas sí trabajó para devengar la pensión. En 1856 el ministro Manuel Larrainzar remitió desde Roma dos obras del cuestionado escultor: un Torso copiado de Fidias y un Strigilatore.³⁴ En 1860, en otra carta, se hace mención de que trabajaba en un Gladiador.³⁵

Calvo había competido con Sojo por la pensión a Europa, pero este hecho no debió afectar las buenas relaciones entre los dos amigos, pues cuando el segundo substituyó a Vilar en la dirección del ramo, propuso que, aprovechando la estancia de Calvo en Italia, se le mandara a Milán a estudiar ornato modelado, con la intención de que a su vuelta a México se encargara de enseñar esta materia. La razón de esta propuesta (que en parte llegó a concretarse) fue que en las obras de remodelación de la Academia se había contratado la hechura de las columnas y ornato de la portada del edificio con Antonio Piatti, con quien evidentemente no simpatizaba Sojo [no tener que recurrir “a una persona extraña al país y a la Academia ”]³⁶

Calvo permaneció pensionado hasta el año de 1862, porque de octubre del mismo año existe una orden del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública disponiendo que se faciliten a Sojo y Calvo los bloques de mármol que necesiten para cincelar los bustos de Pedro Romero de Terrero e Ignacio Zaragoza.³⁷

Al parecer no fue a Milán, como lo proponía Sojo, pero en 1864 ya asumía la clase de ornato y modelado, con sueldo de 1200 pesos anuales, nombrado en diciembre de 1863.³⁸

Como la mayoría de sus colegas sirvió al Imperio y como ellos también adujo su estado de salud para negarse a formar filas en el batallón “Hidalgo”. Cuando el gobierno de

Juárez recuperó el poder, en 1867, hubo de someterse a la rehabilitación desempeñando los empleos de mayordomo y prefecto.

En 1876, durante la breve dirección de Hipólito Ramírez, fue tesorero de la ya entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, y en esta tarea encontramos un reflejo de su desordenada personalidad porque en el momento de entregar cuentas se detectaron irregularidades que Calvo nunca aclaró³⁹ negándose inclusive a entregar las llaves de los aposentos de la Tesorería.

Por fin en 1894 fue nombrado profesor de escultura y ornato modelado, debido al fallecimiento de Miguel Noreña, aunque disfrutó el cargo por poco tiempo, pues falleció el 4 de abril de 1895.⁴⁰

Completa el grupo principal de los primeros discípulos de Vilar el joven Martín Soriano, quien ingresó a los 18 años de edad, en 1847. Sus primeros premios, obtenidos en la clase de copia del antiguo, los ganó en 1847, por un busto de Nerón, que le valió la pensión dentro de la Academia, un Apolino en 1848 y un Fauno de los platillos, obra de mayor grado de dificultad en 1849. De acuerdo con los documentos del archivo, cedió este Fauno a la Academia, en agradecimiento a la pensión que disfrutaba, con la única y modesta condición de que se le permitiera sacar un molde.⁴¹

En 1850 ganó un premio con la escultura original de San Juan Bautista, obra en yeso que se conserva en el Museo Nacional de Arte, de poco más de un metro de altura, obra magníficamente modelada, sobre todo la cabeza, cuya perfección parece anunciar al San Lucas, la obra maestra que vendría un poco más tarde.

En 1851 se menciona que presentó un grupo original, La Piedad, que había ya trabajado dos años antes en un boceto. Salvador Moreno publica la litografía de otro grupo de La Piedad, de paradero desconocido⁴² en el que el cuerpo de Cristo descansa desmayado en las rodillas de Dios padre; la paloma del Espíritu Santo completa la composición.

En 1852 terminó y expuso otra de sus obras importantes: el bajorrelieve titulado La Paz protegiendo de la discordia a los genios de las bellas artes (Fig. 56) que, junto con San Juan Bautista fueron adquiridas por la Academia para sus galerías. El relieve de La Paz fue una obra original, dotada de gracia y dinamismo, estructurada en un juego de verticales y diagonales.

En 1853 terminó de cincelar el busto de Manuel Tolsá, que obviamente se adquirió para la galería de escultura. La cabeza recoge las facciones del retrato pintado por Ximeno, pero en el mármol las endurece y el retratado gana en firmeza y en fuerza de carácter; casi parece un romano de la época de la República, investido con las virtudes que hicieron posible la erección de Estado romano. Cuando en el mes de agosto de 53 la Junta de Gobierno, por conducto de Bernardo Couto, ofreció a Manuel Vilar una recompensa de trescientos pesos por la factura de los bustos de Manuel Tolsá y Francisco M. Sánchez de Tagle, el maestro catalán respondió con entera honradez que solamente tomaría la parte correspondiente a Sánchez de Tagle, pero no la de Tolsá, cuyo busto había hecho su discípulo Martín Soriano.⁴³

No tan bueno como el anterior, en 1854 terminó el busto de Lucas Alamán, y al mismo tiempo, en composición de estatuas, El genio de la música, escultura original de poco menos un metro de altura.

En 1855 presentó, en composición de estatuas, su San Lucas, en yeso, que no tardó en ser adquirido para las galerías en 180 pesos.⁴⁴ Como se pensó en obsequiarla a la Escuela de Medicina, cuyo patrón era este santo, se acordó pasarla al mármol. Manuel Vilar hizo los dibujos, indicando las líneas de desbaste, que se remitieran en mayo de 1855 a Pietro Tenerani, quien se encargó de seleccionar y comprar el bloque de mármol en Carrara. Casi un año después, el 7 de abril de 1856, estaba el mármol en la Academia y dieron principio los trabajos de desbaste, bajo un toldo de manta que se improvisó como “sala” en el patio (todavía abierto) de la Academia. Treinta y nueve semanas trabajó el desbastador, hasta el 31 de enero de 1857, para poner el mármol en manos de Soriano. Éste trabajó dos años y medio, bajo vigilancia de Vilar, concluyendo la estatua el 30 de julio de 1859 (**Fig. 57**). Costó la mano de obra, entre el jornal de desbastador y las gratificaciones de Soriano, 2296 pesos, 4 reales y 9 granos.⁴⁵

Es, a mi juicio y junto con Tlahuicole, la obra escultórica más importante de la escuela de Vilar.

Con San Lucas culmina dignamente la carrera de Soriano en la Academia. Debió ganar mucho prestigio para que el ya citado grupo de alumnos nacionalistas lo propusieran para concursar con Sojo por la dirección de escultura en 1860, y todavía se menciona, como su último premio, una estatua alegórica sobre El arte exhibida en 1861. Después nada, de

nuevo hemos de atenernos a lo que hizo siendo alumno, por ignorar su trabajo realizado ya fuera de la Academia.

Otras obras suyas que se citan en las relaciones de la Academia son una copia de Flora (1849), el retrato de Sotero Rubio (1853) y una Madre dolorosa (1856) estatua original

Otros alumnos que acudieron a estudiar al reorganizarse la Academia y que fueron parte de esa primera generación formada por Vilar, pero que no llegaron a destacar como los anteriores, fuera por falta de aptitudes, vocación o cualesquier otras razones, fueron Pedro Patiño (hijo), Amador Rosete, Albino del Moral, Francisco Ayala, Luis Mateos, Bernardo Ocampo, Luis Paredes, Agustín Franco y Julián Rivas

Pedro Patiño, hijo del célebre Patiño Ixtolinque, ingresó en 1847, a la edad de 18 años. No heredó el talento de su padre, de manera que su paso por la Academia fue bastante opaco. Quizás lo más importante fue el retrato que hizo de su progenitor, adquirido por la Academia en 40 pesos en 1851⁴⁶ y su colaboración con Juan Bellido en la factura del “molde bueno” y vaciado del San Isidro. Lo demás que se dice en los documentos son copias de los bustos de Manuel Díez de Bonilla, Javier Echeverría y Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera, así como la copia de un Mercurio adquirida también para las galerías.

Amador Rosete ingresó en 1847, a la edad de 21 años. En 1853 obtuvo una pensión por su bajo relieve de Hércules niño, que conservó hasta 1858 en que se pierde su rastro como artista. En copia del antiguo presentó un Baco, Talía, El fauno de los platillos y en retratos el de Ignacio Comonfort.

Albino del Moral entró a la Academia en 1847, cuando tenía 23 años de edad. Parece que de la escultura se cambió al grabado porque en 1861 ya estaba empleado como grabador en la Real Casa de Moneda de Guadalajara, y en 1865 fundó con otros jóvenes la Sociedad Jalisciense de Artes y Letras, en la que se hizo cargo de las clases de grabado.

Francisco Ayala, de 16 años de edad, ingresó en 1849 y presentó trabajos hasta 1852. Se le premiaron copias del Divino Salvador, Cabeza de Trajano y un Mercurio. Curiosamente, en su primera solicitud para entrar en la Academia, manifestó su deseo de “perfeccionarse en el oficio de carpintero”, lo que induce a pensar que los estudios de escultura fueron en él mero accidente, y que no era sino un ejemplo de los muchos jóvenes que ingresaban no por el estudio de las bellas artes, sino para procurarse oficio.

Bernardo Ocampo ingresó a los 16 años de edad en 1850. Estuvo pensionado de 1854 a 1857, y de su actividad como alumno solamente consta que obtuvo premios en cabeza, con una de Juno, y en copia del antiguo por Torso de gladiador combatiendo, Fauno de Praxiteles y Fauno cargando un chivo.

Los dos últimos escultores formados por Manuel Vilar en la Academia serían Luis Paredes y Agustín Franco, ambos de 18 años de edad y ambos registrados en las clases de escultura en julio de 1853. El primero estuvo pensionado de 1857 a 1860. Sus trabajos de copia, premiados, fueron un busto de Niobe y un torso de Hércules. En retratos realizó tres de importancia académica: Luis Campa, José Joaquín Pesado y Joaquín Ramírez. En obras originales un relieve sobre La creación de la mujer, el grupo La Agricultura y el también grupo Niño con perro.

Agustín Franco fue un poco más prolífico que el anterior. La variedad y el grado de dificultad en sus trabajos inducen a pensar que se trataba de un estudiante bien dotado. Lástima no conocer su obra para poder valorarla justamente, aunque el hecho de que se trate de trabajos premiados supone ya que era de calidad.

Lo que presentó en copia del antiguo fue el obligado Torso de gladiador combatiendo, la Lucha de Florencia, Baco y un Divino Salvador. En obras originales exhibió el grupo La Instrucción Pública, obra alegórica de sentido modernista, el relieve La salida del Paraíso y la estatua de un Pescador. En práctica del mármol fue premiado su busto de José Fernando Ramírez. Otra obra que parece indicar ya un cambio de época fue su grupo Costumbres mexicanas, realizada en 1862, algo nuevo dentro de la tradicional temática escultórica, cuyo paradero no conocemos. La última obra de que dan noticias los papeles del archivo de la Academia, fue una copia de la Psique de Pietro Tenerani, en 1864.

Hubo por lo menos otra media docena de jóvenes que ingresaron en el ramo de escultura en los años en que la Academia reabrió sus cursos ya con Vilar al frente, que abandonaron casi de inmediato los estudios.⁴⁷ Solamente vale la pena mencionar a Luis Mateos, quien ingresó en 1849 y se retiró en 1850, para cambiarse a grabado, en donde sí llegó a desarrollar una actividad meritoria. (Vid Infra)

Otro es el caso de tres escultores que, aunque siendo de la misma época y alumnos de la Academia, no pueden considerarse discípulos de Vilar, pues apenas éste inició sus cursos, aquéllos se marcharon pensionados a Roma. Se trata de Felipe Valero, Tomás Pérez

y Primitivo Miranda, sobre todo los primeros, que como Cástor y Pólux se formaron siempre uno al lado del otro.

Primitivo Miranda fue un artista versátil, que conocemos por sus esculturas, sus pinturas y sus dibujos, como los que hizo para ilustrar El libro rojo de Vicente Riva Palacio. Ingresó a la Academia todavía en los años de crisis, realizando su aprendizaje con Francisco Terrazas, entonces director de escultura. Se marchó a Roma con sus propios medios a principios de la década de los 40, cuando aún no se vislumbraba nada concreto para revivir la Academia. Ya en 1843, en el periódico El Constitucional de 29 de noviembre de dicho año, apareció una nota que se refería a un primer premio otorgado a Primitivo en Roma, en un concurso de pintura, lo que constituía una hazaña no pequeña.⁴⁸ Y en 1844, Honorato Riaño dio la noticia de que Miranda había logrado un cuarto lugar en un concurso de escultura, en la misma Roma, en el que habían participado 52 concursantes.⁴⁹ Estudiaba allá la escultura bajo la dirección de Piquer y la pintura con Silvagni y Coggetti.⁵⁰ Ante las buenas recomendaciones de Honorato Riaño y José María Montoya, la Junta de Gobierno de la Academia le concedió una pensión que disfrutó de mayo de 1846 a mayo de 1847, año en que concluyó sus estudios, pues en 1848 ya se encontraba de regreso en México.

En la Academia no había acomodo para él, pues la clase de escultura estaba ocupada por Vilar y la de pintura por Clavé, de tal manera que Miranda optó por trabajar aparte, aunque sin dejar de participar en exposiciones y jurados. Únicamente tenemos noticia de que en 1877 impartió la clase de Historia de las Bellas Artes.⁵¹

Sobre su obra, Salvador Moreno⁵² reproduce dos esculturas: Isaías y Confucio, presentadas en la exposición de 1881, terminadas en yeso de tamaño mayor que el natural, tratadas con mucho sentido histórico minuciosamente modeladas, actualmente se encuentran en el ex templo de San Agustín de la Ciudad de México.

En cuanto a Pérez y Valero, parece que al hablar de uno se habla de los dos, tal como los captó en el retrato que les pintó Juan Cordero. Ingresaron el mismo año a la Academia, estuvieron pensionados en Europa de 1846 a 1851, regresaron al mismo tiempo a México y dejaron una producción muy semejante. Juntos, también, fueron criticados cuando estaban en Roma. Se decía que habían caído en la inacción o indolencia respecto de toda obra importante. De los trabajos que allá terminaron se conocen de Pérez un David

luchando con Goliat, un bajorelieve de Cristo y los bustos de Miguel Ángel y Juan Cordero. De Valero un Sansón y el San Sebastián, obra en mármol de gran maestría, que hoy se encuentra en el Museo de San Carlos. Se habla también de un Sansón y un Olimpo de Valero, así como una Venus de Pérez. Los dos fueron discípulos de Pietro Galli, escultor neoclásico de la Academia de Roma, a cuya sombra se formaron. Tomás Pérez hizo una copia de la Venus con una paloma, del maestro italiano, de un exquisito clasicismo; pero es solamente una copia. Más mérito logra en el busto de Juan Cordero, en yeso, de hábil modelado.

Otra generación fue la de aquellos alumnos que entraron a estudiar la escultura entre 1858 y la década de los 60, algunos que alcanzaron todavía a estudiar uno o dos años con el maestro Vilar, pero que en realidad se formaron ya bajo la dirección de Sojo. Padecieron los años de las guerras de la Reforma y la Intervención y los primeros síntomas de una nueva crisis en la Academia, que tal vez influyeron para que esta nueva oleada de escultores no fuera ya tan rica como la anterior. Descuella entre todos la personalidad de Miguel Noreña, que se tiende como un puente –junto con Gabriel Guerra– entre el neoclasicismo de Vilar y un discreto romanticismo.

De Miguel Noreña hay un registro de que ingresó en 1858 en la clase de Escultura a la edad de 14 años, pero antes de esta fecha existe ya noticia de que estaba en las clases de dibujo y de un premio que ganó en 1857 por un busto de César Augusto.⁵³ En 1858 ya era un alumno avanzado pues trabajaba en composición de grupos, como Niña que juega a la taba y Niño que abraza un cisne, obras que suponen un considerable adelanto en el ramo.

En el mismo año de 1858, respaldado por sus obras anteriores, concursó por una pensión dentro de la Academia contra su condiscípulo José Díaz; éste exhibió las copias de una estatua de Ganimedes y Hércules niño que ahoga una serpiente, un torso de Hércules y los retratos de Covarrubias y Cardona. Noreña, en cambio se apoyó en Niña que juega a la Taba y el Niño que ahoga un cisne. Por unanimidad, el jurado compuesto por los profesores de la Academia otorgó la pensión a Díaz. Como nunca, lamentamos aquí la imposibilidad de conocer las obras que entraron en concurso, para entender el por qué de una decisión tan rotunda en contra de quien llegaría a ser uno de los mejores exponentes de la escultura académica del XIX.

De cualquier manera, Noreña no se desanimó y prosiguió trabajando afanosamente. En 1859 terminó una copia de El discóbolo, un bajorelieve del Germánico, un retrato del señor Carlos Huici y un San Lucas en práctica del mármol. En 1860, en el mes de febrero, su constancia obtuvo la recompensa, al otorgársele una pensión. A las obras anteriores agregaría El hijo pródigo y El salvador sostenido por un ángel en el huerto de Getsemaní, grupos originales, así como los retratos de Felipe Santillán y Luis G. Cuevas, ambos adquiridos por la Academia para sus galerías.

En 1862 hizo una copia de la Psique desmayada y en 1864 el relieve El padre Las Casas convirtiendo una familia de indios, la estatua El sueño y el grupo de Cuauhtemotzin. Al terminar el año solicitó una pensión para Europa, pero no hay noticia de que se le hubiera otorgado o de que la hubiera disfrutado, sino al contrario, consta que en 1865 recibió de Maximiliano el encargo de diseñar los figurines para los uniformes de un cuerpo de ejército imperial y de que terminó un retrato de Iturbide y otra de sus obras más conocidas: la estatua en yeso de Vicente Guerrero, que la Academia se apresuró a adquirir y que tres años después se vaciaría en bronce⁵⁴ para colocarse en el jardín de San Fernando.

El 8 de julio de 1867 fue nombrado profesor sustituto de escultura, para suplir a Felipe Sojo, cuya salud empezaba a flaquear. Del mismo año es su proyecto para una estatua ecuestre del general Zaragoza. En 1868, al restituirse la clase a su propietario, quedó desempeñando el cargo de conservador de la galería y en 1869 volvió a tomar la clase, ya definitivamente, por el fallecimiento de Sojo.

En mayo de 1870, pro fin, pudo tomar un año para hacer un viaje por Europa, del que regresó en mayo de 1871.⁵⁵ Quedó al frente de la clase de escultura hasta su muerte, ocurrida a las 7 horas del día 2 de febrero de 1894.⁵⁶

Noreña fue un innovador, pues revivió la escultura en metal caída en desuso después de Tolsá. Su primera obra en esta técnica sería el Vicente Guerrero de 1868, todavía técnica no muy avanzada en cuanto que se trata de una escultura maciza, pero para 1886 ya tenía establecido un taller de fundición artística de bronce.

Las obras que completan su trabajo en metal son la estatua de Benito Juárez, en Palacio Nacional, obra fundida simbólicamente con el bronce de los cañones ganados a las tropas conservadoras; el Cuauhtémoc (Fig. 58) para el monumento al último emperador

mexica y la soberbia figura alegórica de La Tierra en el monumento Ipsográfico al sabio Enrico Martínez, en el lado poniente del atrio de la Catedral Metropolitana.⁵⁷

José Díaz, el rival de Noreña en el concurso por la pensión, tuvo una vida artística casi nula, a pesar de sus supuestos méritos. A su Ganimedes y a su Hércules niño con los que venció a Noreña, solamente podríamos agregar una alegoría de La Virtud huyendo del vicio, un busto de Manuel Carpio y un busto de Homero. Ganó la pensión en 1858, pero en 1862, por orden fechada el 15 de abril, el Ministro de Instrucción Pública dispuso su expulsión. Hay todavía una comparecencia, en 1870, de un José Díaz que pretendía la dirección de escultura, creyéndola vacante.⁵⁸ Si, como parece, se trata del mismo personaje, el acto rayaría en desvergüenza.

Gabriel Guerra es el puente entre la escultura purista neoclasicista y el romanticismo de fin de siglo que al fundirse con las corrientes simbolistas y decadentista desembocaría en el modernismo. Tenemos sobre él algo más de información, sobre todo en cuanto a su vida, por haberlo incluido Manuel G. Revilla en su serie de biografías publicadas en 1908.⁵⁹ Según este autor, nació en la población de Villa de la Unión, cerca de Lagos, en 1847. Se registró en las clases de escultura en 1873 cuando ya tenía 26 años de edad, algo tardía si se compara con otros escultores, lo que permitió a Revilla resumir su vida en breves palabras: estudió tarde, avanzó mucho y vivió poco.

Como en otras cosas, es seguro que ya antes había tomado sus cursos de dibujo, porque en la XVI Exposición celebrada en 1874 se sorteó una obra suya: La Venus de la Granja, de paradero desconocido, Confirma la conclusión de que era ya en esos años un artista formado el hecho de que en 1876 se seleccionara para la Exposición Internacional de Filadelfia, una de sus obras mejor realizadas, El Pescador, esbelto cuerpo de un adolescente que se prepara a lanzar su atarraya.⁶⁰ Esta escultura debió influir para que ese mismo año se le concediera una pensión, méritos que refrendó al año siguiente con la presentación de su obra más lograda estéticamente, Una burla al amor. Afrodita, en plenitud de belleza, cubre con graciosa mano los ojos de Cupido. Los jurados, embelesados por el grupo, recomendaron que fuera adquirido para la galería de la Escuela.⁶¹

En los años siguientes terminó, según los documentos del archivo, un busto en yeso del Otoño (1878), el bajorelieve de Las Marías en el sepulcro de Jesucristo (1879), sendos bustos de La mujer mundana y Virgen Cristiana y la escultura La Justicia, que se mandó a

la Exposición de Nueva Orleans de 1884. En 1889 tenía encargado un busto de Melchor Ocampo y trabajaba en los relieves para el monumento a Cuauhtémoc.

En 1893 el gobierno mexicano, a través de la Secretaría de Fomento, proporcionó a Guerra la suma de 500 pesos, para que vaciara en bronce el grupo de la burla al amor que debía ser enviado a la Exposición Internacional de Chicago. El bronce, que se conserva en el Museo de la Ciudad de México es la copia perfecta, pero carece de esa morbidez o gracia táctil que posee el modelo en yeso.

Guerra murió seguramente el 2 de noviembre de 1893, pues sus funerales se verificaron el día 3 siguiente.⁶²

Según el catálogo de sus obras que se expusieron en el Museo Nacional de Arte, hace algunos años se exhibieron, además de las obras antes mencionadas, una alegoría del Río Bravo y el grupo La Caridad. Este justifica esa condición de transición que hemos aplicado al escultor, por el fuerte realismo con que está trabajado el personaje central. Se exhibieron también sus esculturas de Francisco Zarco y Guadalupe Victoria, pero faltó la mejor del artista, en este campo histórico, que es la del general Carlos Pacheco, héroe de la Reforma.

Dejó otras obras más que reclamó su viuda entre los objetos exhibidos por Guerra en la Exposición de Chicago. Se trataba del grupo (en bronce) Una burla al amor (**Fig. 59**) y los bustos de Porfirio Díaz, Carlos Pacheco, Manuel González de Cosío, Leandro Fernández, La Virgen María y un Jesucristo en metal.

Felipe de Jesús Santillán ingresó de 16 años de edad, en 1857. En 1859 logró premios por el busto de José María Santillán y por la copia del antiguo del Niño que juega con un cisne. En 1861 continuó trabajando en copia del antiguo, en donde ganó premios con sus figuras de Posiomeno y Zenón.⁶³ Otras obras que realizó hasta 1866, fueron un torso de Hércules, los bustos de Jesús González Ortega, Ángela Peralta y Miguel Noreña. Dejó otros retratos, pero lo más relevante fue el que hizo de Manuel Tolsá, en 1868, para decorar la fachada de la Academia.⁶⁴ Se cita también una estatua alegórica de La Ciencia.

José Tentori; de 18 años, ingresó en junio de 1859. Trabajó sobre todo como desbastador y en 1865 recibió una pensión que le otorgó Maximiliano. En copia del antiguo fue premiado por un torso de Hércules y un Fauno con el chivo. En la XV Exposición de

1871-1872 se sorteó otra obra suya, Psyche, probablemente copia. En 1868 se le encomendó el retrato de Rafael para la fachada del edificio.⁶⁵

Otro alumno de Sojo, que me parece interesante, fue Francisco Dumaine, cuya vida se trunco en un gran momento de su carrera. Ingresó de 16 años en 1860, aunque antes debió tomar sus cursos de dibujo. Para 1862 ya presentó obras propias de los discípulos avanzados, que fueron premiadas, como Niño con el cisne, Torso del Belvedere y Torso de gladiador combatiendo. En 1865 terminó su estatua Telémaco tocando la flauta, adquirida por la Academia para su galería y la estatua El labrador, ejecutada en mármol por orden de Maximiliano.⁶⁶ Se mencionan otras como su estatua de Demóstenes de 1863, una Cariátide simbolizando las artes, otra Cariátide simbolizando las Ciencias, un Hércules niño, retratos de la Señora Elena Barreiro y de Francisco Gallaga. Además, realizó el retrato de Jerónimo Antonio Gil para la fachada de la Academia.⁶⁷ Estuvo pensionado desde 1867 hasta el día de su muerte el 9 de julio de 1876.⁶⁸ La obra que tiene más significado, por el tema y por su concepción, fue presentada por el escultor en la XVI Exposición de 1873: Las huérfanas en el sepulcro de sus padres, acreedora a una mención honorífica.⁶⁹ Es una obra plena de ternura, que con las dos muchachas recuerda al grupo de las princesas Luisa y Federica de Shadow, aunque no pase de ser un buen trabajo académico, a diferencia del romanticismo que palpita en la del artista alemán.

¹ Salvador Moreno, El escultor Manuel Vilar, México, IIE-UNAM, p.p. 74-75.

² AAASC, Doc. 6726.

³ Ibid, Doc. 10304.

⁴ Moreno, Salvador, El escultor..., lams 43 y 56.

⁵ La documentación respectiva y los presupuestos se encuentran en el documento 10279 del Archivo de la Academia. Otros semejantes fueron encontrados por Salvador Moreno en el Archivo M. Vilar Casademut de Barcelona.

⁶ AAASC, Doc. 10478.

⁷ Moreno, Salvador, El escultor..., p. 62.

⁸ AAASC, Doc. 4823.

⁹ Ibid, Doc. 6670.

¹⁰ Ibid, Doc. 6716.

¹¹ Ibidem.

¹² Salvador Moreno, Un siglo olvidado de escultura mexicana, siglo XIX, México, Artes de México, No. 132, 1970.

¹³ AAASC, Doc. 5567.

¹⁴ Moreno, Salvador, Un siglo olvidado..., p. 54.

¹⁵ AAASC, Doc. 6708.

¹⁶ Ibid, Doc. 5766.

¹⁷ Ibid, Doc. 5727.

-
- 18 Ibid., Doc. 5766.
- 19 Ibid., Doc. 6121.
- 20 Ibid., Doc. 7017.
- 21 Ibid., Doc. 4729.
- 22 Ibid., Doc. 4732.
- 23 Ibid., Doc. 7904.
- 24 Moreno Salvador, Un siglo olvidado..., p. 57.
- 25 Parece que Barragán, además de esculpir, hizo algunas pinturas. En la exposición de 1880 se citan dos cuadros suyos: El avaro y El maestro de escuela, y en la de 1881 se cita su copia de un Toro; además en el mismo año de 1881 aparece empleado como conservador de las galerías de pintura y escultura. AAASC. Docs 10775, 10812, 10849.
- 26 AAASC, Doc. 4739.
- 27 Ibid., Docs. 4749, 6292.
- 28 Moreno, Salvador, Un siglo olvidado..., p. 47.
- 29 AAASC, Doc 4732.
- 30 Ibid., Doc 4727.
- 31 Ibid., Doc. 4757.
- 32 Ibid., Doc. 6246.
- 33 Ibid., Doc. 6644.
- 34 Ibid., Doc. 6145.
- 35 Ibid., Doc. 5881.
- 36 Ibid., Doc. 6729.
- 37 Ibid., Doc. 6106.
- 38 Ibid., Docs. 6473, 10522.
- 39 Ibid., Doc 7316.
- 40 Ibid., Doc 8324.
- 41 Ibid., Doc. 5480.
- 42 Moreno, Salvador, Un siglo olvidado..., p. 48.
- 43 AAASC, Doc. 6280.
- 44 Ibid., Doc. 6275.
- 45 Ibid., Doc. 6637; en el documento 10478 del mismo archivo existe una cuenta más detallada, por ejemplo se anota que por el boceto se pagaron 2 60 pesos, que el bloque de mármol, incluyendo su traslado de Carrara a Veracruz importó 400 pesos, por descargar el mármol en la escuela 20 pesos, por el jornal del peón que ayudó a "abrir los oscuros" en el mármol 27.49 pesos, por el jornal de los 214 días que trabajó el desbastador 321 pesos, por el molde en barro y yeso 50.40 pesos. En cuanto a Soriano por la ejecución del boceto y el modelo en barro y yeso, en los que empleó 180 días, se le pagaron 180 pesos; por 225 días que trabajó sobre el mármol en 1857, se le pagaron 225 pesos; por 264 días que trabajó en 1858 otros 264 pesos, y por los 130 días que trabajó en 1859 se le pagaron 130 pesos. Sumando el gasto por herramientas y otros materiales costó el San Lucas dos mil doscientos noventa y seis pesos, cuatro reales y nueve granos.
- 46 AAASC, Doc. 4739.
- 47 Ibid., el documento 6670 contiene la relación completa.
- 48 Ibid., Doc 6194.
- 49 Ibid., Doc 4706.
- 50 Ibid., Doc 4961.
- 51 Ibid., Doc. 7286.
- 52 Moreno, Salvador, Un siglo olvidado..., p. 73.
- 53 AAASC, Doc. 6265.
- 54 Ibid., Doc. 6979.
- 55 Ibid., Doc. 7101.
- 56 Ibid., Doc. 8343.
- 57 Miguel Noreña dejó un sobrino, Manuel Espejel Noreña, quien afirmaba en 1904 haber estudiado en la Escuela hasta 1893 y haber sido pensionado durante siete años. De su actividad como escultor se sabe que hizo: copia de un busto de Niobe sorteada en 1887; que en 1899 solicitó una pensión para Europa y que en

1904 era profesor en la Escuela Nacional Preparatoria, en el Colegio de Vizcaínas y en el Liceo Fournier.

Vid. AAASC, Docs. 7685, 9858

⁵⁸ AAASC, Doc. 7053.

⁵⁹ Revilla, Manuel, G., Op. Cit.

⁶⁰ Gabriel Guerra, Una voluntad escultórica, México, Museo Nacional de Arte, s/f, p. 30.

⁶¹ AAASC, Doc 8244

⁶² Ibidem

⁶³ Ibid, Doc. 6273.

⁶⁴ Ibid, Doc 6994

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibid, Doc 6702.

⁶⁷ Ibid, Doc. 6994

⁶⁸ Ibid, Doc. 7261.

⁶⁹ Ibid, Doc 7180

Capítulo XI.

Arquitectura

La crisis económica y la conmoción política de 1810 tuvieron que afectar la vida de la Academia, en su gobierno y en su organización. El 21 de abril de 1810 murió Antonio Velázquez, el primer director de arquitectura que desempeñaba el cargo desde 1786. De inmediato no se nombró un sucesor, quedando vacante por el momento dicha dirección. Coincidió con esta situación el hecho de que en 1811 se presentara en la Ciudad de México el escultor Dionisio Sancho, portando un documento expedido y fechado en Cádiz, el 30 de agosto de 1810, por el ministro Ciriaco González Carvajal, en el que se hacía saber al secretario Piñeiro el nombramiento de Sancho para la dirección de escultura de la Academia de la Nueva España. Era notable el desconocimiento que se tenía en la corte sobre la situación de la Academia Mexicana, pues en ese momento se encontraba sirviendo dicha dirección don Manuel Tolsá. Poner en posesión del empleo a Sancho implicaba destituir al escultor valenciano, y la Academia difícilmente podría prescindir de su mejor artista. Aunque tampoco se podía, tranquilamente, dejar de obedecer el nombramiento librado en España. La solución fue dejar a Sancho en la dirección de escultura y nombrar a Tolsá, aprovechando la vacante dejada por Velázquez, director jubilado de arquitectura. Aceptó Tolsá, pero ya estaba cansado y enfermó, y solamente pidió que se le permitiera tener un ayudante, que él mismo sugirió y que fue José Agustín Paz, a quien tenía en gran estimación.

El nombramiento del escultor-arquitecto lleva fecha de 24 de diciembre de 1812,¹ pero ya desde 1813 también se ostentaba como director José Gutiérrez, compartiendo ambos artistas la suma de los dos mil pesos con que estaba dotada la plaza, en uno de esos arreglos circunstanciales que la Junta de Gobierno acordaba, cuando sus recursos empezaron a escasear.

Tolsá falleció el 24 de diciembre de 1816 quedando Gutiérrez, “genio duro y cosquilludo” según el presidente Mendívil,² como director único. Vale recordar que José Agustín Paz solicitó también plaza de segundo director en 1817, pero que fue vetado por Rafael Ximeno, el director general.

José Gutiérrez Macharaviaya (1773-1835) parece un personaje turbulento. Vino a México todavía niño y su educación y manutención corrieron a cuenta de la Academia. Los gastos de su vestido y alimentación constan en los documentos y cuentas rendidas por Gil en los legajos del archivo. Recibido arquitecto de mérito demostró un genio intransigente o demasiado drástico que le ocasionó confrontaciones con otros arquitectos como José Del Mazo, Estaban González y Buitrón y Velasco

Mal administrador de sí mismo, se vio envuelto en litigios a causa de sus deudas, y lo peor fue la acusación del arquitecto Manuel Pevedilla, quien lo acusó de peculado, al parecer fundadamente, a cambio de no obstaculizar sus obras.³

Sin embargo fue un buen arquitecto. Sirvió durante la guerra de independencia en la artillería realista y construyó, según declaración suya, la casa de Misericordia y la iglesia del Sagrado en la Catedral de Guadalajara.

