

00280

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA



EL RETABLO PERPETUO

**TRASCENDENCIA DE LOS ARTISTAS LEVANTINOS ESPAÑOLES EN LA
FORMACIÓN DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN MÉXICO
O EL PREDOMINIO DEL BARROCO**

*

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN ARTES VISUALES
PRESENTA EL MAESTRO**

ANTONIO ESPARZA CASTILLO

Directores de Tesis
DR. MIGUEL CORELLA LACASA
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA

VALENCIA, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA**

EL RETABLO PERPETUO

**TRASCENDENCIA DE LOS ARTISTAS LEVANTINOS ESPAÑOLES EN LA
FORMACIÓN DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN MÉXICO
O EL PREDOMINIO DEL BARROCO**



“Creo que está entrando el Hotentote”

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN ARTES VISUALES
PRESENTA EL MAESTRO**

ANTONIO ESPARZA CASTILLO

**Directores de Tesis
DR. MIGUEL CORELLA LACASA
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA**

VALENCIA, 2002

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

In memoriam

A doña Elina Castillo Pérez, mi madre, a quien conocí a muy temprana edad. Yucateca de tiempo completo y voraz lectora, era dueña de un vocabulario excepcional. Aun irritada con el diario quehacer al hervir la ropa de sus catorce hijos, o mientras escombraba el jardín machete en mano, solía externar con la mayor fluidez voces tales como *lacónico*, *impertérrito*, *un mentís*, *sin oxe ni moxte*, *discusiones bizantinas* o *la hecatombe final*, en verdad como salidas de un libro clásico. Y así insistía en la conveniencia de que aprendiésemos diez nuevas palabras diarias del diccionario. Esto cuando la posesión del idioma era un signo de madurez, de superación y de poesía, aun en las selvas barbáricas del Sureste Mexicano. Éste es un fruto a su memoria.

Agradecimientos

Quiero expresar mi reconocimiento a las personas que han dedicado su tiempo, energía, habilidad, conocimientos y buena voluntad al desarrollo prolongado de este trabajo, sin quienes habría sido muy difícil llegar a buen fin. Al incansable pivote y puente de luz Dr. Joan Bautista Peiró, a mis Directores Miguel Corella Lacasa y Dr. José de Santiago Silva, a los doctores miembros de mi Jurado, al Mtro. Eduardo Báez Macías por sus opiniones, a los capturadores Teresa Martínez y Carlos Cameras López, al diseñador Claudio Israel Mendoza Santana y al colaborador Andrés Martínez Perdomo.

ÍNDICE

Introducción	13
Capítulo I. Contexto Histórico	19
I.1. La francmasonería	21
I.1.1. De los masones mexicanos	22
I.2. Los pensadores ilustrados	23
I.3. Carlos III	25
I.4. Los jesuitas	27
I.4.1. En Portugal	30
I.4.2. En Francia	31
I.4.3. En España	32
I.4.4. En México	33
I.5. Carlos IV y sucesores	36
I.5.1. Fernando de Asturias y México	37
I.6. Los virreyes, desde los Gálvez hasta la independencia	39
I.6.1. Las intendencias	39
I.6.2. El clan Gálvez	44
I.6.3. Revillagigedo	47
I.6.4. Branciforte y los demás	49
I.6.5. Otros virreyes	50
I.6.6. Calleja	51
I.7. Panorama sociocultural de Nueva España	52
I.7.1. La cultura popular	53
I.7.2. Alcoholismo	57
I.7.3. Los exquisitos rodeados por la gleba y la mugre	59
I.7.4. El México de todos	60
I.7.4.1. Un genio en México	60
I.7.5. Los jesuitas y otros sabios	62
I.7.5.1. Los expulsados	64
I.7.6. Laicos y otros religiosos en las ciencias y las humanidades	65
I.7.7. Las mujeres	66
I.7.7.1. Alegoría de la Independencia	66
Capítulo II. Aproximación a la estética universal	69
II.1. Preeminencia del helenismo en la psique europea. El barroco y la iglesia	71
II.1.1. Neoclasicismo o la continuidad del universo grecorromano	73

II.1.2.	Enfoque religioso	74
II.1.3.	La influencia de Aristóteles	76
II.1.4.	Cómo afecta a la arquitectura y las artes visuales	77
II.1.5.	Cómo afecta la personalidad	79
II.1.6.	Academias de enseñanza	79
II.1.7.	Neoclasicismo: ¿Naturalidad o idealismo?	80
II.1.8.	Discusiones antagonistas	82
II.2.	Aproximación a las artes novohispanas del siglo XVIII al XIX	84
II.2.1.	Irrumpe el Neoclasicismo	85
II.2.2.	Los gremios	86
II.2.3.	Opinión de los intelectuales	88
II.3.	Las academias	90
II.3.1.	Fundación de academias de arte	91
II.3.2.	Protocolos de la primera academia en el hemisferio occidental	93
II.4.	La Real Academia de San Carlos de México	96
II.4.1.	Don Jerónimo Antonio Gil	96
II.4.2.	Una fundación prolongada	97
II.4.3.	Heredad jesuítica y activo patrimonial	104
II.4.4.	La educación	106
II.4.5.	Colofón: Finanzas y lotería en el siglo XIX	109
II.4.5.1.	El respaldo de López de Santa Anna	110
II.4.5.2.	Máximiliano y la Reforma	112
Capítulo III. Los deseados y los rechazados		114
III.1.	Algunos levantinos en México	114
III.2.	Ideología artística de los pioneros levantinos	116
III.3.	Obsesiones católicas	118
III.4.	Quiénes eran	119
III.4.1.	El primero y el último	128
III.4.2.	Fuera de la Academia	129
Capítulo IV. Los grandes valencianos		133
IV.1.	José Joaquín Fabregat (1748-1807)	133
IV.1.1.	El maestro llegó a México	135
IV.1.2.	Jornadas amargas de Jerónimo vs. Joaquín	136
IV.1.2.1.	Un taller a domicilio	138
IV.1.3.	Lista de su obra en México en 1948 según Romero de Terreros	139
IV.1.3.1.	Un grabado ubicuo	140

IV. 2.	Manuel Tolsá y Sarrió (1757-1816)	143
IV. 2.1.	De Valencia a México via Madrid	144
IV. 2.2.	El arquitecto	147
IV. 2.2.1.	De altares y esculturas sacras	149
IV. 2.3.	El Caballito de Troya	151
IV. 2.4.	El Fidias valenciano	152
IV.3.	Rafael Ximeno y Planes (ca. 1759-1825)	154
IV.3.1.	Su formación	154
IV.3.1.1.	Ximeno como artista completo llega a México	156
IV.3.2.	El creador múltiple	157
IV.3.3.	El dibujante en México	161
IV.3.4.	El didacta y administrador	162
IV.3.5.	Recursos humanos	163
Capítulo V. Suplemento: Los grandes catalanes		165
V.1.	Manuel Vilar (1812-1860)	165
V.1.1.	Un carácter destemplado	166
V.1.2.	Nuevos problemas de San Carlos	169
V.1.2.1.	Vilar, mexicanista preclaro	172
V.1.3.	Su obra	173
V.1.4.	Herederos del glorioso cincel	175
V.2.	Pelegrín Clavé Roqué (1811-1880)	176
V.2.1.	Tendencias plásticas formativas	177
V.2.2.	Tensiones políticas	180
V.2.3.	Cordero vs. Clavé	182
V.2.4.	Crítico, esteta y didacta	185
V.2.5.	Sus discípulos	186
V.2.6.	Su obra	188
Conclusiones		191
Apéndice Cronológico		205
Bibliografía		210
Láminas		216

Abreviaturas empleadas con mayor frecuencia en este texto

SCM	Academia de San Carlos de México
SCV	Academia de San Carlos de Valencia
SFM	Academia de San Fernando de Madrid
SJB	Academia de San Jorge de Barcelona
SLR	Academia de San Lucas de Roma
AHDF	Archivo Histórico del Distrito Federal
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM
SCM-Arq.	Archivo de la Antigua Academia, Facultad de Arquitectura, UNAM
AAA-ENAP	Acervo de la Antigua Academia en la ENAP- San Carlos, La Merced
FRBN	Fondo reservado de la Biblioteca Nacional, UNAM
ARGENA	Archivo General de la Nación
AGI	Archivo General de Indias en Sevilla
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP
SEP	Secretaría de Educación Pública
FCE	Fondo de Cultura Económica

INTRODUCCIÓN

El alma de este estudio, que originalmente se intituló *Trascendencia de los artistas levantinos españoles en la educación decimonónica de la Academia de San Carlos en México*, se ha transformado como *Trascendencia de los artistas levantinos españoles en la formación de la Academia de San Carlos en México o el predominio del Barroco*, tanto porque la participación de estos artistas no se circunscribió estrictamente al terreno pedagógico, como porque su función abarca el último cuarto del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Al hacer la propuesta inicial de trabajar en este tema de los valencianos y catalanes sólo nos movía el interés de especular sobre los contenidos conceptuales, estéticos y didácticos de su presencia en la institución. Pero el tema fue canalizado al Departamento de Historia y hemos debido hacer honor a la designación. De tal suerte ésta será una tesis de carácter histórico sostenida en la recabación de datos directos de las fuentes de investigación básicamente mexicanas, así como en una intensa labor bibliográfica a partir de los investigadores más autorizados para tratar cualesquiera de estos rubros, considerando que muchos de sus libros citados quedan ya fuera de nuestro alcance. Por ende, nuestro propósito ulterior será ejercitar un análisis sobre el pasado histórico mexicano en relación a la labor que desempeñaron los artistas del Levante ibérico (País Valenciano y Cataluña) en el seno de la Academia de San Carlos Borromeo durante los siglos XVIII y XIX, conocimiento que al verse en un examen histórico estético deberá incrementar las bases educacionales de nuestro país.

Objetivos

Este estudio va dirigido pues, no sólo a escudriñar estos componentes que desembocaron en la creación de la Academia de San Carlos y en la guerra de Independencia contra el régimen español, sino a meditar en la participación insólita de un nutrido grupo de artistas del Levante Ibérico Mediterráneo que, estimulados por la reciente apertura que hiciera Carlos III (cédula real del 12 de octubre de 1778) a favor de Aragón, Cataluña y país Valenciano, quitándole a Sevilla y Cádiz el monopolio del comercio con los puertos americanos, se lanzaron a la enorme perspectiva que significaba América y fueron piezas claves en la conformación de nuestra Academia y en la optimización de sus métodos de enseñanza.

Es imprescindible hacer accesible a las nuevas generaciones la interpretación de las bases de datos de que disponemos sobre la historia de nuestra institución (Academia de San Carlos de México - Escuela Nacional de Artes Plásticas) y de las influencias que incidieron sobre la misma. Escudriñar la historia consiste en recaudar datos viejos para aportar puntos de vista nuevos, con los cuales se dé la base para replantear las funciones sociales de una institución, a fin de comprender su origen y organizar su destino. Es muy útil saber por qué diversos artistas españoles de una reducida región específica tuvieron preponderancia durante siglo y medio en nuestra máxima casa de artes visuales, siendo que funcionaban en aquel entonces un buen número de otras academias en España. Y hasta qué grado condujeron la docencia y su metodología hacia adentro y afuera de esta escuela.

Con esta puerta abierta hacia la verdad se espera enriquecer la información y fomentar en estudiosos posteriores el interés sobre el asunto, dado que recrea para España y para México un enlace en este rubro de primer nivel.

Reconocimientos por mis fuentes

Debo agradecer que otros trabajos hayan precedido a este estudio (y ciertamente lo superan) como son las investigaciones de Manuel Romero de Terreros, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Abelardo Carrillo y Gariel, Thomas Brown y Eduardo Báez, dedicadas a la fundación de San Carlos. Por otro lado Montserrat Galí, Garín Ortiz de Taranco, Adela Espinós y otros dignísimos etcéteras consignaban en sus obras especializadas a los artistas catalanes y valencianos ligados a las artes novohispanas y latinoamericanas en general. Pero también debe reconocerse el interés que conlleva este texto en cuanto a que se centra en los personajes que infundieron organización, alma y fomento a nuestra escuela durante las dos gravísimas crisis de índole económica, política y pedagógica que podrían haberla hecho afondar durante su formación.

Las bases de datos que dan fundamento a este reclamo son indiscutibles, como que residen en el Acervo de la Antigua Academia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas que cuenta con libros de Actas y 36 000 dibujos y grabados, el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos hoy en custodia de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, ya organizado por Justino Fernández y Eduardo Báez; en el Archivo General de la Nación; en el Archivo Histórico del Distrito Federal y en el Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional manejada por la UNAM, además de la biblioteca jesuítica de la Universidad Iberoamericana con libros muy antiguos. Las bases periodísticas para la crítica cuentan con el sustento de la *Gazeta de México* (Juan Ignacio Castorena y Ursúa) y la crítica de arte recopilada por Ida Rodríguez Prampolini. Las restantes fuentes bibliográficas, si no fueron de protagonistas o testigos contemporáneos de origen (Alejandro de Humboldt, Agustín Mascaró, José de Gálvez, Carlos III, Mme. Calderón de la Barca, J. M. Bustamante) son en su mayoría eminencias bien informadas de la palestra historiadora y esteticista de México con carácter irrefutable. Debo agradecer la asesoría que me dio el Dr. Carlos Villavieja, pues él me hizo estudiar *La crítica de arte en México en el siglo XIX* de Ida Rodríguez Prampolini, así como me sugirió la incorporación de los temas: Ilustración, Jesuitas, Sabios, Gremios, Masones e Intendencias, a la vez que me hizo desechar temas excedentes que contenía la investigación original. De igual modo estoy endeudado con el erudito maestro Eduardo Báez Macías, hoy por hoy la máxima autoridad sobre los fondos de datos relativos a la fundación de San Carlos de México (SCM), por su gran apoyo a este trabajo.

Desarrollo

El cuerpo de tesis consta de cinco secciones, o sea, Introducción, tres capítulos y Conclusiones. De las cuales el primer capítulo aborda el entorno político-religioso que privaba en Europa y el tejido social y cultural de la Nueva España durante el surgimiento de

nuestra academia, la que es emblemática de la cultura nacional. El segundo capítulo plantea la atmósfera estética prevaleciente en el mundo en el momento de la fundación y desarrollo de nuestra institución, mientras el tercero intenta dar una semblanza de los levantinos en conexión con la Nueva España. Los capítulos inmediato y posterior abordarán respectivamente las biografías de los tres valentinos que impulsaron dicho centro desde su creación hasta la Independencia mexicana y de los dos catalanes que le dieron nueva vida a mediados del siglo XIX, cuando nuestra academia expiraba.

Son numerosos los aspectos registrables que condicionaron la atmósfera en que evolucionó nuestra Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos Borromeo en la Ciudad de México si retrocedemos medio siglo antes de su gestación y si analizamos otros cincuenta años posteriores a su lento nacimiento, o sea, los cien años comprendidos entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer medio siglo XIX, aproximadamente. El momento de su nacimiento estuvo dominado por las monarquías de corte despótico absolutista en su interpretación de la Ilustración, esto es, el Enciclopedismo que catalizaría las sucesivas crisis de la Iglesia enfrentada a la Reforma, la Contrarreforma, la actuación y omisión de los jesuitas y los francmasones; en ese renglón económico – difícilmente alienable de la política antes fijada – obedece a las diversas querrelas en contra de los jesuitas, a la instauración de Sociedades de Amigos del País en la Península, y a la lucha contra los gremios.

Responde también al conjunto de reformas borbónicas que conllevaban la ominosa instauración de las intendencias como sistema de protectorado colonial supeditado y explotado por España contra el reino de facto y ventajoso en lo económico que había sido el *statu quo* para la Nueva España, y que había dado suficiente autonomía a los novohispanos; y al condicionamiento de los borbones mismos sujetos por un lado a los Luises y Bonapartes de Francia o, al revés, a la presión de los enciclopedistas y la Ilustración de igual proveniencia.

En lo estético, nuestra escuela es el resultado ambiguo de la enésima puesta en escena del arte grecorromano aristotélico para derribar en este caso específico el gusto barroco (rococó y/o churrigueresco) en pro del clasicismo y de la temática judeo-biblica del *toráh*. Se verá al Neoclasicismo o academismo en combate con los gremios y el arte barroco, y los primeros intentos de una emancipación política nacionalista. En lo educativo, preserva la cátedra magistral y vertical dictada por el artista de mérito sin preparación metodológica, funcionando sobre los cánones de imitación y copia. Con la respetable salvedad de que la Academia sí tuvo una estricta organización y a la postre condujo a los artistas novohispanos o mexicanos a integrarse en la corriente modernista de su época. Además de debérsele a nuestra escuela la regularización de la instrucción colegiada y secuenciada por años lectivos que se impartía siguiendo conceptos y una docencia laica, forzosamente científica y racional, lejos de la restricción doctrinaria católica romana, por más que, como *nido de ratas* y *refugio de españoles* haya sido siempre bastión del conservadurismo.

Por último, en lo ideológico, comprende todo lo anterior, que aun sumado al factor de la francmasonería, supone el resultado previsible del triunfo absoluto de la Iglesia temporal y el clero secular en todos los órdenes para una sociedad indisoluble del imán místico-religioso a través de milenios.

El espacio histórico motivo de nuestra revisión es pletórico de vivencias, mutaciones y novedades. Por ello si uno pretende llegar a un centro específico, ese centro o período cronológico mínimo no tiene un valor absoluto universal, ni aun para los eruditos especializados en este subtema, si no se sostiene como valor relativo, en cuanto a que cualquier momento de una trayectoria humana social sólo se puede entender y evaluar en relación con los antecedentes lejanos y las consecuencias sociológicas de largo alcance que interactúan con los datos relativos al breve lapso que ocupa el meollo de ese evento. Por ello deberemos extendernos en la taxonomía estética hacia atrás, a veces hasta las influencias del manierismo en el trabajo de nuestros artistas y a veces hacia el difícil conflicto que revistieron la magnitud del poder y el ocaso de los jesuitas en nuestro territorio.

Podríamos establecer en el centro de nuestra investigación sobre la fundación de la Academia en la Ciudad de México la fortuita participación en su estructura docente original de una hornada de artistas valencianos de alto nivel que se responsabilizan de su desarrollo. Sin embargo, para analizar ese período se nos impone naturalmente conocer sus causas sociales, económicas, políticas, psíquicas y culturales que sólo se explican remontándonos a más de medio siglo de trastornos megasociales y de permeabilización de los diversos estratos económicamente activos. Simultáneamente se han originado diversas corrientes ideológicas y artísticas y dramáticas convulsiones tales como las revueltas a causa de la expatriación de los jesuitas y la lucha de liberación que, aunque sepamos que el devenir humano es producto de una serie de accidentes aleatorios, los queremos concebir ahora y a la distancia como únicos e irrepetibles; hechos *sine qua non* en el trayecto que ya nos es conocido y que conllevan un significado capital para la configuración moral que hoy nos identifica.

El otro aspecto interactuante con el tiempo es el del espacio geográfico que abarca zonas geopolíticas de cuya hegemonía dependen las sociedades más débiles y que se consideran periféricas. El espacio es ante todo la palestra o arena de todo ese inventario de acciones y omisiones que permiten a las naciones confrontarse unas con otras. La capacidad bélica y la eficacia económica de Francia e Inglaterra a fines del siglo XVIII superaban ya a las de España; y el arte con sus novedades y sutilezas que emanaba de la capital gala o de la Roma eterna colocaban a España en la periferia cultural, supeditada como receptora o consumidora de información, filosofía, hábitos urbanos y gusto estético. Es fácil multiplicar esa distancia pirenaica por la enorme distancia atlántica, cuando la comunicación dependía de carabelas, galeones y fragatas, para entender la situación periférica cultural de la Nueva España respecto a la Metrópoli cuando ésta ya de suyo era periférica para la cultura neoclásica contemporánea.

La etapa histórica que luego sucede a la erección de nuestra Academia es igualmente rica en eventos de zozobra tan agitada para todas las partes que sólo se entiende ante la perspectiva de una guerra civil. Por ello a veces será pertinente aludir no sólo a la inquietante fase de la guerra de once años por la independencia, sino a los múltiples pasos titubeantes que dio la república y que acarreó indecibles reveses para nuestra Academia en el siguiente siglo.

Neoclasicismo

En lo tocante al arte estandarizado oficialmente como vehículo de las ideas iluministas borbónicas, tocó en suerte al neoclasicismo ocupar el centro de la escena. Este clasicismo fue un movimiento prácticamente institucional y artificialmente orquestado desde arriba, por la oficialidad. Parte más que nada de una lucha económico-política, por cuyo medio la corona absolutista borbónica intentó resarcirse de tantos siglos de vivir supeditada al poder eclesiástico temporal o secular. Por su intención ideológica y política tal parece que emula o revierte la original promoción que del arte barroco implementara en el *seicento* italiano el poder Vaticano.

Si bien durante el Renacimiento se recuperó el humanismo helénico y se siguieron los parámetros arquitectónicos a partir de los órdenes dórico, jónico y corintio, así como de la simetría, el círculo, el triángulo y el cuadrado, en verdad ni siquiera se distinguía históricamente el arte romano del clásico griego. Ahora en el decimotercero siglo nacían la arqueología como ciencia, una nueva moral y el clasicismo resucitado como consecuencia estética. De repente todo Occidente, alertado por los ideólogos, quiere sentirse de nuevo heredero de la cultura grecorromana, aboga por la pureza y claridad de la estructura y prefiere las líneas rectas y perpendiculares, rígidas, claras, austeras y sin sombra. Huelga decir que se trata más del espíritu emprendido en cada obra que de los elementos estructurales en sí. Por ejemplo, no se abandonan en arquitectura los tímpanos o frontones rotos del barroco, ni los nichos legados por Palladio; además, las balaustradas, los frisos con triglifos y metopas y las columnas clásicas no constituían ninguna novedad. Empero, la nueva burguesía europea, espartana y adepta a la economía de medios, despreció el arte barroco, churrigüesco y rococó como signo de una aristocracia decadente, por refinada y libertina. Ahora, paradójicamente, resultaban “libertinos” los conservadores (tridentinos - barrocos de espíritu ultrarreligioso) que habían reaccionado firmemente frente a los excesos manieristas.

El mundo antiguo grecorromano se presentaba a los sentidos de los reformadores franceses como ejemplo de virtud cívica y democracia. Los burgueses hacían gala de rectitud e idealismo moral. Esta confianza era alimentada por los grabados de Piranesi sobre las *Antichità Romane* (1757) basados en los descubrimientos arqueológicos, así como por Vignola y por Jacques-Germain Soufflot, quien en 1764 proyectó el Panteón de París, seguramente con el Panteón romano de Agripa en la conciencia. El entusiasmo por las antigüedades perduraría largo tiempo. Los blancos edificios clásicos a partir de l'Enfant dieron su fisonomía a la ciudad de Washington hasta bien entrado el siglo XIX. Desde 1802 causan furor por su llegada a Londres los frisos de Fidias plagiados por Lord Elgin, hoy en el Museo Británico. François Rude imprime en 1836 una concepción marcadamente clásica en las figuras del Arco de Triunfo de la Estrella en París. El uso de la arquitectura ecléctica con visos clásicos dura toda la etapa decimonónica, así como los yesos para la docencia constituyeron grandes útiles en nuestra Academia hasta principios del siglo XX.

La Academia de San Carlos en el tiempo

La institución que llegó a llamarse Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos es una de las empresas más trascendentales del hemisferio occidental tanto en términos culturales como científicos, obedeciendo a la imperiosa urgencia del rey de crear centros de educación eminentemente utilitaria. No debe soslayarse el hecho de que, amén de la instrucción que impartió en arquitectura e ingeniería, fue el centro de cómputo en su momento fisiocrático donde se daban clases de matemáticas para comerciantes, industriales y legos, siendo que hoy su heredera es líder en artes visuales, computación, publicidad, ilustración, fotografía, audiovisual y multimedia en diseño y comunicación gráfica, acorde con los requerimientos de los tiempos. Además constituye un cuerpo histórico, que dejó enormes colecciones de arte al mundo tales como el inventario del Museo de San Carlos en La Mariscal, o El Museo Nacional (MUNAL) entre otros, sin contar su propio cúmulo de libros de actas y archivos en las facultades de Arquitectura y ENAP, aparte de un inconmensurable acervo de yesos, pinturas, esculturas, planos, grabados, medallas, láminas, troqueles y dibujos en su heredera, Escuela Nacional de Artes Plásticas. Tuvo la primacía en todo. Como la escuela de artes más antigua del continente, contó con las primeras galerías, las primeras exposiciones y las más remotas colecciones de este lado del mundo.

Desde que instauró el neoclasicismo, ha sido madre y motora de la formación de artistas importantísimos y de todas las corrientes estéticas en México; generó el historicismo mexicanista en el siglo XIX y parió la escuela mexicanista, las escuelas al aire libre y la resurrección del muralismo en todo el mundo del siglo XX. Sus hijos son responsables de haber inventado múltiples nuevas técnicas, como el óleo-pastel, crayola sobre fibracel, fresco con marmolina, ortosilicato de tetraetilo, piroxilina y el universal acrílico, considerado como la invención del siglo sólo comparable al uso del óleo medio milenio atrás. La mitad de las estructuras y monumentos que dan fisonomía a la Ciudad de México y su consecuencia en el diseño urbano que merezca estudio en toda la provincia derivó de nuestra escuela. Como parte integral de la historia de esta enorme nación por más de dos centurias, tiene tantos aspectos ideológicos y morales que podrán continuar haciéndose análisis y tesis sobre su entidad de suerte que siempre se descubrirá en sus misterios y en sus invaluable documentos nuevos motivos de estudio.

La fundación de la Academia de Bellas Artes en México presupone pues un parteaguas de primer orden en importancia porque tuvo consecuencias trascendentales en la vida cultural del país; y además porque ese evento revistió un amplio rango de factores y circunstancias económicas, socio-políticas e ideológicas que le precedieron, y que significan para los mexicanos todo lo que fuimos entre los siglos XVIII y XIX y buena parte de la encrucijada moral y de identidad en que nos situamos en la actualidad.

Capítulo I. CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO

*“Vos exemplaria graeca nocturna versate manu, versate diurna”**

Horacio: *Ars Poetica*

*(Ni de día ni de noche se os caigan de las manos los modelos griegos)

Independientemente del estado de crisis bélica que ha jalonado una y otra vez toda la historia de la comunidad humana, la efervescencia social y la confrontación de poderes hegemónicos parecen marcar notoriamente las postrimerías del siglo XVIII y el advenimiento del siglo XIX. Estando imbuido por resabios cabalísticos, el hombre da a las cifras decimales una predisposición casi mágica a la espera de eventos catastróficos, incurriendo además en el equívoco matemático de considerar al doble cero (00) como el inicio de un nuevo siglo, en vez de lo que es: la culminación del siglo o milenio en que vive, puesto que nunca se incluyó, al adaptarse el calendario gregoriano, un año cero (0) para separar los períodos antes y después de Cristo. Pero la proximidad de una nueva fecha fatal decanta y precipita grandes acciones como había sucedido a inicios del siglo XVIII.¹

Si bien la Revolución Industrial comenzó a gestarse en Inglaterra y estados continentales cercanos a la isla a mediados del siglo XVIII, los grandes cambios socio-políticos fueron acarreados y precipitados por los Enciclopedistas franceses a fines de dicho siglo, conocido como la Edad de la Razón o siglo de las Luces. El mundo hispánico había sido borbónico desde el primer día del siglo dieciocho con el triunfo de Felipe V, de Anjou, nieto del rey francés Luis XV, tras el deceso del Hechizado sin dejar heredero. Con la derrota de las fuerzas del archiduque Carlos de Habsburgo, apoyado por Leopoldo I de Alemania, se materializaba el triunfo de los Borbones sobre la casa de Austria y sobre sus aliados en Iberia, o sea, Aragón, País Valenciano y Cataluña. Hasta ahí las diferencias no serían sensiblemente notables. Pues ambas casas se distinguieron por ejercer un poder omnímodo absolutista, pragmático y despótico. Si se quiere, los Austrias serían más patriarcales, católicos fanáticos y feudales en su formación intelectual; pero lo que marca la diferencia entre estas dos casas es meramente circunstancial, o sea, el momento histórico en que la Corona española de orientación galófila, motivada por los ideales intelectuales del iluminismo, decide actualizarse en términos de desarrollo, de suerte que, intentando una modernización acorde con la simetría de preeminencia de Inglaterra y Francia, quizás redujera el riesgo de una confrontación con estos poderosos rivales. Otra substancial ventaja estribaría en recuperar las regalías que hasta entonces detentaban el clero, los consulados de comerciantes y los gremios. La desamortización de los bienes del clero significaba un golpe intempestivo a la Santa Sede, similar al infligido al Vaticano por Enrique VIII durante la instauración de la Iglesia Anglicana, y posteriormente por Lutero y

¹ Frances L., José María: *México y Manila - Historia de dos ciudades*. México, SEP, 1964, p. 59: “A fines del siglo XVII, punto de partida del ocaso español en las colonias, se registró un fenómeno que impresionó a los supersticiosos. El 23 de agosto de 1691, un eclipse total de sol consternó a los habitantes de Nueva España, que en su mayoría ignoraban la verdadera naturaleza del mismo. Los alarmistas predijeron graves calamidades como consecuencia del eclipse y, desgraciadamente, acertaron en parte pues el siguiente año, el 92, trajo consigo una terrible escasez de granos y carestía de maíz, que provocó tumultos de tal magnitud que se llegó a incendiar el palacio del virrey, culpable por su ineptitud del giro que tomaron las cosas. Otra nota luctuosa fue la defunción de la eximia poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, acaecida en 1695, a consecuencia de una terrible epidemia que asoló la capital aquel año. Poco después moría en España el desequilibrado Carlos II. La lucha por su sucesión repercutió en América.”

Calvino contra la institución católica. A la vez, la casa de Borbón, desde que Felipe V asumió el poder, tuvo por prestigio y deber el conservar la imagen de mecenas de las artes, las letras y la vanguardia cultural del momento, lo que sería luego la pauta arquetípica de actualización para Carlos III, Catalina la Grande de Rusia, Federico II de Prusia o José II de Austria. De algún modo ser moderno implicaba asimilarse al pensamiento francés, tener mayor legitimación y apoyo ante las clases altas y, consecuentemente, escindirse de la Iglesia y su anquilosado espíritu tridentino, y de su espíritu barroco en cuanto a las artes. Ciertamente, existe un abismo de diferencia entre el catolicismo a ultranza manifiesto en el sacrificio de un Felipe II de Habsburgo autocondenado a dormir en el catre de una celda enterrada en un sótano de El Escorial a impulsos de su inmensa fe y su sumisión al Vaticano, y la decisión de un Carlos III de Borbón de asestar a Clemente XIII un golpe tan fuerte como fue la expulsión de los jesuitas. Pero no debemos engañarnos pensando que hubo un cambio súbito entre Carlos II y la dinastía sucesora. El paso paulatino se iba dando coyunturalmente de acuerdo a los vaivenes de la política internacional. Recuérdese que el mismo Felipe V, precursor de los déspotas ilustrados, tuvo a bien el constituirse en el cofrade mayor de la Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe de México en 1746, por así convenir a los intereses materiales de la metrópoli con respecto a su más próspera colonia de ultramar.

Precedida por la trascendental Declaración de Independencia de las colonias inglesas en Norteamérica en 1776 (que no se consolidaría sino hasta 1783), la Toma de la Bastilla en París el 14 de julio de 1789, por parte de la plebe azuzada por los liberales contra la monarquía absolutista, marca el principio del ocaso del Despotismo Ilustrado del siglo XVIII, el final de la Edad Moderna y el inicio de la Revolución Industrial de la Edad Contemporánea. Esta era una etapa de malas finanzas y penurias populares aun en los estados más poderosos del mundo.

El incremento de la inconformidad político-social se venía materializando merced a las ideas liberales estipuladas por los grandes pensadores del siglo decimooctavo. Por primera vez se puede hablar de libertad de expresión en práctica. En 1748 Montesquieu publica *El espíritu de las leyes*, que complace a la burguesía por sus planteamientos económicos y la exigencia de una democratización de la monarquía sobre la base de la separación de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. En 1751 Diderot y D'Alambert encabezan *L'Encyclopédie*, concepción materialista del universo en pro de la razón, el conocimiento y la libertad. En 1756 y 1759 Voltaire concientiza a los burgueses con su mordaz ironía en obras como el *Ensayo sobre las costumbres* y *Cándido*. En 1758 Francois Quesnay (1694-1774) ofrece perspectivas para la agricultura, la libre empresa y el libre comercio por medio de la doctrina de la fisiocracia en su *Tableau économique*, en que reclama acotar los impuestos sobre la industria y el comercio y estimular la agricultura. Y en 1775, Jean Jacques Rousseau publicó el *Discurso sobre la desigualdad*, denunciando la corrupción que por parte de la sociedad sufre el hombre, innatamente bueno, contra la tesis católica (y calvinista) del pecado original, y proponiendo la igualdad y fraternidad sociales. Estos libros, entre otros, fueron el combustible de la explosión social que sobrevino contra los excesos absolutistas de Luis XVI, la víctima más prominente de la Revolución Francesa.²

² En 1793 perdería la cabeza junto con la de su consorte María Antonieta bajo la guillotina de Robespierre.

I. 1. La Francmasonería

Las logias masónicas tuvieron una vida legal en España relativamente breve: desde su autorización por Felipe V en 1727 hasta su supresión por Fernando VI en 1751. Pero toda una generación de librepensadores en cuanto a las cuestiones científicas (p.ej., rotación de la tierra en torno al sol, predicción de meteoros), política, derechos civiles, religión, educación y estética, partieron del seno de la francmasonería, siendo quizás el miembro más prominente en España Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda, quien, desde el cargo de gobernador del consejo de Castilla por beneplácito de Carlos III, decretó la expulsión de los jesuitas de todo el mundo hispano de ambos hemisferios. Esto y su antipatía y conflictos con Godoy le ocasionaron ser desterrado y procesado por la Inquisición. De la instauración masónica en España nos comenta Vicente De la Fuente.

*“Es indudable la existencia de la masonería en España en el reinado de Fernando VI, pero al advenimiento de Carlos III al trono de España, procediendo de Nápoles, donde reinaba la masonería, tomó ésta gran incremento, sobre todo en Madrid; se hizo aristocrática y cortesana y adquirió mucha influencia política, no porque Carlos III fuera masón, sino porque lo eran las aristocracias nobiliaria, literaria y militar que lo rodeaban.”*³

La francmasonería es una sociedad secreta hermética probablemente del siglo dieciocho empeñada en retroceder sus orígenes a tiempos bíblicos y mesopotámicos. Se entiende que busca la libertad, la inteligencia, la luz y la verdad. Utiliza el símbolo del triángulo porque la Trinidad no es sólo Padre, Madre (Espíritu Santo) e Hijo, sino ya era Siva, Visnú y Brahma en la India, igual que Osiris, Isis y Horus en Egipto. Según Valentí Camp, esta sociedad de hombres aspira a la perfección con el objeto de conocer lo **verdadero**, lo **bello** y el ideal de la **bondad**. Lo que personalmente intuyó como una secuencia aristotélica de la terna conceptual que llegó a ser base del neoclasicismo. Aunque las logias siempre estuvieron en pugna contra la Iglesia católica, dice Camp que la expresión sintética de este credo podría formularse como el anhelo de integrar las partes fundiéndolas en un todo único, que suponen debido a un arbitrio absoluto. *“Y en esto radica el error fundamental de su concepción, que propugna una tesis casi tan poco racional como el cristianismo”*. Que hable este autor:

*“La hostilidad implacable y el odio concentrado que el catolicismo y otras confesiones han demostrado hacia la masonería, era injustificado a todas luces, y no obedecía a otro móvil que la desconfianza muy propia de los credos cerrados y dogmáticos, de una parte, y de otra, la ignorancia completa del verdadero carácter y la función ética, cultural y social que desempeña la masonería.”*⁴

La Iglesia no escatimó esfuerzos en destruir la credibilidad de esta hermandad como puede verse por los datos consignados. De esta suerte se advierte que dos hermandades coetáneas, aisladas y enfrentadas a los grupos de poder, rivales de ambas, debieron atacarse mutuamente en la distribución de las parcelas del poder.

³ De la Fuente, Vicente: *Historia de las sociedades secretas en España*. Lugo. 1870, T.I. p. 101

⁴ Valentí Camp, Santiago: *Las sectas y las sociedades secretas a través de la Historia*. T.II. México, Editorial del Valle de México, 1975, p. 459

Hablamos de un espacio de convulsiones humanas donde existían cismas dentro del seno de los masones, las monarquías, el clero y las órdenes mismas.

*“...los jesuitas del Colegio Dubois, en Caen, combinaron una pantomima ridiculizando las ceremonias de la masonería. En 1737, el cardenal Fleury, consejero de Luis XV, prohibió a los buenos católicos concurrir a las logias, y al año siguiente, Clemente XII publicó una bula condenatoria de la orden masónica. A pesar de ello, en 1738, el duque de Antin encareció a los masones la necesidad de que coadyuvaran a la difusión de la Enciclopedia, afirmando que <era una obra que contenía luz para las naciones>...”*⁵

En contra del conservadurismo, el clero y las monarquías, los masones lograron sin embargo crecer en fuerza tanto en Europa como en América. Muchas facciones insurgentes liberadoras y las recién emancipadas naciones tuvieron contactos con la orden, dividida en ritos, que desde antes recibía apoyo de las Sociedades de Amigos del País en España.