Gutiérrez renunció en 1827. La Junta de Gobierno propuso para substituirlo a José Agustín Paz, pero éste no pudo aceptar porque a la sazón desempeñaba una comisión en el Senado de la República, de manera que la Junta designó un director sustituto, que fue Joaquín Heredia, el 12 de febrero de 1827. La ratificación del Presidente de la República llegó el 24 de febrero siguiente.⁴

Joaquín Heredia era casi fundador. Nació en la Ciudad de México en 1773, ingresó a la Academia en 1786 y fue discípulo de Costansó y Velázquez. El grado de académico de mérito lo obtuvo en 1794 habiendo presentado para el examen los planos de una Universidad.⁵ Siendo ya director sustituto, en abril de 1833, hizo el estudio para adaptar el edificio que había sido de la Inquisición e instalar en él un museo de la Universidad y la Academia de San Carlos. Trazó el proyecto, planos y alzado, advirtiendo que el edificio únicamente tenía capacidad para albergar la Academia. No se llegó a hacer el traslado pero la confección del proyecto permitió a Heredia solicitar la plaza de director propietario. Alegaba que llevaba cinco años sirviendo la dirección,⁶ pero con todos sus alegatos hubo de esperar hasta el 27 de octubre de 1840 a que la Junta lo designara director propietario, lo mismo que a Miguel Mata y Francisco Terrazas, que estaban en situación semejante.⁷

Manuel M. Delgado, que era corrector de arquitectura, solicitó el empleo de segundo director, que vacaba por el ascenso de Heredia, pero la Junta acordó reservar la petición para cuando la Academia estuviera más desahogada.⁸

Pese a sus buenos maestros y a su asiduidad a la Academia, Heredia no pudo dejar testimonio fehaciente de su calidad profesional, por haberle tocado ese letargo en que ni obras públicas ni religiosas se emprendían. Pero no era hombre carente de ideas. En 1844, en unión de Manuel Delgado elaboró un proyecto de reglamento para los estudios de arquitectura, el primero que se escribía en la Academia después de los Estatutos. En el artículo 5º dividían la arquitectura en tres ramas: delineación, construcción y composición, y hacían dos advertencias interesantes: los alumnos adolecían de una preparación deficiente en matemáticas y dibujo natural, y la librería era muy antigua y falta de obras elementales.⁹

Heredia estuvo en la dirección hasta el 26 de septiembre de 1846, día en que solicitó su jubilación¹⁰ Ganaba setecientos pesos al año, sueldo notoriamente inferior al que tenían asignado los profesores contratados en Europa. Toda su vida, primero como estudiante y posteriormente como profesor y director, había estado vinculado a la Academia. Su salida dejó un hueco que a duras penas pudo llenar Manuel María Delgado, que era subdirector desde 1833.¹¹

En 1844 ya fungía como segundo director, con el sueldo correspondiente que era de sólo cuatrocientos pesos anuales¹² y parece que en este nivel permaneció todavía por muchos años, aun en la época de Cavallari, pues en 1861 seguía cobrando como profesor jubilado.¹³

Extrañamente, los decretos de 1843 omitieron cualquier referencia a la arquitectura, que igual que sus artes hermanas necesitaba reorganizarse. De cualquier manera, cuando los cursos se reabrieron en 1846 con Pelegrín Clavé y Manuel Vilar en las direcciones de pintura y escultura, la afluencia de alumnos benefició igualmente a la arquitectura. En dicho año se encontraban inscritos los hermanos Juan y Ramón Agea, Vicente Heredia (hijo de Joaquín), Manuel Rincón que ingresó en 1849, Luis Ansorena, Eleuterio Méndez, Juan Cardona, Pedro Palacios, Miguel O'Gorman, Ventura Alcérreca, Francisco O'Gorman, Manuel Ocaranza y Ramón Rodríguez Arangoiti. De todos estos, el primer beneficiado con una pensión dentro de la Academia fue Vicente Heredia, que la recibió el 14 de agosto de 1843,¹⁴ probablemente como premio a su proyecto para una columna a la Independencia en la plaza mayor de la Ciudad de México.

Los primeros en beneficiarse con la anhelada pensión a Roma fueron los hermanos Agea, que la obtuvieron en mayo de 1846. Les seguiría unos años después Ramón

Rodríguez Arangoiti, quien en diciembre de 1853 concursó con José María Rego y Miguel O'Gorman. Estos mismos estudiantes habían demostrado alguna preocupación por los cursos y el programa de las clases de arquitectura, en un escrito que presentaron el 1º de abril de 1853,¹⁵ pero la partida de Rodríguez suspendió esta gestión que podía haber culminado con un plan mejor articulado.

La enseñanza de la arquitectura, en esta etapa anterior a las reformas de Cavallari, estuvo a cargo -además de Joaquín Heredia- de Manuel Castro, el director de matemáticas, Manuel María Delgado, José María Rego y Eleuterio Méndez.

Como arquitectos ejercían, en esta misma época, Manuel Gargollo y Parra, Enrique Griffon, Vicente Manero y Lorenzo de la Hidalga.

De la Hidalga es la figura que destaca y parece monopolizar las pocas grandes obras arquitectónicas emprendidas al mediar el siglo XIX. No estudió ni trabajó en la Academia de San Carlos, pero obviamente tuvo que vincularse con ella por su condición sobresaliente entre los arquitectos del momento. Nació en Álava, España, en 1810, hizo sus estudios de arquitectura en la Academia de San Fernando de Madrid y trabajó en París en el taller del arquitecto Labrouste. En 1838 pasó a México donde su estancia sería muy afortunada, pues el prestigio y la formación con que venía investido coincidieron con las aspiraciones propias de un proyecto de gobierno proclive a la dictadura, si no es que hasta un principado, como fue el de Antonio López de Santa Anna.

La nación seguía padeciendo de inestabilidad política y problemas financieros, pero era necesaria una arquitectura que reflejara una imagen de grandiosidad y buen gobierno. En esa dirección Santa Anna pudo emprender la construcción de un gran Teatro Nacional y de un monumento a la Independencia, edificios simbólicos que exaltaban el orgullo nacional en torno a la figura de un caudillo edificador. Manuel Francisco Álvarez, arquitecto egresado de la Academia, escribió una biografía sobre De la Hidalga.¹⁶

Podemos resumir la obra de este arquitecto en el edificio para el mercado del Volador, el proyecto para la columna de la Independencia que se quería construir en la plaza mayor de la ciudad en 1843, la cúpula de Santa Teresa la antigua, caída por el temblor de 7 de abril de 1845, que De la Hidalga concluyó en 1858, una plaza de toros en el cruce de la calzada del Calvario y la calle de Rosales y su magna obra del Teatro Nacional, construido entre 1842 y 1844, émulo del Teatro de la Scala de Milán. Había razones para

que De la Hidalga fuera preferido sobre los otros arquitectos para las grandes empresas arquitectónicas; su estancia en París le había permitido conocer a Viollet le Duc y Rondelet, el colaborador de Soufflot en la construcción del Panteón.¹⁷

Enrique Griffon, arquitecto de origen francés, recibió el título de académico de mérito el 25 de agosto de 1843.¹⁸ Trabajó sobre todo en construcciones particulares, según afirma Álvarez,¹⁹ pues aunque participó en algunos concursos de obras públicas, la única que llegó a realizar fue el mercado de San Juan, en la Ciudad de México, cuya inauguración fue el motivo de la bellísima medalla que grabó Santiago Baggally, el discípulo de William Wyon, contratado para enseñar el grabado en hueco.²⁰

Antonio Villard, otro arquitecto francés, trabajó en esta primera mitad del XIX. En 1825 participó en el concurso para la construcción del nuevo Coliseo, o teatro, que se quería erigir en la esquina de las calles de Santa Clara y del Factor. Aunque recibió algún elogio de la junta que examinó sus planos, éstos resultaron rechazados, lo mismo que aquellos presentados por otros arquitectos. De Villard se tiene noticias de otras intervenciones, como en el edificio del Hospital de Jesús.

Javier Cavallari

La salida de Heredia en 1846 dejó en estado precario la carrera de arquitectura, cuyos estudios se hacían en cuatro años. Hasta ese momento, lo que se había hecho era continuar la corriente académica neoclasicista heredada de las academias españolas.

Si acaso se habían enriquecido los estudios con el conocimiento de la arquitectura francesa de la Ilustración y el Imperio, a través de los textos de Rondelet y César Daly. De la Hidalga levantó la gran cúpula de Santa Teresa evocando las grandes cúpulas francesas del Panteón y los Inválidos, pero en general dominaba la tendencia a continuar la herencia borbónica.

Tolsá seguía siendo el modelo a imitar y el clasicismo del Teatro Nacional fue la consagración del buen gusto arquitectónico. Pero las épocas pasan y con ellas la conciencia y la convicción de que era necesario un cambio y que en el mundo operaba una gran revolución en el arte de construir, como consecuencia de la revolución industrial.

El empleo del hierro como material constructivo permitió romper y superar muchos siglos en que la construcción había vivido limitada a las posibilidades de la mampostería, la cantera y la estereotomía. Ahora una nueva sociedad, la sociedad burguesa, para su

crecimiento creaba otras necesidades que los materiales tradicionales no podían satisfacer. La urgencia de mayores espacios que cubrir engendró la invención de nuevos materiales como el hierro y el cemento armado. Estaciones de ferrocarril, mercados, fábricas, almacenes comerciales, salones para exposiciones, eran espacios que obligaban al constructor a ser no solamente un buen arquitecto, sino también un buen ingeniero y un técnico. Lorenzo De la Hidalga comprendió el cambio; Manuel Francisco Álvarez²¹ afirma que en una carta publicada en El Siglo XIX, el 25 de enero de 1854, De la Hidalga acusaba la decadencia de los estudios de arquitectura, según él, debido a que la Junta de Gobierno confundía la parte artística con la científica de la profesión. Sugería como remedio que se contratara para dirigir los estudios a un arquitecto europeo.

Independientemente de lo que pudo haber influido la carta de De la Hidalga en el ánimo de la Junta presidida en ese momento por Bernardo Couto, lo cierto es que ésta no parecía tener prisa en substituir a Heredia, cubriendo displicentemente el hueco con Manuel Delgado, como ya se ha dicho. Seguramente que muchos de los directivos tenían el propósito de cubrir esta dirección, como lo habían hecho con las otras, con un profesor de gran prestigio, procedente del viejo mundo.

Javier Cavallari trajo el gran cambio para la arquitectura del XIX. Los esfuerzos de Manuel Larrainzar, ministro plenipotenciario de México en Roma, para encontrar un ingeniero-arquitecto que aceptara venir a México, culminaron en 1856. En carta de 20 de febrero de dicho año, el ministro explicaba a Couto lo difícil que era encontrar un director de arquitectura, con el perfil que se requería en México, pues los que eran a la vez arquitectos e ingenieros se encontraban en los estados italianos muy bien establecidos, pero que al fin había logrado interesar a Javier Cavallari, de la Academia de Milán.²²

En nombre de la Academia, Larrainzar ofreció a Cavallari un contrato por cinco años, con sueldo anual de tres mil pesos anuales, el mismo que a los otros artistas europeos ya contratados, más el pago de viáticos de ida y vuelta. El arquitecto se obligaba a enseñar todas las ramas de la arquitectura, incluyendo la construcción de caminos y puentes.²³

En principio, Cavallari pedía un contrato por diez años, pero acabó aceptándolo por cinco. Contribuyó a decidirlo algún pequeño disgusto que se le presentó en Milán, aunque el temor de Larrainzar era cierto coqueteo de Cavallari con el gobierno austriaco, “que le hacía objeto de aprecio”.²⁴ En otra carta de 30 de septiembre de 1856, el ministro comunicó

al fin la aceptación de Cavallari. Avalaban la contratación Pelegrín Clavé y Giovanni Brocca, pintor italiano relacionado con la Academia de México. Una breve presentación del arquitecto se puede leer en la misma correspondencia de Larraínzar:

He concebido muy buenas esperanzas de este profesor, ha hecho una brillante carrera; es autor de algunas obras y habla varios idiomas y tenía en la Academia de Milán un lugar muy distinguido. El ministro de Instrucción Pública ha sentido mucho su separación [...] por la dificultad en que se encuentra para reemplazarlo. París, octubre 31 de 1856 (rúbrica)²⁵

Manuel Francisco Álvarez proporciona otros datos de este arquitecto:²⁶ Nació en Palermo el 2 de marzo de 1811, hizo sus estudios profesionales en Gotinga, Alemania. En Sicilia dirigió las excavaciones de los teatros de Segesto y Taormina y del templo de Cástor y Pólux en Agrigento. Fue autor de varios libros: Historia de las artes después de la división del Imperio romano hasta 1500, publicado en Alemania; Topografía de Siracusa, Atlas de Etna, Iglesias de Normandía y Sicilia, Anales de Roma, y un Apuntamiento para la historia de la arquitectura que tradujo Joaquín Velázquez de León. Era caballero de la orden Alberto de Sajonia y miembro del Instituto Real de arquitectos británicos.

El día 1º de enero de 1857 Cavallari arribó a Veracruz. Venía de París en donde dejaba contratado un envío de instrumentos para la enseñanza de la arquitectura. La obra por la cual le conocemos es la restauración del edificio de la Academia, cuya fachada terminó con un elegante almohadillado en el cuerpo bajo, muy italianizante, y seis medallones en relieve con los perfiles de Rafael, Miguel Ángel, Jerónimo Antonio Gil, José Mangino, Tolsá y probablemente Carlos IV (**Fig. 60**). También dirigió la construcción de varias casas: la casa número 9 en la segunda calle de Plateros, la número 31 en la calle de puente de San Francisco, la número 14 de la Zuleta y otra más en la de Capuchinas.

Para la Ciudad de México, Cavallari ofreció e hizo en 1857 un trabajo de nivelación, trazando una línea que partía de la torre izquierda de la catedral hasta la esquina del Ayuntamiento y que debía servir como línea de referencia para la nivelación de todas las calles, lo cual permitiría trazar todo el plano comparado de la Ciudad.²⁷

La contribución fundamental de Cavallari para la Historia de la arquitectura mexicana fue haber instaurado la carrera de ingeniero civil, que en complemento con la

arquitectura abría el camino a la modernidad, en estos campos de las construcciones y el urbanismo. Un año después de su llegada, la Academia tenía ya su primer plan de estudios moderno en arquitectura. Duraba la carrera siete años y el título que se otorgaba era el de arquitecto e ingeniero civil. A las materias que se enseñaban de antiguo, como la explicación de los órdenes clásicos, la copia de monumentos y la composición, se agregaron la física, química inorgánica, dibujo de máquinas, mecánica aplicada, construcción de puentes, canales y obras hidráulicas, caminos de fierro y artes y la historia de la arquitectura. Las matemáticas que antes se enseñaban hasta el nivel de la trigonometría y cuando más la analítica, en este plan se elevaron hasta el cálculo diferencial e integral.

Este plan de Cavallari fue la base para el desarrollo de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX, y aunque entre la arquitectura y la ingeniería se dio una mutable relación de amor y desamor, todo fructificó a largo plazo en ejemplos tan notables como el palacio de Bellas Artes y el edificio del Correo (Vid infra p.).

El contrato de Cavallari venció en 31 de diciembre de 1861, y fue prorrogado por un año, pero ante la difícil situación en que se encontraba el gobierno de la República, a causa de la guerra con Francia, se le prorrogó condicionado a una eventual rebaja de sueldo. En 1863, cuando el ejército del mariscal Forey avanzó amenazando la capital, el gobierno de México pidió a todos sus funcionarios y empleados que firmaran una protesta contra la intervención extranjera, a lo que se negaron Clavé, Landesio y Cavallari (y por añadidura Rafael Flores). Esta actitud les mereció el cese decretado el 14 de abril de 1863. Cavallari, con dignidad, explicó su renuencia ante Rebull en una carta fechada el 22 de abril de 1863:

Yo lo repito, que con toda la simpatía que profeso por el país y he manifestado varias veces, no podía hacer ninguna manifestación en política, por la razón de que ésta traía la consecuencia de la pérdida de mi nacionalidad conforme al Estatuto del Reino de Italia²⁸

Es de suponerse que al entrar en la capital las tropas francesas las decisiones del gobierno juarista, como el cese de los artistas extranjeros, quedaron sin efecto. Clavé y Landesio regresaron a sus clases; Cavallari no, que decidió regresar a Italia. Para 1864 la

Junta de Gobierno lo substituyó con Eleuterio Méndez²⁹ quien sería de esta forma el último director particular de arquitectura.

Con el plan de Cavallari se formaron las generaciones de arquitectos destinadas a satisfacer las exigencias de la arquitectura de una nueva época. Álvarez ofrece una lista completa,³⁰ pero de todos llegaron a significar más Ignacio y Eusebio De la Hidalga (hijos de Lorenzo), Eduardo Davis, Ramón Ibarrola, Manuel Ocaranza, Bernardo Guimbarda, Luis Ansorena, Antonio Anza, Eleuterio Méndez, Antonio Torres Torija, Mariano Téllez Pizarro y el mismo Manuel Francisco Álvarez.

Un personaje que guarda cierto paralelismo con Javier Cavallari es Ramón Rodríguez Arangoiti. Como él fue también arquitecto, ingeniero y arqueólogo, y probablemente el mejor arquitecto de su época, después del italiano.

Hizo sus estudios entre 1850 y 1853, años en los que se registraron algunos trabajos suyos de estudiante y en los que disfrutaba una pensión ganada en 1852.³¹

En diciembre de 1853 obtuvo la pensión para Europa y en mayo de 1854 se encontraba ya en París, de donde pronto pasó a Roma, para iniciar su aprendizaje en el taller de Antonio Cipolla, arquitecto al servicio del rey de las dos Sicilias, quien ya había tenido a su cuidado a los hermanos Agea. En 1855 presentó un proyecto para una Cartuja y en su correspondencia con la Academia comunicó que había principiado un monumento proyectado por Cípolla, y que también pensaba restaurar el templo de la Fortuna Prenestra³² a cuarenta millas distante de Roma. A diferencia de los Agea, la carrera de Rodríguez fue fulgurante. La Academia de La Sapienza le otorgó el título de doctor en ciencias matemáticas, y la confianza que despertó en Cípolla se hizo evidente cuando el profesor italiano aceptó realizar una serie de treinta y seis dibujos para los alumnos de la academia mexicana, porque contaba con la ayuda de Rodríguez.³³

En otra carta dirigida a la Academia de México, Cípolla explicaba que encontrar en Italia un arquitecto que quisiera venir a México era muy difícil, pues los que había no querían dejar su clientela, “a menos que se trate de un mediocre”. Afirmaba que en México existían arquitectos de mérito que podían impartir clases, como los hermanos Agea y Arangoiti.³⁴

En 1857 viajó a París³⁵ en donde trabajó dibujando para algunas fábricas de objetos metálicos y, lo más importante, trabajó en las obras públicas de la capital francesa.

En otro documento relacionado con su regreso a México, enumeraba otros galardones ganados en Europa: miembro de la Academia de La Sapienza, del Panteón y de la Academia de Hibernia de Roma, un primer lugar en la Academia Imperial de París, estudios de calzadas y puentes en la misma academia, con prácticas en los puertos de Marsella y Brest, trabajos en la triangulación de París y en el Boulevard del Príncipe Eugenio. Había viajado a Grecia, Egipto, Holanda y Alemania, y estudiado las ruinas de Pompeya y los canales de Lombardía.³⁶

En 1865 estaba ya en México y principió a dar clases en la Academia. En el mismo año Maximiliano lo llamó para que sirviera como ingeniero y director de obras de la Casa Imperial. Con éste título aparece en el controvertido asunto de las obras de transformación del alcázar de Chapultepec, cuando el prefecto de las mismas y oficial de la guardia palatina solicitó la intervención de los profesores de la Academia, pero con tanta confusión que ocasionó un desaire a los arquitectos Vicente Heredia y Eleuterio Méndez, quedando finalmente la dirección en Rodríguez Arangoiti.³⁷

En 1866 Maximiliano le encomendó la construcción de un monumento a la Independencia. Hizo los planos que sometió a revisión de la Academia en 20 de octubre de 1866; consistían en un obelisco y nueve estatuas.³⁸

En un cuaderno publicado por el mismo arquitecto, según Álvarez,³⁹ Rodríguez Arangoiti presumía el nombramiento que le otorgara el monarca: “En enero de 1865, dos meses después de haber llegado de Europa, fui llamado por Maximiliano para que me encargara como ingeniero de las obras del Palacio de Gobierno, de Chapultepec, de las casas de Cuernavaca, del Castillo de Miramar, y los monumentos de Colón, Hidalgo, Guerrero, Iturbide y otros” (Fig. 61). El mismo Álvarez agrega otras cosas a la lista anterior: proyecto para un museo chino en Chapultepec, el Hotel Gillow (en colaboración con Juan Manuel Bustillo) una fuente en el cruce de Puente de Alvarado y San Fernando al final del acueducto de la Tlaxpana, un monumento funerario a Francisco Zarco, un proyecto para un panteón en la calzada de la Piedad, la catedral de Toluca que proyectó y principió, un monumento a los alumnos del Colegio Militar caídos en 1847, y la iglesia de San José de Iturbide en Guanajuato.

En la Academia impartía clases de construcciones de madera y fierro, geología y mecánica aplicada. Su actividad parece prodigiosa, pero mucho se quedó en proyectos,

algunas obras se destruyeron y otras sufrieron intervenciones de manos extrañas, que las alteraron. De lo que no podemos dudar es de su capacidad para el dibujo. El director Hipólito Ramírez lo citó alguna vez como ejemplo de buena formación en esta disciplina.⁴⁰ En 1867 cayó el Imperio con todo y funcionarios o cargos palatinos. Rodríguez Arangoiti fue destituido de sus clases el 4 de septiembre de 1867, en vista de su vinculación con el Imperio, sin oportunidad de rehabilitación. Aun después mantuvo una débil relación con la Academia (ya entonces Escuela Nacional), y murió en 1884.

La arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes

La Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867, la de Martínez de Castro, mantuvo los principios del plan de Cavallari. No podía dejarlo subsistente por razones poderosas, pero conservó su esencia al perfeccionar la profesión del ingeniero civil, que por necesidad lógica y por congruencia tuvo que trasladarse a la nueva Escuela Nacional de Ingeniería, heredera del seminario de Minería. Del arquitecto e ingeniero Civil de Cavallari se desprendieron el ingeniero civil y el arquitecto. Para éste, los estudios se siguieron haciendo en la Academia, transformada ya en Escuela Nacional de Bellas Artes, cuyo plan de estudios conservó la riqueza y la modernidad aportadas por Cavallari. Únicamente se suprimieron los cursos de construcción de caminos comunes y de fierro, construcciones puentes, canales y obras hidráulicas que quedaron reservados a los ingenieros.

Esta discusión del ingeniero civil y arquitecto hubo de ser modificada dos años después, en función de las necesidades que se iban planteando sobre disponer de profesionales con más capacidad técnica para atender la urgencia de reurbanizar la ciudad que crecía con rapidez y para satisfacer la construcción de viviendas adecuadas a la clase media y baja que aumentaban rápidamente.

Una nueva Ley Orgánica de Instrucción Pública, promulgada el 5 de mayo de 1869, y su reglamento de 12 de febrero de 1870, derogaría la Ley de 1867. La modificación más seria quedó contemplada en el artículo 36 de la Ley que especificaba que en la Escuela de Bellas Artes únicamente se expedirían títulos a los maestros de obras; los arquitectos tendrían que obtenerlo en la Escuela de Ingenieros, y no precisamente de arquitectos, sino de ingenieros arquitectos, quedando así la arquitectura reducida a sólo una rama de ingeniería.

La formación del arquitecto se hacía muy complicada. Principiaba en la Escuela Nacional Preparatoria (fundada con la misma Ley Orgánica de 1867) en la que tomaban materias comunes con los ingenieros civiles y mecánicos. Continuaba en el nivel profesional en el que cursaban materias tanto en la Escuela de Ingeniería como en la de Bellas artes, y el examen de grado se presentaba en la de ingenieros.

Este atentado contra la arquitectura provocó el repudio de aquellos que veían en ella más la estética que la ciencia. Nicolás Mariscal se refirió a este episodio en términos enérgicos, arrasando de paso con el prestigio de Cavallari, en un discurso pronunciado años más tarde, en enero de 1900

Por desgracia fue muy a medias benéfico el advenimiento de Cavallari a la academia [...] introdujo en la parte científica de la enseñanza de la arquitectura materias del todo extrañas a ella: se puso a enseñar la construcción de puentes, canales y demás obras hidráulicas [...] Por dicha, sólo ocho años escasos duró esta situación anómala⁴¹

Mariscal tenía razón, si asumimos el punto de vista del arquitecto que ve en su profesión únicamente el arte de manejar los espacios y la estética de las construcciones, pero contemplado el asunto desde la óptica de un gobierno empeñado en cumplir sus compromisos con las necesidades de un gran sector social, el plan de 1869 tenía su explicación.

En un libro de reciente publicación, el arquitecto Ramón Vargas Salguero⁴² explica y justifica estas reformas dispuestas por el gobierno juarista, como una respuesta a la necesidad prioritaria de proveer los servicios indispensables a la ciudad, ante el crecimiento de la mancha urbana y el crecimiento de su población de clase media y pobre, así como de construir caminos y vías férreas para eliminar el aislamiento en que vivían muchos núcleos de población. Recordemos que todavía en esos años las ciudades del norte vivían completamente aisladas, por falta de caminos, expuestas a las correrías de los apaches. Como Monterrey, por ejemplo, de la cual decía don Daniel Cosío Villegas vivía como ermitaña en el desierto. Considerando lo anterior, más era de esperarse de la ingeniería que de la arquitectura y más trabajo había para los ingenieros que para los arquitectos. Otra consideración del mismo autor, muy acertada, es que sólo un muy reducido estrato social

podía en esos momentos emplear arquitectos académicos para la construcción de sus casas.⁴³

El malestar de los arquitectos siguió latente y a finales de 1876, al asumir por un breve tiempo la dirección de la Escuela de Bellas Artes don Hipólito Ramírez, presionado por aquellos y sin duda también por propia convicción, convocó a los profesores para reorganizar los estudios de las Bellas Artes. El momento era propicio para los cambios; acababa de caer el gobierno de Lerdo de Tejada, de línea juarista, y se preparaba para asumir la presidencia de la República el general Porfirio Díaz, de quien debían esperarse muchos cambios; aunque lo único que se reformó fueron los estudios de arquitectura. A iniciativa de los profesores de la Escuela y del mismo Hipólito Ramírez, el general Juan N. Méndez, encargado del gobierno de la República, emitió un decreto con fecha 31 de enero de 1877, que tácitamente devolvió la carrera de arquitectura a la Escuela de Bellas Artes, al disponer

La profesión de arquitecto en la Escuela de Bellas Artes se sujetará a las disposiciones siguientes

y a continuación enumeraba las materias que el arquitecto debía cursar, en el ciclo preparatorio y en la Escuela de Bellas Artes. El decreto se publicó bajo el título Disposiciones reglamentarias sobre los estudios en la Academia de Bellas Artes, y fue complementado por otro decreto de fecha 23 de febrero de 1877, que puntualizaba el plan de estudios, dividiéndolo en dos ciclos. En el primer ciclo, de cuatro años, se tomaban materias simultáneamente en las Escuelas Preparatoria y de Bellas Artes. En el segundo ciclo, durante otros cuatro años, se cursaban ya solamente en la segunda.⁴⁴

En el último tercio del XIX, concibiendo a la arquitectura vinculada a la ingeniería y en caso extremo considerando a la primera sometida a la segunda, bajo el título del ingeniero arquitecto, la Escuela de Bellas Artes formó un número importante de arquitectos. Manuel Álvarez elabora una lista de los que se recibieron entre 1869 y 1905.

Se trata de unos sesenta, el mejor testimonio de que la Escuela, antigua Academia, cumplió su misión histórica formando el cuerpo de profesionales que la nación necesitaba debido a los cambios sociales y económicos que se dieron en la segunda mitad del XIX, impulsados por las reformas de los gobiernos liberales. México necesitaba modernizarse para tener un lugar en el conjunto de naciones civilizadas, y si esta tarea la cumplió el

partido liberal en lo político y en lo jurídico, con la avanzada Constitución de 1857 y las leyes de Reforma, lo mismo hizo la Escuela de Bellas Artes en la arquitectura y en la urbanización.

Ramón Vargas, en su obra citada sobre la arquitectura del siglo XIX, siguiendo el esquema de la República restaurada y el porfirismo de Daniel Cosío Villegas, establece una división para la Historia de la arquitectura distinguiendo dos grandes momentos. El de la refuncionalización y el de la arquitectura porfirista. El primero corresponde a los gobiernos de Juárez, Lerdo de Tejada y los primeros cuatrienios de Porfirio Díaz (incluyendo el de Manuel González). El segundo corresponde a la consolidación del porfirismo, o de las grandes obras públicas y al auge económico durante la madurez de la dictadura.

Una vez restaurada la República, el partido liberal, con la victoria absoluta obtenida sobre el partido conservador y el Imperio, podía cumplir sus promesas consistentes en el restablecimiento del estado democrático y el impulso de la instrucción pública como supuesto de la democracia. Un gobierno democrático y responsable obligado a proporcionar a la población los servicios de salubridad pública, educación y urbanización. La arquitectura tenía en este programa un papel importante. San Carlos formó a los arquitectos-ingenieros, pero faltaban los recursos en una economía agotada por los varios años de guerra. La solución para este dilema fue lo que Ramón Vargas llama la refuncionalización. Utilizar, para instalar el aparato administrativo, los espacios y edificios que por las leyes de 1856 y 1859 habían pasado de la Iglesia al Estado.

La etapa de la refuncionalización es de gran importancia, por su sentido de progreso y sus metas ideológicas. Despertar de una larga cadena de frustraciones y lastres para emprender y crear. La satisfacción legítima de haber vencido al invasor con las armas y con las ideas merecía en premio la posibilidad de construir en campo llano un nuevo modelo de Estado.

No se puede dudar de la sinceridad y el entusiasmo con que los liberales emprendieron la construcción de una nueva nación. Limitados de recursos, en deuda con el batallador ejército que sostuvo su legitimidad, negociando con toda dignidad la deuda externa, desde la posición ventajosa del vencedor, emprendieron la reorganización y la modernización de México. Se necesitaban hospitales, oficinas públicas, vías de comunicación y muchas escuelas. No había recursos para construir nuevos espacios, pero se

podía disponer de los inmuebles expropiados. Era cuestión únicamente de darles otro destino, refuncionalizándolos. Refuncionalizar y ampliar era la solución.

El plan de Cavallari y sus continuadores demostraron entonces el impulso modernizador que habían dado a la arquitectura. Incluir los conocimientos de la ingeniería la elevaron al nivel que el arte de la construcción alcanzaba en los países desarrollados. La técnica y la ciencia daban otra dimensión a la arquitectura. La antigua advertencia de Heredia en 1844, en el sentido de que la biblioteca de la Academia contenía solamente libros muy anticuados, era un indicador de las deficiencias que los nuevos planes tenían que resolver, pues fue a partir de éstos que adquirieron obras como los tratados de Leonces Reynaud y J.L. Durand, profesores de la Ecole Polytechnique de París.

Por otra parte, al conservar siempre dentro de los programas la “copia de monumentos de todos los estilos”, quedaban abiertas las posibilidades al eclecticismo, como solución al problema de las formas, tan crítico en el XIX.

El libro de Ramón Vargas ofrece un buen análisis sobre el estado e importancia de la arquitectura y la ingeniería civil al terminar la guerra de reforma y la intervención francesa. La sociedad burguesa liberal, apenas perceptible en la primera mitad del siglo, encontró su expresión y liderazgo en el partido liberal que la condujo en su ascensión y desarrollo, aprovechando en buena parte los cuantiosos recursos que la desamortización y la confiscación de los bienes de manos muertas pusieron en circulación.

El comercio, actividad propia de esta nueva clase emergente, la especulación, las comunicaciones, la amplia impartición de la educación, requisito éste de la nueva sociedad democrática propuesta como forma de gobierno por la misma burguesía, los nuevos espacios para actividades y entretenimientos que la misma demandaba en substitución de las antiguas procesiones y fiestas religiosas, todo esto exigía una nueva arquitectura y nuevos arquitectos capaces de ofrecer nuevas soluciones a las nuevas necesidades.

Construcción de mercados, terminales de ferrocarril, almacenes, auditorios, viviendas, constituían un desafío que solamente con nuevas técnicas, nuevos materiales y nuevos conocimientos se podían vencer.

Hagamos ahora un repaso de estas generaciones que trabajaron en esta etapa de la arquitectura mexicana.

Ramón Agea (1828-1903) se formó en la Academia, a la que ingresó con su hermano Juan aún antes de la reorganización. En 1846 ambos hermanos obtuvieron premios por unos proyectos de órdenes clásicos y las primeras pensiones otorgadas por la Academia reorganizada para estudiar en Italia. En el mes de mayo de 1846 se encontraban en Roma, en donde estudiaron la arquitectura con Antonio Cipolla,⁴⁵ famoso arquitecto. Estuvieron también en París, en 1851, haciendo cursos de matemáticas con el célebre Adhemar⁴⁶ y en 1852 retornaron a México. Ramón hizo el proyecto para una capilla imperial en el alcázar de Chapultepec, composturas en el Colegio de Minería y la ampliación del Palacio Nacional para albergar las oficinas de las Secretarías de Hacienda y de Guerra.⁴⁷ Le atribuyen también el trazo para el paseo de la Reforma en función de los planes del especulador Somera, amigo de Maximiliano, que aprovechó su cargo en el Ayuntamiento de la Ciudad de México para emprender el jugoso negocio de fraccionar los terrenos aledaños al nuevo paseo.

Ramón Agea fue profesor de la Escuela en la clase de Administración de obras y arquitectura legal y falleció el 23 de julio de 1903.⁴⁸

Juan Agea fue profesor de composición, órdenes clásicos y copia de monumentos, desde 1874. Hizo proyectos para un mercado en Tacubaya, una estación de tranvías, una originalísima biblioteca circular y una estación de ferrocarril.⁴⁹ Junto con Calvo y Noreña recibió el encargo para un monumento dedicado a los generales Arteaga y Salazar en la plazuela de los mártires de Uruapan, Michoacán, en 1874.⁵⁰

Manuel Francisco Álvarez (¿?-1926), ingeniero arquitecto e hidromensor, discípulo directo y biógrafo de Cavallari, se graduó en 1863. Escribió varios libros relacionados con la Academia de San Carlos y la Historia de la arquitectura en México. Trabajó en obras públicas como la comisión del desagüe de México y el trazo del camino a Río Frío. Su obra más interesante, desde el punto de vista de la refuncionalización, fue la adaptación en 1878 del antiguo convento de San Lorenzo para la Escuela de Artes y Oficios, de la que fue director. Autor así mismo de un proyecto para modificar el Palacio Nacional por el lado de Corregidora con el fin de establecer ahí la Secretaría de Fomento, y la transformación de la antigua Escuela Normal de Profesores en edificio para la Universidad (1890-1910). Autor también de un edificio, de los primeros que se construyeron con estructura metálica, en la esquina de Madero y Palma.⁵¹

Juan N. Anza, arquitecto e ingeniero civil, trabajó en el proyecto para transformar el castillo de Chapultepec en 1882 y fue director de las obras del Palacio Nacional.⁵² Su hermano Antonio M. Anza construyó los pabellones mexicanos para las exposiciones universales en París de 1889 y 1900, en colaboración el primero con el arqueólogo Antonio Peñafiel y el escultor Jesús Contreras. En 1900 terminó la construcción de la Penitenciaría de México.⁵³ Hizo proyectos para una biblioteca pública⁵⁴ y para una academia de Bellas Artes.

Juan Cardona, que estudió en la década de los cincuenta, se incorporó como profesor en 1864 para substituir a Gargollo y Parra en la clase de construcción de puentes y teoría de las construcciones. En 1866 sustituyó a Joaquín Mier y Terán en las de álgebra superior y topografía, cuando el segundo fue nombrado ministro de Fomento por el Imperio.⁵⁵ En 1868 participó en un proyecto para una penitenciaría.⁵⁶

Mariano Téllez Pizarro, arquitecto e ingeniero civil, se recibió en 1862. En 1867 refuncionalizó el convento de la Encarnación para la Escuela Nacional de Jurisprudencia.⁵⁷ En 1903 fue nombrado jefe de presupuestos y avalúos, aunque de inmediato fue substituido por Juan Mendoza y Roca.⁵⁸ Katzman lo presenta más bien en trabajos de ingeniero, como la construcción del camino a Tlaxcala y participación en las obras del desagüe de México. Junto con Manuel G. Calderón, también arquitecto e ingeniero, modificó el teatro Iturbide para convertirlo en la Cámara de Diputados en 1880. Fue un especialista en cimentación.

Vicente Heredia (hijo de Joaquín Heredia), estudiaba en la Academia desde los años cuarenta, pues parece haber sido el primer pensionado de la Academia reorganizada, de 14 de agosto de 1843 al 31 de diciembre de 1852.⁵⁹ En 1853 impartía las clases de delineación y esterotomía y geometría descriptiva. Hizo reparaciones en la fachada de la Academia y en 1865 fue nombrado por las autoridades, para que se hiciera cargo de las reparaciones en el alcázar de Chapultepec, aunque al presentarse en la obra sufrió un desaire pues el alcaide del alcázar y conde palatino del Imperio solamente lo reconoció como subdirector, dejando a salvo la dirección para Rodríguez Arangoiti.⁶⁰ Su obra importante de refuncionalización fue la reforma de la antigua iglesia de San Agustín para instalar en ella la Biblioteca Nacional (1868-1882). Tuvo participación también en un proyecto de penitenciaría. En 1870 solicitó una licencia en sus clases, declarando hallarse enfermo del cerebro y a causa

de esta enfermedad debió retirarse; no se vuelve a hablar de él hasta su muerte ocurrida el 3 de junio de 1886.⁶¹

Eleuterio Méndez, arquitecto e ingeniero civil, en 1865 era profesor de caminos comunes y de fierro. En 1864 substituyó a Cavallari. Fue subdirector en las obras del Castillo de Chapultepec y colaboró con Heredia en la Biblioteca Nacional. El gobierno de Juárez lo separó de su clase por su colaboración con el Imperio, pero la intercesión de los alumnos hizo que lo beneficiaran con la rehabilitación.⁶² Participó en un proyecto para una penitenciaría y ya utilizando estructuras metálicas construyó la joyería La esmeralda y la Droguería Universal.⁶³

La misma Academia podría considerarse un caso de refuncionalización. El edificio que fue el antiguo Hospital del Amor de Dios era del siglo XVI. Existen memorias firmadas por Heredia reveladoras de varias restauraciones hechas cuando la Academia arrendó y más tarde compró el inmueble, pero sería hasta la llegada de Cavallari, que coincidió con el auge económico, cuando se emprendió una restauración mayor. El viejo hospital recibió una nueva fachada, propia de los palacios italianos, que lo metamorfoseó en Academia de Bellas Artes; aunque creo que Cavallari, además de hacer la fachada, intervino en buena parte en el patio principal y en los interiores para los salones de clases y las galerías.

El viejo edificio de la Inquisición, de siniestra memoria, se acondicionó para la Escuela Nacional de Medicina. Del tormento y la muerte, su uso se cambió por el servicio a la salud y la vida.

En el rubro de salud, que era uno de los que más preocupaban a los gobiernos republicanos, la refuncionalización fue amplia. Los desvalidos y los enfermos, que antes se acogían a la misericordia y la caridad prodigadas casi por entero por la Iglesia, hubieran quedado expuestos al desamparo al menguar la presencia de las órdenes religiosas, si el gobierno liberal no hubiera asumido como prioritaria la obligación de suministrar los servicios de salubridad pública a la nación entera. En la Ley de Instrucción Pública de 1867, la medicina quedó reconocida y organizada como una cuestión de interés público. No había recursos suficientes para construir edificios que ofrecieran las condiciones exigidas por el progreso de la ciencia médica, tales como higiene, ventilación e iluminación, pero se podría refuncionalizar. El antiguo convento de Regina Coeli se modificó en 1886 para instalar en él el Hospital Concepción Béistegui. El hospital del Amor de San Juan de Dios,

viejo edificio colonial, se modificó y convirtió en el Hospital de la Mujer. El también antiguo hospital de San Andrés fue modificado en 1877. En todos ellos se pasó del edificio poco higiénico, oscuro y salubre al edificio ventilado y dotado de condiciones higiénicas.⁶⁴

Un aspecto que en la forma de vida de la nueva sociedad reclamaba atención eran las diversiones, y si a la procesión y a la fiesta religiosa de las cofradías substituían ahora los gustos de la burguesía, como el teatro y la ópera, a imitación de lo que acontecía en las ciudades europeas, inaplazable resultaba la construcción de teatros. Al fin y al cabo, además de cumplir con su función de entretener, eran espacios para la discusión y crítica social y política, que tanto estimaba la nueva república. La Ciudad disponía a mediados de siglo del gran Teatro Nacional o de Santa Anna, construido entre 1842 y 1844 (**Fig. 62**). En su gran pórtico de grandes columnas preservaba la convicción de que los teatros, para ser solemnes, elegantes y majestuosos, debían seguir reproduciendo los esquemas neoclasicistas. Convicción que se hizo manifiesta en los posteriores teatros Degollado de Guadalajara, De la Paz en San Luis y Juárez en Guanajuato. El primero construido entre 1856 y 1866, obra del arquitecto Jacobo Gálvez, ostenta un clasicismo frío, falto de espíritu a pesar de su gran pórtico, por la desnudez de su frontón casi aplastante. El Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, mejor logrado formalmente, fue edificado por el arquitecto José Noriega entre 1894 y 1904. El mismo arquitecto tenía construido, antes, el Teatro Morelos de Aguascalientes, entre 1882 y 1885. Mención aparte merece el Teatro Juárez de Guanajuato, construido por colaboración del mismo Noriega y Antonio Rivas Mercado (**Fig. 63**).

Un ejemplo diferente, porque se apartó de la clásica fachada de pórtico, frontón y columnas, para revelar en cambio el afrancesamiento, fue el teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca, ubicado en esquina, sin pórtico exterior, y una gran cúpula amansardada obra del arquitecto Rodolfo Franco, quien lo concluyó en 1909.

Menos afortunadas fueron las soluciones que lograron George F. King, para el Teatro Calderón de Zacatecas (1891-1901) y Primitivo Serrano para el Rosas Moreno de Lagos.

La carrera de arquitecto en el fin de siglo

Las reformas de 1876 que al igual que los planes de 1867 y 1869 tenían su fundamento en el plan de Cavallari, estuvieron vigentes durante más de veinte años, lapso demasiado largo para una época en que la tecnología incidía constantemente en el arte de la construcción. En 1897 se promulgó una nueva Ley de Instrucción Pública, y como reglamentaria de ésta la Ley de enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes, publicada el 15 de diciembre de dicho año. En su artículo segundo conservaba la división de los estudios de Bellas Artes en los cuatro ramos tradicionales:

Art. 2° En la Escuela Nacional de Bellas Artes se harán los estudios correspondientes a:

Arquitectura

Pintura de figura y de paisaje

Escultura de figura y de ornato

Grabado en lámina y en hueco

El artículo 4° detallaba las materias para el ciclo preparatorio y para el superior, que en lo que toca a la arquitectura alargaba la carrera a nueve años.

Este plan todavía se inspiraba en los anteriores, desde el de 1857, pero introdujo algunas novedades dictadas por la experiencia, como fue incluir entre sus materias la de estructuras de hierro, en el 7° año, y un curso teórico práctico, detallado, de construcciones modernas. Coincidían estas adecuaciones con los primeros edificios que se hicieran en México con la avanzada técnica del concreto armado. Otra innovación sintomática fue establecer el estudio de rocas y conocimientos práctico de materiales de construcción, particularmente del país. Para el eclecticismo hubo un reconocimiento al incluir el estudio de los estilos “egipcio, griego, romano, latino, morisco, bizantino, románico y ojival”.

Dos cuestiones, sin embargo, seguían presionando a los estudios de arquitectura: la reacción contra el positivismo, que pedía una nueva orientación sobre el papel del arquitecto y la espina clavada y arrastrada desde la independencia política, que era el lograr una arquitectura nacional y que, cuando menos hasta el plan de 97, seguía insatisfecha. Preocupaciones que obligaron a pensar en un nuevo y bien meditado plan, cuyo proyecto se encomendó en 1902 a los arquitectos Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, dentro del marco de una nueva reforma general a los planes de estudio de la Escuela.

En su proyecto, Mariscal y Chávez orientaron las reformas hacia una problemática más bien teórica y especulativa de la arquitectura: la definición del arquitecto y su función social y en función de éstas la revisión del plan de estudios con las materias que debían cursarse y las que debían suprimirse.⁶⁵ Se incluyó en el plan por primera vez la Teoría de la arquitectura, mientras se cuestionaba el número de cursos de matemáticas que recibía el alumno a lo largo de toda la carrera. A juicio de los ponentes, tantas matemáticas, y menos las matemáticas superiores, servían poco al arquitecto para la concepción de la obra de arte y su composición. La especulación científica tenía que subordinarse a la estética del edificio. Los conocimientos técnicos y la aplicación de las matemáticas debían redundar en el carácter predominantemente práctico de los ingenieros, pero tratándose de los arquitectos era diferente; para estos era la necesidad del conocimiento histórico y la estética. Primero es la idea y la capacidad para envolverla dentro de una forma; luego resolver la consistencia que ha de llevar la forma. Sobre estos principios, el plan de 1903 confirmaba la necesidad de separar las dos profesiones y deslindar sus áreas, aunque ambas quedaran destinadas a complementarse.

En este nuevo plan de estudios, desde el primer año se incluyó la Teoría de la arquitectura, con la idea de que el alumno tuviera desde el principio ideas claras sobre ella. Definían esta teoría como “El conjunto de los principios fundamentales que rigen el arte arquitectónico y el encadenamiento lógico de consecuencias a partir de otros principios”⁶⁶

Un grupo de profesores, casi todos ingenieros-arquitectos, presentó algunas objeciones al plan de estudios. Coincidían con Mariscal y Chávez en cuanto a presentar la imagen del arquitecto penetrada por la teoría y la filosofía, pero defendían la importancia de las matemáticas superiores y el cálculo diferencial e integral como parte esencial de la formación del arquitecto. Citaban el caso de la Escuela de Bellas Artes de París, en que se había desplazado a las matemáticas en provecho de la estética, sólo para conducir a los arquitectos a proponer “proyectos colosales, más aún que colosales quiméricos, fantásticos, irrealizables, que están muy bien distribuidos, muy bien dibujados, muy bien lavados, pero que sólo podrían efectuarse por dioses omnipotentes, empleando energía sobrenatural”⁶⁷

El plan se publicó el 2 de febrero de 1903 y en su artículo 1º diferenciaba la arquitectura, como profesión, de la pintura, la escultura, el grabado y el ornato a los que

sólo asignaba el rango de estudios especiales. Estuvo vigente hasta el 21 de julio de 1910, en que uno nuevo lo substituyó.

El plan de 1903 y su sucesor de 1910 recogían la respuesta que los arquitectos de la Academia ofrecían a las inquietudes suscitadas en la carrera y la profesión. Superaba los años en que la arquitectura parecía rezagada frente a los grandes progresos de la ingeniería, bajo una nueva perspectiva que coincidía con el nuevo siglo. Las nuevas circunstancias políticas y económicas patrocinadas por el porfirismo hicieron posible un resurgimiento de las obras públicas, en las que habría de ponerse de manifiesto esa fusión de la estética con las soluciones constructivas.

Sólo que reemprender la actividad arquitectónica presentaba sus propias exigencias: crear un arte nacional, pero con conciencia de modernidad. Si los escultores y los pintores de la Escuela irrumpían en el modernismo con plenitud de fuerza, ¿por qué los arquitectos no habrían de impulsar un cambio semejante, superando una larga tradición academicista-clasicista?

El clasicismo, sustento de la arquitectura por muchos siglos, no podía ya ofrecer soluciones a las nuevas exigencias de la construcción; por el contrario, se había convertido en una limitante que convertía el ejercicio de la arquitectura en un campo yermo.⁶⁸ Si Lorenzo de la Hidalga encarnaba las últimas manifestaciones del neoclasicismo heredado del virreinato, Javier Cavallari sentó las bases para el cambio hacia la arquitectura moderna, pero fue necesario esperar a que las condiciones sociales hicieran viables sus reformas. Los planes de estudio de 1867, 1869, 1897 y 1903, fueron secuela de su plan de 1857, y bajo su vigencia se formaron las generaciones que impulsaron el cambio.

El primero en pronunciarse por una necesaria renovación había sido Manuel Gargollo y Parra, en años relativamente tempranos, en una memoria que presentó en 1869 ante la Sociedad de Ingenieros Civiles y Arquitectos. Titulaba esta memoria Necesidad de un estilo moderno en la arquitectura.⁶⁹ Se plantea en el discurso la extrema necesidad de llegar a un nuevo estilo ("lo que todos deseamos") pero no sólo eso, sino que ese estilo fuera apropiado a las costumbres mexicanas. Para el segundo supuesto no ofrece una respuesta, aunque trata de encontrarla recurriendo a la división que un publicista francés hacía, dividiendo a los arquitectos en tres grupos: la escuela histórica que pretende el renacimiento de un estado antiguo; los de la escuela ecléctica que trata el pasado como un

guardamuebles del que se saca, conforme se va necesitando, todo lo que parece útil o agradable. Es el pasado visto como una cartera de motivos y modelos. Y la escuela orgánica, que afirma "aún está en pañales".⁷⁰

El mérito de Gargollo fue plantear la necesidad. No ofrecía una respuesta porque ésta no podría ser resultado sino de una larga reflexión y un esfuerzo colectivo, no de un solo teórico o de un solo arquitecto. Algo tan importante como un arte nacional no podía ser resultado sino de un esfuerzo de muchos, como estaba sucediendo en la pintura y como había sucedido en la literatura, acicateadas por los críticos como Altamirano. Sin embargo hay que reconocer que el primer paso lo dio Gargollo esgrimiendo una serie de consideraciones que demolían la dictadura del clasicismo

¡Si al menos ese estilo clásico llenara bien las necesidades de nuestro siglo! No basta que el estilo sea hermoso, grandioso, perfecto, para que, por sólo ese hecho sea aplicable a todos los usos, a todos los países y a todas las circunstancias.⁷¹

Gargollo fue un profesor distinguido en la Academia. Su título de académico de mérito en arquitectura lo obtuvo el 18 de junio de 1847.⁷² En 1854 y 1856 hizo reparaciones en el edificio de la Academia, en la que también impartió clases de construcción práctica y carpintería. Además, escribió varios libros que fueron textos en la Escuela: Estática de las bóvedas, Tratado de cálculo infinitesimal y álgebra superior. Álvarez dice de él⁷³ que fue un importante apoyo para Cavallari y su plan de estudios, y seguramente que Gargollo aprendió mucho del arquitecto italiano y asimiló los conocimientos sobre los nuevos materiales de construcción que la ingeniería manejaba como novedad. En 1885, junto con Torres Torija y Juan Agea recomendó que se incluyera en el plan de estudios el estudio del fierro como material de construcción⁷⁴ y aunque esto no se hizo de inmediato si se incluyó para el plan de 1897. Falleció Gargollo el 22 de diciembre de 1888.⁷⁵

Otro autor que urgió la modernidad, atacando de frente la vigencia del clasicismo, fue un articulista que escribía bajo el pseudónimo de Liber Varo⁷⁶ una serie de estudios de estética publicados en *El Nacional* el 8 de octubre de 1890. De todo el repertorio de tratadistas clásicos. Liber Varo escogió a Vignola como blanco de sus ataques; quizás por ser Vignola quien mejor sintetizaba los órdenes clásicos, con más concreción y realidad. El

saber trazar cornisas, boceles, toros, escocias y arquitrabes, solo podría producir obras formalmente perfectas, pero sin vida, espíritu ni fantasía. Sólo moldes de yeso.⁷⁷ Para abrir el espacio a la modernidad –decía Liber– hay que romper la larga tradición que significa Vignola. El clasicismo había actuado en un lugar y en una sociedad que tenía perfectamente definido su ser histórico, pero eso era pasado y prolongarlo era caminar contra la razón. Decía “El Vignola no quiere morir, mucho menos en nuestra patria y sigue siendo el vademecum de todas las medianías, el santo evangelio de todos los ignorantes en Bellas Artes.”⁷⁸ Agregaba otros juicios interesantísimos, como que la belleza es siempre la misma, pero se reviste de variadas formas según la época y según la comarca en que se produce.

En otro párrafo aborda el fenómeno del modernismo: “Lo moderno en nuestro tiempo consiste en procurarse los conocimientos necesarios sobre la estética y la Historia de las bellas artes para poder comprender el genio peculiar que ha creado en las diversas épocas los estilos diferentes...” Sobre estas bases, prosigue, “se podrá elegir la forma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiere realizar.”

En los párrafos citados el articulista planteaba el eclecticismo, que otro arquitecto y teórico se encargaría de puntualizar: Nicolás Mariscal, quien vendría a aclarar que el eclecticismo no es un “revival”, no es algo tan trivial como tomar modelos y elementos del amplio repertorio de la Historia de la arquitectura y combinarlos en una agradable y bonita presentación. Hay algo más, algo que le da substancia y esencia, para que no resulte un edificio que nace muerto.

Quien quiera que haya escrito bajo el pseudónimo de Liber Varo, revela un pensamiento de vanguardia, al considerar al arquitecto como un productor social.

Otro autor, Luis Salazar, ingeniero graduado en 1872, participó también en esta búsqueda y polémica del nacionalismo. Israel Katzman lo cita⁷⁹ como autor de un libro La arquitectura y la arqueología (1898) que orientó la discusión hacia lo arquiteológico, aunque se trata en realidad de un ensayo publicado en *El arte y la ciencia*.⁸⁰ Salazar es el ejemplo de la relación que surgió entre la arquitectura y la arqueología desde el siglo XVIII a partir de las excavaciones de Herculano y Pompeya, bien conocidas a través de los libros que desde la época de Jerónimo Antonio Gil se habían adquirido para la biblioteca de la Academia. El mismo Cavallari tenía detrás de sí una formación y una práctica de arqueólogo, a la par que de arquitecto. El caso también de Rodríguez Arangoiti que al lado

de Cipolla hacía trabajos de arqueoarquitectura. No era pues extraña una tendencia arqueologizante, y menos en un país rico en monumentos prehispánicos que habían emocionado a Carterwood, Nebel y otros. Salazar proponía una arquitectura nacional que pudiera nutrirse de los monumentos antiguos mexicanos, aunque aclaraba atinadamente que sin hacer copias, en cuyo caso se perdería toda expresión por responder a costumbres tan diferentes (aun llega a llamarles construcciones del paganismo). Obviamente Salazar se dirigía más que nada a la ornamentación y no a la construcción. Consecuente con su propuesta, Salazar intervino con Vicente Reyes y José M. Alva en un proyecto para el pabellón mexicano que se presentaría en la exposición internacional de París de 1889. Los organizadores habían establecido en la convocatoria que los pabellones extranjeros se edificaran en el estilo típico de la nacionalidad que representaban. No fue el proyecto de Salazar el seleccionado, sino el de Anza, pero éste era tan arqueologizante como el primero.

Fuerte réplica contra las ideas de Salazar apareció en la misma revista *El arte y la ciencia*.⁸¹ El autor del artículo espetaba a Salazar sin miramiento alguno “¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempos, cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquellas, productos de necesidades en tan alto grado diversas?”

El rechazo del clasicismo fue el gran logro del eclecticismo. Pero puntualicemos, que no se trataba de renegar de lo clásico, que siguió siendo admirado y reverenciado como manifestación de determinados momentos históricos en que las condiciones sociales y económicas encontraban en él la expresión perfecta de su voluntad estética. Pero era algo que ya no sucedía en el siglo en que la revolución industrial modificaba por completo las condiciones económicas y sociales. Las relaciones de producción y las relaciones sociales estaban transformándose. La Escuela de Bellas Artes, que formaba a sus arquitectos con el estudio de los textos franceses, se acogió al eclecticismo. Hemos dicho que Cavallari puso las bases para el cambio con el plan de 1857, y que los arquitectos formados bajo su amparo construyeron el eclecticismo. Muy por encima de la simple curiosidad u ocurrencia del revival, se esforzaron por justificar la recurrencia a formas antiguas como una práctica para extraer, en esos viajes al pasado, los principios estéticos y los valores universales de la arquitectura. Los arquitectos ya no encontraron formas nuevas, pero sí crearon nuevos espacios. En las clases se estudiaba a Viollet le Duc, Victor Cousin y Julien Guadet,

defensores del eclecticismo. De Guadet, Ramón Vargas transcribe un bello texto de teoría arquitectónica, en el que redefine sutilmente el concepto de clasicismo:

Es clásico todo lo que sobrevive y perdura sin acepción de tiempo, de país o de escuela. Lo clásico no se decreta, se impone. Lo clásico es todo lo que permanece siendo objeto de la admiración universalmente proclamada.⁸²

Nicolás Mariscal, siguiendo a Guadet, continúa la teorización para lograr una clara definición de eclecticismo:

El verdadero artista no debe afiliarse a determinada escuela con prescindencia de las demás; debe conocerlas todas y formar de lo bueno que cada una tenga, un conjunto de sostenidas, encadenadas y bien resueltas armonías, como un coro de Bach.⁸³

El eclecticismo no creó nuevas formas arquitectónicas ni desembocó directamente en lo que se buscaba con afán: una arquitectura nacional. Pero fue el campo en que se sembró la semilla para un futuro arquitectónico y nacional, la arquitectura de la revolución.

En los análisis de la historia de la arquitectura realizados por Ramón Vargas y Martha Olivares, salen a la luz las ideas avanzadas de un grupo de arquitectos que propusieron, además de una nueva concepción de la arquitectura, un nuevo perfil del arquitecto en cuanto a su función social. Son ellos Antonio Rivas Mercado, Nicolás Mariscal y Jesús T. Acevedo.

En abril de 1897 la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas convocó a un concurso sobre un proyecto de edificio para el Poder Legislativo Federal.⁸⁴ Se presentaron varios proyectos nacionales y extranjeros, entre ellos uno de Antonio Rivas Mercado. Las irregularidades que viciaron el concurso fueron tan notorias que de inmediato suscitaron protestas, entre éstas una del mismo Rivas Mercado, en la que el arquitecto no solamente acusaba las irregularidades del concurso, sino que entraba a teorizar sobre la arquitectura, particularmente sobre la función y la importancia del programa. Para la obra arquitectónica, el programa viene a ser el timón y la brújula que marca el rumbo del que un arquitecto jamás ha de apartarse. El programa domina y encauza la obra. El programa es lo que da

vida a la arquitectura, porque obliga a la adecuación de la obra con las necesidades constructivas y especiales que en un momento histórico tienen que satisfacer.

Otra aportación teórica fue de Nicolás Mariscal y Piña, entonces joven arquitecto, quien junto con Samuel Chávez fuera autor del plan de estudios de arquitectura de 1902. En sus reflexiones sobre este plan expuso una nueva idea, crear un arte nacional partiendo del legado cultural del virreinato⁸⁵. En esta forma superaba también el sentimiento anticolonialista que pesaba en la conciencia nacional contra la dominación española. Precisamente su coautor, Samuel Chávez fue, el arquitecto del edificio que vino a completar el antiguo colegio de san Ildefonso para albergar a la Universidad de México restaurada en 1910. Imitaba la arquitectura del XVIII, aunque seguramente no lo hizo pensando en un “neocolonial”, sino siguiendo una lógica constructiva que lo constreñía a repetir la arquitectura colonial e integrar la parte nueva al viejo edificio del XVIII. Restauración por integración.

En el mismo proyecto de plan de estudios Mariscal proponía una imagen del arquitecto por demás nueva y moderna, casi futurista. Éste, decía, tiene una triple misión como artista, filósofo y hombre civil. Como artista, presentaba al arquitecto como tradicionalmente se ha concebido, un productor de belleza. Como filósofo le daba una nueva dimensión que rebasando el estricto trabajo de la construcción lo proyectaba hacia los niveles más altos del humanismo y la ciencia. Con la tercera misión que le atribuía, lo proponía como el hombre civil inmerso en el tejido de las relaciones sociales, dentro de las cuales tiene asignada la función de satisfacer específicas necesidades.

Igual que Rivas Mercado, Mariscal abordó otros conceptos como programa, composición y teoría de la arquitectura, con lo que pretendía dotar a los estudios de un más alto nivel. La composición arquitectónica es la resolución de un problema planteado por las circunstancias de un momento (clima, tradiciones, costumbres) para satisfacer necesidades comunes a todos los hombres.⁸⁶

El tercero en teorizar en esos momentos de transformación fue Jesús T. Acevedo (1882-1918), quien en unas pláticas dictadas en la Sociedad de Conferencias⁸⁷ se refirió con elocuencia a dos cuestiones fundamentales en la idea de una nueva arquitectura: una el empleo del hierro como material de construcción, con todas sus posibilidades para satisfacer las demandas de la industria, los ferrocarriles y las construcciones de cemento

armado. La segunda cuestión que abordaba concierne a la recuperación del pasado colonial: “me he preguntado si nuestro estilo colonial, hecho de retazos, podrá constituir a su vez el estilo ejemplar; si su estudio deberá ser disciplina indispensable y si por ella, y no obstante el cambio de costumbres desde los comienzos del siglo XIX, podría ser materia de evolución y finalmente de aplicación actual [...] ahí están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos”⁸⁸

La actividad de los arquitectos egresados de la Escuela no tuvo un campo de trabajo muy favorable. He insistido en que el mejor cliente para esos años era el gobierno, y éste no pudo disponer de recursos para obras públicas sino hasta los últimos años del siglo, cuando ya el régimen estaba convencido de que la modernización del país se cifraba en la europeización, de manera que para las obras públicas de mayor envergadura el general Díaz se decidió por contratar arquitectos extranjeros como Emile Benard o Silvio Contri y Adamo Boari.

Otra circunstancia que en poco les favoreció fue la competencia que en el ramo de la construcción representaban los ingenieros civiles, los ingenieros militares, los ingenieros y arquitectos extranjeros establecidos en el país y aún los maestros de obras que en la provincia tendrían mayor demanda.

La obra arquitectónica de los ingenieros civiles está por estudiarse, pero de antemano podemos afirmar que fue muy importante. Como ejemplo citaremos los siguientes: al ingeniero Octaviano Cabrera, autor del edificio Ipiña, en San Luis Potosí, construido entre 1906 y 1912, de riguroso y por lo mismo un poco frío y monótono almohadillado. Suyo también el edificio de la Lonja en la misma ciudad, del año 1910, en cuyo salón de fiestas ejemplifica R. Vargas el “fiel reflejo de la riqueza decorativa que fue fruto del gran esplendor de la época”. Caso semejante fue el ingeniero Rafael García y Sánchez Facio, con su Palacio de Cobian, actual Secretaría de Gobernación.⁸⁹ El también ingeniero civil Daniel Garza, autor del ejemplo más completo de arquitectura art nouveau que tenemos en la Ciudad de México, El Centro Mercantil (Figs. 64, 65). Otro ingeniero civil, Roberto Gayol, asociado con el arquitecto Manuel Robleda Guerra construyó el Hospital general entre 1896 y 1904.

Entre los ingenieros militares estaba Porfirio Díaz Ortega, hijo del presidente. Él hizo el edificio de La Castañeda, para recluir dementes, y el edificio para Escuela Normal,

que finalmente se utilizó para el Colegio Militar, en Popotla. Para el segundo, Díaz Ortega se aprovechó de un proyecto anterior del joven arquitecto Jesús I. Acevedo (**Fig. 66**). Ingenieros militares eran Salvador Echegaray que construyó entre 1906 y 1908 la Escuela Nacional de Jurisprudencia, con ciclópeas columnas al frente; Manuel Plata que acondicionó el Tecpan de Santiago, Alberto Robles Gil que construyó el coso taurino de La Condesa. El más importante parece haber sido Gonzalo Garita, experto en cimentación, que dejó testimonio de su capacidad en los edificios de La Mutua (hoy Banco de México), El Centro Mercantil (colaboró con Daniel Garza) y sus trabajos de cimentación para el edificio de Correos y la Columna de la Independencia.⁹⁰

Se tuvo que sufrir también la competencia de arquitectos y constructores extranjeros, ya avecindados en México, que se encargaron de obras de importancia: Carlos Hall, arquitecto inglés, vino a México desde 1888 y realizó obras como el Palacio Municipal de Puebla y la Casa Braniff en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México (**Fig. 67**). Katzman asienta también las estaciones de ferrocarril de Aguascalientes, Mérida y San Luis;⁹¹ Eugenio González del Campo, arquitecto español, construyó el Casino Español, en la Ciudad de México entre 1901-1903. Luis Bacmeister, ingeniero formado en Alemania, armó en 1910 el Palacio de Cristal o Museo del Chopo (**Fig. 68**). Asociado con el arquitecto –también alemán– Hugo Dörner, construyó varios edificios para establecimientos comerciales en el centro de la ciudad de México; Julio Corredor, colombiano, construyó en Chihuahua la Quinta Gameros, espléndida residencia ejemplo de art nouveau, entre 1907 y 1909;⁹² Luis Long, arquitecto suizo, intervino en la catedral de León y el Palacio de Gobierno de Guanajuato; D. Lemos, arquitecto nacido en Nueva York, proyectó la casa Boker y el edificio de La mutua, en el centro de la Ciudad de México. Katzman calcula en un 26% el número de arquitectos extranjeros que trabajaban en México; cifra bastante elevada.

También hubo maestros de obras que emprendieron construcciones de importancia, como Ceferino Gutiérrez con su neogótica parroquia en San Miguel de Allende y Refugio Reyes, en Aguascalientes, con edificios tan bien logrados como su templo de San Antonio, en dicha ciudad.

Como vimos antes, el plan de Cavallari y los que le siguieron a lo largo del siglo XIX dejaron siempre abierta la posibilidad del eclecticismo, solución única posible en un

siglo en que la arquitectura no creaba formas ni estilos nuevos. Habría que esperar hasta el modernismo, con el art nouveau a la cabeza, para superar los valladares que el academicismo clasicista imponía. Para los arquitectos salidos de la Academia y de la Escuela de Bellas Artes, lo principal y nuevo era aprender las nuevas técnicas constructivas y el aprovechamiento de los nuevos materiales, básicamente el hierro y el concreto armado. Mientras tanto, en lo que concierne a estilo, las épocas de los grandes estilos, de los estilos universales habían terminado. Del clásico al románico, al gótico, al manierismo y al barroco; después nuevamente al clásico o neoclásico. Solamente el eclecticismo podía ofrecer la solución al problema de la forma y del estilo.

Guillermo Heredia construyó en 1909-1910 el hemiciclo a Juárez, en la Alameda y con vista a la Avenida Juárez en la Ciudad de México. Es una rotonda de inspiración dórica, pero ya revestida con las formas más blandas del art nouveau (Fig. 69).

Carlos Herrera fue autor de un monumento a Juárez en Oaxaca, y en la Ciudad de México del edificio para el Instituto Médico Nacional 1898-1901, el edificio para el Instituto Geológico 1900-1906 (Fig. 70) y la iglesia de la Sagrada Familia de los Josefinos, 1901-1906.

Manuel Gorozpe, entre sus obras, construyó la iglesia de la Sagrada Familia, en la calle de Orizaba, (Fig. 71) en la Ciudad de México, en un bien diseñado neorrománico entre 1910 y 1912. Neorrománico también fue la iglesia de San Felipe de Jesús, obra del arquitecto Emilio Dondé, quien la construyó entre 1886 y 1897.

José Ramón Ibarrola, que estudió con el plan de 1857 y se recibió en 1862 como ingeniero civil y arquitecto, revivió el mudejarismo en el pabellón morisco (Fig. 72) que por un tiempo estuvo en la Alameda y que en 1900 se trasladó a la Alameda de Santa María. Este es otro campo que falta estudiar, pues además del pabellón de Ibarrola, obra expuesta a todos, sabemos que el mudejar –o neomudejar– se empleó con frecuencia en decoraciones interiores, sobre todo en Puebla, en donde lo trabajaron el arquitecto E. Tamaríz y los decoradores hermanos Arpa.⁹³

Eusebio e Ignacio de la Hidalga, hijos de Lorenzo, entre 1889 y 1891 construyeron el edificio de El Palacio de Hierro, de estructura metálica. El pabellón mexicano para la Exposición internacional de París de 1889, proyectado por Antonio M. Anza con el asesoramiento de Antonio Peñafiel y la colaboración escultórica de Jesús Contreras, no

constituye ninguna intención de revivir la arquitectura prehispánica, que era la única que no se podía revivir. Sencillamente, y por eso se solicitó la asesoría del arqueólogo Antonio Peñafiel, se atendió a los requerimientos de la convocatoria que señalaban que cada país enviara una muestra de lo más típico y apegado a su historia.