Por los datos que nos aporta Albert Dérozier, para 1796, cuando el primer ministro Aranda tomó el poder, el triunfo de la cultura y las ideas liberales ya contaban con doscientas diez logias en la península. Sin embargo: *“Las cosas cambiarán, evidentemente, después de la Guerra de la Independencia, sobre todo en el período de 1820 a 1823, en el que constituirán una temible potencia oculta, a medio camino del poder y de los liberales posrevolucionarios.”*⁶

Dérozier observa que el golpe de Estado de Riego estuvo ligado íntimamente con la francmasonería, apuntando que ésta había cobrado influencia a partir de 1759 con la llegada de Carlos III al trono español: *“Aranda, luego el conde de Montijo, y también Floridablanca y Campomanes, habían desempeñado un papel determinante en su desarrollo. Muchas de las tertulias de la época y de las de los años siguientes eran en realidad reuniones masónicas disfrazadas, donde se leía y comentaba – como ha sido probado – las obras de Voltaire, Rousseau, D’Alembert y Bayle. De manera muy significativa, ‘Ilustración’ y francmasonería tendían a confundirse.”*⁷

I. 1. 1. De los masones mexicanos

Hemos mencionado que al iniciarse el siglo XIX algunos de los prohombres de nuestra independencia y de los azarosos prolegómenos de la república en ciernes son considerados masones, tales como Miguel Hidalgo, Fray Servando Teresa de Mier, Ignacio Allende, Francisco Javier Mina, J. M. Luis Mora, Andrés Quintana Roo y Valentín Gómez Farías.⁸

⁵ Idem. p.651

⁶ Dérozier, Albert (Selección y Prólogo): *Escritores políticos españoles, 1780-1854*. Madrid, Ediciones Turner, 1975. p.24

⁷ Idem. pp. 50- 51

⁸ Como puede leerse en el libro de Navarrete, Félix: *La masonería en la Historia y en las leyes de Méjico*, segunda edición, México, Editorial Jus, 1962. p.26: *“Y si hemos de creer a Tirado y Rojas, <todos los diputados americanos en las Cortes de Cádiz fueron instrumentos de la masonería, para sustraer a América de la dominación española>”*

El auge masón en la vieja España coincide con el fermento de la cultura en la Nueva España que ostentaba ya instituciones culturales de altura, y de la Academia nuestra que desde 1792 contaba con su actual recinto del ex-hospital del Amor de Dios y con la nueva hornada de directores valentinos. Una circunstancia gratuita que nivela a los masones con los jesuitas es que, aunque no se propusieron constituir un frente común, ambos sufrieron el rechazo de las fuerzas del clero romano. Este hecho no nos ha de sorprender si evaluamos la intensa presión que de manos ungidas sufrían inclusive los artistas, acotados en su producción, la que por ningún motivo debía desviarse de la temática religiosa.⁹

Según Félix Navarrete, el doctor Richard Chism establece: “*En la séptima calle de Bolívar de la capital, número 73, que antes fue la casa No. 5 de las Ratas, existe en la fachada una lápida que dice <El Rito Nacional Mexicano. A los ilustres caudillos de nuestra Independencia nacional, D. Miguel Hidalgo y Costilla y D. Ignacio Allende, iniciados masónicamente en esta casa el año de 1806.>*” Y agrega Lucas Alamán: “*la masonería había hecho en España grandes progresos especialmente en el ejército y casi todos los oficiales de aquellos cuerpos estaban iniciados en ella, como Mina*”. Sobreviene por tanto una sorpresa histórica, particularmente, que a fines del dieciocho pudieran incorporarse los sacerdotes a cualquier rito masónico, y que Hidalgo tuviera tratos privados y constantes con el obispo de Puebla Abad y Queipo, a sabiendas de que hoy por hoy la francmasonería y el clero eran irreconciliables. Aunque esté demostrado que no existía logia alguna establecida en México en el último cuarto dieciochesco, el número de sus adeptos y su entusiasmo no son desdeñables.¹⁰

El Liberalismo mexicano, bien expresado por el doctor Mora, nos da una idea de los criterios izquierdistas, revolucionarios y prejuaristas en el seno de la masonería. Este pensador declaraba que él entendía por marcha del progreso “*aquella que tiende a efectuar de una manera más o menos rápida, la ocupación de los bienes del clero, la abolición de los privilegios de esta clase y de la milicia, la difusión de la educación pública en las clases populares, absolutamente independiente del clero, la supresión de los monacales, la absoluta libertad de opiniones...*”

I. 2. Los pensadores ilustrados

Un hecho excepcional habrá de condicionar el devenir del siglo XVIII llamado de las Luces o de la Revolución Industrial. Denis Diderot supo organizar a escritores liberales tales como D'Alembert, autor del *Discours Préliminaire*, al médico Jacourt, al anciano Voltaire y al joven Rousseau, quienes en los diecisiete volúmenes de la *Encyclopédie* propugnan

⁹ Idem. p.28: “*En 1785 fue procesado por masón Felipe Fabris, italiano, pintor, pero no hay en su proceso constancia alguna de que en realidad lo haya sido, ni menos de que haya hecho en Méjico propaganda alguna. Lo que se le probó realmente fue que era mal cristiano y pintor de desnudeces obscenas.*”

¹⁰ Idem. p.40: “*pescaaron adeptos en los dos Ritos rivales y por principio de cuentas formaron en sus filas Francisco García, Valentín Gómez Farías, Andrés Quintana Roo, Manuel Crescencio Rejón, Juan Rodríguez Puebla, el Dr. Jose María Luis Mora y otros de menor significación, y formaron su nueva secta el 26 de marzo de 1826.*”

por la libertad de expresión, su crítica contra las ideas y principios del *Ancien Régime*, abogan por la separación estado-iglesia y por establecer un sistema político basado en la separación de poderes legislativo, ejecutivo y judicial. La Enciclopedia fue una labor colosal de “*racionalización de todos los campos del saber*”. Pero antes que nada, como antecedente y fundamento de l’*Encyclopédie*, debemos mirar hacia Montesquieu, quien, perteneciendo a una noble familia de parlamentarios y consejero él mismo del parlamento de Burdeos, era un revolucionario liberal que deseaba para Francia una monarquía constitucional calcada del modelo inglés.

En *El espíritu de las leyes* pronuncia los principios de los regímenes de gobierno o formas de estado, según los cuales establece que a la virtud en la República, la substituye el honor en la Monarquía y el temor en el Despotismo. Describe también las leyes naturales del Hombre como la fe, la paz, el alimento, el sexo y la sociedad, que integran el derecho natural, para luego avanzar al derecho de gentes, derecho político y derecho civil, clasificándolas como leyes positivas.

*“La ley que determina la forma de dar las cédulas de votación es otra ley fundamental en la democracia. La cuestión es si la votación debe ser pública o secreta. Cicerón opina que las leyes que la convirtieron en secreta, en los últimos tiempos de la República romana, fueron una de las causas principales de su caída. La práctica es distinta en cada república; he aquí lo que creo se debe pensar: / Sin duda, cuando el pueblo da sus votos éstos deben ser públicos, cosa que debe considerarse como una ley fundamental de la democracia. Es preciso que el pueblo esté informado por los principales y contenido por la gravedad de ciertos personajes. Por eso en la República romana todo se perdió cuando las votaciones se hicieron secretas, pues ya no fue posible orientar al populacho descaminado. Pero cuando el cuerpo de los nobles emite los sufragios en una aristocracia, o el senado en una democracia, todo secreto sería poco en el momento de la votación, ya que se trata en este caso de prevenir intrigas.”*¹¹

Montesquieu es un pensador que reflexiona en sus treinta y un libros sobre “*la historia entera de todos los hombres que han vivido y todos los usos y las leyes de todos los pueblos del mundo*”. En ellos analiza concienzudamente el clima, terreno, costumbres, comercio, moneda, población, religión, historia, ética, leyes romanas y leyes feudales. E influyó en la separación de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial.

*“La paradoja del despotismo es encarnizarse con los grandes, sea cual sea su extracción (y ¿cómo no pensar en los nobles, los menos revocables de los grandes?), pues el pueblo en cierto modo queda exceptuado. El déspota tiene tanto que hacer para abatir a los grandes y destruir la amenaza de su condición pujante, que el pueblo, ignaro de todo, se encuentra al abrigo de esta lucha desencadenada por encima de su cabeza. En cierta manera, el despotismo son los grandes aterrados y el pueblo tranquilo, ocupándose de sus pasiones o de sus asuntos.”*¹²

¹¹ Montesquieu: *Del espíritu de las leyes*, Intro. Enrique Tierno Galván, Madrid, Edit. Tecnos, 1993. p.14

¹² Althusser, Louis: *Montesquieu: la política y la historia*, traducción Ester Benítez, Edit. Ariel, Barcelona México, 1979 p.112

Entre los cerebros más fecundos y al que se considera responsable del desarrollo del espíritu liberal que fue germen de la enciclopedia hay que anotar a François Marie Arouet, llamado Voltaire, quien por su encarcelamiento y exilio da ya prueba suficiente de su calidad y prestigio.

Genio universal y poseedor de una inmensa cultura, nos legó una obra literaria gigantesca. Adepto a una filosofía más práctica que metafísica, defensor de la civilización del progreso, no dejó de luchar por la libertad, la tolerancia y la justicia. Su obra tardía es cumbre de la libertad; incrédulo, irreligioso y satírico contra la hipocresía institucional, de cuya magnitud dan prueba, por sólo citar algunos frutos, *Tancredo*, *Tratados sobre la tolerancia*, *Diccionario filosófico* y *Cándido o el optimismo*, donde naturalmente ataca a la sociedad burguesa y repele cualquier restricción a la libertad individual. Se apelará a su erudición cuando se aborde el tema de los Jesuitas.

I. 3. Carlos III

En un principio, el descuido de los borbones de España les impedía prever la dimensión del peligro que les aguardaba al adherirse a la Ilustración francesa. El propio rey Carlos III (1716- 1788) se hizo eco de las ideas enciclopedistas convirtiéndose en el abanderado de los déspotas ilustrados y en un galófilo convencido. Su involucramiento con las sociedades de amigos del país, liberales, enciclopedistas, afrancesados y masones tuvo consecuencias calamitosas e inesperadas. Gobernó entre 1759 y 1788 ⁽¹³⁾ empeñado en frenar el imperialismo británico contra el que desgastó recursos, aliado con Francia, Austria y Rusia, en la Guerra de Siete Años (1756-1763). Perdió sucesivamente Manila, las Antillas Menores, norte de Florida, Belice, Bahamas y Gibraltar. Interceptó tropas inglesas para ayudar a la independencia de los Estados Unidos, sin calcular la enorme repercusión que ello tendría en las demás colonias del continente dentro del área de su hegemonía.¹⁴

Tras la Paz de Versalles redobló sus energías contra el clero y la nobleza y en 1767 ordenó la expulsión de los jesuitas de España y de todas las colonias de ultramar, incluida la Nueva España, para beneplácito de la burguesía ilustrada y capitalista. A ello contribuyó en términos de propaganda el denunciar diversos errores que se imputaron a los jesuitas. Al anular la Compañía de Jesús, Carlos III se convirtió de facto en un enemigo de la contrarreforma. Dicha acción fue propia de la inspiración y cálculos estratégicos del masón Conde de Aranda para trasladar el poder financiero del clero a la corona, que tuvo consecuencias devastadoras en el orden social, religioso y cultural del mundo hispánico llevando a motines populares en la Nueva España. De los oficios del visitador don José de Gálvez llegado a México en 1763, en relación con los jesuitas se tratará más adelante.

¹³ Año éste en que llegó el primer artista valenciano, Fabregat, a San Carlos de México

¹⁴ Zárate. Julio: *Compendio General de México a través de los siglos*, t.III, México, Edit del valle de México, 1974. Introducción p. XI: "Carlos III, el más ilustre de los borbones que se sentara en el trono de San Fernando, encadenado por el célebre pacto de familias a la política exterior de Francia, y quizás cediendo a viejos resentimientos personales, reconoce la independencia de las colonias inglesas de América. Fue ese un momento solemne para la dominación española en el Nuevo Mundo. Desde entonces quedaba desarmado el antiguo derecho de posesión confirmado por el Papa Alejandro VI al expirar el siglo xv, y alzabase a su vez, consagrado y reconocido por los reyes mismos, el derecho de los pueblos."

La actuación iluminada de Carlos III refleja también la clara implementación de las recomendaciones de Quesnay y de Diderot y un espíritu pre-comptiano que hoy se calificaría de tecnócrata.

Aconsejado por los espíritus cultos e ilustrados de su corte como Jovellanos, Azara, Floridablanca y Campomanes, instituyó las Ordenanzas militares y las Sociedades Económicas de Amigos del País.

La colonización de Sierra Morena de Pablo de Oiavide con la incorporación de extranjeros como alemanes y holandeses a los esfuerzos de los catalanes fue otra medida de desarrollo surgida del periodo iluminista. Así también introdujo el juego de la lotería para aumentar los ingresos de la corona.¹⁵

Podríamos decir que el soberano borbón estaba sujeto a navegar en un torbellino de aguas opuestas, mientras regía con el corazón en Roma, los recursos en América y la conciencia en Francia. Quería ser moderno a toda costa, sobre una fórmula de gobierno que resultaba una novedad, un camino sin recorrer y sin tener un parlamento de tipo inglés. En diversas ocasiones intentó arrebatarle el diezmo al clero, sin lograrlo. Por esos intentos Rodríguez Campomanes le proclamaba Rey Patriota y Director Supremo de la República.

*“No obstante, este ministro borbónico fue incapaz de percatarse de que con sus intentos por separar a la Iglesia del Estado y por despojar a la monarquía del aura mística que le había conferido la cultura barroca no hacía sino socavar los cimientos mismos sobre los que descansaba la autoridad del rey.”*¹⁶

Sería un error considerar a los déspotas ilustrados, Carlos III de España, Catalina II de Rusia, Federico II de Prusia y José II de Austria, como auténticos liberales. La existencia del parlamento inglés no operaba una noción de fondo en sus conciencias que los inclinara a organizar sistemas democráticos semejantes en sus reinos. Y no se dejaban influir por Montesquieu o Voltaire. Federico II se inició en el rito masón y Catalina la Grande tenía amistad con Voltaire, Diderot y D'Alembert. Esto no es sorprendente pues en la *República* de Platón, así como para el Senado romano, la democracia tenía un gran sentido teórico, siempre y cuando al ciudadano no se le impidiera mantener un número razonable de esclavos a su servicio. Si bien habrá que decir a su favor que no practicaban la brutalidad de un Pedro el Grande, su absolutismo da prueba de que se cubrían más bien de un barniz de prestigio; cada monarca se esmeraba en aparecer moderno y “culto”, pero a la vez se reservaba el derecho de mantener el culto a su persona divina y, por consiguiente, omnipotente e irrefutable.¹⁷

¹⁵ La lotería, por cierto, sería en el México decimonónico la clave de la salud financiera de la Academia de San Carlos.

¹⁶ Brading, David A.: “El jansenismo español” en Josefina Z. Vázquez: *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano- El impacto de las reformas borbónicas*, México, Nueva imagen, 1992, p. 198

¹⁷ En la edad de la Razón sería de esperarse que Carlos III hubiera ponderado cuán divina sería su investidura si, en vez de Felipe V de Anjou y Borbón, hubiera ascendido al trono el Archiduque Carlos de Habsburgo, y si considerara hasta qué punto tuvieran razón las maledicencias atribuidas a los ignacios sobre su ilícito nacimiento.

Aunque no existía una burguesía tan amplia y sólida que aprovechara la liberación comercial y la moderación fiscal, se logró impulsar las industrias manufactureras y nuevos cultivos como la papa, el maíz y el algodón procedentes de América. Barcelona tuvo un gran auge en el terreno textil y algodonero y aprovechó la salida a las Américas con la apertura de trece puertos acorde con el decreto de 1778. Carlos III tomó para sí las industrias que consideró más importantes, declarándolas estancos o monopolios del estado tales como el del tabaco en México. En España los conservadores más reaccionarios se amotinaron contra el ministro Esquilache en 1776 en una seria batida antirreformista.

El régimen de Carlos III fue con todo fuerte, objetivo y positivo, con un plan organizado de desarrollo conjunto. Permitió el libre comercio entre la metrópoli y sus posesiones y de las propias colonias entre sí. Impulsó las artes y la construcción de bellas estructuras públicas. Cabe señalar entre los ideólogos de la cultura borbónica iluminada a una pléyade de intelectuales y pedagogos del calibre de Gaspar Melchor Jovellanos, el Padre B. Jerónimo de Feijóo, Leandro F. de Moratín, Félix María Samaniego, Tomás de Iriarte, Campomanes, Floridablanca, Aranda, y Meléndez Valdez, quien dedicara a Godoy su “Epístola al Príncipe de la Paz”. Todos ellos crearon el medio adecuado para la bonanza artística neoclásica que favoreció la creación de las academias.

El reinado de Carlos III coincidió con el período de máxima expansión demográfica, agrícola, industrial y comercial del siglo XVIII, que permitió el desarrollo de una potente burguesía (concentrada en Cádiz y Barcelona) y posibilitó la liberación de la economía peninsular, la introducción de nuevas tecnologías y un ambicioso plan de obras públicas. La reseña de dn. Vicente Riva Palacio nos informa: “Aun cuando desde 1759 había desembarcado en Barcelona Carlos III, que había sido rey de Nápoles y Sicilia, la solemne jura de ese monarca no se verificó en México hasta 1761, cuando ya gobernaba la Nueva España el marqués de Cruillas”, lo que nuevamente nos remite a la problemática de la distancia atlántica.¹⁸

En México redujo ciertos impuestos, impulsó la minería, la industria de la seda y el tabaco y promovió publicaciones literarias y gacetas de calidad. Y facilitó la fundación de la **Real Academia de las Tres Nobles Artes**, motivo del primordial interés de este estudio.

I. 4. Los jesuitas

En torno al estado moral e ideológico que precedió al establecimiento de la Academia de Bellas Artes en la Nueva España, tiene un lugar preponderante y remoto la fundación de la Compañía de Jesús, la que, además, se distinguió por contribuir con un alto número de intelectuales que ocuparon un lugar central en la palestra de la erudición y lo culto, aparte de lo espiritual. La corporación fue fundada en 1540 por Íñigo López Recalde (San Ignacio de Loyola) como prelude de la Iglesia Tridentina Contrarreformista bajo el papa Paulo III. Esta orden tuvo una dispersión y crecimiento insospechados durante más de dos centurias a todas las regiones conocidas, dando fuerza inusitada al poder vaticano y a las conquistas españolas.

¹⁸ Riva Palacio, Vicente: *Compendio General de México a través de los siglos*, 4 tomos. México, Edit. del Valle de México, Tomo II, Cap.X, p.572

Desde sus albores tuvo por misión expandir el dominio temporal vaticano. Precisamente uno de los mayores trastornos que ocasionó la encomienda del visitador Gálvez y que incidió fuertemente en la vida novohispana fue la expulsión de los jesuitas.

Tras del análisis de innumerables opiniones encontradas provenientes de diversos sectores, la decisión adoptada por Carlos III continúa siendo un enigma. Podemos suponer que este mandato hubiera obedecido ya sea a una confrontación de las posiciones borbónicas con la Santa Madre Iglesia en forma global, o a un descargo de la corona contra el poder económico de esa orden religiosa en particular, que desde siempre fue lo más avanzado de la élite clerical e intelectual. Ambas propuestas resultan improbables pues, por una parte, el rey ni era personalmente enemigo del papa Clemente XIII, ni de la Iglesia en general. Por otro lado, si bien es cierto que los jesuitas constituían una orden creativa, económicamente productiva o vorazmente redituable, en verdad no eran el canal por donde se escapaban los fondos e ingresos financieros de mayor cuantía que la corona deseaba acaparar, pues la curia peninsular metropolitana y la curia americana obtenían las más pingües ganancias. Se han querido hallar las razones que el monarca discretamente se reservó, aunque todas caen por su propio peso. Probemos a exponer las siguientes.

- El triunfo de los jesuitas les concitó la antipatía y envidia de las demás órdenes, siendo que tenían enemigos dentro de las curias locales y aun en la Santa Sede.
- El éxito de sus utopías (misiones, reducciones, colegios y seminarios) los enfrentó con el poder civil, los encomenderos, hacendados y mamelucos, notoriamente en Paraguay.
- El momento político los colocó en posición fanática de atraso y frente a las diversas ideologías contemporáneas, tales como las de los jansenistas, quietistas, bogomilas, deístas, regalistas, masones, filósofos y enciclopedistas. En cuyo grupo se hallaban, paradójicamente, los fisiócratas que insistían en la necesidad de impulsar la industria fabril y la agricultura.
- Se les acusaba de fomentar la disidencia y emancipación de los pueblos coloniales americanos de la férula española, porque vinculaban al pueblo con la autoridad, desmintiendo la divinidad de la jurisdicción real, y oponiéndose a la esclavitud.
- En el mundo hispano se hicieron acreedores al castigo por haber divulgado que el rey Carlos III era hijo bastardo de Isabel Farnesio y, por ende, ocupaba el trono en forma ilegítima.

Investigadores diversos han profundizado en los conflictos que los Ignacios tenían con las otras órdenes monásticas y sectas, así como su enfrentamiento con los **jansenistas**. Los párrafos adelante referidos nos ayudan a plantearnos sus relaciones de supervivencia. *“Esta pugna ideológica...fue la verdadera causa de la catástrofe de la Compañía que no representa otra cosa que el triunfo de la facción renovadora sobre su contraria cuyos más fuertes, organizados e intransigentes mantenedores eran los jesuitas. Para ellos la iglesia seguía siendo el poder supremo entre los estados y esta idea, no sólo medieval y extemporánea históricamente, sino también opuesta a la ideología predominante en la época, produjo como era natural, su derrota.”*¹⁹

¹⁹ Rico González, Víctor: *Documentos sobre la expulsión de los Jesuitas y ocupación de sus Temporalidades en Nueva España (1772-1783)*, México. UNAM-Instituto de Historia. 1949. Pp. 2-3

El potencial jesuítico, por su involucramiento mundano y su entrega a la erudición ⁽²⁰⁾ siempre destacó y mereció la virtual veneración del pueblo. Que el trono, como poder secular, haya logrado afectar a una rama de la Iglesia ya es de suyo un hito histórico. Lo cierto es que la hermandad se convirtió en el hermano incómodo de las otras órdenes monásticas.

“La vieja preponderancia que los jesuitas habían ejercido en España e Indias de la cual se aprovecharon para perseguir a miembros de otras órdenes religiosas, bien por disputas de carácter teológico, bien por motivos políticos, acarreó como era natural muchos odios a la Compañía y cuando llegó el momento de tomar la revancha, la mayor parte del clero se mostró conforme...” ²¹

Nuevamente nos asombra la lucha ideológica entre los enciclopedistas y los jesuitas que, de suyo, ya eran enemigos de los masones, las órdenes monacales y el propio clero mayor.

*“...Mucho se ha insistido en la resistencia presentada a los enciclopedistas por los jesuitas; sin duda fueron los más significados enemigos de los ilustrados, pero no los únicos, fuera y dentro del contexto religioso. Los jesuitas de Louis-le Grand constituyeron la vanguardia intelectual de oposición a la nueva filosofía de la **Enciclopedia**, pero bajo su sombra se cobijaron los espíritus conservadores de la época, cuya relación sería imposible condensar en estas líneas de introducción. **Mémoires de Trévoux**, órgano de expresión de la Compañía de Jesús, desplegó una implacable campaña contra la Enciclopedia, advirtiendo los enormes peligros que en ella se encerraban para la estabilidad de los valores tradicionales y para la religion et l'Etat, pilares del régimen de la monarquía absoluta de la Francia prerrevolucionaria...”* ²²

Soriano, Porras y J. Lough coinciden en ubicarnos respecto al rechazo que sufrieron estos religiosos por parte de los ilustrados. *“...Entre 1750 y 1760, por ejemplo, no era particularmente atrevido proclamar la necesidad de la tolerancia religiosa, aun cuando el principio tan sólo fuera muy lentamente llevado a la práctica en Francia. Menos audaces todavía eran los ataques a los jesuitas en los últimos diez volúmenes de la obra; en la época en que aparecieron, en 1765, los jesuitas habían sido expulsados de Francia luego de las difamaciones lanzadas contra su enseñanza por el Parlamento de París...”* ²³

Los jesuitas mismos, confrontados con todas las facciones intelectuales y de poder, han hecho su propia apología al compendiar su martirologio, pero las justificaciones aportadas se antojan débiles o inarticuladas. Y no llegan a dar verosimilitud al por qué se concitaron tanta animadversión de todas las fuerzas públicas aun en los reinos y colonias donde no tenían un poder económico excesivo, como en Portugal, Francia o Nápoles.

²⁰ De su erudición y disciplina en el estudio da fe la ínfima parte que puede verse en la biblioteca del museo del ex-monasterio de San Francisco Javier en Tepotzotlán, México

²¹ *idem*, p.4

²² Diderot, Denis y Jean Le Rond D'Alembert: *La Enciclopedia (selección de artículos políticos)*, (Selección, traducción y estudio preliminar de Ramón Soriano y Antonio Porras). Madrid, Tecnos, 1992, p.XII

²³ Diderot, D'Alembert: *La Enciclopedia (selección, edición y prólogo de J. Lough)*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.19

Según el reporte de J. Crétineau-Joly, la inocencia de los jesuitas salta a la vista en todos los conflictos y acusaciones en que se vieron envueltos, toda vez que él tuvo acceso al total de los documentos sobre los juicios e intrigas en el Vaticano.

Así pues, según su versión, existía un complot injustificado contra la Compañía de Jesús en el cónclave encabezado por el franciscano Lorenzo Ganganelli (futuro papa Clemente XIV), del duque de Choiseul (primer ministro de Luis XV), Manuel de Roda (ministro de Gracia y Justicia de España), Campomanes, Aranda, Florida-Blanca, Joaquín de Osma (confesor de Carlos III), y otra pléyade de lumbreras mal intencionadas. Agrega que en Francia “...*Los Jansenistas y los Filósofos se empeñaron en demostrar por todas partes el influjo de los Jesuitas para entregarlos al descrédito. Ellos, decían, son los que han provocado la Bula Unigenitus, y desde la fecha de esta constitución apostólica,...los Jansenistas y los Parlamentarios, se coligaron con los Enciclopedistas para minar la sociedad, y los mas exaltados ya concebían su disolución.*”²⁴

I. 4. 1. En Portugal

Sebastião José de Carvalho e Melo, **marqués de Pombal** (1699-1782) era ministro de José I el Reformador, rey de Portugal; revalorizó el Brasil, desarrolló la economía y creó fábricas. En su política despótico-ilustrada se hizo responsable de la expulsión de los jesuitas de Portugal en 1759. Como jurado enemigo de la Compañía no pudo destruirlos tal cual era su propósito que se vio frustrado en 1755, debido al mortífero sismo que arrasó Lisboa el 1º. de noviembre, suceso que los hizo colaboradores fortuitos involuntariamente.

La rica narrativa de Arouet Voltaire hace referencia en el Capítulo VI de su “Cándido” a un auto de fé que el 20 de diciembre de ese año se efectuó en Lisboa tras el devastador terremoto que se llevó a 30 000 seres humanos (²⁵). Crétineau permanece firme en su posición de defensa y exoneración de los ignacios. Léense en seguida un par de párrafos denigrando al ministro luso. “*Los protestantes y los jansenistas surtían a la Europa de una buena porción de falsos atentados, mientras que aquel les regalaba en cambio lo que forjaba en América. Pombal no tenía liga alguna con los filósofos del siglo XVIII; sus ideas de emancipación y de libertad inquietaban su despotismo, y al juzgarles por sus escritos, acusaba con frecuencia á sus actores de querer romper las cadenas del pueblo por medio del raciocinio. “Los filósofos le adelantaban en sus proyectos, soñando hasta en la consagración legal del ateísmo. Sin embargo, lo mismo para éstos que para el portugués existía, siempre en guardia, un enemigo del que era preciso deshacerse á todo precio. Este enemigo era la Compañía de Jesús.”*²⁶

²⁴ Crétineau-Joly, J.: *Clemente XIV y los Jesuitas-- o sea historia de la destrucción de los Jesuitas*. México, Tipografía de Juan R. Navarro, 1849, p. 13

²⁵ Voltaire: *Novelas y cuentos (Cándido)* Traducción y prefacio de Antonio Espina. Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982, p 277: “... *Después del terremoto que causó la destrucción de la mayor parte de Lisboa, los sabios de aquella tierra no hallaron modo más eficaz de preservar de la ruina a la ciudad que dar al pueblo un auto de fe. La universidad de Coimbra decidió que el espectáculo de algunas personas quemadas a fuego lento, con gran ceremonia, es un remedio infalible contra los terremotos...*”

²⁶ Crétineau, Op. cit., P. 17

Nos dice Crétineau que el sigilo con que los jesuitas atendían sus comunidades o misiones en el Nuevo Mundo hizo nacer la sospecha de que ocultaban inconmensurables fortunas en minas de oro en Paraguay. Lo cual dio pie a que se les erradicara reubicándolos en Uruguay, para frustración de brasileños y españoles cuando todo resultó una quimera de la fiebre del oro. ⁽²⁷⁾ “*Bajo el título de: ‘Relacion sucinta de la República que han establecido los Jesuitas en las provincias del Portugal, en las posesiones de ultramar, y de la guerra que han promovido y fomentado contra las armas de las dos coronas’ Pombal estendió con profusion por la península y resto de Europa, infinidad de asertos, cuya prueba, siempre anunciada, no se presentaba jamás. Los jesuitas, según estas relaciones, monopolizaban en el Paraguay los cuerpos y las almas; eran los reyes de la reduccion, y habian intentado reunir estas provincias bajo el cetro y dominacion de uno de sus hermanos coadjutores, a quien darian el título del emperador Nicolas I, etc., etc. A esta distancia de lugares y personas, Pombal tenia elementos para la calumnia, y se calumnió por cuenta de ambos reinos.*”

Los jesuitas fueron finalmente expulsados de Portugal en 1759. Portugal continuó debilitado. Con todo y las reformas nacionalistas de Pombal, el país, casi un protectorado de Inglaterra que explotaba sus vinos y sus puertos, fue invadido por Napoleón en 1807, ahuyentando a Juan VI de Braganza hacia Brasil donde se refugió hasta 1821.

I. 4. 2. En Francia

ampoco en Francia fueron afortunados los ignacios en ese mismo período, como se verá en adelante. El enciclopedista **D’Alembert** escribía a Voltaire en 1762 que la compañía de San Ignacio se encontraba en muy mala posición.

La antipatía era mutua en todas las direcciones; los ataques ahora procedían de los regalistas, masones y judíos; mientras que en el vocabulario de D’Alembert hay simultáneamente una feroz hostilidad contra los hebreos.²⁸

Otro de los adversarios jurados de la orden jesuítica, entre los enciclopedistas, era Francois Marie Arouet, dicho **Voltaire** (1694-1778). Lo paradójico es que él mismo había sido educado por los Jesuitas. El encono contra ellos es persistente en todas sus narraciones, particularmente en su novela *Cándido*.²⁹

²⁷ ídem. p. 22

²⁸ Ibid. p.73: “*En medio de esta confusión de los entendimientos, los judíos, a quienes el mundo cristiano tan cruelmente hacia expiar su deicidio, comprendieron que no les quedaba por hacer sino arruinar con la usura las familias y los Estados. Con su tenacidad, cualidad distintiva de su carácter, el pueblo maldito se habia adherido como un gusano roedor a las naciones de Europa.*”

²⁹ Voltaire: *Novelas y cuentos* (Cándido, Capítulo X) p. 287 “... *Cunegunda, Cándido y la vieja pasaron por Lucerna, Chillas y Lebrija, y por fin llegaron a Cádiz, en cuyo puerto estaban equipando una escuadra y se concentraban tropas para meter en cintura a los reverendos padres jesuitas del Paraguay, acusados de haber sublevado en una de sus horras contra los reyes de España en las inmediaciones de la ciudad de Sacramento...*”

En su *Historia de los viajes de Escarmentado* consterna la ironía y la secuencia de críticas acérrimas contra la misma congregación, que a su parecer no hacía sino guerrear en China contra los igualmente reprobables dominicos.³⁰

El 5 de enero de 1757, un desconocido hirió al rey con un puñal y se dudó si era criado de los Jesuitas o tal vez de los Jansenistas, de suerte que finalmente se decidió imputar la mancha a los discípulos de San Ignacio. Por otro lado, la marquesa Pompadour, cortesana y amante favorita de Luis XV, se alió a filósofos, jansenistas y doctores de economía política en un arranque repentino en que se hizo devota. Como su confesor jesuita Sacy le negó la absolución sobre sus amoríos reales, ella llevó a cabo las intrigas pertinentes para provocar la ruina de los ignacios tanto en el solio imperial galo como ante el Vaticano. Étienne Francois duc du Choiseul, conde de Stainville y secretario de Asuntos Extranjeros al servicio de Luis XV de 1761 a 1766, consumó la erradicación de la Compañía de tierras francesas en 1764.³¹

I. 4. 3. En España

Tanto en México como en Sudamérica corrieron con gran frecuencia los rumores sobre que en diversos enclaves los ignacios promovían entre los nativos la necesidad de separarse de la corona española, debido al carácter autosuficiente de sus empresas en las reducciones. Se estableció que el motín de Madrid y la idea de colocar al infante don Luis en el trono tras la inminente abdicación del rey era labor ignaciana. Los jesuitas tenían puesta en práctica una utopía en forma de *Reducciones* que daba fuerza moral y económica a las comunidades indígenas.

Entre sus más denodados enemigos destacaron los *mamelucos*, bandas de aventureros procedentes de Brasil que practicaban la caza de esclavos entre los indios y que de hecho terminaron con las reducciones más orientales; los encomenderos, también enemigos suyos, significaban la colonización civil, decididos a someter a los aborígenes como esclavos. Ansiosos todos los grupos de arrebatarse a los jesuitas los jugosos negocios y productos de las reducciones, condujeron a una guerra civil conocida como el primer movimiento criollo antecedente de la Independencia americana. Las misiones se fueron a la ruina con la expulsión de sus líderes en 1769, aunque la disolución formal de su compañía no tuvo lugar hasta 1848.

Roda justificaba ante Azara la expulsión celebrada por todas las gentes felices de verse libres de ellos, con las siguientes razones:

³⁰ Ídem (*Historia de los viajes de Escarmentado*) p. 254: "Nunca se han visto catequistas más celosos; se perseguían entre ellos con fervoroso ahínco, escribían a Roma tomos enteros de calumnias y se trataban unos a otros de infieles y prevaricadores. Por entonces mantenían un furioso debate acerca del modo de hacer reverencias. Los jesuitas querían que los chinos saludasen a sus padres y madres a la moda de China, y los dominicos se empeñaban en que lo hiciesen a la moda de Roma."

³¹ La inocencia de los ignacios intenta ser sustentada por Crétineau, aunque él mismo consigna la gran deshonestidad que distinguió, por ejemplo, a Lavalette, un jesuita en la Martinica que se hizo millonario explotando hasta dos mil esclavos negros, apto en el contrabando, la especulación y el mercado negro.

“Estos señores se habían apoderado de los tribunales, de las administraciones, de los conventos de ambos sexos, de las casas de los grandes y de los ministros, de suerte que todo lo dominaban. Corrompían la justicia y eran dueños de toda España. Los papeles que se encontrarán en sus archivos y bibliotecas, en los graneros, en las cuevas y en otras mil partes, suministrarán materia abundantísima para que se descubra algo más que lo sabido hasta el día.”

Pero en realidad la gota de agua que rebasó el vaso, o la puntilla sobre la llaga para el rey borbón fue una carta apócrifa “del padre Ricci”, concebiblemente urdida por Choiseul, “por la cual el general anunciaba a su corresponsal que había al fin conseguido reunir los documentos que probaban de una manera incontestable que Carlos III era hijo de un adulterio”.³²

Las disposiciones firmadas por el rey Carlos III y por Aranda, con la intención de sorprender a los jesuitas *de facto et in fraganti* para impedirles prepararse o protestar, estipulaba la pena de muerte para quien abriese la orden, con doble sobre lacrado, de su expulsión de todos los territorios españoles, antes del día de su ejecución, el 2 de abril de 1767, al anochecer, en España. La pragmática sanción sentenciaba que debían ser despojados de todas sus pertenencias y archivos y diarios y que “los motivos justos y graves que le han obligado a dar esta orden, quedarán para siempre ocultos en el fondo de su corazón real”. Tácitamente declaraba el monarca que se habían inmiscuido en negocios de gobierno. El 14 de abril de 1767 el ministro Roda comunica a D. Nicolás de Azara que se ha cumplido la cesárea operación.

No obstante los comentarios sobre que el Vaticano estuvo ligado a la conspiración contra la Compañía de Jesús, la vehemencia del papa Clemente XIII en sus ruegos y su consternación ante Carlos III da prueba de su inocencia en tal caso: “¿Con que vos también, hijo mio, tu quoque, fili mi; vos, el rey católico, Carlos III, á quien queremos con todo nuestro corazón, habeis llenado el cáliz de nuestros sufrimientos, y sumido nuestra vejez en un torrente de lágrimas, que nos precipitará á la tumba?...”³³

I. 4. 4. En México

Prácticamente desde su erección en 28 de septiembre de 1575 sobre los estatutos de la Universidad de Salamanca, la Real y Pontificia Universidad de México entró en conflicto con la Compañía de Jesús, que la precedía por tres años. Felipe II, por cédulas de 1576, debió dirimir las interminables protestas universitarias sobre el hecho de que los ignacios impartían cursos y crearon facultades de gramática, letras, filosofía y artes, concediendo grados, siendo que la Pontificia se abrogaba la exclusividad y privilegio de estas funciones académicas.

³² Créteau, Op cit, p. 127

³³ Ídem, p.135

Sin arredrarse, los jesuitas obtuvieron de Gregorio XIII bula papal a su favor, so pena de excomunión por desobediencia, y Felipe tuvo que expedir cédula en 1579 autorizando a los colegios de los ignacios (San Pedro y San Pablo, San Ildefonso) a impartir Latín, Retórica y Artes. La propia Real y Pontificia Universidad de México fue posteriormente amonestada por medio de la Real Cédula del 12 de agosto de 1768 en que Carlos III, impone su resolución, expidiendo *por la gracia de Dios, etc.*, “*Esta mi Cédula, por la cual mando se extingan en todas las Universidades y Estudios de estos mis reinos las cátedras de la Escuela llamada Jesuítica, y que no se use de los autores de ella para la enseñanza... por convenir así a mi Real servicio, bien y utilidad de mis vasallos. y pureza de la enseñanza pública, y ser mi voluntad...*”³⁴

El sabio investigador yucateco Jorge Ignacio Rubio Mañé registra que la corporación se estableció en México treinta y dos años después de fundada en Roma. “*Cuando los jesuitas se establecieron en México, el año de 1572, encontraron en decadencia los colegios de Santa Cruz y San Juan de Letrán que habían fundado los franciscanos. Éstos consagraban entonces sus afanes a una intensa labor misionera, empujados por un asombroso celo de evangelizar a los indios. Pocos elementos y tiempo les quedaban para atender esas instituciones de cultura que ellos habían creado. Y así encontraron los jesuitas un ambiente propicio para intensificar la fundación de colegios conforme al espíritu docente que los animaba.*”³⁵

En el siglo XVII se suscitó una fuerte controversia entre los jesuitas y el obispo virrey Juan de Palafox y Mendoza quien debió restringir los privilegios y licencias que les fueron concedidos según el concilio de Trento, emitiendo en 1647 Palafox un decreto en que se suspendían sus licencias.

Ya hemos visto que en 1767 José de Gálvez dirigió la expulsión de su hermandad del territorio novohispano. México quedó consternado y empobrecido con la salida de algunos de los más brillantes y productivos grupos de cerebros que tenía a su tiempo esta colonia. Fue tal vez el éxodo de cerebros más importante y lamentable de ese siglo. Muchos de los sabios expulsados fueron a Bolonia y Roma a editar sus eruditos recuerdos.

Huelga decir que en su conducta se intuye más a los técnicos prácticos y exquisitos de corte intelectual que a los piadosos sufrientes de las virtudes de Tere Vasco o Luis de Sales. Recuérdese al empresario jesuita Lavalette que llegó a enriquecerse explotando y vendiendo negros en las Antillas., ya mencionado en 1.4.2.

Los descomunales bienes temporales de esta orden en México son sorprendentes. Existe, para suministrarnos una fuente de datos creíble, un precioso *Catálogo de los sujetos de la Compañía de Jesús, que formaban la Provincia de México el día del arresto, 25 de junio de 1767. Contiene los sujetos por orden alfabético, edad, grado, colegios, misiones, difuntos. Comenzado en Roma por Dn. Rafael de Zelis, lo terminó en 1786. Imprenta de I. Escalante y Cía. 1871. 1 tomo en 4º.*

³⁴ Lanning, John Tate: *Reales Cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México*, México, Imprenta Universitaria, 1946, pp. 214, 215

³⁵ Rubio Mañé, J. Ignacio: *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España 1535-1746*, 4 tomos, México. UNAM-Instituto de Historia, 1955-1963, T.IV. p.281

Parte de este catálogo fue reproducido como apéndice por José Mariano Dávila y Arrillaga en el libro *“Continuación de la Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España del padre Francisco Javier Alegre”*, dado en Puebla en 1889.