Más interesante es la otra obra importante de Anza, la terminación de la penitenciaría de México, basado en un proyecto muy anterior de Lorenzo de la Hidalga (de los años 1850) en el que aplicó la planta radial, tipo de panóptico, que constituía un claro ejemplo de arquitectura funcionalista (**Fig. 73**).

Sin embargo, la gran obra del porfirismo estaba por hacerse y se tuvo que hacer en los momentos en que el régimen disponía de grandes recursos, en pleno auge del eclecticismo y cuando el art nouveau se extendía desde Europa como una corriente vivificadora.

Las nuevas ideas de los arquitectos como Mariscal y Acevedo, verdaderas tesis de arquitectura de vanguardia, fueron más bien semilla sembrada para el futuro, la arquitectura de la revolución, por ejemplo; pero el porfirismo terminó dentro de un eclecticismo todavía decimonónico, aunque su última gran empresa culminara en ese giro de humo de cigarrillo, del art nouveau, en el Palacio de Bellas Artes, (**Fig. 74**) según las palabras de su autor Adamo Boari.

Hacia 1900, el rápido crecimiento de la Ciudad de México obligó al gobierno mexicano a modificar profundamente la composición urbana que ya rebasaba la imagen y la naturaleza de la antigua ciudad virreinal.

El trazo en 1864 del Paseo del Emperador, dispuesto para unir el castillo de Chapultepec con el de Bucareli y la Alameda, obra encargada a los hermanos Agea, agilizó el crecimiento de la Ciudad hacia el poniente, de suelo y clima más agradables.

Derrotado el Imperio, el gobierno de la República le llamó Paseo de la Reforma y en sus costados se abrieron colonias y fraccionamientos para la creciente burguesía, media y alta. La mancha urbana tenía completamente rebasado el viejo concepto de la traza colonial, con la plaza mayor actuando como centro geográfico. El desplazamiento urbano hacia el occidente obligaba a desplazar este otro centro, en el mismo sentido. Por otra parte, se sentía la influencia de los múltiples ejes y los *boulevards* del París Hausmaniano. El lugar adecuado para encontrar un nuevo centro a la ciudad, se encontró en los predios que

había ocupado el convento de Santa Isabel, en el costado oriente de la Alameda. Este punto sería el encuentro de dos grandes ejes, o coordenadas, que cruzarían la ciudad moderna. Un eje, de norte a sur, seguiría como cauce principal la entonces calzada de Niño Perdido; el otro, de oriente a poniente, correría desde la plaza mayor hasta la Alameda, para conectar y prolongarse hasta el Paseo de la Reforma y Chapultepec: sólo que aquí lo estorbaba el Teatro Nacional. La solución fue muy lógica, derribar este viejo teatro y construir otro de gran majestad que señalara el nuevo centro urbano de la ciudad. Un nuevo y grandioso teatro cuya importancia estaría apuntalada por otro edificio de gran significación, el edificio de Correos. Complementarían la importancia de este eje el clasicista monumento a Juárez, de Guillermo Heredia, y lo cerraría el gran palacio legislativo, por el lado poniente. O bien, sesgando hacia el suroeste, el Castillo de Chapultepec al final del Paseo de la Reforma dejando como punto intermedio la columna de la Independencia, construida por Rivas Mercado y cimentada por Gonzalo Garita (Fig. 75).

El primer paso fue recrear el espacio para los nuevos ejes y edificios y así cayó la piqueta sobre el convento de Santa Isabel y el teatro de Santa Anna. El 27 de septiembre de 1904 se iniciaron las excavaciones para los cimientos y el 2 de abril de 1905 se puso la primera piedra del edificio. Para 1916, en que Boari se fue de México, la obra estaba muy avanzada, pero ya congelada por la carencia de recursos, como se puede ver en las fotografías de la época. Los dos cuerpos del edificio estaban casi terminados y por encima de ellos la gran estructura metálica de la media naranja de la cúpula.⁹⁴ La conclusión del palacio quedaría reservada para el arquitecto Federico Mariscal, para otros años (1930) y otra época: el art déco.

El proyecto de Boari era completamente modernista, guardar las proporciones y la simetría clásicas bajo una nueva apariencia, la apariencia de la suavidad y el ondulado ritmo del art nouveau, posibles por las nuevas técnicas de construcción del cemento armado, el vitral y la estructura metálica. En París Guimard y en Bélgica Víctor Orta lo hacían en esos mismos años con gran éxito.

La estructura de acero permitió al nuevo teatro mucho mayores dimensiones que las que había tenido el de Santa Anna. Mayor el diámetro, el número de asientos y la altura en la sala de espectáculos. Más profundidad en el escenario, ampliando las posibilidades para el montaje de obras y la escenografía.

Si la planta tradicional en los teatros venían siendo la de la Scala de Milán y la Ópera de París, con sus tres secciones para el escenario, la sala de espectáculos y el foyer, Boari introdujo una innovación al transformar el foyer en un gran espacio –que él llamó hall- de grandes dimensiones, que puede funcionar independientemente de la sala de espectáculos, para otros eventos de importancia y salas de exposiciones.

El edificio se sustentó sobre una plataforma de acero y concreto. Es conveniente mencionar que en el cálculo de la cimentación intervino el ingeniero Gonzalo Garita, experto en esta materia, pero a poco tiempo de iniciada la obra surgieron desacuerdos entre los dos constructores, a tal grado que Garita renunció a continuar en la construcción. El tiempo revelaría pronto que la salida de Garita fue un error, pues el edificio sufrió un hundimiento que resultó costoso controlar. A diferencia de lo que ocurrió en Bellas Artes, en el edificio de Correos que construyeron los mismos Boari y Garita, no llegó a presentarse ningún hundimiento.

Boari procuró que en la fachada se manifestara la estructura constructiva del edificio, alarde de la arquitectura moderna, de modo que proyectó la fachada principal con un pórtico convexo, semielíptico, con ocho grandes columnas sosteniendo una terraza con la misma planta semielíptica en cuyo fondo se eleva un tímpano esculpido, dentro de una gran archivolta que acusa la cubierta cilíndrica de la nave. En las fachadas laterales se repiten sendos pórticos circulares de menor tamaño. Completa la elegancia del exterior la disposición de siete logias distribuidas a lo largo del edificio.

Otra innovación fue rematar el edificio con una gran cúpula de planta oval, invisible desde el interior, que parece apoyarse en dos semicúpulas o cuartos de esfera de doble curva. La sensación producida por este enlace de tres cúpulas, es de un gran peso que se disuelve y volatiza en el fluir de las curvas del art nouveau.

Para la parte escultórica, Boari viajó a Europa y después de visitar varios talleres y artistas contrató el trabajo de escultura y ornamentación con el italiano Leonardo Bistolfi, el húngaro Geza Maroti y el catalán Agustín Querol. A Bistolfi se debe el bellissimo tímpano de la portada principal, con La armonía al frente y los grupos El Beso, El dolor y La tristeza en altorrelieve, así como los grupos rampantes en la archivolta La música y La inspiración. A Geza Maroti se debe el remate de la cúpula, con el águila mexicana posada en un pedestal que rodean cuatro aladas mujeres. Del mismo artista húngaro es el plafón,

purísimo Jugendstil, con Apolo y las musas que cubren el lunetario, y el arco mural del proscenio. Los cuatro pegasos, pensados como remates para los cuatro ángulos del gran cubo que cubre el escenario. Ahora por algunos avatares se encuentran en la explanada que se extiende al frente del teatro, fueron modelados por Agustín Querol.

Al exterior, el teatro se convertía ciertamente en el corazón de la nueva ciudad, guardado al poniente por el gran espacio verde de la Alameda, al que se unía mediante una pérgola, y con la vista principal al sur, descendiendo por una larga y amplia escalinata, de suave curva, dividida por jardineras que le proporcionarían, si se hubieran realizado, la alegría y la frescura del múltiple cromatismo de sus flores.

La otra gran obra de Boari, integrada en este espacio transformado en nuevo centro urbano, fue el Palacio Postal o Nueva Casa de Correo (**Fig. 76**) en la esquina de Tacuba y el hoy Eje Central, calle de santa Isabel en ese tiempo. Se construyó para albergar la Dirección General de Correos y se otorgó el contrato a Boari y Garita. Katzman sugiere⁹⁵ que fue por una especie de compensación para el arquitecto italiano, al no haberle otorgado el contrato para la construcción del Palacio Legislativo, en cuyo concurso había obtenido un primer segundo lugar. La protesta de Boari tenía fundamento, porque en la convocatoria se había prometido un primer premio y dos segundos, y no tres segundos como se publicó en los resultados, de manera que el suyo había sido “unánimemente declarado el mejor”.⁹⁶

El 14 de septiembre de 1902 se colocó la primera piedra por el General Díaz y para el 17 de febrero de 1907 el mismo presidente inauguró el edificio, en solemne ceremonia: la construcción se asentó sobre una plataforma de viguetas de acero ahogada en concreto, y en palabras del mismo Garita “se siguió el sistema de esqueleto constituido por columnas y viguetas de acero las cuales, ligadas íntimamente, garantizan mejor la estabilidad de la obra. Los muros se calcularon al mínimo grosor para aligerar el peso total, utilizando para ello tabique revestido con sillares de piedra blanca de Pachuca.

Bajo una apariencia italianizante, tenemos en él un rico eclecticismo y dentro de los juicios emitidos sobre su conclusión el más acertado parece el de Justino Fernández:

“proyectado en un estilo híbrido, medio renacimiento italiano y medio gótico isabelino en sus detalles, todos de un excelente acabado. Tiene la ventaja de que su estructura es moderna y así, no obstante sus leones, angelitos, flores,

hojarasca y calados venecianos, logias y demás, se planta fundamentalmente buena⁹⁷

La parte metálica, tan importante en la construcción como en lo decorativo interior, fue hecho en Italia por la Fondería del Pignone, de Florencia y aquí sí, para el diseño de toda esta decoración interior intervinieron maestros y exalumnos de la Escuela de Bellas Artes como Enrique Alciati, Manuel Concha, José Tovar y Leopoldo Godoy.

La obra pictórica fue del artista italiano Bartolomé Galloti, quien realizó una serie de diez cuadros para el friso del salón de recepciones, pintados al temple, representando niños portadores de instrumentos y objetos relacionados con el correo y las comunicaciones.⁹⁸

No podemos dejar de mencionar otro edificio que se integró a este núcleo urbano, el Palacio de Comunicaciones, aunque su autor fuera ajeno a la Escuela de Bellas Artes. Silvio Contri (1856-1933) nació en la Toscana, Italia, pasó a México y en 1902 obtuvo el contrato para construir un edificio destinado a la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, en los terrenos que antaño ocupara el viejo Hospital de San Andrés. La edificación se inició en 1902 y concluyó en 1911, de manera que su inauguración ya no la hizo Díaz, sino Madero. Es también un edificio ecléctico, en el que se acusa la influencia italiana, específicamente la florentina del renacimiento. Tiene estructura metálica y muros de concreto con revestimiento de cantera gris traída de los bancos de San Martín Xaltocan, Tlaxcala.⁹⁹ El bronce ornamental se fundió en la misma Fondería del Pignone y la obra pictórica la realizaron Mariano y Carlo Coppedé, florentinos, quienes desarrollaron en el plafón del Salón de recepciones, la escalera principal y el salón de telegramas, programas alusivos al progreso de la patria, la industria, el comercio y las comunicaciones.

¹ AAASC, Doc. 1288; El mismo Tolsá afirmaba que desde 1803 se le había creado por aclamación académico de mérito en arquitectura.

² *Ibid.*, Doc. 1564.

³ *Ibid.*, Doc. 1335.

⁴ *Ibid.*, Docs. 1946, 2001

⁵ *Ibid.*, Docs. 1285, 5295

⁶ *Ibid.*, Doc. 2144.

⁷ *Ibid.*, Doc. 3558.

⁸ *Ibid.*, Doc. 3824

⁹ *Ibid.*, Doc. 4708

¹⁰ *Ibid.*, Doc. 5295.

¹¹ *Ibid.*, Doc. 5731.

¹² *Ibid.*, Docs. 10154, 10176.

- ¹³ Ibid, Doc. 5932.
- ¹⁴ Ibid, Doc. 6246.
- ¹⁵ Ibid, Doc. 5555
- ¹⁶ Manuel Francisco Álvarez, El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México, México, A. Carranza y Comp Impresores, 1906, p.p 81-115
- ¹⁷ Ibid, p. 97.
- ¹⁸ AAASC, Doc. 5901
- ¹⁹ Álvarez, Op. Cit., p. 81
- ²⁰ Esta medalla fue también la causa de la polémica entre Bernardo Couto y el conde de la Cortina.
- ²¹ Álvarez, Op. Cit., p. 111.
- ²² AAASC, Doc. 6152.
- ²³ Ibidem
- ²⁴ Ibid, Doc. 6155
- ²⁵ Ibid, Doc. 6159.
- ²⁶ Álvarez, Op. Cit., p.p. 18-20.
- ²⁷ AAASC, Docs. 10372, 10428
- ²⁸ Ibid, Doc. 6358.
- ²⁹ Ibid, Doc. 6576.
- ³⁰ Álvarez, Op. Cit., p. 27.
- ³¹ AAASC, Doc. 4728.
- ³² Ibid, Docs. 5867, 5868
- ³³ Ibid, Doc. 6325: "La dicha colección quedará formada de 36 grandes dibujos, con las dimensiones, cada uno, de un metro de largo por 0.70 metros. En la primera serie de cuadros estarán dibujados y acuarelados los órdenes arquitectónicos griego, romano, pompeyano y del renacimiento en Italia del 1500, copiados de los monumentos más célebres de la antigüedad, y en los últimos seis cuadros se harán varias aplicaciones de estos órdenes en reproducciones de algún proyecto muy sencillo".
- ³⁴ Ibid, Doc. 6712.
- ³⁵ Ibid, Doc. 6140.
- ³⁶ Ibid, Doc. 6621.
- ³⁷ Ibid, Doc. 6547.
- ³⁸ Ibid, Docs. 6472, 6872
- ³⁹ Álvarez, Op. Cit., p. 130
- ⁴⁰ AAASC, Doc. 7281.
- ⁴¹ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p. 433
- ⁴² Ramón Vargas Salguero, (coordinador) Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, Vol III, El México Independiente, Tomo II, Afirmación del nacionalismo, coordinador general Carlos Chanfón Olmos, México, UNAM-FCE, 1998, passim.
- ⁴³ Ibid, p. 182.
- ⁴⁴ Mayor información sobre estos planes se encuentra en Báez Macías, introducción a Guía del archivo... (1867-1907), Vol. I, p.p. 42-60.
- ⁴⁵ AAASC, Doc. 6288.
- ⁴⁶ Ibid, Doc. 5817
- ⁴⁷ Israel Katzman, Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, UNAM, 1973, p. 266.
- ⁴⁸ AAASC, Doc. 9684.
- ⁴⁹ Ibid, Docs. 7541, 8319.
- ⁵⁰ Ibid, Doc. 7203
- ⁵¹ Katzman, Op. Cit., p.p. 267-268
- ⁵² Ibid, p. 268.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ AAASC, Doc. 7136.
- ⁵⁵ Ibid, Doc. 6478
- ⁵⁶ Katzman, Op. Cit., p. 271
- ⁵⁷ Ibid, p. 295.
- ⁵⁸ AAASC, Doc. 9656.

-
- 59 Ibid, Doc 6246
- 60 Ibid, Doc. 6547.
- 61 Ibid, Docs. 7066, 7619.
- 62 Ibid, Docs 6576, 6891
- 63 Katzman, Op. Cit., p 287
- 64 Federico Mariscal, "Los sanatorios desde el punto de vista de la arquitectura y la higiene", en El arte y la ciencia, Vol XI, No 12, México, 1910, p. 45
- 65 Martha Olivares. A propósito de la vida y obra de Antonio Rivas Mercado, México, Instituto Politécnico Nacional, 1996, p 147
- 66 Ibid, p. 151.
- 67 Ibid, p 152.
- 68 Vargas, Op. Cit., p. 34
- 69 Ibid, p. 260; Apud, Katzman, Op. Cit., p 279.
- 70 Vargas, Op. Cit., p 261
- 71 Ibid, p 260.
- 72 AAASC, Doc. 6272.
- 73 Álvarez, Op. Cit., p. 11.
- 74 AAASC, Doc. 7545
- 75 Ibid, Doc. 7848
- 76 Vargas, Op. Cit., p. 261
- 77 Ibid, p. 262.
- 78 Ibid, p p 262-263
- 79 Katzman, Op. Cit., p. 293.
- 80 Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p p.367-371
- 81 Vargas, Op. Cit., p. 266.
- 82 Ibid, p. 272.
- 83 Ibid, p 273.
- 84 Olivares, Martha, Op. Cit., p. 74
- 85 Vargas, Op. Cit., p 267.
- 86 Ibid, p.p. 268-269
- 87 Jesús T. Acevedo, Disertaciones de un arquitecto, Prólogo de Justino Fernández, notas de Alfonso Reyes y Federico Mariscal, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, p. 50.
- 88 Ibid, p. 89.
- 89 Katzman, Op. Cit., p. 278.
- 90 Schroeder Cordero, F. Arturo, Op. Cit., p p. 40-41.
- 91 Katzman, Op. Cit., p p 280-281
- 92 Ibid, p 274.
- 93 Ibid, p p 196-198.
- 94 La Construcción del Palacio de Bellas Artes, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, p. 186.
- 95 Schroeder, Op. Cit., p. 34.
- 96 Olivares, Martha, Op. Cit., p. 101.
- 97 Fernández, Justino, Arte Moderno y Contemporáneo..., p 179.
- 98 Schroeder, Op. Cit., p. 33
- 99 Ibid, p. 44.

Capítulo XII.

Grabado

A la muerte de Jerónimo Antonio Gil, ocurrida el 18 de abril de 1798,¹ y según el opúsculo de Sebastián Navalón la dirección de grabado en hueco y la grabaduría mayor de la Casa de Moneda de México quedaron en Tomás Suría, uno de los discípulos que le habían acompañado desde España, quizás el más notable, dibujante en la expedición de Alejandro Malaspina y autor del retrato de Gil que pasó al grabado Fernando Selma.

Existía un acuerdo de la Junta de Gobierno desde 1785 en el sentido de que el grabador mayor de la dicha casa sirviera al mismo tiempo como director particular en el ramo de grabado en hueco en la Academia,² pero lo cierto es que en ningún documento se hace referencia a Suría ni a nadie más con carácter de director.

Hasta 1817 aparece un grabador, Francisco Gordillo, autorizado para hacer tasaciones en materia de grabado.³ Para 1818 el mismo artista se ostentaba como grabador principal de la Casa de Moneda.⁴ En la Guía de forasteros de 1820, este Gordillo quedaba incluido como tallador principal de la Casa de Moneda y como director de grabado en la Academia.⁵ En 1828 fue suspendido porque era español y como consecuencia de la Ley de 18 de mayo de 1828, aunque parece que esta sanción solamente le afectó en el cargo de tallador, pues el de director de grabado lo detentaba hasta 1830.⁶

Existe un vacío, desde esta última noticia hasta el año de 1843, en que se publicó el decreto de Santa Anna que contemplaba la dotación de la plaza de un director de grabado con sueldo de tres mil pesos anuales. Al año siguiente, en 1844, el ministro Baranda exhortaba a la Junta de Gobierno para que proveyera dicha dirección, por ser el titular de ella el encargado de calificar la acuñación de Moneda.⁷ Hasta entonces, la calificación de las monedas acuñadas en alguna de las casas ya establecidas en México⁸ se encomendaba a Patiño Ixtolinque, que además de la escultura había destacado en las clases de grabado, pero a su muerte hubo que recurrir a artistas de muy escasos méritos.

El 30 de abril de 1846 se contrató en Londres a Santiago Baggally (John James Baggally), discípulo de William Wyon, grabador principal en las cortes de Jorge IV y Victoria. Baggally devolvió al grabado la calidad y la belleza que había tenido en la época de Jerónimo Antonio Gil

La medalla que acuñó para celebrar la inauguración del Mercado de San Juan, (Fig. 77) la misma que por su inscripción provocó la polémica entre Bernardo Couto y el Conde de la Cortina, alardeando cada uno de su erudición latina, es una muestra de su talento y habilidad de grabador. Estuvo en México hasta 1860, en que no pudiendo ya el gobierno mexicano pagarle el sueldo de tres mil pesos anuales que devengaba, lo despidió nombrando en su lugar a su discípulo Sebastián Navalón, designado el 24 de junio de dicho año por la Junta de Gobierno.⁹

Durante los catorce años de su magisterio Baggally formó un buen grupo de grabadores: Vicente Villegas, Mariano Sagaón, Luis Mateos, Néstor Rivera, Cayetano Ocampo, Antonio Flores, Emilio Rodríguez, Antonio Espíritu y Sebastián Navalón.

Desde Francisco Gordillo cesó la vinculación en una sola persona de los oficios de grabador de la Casa de Moneda y director de grabado en la Academia, aunque fueron discípulos de Baggally quienes trabajaron en las diferentes casas de moneda. En la de México estuvieron Pedro Soriano, Luciano Rivera y Albino del Moral. En la Casa de Moneda de Hermosillo trabajó Antonio Espíritu, en la de San Luis Antonio Flores, en la de Guadalajara Albino del Moral.

Las clases de grabado tuvieron un renacimiento con la presencia de Baggally. Del folleto de Navalón y los documentos del archivo se infiere el entusiasmo con que trabajaron sus discípulos. En las salas de grabado de las exposiciones se exhibieron sus trabajos, a veces solamente estudios, modelos en cera o troqueles, pero la producción parece bastante grande.

De Vicente Villegas, que ingresó en 1844, se citan Apolo, Venus de Medicis, los Naúfragos, alegorías de La Biblia y La Medicina y los bustos de La reina Victoria y la señora Mercedes Espada de Bonilla.

Mariano Sagaón ingresó en 1845 pero fue un alumno malogrado pues murió en 1851 cuando aún era pensionado. Se citan de él Alegoría de la ciencia, las medallas en cera de San Juan de Dios y Moisés y un grabado de La ocupación de Egipto por los franceses.¹⁰

Luis Mateos ingresó en 1849,¹¹ estuvo pensionado entre 1853 y 1856 y para 1859 ya lo encontramos como segundo grabador de la Casa de Moneda de Guadalajara.¹² Volvió a la Academia en 1861 y de sus obras se menciona un retrato en cera de Napoleón y estudios

para un Fauno, Mercurio y Paris, un grabado de La Magdalena y un retrato de Bernardo Couto. Murió en 1862.

Néstor Rivera ingresó en 1847, estuvo pensionado de 1851 a 1856 y trabajó un Baco, Alegoría de la música, La cosecha, Fauno, los bustos de Buffon y El Salvador y León dominado por la armonía de la música de Apolo.

Antonio Spíritu estuvo pensionado entre 1858 y 1864. Suspendió unos años sus estudios para ir a trabajar a la Casa de Moneda de Hermosillo¹³ y regresó en 1872.¹⁴ Se citan suyos un Cupido y los bustos de Miguel Ángel y Schiller.

Albino de Moral obtuvo un premio en 1848, que le valió una pensión. En 1852 se marchó a trabajar en la Casa de Moneda de Guadalajara¹⁵ y en esa misma ciudad fundó, junto con Felipe Castro, la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y Ciencias.¹⁶ Regresó a trabajar a la Casa de Moneda de México y para 1890 fungía como primer grabador de la Oficina Central de grabado en México.¹⁷ Cuando menos se citan sus estudios para las monedas de oro que llevarían el retrato de Hidalgo.

Francisco Torres estudió entre 1848 y 1855, obtuvo premios por unas copias de los bustos de Rafael y Talía y por los grupos de San Jorge y el dragón y Pan enseñando a tocar la flauta a Olimpo.

José Velasco ingresó hacia 1848 y dejó un busto de Calígula y un retrato de Jerónimo Antonio Gil.

Emilio Rodríguez hizo bustos de Carlo Magno y La reina Victoria.

Felipe de la Barrera hizo un busto de Apolo.

El 30 de mayo de 1860 la Junta de Gobierno dio por terminado el contrato con Santiago Baggally¹⁸ y el 24 de junio siguiente nombró a Sebastián Navalón “encargado” de grabado en hueco.¹⁹ El nombramiento de “encargado” era para pagarle un sueldo mucho menor, seiscientos pesos anuales (Clavé ganaba tres mil y Cavallari casi dos mil ochocientos). En 1861 obtuvo el nombramiento definitivo de director, que conservó hasta 1876 en que fue substituido por Cayetano Ocampo²⁰ aunque para entonces ya no era director sino únicamente profesor de grabado, en virtud de las modificaciones impuestas por la Ley de Instrucción Pública de 1867. En 1877 pasó Navalón a la Oficina Inspectoral del Timbre y poco después a la Casa de Moneda de Oaxaca, ciudad en la que fundaría un Escuela de Artes y Oficios.

Según Romero de Terreros²¹ su mejor obra fueron los troqueles que preparó para las casas de Moneda de México, Guadalajara y San Luis, y las medallas que hizo para el mérito militar, el mérito artístico y el mérito científico. Habría que agregar su estudio para el Apolo de Belvedere, un sello con la cabeza de Maximiliano, La libertad, El monumento a Iturbide y los troqueles para una medalla de Humboldt.

Cayetano Ocampo, que substituyó a Navalón en la clase, había ingresado a la Academia por los años cincuenta, pues en 1851 obtuvo sus primeros premios con los bustos de Séneca y Laocoonte. Más tarde nuevos premios por un Hércules niño y un busto de Rembrandt. Ya siendo profesor acuñó las medallas al Mérito Marinero y la conmemorativa del Congreso de Americanistas de 1895. Se mencionan también los bustos de Mercurio y La Magdalena. Suya fue también la medalla que la Escuela de Bellas Artes mandó acuñar para celebrar en 1881 el centenario de la fundación de la Academia. Cayetano Ocampo fue también encargado de la galería de grabado.

Sebastián Navalón tuvo como discípulos a Ponciano Guadarrama, José Dumaine, José Ponce y Alberto Montiel. Los de Cayetano Ocampo fueron Luis Cisneros, Felipe Pantoja, Antonio Riva Palacio y Agustín Ramírez.

Ponciano Guadarrama murió joven, todavía estudiante en 1862, pero ya tenía presentados trabajos interesantes como un Calendario azteca en marfil, medalla conmemorativa para la Iglesia de Loreto, el Colegio de Minería y la Estatua de Carlos IV, más los bustos de Niobe, Napoleón, César Augusto y Vicente Guerrero.

Agustín Ramírez disfrutaba una pensión en 1877 y presentó trabajos como Alegoría de la ciencia, Busto de Apolo, Primavera, Otoño, Venus de Milo, Cabeza de Mercurio y La caza, copia de Tenerani.

Luis Cisneros estudió ente 1885 y 1896. Dejó una medalla de Cristóbal Colón y trabajos en cera sobre La América, El otoño, La abundancia y los bustos de la Emperatriz Eugenia y Aquiles.

Felipe Pantoja era alumno en 1873 y terminó sus estudios en 1894. Dejó una Cabeza de Calígula, un busto de Luis XVI y estudios en cera para La Astronomía y La América.

De Antonio Riva Palacio se citan dos estudios en cera: La libertad y Niobe.

De José Dumaine se citan los bustos de Diana e Iturbide. En 1869 estuvo propuesto para substituir en la clase a Navalón, durante una licencia de éste.

En la renovación de las bellas artes, y no sólo en ella, sino a todo lo largo del siglo XIX, fue el grabado la hija raquítica y cenicienta, por la poca producción y la menor creatividad que exhibió ante la pintura, la escultura y la arquitectura.

Tras la desaparición de Fabregat y los discípulos de Jerónimo Antonio Gil, la enseñanza y la práctica del grabado cayeron en una penosa decadencia. El grabado en lámina o en dulce, en particular, habría de enfrentar la competencia de la litografía, introducida en México por Claudio Linati en 1826, destinada a convertirse en el medio más importante de ilustración durante el siglo XIX.

En la Academia, muerto Fabregat, la clase de grabado en lámina quedó vacante, hasta que el 29 de enero de 1811 presentó una solicitud para desempeñarla el grabador Pedro Vicente Rodríguez, natural de Valencia, que había hecho sus estudios en Madrid y Sevilla.²² La obtuvo, pues para 1812 ya acordaba con los otros directores particulares y en 1816 ya se anteponía el título de director de grabado en dulce.²³ Como le tocaron los años de la guerra, su producción fue escasa, y sus clases raquíticas por la falta de alumnos y recursos. A esto hay que agregar una disminución que tuvo en sus sueldos, embargados por haber salido fiador de un desfalcado administrador del Marquesado del Valle, en 1818. Consumada la independencia, ante la inevitable reacción contra los peninsulares y carente de todo estímulo en su trabajo, decidió regresar a España, en 1822, bajo el pretexto de hacer un viaje de estudio. Se le debían 2822 pesos de sueldos vencidos, que se le pagaron con una incobrable libranza girada contra el agonizante Tribunal del Consulado, y aunque es seguro que nunca pudo hacerla efectiva, se marchó con sus propios medios, pues no se volvieron a tener noticias suyas en la Academia. Además, su probable viaje coincide con el cierre de la institución.

En 1824, cuando la Academia reabrió sus clases, se dijo que la dirección de grabado en dulce estaba vacante, por lo que se procedió a nombrar a Manuel Araoz, en marzo de 1824, aunque sólo se le confirió en el cargo de subdirector. Es seguro que, ante la escasez de dinero, se procurara proveer solamente las plazas de subdirectores, en caso de vacantes, por estar ellas dotadas de menor remuneración. El 13 de marzo de 1824, Araoz agradeció su nombramiento.²⁴ Figuraba desde 1818 como empleado de la Academia, seguramente alumno pensionado, pues en 1820 renunció a dicha pensión en la escuela, por haber obtenido otra en la Casa de Moneda.²⁵ De su actividad como profesor hay muchas

referencias; las hay muy pocas de su actividad como artista, pues solamente se cita una lámina que abrió sobre el duque Dándalo, encargada por el gobierno de la República.

En 1834 falleció el director general, Pedro Patiño Ixtolinque, y la Junta de Gobierno propuso a Araoz como director general interino, en su sesión de 6 de septiembre de 1834.²⁶ El grabador, que se revela como un hombre honesto y sencillo, rechazó en principio el nombramiento, al día siguiente de que le fue comunicado, argumentando que no se consideraba capaz para desempeñar tan alto cargo, pero el acuerdo de la Junta fue ratificado por el Presidente de la República, venciendo así la modestia del artista, con fecha 10 del mismo mes.²⁷ Algunos meses después, Araoz obsequió al gobierno, en señal de agradecimiento, una medalla que acuñó representando una alegoría sobre el valor heroico.²⁸

La Academia trabajaba mal, agobiada por una incurable pobreza que contribuía a provocar fricciones entre los pocos profesores que sólo por su vocación a la docencia seguían trabajando en sus clases, como fue alguna que surgió entre Araoz y Miguel Mata, el director de pintura. La salud del grabador empezaba a flaquear en 1842, cuando tuvo que solicitar una licencia para someterse a un tratamiento médico, pero hay constancias de que siguió en su cargo durante todo el año de 42. Murió el 18 de mayo de 1843.²⁹

El decreto de 2 de octubre de 1843 preveía en sus artículos la contratación de un artista europeo que viniera a hacerse cargo de la dirección de grabado que desde la muerte de Araoz permaneció vacante, pero fue hasta enero de 1845 que la Academia solicitó, por medio del ministro José María Montoya, se encargase a los académicos de San Lucas, de Roma, propusieran ternas para elegir a los artistas que México quería contratar. En lo tocante al grabado, el ministro contestó que los maestros Girometi y Cervara (los más prestigiados) no podían ni siquiera reunir una terna, por falta de estudiantes avanzados en dicho ramo,³⁰ lo que hizo que la Junta de Gobierno de San Carlos se decidiera entonces a buscar un grabador en Inglaterra, país que tenía establecida una gran tradición en este oficio. El 1º de abril de 1853, el encargado de la Legación Mexicana en Londres, Francisco Facio, informó que había encontrado un grabador, George Austin Periam, de 50 años, católico, casado y sin hijos, sobre el que recaían excelentes recomendaciones. El contrato se firmó el 14 de abril de 1853, con duración de 5 años y sueldo de tres mil dólares anuales.³¹ En junio se embarcó Periam, trayendo consigo tres cajones que contenían, el uno libros

remitidos para el Museo Nacional, los otros instrumentos, útiles y láminas para la enseñanza del grabado.³²

Periam estuvo en la Academia hasta 1860. Su contrato de cinco años había vencido en 1858, pero él siguió al frente de su dirección hasta que en 1861 el gobierno pretextó que, debido a la escasez de recursos que nuevamente aquejaba a la Academia, daba por cancelados los contratos vencidos de Periam, Baggally y Landesio. En su breve estancia, Periam dejó muestras de su pericia, como los grabados que publicó Abelardo Carrillo y Gariel,³³ uno de ellos reproduciendo El Diluvio de Francesco Coghetti, en el que se puede admirar la finura y la precisión del grabado académico.

Periam, durante su breve estancia, tuvo varios discípulos: Miguel Pacheco, Francisco Torres, Luis S. Campa y Buenaventura Enciso. Los dos últimos fueron quienes sobresalieron y llegaron a ser parte de la Academia.