En el catálogo de sus pertenencias se mencionan muchas de las estructuras más importantes de la ciudad entre colegios, residencias y misiones tales como la Casa Profesa, el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, los de San Andrés y San Gregorio y el Seminario de San Ildefonso. En la provincia poseían, entre colegios y seminarios, 5 en Puebla, 2 en cada sitio: Tepetzotlán, Durango, Mérida, Pátzcuaro, Zacatecas, Guatemala; 1 en Valladolid, Querétaro, Oajaca, San Luis Potosí, León, Veracruz, Zelaya, Guanajuato, Ciudad Real (Chiapas), San Luis de la Paz y La Habana; residencias en Puerto del Príncipe, Campeche, Parras, Chiguagua y Parral; misiones en Cinaloa (2), California, Navarín, Sonora y Tarahumara.

Por otro lado, el sacerdote Francisco Javier Alegre tiene a bien referirse al cacique pima Luis, que dirigió una rebelión contra la misión jesuita en Sonora en el siguiente tenor: *“Este engreimiento en un indio ladino, astuto y de licenciosas costumbres, costó bien caro á la Pimería su pátria. Vuelto á ella se creyó enteramente exento de toda jurisdicción y comenzó á formar los perversos designios de amotinar los pueblos.”* Ya se verá en adelante que, a diferencia del Paraguay, los ignacios lograron concitar la enemistad hasta del pueblo autóctono y de las autoridades civiles en el México de entonces. *“Luis era el oráculo y el arbitro de todo ganandose la gracia de algunos, solo con levantar calumnias á los padres misioneros, hasta hacer creer en México y en Madrid que los jesuitas habian sido la principal causa del no bien sosegado levantamiento, y que cada dia daban nuevos motivos a los indios con vejaciones y crueles tratamientos.”*³⁶

Se ha querido ver en los jesuitas, por otro lado, una falange criolla emancipadora, con las mismas bases de poder que se supuso en la utopía del oro en Paraguay. Pietschman expresa su visión política en este asunto en los términos que siguen:

*“Además, sería necesario tomar en cuenta en este contexto la expulsión de los jesuitas. Si bien esta medida no afecta las estructuras de gobierno, significa la eliminación de un poder bastante vinculado al criollismo y al mismo tiempo opositor frente al absolutismo monárquico.”*³⁷

³⁶ Bustamante, Carlos María: *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su espulsion*. T.III, México, Impresa por J.M. Lara. Calle de la Palma Núm.4. 1842, p.293 Allí mismo: De lo quisquilloso y discriminantemente racista que podía ser un jesuita, nos habla el próximo relato del mismo padre Alegre. Resulta que en 1683 los bucaneros Lorenzo Jácome (*Lorencillo*) y Nicolás Agramont invadieron y saquearon el Puerto de Veracruz, vejaron y asesinaron a la población y encerraron en la iglesia parroquial a más de seiscientas personas atiborradas, ensardinadas y de pie. Algo molestó mucho al padre: *“Debe añadirse el fetor asquerosísimo que despiden los cuerpos en Veracruz, como en toda tierra caliente, principalmente los negros. Yo creí morirme una noche en Veracruz asistiendo a la parroquia llena de ellos á un acto piadoso”*.

³⁷ Pietschmann, Horst: “Protoliberalismo, reformas borbónicas” en Vázquez, Josefina Zoraida (Coordinadora): *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano. El impacto de las reformas borbónicas*, México, Ed. Nueva Imagen 1992, p.59

Debido al hermetismo impuesto por el monarca, escasean los registros y datos exactos sobre los expulsos, mas seguramente basándose en los padres Zelis y Alegre, Hamnett comenta lo siguiente.

*“La expulsión de unos 400 miembros de la Compañía de Jesús, la mayoría mexicanos muy involucrados en la educación de la juventud criolla, incitó más protestas durante el año de 1767. Gamboa, producto él mismo del colegio jesuita de San Ildefonso en México, donde había estudiado matemáticas y geometría antes de licenciarse en derecho, como era de esperarse, se opuso a la expulsión y se identificó como el principal oponente a la política de Gálvez.”*³⁸

La disensión entre la Santa Sede y la corona perduraría hasta desencadenar las luchas por la Independencia a fin de siglo. El clero en general, no jesuita, recibió múltiples ataques y reales cédulas en su contra y, a cambio, el clero secular fomentó muchas revueltas hispanoamericanas. Pero al éxodo jesuítico del México novohispano sucedió un período de catorce años de desprotección al arte barroco y churrigueresco, el cual se vería transgredido y relevado en 1781 por el frío neoclásico, siendo éste protagonizado por la Real Academia de San Carlos de México.

I. 5. Carlos IV y sucesores

Carlos IV (1748- 1819), un Borbón napolitano, fue de esos reyes forzados a abdicar, aun siendo hijo de un Carlos III. Rey lento y manipulado, cuya figura debería ser celebrada en toda Hispanoamérica, pues su apatía favoreció la ingobernabilidad y el caos que estimularon la comunicación proselitista entre los próceres insurgentes americanos hacia la independencia general. Como padre fue un preciso transmisor de debilidades y posiciones a su hijo Fernando VII el Deseado, ya que éste heredó su incapacidad para entender la sociología demográfica y geopolítica, la industria y el comercio; y a la vez se distinguió por su megalomanía y deslealtad. Carlos IV fue hecho rey en 1788 y dio marcha atrás en numerosas reformas liberales implementadas por su padre, pero sobre todo en el espíritu modernista que distinguió a éste. Vivió parte de su vida sobresaltado por la revolución francesa y, aliado con los conservadores y la Mitra, persiguió a los liberales constitucionalistas hasta la extinción. El país era gobernado por el favorito, general Manuel Godoy y la reina italiana María Luisa de Parma. Godoy le declaró la guerra a Francia y luego a Inglaterra. La guerra de Portugal acabó de sumir a España en la miseria. Después de perder la fidelidad de su esposa, Carlos IV, por la presencia de Napoleón en el plano ibérico, también perdió América, el trono, la esposa y en consecuencia el respeto de los historiadores: *“La expulsión de los borbones del trono francés terminó definitivamente con el pacto de familia. El rey de España, Carlos IV, torpe, mal inspirado y peor aconsejado, creyó oportuno lanzarse en la coalición antirrevolucionaria. En 1793 declara brutalmente la guerra a Francia.”*³⁹

³⁸ Hamnett, Brian R.: *Absolutismo ilustrado* en Josefina Vázquez, Op cit., p. 76

³⁹ Derozier, Albert (Selección y Prólogo): *Escritores políticos españoles. 1780-1854*, Madrid. Ediciones Turner. 1975. p.17

Tal estado de confusión en esa España maniataría al idealista más íntegro, pues entonces nadie sabe si estar del lado de la razón es ser liberal o ser galófilo o monárquico.⁴⁰

Cuando en 1808 Napoleón Bonaparte I invadió España para entronizar a su hermano José, ya tenía amplia experiencia en conquistar una nación por medio del terror psicológico, sin disparar ni un tiro. En 1797 había paralizado al Senado y al Consejo Mayor de la Serenísima República de Venecia con sólo una amenaza de obtener refuerzos y, tras ahuyentar a los 11,000 soldados dálmatas y sus enormes defensas militares, y originar una rebelión del pueblo bajo contra el Dux y demás aristócratas traidores y entreguistas, sometió a la Invencible en el llanto y la humillación y la regaló como botín a los austriacos de Augsburgo. En España las tropas napoleónicas no fueron más corteses. Todos estamos al tanto de los eventos del levantamiento popular madrileño y los subsecuentes fusilamientos en La Moncloa en 1808, gesta que fue dramatizada en un lienzo de Goya y Lucientes.⁴¹

I. 5. 1. Fernando de Asturias y México

Este fragmento histórico atañe a la ingobernabilidad que privó en todas las Españas no sólo por la presencia de Bonaparte, sino desde que falleció Carlos III. El príncipe Fernando de Asturias, llamado “el Deseado”, fue lo suficientemente osado como para conspirar nada menos que contra su padre en el motín de Aranjuez (1808), quizás convencido de la incapacidad del mismo para regir, forzándolo a abdicar; había solicitado a Napoleón la mano de alguna dama de su familia con intenciones de coronarse rey bajo los preceptos del canónigo Juan de Escoiquiz (1747-1820) en su lucha contra el rey de facto: Manuel Godoy, duque de Alcudía y grande de España, dicho el Príncipe de la Paz”. La historia se repite cuando, perdida la autoridad de España en suelo mexicano, Fernando se pone en tratos con O’donojú e Iturbide con la ambición de pretexto una independencia local y coronarse rey de México, a imitación de la familia de Bragança en Brasil.

Después de que el trono de España fuera rechazado por sus hermanos Luis y Girolamo, Napoleón obligó a su hermano José a aceptarlo, mientras Murat arrasaba la península supuestamente para apoyar a Junot en Portugal. El derrocamiento de Carlos IV consumado por Bonaparte parece haber sido un error de cálculo.⁽⁴²⁾ Y las rebeliones populares ciertamente no se hicieron esperar en Madrid, Gerona y Zaragoza.

⁴⁰ Ídem. p.30: “También los liberales luchan por la restauración de la monarquía, pero la amarga experiencia de Carlos IV, de su corrompida Corte y de la omnipotencia escandalosa e inicua del primer ministro, les hace ser prudentes...”

⁴¹ Sobre el destino de las creaciones de arte, a propósito del romance de Goya con la garbosa Cayetana de Alba, se sabe que, a la muerte de esta duquesa, sus bienes, incluyendo los cuadros de Goya, se los repartieron sus enemigos: la reina y Godoy. Pero en 1808 acontece la guerra con los franceses y las propiedades del valido son a su vez decomisadas en beneficio del patrimonio nacional.

⁴² Maurois, André: *Napoleón*, Barcelona, Salvat, 1984, p. 13: “Él, que sabe tantas cosas, lo ignora todo respecto a España. Cree que los españoles se alegrarán de verse liberados de un soberano ridículo, de unos frailes lunáticos y de una nobleza codiciosa. Pero se encuentra con un pueblo religioso y, por supuesto, patriota, que no temía morir ni matar y para él que el honor lo es todo. José, abandonado a sus fuerzas, escribe una carta tras otra a su hermano avisándole del grave peligro.”

Las reiteradas veces que Fernando VII estuvo en el poder se distinguió por su feroz conservadurismo, por destruir la labor legislativa de las cortes de Cádiz, anulando la Constitución de 1812 para volver al despotismo y coartar la libertad de imprenta prohibiendo los periódicos. Como ya se sentía protegido e identificado con Napoleón, alzó banderas contra los liberales, patriotas y antifranceses, quienes expresaban abiertamente su antipatía a ese régimen.⁴³

Firmó con su padre el Tratado de Bayona por orden de Napoleón; quedó prisionero de éste, pero como supuesto invitado junto con la familia real y su virtual padrastra Godoy en Valençay y Marsella, a la vez que, impertérrito ante el devenir dramático que afectaba a todos los pueblos que lo subvencionaban, él disfrutaba en cierto modo de su coto de caza.

Fue así como la corona de los reyes católicos, de Carlos V y Felipe II rebotaba de la cabeza de Carlos IV a la de Fernando VII, a las manos de Napoleón y a la cabeza del hermano de Napoleón, José I Bonaparte, "Pepe Botella" (1768-1844). *"Fernando VII el Deseado es aclamado durante su viaje de retorno. En Valencia recupera todas sus antiguas prerrogativas gracias al general Elio, llamado desde entonces 'Elio el restaurador'. En la noche del 10 de mayo comienza una brutal represión. Todos los liberales son encarcelados, ejecutados, exiliados o deportados si previamente no han tomado la precaución de huir. España recae en la noche, el caos, la Inquisición, la policía, la tortura, la exacción, la arbitrariedad y el crimen."*⁴⁴

Mientras el príncipe Fernando se rebajaba a felicitar al general Napoleón por los castigos infligidos al propio pueblo español en alzamiento, las colonias americanas continuaban en su ignorancia, haciendo revueltas y manifestaciones por recuperar al magnánimo "Deseado", que en México era tan venerado como la Virgen de Guadalupe, y se exigía que viniera a la Nueva España a instaurar su trono, reivindicando el anhelo de autonomía del país, largamente disfrazado. Miembros de la Junta de Sevilla llegaron a la ciudad de México exigiendo dinero a título de ser ellos la principal autoridad del imperio y apoyados por la Audiencia local. Primo Verdad los rebatió anteponiendo los derechos de la Nueva España. La situación de caos condujo a que los "gachupines" (europeos o peninsulares realistas) eligieran al hacendado Gabriel de Yermo para apresarse al virrey Iturrigaray y enviarlo a España para ser enjuiciado por su neutralidad. Primo Verdad fue envenenado en las mazmorras del Arzobispado. A partir de ahí, los virreyes fueron sucesivamente depuestos por sospechosos de favorecer la autonomía para alzarse con el reino, incluidos Garibay y el respetado Arzobispo Lizana y Beaumont. En consecuencia, el sacerdote Miguel Hidalgo y Costilla (por su ingenio y astucia llamado "El Zorro") se levantó contra el mal gobierno en nombre de Fernando VII y la Virgen de Guadalupe promulgando la emancipación de la América Septentrional mediante el Grito de Dolores a la medianoche del 15 de septiembre de 1810. La cruenta guerra se prolongó hasta el 27 de septiembre de 1821. El ejército español retuvo ocupado el fuerte de San Juan de Ulúa hasta 1825 y España por fin reconoció nuestra independencia en diciembre 28, 1836. A más de ochenta años de

⁴³ Dérozier, Op cit, p. 31: *"Hasta 1833 serán la bestia negra de Fernando VII, el cual los perseguirá obstinadamente, haciéndolos oficialmente responsables de todos los males del país. Pero, después de 1833, serán también los enemigos de María Cristina, última esposa del <Deseado>, y después de 1840, de su hija, la todopoderosa y autoritaria Isabel."*

⁴⁴ Idem. p.49)

publicados, y tras las vicisitudes sufridas por Hidalgo, Morelos, los Aldama, los Galeana, los Bravo, Moreno y Guerrero, los estudios de Montesquieu y los enciclopedistas, que habían sido devorados por el cura Hidalgo, tenían una aplicación directa, aunque no una materialización ideal, en la historia de los pueblos hispanoamericanos. Como sucede en los tormentos oníricos de las tablas de Brueghel y El Bosco, al lograr México la liberación contra España, no terminó la pesadilla, sino sólo un soporífero episodio más de la misma. De ahí continuaría el estado de subdesarrollo.

I. 6. Los virreyes, desde los Gálvez hasta la Independencia

José de Gálvez (1720- 1787) fue enviado por Carlos III a la Nueva España en 1765 como “visitador de tribunales y cajas reales”, o sea, para vigilar la administración del 44º virrey Joaquín de Montserrat (marqués de Crujillas) a quien prontamente y por no someterse a su voluntad lo denunció, destituyó y envió a juicio. Como Tlacaélel detrás del trono, fungió de Visitador apoyando o condicionando e interfiriendo en los mandatos de Croix (1766-1771), Bucareli (1771-1779), Mayorga (1779-83), su hermano Matías Gálvez (1783-84) y su sobrino Bernardo Gálvez (1785-86), y finalmente del arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta (1787). Fue designado secretario de Indias y titulado marqués de Sonora. Falleció en funciones en 1787.

Esta figura merece nuestra atención porque él fue el encargado de darle al virreinato el carácter de colonia dependiente y dividida en intendencias, para lo cual el rey le confirió el cargo de “miembro honorario del Consejo de Indias e intendente de ejército”, aparte de visitador de tribunales y cajas reales, con un poder ilimitado. Es el personaje clave de la configuración del plan secreto para expulsar a los jesuitas del reino por sorpresa, lo que a la larga escarmentó y debilitó al poder clerical que mantenía la preservación del arte barroco como consecuencia de los ideales tridentinos, dando paso a la instauración permanente del canon neoclásico en todas nuestras manifestaciones artísticas. Pero sobre todo fue durante su dominio plenipotenciario cuando se estableció la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos.⁴⁵

I. 6. 1. Las Intendencias

Aunque el sistema de intendencias en las colonias americanas ya estaba considerado en 1746 cuando Felipe V ordenó al 41º Virrey de la Nueva España, 1er. conde de Revillagigedo, que le informara sobre la conveniencia de su aplicación, tanto éste como los sucesivos virreyes, y particularmente Bucareli, se mostraron reacios a su aceptación. Finalmente, el sistema se implantó en 1786 al mando de José de Gálvez, quien gobernaba por encima del joven virrey Bernardo de Gálvez (49º en orden, desde 1785 hasta 1786) y del virrey-arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta (50º Gobernante de mayo a agosto de 1787).

⁴⁵ Este título por cierto debe maravillarnos pues, si el Dibujo (que fue la causa original y disciplina única en la primera escuela de La Moneda) no es un arte en si, no resulta muy claro por qué la Escultura, la Arquitectura aunada a la Ingeniería, la Pintura y las dos ramas del Grabado se consideraron “tres nobles artes”.

El sistema de intendencias no fue otra cosa que la reorganización administrativa y económica del virreinato de Nueva España por ordenanza del 4 de diciembre de 1786.

Por este medio, copiado naturalmente de Francia, e influido por Inglaterra, se incrementaba el poder del Estado, se centralizaba la administración y la recaudación fiscal al eliminar las Audiencias, substituyéndolas por trece intendencias dotadas de contador, tesorero y asesor cada una que controlaran los estancos mercantiles y los ingresos fiscales. *“El intendente es en un principio, un funcionario que dirige la administración de la Hacienda, para convertirse poco a poco en un administrador general de un territorio determinado. Sobre la base de las intendencias irán haciendo en España un concepto totalmente nuevo: el de provincia.”*⁴⁶

Por las mismas razones que serán señaladas en el subtema Panorama sociocultural de Nueva España y en el apartado sobre los Gremios del segundo capítulo, o sea, la distancia geográfica entre los dos continentes y la distancia ideológica conductual, los habitantes novohispanos manifestaron fuerte resistencia a la novedad de los intendentes. Commons y Rees Jones parecen restar importancia al rol de mando de los intendentes: *“Pero parece que, al menos en la Nueva España, no obtuvieron un reconocimiento general (los intendentes) de su condición como nuevas e importantes autoridades legales. Existió una tendencia a menospreciarlos, y con mucha frecuencia sus órdenes fueron resistidas”*⁴⁷

Semejante actitud, o sea la disminución de importancia administrativa y gubernamental que el regente general mostraba por los cargos supeditados a ellos, parecería constituir el origen de la futura prepotencia presidencialista que ha caracterizado a los países latinoamericanos, como es el caso de México. Pero no lo fue toda vez que el conflicto entre virreyes e intendentes apuntaba a mermar el poder efectivo del virrey siendo absorbido por el intendente en su papel de supervisor con más precedente junto al rey que aquél. Los confusos miembros del Cabildo de la Ciudad reaccionaron incluso con temor y desconfianza ante la presión arrogante del Visitador, figura jurídica casi desconocida, que exigía cuentas de los dineros del erario, como se ve en esta acta conteniendo un juramento especial supersecreto, posterior a varias deliberaciones.⁴⁸

“En la Ciudad de México hoy martes doze de maio de mil settescientos sesenta y siete años Estando juntos en Cavildo esta tarde en Virtud de Villette despachado esta mañana para continuar el que se tuvo: los señores Dn Pedro Lorenzo Rodriguez: Corregidor, Dn Joseph Angel de Cuevas y Aguirre. Don Joseph de Gorraez, Dn Luis de Monroy Guerrero y Guaxardo, Dn Mariano Malo, Dn Joseph Gonzalez de Castañeda, Procurador General actual: Dn Pablo Madrazo y Escalera Manriquez del Valle de la Colina; Dn Juan Lucas de Lazaga; y Dn Francisco de Avendaño Villela y Soria Regidores; Haviendose leydo la certificación que fue de mandato desta H. Ciu. tiene hecha Dn. Franco. del Barrio Abogado de la R! Audiencia y contador, de los fondos y caudales y sus distribuciones para entregarla al Sr. Visitador, quien la pidió el dia cinco del corriente mez; que vino a la

⁴⁶ Commons. Aurea: *Las intendencias de la Nueva España*. México, UNAM-II Históricas. Inst. de Geografía, 1993, p.3

⁴⁷ Idem. p. 14

⁴⁸ AHDF. Actas de Cabildo originales de sesiones secretas. Volumen 286-A . sin foja, 1767

Visita desta H. Ciud. La cual pareció bién; y tratandose de la remición; quien la havia de llevar y como; si con las ordenanzas desta Ciud. y fiel executoria que también Pidió Dho. Sr Visitador unos exemplares de ellas. El Señor Don Juan Lucas de Lazaga: propuso y dixo: /&.../ “El señor Aguirre nota: Que se lleve promptamente al Sr. Visitador la Certificacion y ordenanzas y así mismo promptamente se ocurra á su Magestad significandole, lo que está sucediendo; el abandono de la Ciudad en sus fueros, Derechos y atenciones./ “... Este acuerdo y los demás que se determinaren con el assumpto no se assienten en el libro de Covildo sino que se guarden separados, y se guarden en el secreto hasta que visto el exito de las cossas, se incorporen en el Libro Capitular.”

Josefina Zoraida Vázquez ha reunido a un grupo de expertos sobre este tema, tales como Pietschman, Hamnett y Brading, cuyas conclusiones son muy agudas. De acuerdo con ella, se habían dado pasos anteriormente a través de medidas, cambios y ajustes al aparato virreinal.

Por ejemplo, en el régimen del primer conde de Revillagigedo en 1754 se le quitó al Consulado de México el cobro a los particulares que se le había concesionado por arrendamiento.⁴⁹

Según la misma autora, aunque se beneficiaron la industria y la cultura con la erección del Colegio de Minería, el Jardín Botánico y la Academia de San Carlos, creció el descontento al dársele preferencia a los administradores españoles contra los criollos. Enseguida se hace patente la mutua antipatía, por el choque de sus intereses, entre la Intendencia y la Iglesia. Pietschmann nos alecciona al respecto: “*Son constantes además los choques con las autoridades eclesiásticas que se resisten a aceptar las nuevas autoridades y la política que quieren llevar a cabo siguiendo la legislación al pie de la letra.*”⁵⁰

El propio Pietschmann apunta que en esta fase se instaura el libre comercio con la política de fomento y obras públicas, tendencia hacia la descentralización, atención a las clases bajas y lucha contra los privilegios eclesiásticos y gremiales. Puede decirse que, de todo el período borbónico, ésta es la etapa fundamental de las reformas acordes con la Ilustración. Es preciso considerar que la administración del virrey llegó a sentirse desplazada y en conflicto con los nuevos regentes a quienes sentían intrusos, aunque con la salvedad de que podían llegar a ignorarse mutuamente.⁵¹

El sistema de administración por Intendencias era el programa de Carlos III, quien establecía: “*es mi real ánimo que examinéis con el pulso y madurez que corresponde si sería útil y conveniente a mi servicio y a mis vasallos el que en Nueva España se establezcan una o más intendencias en la misma forma que están creadas en España o con*

⁴⁹ Vázquez, Josefina Zoraida, Op cit.

⁵⁰ Pietschmann, Horst: “Protoliberalismo, reformas borbónicas y revolución” en Josefina Vázquez, Op cit. P.51

⁵¹ Ídem, p.54: (los intendentes) “*Llegan incluso a afirmar que, por experiencia les da lo mismo si en México se decide de una u otra manera. De ahí surgió un tipo de gobierno que el intendente de Puebla caracteriza de forma drástica al decir que en las oficinas de la capital del virreinato se toman decisiones que el virrey se contenta con pasar a los intendentes, éstos se limitan a pasar la orden a los subdelegados, quienes por su parte publican la orden, y el público se hace sordo y no la atiende – al fin y al cabo, una situación bien conocida a lo largo de la historia del siglo XIX.*”

alguna limitación o ampliación..." De hecho en Cuba ya funcionaba la intendencia desde 1764. Gálvez preparó durante el gobierno de Carlos Francisco de Croix el "**Ynforme y Plan de Yntendencias** que conviene establecer en las provincias de este Reyno de Nueva España" en 1768. El plan contó además con la aprobación de los obispos de México y Puebla. *"Los intendientes ocuparían el lugar de las castas burocráticas compuestas por los corregidores y alcaldes mayores, y servirían para eliminar los vicios del sistema de repartimientos ...Los nuevos funcionarios librarían al virrey de ocuparse de muchos detalles operativos del gobierno, y se unirían a sus empleos los de corregidores en las capitales y provincias donde se establecieran."*⁵²

El primer intendente (o Superintendente, como aparece en las actas) fue Don José Mangino, en 1787. Año de la desaparición física de José de Gálvez. Recuérdese que este superintendente de la Casa de Moneda había articulado la fundación y los estatutos de la Real Academia de San Carlos. Lo primero que se intentó fue arrancar el poder económico que detentaba y ostentaba la Iglesia compartido con el Consulado de Comerciantes, los hacendados y mineros (desde cuando apenas había desaparecido el feudo de los encomenderos) mientras aún prevalecía la corrupción administrativa entre alcaldes mayores y corregidores.

La severidad y la envergadura de este proyecto adoptado por Carlos III, dirigido a convertir el reino novohispano en un conjunto de colonias sin prerrogativas civiles pero económicamente eficientes, tuvieron las consecuencias históricas protoindependentistas que conocemos, a pesar de las recomendaciones del conde de Aranda que proponía una alianza de países autónomos y asociados por la misma cultura con la metrópoli. El conde de Aranda tenía una aguda visión de la inminente necesidad de una integración jurídica y productiva de las diversas castas.⁵³

En cualquier modo el sistema se quiere revolucionario, globalizante y actual, por cuanto pretendía involucrar a la clase baja en el proyecto de desarrollo, e intentaba rectificar errores y abusos.

"Otro rasgo típico de la política reformista de la metrópoli empieza a perfilarse con mayor claridad en Nueva España: la política a favor de las clases bajas y en especial de los indios, como por ejemplo las medidas que los dos virreyes Gálvez toman a favor de los gañanes de las haciendas, es decir, a favor de los trabajadores frecuentemente vinculados por deudas a la propiedad, al prohibir que se les adelante dinero por encima de cinco pesos. /.../ Esta política, además, trataba de romper la actitud tradicional de caridad patrimonial con el <indio miserable>. La idea era convertir al indio en vasallo útil para el estado dándole la posibilidad de ganarse la vida en ocupaciones provechosas, sin someterlo a lazos de dependencia que limitarían el marco de libertad personal, pues se consideraba que al comprobar y disfrutar que sus esfuerzos personales le proporcionaban

⁵² Rees Jones. Ricardo: *El Despotismo Ilustrado y los intendentes de la Nueva España*, México, UNAM, 1983, p.82

⁵³ Pietschmann, Op cit, p. 31: *"Aboga, (Aranda) al apoyar el plan de Gálvez a favor de la idea de que para toda clase de empleos en América hay que nombrar personas idóneas sin tomar en cuenta para nada su origen racial y social. Expresamente propone que también indios y castas deben ser recompensados con oficios públicos si tienen el talento y el mérito personal para ser nombrados."*

*ventajas, conseguiría finalmente su integración cultural y social. Algunos años más tarde dentro de esta línea de pensamiento, el intendente de la provincia de México, Bernardo Bonavía, propondría que el tributo indígena se cobrara sólo a aquellos naturales que permanecieran en su vergonzosa desnudez, y que se dejara de cobrar a todos los demás que se vestían como gente de razón.”*⁵⁴

Es ostensiblemente claro que estos dictámenes y bandos correspondían a un programa de buenas intenciones incapaces de profundizar en el auténtico origen de la desprotección de las clases más desvalidas, víctimas inveteradas del desempleo y la falta de entrenamiento. Desde la mira real resultaba inconcebible que un súbdito prefiriera vivir ocioso, ignorante, hambriento y desnudo, lo que haría fracasar todos los proyectos fisiocráticos e iluminados

Por otro lado, según Felipe Castro, la distancia entre México y la metrópoli había acostumbrado a los mexicanos a un gobierno laxo, fácil de hacer concesiones y transacciones con un cierto margen de autonomía. En cambio, Gálvez quería reducir esa distancia y tenía en mente una rigurosa labor globalizante para todas las dependencias de España, como se verá después en su reporte.

*“El objetivo a largo plazo era alentar la prosperidad de ramas productivas que - como la minería del oro y la plata - eran de primordial interés para la corona, desalentar actividades agrícolas o manufactureras consideradas competitivas de sus similares hispanas, crear un ejército y una burocracia profesional, moderna, asalariada — es decir, un verdadero aparato estatal, casi inexistente hasta entonces —, frenar la creciente influencia de los grupos de poder locales y acabar con el carácter levantisco e insumiso de la plebe que, en muchos lugares, limitaba y condicionaba la autoridad de los funcionarios.”*⁵⁵

Los hechos más conmovedores y exacerbantes que dieron pie a este informe fueron los de la expulsión de los ignacios de la Compañía de Jesús en todo el territorio, por real pragmática de 30 de mayo de 1767, acarreado consigo lo que Castro Gutiérrez considera algo más significativo que revueltas por el mero amor a los religiosos, o sea el inicio de la guerra por la emancipación en que se produjeron *“manifestaciones antigachupinas y de ofensa a los símbolos reales, los proyectos de monarquías plebeyas, la composición multiestamental de las multitudes, su desarrollado grado de organización y liderazgo, su misma persistencia y escala numérica.”*

La represión fue desproporcionada y el propio Gálvez, irrepente, intenta justificar su ferocidad contra *“las provincias que empezaron a querer sacudir el suave yugo de la obediencia”* en su Informe al marqués de Croix. Este informe no deja de ser mera formalidad, dado que, como hemos visto, el visitador y ministro de Indias no se sentía ni minimamente obligado a rendir cuentas al virrey que resultaba su subordinado. Escribió: *“...y el recelo en que vivían los mismos jesuitas desde que vieron que el rey y sus inmediatos tribunales penetró y supo abatir el inexpugnable poder de la Compañía en la materia de diezmos y otros que servían de evidentes pruebas de la ambición y la codicia*

⁵⁴ Ídem. P.35

⁵⁵ Gálvez, José de: *Informe sobre las Rebeliones Populares de 1767- y otros documentos inéditos* (Edición, prólogo, índice y notas por Felipe Castro Gutiérrez), México, UNAM, II Históricas, 1990, pp. 7, 8

*favorecidas por el valimiento y la astucia de aquellos religiosos. ... Con este conocimiento y el de que en América habían los mismos jesuitas redoblado sus exquisitas artes para sostener en esta parte del mundo la dominación que la justicia y las repetidas experiencias les iban disminuyendo en los países cultos de Europa... Estas y otras muchas precauciones que se arbitraron fueron aquí esenciales para asegurar la ejecución del real decreto de extrañamiento, porque si el secreto se hubiera sabido dos horas antes todo se habría perdido sin remedio y la Nueva España estaría hoy hecha teatro sangriento de las mayores tragedias, pues no se conocía otra verdadera dominación que la de los regulares de la Compañía. / ...Sea la primera que en los tres pueblos de San Luis de la Paz, San Luis Potosí y Guanajuato, (que) se amotinaron para impedir a viva fuerza la salida de los jesuitas prorrumpió el vulgo en sacrilegas blasfemias contra la profunda religión del rey, en términos tan escandalosos que no debo trasladarlos al papel aunque fue preciso copiarlos en las causas que he actuado sobre aquellas turbaciones."*⁵⁶

Con dificultad el sistema de intendencias en que culminaron las reformas borbónicas al aparato de gobierno se mantuvo vivo menos de tres décadas pues nuevos sucesos avasallaron al sistema monárquico absolutista en su contexto moderno, liberal e ilustrado.

La época de las luces del racionalismo que había moldeado a los borbones (Felipe V, Fernando VI y Carlos III) con un aura de refinamiento intelectual francés sería también su camisa de fuerza y finalmente el ataúd de sus sucesores, los otros, los borbones derrotados.

Los grandes problemas inherentes a la libertad y la fraternidad preconizadas por el iluminismo enciclopedista azuzó muchas mentes haciéndoles inconformes y causó estragos en la misma Península y enormes descalabros en la América colonial española.

Los masones abrieron las compuertas de la racionalización a las mentes preclaras de la Nueva España. Como ya dije, el cura Don Miguel Hidalgo y Costilla era ávido lector de literatura clandestina y dio en profundizar el pensamiento filosófico de los enciclopedistas, cuyas ideas penetraban a nuestro territorio burlando la férrea fiscalización civil y la censura del Santo Oficio.

Los acontecimientos napoleónicos en España dieron pie a múltiple impacto sobre el orden establecido y a no pocas revueltas populares hasta alcanzar el derrumbe del dominio español en la Nueva España, lo que condujo a que el poder gubernamental cambiara de manos con frecuencia inusitada.

I. 6. 2. El clan Gálvez

El peso avasallador de José de Gálvez queda enfatizado por el conjunto de sus familiares y conexiones, lo que exacerbó la animosidad de quienes ya manejaban el poder y la de quienes eran gobernados con bastante lasitud.⁵⁷

⁵⁶ Ídem, pp. 22, 23

⁵⁷ Pietschmann, Op cit. P.33: "En primer lugar, casi todos estaban vinculados por lazos familiares o de clientela con la familia Gálvez, y por ende con el reformismo radical. Los intendentes de Puebla y Valladolid,

Hamnett lo retrata como un riguroso sátrapa, de suerte que se le puede considerar de línea un poco más dura que la de Jovellanos. “Gálvez no fue ni el protagonista ni menos aún el portavoz de las ideas ilustradas sino un administrador brusco y sin tacto, pero asociado con el llamado partido francés en la Corte de Madrid...”⁵⁸

Algunas acciones de trascendencia positiva hay que citar de cuando Gálvez cogobernaba con el cuadragésimoquinto virrey Carlos Francisco **marqués de Croix**, siendo éste menos alebrestado después del escarmiento de Cruillas; Croix declaró el libre comercio de la metrópoli con las colonias, quitó el Quemadero de la Inquisición, levantó el Castillo de Perote, creó el estanco de tabacos, tasó el pulque, reorganizó el ejército, impulsó la colonización de las Californias y creó la Contaduría General de los Municipios; y después de supervisar la salida de 400 jesuitas en 1767, ayudó a sofocar los motines populares de protesta del Bajío, Guanajuato, Michoacán y San Luis Potosí. Vuelto a España, murió en Valencia.

Bajo la férula de Gálvez, gobernó también el general **Martín de Mayorga** que había fundado la nueva ciudad de Guatemala y aquí estableció el Hospital General de San Andrés. Mayorga coleccionó documentos de futura importancia para escribir la Historia General de América.

Durante su gestión se abrió la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que llegaría a ser bastión de los artistas valencianos. Como lo manifiesta don Vicente Riva Palacio, “El virrey tenía que luchar no sólo con las grandes dificultades que le presentaba la situación, sino también con la mala voluntad del ministro don José Gálvez, que desaprobó muchas de las disposiciones dictadas por Mayorga”.⁵⁹

Sin embargo, nobleza obliga, y en su despedida de los miembros del Cabildo de la gran Ciudad, el virrey Dn. Martín de Mayorga lava su prestigio del modo siguiente:

“Muy srès míos: Me ha dispensado la innata piedad del Rey el relevo deste mando, en vista de las circunstancias en que le pedí esta nueva gracia, nombrando a mi sucesor el excmó. Sor. Dn. Matian de Gálvez = dentro de pocos dias habre de hacerle entrega de él, y disponer luego mi transporte a Espa en ocación oportuna: Spre. he visto a ese He cuerpo con el justo aprecio que se merece estando bien satisfecho el acertado, y discreto modo con q. ha sabido manejar los asuntos de su inspección; y persuadido V.S.S. desta verdad, deben estarlo tambien d. q. en cualquiera destino por distante qe. sea ...”⁶⁰

el último luego de Guanajuato, Flon y Riaño eran concuños de Bernardo de Gálvez, el virrey, y habían luchado con éste en Florida. Sus mujeres eran hijas de un colono francés rico de Nueva Orleans, conocían de cerca la nueva república norteamericana y pertenecían a un nivel intelectual ampliamente impregnado de las ideas de la Ilustración. El intendente de Yucatán, Lucas de Gálvez, era familiar directo del clan, el de Oaxaca provenía de Málaga, región de origen de los Gálvez, y el superintendente de México, Mangino, había colaborado con Gálvez durante su visita y había ascendido a puestos cada vez más altos en la jerarquía administrativa del virreinato.”

⁵⁸ Hamnett, Brian R. en Josefina, Op cit, P.88

⁵⁹ Riva Palacio, Vicente: *Compendio General de México a través de los siglos*, T.II, México, Edit. del Valle de México. 1974. p. 597

⁶⁰ AHDF. vol. 103-A. Actas de Sesiones ordinarias, /f.34, lunes 5 mayo 1783

Durante el gobierno de **Matías de Gálvez**, hermano de José y también ex-capitán general de Guatemala, se fundó la Gaceta de México (1784), se creó el Banco Nacional, y se impulsaron los estudios históricos y arqueológicos. Como su gestión parece que tampoco satisfizo a José, Matías rigió solamente un año. Cupo en gracia a los hermanos la oportunidad de celebrar el nacimiento de los vástagos gemelos de María Luisa y de quien luego sería Carlos IV. Lo que por tradición obligaba a grandes fiestas.

Antonio María de Bucareli y Ursúa se distinguió como militar veterano de las campañas de Italia (1748) y Portugal (1757) y como Capitán general de Cuba había levantado la fortaleza del Morro. Fue un gobernante modelo, durante cuya administración crecieron las rentas públicas, se estimuló la minería, ordenó la exploración del Pacífico hasta Alaska, creó la Aduana, la Acordada, el Monte de Piedad, el Tribunal de Minería, el Hospicio de Pobres; reparó la Casa de Moneda, donde surgiría la Real Academia de San Carlos, levantó el primer censo de población de la ciudad, y mandó trazar el señalado Paseo de Bucareli. Permaneció soltero y respetado. Cuando era gobernador de Cuba recibió a los expulsos jesuitas que iban de paso.⁶¹

Tocó el turno a **Bernardo de Gálvez**, 49o. virrey: joven atlético y galán, generoso, ídolo del pueblo, sencillo para vestir y apto para faenas rudas. Sobrino de José de Gálvez y malagueño de Macharavialla, a sus 39 años había perfeccionado su preparación militar en Francia, había sido Gobernador de Cuba y había derrotado a los ingleses en Baton Rouge, Mobile y Pensacola. Y bien casado decíamos con Felicitas Saint Maxent, francesa de Nueva Orleans refinada y adicta al teatro, los paseos populares y el trato con la gleba. Ambos, liberales y desinhibidos, se paseaban a pie en los mercados y los cosos taurinos, rechazando el séquito de guardias.

*“Con el nombramiento para el cargo de virrey de Bernardo de Gálvez se hacía sentir una especie de populismo en el gobierno, puesto que Gálvez era muy propenso a atraerse el aplauso del gran público, por no decir de las masas. Para superar una grave crisis de hambre en dos años consecutivos, Gálvez aplicó una política muy nueva: convocó una “junta de ciudadanos” para idear posibles soluciones. Nótese el término, ya que debe de haber sonado raro en el México de aquel entonces. Aparte de que el procedimiento mismo significa la exclusión de las instituciones que tradicionalmente estaban llamadas a reunirse en casos excepcionales, como el Real Acuerdo, el cabildo o el cabildo abierto o, si acaso una junta de vecinos notables...Logró Gálvez con sus métodos extraordinarios no sólo movilizar el patriotismo local, sino poner en marcha toda una serie de obras públicas destinadas a dar empleo a las capas bajas de la población y facilitarles el sustento. Además se airajo tal popularidad precisamente entre esta multitud de habitantes de la capital que hasta se llegó a murmurar que quería erigir México en un reinado independiente de España...”*⁶²

Bernardo inició el camino de Acapulco, convirtió en fortaleza el palacio mexicana de Moctezuma en Chapultepec, introdujo el alumbrado público y reinició las Torres de la

⁶¹ Alegre-Bustamante: *Expulsión...* Op cit. P. 303: “Era gobernador de aquella isla el Baylio D. Fray Antonio Maria Bucareli, que despues fué nombrado virey de México, gefe lleno de virtuaes que los trató con la consideración y humanidad que formaba su suave carácter.”

⁶² Pietschmann, Op cit, P.34

Catedral Metropolitana. Sufrió la helada de 1785, hambruna y peste. En una ocasión fue ovacionado con vuelta al ruedo en la plaza de toros; murió en Tacubaya, supuestamente envenenado por intenciones de alzarse con el reino. Se presume que el retrato ecuestre con el caballo bellisimamente caligrafiado que se encuentra en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec represente a Bernardo. Es un óleo sobre tela de 205 x 200 cm firmado así "Padre Fray Jerónimo lo razgo y Fray Pablo de Jesús lo Pinto." Se lee EL ECSMO. SEÑOR CONDE DE GALVES. Se concede que Bernardo había desaparecido en 1786 y el cuadro es de 1796.

I. 6. 3. Revillagigedo

La gestión de **Juan Vicente Güemes y Pacheco** (La Habana 1738-Madrid 1799), segundo conde de **Revillagigedo**, como quincuagésimo segundo virrey de la Nueva España, es un capítulo aparte en todos los sentidos. Hijo del virrey Güemes y Horcasitas, Conde I, gobernó de 1789 a 1794. Como liberal iluminista fue amigo de Floridablanca y fue unánime con Feijóo, Campomanes y Jovellanos, quienes se pronunciaban contra la tauromaquia, aunque aprovechó esta pasión popular para incrementar las contribuciones correspondientes, y encargó a Tolsá proyectos para una plaza de toros.

Brading opina que Revillagigedo tampoco albergó la ilusión de que las colonias americanas pudieran sostenerse por la fuerza de las armas, sino que la Corona debía concitarse la lealtad de la elite criolla. Desde Madrid, en su carta a Antonio Valdés de 1789, prevenía contra cualquier correspondencia entre la Nueva España y las colonias inglesas y sugería *"proponer cuanto me parezca conducente al importante fin de borrar en aquellos ánimos toda impresión desagradable hacia el gobierno, inspirándoles amor a él, y disponiendo las cosas de manera que insensiblemente se vayan haciendo enlaces de familias y de intereses con España..."*⁶³

En México reorganizó la administración pública y la justicia, deteniendo las corruptelas de comerciantes y burócratas, estableciendo cuerpos de policía y vigilancia, salud y asistencia social. Reformó el correo e instaló un buzón de quejas en el Palacio Virreinal para escuchar los problemas de sus gobernados. Levantó el segundo censo de población (1790). Propició expediciones a las Californias, desarrollando además los caminos a Veracruz, Mazatlán y Toluca. Impulsó la industria de plantas textiles, la creación de escuelas populares y las cátedras de Biología, Anatomía y Fisiología, la Escuela de Minas (1792), la investigación de las culturas indígenas; impulsó el descubrimiento y exhibición de la Piedra del Sol o Calendario Azteca. Fundó el Archivo Nacional y originó el periodismo científico en que destacaran José Antonio de Alzate y José Ignacio Bartolache, enciclopedistas. Era amante del teatro. Pulcro en su persona, saneó la Plaza Mayor y el Palacio expulsando de su interior prostíbulos, gambitos, puestos de porquerías y fritangas, pulque, y meaderos; y lo remozó regiamente. Ordenó la higiene, recolección de basura y protección de la carne alimentaria. Abogó en sus panegíricos por la Academia de San Carlos e hizo traer los yesos de Panucci; encargó a Rodríguez Alconedo un escudo de armas reales y abrió bellos bulevares arbolados geométricamente regulares. Su posición contra la Iglesia fue clara.

⁶³ Brading, David: *El ocaso novohispano- Testimonios documentales*, (carta de Revillagigedo a Antonio Valdés. 13 abril 1789) México, INAH, 1996, p.275

Retiró los pomposos honores con que solían recibir en Palacio al Arzobispo y la Audiencia, atacó la educación mocha de la Universidad, prohibió que anduvieran los indios cargando pendones de vírgenes en la procesión del Corpus, sacó las imágenes religiosas de Palacio y censuró el agobiante repiqueteo de tantas campanas (ley contra el ruido). Fue muy severo contra la desnudez de los indios y los léperos, vedándoles su presencia en las funciones públicas y edificios de importancia.

Como lo hicieron Augusto y Harún-al-Raszid, solía inmiscuirse de noche en los asuntos personales y populares, disfrazado y sin escolta, en todos los medios urbanos para conocer sus necesidades poniendo en práctica la investigación de campo. Diríamos que pecaba casi de chismoso o entrometido al velar por la rectitud de su rebaño. Fue así como obligó a Don Antonio Rodríguez de Velasco a casar a sus dos hijas María Josefa y María Ignacia (la histórica Güera Rodríguez) ipso facto y al vapor, pues andaban de enamoradas con dos Dragones.⁶⁴ Del mismo jaez son las amenas anécdotas que relata Mme. Calderón de la Barca, haciendo hincapié en su salomónico modo personal de impartir justicia por encima de los jueces y las leyes.⁶⁵

Al término de su mandato, la insidia lo sometió a un ignominioso juicio de residencia que resultó favorable para él y un fracaso ante su proba rectitud. En forma póstuma se le declaró Grande de España. Sin demérito de importantes aciertos de Benito Juárez, Porfirio Díaz y Lázaro Cárdenas, México no ha vuelto a tener un gobernante de semejante magnitud, y mucho menos en el siglo XX. Más sorprendente aun resulta el hecho paradójico de que este virrey fuera nombrado nada menos que por su antitesis y Némesis: don Carlos IV.

⁶⁴ Valle-Arizpe, Artemio de : *La Güera Rodríguez*. México, Librer. Manuel Porrúa, 1960, p.12 "*Al pasar una tarde por ese cuartel el virrey don Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla, conde de Revilla Gígedo, vio a las dos damiselas en conversación retozona acompañadas de sus procos cuya esbeltez airosa realzaba bien el brillante uniforme de múltiples rojos y dorados*". - explica don Artemio del Valle Arizpe.- "*Chocó al virrey el irreflexivo atrevimiento de esas doncellas de andar solas por las calles sin dueña ni rodrigon que las cuidara y les diese respetuosa compañía. Le chocó más aun que fuesen a buscar de amores a los apuestos oficiales, siempre decididos y audaces, con la mano muy suelta y muy larga.*"

⁶⁵ Calderón de la Barca, Madame: *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Edit. Porrúa, 1970, p. 303. Una noche a horas avanzadas vio a una joven que caminaba sola y, para probar su honestidad creyéndola una callejera, se ofreció a irse con ella, quien lo rechazó tajante e indignada. "*<Aná - dijo Su Excelencia -, no te des tantos aires, que no eres más que una mujercilla en busca de aventuras> ¡Imaginad que sentiría Su Excelencia al recibir en respuesta un tremendo y bien aplicado bofetón! Se precipitó la escolta, y ante su estupor halló al Virrey sonriente, viendo cómo se alejaba la damisela aventurera.*". Haciéndola investigar posteriormente, supo que en su modestia tenía que dar clases nocturnas de música, y regresar tarde sin dinero para el transporte, por lo que le asignó una pensión de \$300 pesos hasta su muerte.

I. 6. 4. Branciforte y los demás

Prontamente un personaje impopular vino a trastocar todo lo construido por Gálvez y Revillagigedo, esta vez sí, adecuado a la representación y carácter de Carlos IV. Se trataba de un siciliano. **Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte**, de la casa de los príncipes de Carini; por estar casado con María Antonieta, la hermana de Manuel Godoy, era favorito de Carlos IV, quien lo nombró Grande de España y Capitán General del Ejército. Durante su periodo de 1794 a 1798 decidió enriquecerse a costa del pueblo, traía géneros de contrabando de la Península a su llegada, exigió préstamos incalculables al Consulado del Comercio, a Minería y los ayuntamientos para costear su vestuario y excesos personales, instituyó el embute, vendió empleos militares; en 1795 restableció el repartimiento de indios, devolvió sus prebendas al clero, y al término de su dominio se fue con \$5 millones de pesos oro el 31 de mayo de 1798. En México restituyó la pompa palaciega y recibía entronado y bajo dosel.

La misma aristocracia de mineros y hacendados, como reflejo suyo, levantó residencias ostentosas, tuvo por obsesión mantener el cutis blanco y hacerse escoltar en las solemnidades por esclavos negros armados y enjaezados. Odiado y vilipendiado por la opinión pública, al recibir el Toisón de Oro, a instancias de su cuñado Manuel, se le caracterizó entre el pueblo como un gato de uñas afiladas en vez de cordero, y en otra ocasión se intentó coronar a un maromero como rey, en una farsa popular. Es famoso el caso de cómo despojó a toda la aristocracia de sus valiosas perlas. Vistió a la virreina y su familia de coral, para hacerle saber a la sociedad que en los medios de la realeza europea, ya era grosero y obsoleto vestir con perlas. Luego mandó a sus secuaces a recoger a precio irrisorio todos los collares de perlas devaluadas, con lo que amasó otra fortuna.

Miguel de la Grúa manifestó su desprecio y desinterés por la Real Academia, y sólo merece mención por haber facilitado la erección de la Escuela de Minería en 1792. Así mismo, siendo acusado de voracidad ante el rey, buscó compensarse ordenando a Tolsá una estatua ecuestre de éste para lisonjearlo. Para la inauguración, ordenó hacer una réplica provisional en madera del hoy famoso Caballito y preparó un aparatoso espectáculo con gran boato que se pagó colectando fondos y montando corridas de toros. Como no tenía sentido de adscripción ideológica, de regreso a España fue partidario de Napoleón Bonaparte.

Aunque su correspondencia con la Real Academia rara vez rebasó un lacónico "Enterado", hay una esquila suya de 11 de octubre de 1796 en la que advierte de su inminente visita para ver el avance de la fundición del llamado "caballito de Troya". Tras de las sentidas condolencias del personal y Junta de la Academia por su próxima salida hacia España, Grúa Talamanca respondió en términos por demás amorosos en 19 marzo 1797: *"Siempre he estado persuadido del particular afecto con que la Rl. Academia de S. Carlos ha correspondido a mis deseos por su veneficio y ventajas, y en este concepto me han sido muy agradables las expresiones con que en carta de 15 del que rige me manifiesta V.S por mi regreso à España, y su complacencia por las satisfacciones con que el Rey se ha dignado honrarme, mandando pase a la corte pr. necesitar de mi Persona."*⁶⁶

⁶⁶ SCM-Arq., Exp. 973 (19 marzo 1797)

I. 6. 5. Otros virreyes

De los restantes virreyes, al marqués de Branciforte sucedió José de Asanza (1798-1800) que cerró el siglo. Félix Berenguer de Marquina (1800-1803) recibió al siglo XIX sin novedad. No contó con el apoyo de la corte ni de sus gobernados. Sofocó en Tepic una tentativa revolucionaria que quería restablecer la monarquía azteca. Construyó una fuente pero, sin agua, sirvió de mingitorio público. Fue el 55° virrey.

El siguiente bloque de virreyes, desde el quincuagésimo sexto hasta el sexagésimo tercero, cubrieron un período de dieciocho años comprometidos con una secuencia ininterrumpida de conatos y luchas emancipadores. Todos intentaron moderada y discretamente hacerse monarcas y generalmente simulaban combatir a los revolucionarios. Su estilo de gobierno, represivo y antipopular, caracterizado por el favoritismo, la adulación, el repentino cambio de afiliación, la exacción desmedida de impuestos, el despilfarro, el enriquecimiento inexplicable, la venalidad en la justicia, el bonapartismo hacia la Iglesia, el deslumbre en la iniciación de empresas inconclusas, proclividad a la sedición, y el apego a las recomendaciones antipopulares de Maquiavelo parecen haber diseñado un perfil de político idóneo para muchos futuros gobernantes del México independiente desde 1821.⁶⁷

Benitez hace alusión a la crítica de Hipólito de Villarreal en 1785, *Enfermedades Políticas que padece la capital de esta Nueva España* en que se muestran las náuseas que a este último le causaba la descomposición de la burocracia oficial y de los cuatro cleros; amén de que aborrecía a los indios a quienes endilgaba los más aterradores calificativos. Villarreal comenta sobre la Real Audiencia, juzgados, fiscalías, oficios de cámara, alcaldes, procuradores y escribanos.

*"Se trata de un cuerpo muy complejo y doliente del que se desprende un insoportable hedor de descomposición. Ocultaciones, propinas, cohechos, influencias, tortuguismo, determinan <que siendo una constante y perpetua la voluntad de dar a cada uno lo que le toca, se ve que se quita a cada uno lo que tiene>".*⁶⁸

⁶⁷ José de Iturrigaray (1803-1808), protegido de Godoy, ha sido considerado negativo por naturaleza; se le expulsó y enjuició por infidencia, y luego fue amnistiado. Gabriel de Yermo lo entregó a la Inquisición. El gobierno de Iturrigaray coincidió con el entronamiento de José Bonaparte. Pedro de Garibay (1808-1809) fue tolerante con los conspiradores. El arzobispo Francisco Javier Lizana y Beaumont (1809-1810) fue destituido por incompetente el 8 de mayo. Francisco Javier Venegas (1810-1813) llegó el 13 de septiembre, cuando ya existían juntas de gobierno en Sudamérica y se conocía la conspiración de Querétaro. Tres días después estalló la guerra civil. Calleja (1813-1816) se presta para unos comentarios aparte. Juan Ruiz de Apodaca (1816-1821) se concitó la hostilidad del Clero al proclamar la Constitución liberal. Juan de O'Donojú (1821) halló más conveniente firmar el Tratado de Córdoba (24 de agosto de 1821), ratificar el Plan de Ayala y acomodarse en un puesto prominente en el Consejo de Regencia al servicio de Iturbide en el México "Independiente", y prontamente morir. Fue el 63° Virrey de la tierra.

⁶⁸ Benitez, Fernando: *Historia de la Ciudad de México*, México, Edic. Salvat, 1984, T.4, p. 8

I. 6. 6. Calleja

Félix Ma. Calleja del Rey era militar y devino 61° virrey de esta Nueva España (1812-1816). Fue impopular y profundamente odiado, como su esposa, Ma. Francisca de la Gándara, al par de sus colegas contemporáneos. Organizó milicias criollas leales a España. Habiendo vencido a Hidalgo en Puente de Calderón en 1811, fue nombrado Mariscal y Conde de Calderón. No pudo capturar a Morelos y Pavón ni aun en el fragor y la hambruna que le impuso en el sitio de Cuautla de 72 días, cosa que sí logró Agustín de Iturbide en noviembre 5 de 1815.

Entre la agonía, el hambre y la peste que padecía toda la población de Cuautla durante el asedio realista desde el 19 de febrero de 1812, Morelos organizaba bailes y saraos para presumirle a Calleja de su entereza, como finta de guerra psicológica. Morelos había decretado una prohibición entre sus fuerzas y la población de expresar pesimismo, dolor o derrotas, aunque tuvieran que comer ratas y zapatos.⁽⁶⁹⁾ Calleja escribía ecuánimemente sobre su enemigo:

"Estrechados por nuestras tropas y afligidos por la necesidad, manifiestan alegría en todos los sucesos, entierran sus cadáveres con algaraza...cualquiera que haya sido el éxito, imponiendo pena de la vida al que hable de desgracias o de rendición"... "Este clérigo es un segundo Mahoma que promete la resurrección temporal y después el Paraíso con el goce de todas sus pasiones a sus fieles musulmanes..."

Morelos fue capturado por Agustín de Iturbide quien lo entregó al Santo Oficio, donde fue torturado y degradado en un juicio de infamia y muerto, el 24 de noviembre de 1815. La última víctima de la Inquisición. Calleja fue acusado por el obispo de Puebla de compartir los abusos e inmoralidades de Iturbide. Vuelto a España fue capitán general de Andalucía y jefe del ejército de Ultramar. Murió en Valencia.

Cuando Iturbide abrazó ventajosamente a Vicente Guerrero en Acatempan, para arrebatarse la vanguardia triunfante del Ejército Trigarante y entrar él vencedor en la gran Capital el 27 de septiembre de 1821, y para coronarse poco después emperador Agustín I con la venia de O'Donoghú y de Fernando VII, no hacía sino protagonizar la eterna paradoja de nuestra historia en la primera de sus infinitas puestas en escena posteriores de la misma promesa y desilusión. Esta fue la etapa de las miserias de la Academia de San Carlos y sus moribundos protagonistas valencianos, pues Fabregat y Tolsá ya habían desaparecido y a Ximeno, senil, ciego y mísero, le quedaban cuatro tristes años de vida.

⁶⁹ Vargas Martínez, Ubaldo: *Morelos, Siervo de la Nación*, México. Porrúa, 1971, p.66

1. 7. Panorama socio-cultural de Nueva España

La vida en la Nueva España del último tercio del siglo XVIII, la que deben haber presenciado, experimentado y ayudado a conformar los valencianos pioneros al servicio de la Real Academia, a pesar de la intención renovadora de los borbones, era de una horizontalidad singular. En el aspecto político los derechos civiles estaban limitados y existían severas restricciones a la libertad de expresión. La sociedad se dividía en complicadas castas, encabezada por los blancos peninsulares, mientras los indios ni siquiera podían poseer sus tierras. Toda crónica y bitácora de viaje escrita por los extranjeros refleja una gran repugnancia respecto a lo que atestiguaban como vivencias cotidianas de la vida vernacular, particularmente en cuanto al estado de degradación en que se mantenía a las clases bajas que eran la indiscutible mayoría del pueblo, a lo que la administración española parecía indiferente del todo.

A pesar de las embestidas borbónicas ilustradas, la Iglesia Católica mantenía un estricto control de la mente y las funciones vitales de la sociedad y sobre todos pesaba la sombra ominosa del Santo Oficio. Las distracciones básicas de solaz para las masas populares estaban conectadas con la actividad religiosa: fiestas patronales, procesiones, consagraciones, paseos del pendón, bautizos, pastorelas, maitines, etc. No podemos señalar una “clase media” y era muy difícil, como en la actual India, o la Europa antigua y feudal, salir de una de las múltiples castas étnicas o sociales para escalar cualquier escaño socio-económico, que pudiera redituarse una mejoría educativa o pecuniaria.

Uno de los recursos para eludir o saltarse encima de esas férreas leyes era la práctica del cohecho económico que, con el mote de “mordida”, el país ha adoptado hasta la fecha como herencia española. Forma parte de nuestra personalidad y nos ayuda a resolver muchos problemas baladíes que ante la burocracia oficial llevarían inagotables y angustiosos trámites. Un ejemplo de primer orden puede verse en el acta de nacimiento de Don José María Morelos, héroe epónimo de nuestra independencia, de rasgos mulatos, igual que don Vicente Guerrero. Las leyes prohibían dar instrucción escolar a los negroides y menos ordenarlos como sacerdotes. Según las fracciones de sangre negra o india que tuvieran los individuos, se clasificarían como albarasado, campá, albino, morisco, zambo, lobo, coyote, cambujo, no te entiendo, salta p'atrás, tente-en-el-aire, etc. Por tanto era frecuente sobornar a sacerdotes y sacristanes para que el bebé recibiera una categoría racial más alta y se librara del padrón de infamia. Por ello, don Francisco Gutiérrez de Robles, de la Catedral de Valladolid, redactó en 1790 el acta de bautizo en los siguientes términos:

“Exorcisé solemnemente, puse óleo, bauticé y puse crisma a un infante que nació el día 30 de septiembre y a quien se puso por nombre José María Tecló Morelos y Pavón, hijo legítimo de Manuel Morelos y de Juana Pavón, españoles...”⁷⁰

Otra forma de violar las leyes consistía en practicar la desidia para postergar su cumplimiento, si la ley afectaba el orden del adecuado funcionamiento social, sobre todo cuando así convenía a las autoridades locales y aprovechando la distancia y lenta comunicación con la Metrópoli. Francisco Santiago Cruz enuncia más de una docena de

⁷⁰ Ídem. p. 6

leyes y ordenanzas reales de toda índole que jamás se acataron en nuestras tierras. Las más de ellas perjudiciales prohibiciones de instrucción y trabajo contra los indios, otras referentes al lujo y exceso novohispano, y sobre todo con más frecuencia se ignoraban los beneficios que concedían a las clases subyugadas las leyes gaditanas.⁷¹

Sobre la demora en la aplicación de las ordenanzas y designios soberanos, escribe J.M. Frances: *“Esta dilación no se comprende fácilmente hoy día, en que una disposición radiada por el alto mando puede ejecutarse a las pocas horas. A la sazón, las distancias inmensas retardaban la transmisión de las cédulas reales y los informes con ellas relacionados.”*⁷²

I. 7. 1. La cultura popular

En los reportes rendidos por los informantes blancos sobre las clases más marginadas y lastimadas de la sociedad, las debilidades de los indios y las subcastas son expuestas con inhumana severidad, si no con repelencia; los administradores no sentían que ellos fuesen ocasión del abandono moral en que se hallaba el pueblo bajo. Francisco Antonio Mourelle, explorador y brigadier, criticó las terribles condiciones de vida de los mineros y su reclutamiento obligatorio por lazadores en su Relación de viaje a Guanajuato en 1790, aunque ya desde la salida de la capital condena el carácter de sus aldeas vecinas: *“haciendo de sus habitantes la canalla más soez, indecente, poltrona, indigna de persecución, que jamás vi sobre la circunferencia de la tierra”*.

Una conducta que atestiguó en las minas de Guanajuato y consideró escalofriante fue cómo los jornaleros querían burlar la inspección ingligida por los registradores “semejantes al Cerbero” para que a la salida de la mina los obreros no se robaran las pepitas:

*“Forman un largo envoltorio a manera de cilindro, de aquellas más preciosas, y poniéndolas de punta en el suelo toma uno por los hombros al que debe recibirlas, y suspendiéndolo en el aire le deja caer perpendicularmente, de suerte que se le introduzcan por el ano, de donde vuelven teñidas de sangre cuando se las arrancan, y en esta forma vi muchas que me horrorizaron y que aún en el día no imagino cómo puede haber resolución para un hecho tan detestable...”*⁷³

El historiador e insurgente Carlos María de Bustamante, que fue pionero en aprovechar la libertad de imprenta dictada por la Constitución de Cádiz, siendo súbdito de la Corona española, redactó un desplegado dirigido a la Audiencia del Consejo de Indias en 11 febrero 1808 denunciando el excesivo número de los abogados del virreinato y sus alianzas y corruptelas con las autoridades, mientras los jóvenes carecían de opciones como marina o

⁷¹ Santiago Cruz, Francisco: *Las artes y los Gremios en la Nueva España*, México, Jus-Medio milenio, 1960

⁷² Frances, José María: *México y Manila- Historia de dos ciudades*. México. SEP, 1964, p.17

⁷³ Mourelle, Francisco Antonio: “Viaje a las minas de Guanajuato, noviembre de 1790”, en David Brading: *El ocaso novohispano*. México, INAH, 1996, p.42

ejército al cual integrarse. Bustamante, que encontraba las casas de los procuradores y agentes como palacios que insultaban con su lujo las humildes viviendas de los abogados honestos, se escandaliza igualmente ante el “*indecente monopolio y ruin comercio*” de sus tiempos:

*“Efectivamente los procuradores y agentes de negocios, luego que reciben los poderes de las partes y se habilitan para el giro del negocio o negocios, los distribuyen entre los abogados sus amigos con quienes tienen celebrado pacto de acudirles con la mitad o tercia parte de sus derechos. Esto lo ejecutan a cara descubierta y podría señalar media docena de estos traficantes sin equivocarme.”*⁷⁴

La doble herencia racial-cultural del pueblo lo hacía una masa analfabeta que poco o nada tenía que hacer en la toma de decisiones políticas. Por ser iletrados, los núcleos urbanos eran sonoros y ruidosos, como lo eran en España y el resto de Europa. Se imprimían los bandos reales y virreinales, pero era menester leerlos en voz alta para la multitud. A falta de negocios establecidos y precios etiquetados, los vendedores “ambulantes”, ya sea fijos en el suelo, o errantes, anunciaban sus mercancías a grandes voces y con pregones generalmente cantados. Los castigos “para escarmiento” se consumaban en patíbulos públicos y acarreaban muchedumbres curiosas y vocingleras.

Era costumbre en los velorios contratar lloronas que hicieran gran alharaca, aparte de las rezanderas, y en diversas provincias aún hoy se suele dar fiesta con música y convites de despedida para el difunto.

Al par de todas las metrópolis entonces conocidas, la ciudad de México, ignara de los beneficios de la asepsia, acumulaba basura, cadáveres y deyecciones humanas en las calles, con el consecuente hedor y miasmas. La falta de alumbrado público estimulaba el delito desde que caía la tarde. Las pestes, epidemias e inundaciones eran un acoso recurrente y causa de pavor general. Mucha gente satisfacía sus necesidades en la calle o adentro del Palacio Virreinal. Los desechos fisiológicos o aguas negras se arrojaban de las ventanas de las casas para afuera y, so riesgo de afectar a los transeúntes, era forzoso de ley avisar gritando “¡Aguas!” que hasta la fecha empleamos a cambio de “¡Cuidado!” o “¡Atención!” para prevenir cualquier peligro, calamidad o riesgo de delación ante la autoridad.

Es también sabido que, durante las frecuentes inundaciones, los aristócratas o “catrines” que tenían funciones de gala, y muy emperifollados, pagaban a indios que los llevaran a cuestras, para atravesar la calle. Si a la mitad del arroyo no se pactaba satisfactoriamente el precio, el cargador soltaba al hijodalgo o la catrina a las aguas negras. El personaje ubicuo era el ‘lépero’ de la condición más baja, inope, desnudo y soez. El lépero era apto para jugar maliciosamente con las palabras en un arte que hoy distingue a todos los niveles sociales: el retruécano, albur o calambur. Como producto del ingenio mordaz, erótico y lúdico, es un sistema de preservación del machismo y una reivindicación contra las clases superiores. El más notable lépero de la Colonia fue José Vasconcelos “*el Negrito Poeta*,

⁷⁴ Brading, *El ocaso...* (Carlos M. Bustamante: El lastimoso estado de los abogados), Op cit. p.263

iletrado vendedor de flores de trapo y versificador improvisado a cambio de unas monedas, cuyos padres habían venido del Congo".⁷⁵

La escasez de diversiones culturales era tal que la gente acrecentaba su morbo concurriendo a espectáculos gratuitos como cuando el 32o. virrey José Sarmiento y Valladares cortara orejas y manos a los salteadores de caminos.

Durante la gestión del virrey Matías de Gálvez, éste y su hermano José tuvieron ocasión de congraciarse con los príncipes herederos a la corona:

*"Se abrió un pliego de Exmo. Sr. Virrey cuio tenor en el siguiente: Con Fha. de diez y ocho de septiembre último me previene el exmô Sr D. José de Gálvez lo siguiente; Haviendose dignado la Divina Providencia de conceder à la Princesa Nra. Sra. un feliz parto dando a luz un Infante a las ocho menos tres minutos de la mañana del dia cinco deste mez, al cual se puso en el Bautismo el nombre de Carlos, y después de las onze y cinco minutos de la misma mañana otro infante al cual se puso el nombre Felipe. /.../... tan loable acontecimiento en Nvâ España continuan las corridas de Toros por otras dos semanas, agregandose à esto una función de Parejas pr los Cavalleros notorios de esta Capital q. voluntariamente quisieran inherirse en ellas, Fuegos artificiales, ù otra cualquiera manifestación de regocijo que se tenga por conveniente Tratado y conferido el asunto."*⁷⁶

Ocasionalmente, algún acto civil de carácter gubernamental podría romper la cotidianeidad, como aconteció con la llegada a la capital de don Matías de Gálvez, el nuevo virrey, en 8 de febrero de 1784, debiendo entenderse que cada arribo a la ciudad de un nuevo virrey suscitaba iguales festividades y gastos.⁷⁷

"En efecto, la Nobilísima Ciudad, no contenta con haberle erigido en la principal calle de Sto. domingo el arco de triunfo encomendando su idea al Sr. D. Joaquín Velázquez de León, alcalde del crimen honorario de la Real Audiencia, y director del Real Tribunal e imponente cuerpo de la Minería...y su dirección en lo respectivo al Dibujo y Pintura a D. Jerónimo Antonio Gil, Tallador de la Real Casa de Moneda de quien sus obras son los elogios más encarecidos ; mandando al mismo tiempo se entapizasen las calles por donde habia de transitar la lúcida y noble comitiva al Sr. Exâ...ya hacía construir un magnifico Templo, que aunque por el nombre parecia dedicado a Marte, era para hacerle de él mismo à Sr. Exâ. en muestras de su amor un político sacrificio.

⁷⁵ De Valle-Arizpe, Artemio: *Personajes y leyendas del México virreinal*, México, Panorama Edic. 1985, p.106 "El hombre era bien feo; traía siempre desgarrada la menguadisima indumentaria con que cubría su obscura humanidad, no andaba sino descalzo, en sucia traza de lépero. Además, para que se intensificara su fealdad. el infeliz era tuerto o bizco. Habla de eso en la chistosa improvisación que hizo en una iglesia, en la que habia fiesta y estaba Su Excelencia el virrey conde de Moctezuma y de Tula, que tenia los ojos con pronunciado estrabismo. Se dirigió a la estofada imagen de Santa Lucía, que siempre se presenta con una bandeja en la que están dos ojos, y con voz lastimera le rogó: Señora Santa Lucía, / por tu singular clemencia, / dame un ojo, santa mía y otro para Su Excelencia."

⁷⁶ AHDF, Actas del Cabildo, originales de sesiones ordinarias, vol.103-A, ff. 77 y 78.- 26 dic.1783

⁷⁷ La Gazeta de México, 11 febrero 1784 en Castorena y Ursúa, Juan Ignacio (Obispo de Yucatán) y Sahagún de Arévalo, Juan Francisco : *La Gaceta de México y Noticias de Nueva España, 1784-1807*, 38 vols., México, SEP, 1949

"Vestido este previamente, como los ordinarios Castillos de extraordinaria multitud de cohetes y bombas, y adornado de muchas lamparillas que a su tiempo se encendieron, se le dio fuego a las siete y media de la noche desde uno de los balcones del Real Palacio..."

De este jaez sobrecargado eran las crónicas que aparecían en el diario de la capital. Narra Eloisa Uribe, basada en León Portilla, que ya fundada la Academia de San Carlos, llevaron ahí a un negro jayán de Chilapa, Guerrero, de veintidós años con 2 varas 23 pulgadas de altura, para que lo midieran. En las calles causaba gran revuelo y admiración morbosa.

*"Los maestros y alumnos, que se encontraban en el patio, se sorprendieron y trataban de guardar la compostura... Fue presentado al virrey Branciforte como curioso fenómeno... lo exhibieron por los barrios de la ciudad, en varias reuniones privadas o en público y el virrey le permitió que recibiera dinero por ello."*⁷⁸

En el libro de diatribas de Villarroel contra la sociedad novohispana, hay una crítica sumariada por Benítez así, respecto de la celebración de difuntos el 2 de noviembre: *"Todos se apiñan en el Portal de Mercaderes a ver las ofrendas y ante las santas imágenes se pellizcan, se manosean, se estrujan —signos precursores de la lascivia— y hay desórdenes y robos."* —Y en Corpus o la Ascensión, todo lo afea— *"una muchedumbre de indios borrachos, desnudos, llenos de miseria, envueltos en una frazada y siendo el objeto de la irrisión en medio de tanta decencia eclesiástica, religiosa y secular"*.⁷⁹

El juego de azar era parte del juego por la supervivencia para el pueblo llano. Por tanto: *"Millares de hombres andan por todo el reino cargando un gallo bajo el brazo, y esta figura típica de la Nueva España — otro elemento del barroco — significa holganza, hurtos, estafas y otras mil infamias, pues los gallos autorizan las mayores trampas."*⁸⁰

Inclusive durante todo el siglo XIX la vida permaneció casi igual a los tiempos coloniales. El tabaco, el pulque, el rapé y el chocolate eran los vicios fundamentales, aun entre los altos rangos eclesiásticos. Había innumerables corridas de toros, juegos de azar, y peleas de gallos en los palenques que serían la mayor diversión para el General Santa Anna. El pulque constituía, junto con la minería, el tabaco y la seda, una industria poderosísima detenida por nobles y aristócratas, generalmente damas. Así fue como acumuló enorme poder la Marquesa de Selva Nevada, dedicada a la producción de pulque y dueña de la hacienda de San José Tomacoco, a quien nos referiremos más adelante al tratar las biografías.

Los ritmos bailables de moda entre la plebe mortificaban a la gente de razón. En la *Historia de la música en México*, Gabriel Saldivar afirma que en 1776 se prohibió el chuchumbé afroantillano por la osadía de sus coplas obscenas.⁸¹

⁷⁸ Uribe, Eloisa: *Tolsá, hombre de la Ilustración*, México, Conaculta-Munal, 1990, P.64- Tomado del *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, T.III de Miguel León Portilla

⁷⁹ Benítez, Op cit, T.4. p. 82

⁸⁰ Ídem, p. 97

⁸¹ Monsiváis, Carlos: *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988, pp. 49, 50

“El chuchumbé, de origen africano, traído de La Habana vía Veracruz, es afición ‘del pueblo bajo, en arrabales y casas de mala nota, entre gentes deshonestas, de mal vivir y mala ralea’. Además es anticlerical: / ‘Qué te puede dar un fraile / por mucho amor que te tenga: / un polvito de tabaco / y un responso cuando mueras...’ / “El inquisidor se llama a escándalo ante un baile compuesto de: / ademanes, meneos, zarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo a los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos, y dar barriga con barriga; bien que también me informan que esto se baila en casas ordinarias, de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspectos y sí entre soldados, marineros y broza”

Compitiendo con él, el jarabe gatuno provocó reacciones en 1802, particularmente de la curia y su poder omnímodo sobre el contexto social, aunque en este caso sólo parece externar su impotencia con anatemas de fracaso, considerándolo *“tan indecente, disoluto, torpe y provocativo, que faltan expresiones para significar su malignidad y desenvoltura, y beben en él las coplas, acciones, gestos y movimientos el veneno mortal de la lascivia por los ojos, oídos y demás sentidos, cuantos lo bailan y presencian”*.

I. 7. 2. Alcoholismo

Respecto al alcoholismo, la bebida por antonomasia mexicana era el neutle o pulque con que se hicieron algunas de las más cuantiosas fortunas tales como la de la marquesa de Selva Nevada y la de Romero de Terreros. William B. Taylor explica que en las pulquerías, como lugares de descanso, no se aplicaban las leyes del exterior, por lo que la liberación de las emociones y la euforia desembocaban con frecuencia en el crimen.

“Los nombres caprichosos de las pulquerías de la colonia eran una invitación para olvidarse de los diarios cuidados y responsabilidades: El Monstruo, Los Camarones, El Gallo, El Fraile, El Piojo y La Milagrosa... La liberación de las emociones y las palabras, en este ambiente informal de la pulquería podría ser peligrosa. Sin tomar en cuenta los homicidios emitidos por campesinos contra sus esposas, una proporción impresionante de ataques armados en el centro de México se inició dentro o cerca de las pulquerías. Muchos iban precedidos de discusiones inopinadas e insultos y de ahí a las afirmaciones de mayor virilidad y por último a la violencia física.”⁸²

Es muy importante atender los conceptos de este autor sobre la psique del chauvinismo sexual mexicano a través de sus dichos dudosos. Esto refuerza algunas opiniones sobre la debilidad oculta en su conducta de sobreactuada virilidad.

“Los insultos en el centro de México tenían menos relación con las disputas personales concretas entre los agresores y las víctimas, que con una agresiva masculinidad general. Los insultos eran más frecuentes afirmaciones de hombra superior y de conquista sexual

⁸² Taylor, William: *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*, México, F.C.E., 1987, p. 106

*que acusaciones directas de haber procedido con perversidad. El tono de machismo presente en muchos de los insultos, las alusiones figurativas sexuales y el empleo de las mismas expresiones obscenas por los diferentes grupos étnicos...*⁸³

En el informe muy reservado del arzobispo de México Pedro de Fonte a la Corona en 1809, se refleja la inquietud de que existiesen levantamientos contra la “suave dominación española” y descarta las sospechas sobre los indios y las castas por ser, según decía, viciosos, dada su apatía y mollicie animal, pues en cuanto a los primeros:

*“Para ellos ni la riqueza es estímulo ni la miseria oprobio. Ocupados en el cultivo de tierras en la mayor parte ajenas, y contentos con su jornal, o producto, no aspiran a adquirir propiedades, ni a aumentarlas, limitándose su comercio a vender frutas y aves domésticas, para comprar con su valor un rústico vestido de manufactura de este país, o de China, con que cubren la tercera parte de su cuerpo, no echando de menos para las otras dos; les alcanza también para pagar el real tributo, velas, cohetes y otros gastos, que traen las funciones de iglesia y para entregarse a su vez a las embriagueces y lascivia.”*⁸⁴

Y sobre los hijos de indio, asiático, africano, americano o europeo mixtos deduce que tampoco se interesarían en alterar el gobierno establecido porque su ocio y pasiones favoritas les alejan de trabajar para la independencia y generalmente sus necesidades son muy limitadas y sus pasiones muy sórdidas.

Las noches pertenecían a la leyenda y los espíritus aparecidos. La incapacidad para la lectura en la masa popular se veía compensada merced a la labor de cantantes y rimadores espontáneos como el citado Negrito Poeta. Esta función daría pie al desarrollo posterior de la información cantada tanto en forma de ingeniosas coplas improvisadas en el huapango (fandango) veracruzano, como en el nacimiento del corrido; éste es un género épico-lírico-narrativo derivado de los mésteres medioevales y el romancero español, que cuenta sucesos de importancia social y que arraigó adecuadamente en el siglo XIX, para un público analfabeto.

La misma necesidad de información y transmisión de ideas dogmáticas hizo imperativo para los catequistas españoles desde el siglo XVI la elaboración del apoyo didáctico evidente en los frescos de los conventos, basados en grabados europeos, y posteriormente con la intención de impresionar a los descreídos por medio de la apoteosis divina que constituía cada templo. En efecto, la grandeza del arte mexicano durante los cuatro siglos pasados se debe al impulso de la religión, tal como lo había sido para las sociedades teocráticas de Mesoamérica antes de la conquista.