Campa nació en 1838 e ingresó a la Academia hacia 1852, cuando se le cita por primera vez entre los alumnos premiados en las clases de dibujo. Para la VIII Exposición del año 1855 exhibió dos trabajos: Los amores de Mazeppa, lámina en cobre, y Busto de Rosini, grabado al aguafuerte,³⁴ que acreditaron su mérito para la pensión que le fue conferida y que hacía ya un año tenía solicitada alegando sus adelantos en el trabajo de la lámina. En alguna ocasión Campa se ufano de haber servido como criado en la casa de Clavé y como intérprete de George Austin Periam, su maestro, de quien debió ser muy allegado; pero esto lo hacía seguramente como un gesto de presunción. Era un buen alumno pero le gustaba hacerse notar, como la ocasión en que pidió se le dispensara de asistir a la clase nocturna de grabado en hueco, bajo el pretexto de que el trabajo en el lente iba quemando la vista, y ponía como ejemplo el caso de Miguel Pacheco, su condiscípulo, que afirmaba había perdido la vista de un ojo. Sabemos que exageraba porque Pacheco no quedó impedido de la vista, sino que, a petición del mismo Periam, se encargó de enseñar el grabado en madera, especialidad en la que había sobresalido. En otra ocasión alegó su dificultad para asistir a la Escuela, pues afirmaba que vivía en un barrio muy peligroso (Santa María la). Finalmente, se dio el caso de que, al solicitar una gratificación por unas láminas que abrió y que se utilizaran para hacer unas litografías que se obsequiaron a los suscriptores de una Exposición, vanidosamente se dirigiera al director de la academia para decirle “Vuestra señoría sabe que no hay en México quien pueda desempeñar

medianamente dicho arte, si no soy yo, que tengo algunos conocimientos en la materia”³⁵ En 1858 venció el contrato de Periam, y aunque el maestro siguió en la clase, Campa presentó ante la Escuela un proyecto, que fue desechado, en el que proponía que la clase de grabado en lámina se dividiera en dos, una para el buril y una para el aguafuerte, a la espera de que a él se le asignara la segunda. “Ya es tiempo [afirmaba con su acostumbrada pretensión] que estos mismos mexicanos empiecen a hacer algo en su patria”³⁶

Otra lámina que presentó muy elogiada, en la Exposición de 1856, fue La fuga de la condesa Matilde, y otras que presentó para las subsecuentes exposiciones San Francisco de Paula, Interior de un convento de capuchinos, Lectura del periódico, Éxtasis de San Francisco, Juana de Arco y San Pablo apóstol.

En 1860 el gobierno de la República dio por terminado el contrato de Periam, alegando que desde 1858 estaba concluido y que la escasez de recursos obligaba a suspender a los profesores extranjeros Periam, Baggally y Landesio. Campa, como el discípulo más adelantado, asumió la dirección a partir de 1861, perpetuándose en ella durante más de cuatro décadas.

En 1865, cuando ya la Academia era Imperial y dependía de Maximiliano, Campa pudo hacer un viaje de un año a Europa, para perfeccionarse y adquirir útiles e instrumentos en la enseñanza del grabado. Y sin duda que aprovechó el viaje. En Florencia quedó maravillado ante las puertas del baptisterio de Ghiberti, de las que trató de obtener unos moldes, infructuosamente; y cuando vio en París los vaciados de los frescos del Partenón, su proclividad al clasicismo lo llevó al éxtasis: “es lo más bello que jamás he visto [...] la obra más sublime que el arte de la escultura ha podido producir”³⁷

Debido a su prolongada dirección, Luis Campa formó un buen número de grabadores, prácticamente todos los que ingresaron a la carrera durante la segunda mitad del XIX, como Tomás de la Peña, Miguel Castillo, Agustín Ocampo, Jacinto Enciso, Valeriano Lara, Miguel Portillo, Francisco Bustamante, Ambrosio Tirado, José Troncoso, Eusebio Lezama, José R. Pedraza y Emiliano Valadez.

Bajo el nombre de Enciso se agrupa toda una familia de grabadores: Buenaventura (o Ventura), Jacinto, Cecilio y Juvencio. El más importante es Buenaventura, el fundador de la dinastía. En los documentos más antiguos que se refieren a este grabador es frecuente encontrarlo con el apellido Sánchez Enciso, pero andando el tiempo este apellido se fue

simplificando hasta quedar solamente como Enciso. Ventura surge con su primer premio, en dibujo de la estampa, en el año 1853. Para 1854 obtuvo una pensión que disfrutó hasta 1862, y a pesar de su petición de prórroga le fue retirada, pues dichas pensiones dentro de la Academia no podían otorgarse por mucho tiempo.

Como alumno obtuvo premios por un San Tadeo en 1857, una cabeza de la Virgen María trabajada en acero y un Plano del Distrito de México abierto en 1864.³⁸

El 10 de enero de 1866 fue nombrado profesor adjunto de grabado en lámina³⁹ e implícitamente impresor de la clase de grabado, pues enseguida se hizo cargo de los dos mil ejemplares de grabados que se destinarían para los suscriptores de la Exposición de dicho año. Seguramente que en agradecimiento por este nombramiento, trabajó el grabado de San Carlos Borromeo, tomado de la escultura de Vilar, que dedicó a los emperadores Maximiliano y Carlota.⁴⁰

El documento 6460 del Archivo de la Academia contiene un interesante informe de Enciso sobre la conservación de las más de cincuenta láminas en cobre y en acero que se guardaban en la Academia y que quedaron bajo su cuidado. Detalla el minucioso procedimiento que se seguía para mantenerlas limpias y a salvo de la oxidación y hace una lista de las que ya tenía limpias y las que quedaban por limpiar. Entre las primeras, por ejemplo, Cabeza de Canova, Cupido, San Tadeo, Santa Cecilia, etcétera, y entre las segundas La Virgen de Guido, Don Quijote, San Gabriel, etcétera.

En 1869, pese a sus coqueteos con el Imperio y de acuerdo con las nuevas leyes de Instrucción Pública obtuvo, el 9 de agosto, el nombramiento de conservador de los objetos de las clases de grabado en lámina y en hueco que desempeñó hasta julio de 1873, en que fue sustituido por Cecilio Enciso.⁴¹

De Jacinto Enciso solamente sabemos que fue pensionado en grabado entre 1870 y 1877, y que obtuvo premios por sus grabados de La Magdalena y del Conde de Egmont;⁴² de Juvencio que estuvo pensionado entre 1902 y 1905, y de Cecilio que, además de sustituir a Ventura, terminó ochocientos ejemplares, en colaboración con Valeriano Lara, del Plano geológico del distrito minero de Tlalpujahua.

Tomás de la Peña era alumno en 1867, ganó una pensión en 1868 y trabajó como grabador en la oficina del timbre.

Agustín Ocampo fue premiado en 1868 por un grabado en madera. En 1878 terminó un Galileo que adquirió la escuela y litografió un proyecto de penitenciaría. En 1881 se le pagaba como conservador de las galerías de grabado, pero al año siguiente se le suspendió acusándole de que tenía la galería sumida en el abandono.⁴³

Valeriano Lara estaba premiado y pensionado en 1867. Al año siguiente trabajó con Cecilio Enciso en las ochocientas litografías del distrito minero de Tlalpujahua. En 1871 marchó a Toluca y perdió la pensión y al parecer también la vocación, porque no se le vuelve a mencionar en los archivos ni en las exposiciones.

Miguel Portillo aparece como alumno premiado en 1869. En 1873 volvió a ser premiado, esta vez por su lámina de San Juan copiada de Ingres. En 1877 hizo en madera el retrato de Miguel Mata y Reyes. Para la XIII Exposición regaló un grabado para que se obsequiara a los suscriptores, La aldeanita, sobre un cuadro de Richard. En 1887 ganó otro premio con El castillo de Emaús de Zurbarán. Desde 1885 se le cita como conservador de la galería de grabado, seguramente en sustitución de Ocampo, pero en 1891 fue objeto de un extrañamiento en que lo acusaron de negligencia. La Ley de 14 de enero de 1903 suprimió la plaza de conservador de grabado, de manera que Portillo tuvo que hacer la entrega de las colecciones que custodiaba. La de medallas pasó al Museo Nacional en 1904 y la de grabado en lámina al profesor Campa, quien en 1905 formó una colección con los trabajos de sus alumnos.

De Francisco Bustamante hay pocas noticias. En 1874 era alumno y en 1879 consiguió una pensión. Hizo grabado en madera y en 1885 expuso Otelo y Desdémona, basado en un cuadro de González Pineda.

Ambrosio Tirado era pensionado en 1885, pero por irregularidad en su asistencia le retiraron la pensión.

Eusebio Lezama era alumno en 1870 y recibió un premio en 1899. Se menciona suyo un retrato de Carmen Romero Rubio.

Sin duda que el discípulo más importante de Campa fue Emiliano Valadez. No hay mucha información de su estancia como alumno, pero el hecho de que hubiera sido becado induce a pensar que era de buen aprovechamiento, aunque irregular. Desconocemos su año de ingreso, pero hay noticias de que fue premiado en 1889, 1890 y 1899, aunque consta

también que en 1891 le fue suspendida la pensión por sus faltas de asistencia. En 1903 fue uno de los alumnos que protestaron contra el cierre de la clase de grabado.

En 1904 solicitó una beca que interesó a las autoridades, porque era el momento en que la existencia misma de la clase peligraba y la única vía para salvarla era su revaloración, a la luz de las vivificantes aires de la vanguardia europea. Para obtener la beca, Valadez se sometió a un examen riguroso, consistente en tres pruebas: la primera fue dibujar la cabeza de Rembrandt, la segunda abrir una lámina con una alegoría de la pintura, y la tercera hacer una copia al aguafuerte de El maestro de Induno. Antonio Fabrés, que era parte del jurado, le calificó con el mejor elogio: “dibuja y compone como no es común entre estos artistas, pues más bien la misión de grabador consiste en salir airoso de las copias de cuadros”.

Para fines de 1905 Valadez ya se encontraba en París. Entre las instrucciones que llevaba estaban las del Director de la Oficina Impresora de Estampillas, donde trabajaba, para aprender el manejo de las nuevas máquinas para rallar y los nuevos sistemas para templar láminas de acero y troqueles.

En 1907 Valadez remitió un informe satisfactorio.⁴⁴ Las nuevas técnicas que vio en Europa le entusiasmaron. Se ufanaba de estar entre los alumnos con mejores notas en la Escuela de Estienne, en donde practicaba el grabado al buril con los nuevos procedimientos “que aseguraban más arte y menos energía física”. Hacía un elogio, quizás algo desmedido pero muy propio de la época, del grabado comercial, del que decía podría “hermanarse con el dibujo artístico”. Agregaba tener aprendidas buena cantidad de fórmulas de mordentes, máquinas para abreviar trabajo y los nuevos procedimientos fotomecánicos. Terminaba el informe diciendo que ya un grabado suyo estaba aceptado en el salón, lo que significaba una gran distinción.

La fundación de la Academia de San Carlos coincidió con un momento de renovación del grabado en España, impulsado por Carlos III, cuyo fruto fue la generación de artistas como Manuel Salvador Carmona, Fernando Selma, Alfonso Cruzado, etcétera. Por algo, en nuestros estatutos se incluía al grabado en el mismo rango que la pintura, la escultura y la arquitectura. El auge de este oficio elevado a arte liberal respondía a las necesidades surgidas de la multiplicación de las Casas de Moneda y a la gran empresa editorial de la Corona a través de la Imprenta real, fundamentalmente, cuyas magnas

ediciones demandaban grabadores de primera línea. Fue la misión de Gil y Fabregat en la Nueva España.

Sin embargo, ese florecimiento fue de corta duración debido a la introducción de la litografía, destinada a substituir al grabado como medio de ilustración.

En la reorganización de 1843 se seguía contemplando la importancia del grabado y por eso se contrató a Periam, pero en el siglo de los periódicos diarios y semanales se requería de procedimientos más rápidos y económicos, como era la litografía, para ilustrarlos. Por otra parte, crecía la demanda de etiquetas, envolturas y anuncios de una actividad comercial incipiente pero en constante crecimiento que solamente los establecimientos litográficos podían satisfacer. Poco podían hacer los discípulos de Periam y Campa ante las empresas como Debray o Michaud.

Para las autoridades la necesidad de enseñar el grabado se fue haciendo dudosa, y empezaron a relegarlo. Con frecuencia los alumnos de este ramo protestaban, porque carecían de las prerrogativas de sus condiscípulos de las otras artes. No tenían becas para el extranjero, por ejemplo. El caso de Emiliano Valadez fue simplemente una excepción.

El golpe final vino con la aparición de los métodos mecánicos y fotográficos que revolucionaron la imprenta, como la fototipia, la zincografía y la fotoelectrotipia. Los alumnos de grabado disminuyeron y los que se quedaron fueron sumamente irregulares.

Al iniciarse el año de 1903, con un nuevo plan de estudios y un nuevo director en la Escuela se estudió la pertinencia de mantener abiertas las clases de grabado, y como los únicos que no fueron escuchados fueron los grabadores, la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública las canceló por decreto de 3 de julio de 1903. El argumento era que, aplicando un criterio de estrecho utilitarismo, el grabado resultaba para entonces un procedimiento atrasado y los alumnos de grabado no redituaban nada en beneficio de la Nación.

Luis Campa y Cayetano Ocampo tuvieron que enfrentar a Rivas Mercado y lo hicieron con habilidad y convicción. Campa sostenía que "el grabado clásico se enseñaba como punto de partida y base de todos los procedimientos modernos", mientras que Ocampo impugnaba el uso del torno de reducción, última innovación en el grabado en hueco, arguyendo que solamente permitía dar la forma exacta pero carecía del detalle y el sentimiento del grabado artístico.

Con dificultad se reabrieron las clases; Emiliano Valadez fue pensionado a Europa para aprender las técnicas más modernas de grabar, con lo que se quería poner a la Escuela a la altura de las mejores academias. Pero esto era conservar el viejo criterio, ya rebasado por las vanguardias europeas, de que el grabado es solamente un medio de ilustración. En esos mismos años los expresionistas alemanes ya trabajaban el grabado y la xilografía como obras de arte en sí mismas, con esencia y capacidad expresiva propias. Kathe Kolwitz, Kirchner, Munch, por ejemplo. En México, no sería un académico, sino un artista popular, José Guadalupe Posada, quien en su humilde taller, muy cerca de la Academia y por los mismo años, daría al grabado esa nueva dimensión de obra de arte autónoma.

-
- 1 Sebastián Navalón, El grabado en México, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, notas y preámbulo de Manuel Romero de Terreros.
 - 2 Cervantes, Enrique, Op. Cit., Doc 1172; AAASC, Doc. 10056.
 - 3 AAASC, Docs. 1461, 1464
 - 4 Ibid., Doc. 1523
 - 5 Ibid., Doc. 1786.
 - 6 Ibid., Doc. 2072.
 - 7 Ibid., Doc. 4715
 - 8 Eran las de México, Guanajuato, Guadalajara, Zacatecas, San Luis y Oaxaca.
 - 9 Navalón, Op. Cit., p. 10.
 - 10 AAASC, Doc. 4731.
 - 11 Ibid., Doc. 4490.
 - 12 Ibid., Doc. 5751.
 - 13 Navalón, Op. Cit., p.p 9-10.
 - 14 AAASC, Doc. 7129.
 - 15 Ibid., Doc. 4747.
 - 16 Ibid., Doc. 6420.
 - 17 Ibid., Doc. 8002
 - 18 Ibid., Doc. 5813.
 - 19 Navalón, Op. Cit., p.p. 9-10.
 - 20 AAASC, Doc. 7275.
 - 21 Romero de Terreros, en su nota (2) a Navalón, Op. Cit., p 11
 - 22 AAASC, Doc. 1153.
 - 23 Ibid., Doc. 1228
 - 24 Ibid., Doc. 1665.
 - 25 Ibid., Doc. 1589.
 - 26 Ibid., Doc. 2183.
 - 27 Ibid., Docs. 2190, 2194.
 - 28 Ibid., Doc. 2211
 - 29 Ibid., Doc. 10184.
 - 30 Ibid., Docs. 5796, 5802.
 - 31 Ibid., Doc. 5892.
 - 32 Ibid., Doc. 5546.
 - 33 Abelardo Carrillo y Gariel, Grabados de la colección de la Academia de San Carlos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1982
 - 34 Romero de Terreros, Op. Cit., p 208.
 - 35 AAASC, Doc. 5688.
 - 36 Ibid., Doc. 5829.

-
- 37 Ibid, Doc. 6419.
 - 38 Ibid, Docs 6265, 8273.
 - 39 Ibid, Doc. 6460.
 - 40 Ibid, Doc. 6504.
 - 41 Ibid, Doc. 7013.
 - 42 Ibid, Docs 7180, 7288.
 - 43 Ibid, Doc. 10893.
 - 44 Ibid, Doc. 11275.

Capítulo XIII.

La escuela en el cambio de siglo. El modernismo

La década de los noventa se inició bajo una aparente inercia, en la Escuela de Bellas Artes como en la política. Durante un cuarto de siglo San Carlos había cumplido su función de impulsar la producción de arte para un país en el que crecían la alta y la media burguesía. El año de 92 presenció una nueva reelección de Porfirio Díaz, sustentada en su proceso de consolidación económica, salud en las finanzas públicas y presupuesto equilibrado. Pasados los años de refuncionalización, el gobierno se aprestaba a emprender obras públicas que justificaran la permanencia en el poder, política a la que se plegaba la dócil oligarquía organizada a través de los círculos porfiristas.

Las clases en esa década seguían ocupadas por los discípulos de Clavé y Vilar: Salomé Pina, Santiago Rebull, José Obregón, Luis Campa y José María Velasco, con su enorme prestigio reafirmado en la Exposición de París de 1889. El letargo en las artes plásticas se haría visible en las exposiciones, que no las hubo desde 1891 hasta 1898.

Algunos hechos, sin embargo, presagiaban cambios. En 1892, respondiendo a algunas inquietudes detectadas entre los estudiantes, el presidente Díaz giró un oficio a las Escuelas Nacionales ordenando que los alumnos se abstuvieran de celebrar reuniones políticas.¹

Cada cambio de siglo ha llegado acompañado de un gran estremecimiento político y social. El siglo XVIII vio en sus finales el estallido de la revolución francesa; el XIX la muerte del Imperio Austro Húngaro; el XX el infortunado colapso de la Unión Soviética. El siglo XIX mexicano la crisis de la sociedad porfiriana y el camino a la revolución de 1910. Y si es verdad, como creemos, que el arte y la literatura se anticipan con frecuencia a la revolución política, en el México de los noventa encontramos los gérmenes de la revolución política de 1910. Sólo que aquí no fue en las artes plásticas, sino en las páginas literarias donde se dieron los primeros síntomas de inminente cambio.

Todo tendría que iniciarse por un desafío y una ruptura contra los valores establecidos de la sociedad porfiriana.

En 1893, en el periódico El País, de corta vida, José Juan Tablada publicó su poema *Misa negra*² cuyo contenido erótico molestó la mojigatería de doña Carmen Romero Rubio,

esposa del presidente Díaz. No tardó Tablada en salir del periódico, pero en su indignación escribió una carta a sus amigos proponiendo la idea de fundar una revista exclusivamente artística y literaria, animada de ideas avanzadas, que por su espíritu innovador debería llamarse Revista moderna. La idea quedaba flotando.

En mayo de 1894 apareció la primera entrega de la Revista azul, dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera. En sus poco más de dos años de vida (concluyó en octubre de 1896) la revista reunió, con el Duque Job a la cabeza, a prosistas y poetas como Salvador Díaz Mirón, Francisco A. de Icaza, Amado Nervo, José Juan Tablada, Jesús Urueta, Rafael Delgado, Rubén Darío y varios célebres escritores más. En conjunto, se aglutinaban en sus páginas los brotes de modernismo.³

Dos años después, el 1º de julio de 1896, nació la Revista moderna, que recogió la estética modernista planteada en su antecesora, la Revista azul. El poeta Jesús Valenzuela fue el fundador y el sostén de la revista, aunque el dominio intelectual y el rumbo parece asumirlo José Juan Tablada, cuya idea de ejercer “la modernidad” en las páginas de una revista puramente literaria e independiente se veía realizada.

La revista atrajo la parte rebelde de los literatos; la parte rebelde contra la falsa moral de la sociedad porfirista: Bernardo Couto Castillo, Efrén Rebolledo, Jesús Urueta, Rubén M. Campos, etcétera. Las entregas continuaron hasta agosto de 1903, punto en que la revista modificó su nombre, para iniciar una segunda serie como Revista moderna de México, a partir del mes de septiembre de dicho año, hasta su segundo y definitivo cierre en 1911. Fue como un marco para los acontecimientos que derrumbaron un régimen de muchos años, el porfirismo y, en otro orden de cosas, el academicismo. Porque el modernismo, que fluyó en las páginas de la revista, tuvo que influir y arrastrar al espíritu de las bellas artes.

Los redactores de la revista se ocuparon frecuentemente de la Escuela de Bellas Artes: Gómez Robelo, Rubén M. Campos, Jesús Valenzuela y sobre todo José Juan Tablada. Intromisión que fue correspondida por los pintores que ilustraron las páginas de la revista: Argüelles Bringas, Montenegro, Ángel Zárraga, Leandro Izaguirre y Julio Ruelas. Había, pues, un constante fluir de ideas entre ambas entidades.

Los primeros números de la Revista moderna se imprimieron en papel de mala calidad, con una sola ilustración. Pronto, invitado por Jesús E. Valenzuela, se incorporó

Julio Ruelas para ilustrarla, suceso afortunado porque su calidad se elevó hasta convertirla en la revista más importante, literaria y artísticamente, de toda la América española.⁴

Ruelas había estado en Alemania entre 1892 y 1895, en Karlsruhe, como alumno del pintor académico Meyerbeer, pero en una época en que el simbolismo y la pintura de vanguardia escandalizaban y atraían la atención, después de la secesión de Munich de 1892.

Ahí recibió el pintor mexicano la influencia de Felician Rops, pintor suizo-alemán y de Böcklin, que lo llevaron por los caminos fantásticos del simbolismo. En 1894, Vicent Aubrey Beardsley ilustraba la portada de The Yellow Book, revista artística literaria editada en Londres. Un año antes había aparecido Salomé de Oscar Wilde, ilustrada por el mismo Beardsley. No hay noticias para saber si Ruelas, que vivía en Alemania, conoció los dibujos de Beardsley, pero podríamos suponerlo pues la revista tuvo un gran éxito.⁵ Beardsley fue un gran innovador para el dibujo y la ilustración. Se apoderó de la línea y del blanco y negro para crear imágenes que vagan en el mar de la imaginación de un mundo decadente y fatalista. Yo encuentro un gran paralelismo entre Beardsley y Ruelas. Comparten la misma estética decadentista, el amor maldito, la muerte trágica, la estética de la pesadilla; la muerte por decapitación, el linealismo arabesco y nervioso, Ruelas en su aguafuerte La crítica (Fig. 78); Beardsley en Clímax de Salomé. Los dos ilustraron con sus viñetas y dibujos las revistas que expresaron, mejor que todo, el mundo del modernismo.

Modernismo, jugendstil, art nouveau, modern style, eran la misma manifestación de cansancio de un siglo de academicismo y búsqueda angustiosa de un arte que respondiera a una nueva conciencia. El siglo XIX se moría y el nuevo siglo que estaba por llegar ofrecía la esperanza de un renacimiento.

Ruelas es, a mi juicio, el artista clave para la nueva época, la “modernidad” que se esperaba en las bellas artes. Fue sobre todo un pintor simbolista influido por Böcklin, Von Stuck, Felician Rops y Max Klinger,⁶ pero el simbolismo cabe también en el modernismo y en todo caso las dos corrientes significaron la rebelión y la ruptura contra el academicismo.

Ruelas pintó algunos paisajes, algunos retratos y varias tenebrosas alegorías, pero lo que lo hizo famoso fue su serie de dibujos y viñetas con los que ilustró las páginas de la Revista moderna. De sus retratos son buenos por su factura, aunque con alguna ocurrencia pues los pintó vistiendo a la moda de siglos pasados, los de Francisco de Alba, Manuel Guerrero y Manuel José Othon. Son buenos, porque recogen esa expresión que presagia

tragedia, el de su hermana Margarita y el de su madre muerta, pintado en 1901. Un magnífico retrato que es al mismo tiempo un gran cuadro de historia, es el que pintó al general Sóstenes Rocha, cuando paseaba tranquilo con su estado mayor por el bosque de Chapultepec. En sus óleos simbolistas vuelca ya toda la tenebrosa fantasía y toda su visión fatalista y enfermiza: El ahorcado de 1890, La domadora de 1897, La mujer araña de 1907 y El sátiro ahogado también de 1907. Aunque es en sus viñetas, en sus frisos y en sus aguafuertes en donde vierte, en acción angustiosa, la desesperación de una vida condenada, anunciada ya desde El ahorcado. Fueron esas viñetas su mejor medio de expresión y las que identificaron al pintor con los escritores de la Revista moderna.

Teresa del Conde⁷ reproduce un texto de Jesús E. Valenzuela que habla de esa consonancia. Sentimentalismo neurótico, erotismo triste, sombras y delirios. Esa identificación quedó plasmada por Ruelas en su óleo Entrada de don Jesús Luján a la Revista moderna (Fig. 79) en donde el grupo de poetas y escritores que redactaban las páginas de la revista, comparten la escena con los artistas plásticos Izaguirre, Contreras y el propio Ruelas, autorretratado como un sátiro ahorcado. Episodios crueles, bichos malignos, esqueletos, sátiros decapitados, telarañas y serpientes, tánatos y eros enfermizos, ornamentan pululantes las páginas de la revista.

Julio Ruelas fue el primer gran desafío a la enseñanza academizante del XIX.

Las autoridades no eran ajenas a la convicción de que convenía iniciar un cambio en la educación superior. El 15 de diciembre de 1897, siendo secretario de Justicia e Instrucción Pública don Joaquín Baranda, se promulgó una nueva Ley de Enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes. En ésta los estudios de pintura y arquitectura se alargaron a nueve años, incluyendo el ciclo preparatorio. A los pintores se les dividió en pintores de figura, de paisaje y de acuarela, y para enseñar ésta se contrató al profesor italiano Efisio Caboni. La verdadera novedad de este plan fue reconocer, a todos los que lo desearan, el derecho a asistir a clases, sin otro requisito que sujetarse al Reglamento interior de la Escuela. Casi un sistema abierto que a mediano y largo plazo rindió pingües beneficios al arte mexicano. Artistas como José Clemente Orozco estudiaron al amparo de este plan.

Pero el plan de 1897 no pudo sacudir la apatía de toda una década. Parecía como si al régimen porfirista las bellas artes sólo le inspiraran desdén, por ser una actividad

impráctica, como lo afirma Fausto Ramírez.⁸ Más radical, Raquel Tibol, escribe: “En medio de un clima de tolerante desprecio, la Academia medraba cumpliendo su función formativa activa”.⁹ José Juan Tablada, siempre atento a los asuntos del arte, desde la Revista moderna afirmaba que “el arte es un Sahara”¹⁰ y su juicio tenía eco en el crítico Oscar Herz, quien se refería al estancamiento de las artes y escribía que “el arte volvía a encasillarse en la academia.”¹¹

Si repasamos las relaciones de alumnos que en esa década de 1890 ingresaron a los estudios, con excepción de Ruelas, no encontraremos en ellos sino la tardía continuación del academicismo de Pina, Rebull y Velasco. Nadie, ningún discípulo que hiciera alentar la posibilidad de un gran cambio o una renovación: Adrián Unzueta, Cleofas Almanza, Francisco de P. Mendoza, Mateo Saldaña, Andrés Ríos, Daniel del Valle, Mateo Herrera, Espiridión Domínguez, José Guadalupe Montenegro. Almanza, junto con Carlos Rivera y Adolfo Tenorio, continuarían el ejercicio del paisaje velasquiano, clasicista y poético, naturalista y cuidadosamente terminado. Ríos y del Valle continuarían en la línea de Pina y Rebull. Mendoza se iniciaría con paisajes muy académicos y después derivaría hacia los cuadros de batallas, las que Porfirio Díaz había ganado en la guerra contra la intervención, por supuesto (El 5 de mayo, El 2 de abril, La Carbonera y Miahuatlán). Sólo Roberto Montenegro, con el tiempo y su viaje a Europa, asumiría finalmente una pintura de vanguardia. Faltaban estímulos; desde 1891 no se realizaban exposiciones, que eran el único vínculo que la Escuela mantenía con la sociedad mexicana, cliente potencial para la producción artística.

Finalmente, por la presión que se ejercía desde diferentes círculos intelectuales, podemos presumir que entre ellos los colaboradores de la Revista moderna, las autoridades procedieron a lanzar una convocatoria invitando a una exposición, la XXIII, a realizarse en diciembre de 1898. Esta vez asumió carácter internacional, al invitarse a participar a los artistas españoles que acudieron en gran número.

Se puede decir que en la Exposición estuvieron representados los centros y escuelas que tenían mayor auge en la Península, dentro de la corriente académico-regionalista. De la Escuela española de Roma enviaron obras José Benliure, Ramón Tusquets, J. Echena, José Villegas y Enrique Serra. De Madrid, Valencia, Jerez, Málaga y Granada hubo también artistas expositores. En conjunto, se vendieron alrededor de ochenta cuadros. Alguno, como

Ignacio Pinazo Martínez, vendió lo menos seis.¹² Pero la Historia guarda sus paradojas; el mismo año de 98 en que México se inundó con el preciosismo y la luz de las escuelas académicas y regionales españolas, con sus cuadros de sacristía, torerías, procesiones y costumbrismo, Pablo Picasso abandonaba sus estudios en San Fernando de Madrid, porque la enseñanza académica ya nada podía decirle.

De los alumnos formados en la Escuela de Bellas Artes en esta última década del siglo XIX podemos señalar algunos sobresalientes.

Andrés Ríos, que ingresó hacia 1885 y llegó a ser profesor de dibujo nocturno de figura en 1888 y profesor de dibujo de figuras geométricas y de paños y objetos usuales en 1903. De su producción, sabemos que en la Exposición XII presentó La mascarada, cuadro original sorteado entre los suscriptores. Se menciona también su Vuelta del paseo de Santa Anita, remitida para su exhibición en la Exposición Internacional de Chicago de 1892. Para la XXIII Exposición presentó Vocación de San Pedro, sorteada entre los suscriptores, un San Juan Bautista y Bravo en Medellín (El general bravo perdonando la vida a los prisioneros españoles) asunto ya abordado con mejor fortuna por Natal Pesado. La obra fue duramente criticada por Daniel Eyssette, en su reseña publicada en El siglo XIX: “cuadro indigno de una exposición de Bellas Artes, muestra una suprema ignorancia ya no del arte, sino del oficio de pintar [...] final de zarzuela patriotera, con coros y campanas vestidos en la vieja guardarropía del Principal, con música de Austri y Aícaraz”.¹³ Otra pintura suya, entre anecdótica y costumbrista, fue Los tres venidos a menos, tema intrascendente sobre tres personajes antaño ricos y ahora caídos en la miseria.¹⁴

Un incidente triste aconteció a Ríos en 1902. Según los documentos del archivo de la Escuela sufrió un ataque de locura, a cuya sombra debió cometer algún acto delictivo que lo llevó a enfrentar un juez penal y una forzada reclusión en el manicomio, aunque finalmente superó la enfermedad y regresó a sus clases en la Escuela.

Ignacio Rosas fue un artista de sensibilidad que estudió en esta década. Existen registros de premios entre 1891 y 1895 y finalmente una obra, Amor materno, escogida para el sorteo de los suscriptores a la XXIII Exposición. En 1901 obtuvo una beca del gobierno del Estado de Veracruz, y en 1902 exhibió, en una exposición irregular, El Invierno, La Primavera, y La vuelta del trabajo. En 1904 se sometió a un examen para obtener una pensión a Europa, ante un jurado compuesto por Félix Parra, Antonio Ruiz y

Antonio Fabrés. El tema que tuvo que desarrollar fue La vuelta de un soldado a la casa paterna. No era Rosas de esa clase de alumnos que habrían de cambiar rumbos ni provocar conmociones, pero La vuelta del soldado reflejaba un estado social latente. Una escena de luz envuelve al soldado que regresa al hogar miserable del que seguramente le arrancó la leva. Un cuarto que no contiene sino trastos pobres y tristeza. Dos mujeres, un viejo y una niña reciben silenciosos al soldado; éste formó en los ejércitos que vencieron a la intervención, salvaron al gobierno constitucional y a la patria, pero para él nada ha cambiado. Seguiría arrastrando su silenciosa miseria (Fig. 80).

Adrián Unzueta nació en Michoacán en 1865 e ingresó en la Escuela hacia 1890. En 1891 gozaba de una pensión otorgada por el gobierno de Durango y en la Exposición XXII, celebrada el mismo año, exhibió una Magdalena. En el género histórico pintó Elección de Moctezuma y La piedra del sol, y en rango de mayor imaginación Ofelia, del drama de Shakespeare. Tres críticos se ocuparon de esta obra, que necesariamente evoca a John Everet Millais. Daniel Eyssette lo consideró un fracaso; Manuel G. Revilla lo elogió con discreción y Eduardo A. Gibbons criticó al pintor el haber pintado a Ofelia sin conocer a Shakespeare, con el inevitable resultado de caer en la obra absurda, con una heroína anémica y una entonación imposible.¹⁵ Formó parte del profesorado de la Escuela a partir de 1897, desempeñando la clase de dibujo de la estampa.

Otros alumnos de la década fueron José Espiridión Domínguez, Birino Ramos, Joaquín Ramírez (hijo del primer Joaquín Ramírez) que trabajó temas de Historia, Colón en la Rábida, Prisión de Cuauhtémoc, La fundación de México; Mateo Herrera que llegó a ser profesor de la Escuela y Daniel del Valle, también llegado a profesor, de quien conocemos en el Museo Nacional de Arte y los plafones en el Colegio Militar de Popotla.

En 1902 un nuevo intento, con un nuevo plan de estudios cuidadosamente preparado, en el que intervinieron casi todos los profesores de la Escuela. Román Lascuráin, el viejo caballero porfirista, fue substituido por otro porfirista, formado en París y más joven: Antonio Rivas Mercado. En lo que concierne a los estudios de pintura, junto a la permanencia de viejos maestros como Pina, Velasco, Ramírez, (Rebull murió ese mismo año) algo nuevo y esperanzador se introdujo con la incorporación de Germán Gedovius y Antonio Fabrés. El primero regresaba de Alemania y en su bagaje traía el formalismo de la escuela de Munich; en 1903 ingresó como profesor en la Escuela. Antonio Fabrés,¹⁶ era el

artista de quien se esperaba partiera un resurgimiento en la pintura, desde el punto de vista de las autoridades. Por eso seguramente llegó investido con el nombramiento de inspector de dibujo, que le daba amplias facultades para intervenir en la enseñanza del dibujo y la pintura. Le proporcionaba además un sueldo elevado y acabaría procurándole la animadversión del director Rivas Mercado. Llegó en 1903 y se fue en 1907, después de cuatro años de constantes disgustos con el director, al que tal vez, además de los celos de autoridad, disgustaban los nuevos métodos que el profesor catalán impuso en las clases, como el salón anfiteatro, la iluminación eléctrica, la plataforma elevada para que posara el modelo por largo rato y el uso auxiliar de la fotografía, que utilizaba para comparar las copias de los alumnos con el original del modelo.