⁸³ Ídem. p. 167

⁸⁴ Fonte, Pedro de: “Informe muy reservado sobre el estado político y social de la Nueva España, 1809” en Brading: *El ocaso novohispano*, op.cit., p. 287

I. 7. 3. Los exquisitos rodeados por la gleba y la mugre

Simultáneamente, una aristocracia acomodada daba pie al cultivo del lujo, las ciencias y las artes. El proverbial y excesivo gusto por el boato que caracteriza a la clase pudiente de México ha sido cantado por generaciones de vates y viajeros deslumbrados por los atuendos, las costumbres palaciegas y el espléndido escenario arquitectónico, incluso desde tiempos de la “*Grandeza mexicana*” del padre Bernardo de Balbuena.

*“A fines del siglo XVIII había más de 637 coches, estufas y otros arreos de vanidad que encarecen la cebada, perjudican la arriería con el uso de tantas mulas, arruinan las calles, matan a la gente y autorizan la insolencia de los cocheros y sus numerosos abusos porque son criados de ministros y personajes.”*⁸⁵

La *Breve Compendiosa Narración de la Ciudad de México* escrita en 1777 por el Bachiller Juan de Viera describe las mercancías disponibles en los obrajes gremiales, entre las que excedían los metales preciosos, incluyendo “*aparadores pequeños, unos de ébano y marfil, otros de carey y concha, otros de maderas exquisitas. Con sus cristales, que encierran ternos de diamantes, esmeraldas, rubies, topacios y zafiros, pedrería y otro infinito número de preciosidades... dudo que haya otro lugar en Europa donde se vea más plata labrada en vasijas, ni más oro conservado en alhajas.*”⁸⁶

La indumentaria era esencial para afirmar su posición encumbrada; entre el clero como en la cúspide social, de lo que dan prueba los oficios desarrollados desde el siglo XVI. “*Los frailes fueron los primeros en enseñar a los indios los secretos y la habilidad necesaria para el manejo de los hilos de oro, de las lentejuelas, y las piedras de colores, del oropel y de las ricas telas, para llenar de bordados los frontales, las casullas, las capas, las dalmáticas, las estolas, los manipulos y demás objetos del culto sacro.*”⁸⁷

El impresionante alarde de ostentación en terciopelo, seda, brocados, damascos, lovas, capotes, jubones de holanda y ruan, pelucas rizadas, golillas de encajes, hebillas incrustadas y casacas bordadas en plata y oro resistió las prohibiciones de Felipe IV en 1626 y muchas más. Del Valle Arizpe señala a los caballeros con “*chalecos de sedas vistosas y la blancura almidonada de los cuellos que llegaban casi a las orejas con sus picos doblados sobre la ancha y negra corbata del dogal de varias vueltas y ésta con su perla o alguna reluciente joya de oro...*”—y las damas de falda con miriñaque y — “*mantilla de leves encajes españoles, ya con tápalos de burato, floridos por Ayún o Senquia, o bien con sombrerillos como cofias rizadas que sobresalían por entrambos lados de la cara...*”⁸⁸

El siglo XIX, con todo y la emancipación de España, nos muestra un México que en lo único que ha cambiado es en la moda para la clase alta. Como veremos adelante, el eterno símbolo mexicano, presidente Antonio López, concedió a la Academia de bellas artes el usufructo de la Lotería Nacional, consecuentemente llamada de San Carlos.

⁸⁵ Benítez. op. cit. P. 8

⁸⁶ Santiago Cruz. Op cit. p.19

⁸⁷ Ídem. p.106

⁸⁸ Valle-Arizpe. Artemio de: *La Güera Rodríguez*, México. Porrúa, 1960, p. 69

Narra Bustamante que este señor instituyó una ley que impusiera un banquete de año nuevo; entiendo por todas las apariencias que tuvo el propósito de configurar un rito de besamanos de sus subalternos y para demostrar su palaciego monarquismo y su sumisión al cuerpo diplomático extranjero. El 25 de enero de 1843 escribía Bustamante: *“El convite fue opíparo de viandas y vinos tan delicados, que celebrándolo el enviado español dijo, que no habría comido mejor en la mesa del rey de Francia. Entre tanto esto se hacía en palacio, muchas personas miserables, y empleadas en el servicio de la república y no pagadas de sus sueldos, giraban en derredor del edificio ayunas, y murmurando su suerte, infinidad de pobres buscaban ansiosos pan, maíz y carne con que alimentarse: las panaderías estaban con guardias para contener los desmanes de los infelices atormentados por la miseria, y lo peor de todo era, que se les devolvía la moneda de cobre por los despiadados vendedores....El modo con que Santa-Anna se presentó en este banquete fue fastuoso y régio. En frente de su mesa se colocaron seis pages, y detrás de su silla sus ayudantes que cuidaban de su persona, y respetuosos y humildes procuraban adivinar sus deseos; jamás se ha visto entre nosotros mas desarrollada la aristocracia, al mismo tiempo que afectábamos ser republicanos populares.”*⁸⁹

I. 7. 4. El México de todos

México tradicionalmente ha sido subyugante objeto de interés, particularmente en los siglos XIX y XX, para muchos viajeros extranjeros. Antes de su Independencia, éstos tenían pocas facultades para internarse en su vasto territorio debido, por razones de seguridad, al hermetismo y la xenofobia connaturales al español. Casi todos han visto al medio físico y botánico mexicano, a sus etnias y sus tesoros culturales con ojos de antropólogo intrigado ante un laboratorio lleno de curiosidades, fenómenos zoológicos, seres inmaduros de costumbres exóticas y pintorescas, rayanas en lo absurdo y lo surreal. Muchos viajeros mayoritariamente españoles eran impelidos por la necesidad de “hacer la América” y lograr una subsistencia que les era vedada en su medio económico original y se lanzaban a ultramar con la intención de establecerse para explotar los recursos naturales y enriquecerse prontamente empleando la fuerza bruta de las mulas y los indios. En cambio, la exploración por el prurito de conocer novedades exóticas, más propia del moderno turista actual, es un síntoma característico del europeo no español entusiasmado por un México independiente, decimonónico, frágil y bárbaro.

I. 7. 4. 1. Un genio en México

De 1803 a 1804 el barón Alexander von Humboldt desarrolló una labor de investigación minera, económica, geográfica, astronómica, botánica, química, antropológica y arqueológica desproporcionada para su época. Estableció las alturas de múltiples volcanes y las coordenadas de los puertos. Contó, entre otros, con la ayuda de eruditos como Dionisio Alcalá Galiano, León y Gama, Constanzó, Tomás Romay; y con los mapas de Enrico

⁸⁹ Bustamante, Carlo Ma. de: *Apuntes para la historia del gobierno del general Antonio López de Santa Anna*, México. Instituto Cultural Helénico- F.C.E., 1986, p.33 (Carta IV)

Martínez, Diego de Guadalajara, Eusebio F. Kino, Carlos de Sigüenza y Góngora, etc. Alternó con toda la intelectualidad del virreinato, tuvo tiempo para posar para Ximeno y Planes, y escribir sus impresiones sobre su visita a San Carlos. Se han citado hasta la saciedad las espléndidas y halagadoras descripciones que el barón de Humboldt hizo en torno a la belleza de todo el país, su gente, su paisaje, su riqueza y arquitectura. Entre los matemáticos, cartógrafos e hidrólogos a que recurrió Alexander von Humboldt cabe destacar a Joaquín Velázquez de León y Diego de Guadalajara.

“Ninguna ciudad del nuevo continente sin exceptuar las de los Estados Unidos presenta establecimientos científicos tan grandes y sólidos como la capital de México. Citaré sólo la Escuela de Minas, dirigida por el sabio Elhúyar,... el Jardín Botánico y la Academia de pintura y escultura conocida con el nombre de Academia de las Nobles Artes. Esta academia debe su existencia al patriotismo de varios particulares mexicanos y a la protección del ministro Gálvez. El gobierno le ha cedido una casa espaciosa, en la cual se halla una colección de yesos más bella y completa que ninguna de las de Alemania. Se admira uno al ver que el Apolo de Belvedere, el grupo de Laccoonte y otras estatuas aun más colosales, han pasado por caminos de montaña que por lo menos son tan estrechos como los de San Gotardo... La colección de yesos puesta en México ha costado al rey cerca de 40,000 pesos...”

*“No se puede negar el influjo que ha tenido este establecimiento en formar el gusto de la nación; haciéndose esto visible más principalmente en la regularidad de los edificios y en la perfección con que se cortan y labran las piedras en los ornatos de los capiteles y en los relieves de estuco. Son muchos los buenos edificios que ya en el día hay en México, y aun en las ciudades de provincia, como Guanajuato y Querétaro. Son monumentos que a veces cuestan 300,000 pesos, y que podrían figurar muy bien en las mejores calles de París, Berlín y Petersburgo.”*⁹⁰

Sin embargo, la Academia había caído en desprestigio para cuando Alcide D’Orbigny la reseñó en 1835. Un libro obligado sobre la sociedad mexicana decimonónica se lo debemos a Madame Calderón de la Barca (la escocesa Frances Erskine Inglis) tras su estancia aquí de 1839 a 1842. Escribió *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, conoció al Presidente Antonio López de Santa Anna, trató a toda la sociedad pudiente y aristocrática y tuvo una tristísima memoria de la Academia de San Carlos (ver Academias de este trabajo). Todo ello en dos años y veintiún días. Algunas de sus impresiones son contradictorias, pero nos sorprende que su cautela frente al delito en la zona de La Merced fuera entonces la misma que es aconsejable hoy.

“Como nos recomendaron que nos quitáramos nuestras alhajas antes de mezclarnos con la multitud, lo que para la señora Adalid no era cuestión de un momento, pues llevaba encima todos sus diamantes, dejamos nuestros aretes, broches, etc., al cuidado de la persona que tiene a su cargo la vigilancia de la Academia, y reanudamos nuestra peregrinación.(...)”

⁹⁰ Humboldt. Alejandro de: *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México. Porrúa, 1973, 2a. edic., pp. 79. 80

*“Pero donde la escena alcanza una belleza y originalidad extraordinaria es en la gran plaza, al caer de la tarde, y dudo que haya otra ciudad en el mundo que pueda ofrecer un coup-d’oeil de tanto lustre. Disponíamos de una entr ee a uno de los aposentos de Palacio, y tomamos asiento en los balcones, desde donde se domina una vista de conjunto.”*⁹¹

Mesmerizada tras la lectura de las descripciones que tanto había elogiado el barón Alexander, la marquesa Frances Erskine Inglis Calderón de la Barca puso gran empeño en conocer el limitado mundo de las artes cuando ya habían fallecido Vicente Rodríguez y Rafael Ximeno. Como hemos dicho, qued o desilusionada al conocer la Academia y otras cosas no muy convincentes. En cambio parece deleitarse con la pompa de la élite en el Paseo de Bucareli de los cuarentas al que compara con el Prado, o el Hyde-Park, por su esplendor y elegancia:

*“Los carruajes... van llenos de señoras lujosamente vestidas. sin mantillas, las cabezas descubiertas, coiffes con flores y joyas;... Los jinetes, con sus finísimos caballos, y vestidos con hermosos trajes a la mexicana, parecen no advertir el paso de los demás;... Pero atentos a quién pertenece cada coche, saben cuándo es conveniente que sus caballos hagan corvetas, y mostrar, con ventaja, sus habilidades de consumados caballistas.”*⁹²

I. 7. 5. Jesuitas y otros sabios

El preámbulo a la vida cultural y científica del siglo XVIII se había visto enriquecido en la ciudad de México en los dos siglos precedentes por altos nombres, entre los cuales ocupan un lugar eminente no pocos jesuitas. Debe mencionarse a fray Diego de Baselenque (1577-1651), salmantino misionero de San Pedro y San Pablo, filósofo, gramático y teólogo eminente en lenguas indígenas. Juan López de Arbaiza en 1598 construyó las bóvedas en Puebla y en 1603 San Pedro y San Pablo en la capital. El poeta, matemático, historiador y geógrafo Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) nacido en la Capital, había fallecido al cambio de siglo, precedido por la Décima Musa, Sor Juana Inés de la Cruz, en 1695. Había pertenecido él a la Compa a de los Ignacios entre 1662 y 1669.

Abonado el terreno por semejantes genios para el cultivo del intelecto, el siglo XVIII novohispano merece así mismo el apelativo “de las Luces”. Destaca el nombre del astrónomo, mecánico y físico mexicano Antonio León y Gama (1735-1802), quien calculó el eclipse de Sol del 6 de mayo 1773, definiendo su exacto lugar en el espacio en que aparecería también el cometa anunciado desde Londres. En los libros de León y Gama se aborda la medicina, la arqueología azteca, la mitología mexicana antigua y la historia de la Ciudad. Desenterr  el Calendario Solar de la Plaza Mayor. Asimismo determin  un inquietante cometa:

⁹¹ Calderón de la Barca. Madame: *La vida en México*. Carta XIV, México. Porrúa, 1970, pp. 97- 101. (“Las indias de pura raza, que en estos días llenan la ciudad y las iglesias, son todas muy feas: pueblo dócil, sucio y resistente. Y no obstante, con sus hijos en las espaldas, deambulando con su trote suave, completan el efecto general de coup-d’oeil.”)

⁹²  dem. p.79)

*“En la Gazeta de 28 de enero se dio razón de un Cometa que apareció en la parte austral de esta Ciudad, el que comenzó a observar D. Antonio de León y Gama, desde el día 17 de dicho mes, quien me ha comunicado las siguientes noticias. Que este día se hallaba entre la ala boreal de Phenix y la agua de Aquario...”*⁹³

De los cuatrocientos jesuitas que fueron expulsos de todo México en 1767 — según las cuentas del Pe. Arrillaga, al completar los recuentos del padre Javier Alegre— Bustamante lamenta la pérdida de los siguientes eruditos: *“Distribuidos los jesuitas así españoles como americanos en Bolonia, Roma, Ferrara y otras ciudades escribieron obras muy luminosas que admiraron á la Europa, tanto más, cuanto que eran en ella tenidos por frailes de misa, panza y olla. Recordaré con placer los ilustres nombres de Alegre, Abad, Clavigero, Landívar, Cavos, Maneiro, Lacunza, Marquez, y otros cuya idea trae como correlativa la de sabios dignos de la inmortalidad y de mejor suerte.”*⁹⁴

De ese gran número de sapientísimos eruditos jesuitas que fueron obligados a expatriarse por los decretos de Carlos III, y por mano y obra de José Gálvez y Carlos de Croix, debe mencionarse al padre **Pedro José Márquez** (1741-1820), sacerdote de Guanajuato, rara avis como enciclopedista neoclásico e idealista capaz de expresar conceptos insólitos para su época y su situación eclesiástica: *“Tuvieron los lacedemonios antiguamente la curiosa ley de que en ciertos tiempos debieran los jóvenes presentarse ante los Eforos, para que éstos les arreglaran, así las comidas con que se habían de alimentar, como los ejercicios en que habían de emplearse: todo con el fin de que la belleza de sus cuerpos se perfeccionase y se conservase. Asimismo en diversas ciudades de Grecia, como en Naxo y en la misma Esparta se celebraban juegos públicos, para dar premios a los concurrentes que por los juegos fueran reconocidos de más bella corporatura.”*⁹⁵

Ciertamente no son los conceptos de un joven estudiante de teología, cuando fue desterrado en pleno ejercicio del arte tridentino, sino los de un prolífico escritor neoplatónico de 1801, tirando a los 70 años de edad y en Roma, donde en 1804, con sus estudios sobre las ruinas de Tajin y Xochicalco, despierta el interés arqueológico por las culturas mexicanas, en sendos opúsculos. Fue maestro en el propio San Ildefonso, teniendo como alumno al distinguido J. Bernardo Couto. Ducho en arqueología mexicana, orden dórico, astronomía y estética, tradujo a Vitruvio y el Códice Borgia mexicano.⁹⁶

Ante la crítica adversa de Menéndez y Pelayo a propósito del análisis que sobre lo bello, bueno y verdadero hiciera el jesuita Padre Márquez, reaccionó Gabriel Méndez Plancarte en el siguiente tenor: *“En sustancia, la definición que de la belleza propone Márquez coincide con la comúnmente admitida por los antiguos Escolásticos(...) Pero hay en nuestro humanista,(...) además del elemento puramente intelectual que procede del*

⁹³ Gazeta de México. Op cit, 25 febrero 1784.

⁹⁴ Bustamante.: *Historia de la Compañía de Jesús...*, Op cit, p.303

⁹⁵ Márquez, Pedro José: *Sobre lo bello en general y dos monumentos de Arquitectura en México: Tajin y Xochicalco- dos opúsculos*, (Estudio y edición de Justino Fernández). México. UNAM, 1972, p. 70

⁹⁶ Ídem. p.31

aristotelismo escolástico, un fervor emotivo y casi místico de indudable origen platónico(...) no es un frío razonador académico, sino un profundo y delicado artista. “De gran valor, asimismo parecenme sus certeros atisbos acerca del elemento subjetivo— ideas o prejuicios nacionales, costumbres, tradiciones antiguas—que tanto influyen en la percepción de la belleza. Y sumamente curiosa, su apología de la hermosura varonil y de su victoria sobre la belleza de “las señoras mujeres”.

Don **Francisco Xavier Clavijero** (1731-1787), sacerdote jesuita nacido en Veracruz, es un pilar de la más extensa cultura que perdió México. En Italia produjo la *Historia Antigua de México* (1780-1781), *Disertaciones*, e *Historia de la Baja California*; consumado erudito en los recursos naturales de la botánica mexicana; defendió las culturas mesoamericanas y fue versado en lenguas muertas.

José Antonio de Alzate (1737-1799) nativo de Chalco, México, matemático y Bachiller en Teología del colegio jesuita de San Ildefonso, que fundó la Academia Nacional de Ciencias y la Sociedad Científica que lleva su nombre, y varias publicaciones dedicadas a las ciencias naturales. Sus trabajos astronómicos fueron publicados por la Academia de Ciencias de París: tuvo la energía para subirse a la cima del Iztaccíhuatl a realizar estudios científicos.

Otros jesuitas distinguidísimos del siglo dieciocho fueron, por ejemplo, el misionero **Francisco Eusebio Kino** (1644-1711), tirolés teólogo, filósofo, matemático y geógrafo que exploró Sonora, Sinaloa y Arizona y en veinticuatro años fundó misiones, realizó cuarenta expediciones y elaboró vocabularios de guaycura, cochimí y nebe.

Francisco Javier Gamboa (1717-1794), mexicano que redactó un código negro a favor de los esclavos de Santo Domingo, fue experto en matemáticas, geometría, minería y geología y publicó *Geometría Subterránea*. Fue desterrado a España como oidor de la Audiencia de Barcelona.

I. 7. 5. 1. Los expulsados

Un muy alto número de ignacios víctimas de la expulsión de la Nueva España, para ir a morir algunos en Roma y muchos en Bolonia, ya han sido consignados por Alegre, Dávila y Arrillaga y Rafael de Zelis, de los que cabe mencionar a los siguientes, cuya pérdida es igualmente lamentable. Ya hemos citado al Pe. Pedro José Márquez y Francisco Xavier Clavijero. Diego José Abad (1727-1779), letrado y misionero salmantino llegado en 1751, poeta y filósofo autor del poema *De Deo, daoque Homine Heroica*. José Rafael Campoy (1723-1777) humanista, latinista y científico sonorenses que ilustró la *Historia Natural* de Plinio, y autor del mapa de *América Septentrional*. Andrés Cavo (1739-1803), jalisciense que escribió la *Historia Civil y Política de México* sobre el período virreinal. Rafael Landívar (1731-1793), bachiller en filosofía guatemalteco de aquella Universidad de San Carlos de Guatemala, doctorado en Retórica en 1748, a los 17 años, y doctorado en Poética en Puebla, que escribió *Rusticatio Mexicana*. José Mariano Beristáin y Souza (1756-1817),

poblano que dirigió San Ildefonso y escribió *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, o Catálogo de noticias, y falleció en Valencia. José Mariano Mociño (1757-1820) filósofo mexicano del seminario tridentino, erudito en traducciones de medicina, incorporado a expediciones al Canadá, las Mixtecas y la erupción del volcán San Andrés Tuxtla. El michoacano Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos (1745-1783), rector del Colegio San Francisco de Sales en San Miguel y filósofo por la Universidad de Pisa y Academia de Ciencias de Bolonia. Y por último, Francisco Javier Alegre (1729-1788), que fue humanista, historiador, matemático y teólogo veracruzano, versado en latín, italiano, inglés y francés, así como en filosofía escolástica y matemáticas. Sus obras principales son *Alexandrias*, *Homeri Ilias latino carmine expressa*, *Batrachomoyomachia* y, particularmente, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España (1841 a 1842)* que es la fuente más completa de la actividad misionera y evangelizadora de su orden en nuestro territorio. Debemos al padre Rafael de Zelis el *Catálogo de los sujetos de la Compañía de Jesús que formaban la Provincia de México el día del arresto, 25 de junio de 1767*. Esta obra es trascendente e irrefutable pues él mismo padeció la miseria del destierro.

I. 7. 6. Laicos y otros religiosos en las ciencias y las humanidades

El médico y matemático José Ignacio Bartolache (1739-1790), adscrito a la Universidad, miembro de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos, editó sus claras ideas. El bachiller Juan de Viera (1719-¿?) se distinguió como cronista de la ciudad y publicó libros sobre la Corte y cabeza de la América Septentrional y sobre Tenochtitlan, y *Año de 1777*, así como la *Breve compendiosa narración de la Ciudad de México* ya citada. Fausto de Elhúyar y de Zubice (1755-1833), español, primer director del Colegio de Minería y descubridor del tungsteno, fue miembro de la Real Academia sancarlina. El queretano Benigno Bustamente y Septién (1784-1858), matemático, cartógrafo, botánico y zoólogo que creó el teodolito bustamantino y estudió los pozos artesianos. Juan José de Eguiara y Eguren (1696-1763), biógrafo mexicano autor de *Disertaciones* y *Bibliotheca Mexicana*. Lorenzo Boturini (1702-1757), historiador italo-español autor de una *Cronología* y la *Idea de una nueva historia de la América Septentrional*. Martín Sessé y Lacasta (¿-1809), médico aragonés de la Inquisición que condujo una expedición botánica, dirigió el Jardín Botánico y redactó *Flora Mexicana*. Vicente Cervantes (1755-1829), botánico extremeño profesor de la Universidad, director del Hospital de San Andrés y fundador del Jardín Botánico con Sessé. Francisco Javier Balmis (1753-1820), cirujano valenciano que dirigió el Hospital del Amor de Dios (1778-1813) y realizó la expedición para vacunar contra la viruela en todo el Nuevo Mundo. Andrés Manuel del Río (1764-1849), minerólogo extremeño condiscípulo de Humboldt en Freiberg que tradujo las *Tablas Mineralógicas de Karsten* y descubrió el eritronio. Fray Junípero Serra (1713-1784), franciscano español que fundó innumerables misiones en el Norte y en las Californias.

Homenaje aparte merece Joaquín Velázquez de León (1732-1786), abogado, astrónomo y matemático mexicano que fundó la Academia de Matemáticas, fijó posiciones geográficas, hizo cortes estratigráficos, inventó una máquina de fuelles y hornos, fomentó los gremios de mineros y por Real Cédula de 1º de julio de 1776 fundó el Tribunal General de Minería.

De la misma talla es Fray Servando Teresa de Mier (1765-1827), doctor en teología nativo de Monterrey y líder independentista, encarcelado y fugado “cientos de veces”. Autor de *Historia de la Revolución en Nueva España*, y *Cartas de un Americano al español*, y *Memorias*. Francisco Javier Gamboa y José de Alzate fueron así mismo miembros de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.

I. 7. 7. Las mujeres

Las mujeres novohispanas tienen un lugar importante desde luego en el ámbito cultural. Tengo interés en señalar a dos en especial porque representan los polos opuestos de sus personalidades. Según Josefina Muriel, basada en una investigación inédita de la finada Alicia Grobet, doña **Antonia Josefa Manuela Rodríguez de Pedroso**, marquesa de **Selva Nevada**, fue una buena hija, esposa, madre, administradora y protectora de las bellas artes pues erigió conventos y fábricas públicas de importancia plástica. Ya nos referiremos a ella en el apartado concerniente a los valencianos Mascaró y Constanzó. Se la considera una importante mecenas y cliente de Tolsá.

“La época en que vivió fue el apogeo del neoclásico. Ante su proyecto de edificar obras bellas, estuvieron presentes los mejores arquitectos y pintores de su tiempo: Tresguerras, Tolsá y el queretano mariano Perrusquía...Dinero abundante salió de sus haciendas, patrimonio que entregó hasta lo último para realizar las obras que ennoblecerían su casa y darían gloria a Dios y obras de arte a la nación. Bástenos con mencionar el Palacio de Buena Vista (donde actualmente se sitúa el Museo de San Carlos conteniendo las colecciones de arte de maestros europeos, y que antes se exhibían como colección de la Academia de San Carlos), su casa solariega, su celda en el convento de Regina y el convento de Teresitas en Querétaro, para comprender la dimensión de su personalidad...religiosa observantísima que a la edad de cincuenta años, cuando su cuerpo pedía descanso, se lanzó a vivir en la más austera de las reglas monásticas, la de las carmelitas descalzas, negándose por propia voluntad hasta el legítimo gusto de un buen cigarro, un buen colchón y una taza de chocolate caliente.”(...) “Detestaba toda superfluidad y por esto siempre se la veía con un traje demasiado modesto; sólo cuando tenía que presentarse en Palacio o concurrir a alguna función se adornaba como correspondía a su estado y dignidad.”⁹⁷

I. 7. 7. 1. Alegoría de la Independencia

En el extremo opuesto y a la hora de la guerra por la emancipación mexicana de España, hay una mujer que es prototipo de la conducta aristocrática, paradójicamente vilipendiada y ensalzada en versiones alternas; la Güera María Ignacia Rodríguez, cortesana indispensable

⁹⁷ Muriel, Josefina y Grobet, Alicia: *Fundaciones Neoclásicas de la marquesa de Selva Nevada, sus conventos y sus arquitectos*, México, UNAM, 1969, pp. 7, 8, 11

en las leyendas independentistas. Casó tres veces y era tan deslumbrantemente bella, lo mismo que sus hijas, que el rey ordenó le enviasen sus retratos y quedó vivamente impresionado. Todos los epítetos deleitables del diccionario se le agotaron a Artemio de Valle Arizpe, el eterno adminador de su hermosura y gracia al referirse a ella.

Si los americanos habían nacido para callar y obedecer según decreto del marqués Carlos Francisco de Croix, la Güera (rubia) no sabía guardar silencio y tenía una lengua dicaz e ingeniosa para probarlo. Tomó parte activa en las tertulias por la liberación y en acciones clandestinas. Por ello fue citada ante el Tribunal de la Inquisición, pero los jueces magistrados, cuyos deslices eran bien sabidos por la Güera, se doblegaron en cuanto entró y cruzó la pierna, no pudiéndole interrogar.

Es de lamentarse que no haya dejado sus memorias escritas pues fue íntima de muchos virreyes y virreinas. Antes, durante y después de sus redituables matrimonios tuvo enredos amorosos con el “Caraqueñito” Simón Bolívar, libertador de América; con el barón alemán Alejandro de Humboldt, con Agustín de Iturbide y tal vez con Ignacio Allende. *“La Güera Rodríguez, con su fértil desparpajo, ensalzaba dondequiera con encarecidos elogios al cura don Miguel Hidalgo, a don Ignacio Allende, a los Aldama, don Juan y el licenciado don Ignacio, y a los hombres denodados que andaban peleando contra el régimen español para hacer libre a México, y decía lindezas contra esa vil alimaña de Fernando VII, vergüenza de la humanidad.”*⁹⁸

El 9 de diciembre de 1803 se develó en la Plaza Mayor la estatua ecuestre de Carlos IV, obra epónima de Manuel Tolsá — que había sido ordenada por Branciforte — aunque debemos aclarar que ésta, ya fundida, substituyó a la estatua preparatoria hecha por Santiago Sandoval que se enseñoreaba de la Plaza mayor cuando fue retratada por Ximeno y Fabregat. Tapices y terciopelos colgaban de los balcones del Real Palacio; el virrey Iturrigaray y la virreina *“rodeados entrambos de entonados dignatarios palatinos, oidores, señoras principales y caballeros de alcurnia, sedas joyantes, encajes, galones, perfumes, plumas multicolores y la pedrería de las alhajas brincando en mil iris de luz.”* / *“Allí se encontraba satisfecho el barón de Humboldt con doña Maria Ignacia Rodríguez de Velasco llena del vivo destello de las joyas y derrochando la gracia de sus mejores palabras. Encantados estaban los dos de ver la abigarrada muchedumbre, palpitante y sonora, llena de fiebre de impaciencia. A una señal del Virrey y como si fuese un resorte exacto, se rasgó en dos el velo colorado que cubría la estatua, que quedó desparramando reflejos en medio de la mañana azul, llena de sol. A ella se enfocaron todas las pupilas. El gentío estaba como aterrado en un asombro quieto. De pronto estalla el apretado trueno de los aplausos. Era una onda larga de ovaciones que extendiase hasta muy lejos. En ventanas, balcones y azoteas había una blanca agitación de pañuelos al viento.”*⁹⁹

⁹⁸ Valle-Arizpe, *La Güera...*, op. cit., p.155

⁹⁹ Ídem, p. 145

El 27 de septiembre de 1821 el Ejército Trigarante debía entrar por la calle de Puente de Alvarado bajo el arco del triunfo levantado en Tacuba hasta el Palacio donde debía recibirlo Juan de O'Donojú. Pero Agustín de Iturbide decidió cambiar la ruta por la calle de la Profesa donde estaba la casa morada de la Güera. Ella aguardaba, atildada de colorete y potingues, sedas, joyas y perfume. Don Agustín detuvo la columna “*se desprendió del sombrero una de las simbólicas plumas tricolores que en él llevaba ondeando, y con uno de sus ayudantes de campo la envió muy galán a la donairosa y traviesa dama, quien la tomó con delicada finura entre el índice y el pulgar, como si fuese cosa quebradiza, de suma fragilidad, y con magnífico descaro se la pasó por el rostro varias veces, lenta y suavemente, acariciándose con voluptuosa delectación.*”¹⁰⁰

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 202

Capítulo II. APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA UNIVERSAL

“O luce eterna che sola in te sidi,
Sola !’ntendi e da te inteletta
Ed intendendo te, ami ed arridi”

Canto XXXIII, Paradiso,
Divina Commedia, Dante Alighieri

El escenario cultural y estético del mundo occidental dominado por Europa en la segunda mitad del siglo XVIII se vio afectado por cambios novedosos y alternancias forzadas en cuanto a que la posición laica desterraba, por segunda vez desde el renacimiento, al espiritualismo religioso como el núcleo de poder que dictaba la moda en cuestiones artísticas. Tocaba el turno al neoclasicismo de substituir al arte barroco, tal como éste había desplazado súbitamente al manierismo en torno a 1620. Es pertinente retroceder remontándonos al siglo XVII para llevar el hilo de las condicionantes del arte para visualizar la llegada del neoclasicismo. En ese entonces se había impuesto el arte barroco con casi un siglo de retraso. ¿Por qué habría la Iglesia de favorecer cambios en el contenido del arte, impulsando el arte barroco? Aquí se hace menester analizar la justificación de este paso dado por ella contra el antecedente manierista.

Para entender la retardada reacción vaticana contra el Renacimiento tardío o su “degradación” amanerada, el estilismo, habrá que conocerlo e imaginar por qué lo atacará la Iglesia Católica. Desde 1520 y durante un siglo, el manierismo había dominado el medio creador de Europa y sus territorios de ultramar, y había sido encarnado en italianos geniales, a quienes se ha querido ver como la falange que desviara los estatutos renacentistas. Se ha considerado la violencia y la melancolía de la *maniera* como una derrota del ideal antropocéntrico del humanismo renacentista, ahogada en el decorativismo, el talento habilidoso y el “estilo”. Considerado un arte esencialmente cortesano, poblado de personajes retorcidos, alargados y decorativos, dominaba la palestra de los grandes protagonistas, artistas empeñados en conquistarse cada uno un estilo personal reconocible e individualista en la técnica y la imagen iconográfica, aunque su mensaje y su aspecto exterior tuvieran más conexión con el Olimpo pagano y los desnudos placenteros, más científicos quizá, que transmisores de la energía mística y religiosa que en esa fase le convenía a Roma. Este manierismo permitió, no obstante, el buen desarrollo fuera de Italia de connotados pintores como los de la Escuela de Fontainebleau.¹⁰¹

Se ha llegado a identificar una *contramaniera* impulsada por la crítica religiosa ante los desmanes y figuras licenciosas que ofendían la casta virtud y el decoro cristiano, alejándose en su temática de los ideales de claridad y exactitud doctrinal contemplados en el Concilio de Trento. Temática propugnada por Vasari en sus *Vidas (Vite dei più Eccellenti Architetti*

¹⁰¹ El quehacer artístico del castillo de Fontainebleau, impulsado por Francisco I, fue privilegiado al contar con Caron, Rosso, Primaticcio, Pierre Bontemps. Grandes artistas de este periodo fueron los italianos Giulio Romano, Pontormo, Jacopo (Rosso Fiorentino), Cellini, Della Porta, Palladio, Pozzo, Vignola, Peruzzi, Perin del Vaga y Bramante, herederos de Miguel Ángel y Rafael; en Holanda se impone Jan van Scorel, y en España El Greco, Luis Morales y Sánchez Coello.

Pittori, e Scultori Italiani) de 1550 y 1568. Víctimas directas de la agresión eclesiástica contra el llamado libertinaje fueron Bronzino, Parmigianino y Daniele da Volterra, quienes tuvieron que modificar sus estilos al final de sus carreras. Se ha escrito que el escultor Ammanati llegó incluso a renunciar por completo a su arte, como penitencia, decía, por los muchos desnudos que había pintado en sus días.

Así, a lo largo de un siglo, la Santa Sede reaccionó por diversos medios: estableciendo los concilios tridentinos, dando apoyo a la fundación jesuita, cristianizando América, Filipinas y Japón y combatiendo el manierismo. Merced al poder económico de papas, cardenales, jesuitas y nobles, los artistas paladines del arte **barroco**, siendo éste de origen tridentino y *contrarreformista*, se encargaron de proclamar la fe y la gloria visual de la Iglesia. Se trataba de hacer del arte un medio de persuasión para conquistar almas a través de imágenes, orientadas para un público mayoritariamente analfabeto, teniendo por supuesto sus expresiones más primarias y genuinas en Roma. De ahí se extendería al resto del continente y a América. De tal suerte el barroco pretendía traducir el amor divino representando almas transportadas en éxtasis hacia el Cielo, en compañía de serafines, querubines y arcángeles de todo rango y escalafón, pero en las hispanas provincias y reinos de ultramar devino un arte patético y teatral en su recurrencia al terror amenazante de los Cristos lacerados, mártires sangrantes y castigos para los irredentos. Dicese que fue la expresión estética que con mayor fuerza arraigó en el alma del mexicano.¹⁰²

Es innecesario apuntar que la mayoría de los artistas barrocos resultan elusivos a la clasificación, pues sus obras participan de influencias de transición que obedecían a cambios paulatinos, cosa que inquieta a muchos estudiosos propensos a encasillar sin desviaciones a los artistas. Por otro lado, el arraigo que tuvo esta corriente en las colonias americanas merece consideraciones más extensas, que se verán en la siguiente unidad.

Entre 1700 y 1760, aproximadamente, desde el norte de Italia hasta Francia y Alemania, en los espacios palaciegos del lujo, placer y refinamiento, entre el desayuno campestre y la ópera cortesana, el barroco deriva en **rococó**, término peyorativo del francés *rocaille* y *coquillage*, o sea conchitas de colores. Entre suaves y pálidos tonos pastel (esto es, rosa, lila, celeste, crema o verde isabelino, que no excitan las emociones) y material técnico “al pastel” como las tartas de merengue, las alegorías teatrales, follajes y cortinajes, pelucas y moños de los Luises *à la Rigaud*, disfraces mitológicos y el exotismo chino y turco (*les chinoiseries*), Watteau, Chardin, Boucher y Gainsborough hicieron las delicias de la alta burguesía y la nobleza. Época de vanidosos espejos y cupidos tapujadores de amores galantes, tupidos de encajes y chiquerones en las sienes. Hacia 1750, en pleno reinado de Luis XV, el gusto general francés ya reaccionaba contra la ornamentación sobrecargada de los estucos rococó, que eran como pasteles de cumpleaños principesco, e iba orientándose hacia perfiles menos torturados, y una majestuosidad de simplicidad y sobria elegancia.

¹⁰² Tal religiosidad obligada es manifiesta inclusive en la obra de Rembrandt (de raza judía), de Peter Paul Rubens (sibarita adepto a los desnudos femeninos), de Michelangelo Caravaggio (de vida azarosa que incluye diversos asesinatos), y de barrocos con evidencias manieristas como Gian Lorenzo Bernini, Carracci, Borromini y Tiepolo. En España, católica hasta la lipotimia, destacaron los devotos Churriguera, B.E. Murillo, D. Velázquez, F. de Zurbarán, el catalán Francisco Ribalta y el valenciano José de Ribera (El Españolito). Prácticamente todos inscritos en la escuela tenebrista de luz interna o cenital, de origen caravaggesco.

A fines del reinado de Luis XVI, y tras los descubrimientos pompeyanos, los artistas se dedican a copiar servilmente los modelos de la Antigüedad. Los periodos del Directorio y el estilo **Imperio** reflejan una decadencia imaginativa tanto en la construcción como en el mobiliario, candelabros, y demás artes aplicadas; espíritu sintetizado por Charles Percier y Pierre F. Fontaine, quienes declaraban que era inútil querer crear formas nuevas preferibles a las legadas por los antiguos. Los falsos templos griegos y arcos de triunfo, cómodas y *sécretaires* que ostentaban Bacos, Gorgonas y Quimeras aladas y demás parafernalia olímpica omnipresentes, en el Imperio se veían asediados por la presencia de lotos, jeroglíficos, esfinges, leones y águilas originados por la estancia de Napoleón I en Egipto (1798-1799). En esa época el novel emperador influye indirectamente en todos los medios de tal guisa que hasta activa cambios en la música. La mentalidad protorromántica persevera en mantener un ombligo indisoluble entre Alejandro Magno, eterno modelo del predominio del héroe europeo sobre todas las razas aun dentro del contexto cristiano del Medioevo y la industriosa osadía militar de Bonaparte.

II. 1. Preeminencia del helenismo en la psique europea. El barroco y la iglesia

Con toda certeza la Iglesia Romana adquirió fuerza y solidez a partir de la serie de concilios en Trento de 1545 a 1563; sobre todo cobró la fisonomía con que la conocemos hoy en día. Pues así se establecieron los siete sacramentos, el Papa retuvo su omnimodo poder, se prescribieron los sínodos diocesanos y los roles de la estructura jerárquica, se decretó el matrimonio como sacramento; se dio paso a la reforma del clero menor y su preparación teologal, y se reglamentaron las órdenes monásticas y misioneras. La tardía reacción de la Iglesia tridentina (más de setenta años) para depurar el ambiente de las imágenes religiosas con el fin de incrementar la fe y acercar a los fieles a lo divino, estaba dirigida contra la Reforma luterana o la hostilidad protestante y de paso contra el manierismo. Sin embargo, su revolución operó escasos cambios en la madre España y toda la América española donde careció de un campo de acción pues la censura observada por la Iglesia y el Santo Oficio, por naturaleza, no había permitido otra temática que no fuera la sagrada.