Fabrés vino provisto de una gran colección de trajes y objetos ornamentales. Era la escuela que Fortuny había iniciado con sus discípulos en Roma, con enormes recursos escenográficos. Quizá Fabrés representa la última fase del academicismo, que estaba siendo rebasado pero que de ninguna manera era deleznable. José Clemente Orozco dejó el conocido testimonio en que justifica plenamente la utilidad de los métodos y las clases de Fabrés: aprender a dibujar de veras. Por sus clases pasaron y aprendieron el dibujo todos los jóvenes que años más tarde pondrían en práctica una pintura libre de las viejas normas académicas. Fue el caso de Rivera, Montenegro, Goitia, García Núñez, Benjamín Coria, Orozco y otros más. Entre su producción, Fabrés dejó dos óleos de gran interés. Uno es el retrato de Hidalgo, (**Fig. 81**) actualmente en el Salón de Embajadores del Palacio Nacional, que además de su buen colorido muestra al héroe de la independencia alegre y festivo, con el estandarte de la insurgencia que tremola como señal de triunfo, en los momentos en que la independencia parecía levantarse como un mar incontenible. El otro cuadro es La bacanal, (**Fig. 82**) excelente escena de borrachos o mosqueteros, pintada con minuciosos detalles, verdadero preciosismo, que la dota de un gran realismo, pero antihistórica, porque en los inicios del siglo XX, ¿qué mensaje se podría leer o qué subjetiva emoción podían provocar estas escenas de rondas y bacanales? Con toda su gran técnica, su composición y su naturalismo, no era ni estaba en el camino de la angustiada búsqueda de un arte diferente.

La imagen de la Academia eran las exposiciones y éstas parecían haber perdido su regularidad. En 1902 los mismos alumnos organizaron una a beneficio de las víctimas de

los temblores de Guerrero. En 1904 se organizó otra de los discípulos de Fabrés, en la que se trataba de exponer los resultados del método aplicado por el maestro catalán. Lo sorprendente está en que los concursantes, entonces alumnos principiantes, constituían una generación destinada a enterrar el academicismo. Antonio Gómez obtuvo el primer premio, Diego Rivera el segundo, con varios paisajes, y los siguientes premios quedaron en Saturnino Herrán, Francisco de la Torre, Alberto y Antonio Garduño. El mismo Tablada, en su reseña crítica, creyó advertir un cambio y una transformación en el marasmo en que vivía la Escuela.¹⁷

En 1905 hubo otra Exposición que mereció poca atención de la crítica, pero en 1906 la revista Savia Moderna organizó una exposición en su propio local. Esta revista pudo haber rivalizado con la Revista Moderna si su existencia no hubiera sido tan breve, como lo fue: marzo a julio de 1906, solamente cinco números. Pero Savia Moderna reunió en un momento al núcleo del futuro Ateneo de la Juventud y en su “umbral”, que no programa, pareció reforzar la combatividad del modernismo: “Al iniciar una labor como la nuestra, amplia de libertad, bella de juventud y excelsa de arte, huelga toda frase que revele programa y todo pensamiento sospechoso del sectarismo [...] Savia nueva y crepitante nos da derecho a vivir.”¹⁸

Vibrante, como esta estética que la revista anunciaba, tenía que ser el acto inaugural de la Exposición y lo fue, con la conferencia que pronunció Gerardo Murillo, exponiendo las nuevas tendencias de la pintura y escultura que debieron oírse como amenaza revolucionaria entre la culta asistencia porfirista. Participaron en ella Enciso, Diego Rivera, De la Torre, Antonio y Alberto Garduño y Saturnino Herrán. Poco academicismo quedaba ya. El cronista Okusai, en El mundo ilustrado, comentaba convencido que una renovación se experimentaba, frente a la atmósfera enrarecida del nefasto convencionalismo académico. Un ataúd flotando en un mar muerto —decía— que asume de pronto la figura de un bajel.¹⁹

El mismo año, con pocas semanas de diferencia, en la Escuela se abrió otra exposición con trabajos recibidos de los alumnos pensionados en Europa. Incluía a Argüelles Bringas, Rivera, Montenegro, Rosas, De la Torre, Goitia, Fuster y Téllez. En la reseña de la Revista Savia Moderna, ya se denominaba a este grupo de pintores “grupo modernista”. Ángel Zárraga, autor de esta reseña, se autoincluyó en el grupo y virtió

algunos conceptos de ruptura, por ejemplo la supeditación de la línea, el color y el claroscuro a la expresión de un estado espiritual.²⁰

El otro crítico, Okusai, partió de una comparación entre este salón que exponía la obra de “los modernistas” y los otros salones en los que se exhibía, suponemos, lo que usualmente se llevaba a las exposiciones. A los últimos se refería como las obras de la escuela de Clavé “que nada dicen”, “atmósfera enrarecida y claustal” o “faquir aletargado de una centuria”.²¹ El salón de los modernistas, en cambio, era racha de viento cálido, fragancias, vibraciones armónicas y riqueza melódica, y al entrar al análisis de los cuadros ya utilizaba términos como sintetismo, erotismo, iluminaciones violentas, divisionismo, impresionismo, soledad desamparada, y otros ya propios del arte de vanguardia.

La novedad, desde el punto de vista de la técnica pictórica, fue Joaquín Clausell (1866-1935). El impresionismo en México, aunque con años de rezago (**Fig. 83**). No estudió Clausell en la Academia ni en otra escuela de bellas artes. Su formación fue de abogado, pero entre 1892 y 1893 estuvo en Europa, en donde su sensibilidad se encontró con el impresionismo, sembrando en él la duda de la vocación, entre la paleta y el código. En 1904 conoció a Murillo, quien lo indujo a pintar. El sentido del color adquirido de los impresionistas lo llevó a pintar sobre todo paisajes, porque es en este género en el que mejor se pueden estudiar los efectos cambiantes de la luz que envuelve los objetos. La pintura es la expresión de la sensibilidad de la retina. No fechaba sus cuadros, pero eso poco importa, porque toda su obra es el ejercicio constante de la luz y el color. Los alrededores de México le proporcionaron paisajes abundantes: Tlalpan, San Ángel, Santa Anita, El Ajusco, Chapultepec, Texcoco y otros sitios más, algunos ya alejados como Mazatlán, Manzanillo y Michoacán. Empezó a dar clases en la Escuela de Bellas Artes y tuvo muchos alumnos, pero no discípulos. El trajo de París esa concepción de realidad que se aprehende en la luz que la envuelve, en la luminosidad de la mancha de color, en la pincelada pastosa. Pero en todo paisaje existe también una dosis de humanismo, y el hombre y la sociedad en México eran diferentes a los de Francia. El impresionismo fue la crónica visual de la burguesía francesa de la Tercera República, ansiosa y orgullosa de su *Joie de vivre*;²² el México porfirista, pese a lo afrancesado, era muy diferente.

El paisaje de academia, naturalista y poético de José María Velasco, estaba por terminar su ciclo. Una nueva manera de paisaje se daba en el impresionismo de Clausell, pero esto era también un paso hacia el sintetismo que impondría más tarde el doctor Atl.

El año de 1907 fue también de actividad e inquietud. En la Escuela se montó una exposición de Ángel Zárraga (**Fig. 84**), en la que el artista expuso las obras de un realismo muy próximo al expresionismo: La vieja del asilo y El viejo del escapulario. Coincidió, esta afirmación del modernismo, con la ofensiva lanzada en su contra por Manuel Caballero, desde su trinchera de El entreacto, libelo que publicó anunciando la reaparición de la Revista azul. Hablaba el escritor de la espada flamante que la revista esgrimiría para cercenar un mal literario que envenenaba el intelectualismo nacional: el modernismo o decadentismo que, como el “lirio acuático de Chapala” se había adueñado de un mar antes diáfano.²³

Sólo que el agresor recibió pronto una respuesta, publicada como una “Protesta literaria” el 8 de abril de 1907, firmada por el grupo de jóvenes intelectuales que ese mismo año formarían la Sociedad de Conferencias y poco después “El Ateneo de la Juventud”, asumiendo una contundente defensa del modernismo.²⁴ En Europa, en ese mismo año, Rivera presentaba una exposición en Madrid, con el beneplácito de su maestro Chicharro, y Julio Ruelas moría en París.

En 1908 se puso en la Escuela la exposición de Juan Téllez Toledo, quien acababa de regresar de Europa. La crítica le elogió el colorido y el manejo de la tonalidad de la luz. Eran los años en los que la luminosidad de Zuloaga y Sorolla influía poderosamente, como un valor preponderante en la técnica pictórica. El mismo año, en los corredores de la Academia se exhibieron trabajos de otros pensionados como Montenegro, Rosas y Emiliano Valadez. En París, en las mismas fechas, fallecía Rafael Ponce de León, a los 26 años de edad, víctima de la tisis. Se había dado a conocer, como lo testifica el artículo mortuario que sobre él escribió Tablada, por su ingenio y capacidad dibujística de caricaturista.

Llegamos a 1910. El régimen parece haber rebasado ese vértice que señala el apogeo del poder, para iniciar el deslizamiento por la vertiente de la decadencia. El sistema, como Porfirio Díaz, como la misma Academia, estaban envejecidos. La imagen al exterior ocultaba las grietas que se iban abriendo al interior de la estructura. Pero quedaba al menos

la gran ocasión de lucimiento y ostentación que las fiestas conmemorativas del Centenario de la Independencia ofrecían. Entre los muchos festejos e inauguraciones que el gobierno programó para la gran fiesta, y entre las cuales la más trascendente sería a la postre la restauración de la Universidad, se organizaron dos exposiciones de Bellas Artes. Una, entre paradoja e ironía, fue la Exposición de arte español, inaugurada el 9 de septiembre y clausurada el mes de octubre de 1910. Estuvo en un local que se destinó ex profeso, en la esquina de las calles de Juárez y Balderas y resultó un éxito, con cerca de cien obras vendidas. Varios de los artistas españoles ya eran conocidos, desde la exposición de 1898, como Joaquín Agrasot, Manuel Benedito, José Benlliure, los Pinazo y por supuesto Sorolla. Gustaba mucho esta pintura costumbrista, anecdótica, de escenas de sacristía y toros.

Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, que tal vez hubieran quedado marginados en el programa de las fiestas, dada la indiferencia que el gobierno les prodigaba, decidieron promover ellos mismos una exposición. El primer paso fue organizar una Sociedad de pintores y escultores, siguiendo la iniciativa de Gerardo Murillo. El hecho de no incluir a los arquitectos ya revela la separación que se iba dando, trasunto de lucha de clases, entre los alumnos de arquitectura procedentes de estratos sociales acomodados, y los alumnos de pintura y escultura, provenientes de clases populares y por esta misma razón proclives a la rebeldía y la revolución. El doctor Atl estaba en su elemento. El crítico Guillermo Eduardo Symonds, en su columna de Revista de Revistas²⁵ llamaba a Murillo apóstol de la pintura en México por haber conseguido la ayuda del Ministerio de Bellas Artes para presentar la exposición que se abrió el 19 de septiembre

Ricardo Gómez Robelo escribió la reseña más amplia que se publicó en la Crónica Oficial de las Fiestas del Centenario, publicada en 1911. Desde el principio, Robelo marcó la diferencia palpable entre dos épocas que hasta ese momento convivían en la Escuela. La “generación anterior”, la del siglo XIX, y “la reciente, que en nada se parecen”. La primera era la escuela de Rebull, Pina y Parra; la segunda de los jóvenes artistas, intensos, sinceros y dotados de una alma conmovedora, aunque —decía— “la habilidad o el dominio de la técnica no brillaran siempre”. Se adivina cierta reticencia del escritor y crítico a aceptar la preteridad del academicismo, pero finalmente tiene que aceptar la legitimidad del arte actual y la sumisión de la técnica por sí misma a la técnica como medio de expresión capaz de revelar la profundidad subjetiva y la intensidad de pensamiento.

Francisco de la Torre expuso La flora, El camino y El caminante (Fig. 85). En los tres, siguiendo la crítica de Robelo, había algo que pugnaba por encontrar una reivindicación de lo verdaderamente mexicano. La flora es una mujer indígena, coronada de flores y rica de color y vida. En El camino y El caminante está la expresión de tristeza callada del indio desdeñado por la civilización. Pena sola y siempre triste.

Jorge Enciso expuso su Anáhuac, también el tema indígena que saluda la salida del sol de un nuevo día. Robelo lo elogia como paisajista que conservaba mucho del alma antigua mexicana, austero, melancólico y contemplativo.

Saturnino Herrán presentó La leyenda de los volcanes (Fig. 86), tríptico que narra la historia de la princesa blanca y el amante que se convierte en volcán. Paleta colorida, soberbio dibujo y buena composición acompañaban a este otro tema tan arraigado en la historia nacional.

Roberto Montenegro presentó La mujer de las frutas y La mujer de la joya. En este artista se haría evidente la influencia de Beardsley, como en Ruelas.

Alfredo Ramos Martínez se muestra más moderno en cuanto al tema, al abordar la enigmática figura de Pierrot, tema de moda derivado de la comedia italiana, tratado recientemente por Picasso y Ruelas, debido a sus posibilidades de triste ironía. Describe Robelo "Pierrot, ebrio, se reclina en la pared caritativa y colombina escapa hacia donde Arlequín acecha.

Francisco Romano Guillemín, que con el tiempo encarnaría la escuela del puntillismo, para esta exposición exhibió Eterna víctima, que ciertamente tenía implicaciones sociales. Una manifestación violenta reprimida por fuerzas policíacas que abren fuego y dejan un hombre muerto. Robelo no lo dice, pero bien leído el cuadro remitiría sin vacilaciones a la represión de una huelga o manifestación obrera. La timidez del crítico le impedía la referencia a las huelgas de Cananea y Río Blanco, si no es que también al domingo rojo de San Petersburgo, sucedido muy pocos años atrás. Se entiende que los problemas sociales asustaran a la burguesía mexicana. Pocos años antes, el arquitecto Juan Agea, al señalar como tema de concurso un edificio para el esparcimiento de los trabajadores, aludiendo a la lucha de clases se congratulaba "afortunadamente en nuestro país no se han dado estas cosas".

La nota trágica, dolorosa y descarnada, fue de Sóstenes Ortega con Una vida que pinta la desgracia de la mujer caída en prostituta, por el imperio de la necesidad, y algún otro cuadro del pobre ciego cuyo perro es arrollado y muerto por el paso de algún carro.

Exhibieron también Gonzalo Argüelles Bringas, Alberto Garduño, Armando García Núñez, José Clemente Orozco y Clausell, quien volvió a exponer sus numerosos paisajes impresionistas.

Así fue la Exposición de 1910, la del centenario. No fue en manera alguna un acontecimiento revolucionario, como lo fue la revolución política, pero fue una muestra evidente de que la Escuela y los alumnos ya eran diferentes a lo que habían sido durante el siglo XIX.

Rivera, Orozco, Clausell, Goitia, Montenegro, García Núñez y tantos otros, el mismo Murillo, en esos años del centenario, aprendían, ensayaban sus primeras búsquedas hacia un nuevo arte, porque para la pintura el modernismo fue solamente esa ruptura con el academicismo. Ruptura que permitió, roto lo que la crítica llamaba “el cerco académico”, la apertura de un amplio horizonte hacia el verdadero arte nacional, que finalmente se concretaría en el muralismo.

Escultores

A diferencia de lo que aconteció con los pintores, en los que el modernismo actuó y se manifestó de muy diversas maneras, en los alumnos de escultura, en aquellos que asumieron esta corriente, parece darse una unidad en estilo, en esencia y conceptualización debido seguramente a que todos hicieron el viaje de perfeccionamiento a París, en el que recogieron la fuerte influencia del gigante de la escultura que fue Auguste Rodin. Intégrase el grupo de escultores modernistas con Jesús Contreras, Agustín Ocampo, Fidencio Nava, Arnulfo Domínguez Bello y Enrique Guerra. Menos Contreras, que se anticipa algunos años, los otros cuatro fueron contemporáneos y viajaron a París en los mismo años, aproximadamente; el París en que florecía el arte de vanguardia.

¿Qué es lo que se manifiesta y palpita en las obras de estos escultores modernistas? Digamos que hay en ellos un hálito de romanticismo, pero un romanticismo de atardeceres, decadente, de bellas flores marchitas; una sensualidad enfermiza que es capullo de la mujer fatal, Salomé de Wilde y Salambó de Flaubert. Pasiones, tragedias, desesperación sin

esperanza de redención, gozo enfermizo de vivir, bohemia y hastío, irrealidad y hedonismo, todo dentro de un marco de formas elegantes y refinadas.

Jesús Contreras (1866-1902) está en la última fase del academicismo, clásico y romántico, y con su última obra en el principio del modernismo. Nació en Aguascalientes y a la edad de quince años pasó a México. En 1884 ya era alumno pensionado en la Escuela de Bellas Artes y de este año consta que ya obtuvo algún premio.²⁶ En 1886 asistía al taller de fundición de Miguel Noreña, cuando en este establecimiento se trabajaba en la fundición del Cuauhtémoc, y fue tal su interés que solicitó un permiso en la Escuela para faltar a las clases y poder asistir de tiempo completo a la fundición. El permiso le fue negado, pero insistió y lo obtuvo condicionado a que no dejara de presentar sus exámenes.

En 1887 la Escuela le compró una obra, Campeño, para sortearla entre los suscriptores de la exposición del mismo año y le devolvió la pensión que se le había retirado, a causa seguramente de sus ausencias durante su asistencia a la fundición.²⁷ Además, percatándose de su interés por la escultura en metal, la Junta directiva acordó pensionarlo con cincuenta pesos mensuales para que viajara a Europa durante un año y medio, con el propósito de que aprendiera y se perfeccionara en las técnicas de fundición, en Nápoles y París.²⁸

Regresó a México en 1889 y en un gesto de honradez renunció a la pensión que todavía podía disfrutar, considerando que ya se encontraba lo suficientemente apto para ganarse la vida mediante el ejercicio de su profesión.²⁹ El mismo año, en el mes de diciembre, fue nombrado profesor de dibujo de la estampa.³⁰

En 1892 realizó otro viaje a Europa. Para la exposición de Chicago de 1892 se remitieron cuatro obras suyas: El pasado (cabeza) y los bustos de Felipe Berriozábal, Benito Juárez y Porfirio Díaz.

El artista estaba bien relacionado con las autoridades, pues en 1901 se le extendió un nombramiento que lo facultaba para visitar todas las escuelas dependientes de la Secretaría de Instrucción Pública, lo cual le confería un alto rango dentro del sistema educativo superior. Cargo que se formalizó el 20 de marzo de 1902, al nombrarle Inspector general interino de Bellas Artes y Artes Industriales, confiriéndole una autoridad en muchos aspectos por encima de los directores de escuela, al facultarlo para intervenir en

todas aquellas en que se estudiaban el dibujo y la plástica. Sin embargo, poco tiempo ejerció el cargo, murió y fue velado el 13 de julio de 1902.

En ceremonia especial su cuerpo se veló en una capilla ardiente improvisada en la Escuela. Otra ceremonia semejante se le dedicó unos días después por el Ateneo Mexicano en el Conservatorio Nacional.³¹ Fue sepultado en el panteón francés.

La obra de Contreras es variada, el dominio en cincelar el mármol y fundir el bronce le permitieron trabajar en varias técnicas y temas con sentido clasicista, romántico y finalmente modernista. En metal, además de su colaboración con Miguel Noreña en el monumento a Cuauhtémoc y de los relieves que hizo para el pabellón mexicano en la magna Exposición de París de 1889, al lado del ingeniero Anza y el arqueólogo Antonio Peñafiel, Contreras dejó dos colosales esculturas ecuestres, la de Ignacio Zaragoza, para la ciudad de Puebla, y la del héroe vencedor de Zacatecas, Jesús González Ortega, ésta en cantiliver, airosa y dinámica, que custodia bravía desde su alto pedestal una de las entradas de Zacatecas. De enorme delicadeza son su grupo Las almas blancas (Fig. 87), así como su monumento a Manuel Acuña, en Saltillo.

Esbelta y graciosa es su escultura de La Paz, en una plazuela de Guanajuato, ligera figurilla que se eleva a buena altura sobre su fuente. Hizo retrato, los de Gabino Barreda, Benito Juárez, Ramón Corona, López Cotilla, Galeana y Primo Verdad. Finalmente, la obra que lo sitúa en la vanguardia y el modernismo, su Malgré tout (Fig. 88). Mujer desnuda encadenada de pies y manos que se esfuerza por liberarse de la tortura. Ya no se trata de actitudes heroicas o solemnes; es el sufrimiento y el destino despiadado, personificados en un bello cuerpo de mujer. Es la tragedia del mismo escultor, que habiendo perdido la mano derecha concluyó éste mármol transfiriéndole su sufrimiento. El crítico Díaz Dufoo lo llamó "mármol que tiembla ante los ojos"³²

Fidencio Nava nació en Jalapa, hacia 1871, si atendemos a la nota de Guillermo Eduardo Symonds aparecida en Revista de Revistas de 16 de octubre de 1910.³³ Ingresó en la Escuela de Bellas Artes en 1890, a una edad relativamente mayor que el común de los alumnos, pero con muy buen aprovechamiento, porque en 1891 ya estaba pensionado por el gobierno de Veracruz³⁴ y en el mismo año se sorteó un busto de Diana, original suyo, entre los suscriptores a la exposición correspondiente³⁵

En 1896 seguía estudiando, pensionado, bajo la dirección de Alciati, de quien aprendió seguramente la gracia clasicista de los escultores italianos. Este año consta que Alciati le señaló como tema para concurso una composición que por su complejidad ya indica su grado de adelanto: Nicolás Bravo otorga el perdón a trescientos prisioneros realistas,³⁶ tema ya tratado en pintura por Natal Pesado.

En 1899 recibió más premios y en 1900 se marchó pensionado a París. En carta fechada el 28 de mayo de 1901 informaba a la dirección de la Escuela haber terminado su escultura Ariadna, y en otra carta posterior suplicaba que se le comprara, porque era el único medio que tenía para obtener algún dinero con que proseguir sus estudios en París.³⁷ El gobierno de México, por conducto del Ministro de Instrucción Pública, acordó comprar la escultura por la suma de dos mil pesos³⁸ Lo cierto es que Nava continuó en París estudiando, trabajando y prestando algunos servicios a la Escuela, como contactar y tratar con Elie Sadaune, moldeador de la Escuela de Bellas Artes de París, encargándole una serie de vaciados por encomienda de Carlos Lazo, entre ellos un modelo de Partenón.³⁹

En 1904 El Mundo Ilustrado hacía referencia a las primeras obras de Nava terminadas en París, considerándolas como una muestra de su adelanto: una Fuente a Sileno “de gran originalidad”, el estudio Petit Boudoir, Poupeé Delaissé, Las sílfides, Escudo de familia y Vacaciones.

En 1906 la revista Savia Moderna organizó la exposición con trabajos enviados por los pensionados mexicanos en París. En Carta fechada el 9 de noviembre, Nava avisaba que remitía las siguientes esculturas: Espasmo, busto en yeso; una estatua titulada Bailarina sueca, el busto Flores de Suecia y el busto de Amado Nervo, que suplicaba se entregara a la familia del poeta una vez concluida la Exposición. Estimaba estas obras en cuatro mil pesos y nuevamente pedía que la Escuela le comprara algunas para su galería.⁴⁰ En nota de Arte y letras de 20 diciembre de 1906, Alfredo Hizar y Haro comentaba otras dos obras suyas, El dolor y El espanto, que por cierto calificó de académicas.

La obra principal, la que consagró a Nava como gran escultor dentro de la corriente modernista, es Après l'orgie, (**Fig. 89**) realizada durante su estancia en Europa. Un espléndido desnudo femenino de poderoso y sensual modelado, bajo el que palpita una lucha entre belleza y morbo, abraza con la plenitud del cuerpo el bloque de mármol que es como el lecho del placer.

Todavía en 1908 Nava remitió a México otras seis esculturas⁴¹ y regresó a México en 1909 o a principios e 1910, porque en el mes de junio de dicho año fue contratado para impartir clases de modelado en varias escuelas oficiales.⁴² Al mismo tiempo estableció un taller, asociado con los también escultores Manuel Concha y Leopoldo Godoy, en alguna antigua dependencia de lo que quedaba del convento de San Fernando. El crítico Guillermo Eduardo Symonds, que lo visitó, refiere haber visto que trabajaba en una colosal estatua de Vicente Guerrero, de cinco y medio metros, encargada por el gobierno de Guerrero para la ciudad de Chilpancingo.⁴³

De Agustín Ocampo tenemos pocas noticias y poca obra conocida. Su estancia en la Escuela se remonta a 1891, cuando era alumno de Jesús Contreras. En la XXII Exposición celebrada ese año expuso un par de cabezas que le valieron un premio.⁴⁴ De 1897 data una constancia sobre que llevaba cinco años estudiando en las clases de escultura, lo que confirma su antigüedad en las aulas. En 1899 estuvo presente en la Exposición XXIII, pero en el salón de artistas de fuera de la Escuela, lo que hace suponer que tenía terminados sus estudios y trabajaba en taller propio. En esta ocasión exhibió Pescador, elegida y adquirida para el sorteo, que se tasó en cien pesos.⁴⁵

En 1900 estaba en París, seguramente había obtenido una pensión, conviviendo con Nava y Contreras. Había presentado su gran obra, Desespoir, (Fig. 90) en el pabellón mexicano de la gran Exposición parisina de 1900, con gran éxito, pues obtuvo un segundo premio.⁴⁶ Dos años después el escultor ofreció en venta su Desespoir a la Escuela, para sus galerías, y una comisión integrada por Alciati, Campa y Parra se integró para deliberar sobre el precio de dos mil pesos que el escultor pedía por su mármol. El dictamen de la comisión fue afirmativo pero lamentablemente parco.⁴⁷ Simplemente estuvieron concordes en que se trataba de un buen estudio del natural, pero callaron sobre la enorme carga emocional condensada en el mármol. Tampoco hubo alguna referencia a la angustia ni a la desesperación de la mujer postrada en tierra tan abatida y vencida.

En 1901 Ocampo estaba de vuelta en México para hacerse cargo de la clase de ornato modelado.⁴⁸

De este grupo de escultores, Arnulfo Domínguez Bello fue el último en ingresar a la Escuela. En enero de 1895 recibió del Gobierno del Estado de Veracruz, verdadero mecenas de la época, una pensión para estudiar escultura bajo la dirección de Jesús

Contreras.⁴⁹ A diferencia de lo que ocurría con sus condiscípulos, no aparece entre los premiados en los años siguientes a su ingreso. Solamente hay constancias del año de 1900, en que parece bastante activo, de los temas que tuvo que desarrollar para los concursos correspondientes. Todos sus temas mitológicos, indicios de la educación que se seguía impartiendo en la escuela, en unos años y a tan críticos: Ieseo que vence al minotauro,⁵⁰ El juicio de Paris, en el momento en que Afrodita deja caer su manto para mostrar al troyano sus hechizos, y Polixena ante Neptolemo.⁵¹

En 1902 firmó una protesta, junto con Juan M. Pacheco y Argüelles Bringas, contra la decisión de las autoridades que reducía el presupuesto para pagar a los modelos.

En 1904 ya estaba en Europa, pero una vez más dio muestras de un carácter rebelde porque la dirección de la Escuela formuló una queja, en el sentido de que los pensionados Argüelles Bringas, Izaguirre y Domínguez Bello no cumplían con la obligación, correlativa al beneficio de la beca, de mandar a México las muestras de sus avances.⁵²

Es hasta 1905 que se registra un informe del restaurador Concha sobre haber restaurado una escultura ejecutada por Domínguez en Roma, El infierno de Dante, basada en el canto VII de La divina comedia.⁵³

Consta que en 1906 remitió cuatro bustos en yeso⁵⁴ y, por fin, la primer obra que lo acreditaba como un artista formado: Aprés la greve. El tema era verdaderamente novedoso para la escultura mexicana. En aquellos años de intensa agitación proletaria en Europa, el artista se vio arrastrado por los problemas sociales y concibió esta obra que involucraba por igual el arte de la escultura y la crítica social. Para los críticos de las revistas de la época era la lucha de clases, la lucha del capital y del trabajo. El rostro del obrero surcado de preocupaciones les recordó a Constantine Meunier, el poeta de la clase obrera,⁵⁵ pero al llamarla “estatua naturalista” parece que vieron menos de lo que ésta figura significaba. Con las cadenas rotas a un lado, los duros zapatos mineros y el costal de carga echado sobre la cabeza, esta figura de facciones endurecidas por el trabajo y el sudor revelaba una fuerza más propia del expresionismo.

En 1907 expuso en París su grupo Fecondité, en la Exposición de los artistas mexicanos pensionados, recibiendo muchos elogios según una nota escrita en El Mundo Ilustrado. Al año siguiente la misma escultura se exhibió en nuestra Escuela de Bellas Artes, junto con El dolor, bella figura de mujer en la que no se deja ver el rostro.⁵⁶ Una vez,

el artista recurre a la ausencia del rostro para expresar con mayor intensidad el dolor de la mujer, como lo haría también Orozco, años más tarde, en la bóveda de la iglesia del Hospital de Jesús.

En 1909 Domínguez pudo montar una exposición, junto con el pintor Gonzalo Argüelles Bringas, en los salones de la antigua Academia. El escultor expuso El dolor, Desolación, Après la greve, (Fig. 91) Fecundidad, Los iracundos y algunas piezas más, tan elogiadas por las crónicas que alguna no vaciló en calificarlo como “nuestro mejor escultor”.⁵⁷

Culmina la carrera de Domínguez Bello con el sepulcro de Julio Ruelas en París, en el cementerio de Montparnasse. Una bella mujer, la musa del artista, se abate sobre el gran bloque de mármol.

Enrique Guerra completa este grupo de escultores de fina sensibilidad. Nació en Jalapa, Veracruz, igual que Domínguez Bello. En 1895 ya estaba registrado en Bellas Artes, en las clases de escultura y ornato modelado.⁵⁸ El gobierno del Estado de Veracruz lo pensionó en 1896.⁵⁹ Sus seis años de estudio los hizo bajo la dirección de Antonio Alciati, de quien recibió una educación académica clasicista, como se puede corroborar por los temas que habitualmente le señalaba el profesor italiano para sus composiciones, casi todos entresacados de la mitología y alguno que otro de la Historia patria, como el que tuvo que desarrollar en 1896, El abrazo de Acatempan.⁶⁰ De la mitología y la Biblia trabajó composiciones como Cupido y Psiquis y Jesús que se aparece a María Magdalena, en 1898⁶¹ y en 1899 Galileo que se retracta de su teoría sobre el movimiento rotatorio de la tierra.⁶² En el mismo año Alciati le propuso el tema de César caído a los pies de la estatua de Pompeyo, para un bajorrelieve de 1.80 por 1.20 m; Guerra hizo el boceto, pero por alguna razón el jurado opinó que no debía desarrollarlo. Lástima no saber que fue lo que desagradó al jurado, para conocer la evolución de este artista, que no sería seguramente por defecto. Para los siguientes concursos se enfrentó con dos composiciones que ya implicaban, además de la habilidad en el oficio, una imaginación creativa: Letona, que errante y sedienta llega en compañía de sus hijas hasta un estanque en el que espera apagar su sed, pero es estorbada por los habitantes del lugar. Desesperada invoca a los dioses, que en castigo convierten a los inhospitalarios lugareños en ranas.⁶³ El segundo tema fue los funerales de un genio, que le obligaba a incursionar en un género épico (“Los genios que

sobreviven forman el cortejo fúnebre al genio que muere, su familia demora y sus conciudadanos lamentan la pérdida”). Todavía en 1900 el maestro le señaló un pasaje clásico: Coriolano amenaza Roma, a la cabeza del ejército volsco, pero acaba cediendo y se retira ante las súplicas de su madre, su esposa y sus hijos.⁶⁴

En mayo de 1901 ya estaba en París. Existe una carta que escribió al director Lascuráin, relatando que había principiado por visitar museos y escultores, antes de decidir en que escuela o academia se iba a inscribir. Optaría, finalmente, por la Academie Julien.

En 1905 dio a conocer sus primeros trabajos realizados en la Ciudad del Sena, que no son ya los de un estudiante avanzado, sino los de un artista plenamente formado. En carta dirigida a Rivas Mercado, de fecha 29 de mayo, anexaba dos fotografías, una de ellas Chrysalide, en mármol, que había expuesto en el salón, recibiendo elogios de la prensa parisina que la calificó de verdaderamente valiosa.⁶⁵ Salvador Moreno, sin embargo, afirma que la escultura obtuvo un primer lugar en el salón de París.⁶⁶

En 1906, en la exposición de los artistas mexicanos pensionados, verificada en la misma Ciudad de París, se mencionó a Guerra como un artista que había figurado con éxito en los salones y poco después, cuando se exhibieron las obras de los mismo pensionados en nuestra Escuela de Bellas Artes, quedaron expuestas Caín (boceto), El cazador de osos, El beso y La mendiga. Esta última de tal sentimentalismo que conmovió al crítico Alfredo Híjar, de la revista Arte y letras.⁶⁷

La revista El Mundo Ilustrado de 1º de enero de 1907, publicó un artículo firmado por Okusai, sobre las obras de Guerra:

Enrique Guerra triunfó y proclamaron su talento La Sulamita y su gracia de usual abandono; La Crisálida y La Perla, dos mármoles de suavidad cautivadora, el alhajero adquirido por don Jesús Luján, donde hay una sirena de gran sentimiento anatómico y obra culminante entre sus obras; La Mendiga, fuerte, austera, llena de dolor irremediable y de amarga verdad. En esta estatua Guerra se emancipó del paganismo clásico. Lejos de la imposible Grecia y de la Roma obsesora está el artista en plena vida moderna.⁶⁸

Guerra anunció su regreso a México en agosto de 1906 y para el mes de noviembre ya estaba propuesto para substituir a Juan de Dios Fernández en la clase de ornato modelado. Al año siguiente substituiría también a Joaquín Ramírez en copia del yeso.⁶⁹

Por iniciativa de la Dirección de la Escuela, deseosa de enriquecer la galería de escultura, el Gobierno accedió a comprar en tres mil pesos La Sulamita, La Mendiga, Cafn y Abel, La caza del oso y Despojo.⁷⁰

Guerra estableció su estudio en la casa No. 224 de la calle Carlos J. Meneses, en la Ciudad de México. Su obra, que afortunadamente es numerosa, puede separarse en dos grupos: La que hizo por encargo, fuera de oficinas gubernamentales o de instituciones particulares, y la que hizo –sobre todo en París– por libre decisión. En las esculturas del primer grupo se ciñó a un naturalismo clasicista; en las del segundo dejó volar la imaginación en los caminos del modernismo. Para ornamentar la fachada de la Secretaría de Relaciones Exteriores hizo las cuatro virtudes corporales: La Templanza, la Prudencia, la Justicia y la Fortaleza. Por la demolición del inmueble, necesario para la prolongación del Paseo de la Reforma, la Templanza se trasladó al bosque de Chapultepec y las tres restantes a la ciudad de Jalapa. Para la Secretaría de Educación Pública terminó la estatua de Enrique Rebsamen, y otra de este mismo personaje, también sedente y en bronce, que llevaron a la Escuela Normal de Jalapa. Hizo la del Doctor Liceaga, también para la Ciudad de México, otra de Benito Juárez, y los bustos de Luis G. Urbina, Rafael Delgado, Virginia Fábregas y Francisco I. Madero.