En México casi no existía arte civil o era demasiado limitado pues prácticamente el único cliente era la omnimoda iglesia. Esto significa que el arte barroco y churrigueresco enriqueció con nuevas formas la arquitectura (típanos rotos, columnas salomónicas decimoséptimas, columnas de tres cuartos de candelabro, y estípites) y la pintura en los ámbitos españoles, sin afectar mayormente la temática conceptual invariablemente mística católica dedicada a las efemérides marianas o hagiográficas. Dicho de otra forma, el arte cambió de traje, pero no mucho de concepto, pues ya era y seguiría siendo santurrón. Es de comprenderse que la censura oficial no había permitido a las Américas informarse sobre las protestas de Wittenberg, por un lado; y además, el profano rococó no llegó a ser conocido en estas latitudes el barroco, orquestado desde las alturas clericales para propagar la fe y restituirle al cristianismo apostólico romano su unicidad como guía moral y espiritual se avino fácilmente con un ritual fastuoso en el que la devoción popular se enriquecía en un marco diferente al cotidiano, con escenarios teatrales en el cielo, con muy sabia manipulación de la luz. La iconografía y su esplendoroso vestuario se ensoberbecieron con

una enorme pléyade de mártires recién canonizados. La ideología contrarreformista, más que en la era temprana de catequización en América, utiliza a las legiones celestes como herramienta de persuasión de las órdenes misioneras, por ejemplo, la de los jesuitas. La península ibérica y los países de la América Latina hicieron del barroco un arte expresionista, confundiendo el misticismo con la histeria casi desenfrenada de la gente más ignorante o menos evolucionada que en el norte de Europa.

Paradójicamente, en forma simultánea, todo un siglo de arte barroco en la Europa francesa favoreció la realización de innumerables obras de arquitectura, pintura y mobiliario destinadas al placer de la monarquía, la nobleza y la aristocracia burguesa que cada vez demandaban más satisfactores a su hedonismo y más excesos en la arquitectura civil, derivando así en el más desenfrenado y profano rococó. Hay que insistir: en Francia el rococó significó pintura galante, erótica y trivial. En América no: aquí el churriguera era profundamente religioso y patético, aunque igualmente teatral, escenográfico y epatante que el rococó francés o alemán.

La era del barroco en Europa desde 1620 hasta fines del siglo XVIII abundaba en contradicciones. Greuze, igual que Poussin, Boucher, o Watteau, nunca abandonó la temática mitológica helénica. Tampoco lo hizo el escultor François Girardon. Por un lado, el rigor místico y la diligencia guiaban a Gian Lorenzo Bernini (1594-1665) hacia la exaltación de las hordas celestiales y el paroxismo de la beatitud de una Ludovica Albertoni, culminando en el baldaquín de la Basílica de San Pedro; por otro lado, Nicolas Poussin restituía a la escena los fragmentos que conocía del arte helénico-latino. Así creaba con severidad científica un ensamble de reglas y cánones simples, austeros y elegantes, buscando un equilibrio de la composición e imprimiendo serenidad al carácter dionisiaco de sus escenas mitológicas. De ello dan cuenta “Orfeo y Euridice”, “El Parnaso” o “Los funerales de Foción”, cuyos escenarios bucólicos sobre el riguroso análisis de la naturaleza y el tratamiento del tema y la figura establecen los lineamientos sobre los que deben funcionar los futuros artistas neoclásicos dieciochescos tardíos. Tiepolo, Boucher, Fragonard y Watteau, mundialmente considerados pintores de la fase barroca, fueron mismamente pregoneros de los semidioses y bastión aonio de todos los mitos griegos.

Particularmente a mediados del siglo XVIII no existía en Europa un predominio absoluto del arte barroco como sí lo era en la América Ibérica. Una vibrante libertad eclecticista permitía el gusto efervescente por la pintura de *escenas de género*, las que rivalizaban con cualesquiera virtudes pudendas y celestiales exaltadas por el arte barroco institucional. Su temática vernácula recuperaba importancia en primer plano no sólo en Inglaterra, sino en la mismísima Ciudad Eterna. William Hogarth en la primera mitad del Dieciocho fue el pionero de las *conversation pieces* que mucho les debían en verdad a los holandeses y flamencos del temprano Diecisiete, constituyéndose así Hogarth en el antecedente de Goya y Daumier. Giambattista Piazzetta, Pietro Longhi y Francesco Guardi se destacan en Roma por sus *anécdotas ilustradas*.

II. 1. 1. Neoclasicismo o la continuidad del universo grecorromano

El nacimiento de una escuela, corriente o ismo estético ha sido generalmente doloroso y lento, como cualquier otra experiencia social. Porque se nos entrena en la sociedad para repetir y preservar patrones aprobados desde las alturas del poder como si fueran un beneficio comunal dentro de la *tabula rasa*; para que seamos transmisores de juicios y prejuicios convencionales, a veces sin permitirnos expresar criterios propios o mutaciones conductuales que contravengan el “buen orden” establecido. Es menester entonces para un innovador poseer dotes naturales muy fuertes, o un aglutinamiento ideológico asaz firme para un grupo de innovadores tales como lo fueron los impresionistas y expresionistas, que debieron enfrentarse a la educación tradicional y a la orientación estética que prevalecía en su sociedad y en su momento histórico. Lo que no debería inquietar al sistema de poder ya que por lo general nuestro espíritu siempre se retroalimenta globalmente de sus impulsos e ideas fraccionarias, a través del aprendizaje empírico, seleccionando y desechando en cada caso.

Como si los experimentos estéticos atomizados se integraran a la conciencia anímica de nuestra especie universal de una suerte de saturación, a fin de vivirla a partir de su heterogeneidad polivalente y multicolor. Cada una de las transformaciones estético-sociales que han acuñado un nombre o ismo en la historia del arte han atravesado por las mismas acciones y etapas. Los promotores del ismo naciente son rebeldes a título de románticos. Después sus acciones y sus obras van permeando paso a paso el entorno artístico y confrontando la actitud de firme rechazo al principio y posteriormente de simpatía hasta que finalmente logran desplazar el marco estético visual en que se había conformado la educación de los artistas transformadores. La tercera fase ve el desvanecimiento o anulación de ese ismo o escuela artística. Al menos éste es el caso de la mayor parte de las corrientes artísticas, aunque no se cumple de tal forma en el caso del nacimiento del arte neoclásico del siglo de las luces. Puede decirse que el neoclasicismo circunstante en el siglo XVIII debe su singularidad a varios factores.

No parece que este arte haya sido otra cosa que un interin para llegar al Romanticismo. Antes bien, tal vez el Romanticismo debió haber sido su punto de arranque sostenido por los filósofos pronaturalistas de la talla de Rousseau, Diderot, Goethe, Schiller o Winckelmann, entre otros. O bien diremos que el Neoclasicismo fue un óbice o paréntesis de interrupción en la marcha del **romanticismo** y su libertad rebelde y ecléctica que dominaría el siglo XIX. O tal vez fue sólo uno de sus avatares. Deseo apoyarme en los siguientes comentarios de Ortiz Macedo, por ser del todo coincidentes.

“Por último, tanto el clasicismo como el romanticismo se basan en formas históricas. Lo clásico será el lenguaje de los pueblos de estirpe grecorromana; y para ellos dichas formas no son sentidas como algo muerto sino como algo que siempre ha seguido existiendo aunque cambiante, .../ “Es por esto precisamente que el neoclásico se nos presenta como un mundo cerrado, petulante e intransigente, que trata de impedir el libre curso de la interpretación y el genio, -- mediante su lógica y sus academias --, para hacer frente a la corriente extraña que amenaza con destruir su milenaria supremacía (...) No deja de ser sintomático que en tiempos de Carlos III el pensamiento y el gusto neoclásico

*oficialmente suspendiera la representación de los autos sacramentales, prohibiera la construcción de retablos en madera dorada y policromada y expulsara a la Compañía de Jesús, una de las órdenes que más había pesado en la educación y había sido la gran propagadora del barroquismo.”*¹⁰³

Lo anterior no significa que en las mismas urbes y focos culturales la “nueva” corriente neoclásica estuviera arraigada permitiéndoles llevar las riendas del carro sin titubeos. Imaginémosnos que los propios borbones, antes de contratar a Antonio R. Mengs, se regodeaban con connotados artistas barrocos y rococós de la talla de Domingo y Juan Bautista Tiépolo, Corrado Giaquinto, Francisco Sabatini, Juan Bautista Sacchetti y Matías Gasparini, encargados de confeccionar ese delicioso híbrido que es el Palacio Real de Oriente.

La lucha del Neoclasicismo por su supervivencia en el terreno estético, si no ideológico y conceptual, también debió hacer frente a otras corrientes paralelas que minaban su hegemonía: tanto a los nazarenos, como al prerrafaelismo, al realismo y al romanticismo. Lo más singular es que el Neoclasicismo americano vio a sus artistas paladines traicionarse a sí mismos, cuando, siguiendo los instintos espirituales de su formación de taller, hacían causa común con los excesos rococó y barrocos, siendo que en verdad intentaban resolver sus objetos adaptándose a las comisiones de trabajo iluministas por la vía analítica de las líneas rígidas, geométricas, grises y austeras del decálogo clásico. Lo más sorprendente del Neoclasicismo es que sus formas básicas perduraron en la arquitectura y las artes visuales y aplicadas hasta bien entrado el siglo veinte, con distintas derivaciones y aportaciones ornamentales; y sus altares, por ejemplo, son los únicos que ninguna década social de bajos o altos estratos se ha atrevido a destruir.

II. 1. 2. Enfoque religioso

El neoclasicismo vive sostenido por y a pesar de dos elementos ubicuos e inevitables: el arte grecorromano y la huella religiosa católica. El interés que despertaron en la primera mitad del siglo XVIII los descubrimientos de Herculano y Pompeya y las colecciones de los Papas Clemente XI y XII (desde 1700 hasta 1734), con el pronunciamiento de algunos tesoros redivivos del arte helénico, condujo nuevamente a Europa a un renacer del academicismo clásico. Europa es hija de Grecia y nunca dejó de serlo. Las primeras sociedades cristianas crearon una visión estética autónoma y simbolista al separarse de la férula grecorromana y sus esculturas naturalistas, por considerar paganos (campesinos) a sus contemporáneos no seguidores del verbo de Dios, o si fallaban en catequizarlos por la buena nueva. El cristianismo, una religión oriental como todas las grandes religiones, se escindió del judaísmo al incorporar a su seno a diversas culturas y religiones por el sacramento del bautizo y no de la circuncisión; al crear una Santa Trinidad en vez de un

¹⁰³Ortiz Macedo, Luis: “El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida” en *40 siglos de arte mexicano*, México, Editorial Herrero, 1981, p. 298

Dios absoluto; (¹⁰⁴) y al estimular la expansión de su fe a través de estas imágenes --retratos humanos-- desde los albores de nuestra religión en los ágapes clandestinos de las Catacumbas, y no sólo a través de la mnemotecnia de las frases paralelas propia de la religión hebrea.

Ya conformada la iglesia católica apostólica y romana, mucho antes del advenimiento del neoclasicismo, nunca halló conflicto en compartir sus espacios de decoración con dioses, sibilas y héroes griegos. Aristóteles, Alejandro el Grande y Galeno tienen tanta autoridad moral sobre el hombre culto del Medio Evo como Salomón, Lucas o Pedro. Y fue por muchos siglos el Clero el principal cliente de arquitectos que en sus templos imprimieron los principios constructivos grecorromanos. Ha intervenido José de Santiago aclarando que *"La Iglesia asimiló formas clásicas pero no adoptó ningún elemento teológico pagano... No es extraño que algunos filósofos cristianos se sirvieran del pensamiento aristotélico; en la evolución de las ideas teológico-filosóficas en general no hay brincos ni rectificaciones absolutas"*.

Durante la Edad Media y el temprano Renacimiento, los números, como los habían concebido Pitágoras y Vitruvio, eran la base de la belleza y la armonía que derivaban en geometría, forma, arquitectura, poesía y la música como la más perfecta de las creaciones. *"Los artistas del Renacimiento se adhirieron firmemente a la concepción pitagórica 'Todo es Número': guiados por Platón y los neoplatónicos y al amparo de una larga cadena de teólogos, a partir de San Agustín, alentaron la convicción de que el universo, la creación toda, respondía a una estructura matemática y armónica." [...] "¿de allí partió el esfuerzo filosófico del Renacimiento por conciliar a Platón con la Biblia, porque ¿no había sido el propio Dios quien había iluminado a Salomón y le había ordenado incorporar a su edificio los cocientes numéricos de la armonía celeste?"* ¹⁰⁵

Émile Mâle en la imagen gótica extiende el análisis de la influencia de la matemática entre los cánones de la Iglesia católica durante el siglo XIII, perfilándose así en la poesía de Dante Alighieri. *"Dante's Divine Comedy is the most famous example, for it is built up in numbers. To the nine circles of Hell correspond the nine terraces of the mount of Purgatory and the nine heavens of Paradise. In that inspired point nothing was left solely to inspiration. Dante determined that each part of his trilogy should be divided into thirty-three cantos in honour of the thirty-three years of the life of Christ. In adopting the metrical form of the terza he seems to have wished that the pre-eminently mystic number should enter into the very texture of his poem."* ¹⁰⁶

En Dante, pues, todos los círculos están razonados por el misterio de los números. Su obra, paradigma de la iglesia triunfante, no deslinda al Paraíso del Parnaso olímpico. *"¡Oh buen Apolo! Haz de mí para este último trabajo un vaso lleno de tu valor, tal como lo exiges*

¹⁰⁴ Esto licitaba la adoración de más de una divinidad y por tanto de los santos mártires exigiendo así la elaboración de representaciones, a diferencia del rígido monoteísmo hebreo, y permitiendo así un paralelo con los templos paganos de devoción diversificada.

¹⁰⁵ Wittkower, Rudolf: *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Edic. Nueva Visión, 1958, p.34 y 121

¹⁰⁶ Mâle, Émile: *The Gothic Image- Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Nueva York, Harper and Brothers, 1958, p.13

para conceder tu laurel amado; pues si hasta aquí tuve bastante con una cima del Parnaso, ahora necesito las dos para entrar en el resto de mi carrera. Entra en mi seno, e inspírame el aliento de que estabas poseído cuando sacaste los miembros de Marsias fuera de su piel.”¹⁰⁷

II. 1. 3. La influencia de Aristóteles

Hemos dicho que la doctrina cristiana no halló obstáculo para adecuarse a la filosofía clásica. Desde luego, esto es así a despecho de que, en muchos terrenos, la cristiandad consideraba al paganismo helénico y romano como su antagonista y de que vino la doctrina del amor a combatir y desplazar a la crueldad innata de los romanos. Se supone que gran cantidad de santos de la nomenclatura ecuménica no existieron, sino que fueron adaptaciones de dioses de las provincias romanas para incorporar a sus pueblos al credo del Mesías. Es paradigmática la leyenda teutónica de Tann Hausser, según la cual este peregrino no logró el perdón papal en Roma por haber disfrutado del amor en los brazos pervertidos de Venus.

Empero, la enseñanza de la Escolástica a través de la Edad Media conducía la filosofía y la teología a través de la lógica formal con la venia eclesiástica, pues, ante la escasez de libros y gente alfabetizada, era necesaria la memoria ejercitada en la dialéctica para la labor de catequización. En el campo de la filosofía espiritual, se mantuvo una conexión casi ininterrumpida entre el pensamiento aristotélico y las distintas etapas de la Iglesia histórica. Así, el cristiano Apuleyo de Madaura (125-170) escribía *La metamorfosis* narrando el cuento de Amor y Psique; Agustín (n. en Tagaste, Argelia romana, 354-m.430) se inicia en la reflexión con Cicerón, el maniqueísmo y la filosofía neoplatónica, con sus obras *Confesiones* y *La ciudad de Dios*.¹⁰⁸

Wittkower condensa la incorporación de las artes a la retórica aristotélica basándose en sus cinco virtudes intelectuales, o sea: las artes, la ciencia, la prudencia, la sabiduría y el intelecto. “*La Ciencia y el Intelecto se hallan vinculados con la “verdad necesaria” (“il vero necessario”), es decir, la verdad que hay en los objetos mismos y que se impone al entendimiento mediante pruebas incontrovertibles. Pero la ciencia es adquirida, en tanto que el intelecto es innato y refleja el poder y la virtud del alma. Las artes guardan relación con la <verdad contingente> (“il vero contingente”), es decir, la verdad dependiente de la voluntad del hombre y que se manifiesta en sus creaciones.”¹⁰⁹*

¹⁰⁷ Alighieri, Dante: *La Divina Comedia*, Paraíso, Canto Primero, México, SEP-UNAM, 1921, p.381

¹⁰⁸ Ciertamente hubo víctimas de la Iglesia como Juan Escoto Eriugena (s. IX) cuya inspiración neoplatónica y algo panteísta lo hizo sospechoso de herejía, y Pierre Abelardo (1079-1142), emasculado por Fulbert y San Bernardo con el pretexto de su amor carnal por Eloísa, pero más seguramente por intentar introducir la dialéctica aristotélica en la escolástica. Sin embargo, los benedictinos, cistercienses, y otros teólogos como Anselmo de Laón, san Alberto Magno, Duns Scoto, Guillermo de Occam y Ramón Llull destacaron abiertamente por su amor a la escolástica.

¹⁰⁹ Wittkower, op. cit. p.71; ver p.72: “*Índice de ello -y característico, una vez más, de suposición aristotélica- es su comentario del segundo capítulo, en que Vitruvio analiza las seis categorías -ornatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, distributio- que constituyen la arquitectura.”*

Santo Tomás de Aquino (1225-1274) aplicó la metafísica, la física y la cosmología de Aristóteles a la teología cristiana; y santo Tomás Moro (More) (1478-1535) describe en su *Utopía* una ciudad insular ideal cuya población vive en comunidad platónica. La laguna del helenismo en la comunidad católica se hace visible en el campo de las bellas artes, la arquitectura y quizá la música, durante la contracción medieval. La Edad Media se aferra a Aristóteles como el “maestro de todos aquellos que saben”. En el siglo XIII Dante se hace acompañar en el Infierno y el Purgatorio por la razón (Logos), personificada en Virgilio. En este poema universal, ejecutando la justicia divina y alternando con los demonios, descuellan Plutón, Minos o las Arpias en el mismo desfile que los traidores Bruto, Casio y Judas, quienes, aun como símbolos de lo maligno y lo pagano, siguen siendo interlocutores de importancia para la Iglesia católica.¹¹⁰

II. 1. 4. Cómo afecta a la arquitectura y las artes visuales

La decoración de la Capilla Palatina de Palermo, en Sicilia, del período protocristiano, muestra un mosaico donde los ojos omnividentes de Dios centellean en la cola de un pavorreal alternando con los Centauros que encarnan la pasión brutal, la herejía y el hombre en conflicto entre el bien y el mal. Por abundar, los ángeles y querubines de la iconografía católica mantienen una linealidad acorde con las imágenes de Cupido o Eros. Todavía en el siglo IV d.C., en términos estéticos constructivos, la presencia clásica se hace evidente en las columnas corintias de la basílica de Santa Sabina en Spoleto y Santa Constantia de Roma que incluso proyectan su progenie más allá, en los capiteles corintios presentes en la Capilla Palatina de Aachen en el primer milenio, ordenada por Carlo Magno entre 798 y 805.

La erudita fantasía de Umberto Eco se remonta al siglo XIV narrando el momento en que Adso, embelesado, admiraba la fachada gótica de la abadía medieval en que “...un hombre que sonreía con malignidad mientras sus manos arqueadas mantenían abiertas las fauces de una hidra, y todos los animales del bestiario de Satanás, reunidos en consistorio y rodeando, guardando, coronando el trono que se alzaba ante ellos, glorificándolo con su derrota: faunos, seres de doble sexo, animales con manos de seis dedos, sirenas, hipocentauros, gorgonas, arpias, incubos, dracontópodos, minotauro...” Del interminable bestiario gótico, sobresalen quimeras, cinóperos, dentotiranos, policaudados, cerastas, bicéfalos, hidropos, grifos, cinocéfalos, leucrocotas, manticoras, parandrios, basiliscos, hipnales, présteros, espectáficos, esquitales, anfisbenas, jáculos, dípados, y toda una pléyade de impronunciables engendros de origen mixto entre la superchería u oscurantista y el Erebo mitológico del Fausto II.¹¹¹

La construcción de la basílica de San Miniato al Monte se inició en los siglos XI y XII y ostenta, incluso en su estilo románico florentino, cubo, tímpano y capiteles corintios. Wittkower indica que en Santa María Novella Alberti aplicó elementos basados en dicha estructura. “Y lo que es más aún, la fachada contiene elementos definidos tomados de San

¹¹⁰Para cuando Colón llegó a América, la culta infanta Catalina (hija de los Reyes Católicos y futura abandonada de Enrique VIII de Inglaterra) leía a Prudencio, Juvenal y Séneca.

¹¹¹Eco, Umberto: “El nombre de la rosa”, Barcelona, RBA-narrativa actual, 1993, p. 43

*Miniato y del Baptisterio de Florencia. Este último proporcionó algunos detalles, tales como las arcadas ciegas con las pilastras de las esquinas, y ciertas formas de incrustación como, por ejemplo, los arcos dentro de las arcadas. S. Miniato fué el modelo de la disposición de la fachada en dos pisos el primero de los cuales sólo recubre la nave y se halla coronado por un frontón.”*¹¹²

Aunque naturalmente, la base numérica y geométrica conceptual de Alberti date de periodos más abiertamente helénicos:

“Es bien sabido que Alberti, al igual que otros arquitectos posteriores, se inspiró para sus plantas centralizadas en las estructuras clásicas, aunque tal vez no en los templos clásicos. Sin embargo, entonces se creía que muchos de los restos circulares y poligonales de las tumbas romanas y de los edificios seculares habían sido templos en la antigüedad.”

*“Según la conocida definición matemática de Alberti, basada en Vitruvio, la belleza consiste en una integración racional de todas las partes de un edificio, de tal manera que cada parte tenga un tamaño y una forma absolutamente fijos sin que nada pudiera agregarse o quitarse sin destruir la armonía del todo.”*¹¹³

Alberti manifestó en Sant’Andrea, de Florencia, el esquema de pilastras y ventanas de medio punto que influenciaría la arquitectura secular occidental por generaciones. Difícilmente habría desconocido un arquitecto de la antigüedad los elementos esenciales de El Escorial de Felipe II, donde abundan las columnas dóricas, frontones de timpano, arcos de medio punto, pilastras, esculturas coronando los remates y patios rectangulares interiores sobre la pauta del impluvium.

Remontándose uno a 1485, hallará el Hospital de los Inocentes, obra de Filippo Brunelleschi, que inaugura las formas renacentistas. El magnífico claroscuro, los arcos delicados, los capiteles corintios y los frontones sobre las ventanas del segundo cuerpo constituyen una referencia directa a la arquitectura clásica romana. Con la Capilla Pazzi de Santa Croce y San Lorenzo, Brunelleschi instituyó un nuevo estilo basado en la comprensión de los principios de la arquitectura clásica y las teorías de los escritores antiguos como Marco Lucio Vitruvio, cuyo manuscrito *De architectura*, descubierto en 1414 en el convento de Montecassino influiría en todos los renacentistas.¹¹⁴

Cuando Antonio Pollaiuolo (1432-1498) pinta a “Apolo y Dafne” y esculpe “Hércules y Anteus”; cuando Sandro Botticelli (1444?-1510) crea “El nacimiento de Venus”, les han indicado a las subsecuentes generaciones de artistas el camino a seguir, que invariablemente conduce al Parnaso o al Erebo de Hades.

¹¹²Wittkower. op. cit., p.49

¹¹³ídem. pp. 13 y 15

¹¹⁴Raffols. J.F.: *Arquitectura de la Edad antigua*, Barcelona, Edit. Ramón Sopena. 1963, pp.152, 153. Según Raffols. Vitruvio modificó los criterios de Sangallo, Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Luca Paccioli, Rafael, Miguel Ángel, Serlio, Jacopo Sansovino, Bramante, Palladio y Vignola, amén de todos los renacentistas de Francia y Alemania.

II. 1. 5. Cómo afecta la personalidad

Las sucesivas cruzadas de la sociedad europea en su afán por reafirmarse como heredera del mundo grecorromano dan prueba de esta tendencia en sus múltiples formas de enfatizar ese anhelo. Durante la etapa del manierismo, cuando la búsqueda de la originalidad en el estilo se convirtió en un fin (1520-1620), el virtuosismo, la afectación, la torsión balanceada y el alargamiento, la innovación, la libertad de expresión, el gusto por lo esotérico y el subjetivismo no sólo preceden al mismo romanticismo del s. XIX, sino que retoman la libertad humanista del helenismo; excepto que esta vez va cargado de 'lacerías' que intentaban escamotear o disfrazar su apoyo en la armazón básica de elementos arquitectónicos de la augusta Roma. La temática paralela y mixta con las divinidades católicas recurre otra vez a Adonis, Perseo o el Rapto de las Sabinas, que no otra cosa hacían Rosso Fiorentino y Primaticcio en Fontainebleau.

Las expresiones burguesas y nobiliarias adicionales del entorno intelectual continúan sobre la secuela de lo ya expresado. Piénsese en las cortes de los Luises de Francia. El '*Ballet comique de la Reine*' se representa en 1582 sobre el tema mitológico de Circe, siendo el primer *ballet de cour*. Pigmalion, Amphion y Thalia seguirían dominando la escena aún en 1669 cuando Luis XIV bailó por última ocasión para los cortesanos, vistiendo sus tutús en las encarnaciones que de Apolo, Neptuno y Júpiter hacía el rey, rodeado de ninfas y náyades.

II. 1. 6. Academias de enseñanza

Al final, algunos rasgos del arte neoclásico se cumplen inexorablemente como un recetario *a fortiori*. Es así como tal ismo resulta indivisible de las Academias. Las Academias escolares formaban alumnos necesariamente instruidos a través de dibujos machacados de los yesos y del natural, llamados asimismo "academias". Lo que impacta a primera vista de estos formidables dibujos, impecablemente realizados, es la despersonalización de cada artista y de cada modelo. En su afán de equipararse con los modelos en yeso conservados en Nápoles, compendio del ideal grecolatino, ya desde el boceto el artista engaña su percepción y sus sentidos. Las poses son dramáticas y grandilocuentes, como la sublimación de la alegoría en la parálisis de la cinética. Si fueran modelos femeninos vestidos privaba el derecho de usar velos y gasas etéreas que en la acción llevan numerosos pliegues drapeados y ondulantes al viento.

En la instrucción, los cánones se cumplen rigurosamente midiendo cada fragmento del grosor de las piernas por pulgadas y minutos. Cada pie humano, idénticos entre sí, deberá tener el segundo orjejo más largo que el dedo gordo, pues que así se idealizaba en Grecia, contra las modernas teorías científicas de la evolución más avanzada según las especulaciones rusas. Pero lo más sorprendente es que todos y cada uno de los modelos masculinos, por ejemplo, tuviera exactamente la misma estructura apolínea y musculosa de un fisicoculturista exagerado, y el mismo rostro de machote, estarcido o matriz, independientemente de su edad imberbe o anciana, de su etnia o de su oficio. Igualmente todas las damas constituyen una misma Venus turgente como vaciadas de un molde

constante por clonación. Aun en México, cuya población es inconfundiblemente amerindia, o bien mestiza, todo tablero pintado presenta los arquetipos de desnudo heroico de forzudos helénicos hasta la saciedad del cliché.

Otro aspecto notorio del neoclasicismo en su posterior continuidad nazarena, romántica y prerrafaelista es que, mientras en Europa se mantuvieron los colores vivos, y particularmente con grandes estridencias de secundarios adyacentes en el prerrafaelismo (naranja y violeta, por ejemplo), los tonos se hicieron patéticamente grises a mediados del siglo XIX mexicano, de suerte que la gama cromática se evidencia opaca y monocorde. Como quiera que sea, el hecho indeleble en la arquitectura religiosa mexicana es que sus templos, sometidos a una secuencia de estilos varios por siglos, nos advierten que la última reforma que toleraron en sus fachadas, cuerpo y capillas, fue la del arte neoclásico.

II. 1. 7. El Neoclasicismo: ¿Naturalidad o idealismo?

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), quien era un bibliotecario alemán en el Vaticano, se considera uno de los teóricos esenciales del gusto neoclásico. Cuando publicó sus libros *Historia del arte de los antiguos* (1764) y *Reflexión sobre la imitación de los griegos en la pintura y la escultura*, ya se habían descubierto innumerables ruinas y esculturas en el Capitolio de Roma y, bajo los auspicios de Carlos III, las pinturas y palacios de Herculano y Pompeya dentro del Reino de Nápoles (1709 y 1748). Una noche de 1768 en los callejones de Venecia moriría apuñalado, víctima de robo.

Se considera al pintor **Antonio R. Mengs** el principal teórico de la corriente neoclásica, cuyo libro *Consideración de la belleza y el gusto en la pintura* fue de importancia total para dicho movimiento. Antes de que conociera a Winckelmann en 1775 ya había dedicado su línea de trabajo al Parnaso, estando al servicio del Cardenal Albani (papa Benedicto XIV) y al estudio de los restos de Herculano, como Principal de San Lucas, en Roma (SLR). Dotado de excelencia para el retrato, fue posteriormente electo pintor de la corte por Carlos III y tuvo influencia decisiva en David y sus sucesores. De hecho, David, J.A.D. Ingres y el barón Antoine Gros son, entre muchos otros, reivindicadores de la estatuaria marmórea y propagandistas visuales al servicio de la figura de Bonaparte. Es pertinente anotar que las obras de Winckelmann y Mengs son posteriores a la fundación del San Fernando madrileño. Intelectualiza Laïla El-Waakil: “*Antón Rafael Mengs, no sólo superficial o epidérmicamente como Vieu o Greuze, reacciona ideológicamente contra la decadencia. Publica en 1753 el título Reflexiones sobre la belleza del gusto en Pintura*”.¹¹⁵

Cuando el papa Benedicto XIV hace que se excave el subsuelo de Roma, Mengs preconiza la imitación del Alto Renacimiento italiano tomando como paradigmas a Rafael para el dibujo y composición, a Correggio para el juego de luz y sombra y a Tiziano para los colores. En su Parnaso de villa Albani representando a Apolo y sus nueve musas, el paisaje es realista y científico. “*Las visiones del rococó que mostraban mundos ideales, fantásticos, fuera de lo común e incomparables, han cedido su puesto a una imaginación*

¹¹⁵ El-Wakil, Leïla: “El siglo XVIII”, en *Historia de la pintura*. Bilbao. Asuri de Ediciones, T.3, p. 537

más prosaica.” Ya no hay nada de divino, las figuras son consistentes y materiales. No hay confusión ni duda de interpretación. Es el triunfo de Apolo, sí, y de la claridad, la razón del neoclasicismo en breves palabras.

*“El interés por la exactitud histórica distinguió al neoclasicismo de la ideología convencional del renacer clásico. Este último se fundaba en estilos tradicionales derivados de conceptos de la belleza y lo apropiado establecidos por artistas del Alto Renacimiento, como Rafael y Miguel Ángel. El neoclasicismo no rechazó estos ideales aceptados, pero se preocupaba de producir reconstrucciones exactas de antiguas obras de arte. Esto no significaba que el artista neoclásico fuera un plagiario consciente pero estaba sujeto a unas normas muy estrictas”.*¹¹⁶

En la escultura del francés Houdon, el italiano Canova y el danés Thorwaldsen, el realismo psicológico que intenta expresar el autor complementa el ideal abstracto de los drapeados dóciles al viento y las siete direcciones del cabello con la melancolía bucólica. Faunos y Gracias o filósofos ancianos y pequeñuelos juguetones entablan un diálogo de compromiso entre la realidad pristina como resultado de la observación de la naturaleza, y la dignidad ideal del pasado remoto. No se trataba de copiarlo, sino de reproducir su proceso creativo y bajo el silogismo de lo verdadero-bueno-bello, o el balance entre Rousseau y Winckelmann. Con el tiempo y la mecanización inconsciente, cuando le tocó su turno de ser desechado, todo el neoclasicismo se tildó de plagiario y acabó en un viciado academicismo.

II. 1. 8. Discusiones antagónicas

El ámbito intelectual al inicio del siglo XIX está dominado en términos filosóficos por **Johann Wolfgang von Goethe**, un romántico. En 1774, al editar *Werther*, suicida melancólico, inicia el culto del héroe guiado por su corazón y las disquisiciones filosóficas.¹¹⁷ El espíritu de este temprano romanticismo permea los medios de la razón hasta finales del siglo XIX, según lo declara el aristócrata Hippolite Taine en 1882.¹¹⁸

“Así, pues, este grupo de sentimientos, de necesidades y de aptitudes constituye, cuando se manifiesta totalmente y con resplandor en una misma alma, el personaje reinante, es decir, el modelo que los contemporáneos rodean de su admiración y de su simpatía: en Grecia, el joven desnudo y de bella raza, hábil en todos los ejercicios corporales; en la Edad Media, el monje extático y el caballero enamorado; en el siglo XVI, el perfecto cortesano; en nuestros días, el Fausto y el Werther miserables y tristes.”

¹¹⁶ Gowing, Lawrence (Director): *Enciclopedia de las Bellas Artes*, México, Edit. Cumbre-Equinox, tomo 10, tema: “Neoclasicismo”, p. 1451

¹¹⁷ En 1774 emite la primera parte de *Fausto* en que expone la salvación humana ante un Lucifer sagaz y elucubrador en la noche de Walpurgis. En la segunda parte de *Fausto* (1824-1931) un nuevo Virgilio nos conduce a través de la extensa monografía mitológica griega, como lo hiciera con Dante. También es responsable Goethe de la *Teoría de los Colores* (1774).

¹¹⁸ Taine, Hipólito: *Filosofía del arte*, México, Edit. Nueva España, 1944, p.80

Las categorías clásicas ya de suyo eran impertinentes para los pensadores de cuño humanista ilustrado. En su severo ataque contra lo que calificaba de inutilidad del desarrollo intelectual, J.J. Rousseau se apoyó en Sócrates para recitar lo siguiente: *“Ni los sofistas, ni los poetas, ni los oradores, ni los artistas, ni yo mismo sé que es lo verdadero, ni lo bueno, ni lo bello. Pero entre nosotros existe una diferencia: aunque estas personas no sepan nada, todas creen saber algo, mientras que yo, si no sé nada, al menos no tengo esa duda”*¹¹⁹

En 1778 mueren Voltaire y Rousseau. **Johann Christoph Friedrich von Schiller** queda de pie hasta 1805. Es famoso su antagonismo con Goethe sobre la primacía del espíritu, el ideal y la fidelidad a la naturaleza, con relación a la creación artística. Esto tiene también una repercusión en nuestro medio expresivo pues, de suyo, en el México decimonónico, la lógica de la naturaleza y la fina idealización, la verdad histórica y la asepsia ética de la dignidad y el pundonor serían los parámetros básicos de la axiología estética y la crítica intelectual para juzgar cualquier producto artístico.

En el fondo de estas discusiones, ya matizadas por el peso de dos milenios de cristianismo, se hallaban los enunciados de los filósofos académicos griegos, en particular de Aristóteles, que consideraba no sólo los adjetivos anteriores como condición para la obra de arte, sino que todo trabajo estético debía constar de tres fases: prólogo, desarrollo y final. En I.7.5. de este estudio ya tratábamos el enfoque del Padre Márquez al respecto. Plotino, estudioso de la dialéctica en la línea de Platón, busca el Bien en el Primer Principio, Dios, y le da al alma el papel de árbitro en las categorías estéticas:

*“Además, toda virtud, es una belleza del alma...¿Cómo puede haber proporción en la virtud puesto que no tiene ni magnitud ni número?...¿cómo habría belleza en la inteligencia pura (si la belleza no es sino la proporción)?... / II. La belleza es algo sensible al primer aspecto, que el alma reconoce como íntimo y simpático a su propia esencia, que acoge y se asimila...¿Cómo es posible que los objetos sensibles sean bellos, al mismo tiempo que los objetos inteligibles? Es porque los objetos sensibles participan de una forma.”*¹²⁰

Carl Marx era así mismo consciente de la permanencia helénica en nuestras artes como puede leerse: *“No es casual por ello que de Plejánov arranque la tendencia a reducir la estética marxista a una sociología del arte, tendencia que pasa por alto la autonomía relativa que Engels ya había señalado sobre todo en sus cartas de la década del noventa del siglo pasado, y que antes que él, el propio Marx había afirmado al establecer la ley del desarrollo desigual del desenvolvimiento artístico y del desarrollo económico-social, y llamar la atención sobre la perdurabilidad del arte griego pese, o gracias, a su condicionamiento social e ideológico.”*¹²¹

¹¹⁹ Rousseau, J.J.: *Discurso sobre las ciencias y las artes*, México, Edivisión, 1999, p. 59

¹²⁰ Plotino: *Selección de las Enéadas*, México, SEP-Univ. Nacional de México, 1923, reimpresión 1988, p.108. (Principios de la teoría de los inteligibles por Porfirio)

¹²¹ Sánchez Vázquez, Adolfo: *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1972, p. 17

No se puede uno sustraer a la evocación de Pitágoras, Vitruvio y Alberti, ante los comentarios del compositor ruso Igor Strawinsky: *“No es, en efecto, con promulgar una estética, sino al elevar la condición humana y al exaltar en el artista al buen obrero, como una civilización comunica algo de su orden a las obras del arte y del pensamiento. El buen artesano en esas benditas épocas no pensaba sino en alcanzar lo bello a través de las categorías de lo útil. Su cuidado dominante se dirigía a la rectitud de una operación bien conducida según un orden verdadero.”*¹²²

La Iglesia católica ortodoxa era igualmente prona a rendir homenaje, más que a los romanos, a los sabios griegos que habían expresado conceptos sobre un solo dios:

*“Byzantine art was far more ready than Gothic art to welcome the great man of classical times. It became in the east a tradition to paint in the churches the pagans who had expressed the finest conception of God, and whose works might be considered as a “praeparatio evangelica.” The Manual of Mount Athos whose formulae certainly date back as far as the Middle Ages directs the painter to represent near to the prophets the figures of Solon, Plato, Aristotle, Thucydides, Plutarch and Sophocles, and to give each of them a phylactery on which is written some line referring to the “unknown God.” On Plato’s scroll is to be written: “the old is new, and the new is old. The father is in the son and the son is in the father: unity is divided into three and trinity reunited in the one.” Aristotle says: “The Divine generation is by its nature eternal, for the Logos himself draws its essence from himself,” and Sophocles: “There is an eternal God; one in nature, the creator of heaven and earth.”*¹²³

Mientras Goethe asentaba que “toda teorización revela una falta o una interrupción de los poderes productivos”, Schiller era un filósofo especulativo, pragmático y kantiano que sostuvo con él una relación violenta y envidiosa en las palabras de ambos. “Una atmósfera beneficiosa para Schiller actuaba sobre mí cual un veneno”, confesaba Goethe. *<Este hombre me obstruye el camino y me hace recordar con frecuencia que el destino me ha tratado duramente>*. pensaba Schiller, según se registra en las biografías de Goethe.¹²⁴

La investigadora Ida Rodríguez nos recuerda: *“Ya Schiller en una famosa carta a Goethe escrita el 14 de septiembre de 1799 analizaba el problema y comprendía que el artista se mueve dentro de “idea y realidad” y que sólo un balance entre ellas puede dar una composición estética valiosa. / <Dos características son comunes al poeta y al artista: el elevarse por encima de la realidad y el permanecer encerrado en sus sentidos; allá donde ambas cosas se unen, prodúcese lo estético>”*.¹²⁵

La pureza crítica de Schiller afea inclusive al imponderable Humboldt tildándolo de basto, arrogante, vacío, pobre de conceptos y carente de fantasía. No hubo respuesta. Cabalmente,

¹²² Strawinsky, Igor: *Poética musical*, Madrid. Taurus ediciones, 1981, p. 79

¹²³ Mâle, Émile: *The Gothic Image- Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Nueva York, Harper and Brothers, 1958, p.333

¹²⁴ Hohendorf, Horst : *Goethe - Colosos de la historia*, México, Mondadori- Promexa, 1981, p.128

¹²⁵ Rodríguez Prampolini, Ida : *La crítica de arte en México en el siglo XIX - Estudio y documentos I (1810-1858)*, México, UNAM- IIE, 1964. T.1, p.56

la controversia entre los dos pilares literarios del romanticismo cayó en el marasmo del empate. Pero las disquisiciones sobre el principio de lo bello bueno y verdadero desde Aristóteles hasta el Padre Márquez se acallaron sólo con los embates del impresionismo y el expresionismo ya casi al alba del siglo XX.