Las del otro grupo, realizadas por el puro ímpetu del genio, las que objetivaron su sensibilidad influida por Rodin, y que lo ubican en el terreno del modernismo, son El sueño de Sulamita, Prometeo, Voluptuosidad, la Mendiga, Crisalida, Gigolette, L'Epave, Fleur Fanné, **(Fig. 92)** El beso, La sed y Thaïs **(Fig. 93)**.

Comentemos al menos algo de Thaïs. Anatole France escribió la novela del mismo título, a partir de los datos proporcionados por la Leyenda Dorada. La cortesana de Alejandría marchita su belleza en la arena del desierto, compelida por el asceta Pafnucio a la expiación de su vida pecadora. Guerra la representa sentada, casi desnuda, cubriendo apenas con una piel de oveja las últimas bellezas de un cuerpo que consumen los ayunos y las disciplinas.

La obra mejor lograda, rica de imaginación y de gran trabajo escultórico fue El sueño de Sulamita (Fig. 94) cuyo cuerpo parece sumirse suavemente en las regiones del sueño, en el que apenas emergen otros rostros, entre la nebulosa del subconsciente.

La influencia de Rodin se muestra en todo este grupo de escultores. La belleza objetiva de la forma clasicista ha sido substituida por otra clase de belleza que nace de dentro del mármol y trata de adquirir forma. En la mujer de Après l'orgie, Sulamita, la mujer en el sepulcro de Ruelas, cuerpos que se desprenden trabajosamente del mármol, asistimos al proceso mismo de la creación. Es el genio que lucha por transubstanciar el mármol en una idea, una idea bella.

-
- ¹ AAASC, Doc 8192
 - ² Héctor Valdés, en su estudio introductorio a Revista Moderna, Arte y Ciencia, edición facsimilar, México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural, México, UNAM, 1987.
 - ³ Fernando Curiel, Tarda Necrofilia, Itinerario de la segunda revista azul, México, UNAM, 1996, p. 15; Apud, Jorge Von Ziegler, "Estudio introductorio a revista Azul", Edición facsimilar, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1988.
 - ⁴ Teresa del Conde, Julio Ruelas, México, IIE-UNAM, 1976, p. 21.
 - ⁵ Gabrielle Fahr Becker, El modernismo, Colonia, Verlagsgesellschaft, 1996, p. 50
 - ⁶ Conde, Teresa del, Op. Cit., p. 96
 - ⁷ Ibid, p. 23.
 - ⁸ Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo", en 1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 19.
 - ⁹ Raquel Tibol, Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea, México, Hermes S.A., 1964, p. 101.
 - ¹⁰ Xavier Moyssén, La crítica de arte en México 1896-1921, México, IIE-UNAM, 1999, Tomo I, p. 75.
 - ¹¹ Ibid, p. p. 90-91.
 - ¹² Báez Macías, Guía del archivo... (1867-1907), p.p. 104-105
 - ¹³ Rodríguez Prampolini, Op. Cit., Vol. III, p.p. 286-287.
 - ¹⁴ Javier Pérez de Salazar y Solana, José María Velasco y sus contemporáneos, México, Perpal S A de C V., 1982, p. 119.
 - ¹⁵ Báez Macías, Guía del archivo... (1867-1907), p. 93.
 - ¹⁶ Sobre Antonio Fabrés existe el excelente estudio de Salvador Moreno, El pintor Antonio Fabrés, México, IIE-UNAM, 1981.
 - ¹⁷ Moyssén, Op. Cit., Tomo I, p. 180.
 - ¹⁸ Curiel, Fernando, Op. Cit., p. 22.
 - ¹⁹ Moyssén, Op. Cit., Tomo I, p. 268, 269.
 - ²⁰ Ibid, p. 222.
 - ²¹ Ibid, p.p. 268-272.
 - ²² Renato González Mello, "Tres nuevas aportaciones sobre Joaquín Clausell", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 68, México, UNAM, 1996, p.p. 129-133
 - ²³ Curiel, Fernando, Op. Cit., p. 29
 - ²⁴ Ibid, passim
 - ²⁵ Moyssén, Op. Cit., Tomo I, p. 442.
 - ²⁶ AAASC, Doc 7520
 - ²⁷ Ibid, Doc. 7592.
 - ²⁸ Ibid, Doc. 7758.
 - ²⁹ Ibid, Doc. 7922.
 - ³⁰ Ibid, Doc. 7952.

-
- 31 Ibid, Doc. 9492.
- 32 Moyssén, Op. Cit., Tomo I, p. 95.
- 33 Ibid, Tomo I, p. 446.
- 34 AAASC, Doc 8046.
- 35 Ibid, Doc. 8123
- 36 Ibid, Doc. 8553.
- 37 Ibid, Doc. 9358-5.
- 38 Ibid, Doc. 9304.
- 39 Ibid, Docs 9815, 9860.
- 40 Ibid, Doc. 9983.
- 41 Ibid, Doc. 11318; el documento no proporciona los títulos.
- 42 Ibid, Doc. 11447
- 43 Moyssén, Op. Cit., p. 446.
- 44 AAASC, Doc. 8123.
- 45 Ibid, Docs. 8851, 9093, 9097.
- 46 Moyssén, Op. Cit., Tomo I, p. 96
- 47 AAASC, Doc. 9486.
- 48 Ibid, Doc. 9271.
- 49 Ibid, Docs 8316, 8401.
- 50 Ibid, Doc. 9172.
- 51 Ibid, Docs 9181, 9190.
- 52 Ibid, Doc. 9847.
- 53 Ibid, Doc. 9887.
- 54 Ibid, Doc. 11271
- 55 Moyssén, Op. Cit., Tomo I, p. 237, 250, 272.
- 56 Ibid, Tomo I, p. 373.
- 57 Ibid, Tomo I, p. 412.
- 58 AAASC, Doc. 8474.
- 59 Ibid, Doc. 8504
- 60 Ibid, Doc. 8553.
- 61 Ibid, Doc. 8929.
- 62 Ibid, Doc. 9016.
- 63 Ibid, Doc. 9029
- 64 Ibid, Doc. 9154.
- 65 Ibid, Doc. 9885-105.
- 66 Moreno, Salvador, Un siglo olvidado..., p. 18.
- 67 Moyssén, Op. Cit., Tomo I, p. 252, 253.
- 68 Ibid, Tomo I, p. 272
- 69 AAASC, Docs. 99-27, 11301
- 70 Ibid, Doc. 11310.

Conclusiones

No se puede pensar la historia moderna sin la presencia de las academias. Están en la historia profundamente enclavadas, arrastradas en el devenir. Nacieron al mismo tiempo que el estado moderno, y se desarrollaron con él, siguiéndolo durante toda su evolución. En el renacimiento favorecieron la libre condición del arte y el artista, pues solamente liberándose de las trabas y limitaciones gremiales podrían el talento y el genio elevarse en toda su capacidad. Reflejo de este amanecer que revaloraba la dimensión intelectual del hombre. No es el artista el hombre común que no tiene más alcances que el aprendizaje de un oficio, con habilidad de manos. Para Leonardo la pintura era una ciencia. Otros veían al artista como el ser excepcional cuyo genio es capaz de descubrir y extraer la belleza superior que se oculta detrás de la apariencia de las cosas, porque detrás de la belleza del mundo natural existe otra belleza, que es la belleza idea en el platonismo, o la belleza de Dios en el pensamiento cristiano. Gerard Audran relata que al pintor Zeuxis se le encomendó que pintara a Helena de Troya, pero obviamente con el máximo grado de hermosura. El recurso de Zeuxis fue reunir siete bellas jóvenes atenienses y tomar algo de cada una, aquello que le pareció lo más hermoso, de manera que el retrato de Helena reunía lo más hermoso entre la hermosura. Pero esto no era más que un artilugio. Fue más convincente, en esta empresa de explicar el genio, la idea de raíces medievales de ver en el artista un auténtico creador, comparándolo en su acto de creación con la figura de Dios, pues el artista que en el transcurso de unos días crea una obra bella, es semejante a Dios en los principios del Génesis, creando cada día una parte del mundo. Bajo este símil, en que ya se intuía al artista semejante a Dios, en su poder creativo, se entendió la razón de considerarlo por encima de niveles comunes y en consecuencia de liberarlo de la organización de los gremios.

El estado moderno se consolidó sobre la derrota del feudalismo, porque el camino hacia esa consolidación fue la centralización del poder, recogiendo por la fuerza la soberanía que antes se encontraba diluida entre los señores feudales. La única senda posible para la organización del estado moderno fue el absolutismo, y siendo el arte la estructura más difícil de incorporar, hubo que someterlo mediante su institucionalización, recurso posible gracias a las academias. Progresivamente, el aprendizaje en el taller se fue

substituyendo por el aprendizaje en las aulas. El abandono del gremio, el artista emancipado, pero como esa emancipación tuvo que hacerse con el respaldo del príncipe, se dio la ironía, ya señalada por Pevsner, de que el artista cayera en otra nueva dependencia, la del soberano.

En el siglo XVIII cuando el absolutismo alcanzó su mayor definición, las academias se habían convertido en verdaderos instrumentos de gobierno. La proliferación de academias en este siglo, hemos dicho desde San Petersburgo hasta Madrid y México, reflejan los objetivos del despotismo ilustrado: educar y cultivar a la nación, pero para los intereses del estado que eran no solamente el cultivo de las bellas artes, sino también el progreso económico.

Las academias de la Ilustración, institucionalizando la enseñanza de la pintura, la escultura y la arquitectura, eran muy diferentes a las academias del renacimiento, en cuanto que ejercían un control absoluto sobre la producción artística.

Sólo que, en este mismo momento de auge, las academias llevaban ya en su seno el germen de su destrucción. La imposición de un buen gusto, que en el caso de España y sus virreinos fue el neoclasicismo; el rigor en el sistema de enseñanza que se ajustaba al esquema de aprender el dibujo en sus tres niveles, de la estampa, del yeso y del natural, y la inalterable sujeción a la jerarquía de los temas que no admitía nada que no fuera el cuadro religioso, el histórico y el retrato, todo ello encendió la rebelión innata en el artista de genio ajeno a imposiciones y normatividades.

Qué bellas páginas las que inician el capítulo XIX de Pevsner (Op. Cit.). El mismo año en que aparece el Geschichte der Kunst des Altertums, evangelio del neoclasicismo, Johann Georg Hamann, iniciador del Sturm und Drang, escribía:

“¡Oh, vosotros heraldos de las reglas universales! ¡Qué poco entendéis del arte y cuán poco poseéis de aquél genio que creó el modelo sobre el que queréis edificar el arte!”

Aquí brotaba el manantial que después crecería como el torrente del romanticismo. Y no es casual que fueran artistas de primera línea quienes iniciaron esta nueva liberación. Francisco de Goya en España, David en Francia, que en su pasión revolucionaria propuso desde su asiento en la Convención suprimir la Academia, y Carstens en su agresiva carta que respondía a las amonestaciones del canciller Heinitz:

Deseo decir a su Excelencia que yo no pertenezco a la Academia de Berlín, sino a la humanidad [...] Mis facultades me han sido conferidas por Dios; debo ser un administrador responsable, de forma que cuando llegue el día en que se me llame para rendir cuentas de mi administración, no deba decir: Señor, el talento que has depositado en mí lo he enterrado en Berlín.

El camino del arte en el siglo XIX estaba trazado, en una dialéctica en que a la vera los académicos continuaban su enseñanza tradicional, su pintura de ornato y sus salones oficiales, mientras que al otro lado los heresiarcas provocaban el escándalo, se sublevaban y se apoderaban de los salones independientes. Aunque esta caída de los ángeles rebeldes no terminó en su expulsión de los salones del paraíso; rebotaron del piso, revivificados como Anteo y ascendieron con más fuerza hasta los salones de los rechazados y las secesiones, para estremecer en su protesta y jalonar la historia del arte. Friedrich, Daumier, Van Gogh, Gauguin, los fauves, los artistas del Puente y los que siguieron en torno a los manifiestos de vanguardia, hacían estas legiones de ángeles rebeldes.

Dialéctica del gusto y de la forma, pero sobre todo de la idea del arte y del lugar del artista en la historia y la sociedad, que tuvo su eclosión en las vanguardias del siglo XX, hasta casi la eclosión total en el momento en que Kasimir Malevich exhibió su Cuadro blanco en fondo blanco, con poco tiempo de diferencia de que Lenin escribiera su folleto La abolición del Estado. Es el fin del arte, decían unos; es el cuestionamiento sobre la existencia misma del estado, decían otros.

No sucedió una cosa ni otra. La entidad estatal sobrevivió al leninismo, lo mismo que el arte; sólo que éste entró en la complejísima problemática del arte contemporáneo, el arte de hoy, el posmodernismo.

De todo esto nada hubiera sido posible sin la presencia del arte académico y las academias. Ellas fijaron una posición, la del arte y el gusto oficial, acorde con la relación de fuerzas sociales e históricas en que se desarrollaron. Por un lado, al institucionalizar toda la enseñanza de las bellas artes, formaron artistas de incuestionable calidad académica que satisfacían con plenitud los gustos de una sociedad avanzada. Pero, por otra parte pesaron

como un detonador para hacer estallar la fuerza indomable del genio; el sentimiento en el primer romanticismo, el grito desgarrador en los expresionistas.

El arte de las vanguardias fue la consecuencia de este antiacademicismo. En esta oposición de fuerzas, en esta dialéctica histórico-estética, la vanguardia tuvo que surgir del arte académico. Sin el academicismo, ¿qué podría haber provocado esa patética sublevación?

El caso mexicano fue semejante. La Academia de San Carlos transcurrió por el siglo XIX obedeciendo las leyes y condiciones que la Historia le impuso. Porque el arte es Historia; esencia de la Historia.

Primero, así como la Nueva España estuvo sujeta a la Corona, la Academia de San Carlos estuvo sujeta a la Academia de Madrid. De ésta recibimos los estatutos, los profesores, las colecciones de yesos, azufres y estampas; los modelos, el gusto y la estética dominante, el neoclasicismo. Tolsá está emparentado con Pascual Mena y los otros artistas valencianos. Rafael Ximeno viene a ser la prolongación de los pintores de la corte de Carlos III: Mengs, Maella y Bayeu.

La independencia cambió las cosas. Ni Tolsá ni Ximeno llegaron a formar una verdadera escuela, y los artistas españoles que quedaron aquí no eran precisamente sobresalientes.

Los desastres de la guerra de independencia casi hicieron zozobrar la academia. Gran diferencia existe entre una institución patrocinada por una sólida monarquía y otra que nace en el mar proceloso de una crisis económica y política. La nación novohispana tenía ya trescientos años de vida, edad suficiente para asumir su independencia. Pero la Academia no llegaba a treinta cuando ya sus vínculos con la Academia madre de Madrid, que siempre fueron difíciles, se rompieron totalmente. Primero la ocupación de España por los ejércitos de Bonaparte, en 1808, y luego la guerra iniciada por Hidalgo en 1810; la muerte de Velázquez en 1810, la de Tolsá en 1816 y la de Ximeno en 1825. La orfandad artística.

Dos décadas de penuria aquejaron a la Academia, ya convertida en nacional, falta de profesores, de pensiones, de materiales de trabajo y hasta de alumnos. La producción casi inexistente. Sería hasta la reorganización de 1843 que se volvió a trabajos merced a los productos de la Lotería.

Dos catalanes, dos italianos y dos ingleses, en un esfuerzo común lograron revivir las bellas artes. Hicieron mucho y no se podía pedir más: enseñar a pintar, a esculpir y grabar, en una escuela casi inerte. Lo que trajeron, principalmente Clavé que fue el alma de la reorganización, fue el academicismo clasicista, purista, con atisbos de romanticismo, que era lo que se enseñaba en la Academia de San Lucas de Roma. Es cierto que el centro intelectual artístico europeo se había trasladado a París, para esa época, pero el París de los cuarenta (que pronto presenciaría la revolución de 1848) se presentaba demasiado revolucionario para un país y una academia gobernados por conservadores. No creo que Couto o Alamán hubieran pensado siguiera en contratar a un discípulo de Delacroix que pintaba La libertad guiando al pueblo o a un Rude, escultor de La partida de los voluntarios. Y ni siquiera mencionar a un Gericault o un Daumier.

En la pintura, en donde el proceso de transformación fue más claro, quizás por ser el más fecundo entre las bellas artes, se puede decir que la primera escuela mexicana nació y se debió a Clavé, aunque hubiera nacido, como ya se dijo, de un academicismo italiano, con fuerte influencia de Rafael, y cierta influencia del romanticismo religioso de los nazarenos. Fue en su seno que se hicieron posibles los primeros brotes de una pintura nacionalista. Primero, dentro del estrecho convencionalismo de abocarse a la historia mexicana, que los mismos reorganizadores emprendieron, como Vilar con Tlahuicole, la Malinche e Iturbide. Aunque el hecho de que fueran conservadores quienes gobernaban la Academia, refrenó por veinte años el primer impulso por hacer un verdadero arte nacional. Si echamos una mirada sobre la producción de las décadas de los cincuenta y los sesenta, nos encontraremos todavía con el mismo cuadro esquematizado de pintura de tema religioso, retratos y tal vez un poco menos temas de historia, siempre de historia europea, tomada de los clásicos y del padre Mariana.

Clavé llegó en 1847 y en campo yermo plantó la enseñanza de la pintura, que para eso le habían contratado. Enseñar a dibujar, copiar del yeso, copiar los cuadros de los grandes maestros y componer. Enseñar a pintar, que una vez aprendidos los principios del arte, el genio surgiría solo. Como el poeta, que para escribir poesía, tiene primero que aprender la lengua.

El problema inmediato fue intentar un arte nacional, una auténtica y completa escuela mexicana. Difícil hacerlo mientras dirigía la Academia el grupo conservador, que

en su equivocado proyecto de nación no vaciló ni siquiera en ofrecer el país a un Habsburgo. Semejante empresa estaba reservada al partido liberal, a un Riva Palacio o un Altamirano.

En las exposiciones puede seguirse el progreso de la escuela de Clavé. Las tres primeras se realizaron en 1848, 1850 y 1851. Examinando los catálogos podemos ver que todas las obras presentadas por los alumnos eran copias, señal de que se empezaba a trabajar intensamente. Se copiaba a Murillo, a Ribera “El Españolito”, a Rubens, Decaisne y por supuesto a Rafael; un poco menos a Sasoferrato y Moreto de Brescia. Los primeros esfuerzos sobre paisaje, de Jesús Cajide, se dirigen hacia los interiores. De vez en cuando un original, rarísimo y siempre algún santo. Fuera del retrato que Clavé trabajaba activamente, todo lo demás era copiar cuadros religiosos.

En la sexta exposición de 1854 ya se nota la presencia de Landesio, pues se copian sus paisajes. Se copia también a Coghetti, Podesti y Markó. Se copia hasta La campaña de Rusia (por Ramírez) en 1856; pero de México nada. Un pintor intrascendente, Jesús Ponce de León, copió en 1855 el interior de la portería del convento de San Francisco. En las exposiciones siguientes se nota un incremento en la exhibición de originales, pero sin variar el estrecho marco del cuadro religioso y el retrato.

Sería en el paisaje en donde habría de aparecer la raíz nacionalista. Los discípulos de Landesio empezaron por copiar sus vistas y campiñas romanas, pero fue inevitable que tuvieran que entrar al paisaje mexicano. Luis Coto y José Jiménez, sus primeros discípulos y José María Velasco que en 1862 presentó sus originales Patio de San Agustín y Baño de pescaditos. En la XIII Exposición de 1865, Velasco y Coto ya trabajaban el paisaje abierto, mucho más ambicioso, aunque mezclado con el tema histórico. Velasco con Xochitzin que propone a Huautli como jefe chichimeca, y Coto con Nezahualcoyotl perseguido por sus súbditos.

El año 67 actúa como un eje histórico. La Academia se transforma en Escuela Nacional de Bellas Artes y los liberales desplazan a los conservadores en la dirección. José Obregón expone en 1869 El descubrimiento del pulque, tema el más mexicano que podría haberse pintado. Entre tanto Altamirano colgó la espada y tomó la pluma para exhortar a los alumnos y a los profesores a que abordaran los temas y episodios nacionales. En las dos décadas siguientes surgen en las exposiciones y en los concursos de clase pasajes de los que

los liberales consideraban la verdadera Historia de México: El encuentro de Cortés y Moctezuma, la fundación de México, el padre Gante, funerales de un rey azteca, elección de un jefe tolteca, el tormento de Cuauhtemoc, los tlacuilos aztecas que muestran a Moctezuma la llegada de los españoles y Moctezuma visitando en Chapultepec los retratos de sus antecesores. Adrián Unzueta pinta un tzompantli, Luis coto a Hidalgo en el Monte de las Cruces y Espiridión Domínguez el sito de Cuautla.

Por su parte, Velasco ensayaba y exploraba el paisaje mexicano en sus ahuehuetes, sus cielos, su vegetación y sobre todo con las posibilidades que permite la amplísima perspectiva del valle de México. La majestuosa geografía de una nación de la que nacen y se nutren la raza y el espíritu del pueblo.

La orientación nacionalista que partió del 67 se reflejó también en la historiografía. Bernardo Couto terminó su Diálogo en 1862, unos días antes de morir, aunque éste se publicó diez años más tarde en 1872. Es la versión que concibe al arte mexicano como un heredero del arte español, aunque siempre con sus características propias. Los liberales tenían otra visión, la visión de la crítica y el cambio. No llegó a producirse una historia como la de Couto, pero se puede detectar esta versión no escrita en los textos y crónicas de Altamirano, que vaya si tenía una cultura artística y estética.

Un estudio reciente de Isaías Gómez Guerrero* revela la existencia de un ejemplar del libro de Couto anotado y comentado, de puño y letra, por Altamirano. Estas anotaciones, aunque no muchas, son dardos críticos contra los interlocutores del Diálogo en los que el escritor liberal exhibe, si no más erudición que Couto, si más juicio crítico y más universalidad de conocimientos. Por ejemplo, lo corrige con gala de sabiduría en el episodio del Cupido errónea y supuestamente enterrado por Miguel Ángel para hacerlo aparecer como antiguo. En otra parte Altamirano se exaspera y llama a Couto y sus compañeros “viejos imbéciles” cuando exhiben un falso puritanismo o propósito de la representación de desnudos. Pero sobre todo, el crítico fulmina la afirmación de Couto que decía que “en las razas indígenas no estaba despierto el sentido de la belleza, que es de donde procede el arte.” “Esto es una tontería de Couto”, dice Altamirano, “las razas indígenas han manifestado y manifiestan todavía que tienen despierto el sentido de la

* Isaías Gómez Guerrero, *José Bernardo Couto: El historiados, dos trilogías y un diálogo*, Tesis de maestría en historia del arte, México, UNAM, 2000

belleza... o acaso ¿sólo en la pintura se manifiesta el sentido de la belleza?” Muchos años antes de que la crítica de arte –con Justino Fernández a la cabeza– descubriera que hay una estética indígena (La Coatlicue) Altamirano lo adelantaba en esta breve anotación al Diálogo.

La identificación nacional se estaba realizando y la Academia era el gran vehículo. Primero fue el paisaje porque pintar paisaje es hundirse en las entrañas de la tierra, y beber en ella el alma y el carácter. Luego el cuadro de historia para rescatar la memoria y los orígenes, para alimentar el alma de lo mexicano. En esta etapa, fueron los artistas del modernismo los que alcanzaron ya nuevos umbrales: Goitia, Herrán, Gerardo Murillo, Montenegro, y otros más.

El modernismo, surgido en la década de los noventa fue la simiente para una nueva rebelión. Sus ataques al sistema académico abrieron camino a perspectivas más libres, que crecieron en los primeros años del siglo XX, y aunque las autoridades creyeron prevenir inquietudes con los cambios de 1902, la misma efervescencia social influyó sin duda para catalizar la rebeldía en la Escuela que culminó con la huelga de 1911, inevitable ya como un corolario a la revolución de 1910.

La caída de Díaz, la renuncia de Rivas Mercado, las escuelas al aire libre y los ecos de las vanguardias derribaron finalmente lo que quedaba de aquél valladar de la enseñanza académica. Arrastrada la escuela en el vórtice revolucionario, desembocaría con toda su vitalidad en la gran escuela del muralismo, en los años veinte, en lo que no sería ya solamente una escuela mexicana, sino lo mexicano universal. Muchos años de guerra, el territorio un inmenso campo de batalla, un millón y medio de muertos y la revolución albeando como la aurora de un nuevo mundo, paralela y semejante a su revolución hermana, la de octubre. Todo era un campo abonado para el arte de vanguardia.

El academicismo no existía más. Un arte libre, parido de una revolución, era el porvenir del momento.

Pero la Academia había cumplido su misión en la historia. Fue el cauce que modeló el torrente para el siglo XX. Elogiada y vituperada, fue la única posibilidad para crear una escuela mexicana en las bellas artes.

Ilustraciones

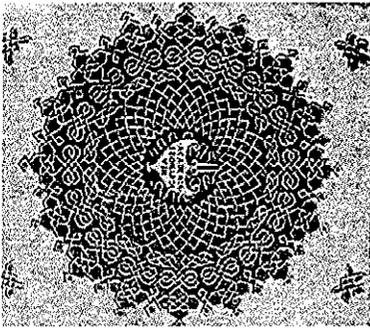


Fig. 1. Grabado de Leonardo Da Vinci



Fig. 3. Mariano Salvador Maella, *Retrato de Carlos III*, 1787.



Fig. 2. Grabado de Leonardo Da Vinci



Fig. 4. Rafael Ximeno y Planes, *Jerónimo Antonio Gil*



Fig. 5. Rafael Ximeno y Planes, *El escultor Manuel Tolsá*.



Fig. 7. Manuel Tolsá, *Estatua ecuestre de Carlos IV*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 6. Rafael Ximeno y Planes, *Plafones de la capilla del palacio de minería, 1813*.



Fig. 8. Manuel Tolsá, *Hernán Cortés*.

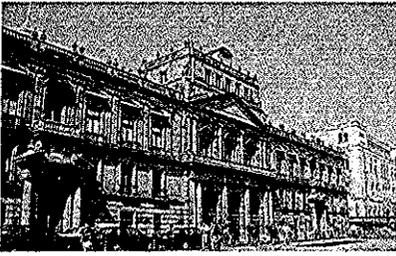


Fig. 9. Manuel Tolsá,
Palacio de Minería, S. XIX
(fachada)



Fig. 11. Antonio Velázquez,
Fachada en Jesús María,
México, D F.

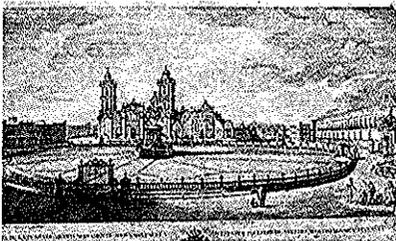


Fig. 10. Joaquín Fabregat,
Vista de la plaza mayor de
México, 1796, grabado



Fig. 12. José Luis Rodríguez
Alconedo, *Autorretrato.*

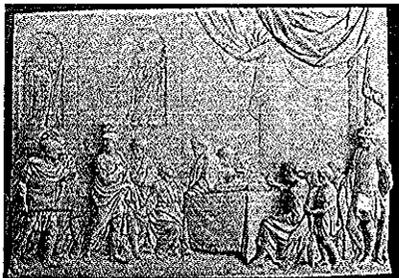


Fig. 13. Pedro Patiño
Ixtolinque, Rey Wamba.



Fig. 15. Pelegrín Clavé,
Quintana Roo.



Fig. 14. Miguel Mata y
Reyes, El aguador.



Fig. 16. Pelegrín Clavé,
Isabel de Portugal, 1855.



Fig. 17. Juan Cordero, *Colón ante los Reyes Católicos*, 1850



Fig. 19. José Salomé Pina, *Salida de Agar e Ismael para el desierto*, 1852.



Fig. 18. Juan Cordero, *Doña Dolores Tosta de Santa Anna*, 1885



Fig. 20. José Salomé Pina, *San Carlos Borromeo repartiendo limosna al*



Fig. 21. José Salomé Pina, *Sansón y Dalila*, 1851.



Fig. 23. José Obregón, *El descubrimiento del pulque*



Fig. 22. Santiago Rebull, *La muerte de Marat*, 1875

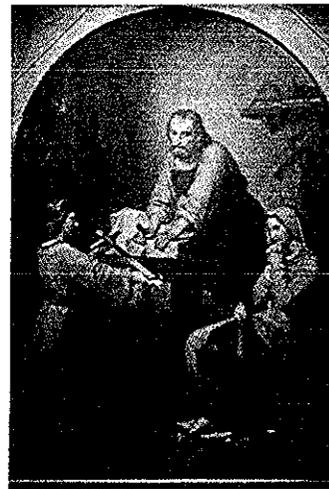


Fig. 24. Rafael Flores, *La Sagrada Familia*, 1857.



Fig. 25. Joaquín Ramírez,
Los Hebreos cautivos en Babilonia, 1858.



Fig. 27. Felipe Gutiérrez, *La caída de los ángeles rebeldes*.



Fig. 26. Petronilo Monroy,
Alegoría de la Constitución, 1857.

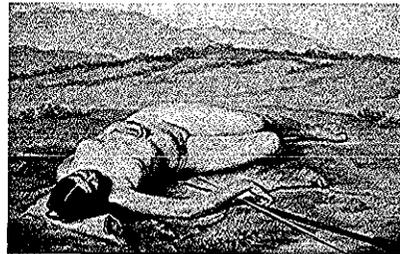


Fig. 28. Felipe Gutiérrez,
(1824-1904), *La cazadora de los Andes*, 1891



Fig. 29. Ramón Sagredo, *La muerte de Sócrates*



Fig. 31. Natal Pesado, *El general Bravo perdonando a los prisioneros españoles.*



Fig. 30. Salvador Ferrando, *La Napolitana*, 1873.



Fig. 32. Manuel Ocaranza, *La flor marchita*, 1868.



Fig. 33. Rodrigo Gutiérrez,
El senado de Tlaxcala.



Fig. 35. Gonzalo Carrasco,
Job en el estercolero.



Fig. 34. José María Ibararán
y Ponce, *La vida del Mártir.*



Fig. 36. Félix Parra, *Fray
Bartolomé de las Casas*, 1875.



Fig. 37. Félix Parra (1845-1919), *Escenas de la conquista o La Matanza de*



Fig. 39. Isidro Martínez, *El padre Gante, maestro de los indios*, 1889



Fig. 38. Leandro Izaguirre, *El tormento de Cuauhtémoc*, 1893.



Fig. 40. José Jara, *El velorio*, 1889.



Fig. 41. Felipe Ocadiz, *La locura de Yugurta*.



Fig. 43. José María Velasco, *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel, 1875*



Fig. 42. Eugenio Landesio, *Antesacristía del convento de San Francisco, 1855*.

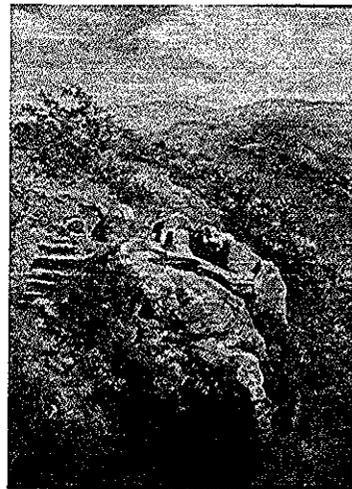


Fig. 44. José María Velasco, *Baño de Netzahualcoyotl, 1878*.



Fig. 45. José María Velasco,
*Puente curvo en la cañada de
Metlac, 1881.*

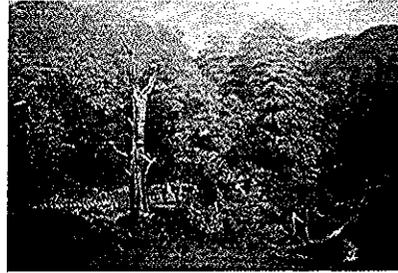


Fig. 47. Luis Coto, *Hidalgo
en el monte de las cruces.*



Fig. 46. José María Velasco,
*Valle de México visto desde el
cerro de Guadalupe, 1905*

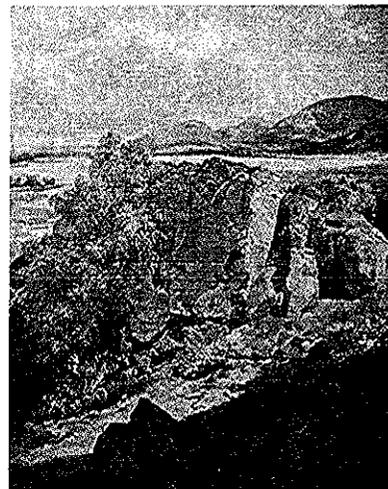


Fig. 48. Carlos Rivera,
Pórfidos del Tepeyac.



Fig. 49. Manuel Vilar, *San Carlos Borromeo*



Fig. 51. Felipe Sojo, *El descendimiento de la Cruz*, 1857.

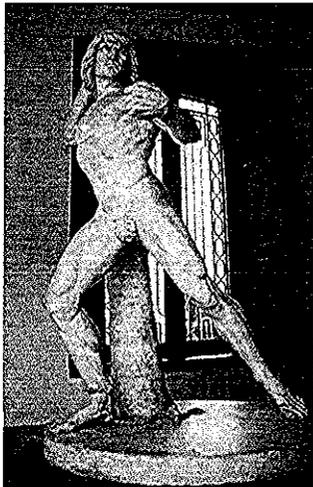


Fig. 50. Manuel Vilar, *Tlahuicole*



Fig. 52. Felipe Sojo, *La Emperatriz Carlota*, 1865



Fig. 53. A. Barragán,
Gerónimo Antonio Gil.



Fig. 55. Epitacio Calvo, *El bautismo de Cristo*

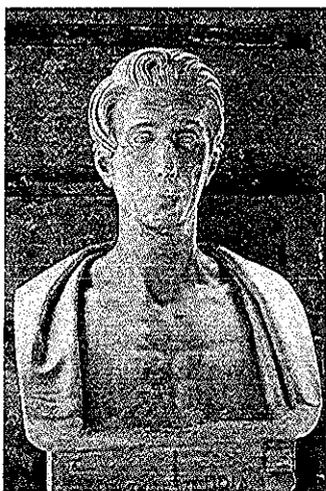


Fig. 54. Juan Bellido, *Xavier Echeverría*, 1853



Fig. 56. Martín Soriano,
Alegoría de la paz, 1852

TE IS CON
FALLA LE ORIGEN

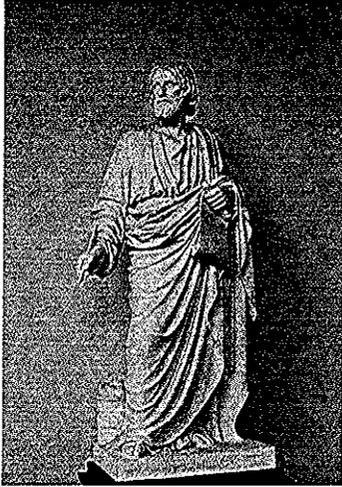


Fig. 57. Martín Soriano, *San Lucas*



Fig. 59. Gabriel Guerra, *Una burla al amor*.



Fig. 58. Miguel Noreña, *Monumento a Cuauhtémoc*.

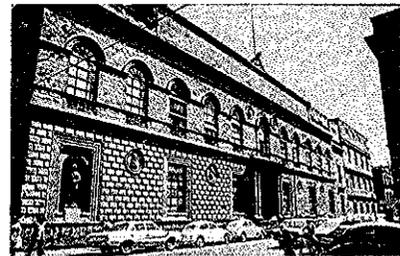


Fig. 60. Javier Gavallari, *Academia de San Carlos*.

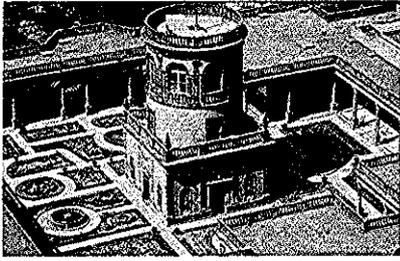


Fig. 61. *Castillo de Chapultepec, 1864.*



Fig. 63. José Noriega y Antonio Rivas Mercado, *Teatro Juárez, 1873-1903,*

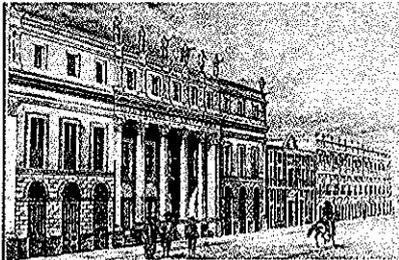


Fig. 62. Lorenzo de la Hidalga, *Teatro Nacional, 1844*



Fig. 64. Daniel Garza y Gonzalo Garita, *Centro Mercantil, vitral-tragaluz,*

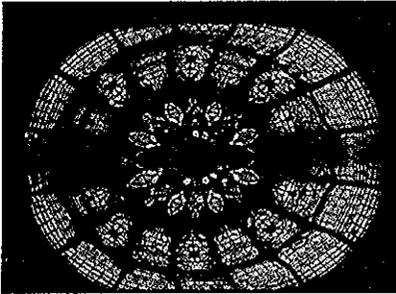


Fig. 65. Daniel Garza y Gonzalo Garita, *Centro Mercantil*.



Fig. 67. Carlos Hall, *Casa de la Familia Braniff*, 1888.



Fig. 66. Porfirio Díaz Ortega, *Colegio Militar*, 1908-1910.

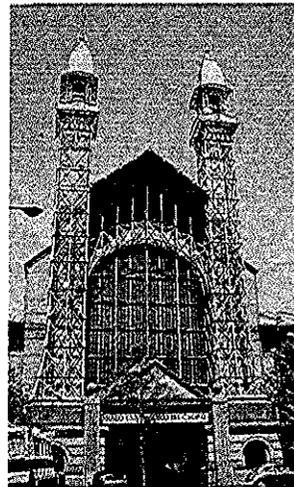


Fig. 68. Luis Bacmeister, *Palacio de cristal* (hoy museo del Chopo), 1910,

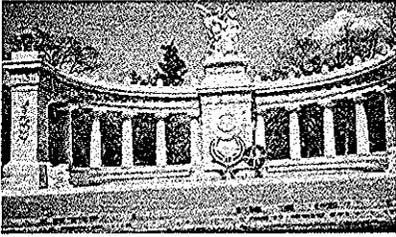


Fig. 69. Guillermo Heredia,
Hemiciclo a Juárez

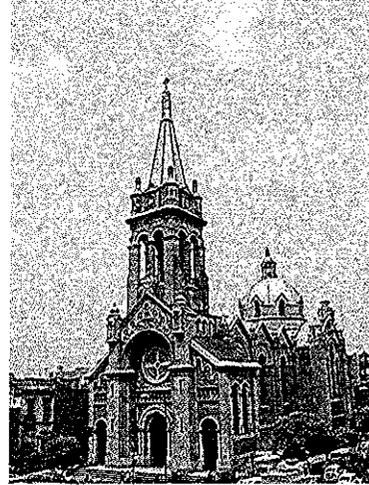


Fig. 71. Manuel Gorozpe,
Iglesia de la Sagrada Familia,
1910.

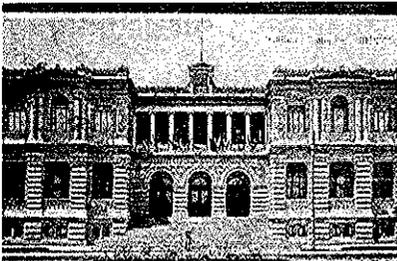


Fig. 70. Carlos Herrera,
Museo de Geología.

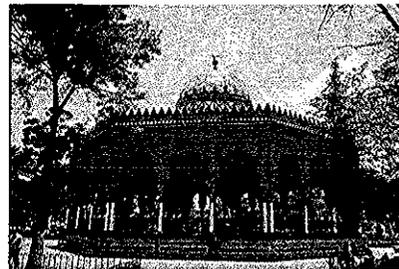


Fig. 72. José Ramón Ibarrola,
Pabellón Morisco, 1884

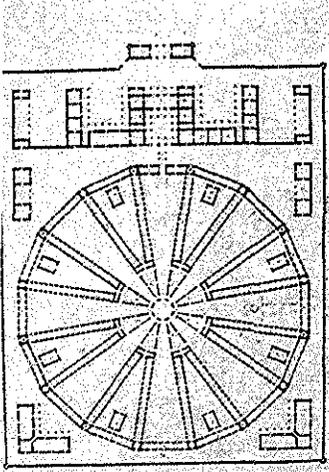


Fig. 73. *Palacio de Lecumberri, planta.*

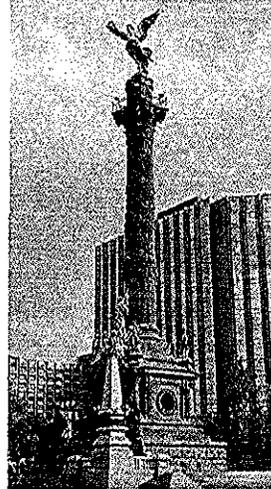


Fig. 75. *Columna de la Independencia, 1910.*

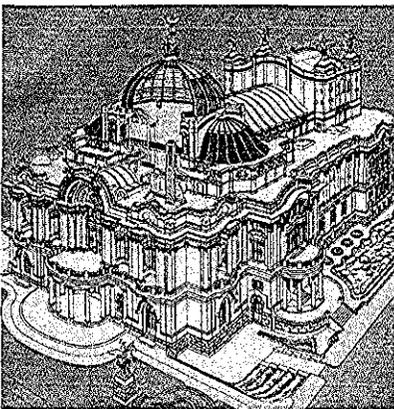


Fig. 74. *Adamo Boari, Palacio de Bellas Artes.*

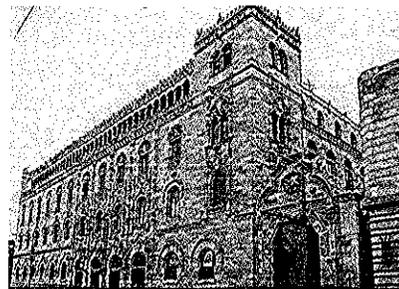


Fig. 76. *Adamo Boari, Correos, 1902.*



Fig. 77. Santiago Baggally,
Medalla conmemorativa ca.
1850.



Fig. 79. Julio Ruelas,
*Entrada de Don Jesús Luján
a la Academia*



Fig. 78. Julio Ruelas, *La
crítica*, aguafuerte.



Fig. 80 Ignacio Rosas,
1880-1950, *La vuelta del
soldado*.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

282-T



Fig. 81. Antonio Fabrés y Costa, 1854-1938, *Hidalgo*

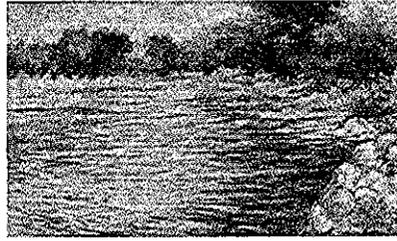


Fig. 83. Joaquín Clausell, *Fuentes Brotantes*.



Fig. 82. Antonio Fabrés y Costa, *Bacanal*, 1904.



Fig. 84. Ángel Zárraga, *Ex-voto de San Sebastián*



Fig. 85. Francisco de la Torre, *El caminante*, 1910.

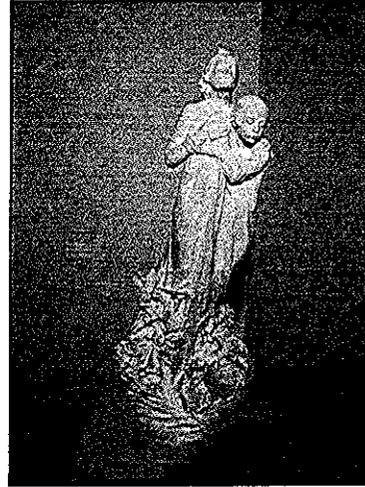


Fig. 87. Jesús F Contreras, *Almas blancas*, 1901



Fig. 86. Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*

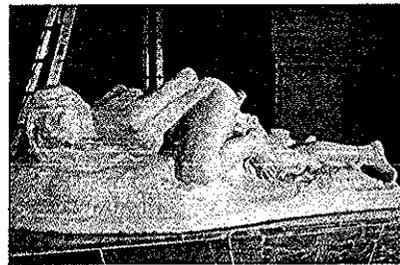


Fig. 88. Jesús F Contreras, *Malgré tout*.



Fig. 89. Fidencio Nava,
Après l'orgie, 1909.



Fig. 91. Arnulfo Domínguez
Bello, *Après la grève*.



Fig. 90. Agustín L. Ocampo,
Desespoir, 1900.



Fig. 92. Enrique Guerra,
Fleur Fanée.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 93. Enrique Guerra, *Thaís*.

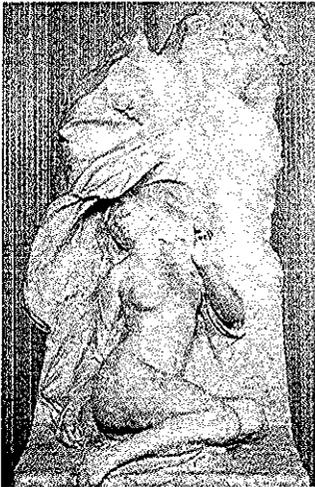


Fig. 94. Enrique Guerra, *El sueño de Sulamita*.

Lista de ilustraciones

- Fig. 1.** Grabado de Leonardo Da Vinci, Archivo Fotográfico del IIE.
- Fig. 2.** Grabado de Leonardo Da Vinci, Archivo Fotográfico del IIE.
- Fig. 3.** Mariano Salvador Maella, *Retrato de Carlos III*, 1787, óleo sobre tela, Col. Museo de San Carlos, INBA.
- Fig. 4.** Rafael Ximeno y Planes, *Jerónimo Antonio Gil*, ca. 1798, óleo sobre tela, 116 X 81 cm, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 5.** Rafael Ximeno y Planes, *Manuel Tolsá*, ca. 1798, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 6.** Rafael Ximeno y Planes, Plafones de la capilla del palacio de minería, 1813, mural.
- Fig. 7.** Manuel Tolsá, *Estatua ecuestre de Carlos IV*, 1796-1803, bronce, México, D.F.
- Fig. 8.** Manuel Tolsá, *Hernán Cortés*, bronce dorado a fuego, 1794.
- Fig. 9.** Manuel Tolsá, *Palacio de Minería*, 1797-1813, (fachada), México, D.F.
- Fig. 10.** Joaquín Fabregat, *Vista de la plaza mayor*, México, 1797, grabado en metal.
- Fig. 11.** Antonio Velázquez, Fachada del convento de Jesús María, México, D.F.
- Fig. 12.** José Luis Rodríguez Alconedo, *Autorretrato*, 1811 (?), óleo sobre tela.
- Fig. 13.** Pedro Patiño Ixtolinque, *Rey Wamba*, relieve en barro blanco, 1817, Museo de San Carlos.
- Fig. 14.** Miguel Mata y Reyes, *El aguador*.
- Fig. 15.** Pelegrín Clavé, *Quintana Roo*, óleo sobre tela, 86 X 69 cm.
- Fig. 16.** Pelegrín Clavé, *Isabel de Portugal*, 1855, óleo sobre tela.
- Fig. 17.** Juan Cordero, *Colón ante los Reyes Católicos*, 1850, óleo sobre tela.
- Fig. 18.** Juan Cordero, *Doña Dolores Tosta de Santa Anna*, 1885, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 19.** José Salomé Pina, *Salida de Agar e Ismael para el desierto*, 1852, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.

- Fig. 20.** José Salomé Pina, *San Carlos Borromeo repartiendo limosna al pueblo*, 1853, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 21.** José Salomé Pina, *Sansón y Dalila*, 1851, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 22.** Santiago Rebull, *La muerte de Marat*, 1873, óleo sobre tela, Archivo Fotográfico del IIE.
- Fig. 23.** José Obregón, *El descubrimiento del pulque*, 1869, óleo sobre tela, Col. Banamex.
- Fig. 24.** Rafael Flores, *La Sagrada Familia*, 1857, óleo sobre tela.
- Fig. 25.** Joaquín Ramírez, *Los Hebreos cautivos en Babilonia*, 1858, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 26.** Petronilo Monroy, *Alegoría de la Constitución*, 1857, óleo sobre tela, Col. Tribunal Superior de Justicia del Estado de Zacatecas.
- Fig. 27.** Felipe Gutiérrez, *La caída de los ángeles rebeldes*, óleo sobre tela, 236 X 165 cm., Col. Universidad Autónoma de México.
- Fig. 28.** Felipe Gutiérrez, *La amazona de los Andes*, 1891, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 29.** Ramón Sagredo, *La muerte de Sócrates*, óleo sobre tela, 132 X 168 cm. Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 30.** Salvador Ferrando, *La Napolitana*, 1873, óleo sobre tela, Col. Museo de Arte del Estado de Veracruz, Orizaba.
- Fig. 31.** Natal Pesado, *El general Bravo perdonando a los prisioneros españoles*, óleo sobre tela, México, Palacio Nacional.
- Fig. 32.** Manuel Ocaranza, *La flor marchita*, 1868, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 33.** Rodrigo Gutiérrez, *El senado de Tlaxcala*, ca. 1887, Col. MUNAL.
- Fig. 34.** José María Ibararán y Ponce, *La viuda del Mártir*, Col. INBA.
- Fig. 35.** Gonzalo Carrasco, *Job en el estercolero*, Col. INBA.
- Fig. 36.** Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 37.** Félix Parra, *Escenas de la conquista o La Matanza de Cholula*, 1877, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBAH.
- Fig. 38.** Leandro Izaguirre, *El tormento de Cuauhtémoc*, 1892, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.

- Fig. 39.** Isidro Martínez, *El padre Gante, maestro de los indios*, 1889, óleo sobre tela, 125 X 82 cm. Col. Ateneo F. de Saltillo.
- Fig. 40.** José Jara, *El velorio*, 1889, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 41.** Felipe Ocadiz, *La locura de Yugurta*, 1879, Óleo sobre tela. Col. Ateneo, Fuente de Saltillo.
- Fig. 42.** Eugenio Landesio, *Antesacristía del convento de San Francisco*, 1855, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 43.** José María Velasco, *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel*, 1875, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 44.** José María Velasco, *Baños de Netzahualcoyotl*, 1878, óleo sobre tela, 61 X 45 cm. Col. MAM-INBA.
- Fig. 45.** José María Velasco, *Puente curvo en la cañada de Metlac*, 1881, óleo sobre tela, Col. particular.
- Fig. 46.** José María Velasco, *Valle de México visto desde el cerro de Guadalupe*, 1905, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 47.** Luis Coto, *Hidalgo en el monte de las cruces*, Col. Museo de Toluca.
- Fig. 48.** Carlos Rivera, *Pórfidos del Tepeyac*, CA. 1889, óleo sobre tela, 90 X 71 cm. Col. Bellas Artes.
- Fig. 49.** Manuel Vilar, *San Carlos Borromeo*, 1869, Col. Museo de San Carlos.
- Fig. 50.** Manuel Vilar, *Tlahuicole*, Col. Museo de San Carlos.
- Fig. 51.** Felipe Sojo, *El descendimiento de la Cruz*, 1857, relieve en yeso, Col. MUNAL-INBAH.
- Fig. 52.** Felipe Sojo, *La Emperatriz Carlota*, 1865, mármol, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 53.** A. Barragán, *Gerónimo Antonio Gil*, Col. Museo de San Carlos.
- Fig. 54.** Juan Bellido, *Xavier Echeverría*, 1853, yeso, Col. Museo de San Carlos.
- Fig. 55.** Epitacio Calvo, *El bautismo de Cristo*, 1852, yeso, Col. MUNAL.
- Fig. 56.** Martín Soriano, *Alegoría de la paz*, 1852, relieve en yeso, 2m (ancho) 1.28m (alto), Escuela Mexicana.
- Fig. 57.** Martín Soriano, *San Lucas*, 1859, mármol, Antigua Escuela de Medicina, México.
- Fig. 58.** Miguel Noreña, *Monumento a Cuauhtémoc*, bronce, México, D.F., 1877.

- Fig. 59.** Gabriel Guerra, *Una burla al amor*, bronce.
- Fig. 60.** Javier Gavallari, *Academia de San Carlos*, 1859-1862.
- Fig. 61.** *Castillo de Chapultepec*, 1864.
- Fig. 62.** Lorenzo de la Hidalga, *Teatro Nacional*, 1844, litografía.
- Fig. 63.** José Noriega y Antonio Rivas Mercado, *Teatro Juárez*, 1873-1903, Guanajuato, Gto.
- Fig. 64.** Daniel Garza y Gonzalo Garita, *Centro Mercantil*, vitral-tragaluz, 1897, México, D.F.
- Fig. 65.** Daniel Garza y Gonzalo Garita, *Centro Mercantil*, 1897.
- Fig. 66.** Porfirio Díaz Ortega, *Colegio Militar*, 1908-1910.
- Fig. 67.** Carlos Hall, Casa de la Familia Braniff, 1888, *Paseo de la Reforma*, México, D.F.
- Fig. 68.** Luis Bacmeister, *Palacio de cristal* (hoy museo del chopo), 1910, México, D.F.
- Fig. 69.** Guillermo Heredia, *Hemiciclo a Juárez*, 1909-1910, México, D.F.
- Fig. 70.** Carlos Herrera, *Museo de Geología*, 1900-1906, México, D.F.
- Fig. 71.** Manuel Gorozpe, *Iglesia de la Sagrada Familia*, 1910.
- Fig. 72.** José Ramón Ibarrola, *Pabellón Morisco*, 1884, México, D.F.
- Fig. 73.** *Palacio de Lecumberri*, planta, México, D.F.
- Fig. 74.** Adamo Boari, *Palacio de Bellas Artes*, 1905-1916.
- Fig. 75.** Antonio Rivas Mercado y Gonzalo Garita, *Columna de la Independencia*, 1910, México, D.F.
- Fig. 76.** Adamo Boari y Gonzalo Garita, *Palacio Postal*, 1902, México, D.F.
- Fig. 77.** Santiago Baggally, *Medalla conmemorativa*, ca. 1850.
- Fig. 78.** Julio Ruelas, *La crítica*, aguafuerte, 18 X 15 cm.
- Fig. 79.** Julio Ruelas, *Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna*, 1904, óleo sobre tela, 30 X 50.5 cm.
- Fig. 80.** Ignacio Rosas, *La vuelta de un soldado a la casa paterna*, 1894, óleo sobre tela, Col. Museo de Arte del Estado de Veracruz, Orizaba.

- Fig. 81.** Antonio Fabrés y Costa, *Hidalgo*, Col. Palacio Nacional.
- Fig. 82.** Antonio Fabrés y Costa, *Bacanal*, 1904, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 83.** Joaquín Clausell, *Fuentes Brotantes*, óleo sobre tela, Col. Banamex.
- Fig. 84.** Ángel Zárraga, *Ex-voto de San Sebastián*, 1910-1912, óleo sobre tela, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 85.** Francisco de la Torre, *El caminante*, 1910, parte central del tríptico *El viajero*, óleo sobre tela, Col. Guadalupe Rivera Marín.
- Fig. 86.** Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, 1911, Ateneo Fuente, Saltillo, Coah. Tríptico, óleo sobre tela, 1.42 X 3.15 cm.
- Fig. 87.** Jesús F. Contreras, *Almas blancas*, 1901, mármol, Col. Familia Contreras.
- Fig. 88.** Jesús F. Contreras, *Malgré tou*, 1897-1902, mármol, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 89.** Fidencio Nava, *Aprés l' orgie*, 1909, mármol de Carrara, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 90.** Agustín L. Ocampo, *Desepoir*, 1900, mármol, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 91.** Arnulfo Domínguez Bello, *Aprés la gréve*, 1906, piedra, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 92.** Enrique Guerra, *Fleur Faneé*, yeso policromado, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 93.** Enrique Guerra, *Thais*, yeso policromado, Col. MUNAL-INBA.
- Fig. 94.** Enrique Guerra, *El sueño de Sulamita*, 1904, yeso, Col. MUNAL-INBA.

1986

Bibliografía

1. Academias de Arte, VII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, en Guanajuato, México, UNAM, 1985.
2. Acevedo, Jesús T., Disertaciones de un arquitecto, prólogo de Justino Fernández, notas de Alfonso Reyes y Federico Mariscal, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
3. Altamirano Piolle, María Elena, Homenaje Nacional. José María Velasco (1890-1912), México, Museo Nacional de Arte, 1993, Prólogo de Xavier Moysén, 2 vols.
4. Álvarez, Manuel Francisco, El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México, México, A Carranza y Comp Impresores, 1906.
5. Angulo Iñiguez, Diego, "La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas", Sevilla, Universidad de Sevilla, 1935.
6. Archivo de la antigua Academia de San Carlos (AAASC).
7. Báez Macías, Eduardo, "Cinco retratos de Rafael Ximeno" Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, No. 56, p.p. 107-112.
8. Báez Macías, Eduardo, Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1801-1843, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1972.
9. Báez Macías, Eduardo, Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1844-1867, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1976.
10. Báez Macías, Eduardo, Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1867-1907, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993, 2 Tomos.
11. Báez Macías, Eduardo, Jerónimo Antonio Gil y su traducción a Gérard Audran, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001, 131p., ils.
12. Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes, Guía que permite captar lo bello, México, UNAM, 1989.
13. Bedat, Claude, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, 480p., ils.
14. Berchez, Joaquín, "Tolsá en la arquitectura española de su tiempo", en Tolsá, Gimeno y Fabregat, Generalitat Valenciana, Roig impresores, S.A., 1989.
15. Berchez, Joaquín, Arquitectura y Academicismo, Valencia, Institució Valenciana D'Estudis Investigació, 1987.
16. Brown, Thomas, A., La Academia de San Carlos de la Nueva España, México, Sep Setentas, 1976, 2 Tomos.
17. Camón Aznar, José, José Luis Morales y Marín y Enrique Valdivieso González, Summa Artis, Historia general del Arte, Vol. XXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

18. Carrete Parrondo, Juan y Elvira Villena, El grabado en el siglo XVIII: Joaquín José Fabregat, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990.
19. Carrillo y Gariel, Abelardo, Grabados en la colección de la Academia de San Carlos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1982.
20. Casado Navarro, Arturo, Gerardo Murillo, el Dr. Atl, México, UNAM, 1984.
21. Cévantes Sánchez, Enrique, Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos, 1822-1846, Catálogo documental e interpretación histórica, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, 1997.
22. Céspedes Aréchaga, Valentín, "Vigencia del estatuto nobiliario en la Real Academia de San Carlos", en Archivo de Arte valenciano, Valencia, Real Academia de B.B.A.A. de San Carlos, 2000, p.p 105-111.
23. Clavé, Pelegrín, Lecciones estéticas, Presentación de Salvador Moreno, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.
24. Conde, Teresa del, Julio Ruelas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1976.
25. Couto, Bernardo, Diálogo sobre la Historia de la pintura en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1995, Introducción de Juana Gutiérrez Haces.
26. Curiel Defossé, Fernando, Tarda necrofiia, itinerario de la segunda Revista azul, México, UNAM, 1996, p. 15; Apud, Jorge Von Ziegler "Estudio introductorio a Revista Azul".
27. Charlot, Jean, Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915, Austin, University of Texas, 1962.
28. Enciña, Juan de la, El paisajista José María Velasco (1840-1912),
29. Escontria, Alfredo, Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto don Manuel Tolsá, México, Empresa editorial de ingeniería y arquitectura, S.A., 1929.
30. Espinos Díaz, Adela y María Concepción García Sáiz, "Algunas obras de Rafael Ximeno y Planes anteriores a su llegada a México" en Archivo español de arte, No. 202, año 1978.
31. Estatutos de la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos, dados en San Lorenzo el Real el 18 de noviembre de 1784.
32. Fahr Becker, Gabrielle, El modernismo, Colonia, Verlagsgesellschaft, 1996.
33. Fernández Justino, Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1781-1800, Suplemento de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 37, México, UNAM, 1968, Docs. 16 y 20.
34. Fernández, Justino, Arte moderno y contemporáneo de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 4ª Edición.
35. Fernández, Justino, Estética del arte mexicano. Coatlicue, el retablo de los Reyes. El hombre, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.

36. Fernández, Martha, Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México, siglo XVII, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.
37. Fuentes Rojas, Elizabeth, Crisis y consolidación del México Independiente en la medallística de la Academia de San Carlos 1808-1843; Catálogo de numismática, Vol. 2, México, UNAM, 2000.
38. Gabriel Guerra. Una voluntad escultórica, México, Museo Nacional de Arte, s/f.
39. Gali, Montserrat, et. al., La Lotería de la academia Nacional de San Carlos, 1841-1863, México, INBA-Lotería Nacional para la asistencia pública, s/f.
40. Galindo y Villa, Jesús, Anales de la Academia Nacional de Bellas Artes de México, Tomo I, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1913.
41. García Barragán, Elisa, El pintor Juan Cordero, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984.
42. García Barragán, Elisa, "José Agustín Paz, entre dos devociones: la arquitectura y la patria", en Manuel Tolsá, nostalgia de lo antiguo y el arte ilustrado, México-Valencia, UNAM, Generalitat Valenciana, 1998, p.p. 167-182.
43. García Saiz, Concepción y Carmen Rodríguez Tembleque, "Historia de un intento fallido: La Academia madrileña para pensionados mexicanos", en Cuadernos de arte colonial, No. 2, Madrid, Museo de América, 1987, p.p. 5-17.
44. García Saiz, María Concepción y Adela Espinos Díaz, "Modelos italianos en la pintura mexicana de fines del virreinato: El apostolado de José Luis Rodríguez Alconedo", Separata de Revista de Indias, No. 149-150, Madrid, 1977, p.p. 707-712.
45. Garibay S., Roberto, Breve Historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1990.
46. González Franco, Marinela, "José Antonio González Velázquez, arquitecto neoclásico" en Boletín de monumentos históricos, No. 15, octubre-diciembre de 1991, México, INAH.
47. González Matute, Laura, Escuela de pintura al aire libre y centros populares de pintura, México, Centro Nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas, (CENIDIAP) 1987, 186p., ils, (Colección Artes plásticas, No. 2).
48. González Mello, Renato, "Tres nuevas aportaciones sobre Joaquín Clausell", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 68, México, UNAM, 1996, p.p. 129-133.
49. Hurtado Mendoza, Francisco, Nydia Sarabia, Arturo Molina y Nanda Leonardini, Manuel Ocaranza y sus críticos, Morelia, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, 1987.
50. Instrucción reservada dada en San Lorenzo el Real el 18 de noviembre de 1784.
51. Islas García, Luis, Velasco, pintor cristiano, Editorial Proa, 1932.
52. Katzman, Israel, Arquitectura del siglo XIX en México, México, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, UNAM, 1973.

53. La construcción del Palacio de Bellas Artes, México, Instituto Nacional de Bellas artes, 1984, presentación de Juan Urquiaga, introducción de Victor Jiménez.
54. Leonardini, Nanda, El pintor Santiago Rebull, su vida y su obra, 1829-1902, México, UNAM, 1983.
55. Mariscal, Federico, "Los sanatorios desde el punto de vista de la arquitectura y la higiene" en El Arte y la Ciencia, Vol. XI, No. 12, México, 1910, p. 45.
56. Maza, Francisco de la, "José Luis Rodríguez Alconedo", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, No. 6, 1940, p.p. 39-56.
57. -----, "Las estampas de Alconedo", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 23, 1955, p.p. 69-74.
58. -----, "Nuevos datos sobre el artista José Luis Rodríguez Alconedo", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 11, 1944, p.p. 93-94.
59. Moreno, Salvador, El escultor Manuel Vilar, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1969.
60. Moreno, Salvador, El pintor Antonio Fabrés, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.
61. Moreno, Salvador, El pintor Pelegrín Clavé, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1966.
62. Moreno, Salvador, Un siglo olvidado de escultura mexicana. Siglo XIX, México, Artis de México, No. 133, años XVII, 1970.
63. Moysén Echeverría, Xavier, "La primera academia de pintura en México", Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 34, México, UNAM, 1966, p.p. 15-19.
64. Moysén Echeverría, Xavier, Joaquín Clausell. Una introducción al estudio de su obra, México, Coordinación de Humanidades de la UNAM, 1992.
65. Moysén Echeverría, Xavier, La crítica de arte en México, 1896-1921, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1999.
66. Navalón, Sebastián, El grabado en México, México, Talleres gráficos de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933, Notas y preámbulo de Manuel Romero de Terreros.
67. Olivares Correa, Martha, A propósito de la vida y obra de Antonio Rivas Mercado, México, Instituto Politécnico Nacional, 1996, p. 147.
68. Orozco, José Clemente, Autobiografía, México, Ediciones Occidente, 1945.
69. Ortiz Macedo, Luis Edouard Pingret, México, Fomento Cultural Banamex, 1989.
70. Pérez de Salazar y Solana, Javier, José María Velasco y sus contemporáneos, México, Perpal, S.A. de C.V., 1982.
71. Pevsner, Nikolaus, Academias de Arte: pasado y presente, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1982, 252p., ils.

72. Ramírez Rojas, Fausto, "La obra de Germán Gedovius: una reconsideración", Germán Gedovius, 1867-1937, México, Museo Nacional de Arte, 1984, p.p. 9-48.
73. Ramírez Rojas, Fausto, 1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p.p. 19-64.
74. Ramírez Rojas, Fausto, La plástica del siglo de la Independencia, México, Fondo Editorial de la plástica mexicana, 1985.
75. Revilla, Manuel G., Biografías de artistas, (1901-1904), México, Imprenta de V. Agüeros, 1908.
76. Revista Moderna. Arte y Ciencia, Edición facsimilar, México, Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural, México, UNAM, 1987, Estudio introductorio de Héctor Valdés.
77. Rodríguez Prampolini, Ida, La crítica de arte en México en el siglo XIX, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964, 3 vols.
78. Rodríguez de Tembleque, Carmen, "Gines Andrés de Aguirre, pintor de frescos" en Cuadernos de Arte Colonial, No. 1, Madrid, Museo de América, 1986, p.p. 85-96.
79. Romero de Terreros, Manuel, Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México, 1850-1898, México, Imprenta Universitaria, 1963.
80. Sánchez Arteche, Alfonso, Velasco íntimo y legendario, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1990.
81. Schneider, Luis Mario, José María y Petronilo Monroy, los hermanos pintores de Tenancingo, Toluca, Instituto mexiquense de Cultura, 1995.
82. Schroeder Cordero, Francisco Arturo, Entorno a la plaza y palacio de Minería, México, UNAM, 1988.
83. Tibol, Raquel, Historia general del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea, México, Editorial Hermes S.A., 1964.
84. Tolsá, Gimeno y Fabregat, Generalitat Valenciana, 1989.
85. Tolsá, Gimeno, Fabregat, Trayectoria artística en España, Siglo XVIII, Roig Impresores, 1989.
86. Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
87. Úbeda de los Cobos, Andrés, Pensamiento artístico español del siglo XVIII, Madrid, Museo Nacional del Prado, s/f.
88. Uribe, Eloisa, Tolsá, hombre de la ilustración, México, Museo Nacional de Arte, 1990.
89. Valle de Arizpe, Artemio, Calle vieja y calle nueva, México, Editorial Diana, 1980.
90. Vargas Salguero, Ramón (coordinador), Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, Vol. III, El México independiente, Tomo II, Afirmación del nacionalismo y la modernidad, coordinador general Carlos Chanfón Olmos, México, UNAM-FCE, 1998.