II. 2. Aproximación a las artes novohispanas del siglo XVIII al XIX

En nuestro territorio todas las corrientes artísticas manifiestan un retraso importante respecto a su surgimiento allende el mar, lo que no es atribuible necesariamente a las dificultades de comunicación, sino más bien a la lentitud educativa y al carácter reactivo a la mutación, propio de nuestra idiosincrasia. Comparando tablas cronológicas del viejo continente con nuestro medio, puede verse que, mientras estallaba en Europa el Renacimiento humanista, en el *cinquecento* mexicano se enseñorean de las fábricas los elementos románico, gótico, mudéjar, plateresco y tequitqui. Pero como ya se ha señalado, todo el arte venido de Europa continuó ejerciendo el derecho de gentes grecorromano. Inclusive desde el siglo XV y XVI, las líneas de las catedrales de México, Guadalajara, Morelia y Puebla ostentan el herreriano de El Escorial, que constituye una versión más del arte grecolatino.

En la propia Europa había reaccionado tarde la Iglesia, puesto que en respuesta al manifiesto de Wittenberg (1517) contra Carlos V y la Santa Sede, los concilios de Trento, que demoraron dieciocho años (1545-1563), quedan perfilados medio siglo después. Más aun, el manierismo ocupa la escena estética sumariamente un siglo, de 1520 a 1620, que es cuando comienza a manifestarse el arte barroco. El término barroco procede del italiano *barocco* o el portugués *verruca*, aplicado por los joyeros a una perla irregular, y es sinónimo de tímpanos rotos, columnas estípites de Balbás, roleos de alfeñique, pámpanos de *bibelot* en estuco y oro, santos y ángeles teatrales, penumbra y luz divina. Lo fastuoso. Tal vez el barroco fue el estilo que más prontamente asimilaron los novohispanos, el que arraigó con más fuerza y perduró más tiempo. Aquí adquirió carta de naturalización y derivó en ramales como el churrigueresco, que había iniciado José Benito Churriguera (1665-1735) en el retablo mayor de San Esteban de Salamanca, y los ultrabarrocos que se manifestaron en tres corrientes en Puebla, Oaxaca y Norte de México.

Hecho para impresionar los sentidos, es superficial y decorativo, pero también profundo y trascendente. Luis Ortiz Macedo explica que en él el indígena, el mestizo y el criollo actuaron de conjunto para obtener la belleza; y cómo moviéndose dentro del barroco el indio ya no se encuentra excluido teniendo que trabajar a fuerzas con modelos importados, que así había sido el caso desde el siglo XVI. *“Los recios templos-fortaleza, cubiertos con artesonados hispanoárabes o bóvedas góticas, ni los comprenden ni los aman; los ven como la afrentosa realidad de un pasado de lucha. El barroco suaviza las proporciones, su sensual decoración se aproxima a su realidad y amará estos recintos creados por él y para él, con elementos que le son propios.”*¹²⁶

¹²⁶ Ortiz Macedo, Luis: “El siglo XVIII o un Nuevo Estilo de Vida”, en *40 siglos de Arte Mexicano*, México, Editorial Herrero, 1981, T.4, pp. 267, 268

Probablemente hay que penetrar en un arcano más profundo para esclarecer la devoción mestiza hacia el barroco. El mexicano es primordialmente panteísta, sincrético y mariano. Sin ser humanista, la religión mesoamericana estaba más cerca de la mitología griega y el animismo que del juramento o “Credo” católico. El mexicano buscará siempre la protección de mainá Nonantzin-Tonantzin y de muchos intercesores, por lo que la santa imagen extremeña de Guadalupe de Béhar, o su iconización en la Virgen de Berlín (¹²⁷) y las infinitas funciones del santoral católico recibieron inmediata veneración. Nuestro pueblo difícilmente podría haber actuado dentro de los criterios estéticos de una religión iconofóbica como el judaísmo, el islam o el protestantismo, razón por la cual, incluso en lo más profundo de su mentalidad mágica, dice creer en el Espíritu Santo, pero no lo asimila ni le rinde pleitesía pues no lo puede representar con imágenes ni llevarlo a procesiones. Amén de que el disfrazado politeísmo de la fe cristiana con sus centenares de santos e incontables avatares marianos se avino al espiritualismo mexicano para desplegarse en los mágicos meandros de los retablos; los Cristos macilentos, flagelados y sangrantes se ajustaron bien a su intimidad de víctima dolorosa y a su innato barroquismo abigarrado de fuegos fatuos para ocultar la desnudez de su inseguridad y su incapacidad para tomar decisiones.

Para Elisa Vargas Lugo, el barroco, con su afán religioso, fue el último intento de unir el sentimiento piadoso con la experiencia provocada con las formas concretas. Menciona la perseguida belleza sagrada apegada a los cánones tridentinos en Santa Prisca de Taxco, debida al empeño de José de la Borda. “...en Santa Prisca se pusieron en juego todos los recursos plásticos expresivos y persuasivos de ese arte, para conseguir la mejor exaltación de los valores religiosos. Las altas bóvedas para producir una solemne grandeza; la media luz y las actitudes estáticas de los santos para favorecer el recogimiento, la meditación y para deslumbrar los sentidos; el oro resplandeciente de los retablos y la enorme población de angelillos de todas jerarquías, para recordar los planos celestiales.”¹²⁸

II. 2. 1. Irrumpe el Neoclasicismo

Éste es el medio artístico dieciochesco con que se encontraron tanto la avanzada piloto en los albores de nuestra academia como los tres grandes valencianos a su llegada a México a fines de siglo, trayendo consigo las enseñanzas de Vignola, Sangallo, Palladio, y de Mengs, y armados con la espada ilustrada del neoclasicismo, dispuestos a romper con todo el sinuoso aparato visual católico, háptico, persuasivo y sensual.

Ahora el poder monárquico borbón y la burguesía pudiente a ambos lados del Atlántico, se alzaban contra la ostentación acaramelada de la Iglesia Tridentina y la manipulación

¹²⁷ Maza, Francisco de la: *El guadalupanismo mexicano*, México, Cultura SEP- FCE, 1981, p.133, cita *Historia del arte hispano americano*, de Diego Angulo: “La Virgen de Guadalupe tiene no poco de gótica: aunque es cierto que los dibujos no se pliegan, lo que hace pensar al padre Cuevas que son añadidos posteriores, cosa que va de acuerdo con el probable modelo, o sea la Virgen de Berlín, grabado flamenco del siglo XVII, que no tiene los arabescos...”

¹²⁸ Vargas Lugo, Elisa: “José de la Borda, su templo y sus minas” en *Santa Prisca Restaurada*, México, Instituto Guerrerense de cultura, 1990, p. 101

sangrante del manierismo latente y el barroco. El arte neoclásico se tardará otros setenta años en afectar la escena visual pues se empeña en reivindicar ante los ojos del novohispano los mensajes bíblicos del Antiguo Testamento, la geometría ortogonal escueta y tersa y los colores pálidos y grises. Todo ello como la antítesis del alma novohispana, más identificada con los espacios turgentes y dinámicos de la compleja cinética barroca, a la vez poco receptiva a las historias bíblicas tan promiscuas y difíciles de interpretar que el clero no favorecía su lectura por parte de los legos.

El nuevo clasicismo vuelve a los cuadros literarios como requisito del pensamiento ilustrado y fenomenológico, y la estética depende de que quien la produzca sea un iniciado en la información esotérica, la mitología helénica y los cánones de la Torah, aparte de tener un dominio de la ciencia. Y para colmo, le ordenan al nativo deshacer su tarea, forzándolo a destruir sus bellos retablos centenarios a cambio de nuevos altares y cipreses de corte geométrico. Es reprochable que en época del raciocinio, la arqueología, los museos y los viajes de exploración científica, los promotores del cambio al servicio de la erudición en la Nueva España, no hayan al menos conservado en bodegas esas invaluable joyas.

Así, entre 1781 y 1785, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos tiene un inicio coyuntural en la ciudad de México – La Ciudad de los Palacios, a partir de Alejandro de Humboldt –. Y se fundó en este lado del planeta con generoso y solícito apoyo de don Carlos III para consolidar el punto de vista estético que redondeara todas las reformas ilustradas que traía en mente, disciplinando la educación profesional y conceptual de los productores de arte, en agravio de las corporaciones gremiales y como problema para la iglesia: los clérigos apáticos, sabedores de que, desde la época de Pedro de Gante, la enseñanza de los criterios esotéricos de la pintura sagrada habían sido facultad exclusiva de las escuelas religiosas y sus talleres para indios. Tal como había sido en los tempranos días inmediatos a la Conquista, cuando los misioneros descubrieron la habilidad y talento de los autóctonos para trabajar numerosas artes mayores y aplicadas.¹²⁹

II. 2. 2. Los gremios

Las corporaciones gremiales surgieron en Alemania y Francia en el siglo IX; y para el siglo XII existían hermandades y guildas de ayuda mutua y carácter religioso que paso a paso permitían al menestral fortalecerse por medio de la educación formativa, vigilancia del control de calidad, reglamentación de precios al consumidor y especialización. La adopción de fueros y leyes sobre la base de su poder económico los legitimaba para enfrentarse al rey, la nobleza y la burguesía, apoyados en sus propias cofradías religiosas y en su sentido de clan hereditario.¹³⁰

¹²⁹ Toussaint, Manuel: *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1990, p.17: “Entonces se recurrió a la pintura ; los frailes organizaron verdaderos centros de estudio, y así tenemos la famosa Escuela de Artes y Oficios fundada por Fray Pedro de Gante, como un anexo de la Capilla de San José de los Naturales en el convento grande de San Francisco de México. Esta primitiva escuela de pintura utiliza grabados, sobre todo para que sirvan de modelo a los pintores. Y las imágenes que existen se reproducen en gran número. En ninguna otra manifestación pictórica se nota una unión tan íntima entre el indio y la obra de índole europea ; por eso la hemos llamado pintura cristiano-Indígena...”

¹³⁰ Santiago Cruz, Francisco : *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, México, Col. Medio Milenio-Ius, 1960, pp. 9, 10: “En España los gremios aparecen en los siglos XIII y XIV en las ciudades de Valencia y

Fue permanente la lucha frontal de los artistas iluminados contra los gremios, principalmente en México donde había un fuerte arraigo de estas corporaciones, pues el sistema gremial de producción parece tener antecedentes en el México precolombino. Carlos V ordenó deshacer las cofradías en la América y la Península, pero no le hicieron caso. Sería de recordarse la reyerta que en el siglo XIII tuvo lugar en Valencia entre los gremios de artesanos y la nobleza aliada a los musulmanes. Conflictos que continuaron hasta al siglo XVI. Con los primeros conquistadores que llegaron a la Nueva España tuvieron acceso también los primeros artesanos peninsulares a la Nueva España. *“Fue así como El Cabildo Metropolitano reunido en la Casa de Cortés en Coyoacán, expidió el 15 de marzo de 1524 la primera Ordenanza para los herreros.”*¹³¹

Reiteradamente se prohibió que indios, negros y los llamados “de color quebrado” fueran instruidos en cualquiera de los oficios, ni admitidos como aprendices ni examinados por los veedores, pero una y otra vez los mandatos reales fueron descatados en vista de las necesidades de facto del consumo. La Ordenanza de Obradores y Pintores del 30 de abril de 1557 veda la enseñanza a todo el que no fuera español so pena de 50 pesos, pero nuevamente fue ignorada. Contribuían a su pronta obsolescencia no sólo la inveterada disposición artística del nativo autóctono, sino la noble labor de misioneros tales como fray Pedro de Gante quien, en su citada capilla de San José de los Naturales, se empeñaba en el buen desarrollo artesanal de sus indios; los que espían y dominaban los secretos de los menestrales españoles por más que éstos se ocultasen a su vista. Fray Pedro disfrutaba al comprobar el avance de sus protegidos: debo hacer hincapié en que la prohibición de la instrucción se extendía a judíos, moros, herejes y chinos. La furia e intransigencia del Santo Oficio en este respecto preservaba una inspección de arresto, decomiso y fiscalización que perduró hasta los días de la Independencia.¹³²

Con el paso de los siglos los indios no sólo podían ser aprendices, sino oficiales y maestros, y recibir aprobación por parte de Mayorales, Alcaldes y Veedores.

Las cofradías proveían todo tipo de beneficios de seguridad social para sus agremiados, tales como la caja de ahorros, atención médica aun para los familiares, dote para las casaderas, pensión de jubilación y gastos de entierro.

Barcelona (...) Hay documentos que permiten conocer la existencia de cofradías en Segovia en 1250... En España, lo mismo que en Francia, Flandes y Alemania las hermandades no siempre gozaron del favor real. Más de una vez fueron perseguidas y vistas con hostilidad por las autoridades, prohibiéndoles que existieran.”

¹³¹ *Ídem*, p. 13

¹³² AGN, G. D. Inquisición, Exp.2, vol.1444, f.119: *“En el puerto de la Nueva Veracruz, en veinte y tres de septiembre de mil ochocientos nueve años: ante el señor Comisario Dn Ignacio José Jimenez, comparecieron por Mandado del Caballero gobernador de esta plaza don Magin Pascual Capitan, y don Jose Salomon segund piloto de la Pol... Sacra Familia que llegó ayer a este puerto, y havendolos examinado a cada uno depor se secreta y apartadamente debajo de juramento que hicieron de decir verdad y guardar secreto, y depenz que se les impuso de excomunió Mayor late. sentencia, dixeron... todos Españoles Christianos Catholicos, y ninguno Judio, Moro, Morisco, ni Hereje, segun manifiestan en su exterior, pues no les han visto hacer, ni oido decir cosa alguna contra la Fe Catholica y Lei Evangelica. &...”* Por demás esto era una fórmula fiscal para la entrada de todas las naves.

El intendente de Guanajuato Juan Antonio Riaño le decía al virrey segundo conde de Revillagigedo lo siguiente: (la intendencia) “...ha destruido toda clase de monopolios que bajo el especioso nombre de gremios sin organización hacían los artesanos de los resultados de su industria en grave perjuicio de los consumidores...”¹³³

La decadencia del sistema gremial en favor del productor individual y conceptual queda sellada en la Asamblea Constituyente de la Revolución Francesa de 1791, a una década de establecida la Academia de San Carlos de México. Las Cortes Extraordinarias de Cádiz (1813) y el mandato de Félix María Calleja del Rey (1814), prohibiendo la existencia de los gremios y promulgando la libertad de oficios, artesanías y fábricas, es refrendada en la Constitución de Apatzingán por el cura Morelos en octubre 22 de 1814, como nos lo recuerda Francisco Santiago. Para entonces, ya los ingresos por mercancías para los agremiados se veían mermados por la interferencia del comerciante acaparador o intermediario. Finalmente en el campo de las artes, la Real Academia les dio el tiro de gracia.

Agrega el doctor Miguel Corelia que “la eliminación del poder de los gremios supuso una especie de liberalización del mercado, al romper la intervención gremial sobre los precios y el monopolio en la producción y el comercio; se trataría de una cuestión ligada al ascenso de la burguesía y el libre mercado. La voluntad de la corona por imponer un “gusto nacional”, proceso en el que las Academias reales uniformizaron la educación artística, imponiendo un cierto carácter intelectual a la formación artística en oposición a la enseñanza de tipo más técnica y artesanal, de puro oficio, de los gremios”.

II. 2. 3. Opinión de los intelectuales

Entre los más acérrimos críticos decimonónicos del barroco cabe destacar a don José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). Pluma acerba como crítico social, prolífico dramaturgo y fundador de periódicos con un estilo neoclásico. Fue encarcelado varias veces por sus ideas liberales constitucionalistas y por haberle entregado armas a Morelos cuando fue enviado a combatirlo. Fue él quien se refería a los altares barrocos como un montón de leña propio para prenderle fuego; para Justino Fernández el barroco es la grandeza mejor mexicana y el Altar de los Reyes de la catedral de México la obra más lucida y costosa de América, “pero que en pluma de Fernández de Lizardi (1813)... resulta ‘un acopio de leña dorado a lo antiguo y bien indecente’ (Fernández, “El Retablo de los Reyes”, México, UNAM, 1959)”.¹³⁴

“La primera generación de criollos ilustrados, postergados por el proverbial autoritarismo peninsular, mostraron muy poco entusiasmo por las formas académicas, a pesar de su ilustración./... Pero la generación siguiente acató e hizo suyas las premisas neoclásicas, tachando al estilo barroco de irregular, confuso y absurdo, e iniciando su destrucción.

¹³³ Pietschmann: “Protoliberalismo, reformas borbónicas y revolución: la Nueva España en el último tercio del siglo XVIII” en Josefina Vázquez: *Interpretaciones...*, Op. cit. p.52: carta del 24 de diciembre de 1792. en AGI, México, doc.1435

¹³⁴ Martínez Peñaloza, Porfirio: “Artesanías y arte folk en el siglo XIX”, en *El Arte Mexicano*, T.12, p. 1789

*Esta es la actitud, por ejemplo, de un Fernández de Lizardi a la que podríamos oponer la de José Antonio Alzate y Ramírez como representante de la generación anterior.”*¹³⁵

Del arquitecto Tresguerras, rechazado por los académicos sancarlistas, se decía que era arquitecto “porque lo dijo el diablo”, lo que nunca se dijo de Tolsá; pero él resultaba más neoclásico que el mismo Winckelmann: “Por último, Tresguerras hace suyas las palabras de un tratadista, Tosca: *Columna salomónica*. Este género de columnas está reprobado en la buena arquitectura... No conocieron este género de columnas los griegos y romanos antiguos, sus inventores fueron los judíos y por esto se llaman Mosaicas o Salomónicas...”¹³⁶

Las polémicas sobre los estilos opuestos en cuanto a arquitectura, escultura y pintura marcaron, con sus ditirambos y diatribas, el inicio de una crítica literaria plástica en las publicaciones de la ciudad de México. Resulta ser una de las consecuencias más sanas y avanzadas de las reformas propugnadas por San Carlos. Hoy a la distancia se nos hace difícil comprender las dificultades de adoctrinamiento por las que atravesaron los organizadores de la formación visual con sus limitados recursos de ejemplificación. Pero nadie recogió entonces la opinión del vulgo.

Un grabado a buril, propiedad del Museo de San Carlos-INBA, ostenta las paradojas responsables de la distorsión estética que prevaleció el siglo XIX en la instrucción académica no sólo mexicana sino de todo el mundo occidental. Conjuga varias tendencias y resulta de un criterio indefinido, de ilegitimidad. A través del grabador suizo Samuel Amsler, el nazareno alemán Peter von Cornelius ofrece en pleno siglo XIX una composición en diagonales manieristas donde judíos y egipcios más que trimilenarios lucen atuendos que los protorrenacentistas florentinos imaginaron que habían vestido los griegos y romanos contemporáneos de Cristo, en un ámbito neoclásico dieciochesco reforzado por una esfinge o quimera helénica al estilo *imperio* napoleónico, mientras Faraón porta una férrea corona de corte inglés medieval. Se trata de “José interpreta los sueños del Faraón” de Samuel Amsler (1791-1848), adquirido por la Academia de San Carlos para bien orientar el desarrollo visual de su educando, eternamente barroco.

Semejantes discrepancias eran comunes en los dibujantes europeos del siglo XVI sobre el mundo indígena americano tratando de interpretar medievalmente la fisonomía y los significados ecológicos y morales de una realidad nunca vista, basada en la fantasía y la vaga memoria narrativa de un tercero. Asimismo un mal *attrezzo* en una producción de bajos recursos del cine mudo se dispensaría porque los cineastas de entonces no se preocupaban por problemas de autenticidad histórica, arqueológica o etnográfica en sus cintas de multitudes sobre la vida del Redentor. El asunto del citado grabado tiene menos atenuantes por cuanto constituía una herramienta artística y dogmática ya transcurrida la era de la Ilustración, cuando la exactitud histórica basada en la evolución de la arqueología, y la realidad lógica conformaban una prerrogativa estética *sine qua non*. Considérense, si no, los fundamentos de la crítica del siglo pasado a que aludíamos en la unidad anterior.

¹³⁵ Ramírez, Fausto: “El arte del siglo XIX” en *El Arte Mexicano*, T.9. op. cit., p. 1221

¹³⁶ Fernández, Justino: *El retablo de los reyes- estética del arte de la Nueva España*, México, IIE-UNAM, 1959, p.89

II. 3. Las academias

En sus muy profundas--para quien esto escribe, inextricables-- disertaciones sobre la primera Academia de Platón, el erudito norteamericano Harold Cherniss intenta una definición del concepto 'academia' (tercera conferencia, 1942).

"No es ningún prodigio que mediante una retroyección más o menos inconsciente los eruditos modernos hayan incorporado el significado particular que tiene "Academia" en su propio medio al jardín de Platón, situado en el suburbio al noroeste de Atenas, llamado "Academia" en honor de un héroe mítico. Así pues, para los filólogos alemanes del siglo pasado, Platón fue el primer organizador de investigaciones científicas, y su Academia era una especie de universidad alemana con un programa regular de conferencias dictadas por el profesor y seminarios en que entre los estudiantes más maduros se distribuían parcelas de terreno científico para que las cultivaran bajo el ojo avizor del maestro."¹³⁷
Cherniss es dubitativo sobre tal concepto y aduce que para Ernst Howald "la Academia era un culto mítico y no una escuela en el sentido en que utilizamos actualmente este término."

"A partir de la tradición según la cual Platón erigió en su jardín un santuario de las Musas, se ha llegado a la conclusión de que la Academia estaba constituida legalmente como un θιασος o fraternidad religiosa y de que las comidas a que se refieren autores posteriores eran simposios que se llevaban a cabo a intervalos regulares en relación con este culto privado."¹³⁸

Debemos considerar todo lo anterior como un problema semántico y filosófico; el conferencista nos hace saber que "se exhortaba a los jóvenes estudiantes a practicar la formulación de definiciones precisas." Esto puede comprenderse como un ejercicio dialéctico de la índole del análisis taxonómico que los alumnos platónicos hicieran de un calabacín, por ejemplo. En todo caso, el método inductivo propuesto por Sócrates en el Ágora a partir de las *definiciones universales*, es aprovechado por Platón en sus disquisiciones académicas, de donde derivarían las cuatro ramas del saber: epistemología, metafísica, ética y lógica. Aristóteles, maestro de Alejandro Magno, se apartó de la Academia, fundando y dirigiendo el Liceo, segundo centro dialéctico en el orden histórico. Sistematizó los estudios de biología, lógica, ciencias políticas, metafísica, poética y bellas artes. La sabiduría de ambos perduró a todo lo largo de la Edad Media y fue decisiva para los filósofos árabes Avicena y Averroes, siendo luego retomada por Tomás de Aquino, quien se avocó a conciliar la Revelación cristiana con el aristotelismo. Esto ya lo he tratado ampliamente en el tema de la influencia grecorromana sobre el pensamiento europeo previa al neoclasicismo.

Así, en los siglos XVI y XVII el nombre de Aristóteles se convirtió en epítome del pensamiento tradicional conservador para los pioneros de la nueva ciencia. Téngase presente que la idea que se mantuvo desde los tiempos platónicos hasta la Edad Media de lo que era una academia se unía a la instrucción filosófica y racional, mientras que en la edad del Humanismo se la relacionó por primera vez con las actividades creativas artísticas.

¹³⁷ Cherniss, Harold: *El enigma de la primera Academia*, México, UNAM- IIE. 1993, p. 72

¹³⁸ Ídem, p. 73

El comentario siguiente de Cherniss, al dar cuenta específica del *curriculum* de Platón, no puede ser más oportuno:

*“Deberíamos suponer entonces que si acaso algo se les enseñaba a los alumnos en la Academia, con seguridad sería matemáticas; no para que se convirtieran en especialistas en esta materia, sino para que sus mentes se entrenaran y prepararan para la dialéctica.../...En primer lugar, todos los estudios preliminares a la dialéctica son matemáticos: aritmética, geometría, estereometría, astronomía matemática y armonía matemática.”*¹³⁹

Independientemente de la dialéctica, la actitud científica prevalecía en el quehacer artístico desde el Renacimiento, con gran énfasis en las matemáticas y la física; los holandeses y los suecos del siglo XVII habían abundado con sus anamorfismos sobre las obsesiones de la perspectiva emprendidas por Leonardo y Durero, y tras la invención de la *camera oscura* de Canaletto y Guardi.

De nuevo apelo a la reflexión sintética de Miguel Corella, quien señala que se suscita aquí el problema de los cambios en la educación artística: las matemáticas y la geometría convierten la instrucción estética en una enseñanza más elevada, más racional, más ‘cultiva’, que la simple educación técnica o de taller. Las artes pierden en parte el énfasis en el *ars latina* o en la *techné* griega, las que podrían traducirse por saber técnico o aplicado, y se acercan al saber de la ciencia pura y la filosofía. También para Platón la música era superior a las artes plásticas justo por ser más cercanas a las matemáticas, por estar alejadas de las imágenes sensibles y su efecto de engaño ‘*trompe l’oeil*. No podríamos estar de mayor acuerdo con él, como se ha intentado demostrar en las secciones II.1.2 y II.1.4

II. 3. 1. Fundaciones de academias de arte

Tras la primera experiencia del siglo IV a.C. en el huerto de olivas de Platón, las academias del Renacimiento (siglo XV y XVI) eran esencialmente círculos intelectuales que finalmente desembocan en la fundación en 1562 de *l’Accademia del Disegno* en los espacios palaciegos del duque Cosme de Médicis en Florencia, en torno a su guía, Giorgio Vasari. Entre 1585 y 1586 Ludovico, Agostino y Annibale Carracci fundan *l’Accademia degli incamminati* en Bolonia (Bologna) cuyo propósito “*no era desarrollar una nueva técnica revolucionaria sino volver a la fuerza, armonía y franqueza de los mejores días del Renacimiento*”, al decir de Ariane Batterberry.

“If the baroque painters of the Carracci’s Bolognese academy departed from these traditions, it was not deliberately but because the spirit of their time was so very different from that of previous centuries. They seemed in a way to try to replace the simple religious faith of former periods with extravagant and sometimes exaggerated fervor.”¹⁴⁰

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 78, 79

¹⁴⁰ Ruskin, Ariane: *17th. and 18th. Century Art*, New York, Mc Graw - Hill, 1973, p. 25

En 1593 se instituyó en Roma la Academia de San Lucas (SLR), con Federico Zuccaro como director. En números redondos, al estar organizadas las academias del XVI, con programas sistematizados y multidisciplinarios, se proponían oficializar la intelectualización de la obra, favorecer la autonomía y prestigio social del artista independiente (diríamos hoy free-lance) y debilitar a los gremios.

Bajo el impulso del ministro Colbert, y por orden de Luis XIV, la Real Academia de París (*École Nationale Supérieure des Beaux Arts*) se fundó en 1648; y en 1666 establecióse su filial en Roma, *l'Académie de France*. Ambas estaban predestinadas a emitir los dictados en las artes de los siglos XVIII y XIX.

Reinando Felipe V en España, y gracias al esfuerzo del marqués de Villarias, se aprobó el proyecto de establecer la academia de las cuatro nobles artes en Madrid, que tuvo como director general a Juan Domingo Olivier. Paralelamente se cimentaron la Real Academia de la Lengua Española y la Real Academia de la Historia. Sin embargo, la escuela de bellas artes tuvo que retrasar su fundación. *“Fue el 12 de abril de 1752, ya bajo el reinado de Fernando VI, que se promulgó el Real Decreto que erigía la Academia de Madrid, con el título de San Fernando, haciéndose la inauguración el 13 de junio en la casa de la Panadería.”*¹⁴¹

Como sucederá más tarde con la Academia mexicana, pasaría un buen número de años antes de que la fundación madrileña se arraigara en una instalación definitiva. *“Instalada la Academia, en 1774, en su nueva sede de la calle de Alcalá, continuó acusando en su seno los síntomas graves que se habían descubierto años atrás, demostrativos del cambio que se estaba operando en la mentalidad de los artistas académicos”*.¹⁴²

No muy distintos serían los prolegómenos de la fundación de la Academia novohispana. Resulta interesantísimo descubrir que, al igual que en nuestra Academia mexicana, fuera un nativo de otra tierra y artista no pintor el destinado a fundar la de Madrid. En ambos casos, por demás, la erección de tal institución total para la legitimación cultural de un régimen parece dimanar de un anhelo e iniciativa particular antes que de un acierto político de las posturas borbónicas iluminadas. Veamos estos papeles en los archivos sancarlino mexicanos. En el oficio del virrey don Martín de Mayorga a don Fernando José Mangino de 17 de septiembre de 1781 se consignan los nombres de los protagonistas madrileños:

“Hará pues cerca de quarenta años que el Exmo. Señor Marqués de Villarias, del Consejo de Estado atrajo a Nva. España, separado del servicio del Rey de Cerdeña, al Caballero Dn. Juan Domingo de Olivier, escultor de profesión, y hombre dignísimo de la pensión que obtuvo, naturalizado, y hecho español, en virtud del Rl. Despacho Correspondiente. Este habil profesor, después de haber enseñado la escultura a una multitud de jóvenes y proporcionado comodidad, e intereses a todos los Artífices Españoles que halló aptos, y dignos de emplearse con distinción, tubo el honrado, y alto pensamiento de fundar aquella

¹⁴¹ Báez M., Eduardo: *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México. DDF-Col. Popular, 1974, p. 12

¹⁴² Urrea, Jesús: “La escultura en la Corte 1780-1800”, en Tolsá, Gimeno, Fabregat, Valencia, Generalitat, 1989. p. 114

*insigne Academia, que ya habia como ensayado en su Casa, y a sus expensas, procurando al mismo tiempo, y logrando, por cuantos medios dicta la sagacidad mas fina, el atraer a sus ideas muchas personas distinguidas, que cooperaran, hasta que se consiguió, hacer presente al Rey Padre, el Sr. Don Phelipe Quinto, de gloriosa memoria...”*¹⁴³

San Fernando tenía ya antecedentes en España, pues desde 1660 funcionaba la Lonja de Sevilla que no logró constituirse en academia. En los siglos XVII y XVIII ya operaban varias instituciones del ramo en Utrecht, Berlín, Nuremberg, Nancy, Boionia, Londres, Bruselas, Amsterdam, Bordeaux, Toulouse, San Petersburgo, etc., etc. En el temprano siglo XVIII Barcelona contaba con la Academia de Sant Jordi (SJB), o sea *Escola de Llotja* mantenida por la Real Junta de Comercio (*Reial Junta de Comerç*).

II. 3. 2. Protocolos de la primera academia en el Hemisferio Occidental

El primer intento de esta naturaleza en el Hemisferio Occidental se dio en la ciudad de México, cuando el pintor **José de Ibarra** funda y protocoliza ante notario público la Academia de Pintores el 13 de marzo de 1754. José de Ibarra, pintor nativo de Guadalajara (Artífice Decano en el Novilísimo Arte de la Pintura), era alumno y amigo de Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y Juan Correa, las figuras más prominentes de la pintura novohispana en el pretérito siglo XVII. Incorporó a su cuerpo docente a veinticuatro pintores, destacando **Miguel Cabrera**, quien más tarde sería presidente sucesor de la Sociedad de Pintores, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcibar, Fray Miguel de Herrera, Miguel R. Contreras y Juan Patricio Morlete Ruiz. Un antecedente capital aquí es que junto con Cabrera, Morlete y Vallejo, Ibarra había inspeccionado el lienzo o tilma de la Virgen de Guadalupe en 1751 “y cinco años más tarde escribió su cándido parecer sobre la citada imagen. Más interesante resulta su texto por las breves líneas que dedicó a los pintores del pasado; la tilma fue declarada obra divina y no humana, por sugerencia de los jesuitas y, simultáneamente, se tramitó un apoyo financiero oficial para la escuela que no fue concedido. El dictamen sobre la Virgen morena se publicó en la *Maravilla Americana* (y conjunto de raras maravillas) de Miguel Cabrera”, según lo compendia Moyssén.¹⁴⁴

Huelga decir que los fervorosos Cabrera e Ibarra declaraban lo que todos deseaban oír pues, aunque tarde y sin documentos de 1531, los creyentes mexicanos insistían en que sí se había consumado un milagro que, para abundar, había venido siendo admitido desde 1585, lo habían apoyado los jesuitas y nada menos que el rey en persona.¹⁴⁵

De la Maza tiene sus reservas sobre por qué el rey Felipe V se constituyó en el primer congregante y hermano mayor de la adoración guadalupana en 1746, con este ribete: “*En México, sin embargo, se exaltó con exageración el devoto gesto del rey sin ver que España*

¹⁴³ SCM-Arq., Gaveta I, Doc. 3 (1781- 1790)

¹⁴⁴ Moyssén, Xavier: “La pintura del siglo XVIII”, en *El arte Mexicano*, T.8. Op cit, p.1069

¹⁴⁵ Maza, Francisco de la: *El guadalupanismo mexicano*, op. cit., p.128: “En 1672... Uno de los censores fue el jesuita Juan de San Miguel, quien no deja de observar que ‘el original se apareció en el cielo a un Juan Evangelista; en la tierra a un Juan Neófito y la trasuntó en su estudio un Juan Seráfico...’”. Vale observar que el primero de los tres señalamientos se refiere al Apocalipsis 12-1 y 12 -2.

lo hacía exclusivamente por su provecho político y económico.” Pero estos pintores, estimulados por semejante espaldarazo monárquico, medraron en tal reputación y decidieron instituir su taller organizado con el título de “Academia de la Muy Noble e Inmortal Arte de la Pintura”; pero para ello se les ocurrió redactar disposiciones groseras y racistas en cuanto a quiénes podrían aspirar a inscribirse como alumnos. Ellos tendrían que ser hijos de españoles y “de buenas costumbres” y no podrían ser admitidos los indios o los de color “quebrado”.

Probablemente Cabrera, tanto como Ibarra, deseaban bañarse en salud ante la perspectiva de reprobación por parte del solio si no existieran tales considerandos raciales, visto que inclusive en la era iluminada de Carlos III se tomaron iguales reservas. En el *Libro donde se escriben las Actas ó Acuerdos de la Real Junta Preparatoria para el establecimiento de una Academia de las Tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura*, se asentaba en septiembre de 1782 lo que sigue: “...Se acordó; que se forme una Matricula de todos los Discipulos que vengan à la Escuela provisional, sentandose en un particular Libro de este destino, la filiacion de cada uno, y cuidando buenamente desde ahora (mientras llega el caso de formalizar los Estatutos Academicos, quando el Rey fuere servido) de admitir solamente. à los que parezcan ser Españoles, ò Indios puros; excluyendo, ò al menos no permitiendo, que se confundan las buenas con las malas castas. =Señores Concurrentes= los mismos de la precede. Dr. Bartolache.”¹⁴⁶

Este requisito era rigurosamente observado, como se ve en un acta de San Carlos en 1788: “Concluido este punto se vio el informe del Teniente Coronel de Ingenieros Dn Miguel Constanzo sobre el arreglo de los Planos de la fabrica de un templo qe. à ese fin se le pasaron, formados y presentados por el Mtro. de Arquitectura de esta N.E. Dn Josef Damian Ortiz, con el obgeto de q. se le cree Académico de merito: en su vi_a, y de la informacion de legitimidad y limpieza de sangre, que acompañó a su solicitud, acordaron que el Sor. Consiliario Dn. Antonio Barroso se informe reservadamente sobre este particular, y de cuenta= (vista)...”¹⁴⁷

La visión de Thomas A. Brown sobre la mencionada iniciativa de los artistas barrocos establece que fue el año de 1753 cuando se hizo este primer intento por organizar una academia. Y es curioso que adviniera el deseo a sólo un año de fundada la escuela matritense. “En ese año un grupo de pintores de vanguardia de la Ciudad de México empezó a reunirse dos veces por semana en sesión formal. Denominando su propia actividad como “crítica e instrucción mutua”, aumentaron la “devoción y veneración de pintura e imágenes” y se propusieron también censurar las obras de arte mal ejecutadas, lo que llamaron “vindicta pública”. La empresa se inició como una asociación privada de artistas que no intentaba la instrucción de principiantes en la educación artística. Pero los miembros de la asociación fueron conscientes -en apariencia al menos- de la tendencia académica en la educación europea porque al año siguiente se organizaron como academia de pintura (...)

¹⁴⁶ AAA-ENAP. doc. 08-712127, Libro de Actas, Fojas 6-A y 7.

¹⁴⁷ AAA-ENAP. doc. 08-712116, Nombramientos, Pl.XI, Gav.2. 17 septiembre 1788

*“En 1754 la sociedad -o academia, fuera cual fuere su nombre legal- comisionó a José Vázquez, hombre de negocios de la Ciudad de México a punto de embarcarse a España, para hacer ante el Rey una petición de aprobación y donación de fondos.”*¹⁴⁸

Como quiera que sea, la primera Academia no prosperó por carecer del apoyo oficial de Fernando VI; pero si atendemos al concepto renacentista, más que helénico, esta Academia precedió a nuestra antecesora de Valencia. El 7 de enero de 1753 se creó en Valencia la Academia de Santa Bárbara (SBV), no reconocida oficialmente. Y ya transformada, el 14 de febrero de 1768 es reconocida oficialmente y, por adular al soberano, como Academia de San Carlos de Valencia (SCV), obedeciendo a la voluntad del rey Carlos III. Tanto en el caso de la intentona de formar la academia de Ibarra y Cabrera como la valenciana de Santa Bárbara, es justo entender que no habrían funcionado sin la anuencia y beneplácito del monarca. En el primer caso la interferencia guadalupana y jesuítica invalidaban su formación, para colmo adelantándose sin invitación a la iniciativa del iluminismo borbónico. En el segundo caso, era también menester aguardar una paulatina relajación de clemencia para los valentinos, otorgada por la misericordia borbónica. Otras fundaciones importantes para las artes fueron la de San Luis en Zaragoza, la de Valladolid que se transformó en Real Academia de Matemáticas y Bellas Artes, y otras corporaciones en Gerona, Murcia, etc., según datos aportados por Thomas A. Brown y Eduardo Báez.

¹⁴⁸ Brown, Thomas A.: *La Academia de San Carlos de la Nueva España. I. Fundación y organización*. México: SEP/Setentas. 1976, p.36.

II. 4. La Real Academia de San Carlos de México

Como ya se ha asentado, el enviado para poner en práctica en la Nueva España las reformas inspiradas por Aranda, que incluían la división del territorio en intendencias, para controlar el desarrollo y las riquezas de las regiones que entonces actuaban casi autónomamente, limitar el creciente poder de los criollos individualistas, absorber las alcabalas que estaban en manos de la Iglesia y el Consulado de Comercio, y desviar la educación fuera del dominio escolástico de la Universidad Pontificia, fue el citado visitador José de Gálvez quien llegó a México en 1763, y tres años más tarde (1766) echó e hizo someter a juicio al virrey Joaquín de Montserrat. Modernizó el aparato gubernamental y declaró el libre comercio de las demás colonias españolas de América.

Esto último se estima trascendental para nuestra historia pedagógica y obedece a la Cédula Real expedida el 12 de octubre de 1778, por Carlos III, la que eventualmente facilitaría a los artistas valencianos de la primera etapa de florecimiento acceder a nuestro territorio y a nuestra educación académica. Claramente se comprende la intención borbónica en este asunto de eliminar una perspectiva de educación barroca y jesuítica a favor de un proyecto liberal neoclásico.

De esta suerte puede entenderse el carácter laico, científico e ilustrado que predominantemente precede a la concepción de nuestra academia de artes, simultánea y equiparable a la erección del Colegio de Minería, del Jardín Botánico, del Colegio Real de Leyes, o la Academia de Anatomía Práctica. Volveré a este asunto en el tema de Educación.

II. 4. 1. Don Jerónimo Antonio Gil

Egresado de San Fernando de Madrid, llegó de España en 1778 don Jerónimo Antonio Gil (1732-1798), experimentado grabador, troquelador y medallista, como Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda de México fundada en 1731. Lo acompañaban sus dos hijos, así como el grabador alumno suyo Tomás Suría y José Estebe. Don Jerónimo, coloso del arte, inició primeramente una escuela de grabado. En 1781 ya hacía funcionar una escuela de dibujo en la misma ceca; e inmediatamente, manipulando a José Mangino, lleva a cabo los trámites para fundar la academia de las tres artes. Thomas A. Brown considera que fue muy astuto de parte de Gil hacerse a un lado discretamente para que Mangino, en una posición de mayor autoridad, manejara la creación de esa escuela como si fuera una idea suya, aunque confesaba: "*Ese señor me puso muchas dificultades, pero yo seguí insistiendo, ya que me interesaba tan profundamente el asunto*".¹⁴⁹

Una de las primeras y más confiables autoridades sobre este tema, don Manuel Toussaint, compendia la labor de Gil así: "*...Había recibido orden de establecer en la Casa de Moneda una escuela de grabado para cuyo mayor éxito traía una selecta biblioteca, estampas, dibujos e instrumentos, además de la colección de reproducciones en azufre de camafleos griegos y romanos que existían en la Academia de San Fernando, y le fue entregada dicha serie por real orden de 21 septiembre de 1778.*

¹⁴⁹ SCM-Arq., cajón III exp. 305

*“El éxito obtenido hizo concebir a Gil la iniciativa de establecer una academia de las tres nobles artes, a semejanza de las de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia. Comunicado el proyecto al superintendente de la Casa de Moneda, don Fernando José Mangino, y vencidas sus reticencias presentó éste el proyecto al Virrey, don Martín de Mayorga, el 29 de agosto de 1781. El Virrey acogió con entusiasmo la idea y designó una junta provisional presidida por él...”*¹⁵⁰

José de Santiago aporta su erudición y me comenta que al centenario del fallecimiento de Gil se mandó hacer una moneda con la leyenda *Qui ingenuas recocavit artes*. (Quien revitalizó el arte con ingenio) Se entiende que nuestra academia, en honor al rey, tomó el nombre de San Carlos Borromeo (Arona, 1538-Milán, 1584), cardenal (1560) y arzobispo de Milán (1564), que había redactado los <decretos> del Concilio de Trento, se distinguió por su abnegación durante la peste de 1576 a 1577 y, a más de legar sus bienes al hospital mayor de Milán, protegió las artes y encargó al compositor polifónico Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) la Misa del Papa Marcelo.

II. 4. 2. Una fundación prolongada

El 4 de noviembre de 1781, en la **Casa de Moneda**, se iniciaron las clases de pintura, escultura y arquitectura de la que sería la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, llamada así como homenaje al cumpleaños del rey Carlos III. Este bello edificio de la ceca, barroco y erigido en 1734, que acuñara el peso mexicano de plata que era divisa corriente en Filipinas y otros países en aquella época, en el mismo local de calle de la Moneda que ocuparía más tarde el Museo de Arqueología y es hoy Museo de las Culturas, fue el origen y primer recinto donde surgieron los esfuerzos de Jerónimo Antonio Gil por dar forma a la institución. Pues la auténtica aprobación por parte del Rey y, sobre todo, la concesión de fondos para su manutención, se llevaría a buen fin a través de los virreyes Martín de Mayorga, Matías de Gálvez, regente de la Audiencia Gobernadora Vicente Herrera y aún de Bernardo de Gálvez.

A pesar de la zozobra e inquietante rigor político que envuelve la figura del plenipotenciario José de Gálvez, su correspondencia nos habla de un interés participativo en estos preparativos. Entre las actas del Acervo Histórico de la ENAP-Antigua Academia de San Carlos vive el documento 08-712115 conteniendo la misiva que don José dirigió desde El Pardo al superintendente de Moneda Fernando José Mangino el 12 de enero de 1783, que reza a la letra:

*“En carta de 2º de Octubre de 81, numero 83 remitió V. S. un exemplar impreso del proyecto que presentó en 29 de Agosto del mismo al Virrey don Martín de Mayorga para establecer en esta Capital una Escuela, ó Academia de las Nobles Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura. Quedo enterado de su importancia, y avisaré oportunamente lo que el Rey se digne resolver. Dios gúe à V.S. m S. a S.”*¹⁵¹

¹⁵⁰ Toussaint, Manuel: *Arte colonial en México*, México, UNAM-IIE. 1990. p. 214

¹⁵¹ AAA-ENAP, Planero XI, gaveta 2, No. 08-712115 de Cédulas y Reales órdenes

El 1º de agosto de 1782 el virrey Mayorga solicitó a Su Majestad su aprobación y un subsidio de doce mil quinientos pesos anuales, lo que éste aceptó, tras un minucioso estudio, el 25 de diciembre de 1783, cuando regía Matías de Gálvez con el apoyo de su hermano José, expidiendo el Real Despacho de Fundación y sus estatutos correspondientes, el 18 de noviembre de 1784. El mismo año en que nacía el Deseado infante Fernando.

El citado documento del Acervo Antigua Academia-ENAP contiene un escrito de José de Gálvez al virrey de Nueva España fechado en Madrid a 25 de diciembre de 1783, que dice: *"...En estos documentos vio el Rey las providencias económicas que se fueron acordando en las primeras sesiones, y las recomendaciones que hizo de este establecimiento el mismo Virrey, prometiendose de él muchas ventajas al Real Servicio y al bien Publico: por lo que pidió que S.M. le concediese su Real Protección y una dotación competente para su perpetuidad. Informó tambien el Virrey que en el dia se palpaban los buenos efectos en la aplicación de la juventud y el gozo y aceptación con que todas las clases de esa Capital miran y procuran llevar adelante tan vtil establecimiento(...) Quiere S.M. que desde luego tenga efecto, y así queda erigida, establecida y aprobada la Real Academia con el titulo de San Carlos de Nueva España: que desde el expresado dia 1., de Enero de 1784., la corra la expresada dotación de trece mil pesos anuales consignados en los fondos que quedan referidos, y que los perciba à los tiempos y plazos que V.E. tenga por mas oportunos y señalarle (...)"*¹⁵²

La información conteniendo las reales decisiones, amén de las infinitas copias manuscritas, quedó impresa en 1785 en los Estatutos de la Real Academia cuyo precioso ejemplar, propiedad de la Biblioteca "Lino Picaseno" de la Academia de San Carlos, está hoy al resguardo del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, UNAM, Ciudad Universitaria. Reza así:

"(1). EL REY. Don Carlos por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de León, de Aragon, de las dos Sicilias, de Jerusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, Córcega, de Murcia, de Jaen, de Algarves, de Algecira, de Gibraltar, de Islas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, de Indias y Tierra firme del Mar Oceano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brabante y de Milan, Conde de Aspurg, Flandes, Tiròl y Barcelona, Señor de Vizcaya y de Molina, &c. Por quanto Don Fernando Joseph Mangino, de mi Consejo de Hacienda, Superintendente de mi Real Casa de Moneda de México, animado del zelo de mi servicio, y aspirando à contribuir al cumplimiento de mis deseos en beneficio comun de mis Vasallos, en veinte y nueve de Agosto de mil setecientos ochenta y uno presentó al Mariscal de Campo de mis exercitos son Don Martin de Mayorga, mi Virey interino de Nueva España, un proyecto para establecer en la misma Real Casa una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, cuyo pensamiento estimó el Virey muy oportuno y conveniente: y para formalizarlo estableció provisionalmente una Junta compuesta de si mismo, del referido Don Fernando Joseph Mangino, del Corregidor de aquella Capital Don Francisco Antonio Crespo, de Regidor Decano de su Ayuntamiento Don Joseph Angel de Cuevas Aguirre, del Prior del Consulado Don Antonio Barroso y Torrubia, del Consul más antiguo Don Antonio Basoco, del Administrador general del Real Tribunal de Minería Don Juan

¹⁵² AAA-ENAP, Planero XI, gaveta 2, No. 08-712115 de Cédulas y Reales órdenes, 25 de diciembre de 1783

Lucas de Lasaga, del Director del mismo Tribunal Don Joaquin Velazquez de Leon, del Mariscal de Castilla Marqués de Ciria, del marqués de San Miguel de Aguayo, Del Doctor Don Joseph Ignacio Bartolache, como secretario y del grabador mayor de la misma casa de Moneda Don Gerónimo Antonio Gil, como Director general. Esta Junta celebró sus sesiones, hizo sus Actas y Acuerdos, y tomó las providencias que el tiempo y las circunstancias requerian; y con expresión de todas ellas, el referido Virey, en primero de Agosto de año de ochenta y dos me dio cuenta de este establecimiento, prometiendome de él muchas ventajas al Real servicio y al bien público pidiendome le concediese mi proteccion y una dotacion competente para su perpetuidad; se veian ya sus buenos efectos en la aplicacion de la juventud y en la aceptación y gozo con que todas las clases de aquella Capital miraban y procuraban llevar adelante tan provechosa fundacion./.../

p.(IV.) “Y que en atencion á que todo esto y las asignaciones que la generosidad de los referidos cuerpos la han hecho, no bastan para el fomento y la subsistencia de la proyectada Academia si Yo no la animo con una dotacion correspondiente a las circunstancias del pais, me pidio que sobre el ramo que sea de mi Real agrado, la conceda de doce a quince mil pesos anuales que es la cantidad que juzga necesaria...”¹⁵³

En principio se observa una férrea observancia del protocolo jerárquico tal como se ve en el **Orden de los asientos en las Juntas**: “*En todas ocupará el Viceprotector el primer lugar en silla distinguida debaxo del Dosel cuya regalia le es solo privativa como Virey; pero en su ausencia el Presidente, el Consiliario ó Academico de honor que haga sus veces se deberá sentar en el primer lugar de la derecha del Dosel.*”¹⁵⁴

Por otro lado, se prevén no sólo las dificultades que la preeminencia de la Academia tendría contra los gremios de obradores, sino de los mismos académicos como tasadores, “*Ningun profesor ni otra persona, sea ó no del cuerpo de la Academia podrá tener Escuela publica en su casa de Modelo vivo, baxo la pena de cien pesos: y en la misma incurrirán los que tasaren judicial o publicamente las obras de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, sin estar expresamente diputados para ello por la Academia.*”¹⁵⁵

Este cuerpo de ley cierra con un Decreto en México de 1 de Julio de 1785, firmado por Gálvez cuyo texto dice así: “*Dado y firmado de mi Real Mano, sellado con el Sello secreto, de mis Reales Armas, y refrendado de Don José de Gálvez, mi Consejero de Estado, Caballero Gran Cruz de mi Real Orden de Carlos Tercero, Secretario de Estado y del Despacho Universal de Indias en San Lorenzo á diez y ocho de Noviembre de mil setecientos ochenta y quatro. = Yo el Rey. = Joseph de Galvez.*”¹⁵⁶

Los treinta artículos de que constan los Estatutos de la Real Academia de San Carlos según el Real Despacho de 18 de noviembre de 1784 son un extenso monólogo de paternalismo

¹⁵³ Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (FRBN), Colección de San Carlos, Estante XXV: *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España*. En la imprenta Nueva Mexicana de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, año de M. DCC. LXXXV, pp 1-4; libro XXV N^o. 8 (022235). Este libro aparece reeditado como *Estatutos de la Academia Nacional de San Carlos de esta Capital, leyes posteriores, pertenecientes al mismo establecimiento*, México. Tipografía de R. de Rafael. 1852 (3 ejemplares en XXV-10 .)

¹⁵⁴ *idem*, Art. 25 en pág. LI (o Art. XXV, p. 40, en nueva versión de 1858)

¹⁵⁵ *idem*, Art. 29, pág. LXIII (o Art. XXIX, p. 48 en versión 1858)

¹⁵⁶ *idem*, Art. 30, pág. LXXI (o Art. XXX, p. 55 n.v.)

de parte del soberano Carlos III a todos sus hijos súbditos de aquende la mar, como se verá en la versión manuscrita de los archivos ARGENA (AGN): *“Y en atención a todo, y en prueba del paternal amor con que solicitó a mis vasallos de aquellos reinos cuantos alivios, ventajas y beneficios son posibles, por mi real orden de veinticinco de diciembre de mil setecientos ochenta y tres, con mi mayor satisfacción y complacencia la erigí en Academia real de las nobles Artes que proyectó el superintendente D. Ferrnando José Mangino, me propuso el virrey D. Martín de Mayorga, reconoció, examinó y me recomendó el actual virrey D. Matías de Gálvez; la doté y concedí perpetuamente, para desde el primer día del presente año, nueve mil pesos en cada uno, sobre las cajas reales de México, y otros cuatro mil, también anuales, en el producto de las temporalidades de los regulares extinguidos, y en defecto de sobrante en ellas, en el ramo de vacantes mayores y menores de toda la Nueva España.”*¹⁵⁷

De nuevo se destaca la verticalidad despótica camuflada de paternalismo hacia los súbditos. Léese en la Cédula de 18 de noviembre de 1784: *“De orden del Rey paso à manos de V.E. los Estatutos de su Academia de San Carlos de Nueva España, a fin de que los haga imprimir, y publicar, para que se entienda en todo ese Reyno su noticia, y se obserben y cumplan exactamente....Evitar por este medio la Ociosidad, abrir esta puerta para que salgan de la miseria y abandono en que se hallan genios, que aplicados seran utiles à si mismos, à sus familias, y en el Publico: y ultimamente franquear un decoroso y perpetuo arbitrio, para que irremisiblemente vaya desapareciendo la vergonzosa desnudez en que se halla sumergida, y miserablemente se pierde una numerosa porción de habitantes de ese gran Pueblo.”*¹⁵⁸

Las donaciones para subvencionar la Academia son cifras tomadas de ARGENA, Hacienda Pública siglo XIX ramo de Lotería y han sido acuñadas sin alteración por Manuel Toussaint, Thomas Brown, Esther Acevedo, Sonia Lombardo y varias etcéteras. Su Majestad contribuyó con la mayor parte. En segundo lugar el Tribunal de Minería, en tercero el de Comercio y luego El Cabildo del Ayuntamiento. Cooperaron asimismo las ciudades de Veracruz, Querétaro, Guanajuato, San Miguel El Grande, Córdoba y Orizaba, y alrededor de 50 subscriptores entre ciudadanos con posibles. El primer año se recaudaron \$ 17.800 pesos, *“cantidad importante si se compara con lo que sería el presupuesto de \$ 3,347 pesos anuales de la homóloga de Guatemala”* (...) *“Es sorprendente que dieran estas enormes sumas para un proyecto que no les redituaba una utilidad a corto plazo, más que aquella de hacerlos sentir partícipes de la cultura.”*, dice Esther Acevedo atribuyendo la diligencia de aquéllos a la generosidad.⁽¹⁵⁹⁾ Sonia Lombardo no estará de acuerdo con semejante apreciación, como se verá. *“No se podría decir que los 50 contribuyentes tuvieran interés especial en el funcionamiento de la Academia. En general, había simpatía hacia la institución porque fomentaría el arte y el buen gusto, pero más se respondía por complacer al virrey y se capitalizaba en términos de prestigio y reconocimiento social.”*¹⁶⁰

¹⁵⁷ AGN, G. D. Historia, Vol. 293 (Real Academia de San Carlos), foja 5

¹⁵⁸ AAA-ENAP, Planero XI, Gaveta 2, No. 08-712115

¹⁵⁹ Acevedo, Esther: “Introducción”, *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*, México, INBA- Lotería Nacional, 1986, p. 37

¹⁶⁰ Lombardo de Ruiz, Sonia: “Las reformas borbónicas y su influencia en el arte de la Nueva España” en *El Arte Mexicano*, op. cit., T.9, p. 1239

Hemos visto por tanto que la estructura de la Junta de Gobierno provisional en 1781, que tendría escasos cambios, estaba encabezada por el virrey Martín de Mayorga e integrada por Mangino, Gil, el Corregidor, el Regidor decano del Cabildo, el Prior del Consulado, los marqueses de Ciria y San Miguel Aguayo, el Cónsul Antonio Bassoco, el director del Tribunal de Minería Joaquín Velázquez de León, y el Secretario, Ignacio Bartolache.¹⁶¹

Nuevamente el cuadro directivo se reorganiza en 1784 según un documento contenido en el Acervo Histórico de la Antigua Academia de San Carlos, dirigido por José de Gálvez a don Fernando J. Mangino, la junta de gobierno queda integrada así: *“El corregidor de México don Francisco Antonio Crespo, el regidor decano don José Angel de Aguirre, don Antonio Barroso y Torrubia Prior, don Antonio Basoco consul mas antiguo del Consulado, don Juan Lucas de Lasaga Administrador General, don Joaquin Velasquez de León Director del Real Tribunal de Minería, el Marques de Ciria, y el Marquez de San Miguel de Aguayo, y que la orden de antigüedad y precedencia entre estos, sea la con que van nombrados.”*⁽¹⁶²⁾ Aquí se suprime al virrey Mayorga y a los alcaldes Isidro Antonio de Icaza y José Orduña.

La Junta de 1785 tenía al virrey Matías de Gálvez como vicepatronato, el presidente Fernando J. Mangino, y director general Jerónimo A. Gil. Y la crema de la nobleza y la aristocracia (he suprimido el don y los títulos nobiliarios): Ramón Posada, Francisco A. Crespo, J. Angel de Cuevas Aguirre, Antonio Barroso, Antonio Bassoco, José Gorráez Malo de Ciria, Pedro J. Valdivieso Azlor. (Los alcaldes fueron Joaquín Manuel de Colla y José Pascual Cobián Valdés y Ruiz, mientras el poder virreinal pasaba de la Audiencia gobernadora a don Bernardo Gálvez).

Lombardo apunta que la mira de la Academia con sus técnicas modernas y su énfasis en el dibujo estaba en hacer más floreciente el comercio del reino. *“Esto equivaldría a promover la producción artística y artesanal como mercancía para un mercado de tendencias capitalistas, basado en la libre competencia, más amplio que el estrictamente local que - salvo escasas excepciones - se manejaba en la Nueva España.”*¹⁶³ Los ditirambos que opusieron frontalmente a las academias contra los gremios dan ocasión a otros comentarios de Lombardo. *“...las ideas de Carlos III respecto a la libre producción y el libre cambio eran incompatibles con las corporaciones gremiales: aunque su disolución en México se produjo legalmente en 1813, fueron objeto de sistemáticos ataques en sus funciones por parte de la Corona, y la Academia fue la institución que les propinó el golpe definitivo.”*¹⁶⁴

Los primerísimos maestros del plan piloto fueron de la mejor extracción barroca: Francisco Vallejo, José Alcibar, Francisco Clavera y Andrés López, apoyados por tenientes de correctores, que pueden considerarse de extracción popular. La respuesta de los aspirantes a artistas a la apertura de la Academia fue enorme para su época. En una queja y súplica de

¹⁶¹ Por no alcanzar el nivel aristocrático, seguramente, no se nombró a los alcaldes ordinarios de la Ciudad: Luis González Gonzaga Maldonado y José de la Torre Calderón: pero se incluyó a Bassoco por ser uno de los más poderosos comerciantes de México, que obtuvo título nobiliario en 1811, decano del partido de vizcaínos en el consulado y su prior, así como Caballero de la Orden de Carlos III.

¹⁶² AAA-ENAP, Planero XI, Gaveta 2, No. 08-712115, del 5 de agosto de 1784

¹⁶³ Lombardo de Ruiz, Op cit, p. 1241

¹⁶⁴ Ídem. p. 1245

remuneración por sus infatigables servicios que rindieron a la misma y después de ser despedidos o traicionados en favor de profesores peninsulares, varios humildes Tenientes y Correctores fundadores invocaban la clemencia de la Junta en estos términos redactados en junio 28 de 1788, corroborando para nosotros una valiosísima información histórica de primera mano:

“Los Tenientes Fundadores de la Academia de Sn. Carlos de esta Nueva España, ante V. E. como mas haya lugar en derecho, Decimos: Qe. en el año pasado de setecientos, ôchenta, y dos se abrió la Casa de Academia, elijiendose de Correctores à los Mtros. Dn. Francisco Ballejo, Dn. Josef Alzivar, Dn. Francisco Clapera, y Dn. Andrès Lopes. Por renuncia del primero se nombrò à Dn. Rafael Gutierrez, y como la aplicacion de los concurrentes iba en aumento, à poco tiempo se experimentò excaso el numero de Correctores, con lo qual fuimos electos para el cargo nosotros, Dn. Juan Saenz, Dn. Mariano Basquez, Dn. Manuel Serna y Dn. Manuel Garcia....(sigue una descripción prolija sobre los sueldos prometidos, su empeño y desempeño nocturnos, la promesa de ser los futuros Tenientes tras la aprobación del Soberano del que no ignoraban la piedad, la franqueza, y el amor) /.../...en el tiempo, que nosotros asistimos a la Academia era tanto el concurso de Discipulos, que llegaron a faltar sillas en que se sentaran, y en ocasiones excedieron de doscientos...Por el contrario, despues que nosotros salimos sobran mesas vacias, y con dificultad fuera de los pensionados se veen seis, ú ocho sujetos...”¹⁶⁵

A lo que el piadoso informe de Jerónimo Antonio Gil agrega: *“...los rapidos progresos que en esta época admiro V.Ea. en tan crecido numero de Discipulos, que muchas veces se acercaban a trescientos, de los quales a cada uno en particular, se le doctrinaba, y corregia...”¹⁶⁶*

El cuadro docente original de la Academia, empero, probó obvia ineficacia, amén de ser una falange barroca del círculo de Miguel Cabrera, lo que le valió de pretexto a Jerónimo Antonio Gil para solicitar preceptores de España, en flagrante violación a los derechos de antigüedad de los pioneros, y a lo que consecuentemente accedió el rey por cédula expedida el 12 de abril de 1786.

Se nombró a don Ginés Andrés de Aguirre como primer director de pintura y, como segundo, a don Cosme de Acuña. Don José Arias vino como director de escultura y don Antonio González Velázquez como director de arquitectura. Jerónimo Gil continuaría como director general y director de grabado en hueco; se había designado para grabado en lámina al valenciano don Fernando Selma, a quien nos referiremos en las Biografías, pero, imposibilitado para aceptar, se nombró para este cargo a don José Joaquín Fabregat por real orden del 21 de noviembre de 1787.

Aguirre y Acuña renunciaron por incompatibilidad con el malgeniado de Gil, y Arias perdió el puesto, la razón y la vida pues murió poco después completamente loco recluido en el hospital convento de las Betlemitas. La junta trajo al cirujano Joseph Longinos y profesores en medicina Francisco Villarreal y Joseph Garcia Jove *“que asistieron a su*

¹⁶⁵ AGN. G. D. Historia. Vol. 293, Real Academia de San Carlos. ff. 8-9 bis

¹⁶⁶ Ídem. ff. 10, 11

curacion, en que aseguran estar completamente maniaco e incurable, acordaron declararle incapaz de continuar en ejercicio de su destino...”¹⁶⁷

Por esto se designó convenientemente a dos mentores valencianos de alto prestigio: don Manuel Tolsá para escultura y don Rafael Jimeno y Planes para pintura. Hoy debemos rendir honor a la verdad en cuanto a que el primer profesor de escultura, siempre ignorado, fue Santiago Sandoval, teniente de director de Escultura, cuyo hijo destacó junto con Pedro Patiño Ixtolinque como lo mejor del alumnado original. Es responsable de la primera estatua ecuestre provisional en madera que develó Branciforte en la Plaza Mayor, por encargo a Tolsá. E hizo seis esculturas en piedra para la torre este de la Catedral.

Don Jerónimo era hombre ímprobo y meticuloso en el manejo de los gastos: “2º se acuerdo *qe. al Sor. Gil, traxese por escrito para la Junta proxima una quentecilla de los gastos que mensualmente. se hacen, para mantener el estudio del dibujo por las noches, bajo su direccion (como se va manteniendo) en las Aulas de ia nueva oficina de Gravado*”¹⁶⁸

Del insoportable mal humor y aspereza del director Jerónimo Antonio Gil queda constancia en una infinita cantidad de oficios de protesta de los profesores en el Archivo de la antigua Academia SCM. La irritación que causaba al personal académico llevó a los directores de pintura: Ginés de Andrés y Aguirre, y Cosme de Acuña, y al de arquitectura: Antonio González Velázquez, quienes no querían sujetarse a atender la academia de día, a quejarse ante el virrey de don Jerónimo, en 1788. Este exige que se respete su “honor ultrajado” y nos recuerda que de él partió la idea de establecer la academia y que se la comunicó a don Fernando Mangino, quien puso varias dificultades; que trabajó solo hasta que le ayudaron gratuitamente los artistas residentes en México, y que al llegar los profesores de España no prestaron la debida atención a los estudiantes.”¹⁶⁹

En 1790 regaña a Fabregat, ex-compañero de brega en España, obligándolo a recibir alumnos no pensionados, o en su defecto por incapacidad de salud de este maestro, Gil mismo le hará su tarea dando clases en su lugar. En 1795 Rafael Ximeno, Ginés de Andrés y Manuel Tolsá ya se dirigían a su Majestad para que se alternara la dirección de la escuela. Se ve que Fabregat era más tímido, ya que se abstuvo de signar la queja. El rey sostuvo que Gil continuaría dirigiendo la Academia por el mérito de haberla establecido éste. Fue el único cargo vitalicio.

¹⁶⁷ AAA-ENAP, doc. 08-712116, Planero XI, Gaveta 2, *Libro de nombramientos de consiliarios y académicos de honor*, acta de 19 de julio de 1788

¹⁶⁸ AAA-ENAP, doc.08-712127, Libro= Donde se escriben las Actas ó Acuerdos de la Real Junta Preparatoria para el establecimiento de una Academia de las Tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura. 25 de junio 1782.

¹⁶⁹ Fernández, Justino: *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1781- 1800*, México, UNAM-III, 1968, p. 38

II. 4. 3. Heredad jesuítica y activo patrimonial

En aquel entonces un México prácticamente escarmentado y reprimido tenía en cuenta que la política reformista de Carlos III había puesto fin a los Autos Sacramentales de la Iglesia en general el 11 de junio de 1765, mientras que en marzo de 1766, el motín de Esquilache en Madrid, emprendido por un grupo de fieles ciudadanos inconformes con las reformas borbónicas de los intelectuales y del que se culpó a los jesuitas, había fracasado. Después de la expulsión de los jesuitas y confiscación de sus libros, pinturas y bienes raíces al año siguiente, se optó por erradicar su memoria incluso de las cátedras universitarias, juntamente con cualquier insinuación catequista. Es descorazonador pensar todo el acervo cultural y particularmente bibliográfico que habían articulado y acumulado los jesuitas y que quedó desintegrado al desmembrarse su corporación y patrimonio monásticos. Un despojo importante lo constituyó su colección de arte.

*“Ya en diciembre de 1786, puede considerarse rico el caudal artístico de la Academia, puesto que contaba con 124 cuadros al óleo, representando escenas sagradas, retratos de Generales de la Compañía, Padres Jesuitas, autorretratos de pintores, cuadros de flores, etc. La mayor parte de ellos procedentes de las comunidades, pues por Real Orden de 3 de Noviembre de 1782, se ordena que los ‘cuadros de los conventos suprimidos se custodien en la Academia y colocados ordenadamente sirvan a la utilidad y recreo del público’. Además figuran dos mil estampas de las llamadas de ‘humo’ y buril: 340 dibujos y 84 libros, entre estos 35 de pintura debidos a Palomino, Pacheco, Vanationes Piscatio, etc., 26 de arquitectura, entre los que figuran el Vitrubio y 23 de materias diversas y de no menos excelentes autores: anatomías de Andrés Vesali y de Couper, Historia Natural de Plinio, etc.”*¹⁷⁰

Que la Real Academia se beneficiara a más de tres lustros de desaparecida la orden es un hecho socialmente positivo. Pero muchos particulares aprovecharon para hacer un despliegue inmediato de su avasallador poderío financiero, como fue el caso de doña Antonia Josefa Rodríguez a tres años de la Expulsión. *“Desde el año de 1779, los Marqueses de Selva Nevada adquirieron, del Juzgado de Temporalidades, bienes pertenecientes a la entonces extinta Compañía de Jesús, que pasaron a ser propiedad real y fueron vendidos en remate público: la hacienda de San Jerónimo y sus anexas, en la jurisdicción de Zongolica, provincia de Veracruz, que era propiedad del Colegio de Jesuitas del Espiritu Santo, de Puebla...”*¹⁷¹

Esta pareja logró acumular incontables posesiones en San Lucas, Santa Rosa, San Antonio, San Francisco en Coyoacán, Jesús del Monte en Tacuba, Colegios de San Andrés y Máximo de San Pedro y San Pablo, San Borja y otra infinidad de ranchos, palacios y haciendas. En compensación, la marquesa fundó un número importante de conventos para jovencitas y para su satisfacción espiritual.

¹⁷⁰ Carrillo y Gariel, Abelardo: *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España: el arte en México de 1781 a 1783*, México, sin edit., 1939, p.25-26

¹⁷¹ Muriel, Josefina y Grobet, Lourdes: *Fundaciones Neoclásicas- La Marquesa de Selva Nevada, sus conventos y sus arquitectos*, México, UNAM, 1969. p.13

Don Pedro Romero de Terreros igualmente acaparó bienes inconmensurables, parcialmente gracias al decomiso de las posesiones jesuíticas.¹⁷²

Un botín paralelo, como fue el del colegio de San Andrés, está descrito de la siguiente forma: “*Se acordó la separación de los libros de doctrina laxa; que estos los pasase el comisionado, con todos los manuscritos, al paraje que su Excelencia señalase, hasta que se resolviese sobre ellos, y el resto útil se aplicase a la Real Universidad, excepto los duplicados y los que ella tenga y a éstos, con noticia de los que sean, daría la Junta destino*”.⁽¹⁷³⁾ El destino de la gran cantidad de estructuras arquitectónicas dependería de la voluntad real más que de la curia metropolitana de la Nueva España, como puede verse en esta respuesta del Ilmo. Arzobispo al Cabildo de la Ciudad:

“Ilmo. Sr. = Mui Señor mio= En vista del Papel de V.I. de onze de este mes en que me manifiesta la grande Utilidad que concive se podra seguir si en al Cassa Professa que fue de los Padres de la compañía de Jesús se subrogassen Eclesiasticos en quienes ademas de un buen exemplo Juntassen el frequentte exercissio de Pulpitto Confessionario (&...)=Conosco que es mui piadosa la reprecentacion que el V.I.I. ha hecho à el Exmo. Señor Vi-Rey; y la satisfaccion del Publico= Mas como la aplicacion de los Collexios de los Padres de la Compañia depende de la voluntad del Rey y sus reales Intenciones son las mas justificadas y religiosas a mi solo me pertenece esperar la determinacion de S.M. y ...”
174

Como se ha dicho, la Academia se benefició con las obras de arte portátiles, aunque no se acomodó en ningún inmueble de los desocupados. Diez años permaneció la escuela de artes en el recinto de La Moneda. Mucho tiempo se contempló la idea de erigir un local propio e instalarlo en el terreno de Nilpantongo, que finalmente se vendió al Consulado de Minería y donde erigirían su Colegio.

La Academia se trasladó en 1791 al edificio que había ocupado el Hospital del Amor de Dios, que aparentemente lo evacuó en 1788. El hospital había sido fundado por D. Fray Juan de Zumárraga en 1540 como cárcel y nosocomio.

“Corriendo el tiempo, supo el misericordioso prelado que la enfermedad venérea, llamada bubas o gálico, cundia mucho en la ciudad, y que los atacados de ella, así por el asco que inspiraban, como por el temor del contagio, no admitidos en ninguna parte, ni aun en el hospital que había, tullidos, adoloridos y llagados, se morían en los caminos o en los pueblos de los indios. Al remedio de este mal, destinando para hospital, en donde se recogieron y curaron de preferencia los bubosos, unas casas de su propiedad, en las cuales tenía hecha una cárcel, y estaban en el sitio mismo que ahora ocupa la Academia de Nobles Artes de San Carlos./ Dióle el título de “El Amor de Dios”, y por patrones a los santos médicos Cosme y Damián, cuyas imágenes se conservaron casi “hasta nuestros

¹⁷² Hamnett, Brian R. en Josefina, Op cit., p.80: “...en 1769, Romero de Terreros se convirtió en conde de Regla. Éste había comprado del Ramo de Temporalidades todas las haciendas poseídas por los colegios jesuitas de Tepozotlán y de San Pedro y San Pablo en México, por un total de 1 020 000 pesos.”

¹⁷³ Rico González, Víctor (introducción y versión paleográfica de): *Documentos sobre la Expulsión de los Jesuitas y Ocupación de sus Temporalidades en Nueva España (1772-1783)*. México, 1949, p.57

¹⁷⁴ AHDF, Actas de Cabildo (sesiones ordinarias), vol.87-A, sin foja, julio 28, 1767

días, en dos medallones de piedra, á los lados de la puerta principal del edificio, y asimismo en un gran cuadro que se hallaba en la escalera y hoy está en la del Hospital de San Andrés”¹⁷⁵

La Academia se hizo toponímica de la calle que ocupa. En las palabras de José María Marroqui, “Con este nombre (Calle de la ACADEMIA) conoce el público la calle que corre de Norte á Sur y se halla comprendida entre las de Santa Inés y Parque cerrado de la Moneda; hace continuación al callejón de Santa Inés y precede á la calle de Chiquis.” Esclarece que se conservó el azulejo con el nombre de Hospicio del Amor de Dios en la esquina Suroeste de la Calle, hasta el año de 1889. Agregando que “tomó la Junta arrendado á la Mitra el edificio que había sido hospital de Amor de Dios, en cantidad de \$1,300 anuales, por escritura de Septiembre de 1791, y á él se pasó la Academia; y allí se quedó, porque la escasez de dinero impidió construir el proyectado edificio, y el año 1844 compró el que tenía arrendado, con dos casas pequeñas, adjuntas, del mismo dueño, para ensancharle, quedando allí definitivamente establecida.”¹⁷⁶

II. 4. 4. La educación

La línea de educación en nuestro público liceo tendría que ser laica tras todo lo que se ha observado y apuntado. El divorcio de la instrucción dogmática religiosa se consolidaba después de haber evaluado y asimilado los criterios de Rousseau y de Jovellanos, y a consecuencia de las gestiones de Aranda y Floridablanca.

El escolasticismo fue substituido por el cartesianismo en la enseñanza de corte racional y paralelamente científico, que daba paso a la duda y la discusión de temas filosóficos, sociales y científicos, aunque a la postre, el rigor en la enseñanza sancarlina, casi pragmática y dogmática, daba poco margen para la objeción subjetiva. Descartes, formado con los jesuitas, estableció una doctrina cuyo punto de arranque es el cuestionamiento: la *duda*. Esta línea de pensamiento duraría a través del Siglo XIX hasta la adopción del positivismo.

Obligados a volver al tema de Gaspar Melchor de Jovellanos. aprenderemos que “La *Memoria sobre educación pública* es el texto teórico-práctico sobre la enseñanza que recoge su pensamiento y experiencia en esta materia, y que tanto por su forma y contenido como por la época en que fue escrito (en la prisión de Bellver), viene a ser su testamento en materia educativa.”¹⁷⁷

La indeclinable rigidez de los criterios de Jovellanos se manifiesta en sus apreciaciones sobre lo que merecía el pueblo y sobre lo que éste no podía opinar siquiera: “Luego hay que restablecer las diversiones y regularlas correctamente, si bien, según uno de los

¹⁷⁵ Marroqui, José María: *La ciudad de México*, México, Jesús Medina Editor, 1969, T.I, p.313 (basado en Icazbalceta, *Don Fray Juan de Zumárraga-Primer Obispo y Arzobispo de México- Estudio Biográfico y Bibliográfico-México*.1881, XX, p.227)

¹⁷⁶ Ídem, pp. 157,158

¹⁷⁷ Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Espectáculos y diversiones públicas - Informe sobre la ley agraria*, edición de José Lage. Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, p. 43

principios básicos de los ilustrados, hay que aprovecharlas para instruir al pueblo. Por eso, no se pueden dejar al arbitrio del mismo, sino hay que vigilarlas; es decir, 'todo para el pueblo, pero sin el pueblo'."¹⁷⁸

Su instinto fisiocrático y científico queda en claro al establecer que: "mientras las universidades sean lo que son y han sido hasta aquí, *no se puede pensar en incluir el estudio de estas ciencias en los planes de estudios universitarios, por lo que propone que se multipliquen* 'los institutos de útil enseñanza en todas las ciudades y villas de alguna consideración,... / A los labradores, lo primero que debe enseñárseles es a leer, escribir y contar'..."¹⁷⁹

Hay que tomar en cuenta, en lo concerniente a la América Septentrional y aunque tratemos del temprano siglo decimonono, los conceptos didácticos del patriota y masón mexicano José María Luis Mora, seguidor del pedagogo suizo J.J. Rousseau, como es de apreciarse en los comentarios siguientes:

*"Mora, al igual que Rousseau, habla de un hombre autosuficiente y emprendedor. Semejante hombre lo encontramos en el Emilio. En efecto, Rousseau nos habla del idealizado espíritu inventivo y de la previsión como facultades muy estimadas en el hombre. Pretende, Rousseau, formar un hombre autosuficiente por medio de la laboriosidad. El Emilio es, entre otras cosas, una apología del trabajo. "En lugar de pegar a un niño sobre los libros – nos dice Rousseau – si yo lo ocupo en un taller, sus manos trabajan en beneficio de su espíritu: llega a ser filósofo y cree no ser otra cosa que un obrero./.../ El espíritu inventivo de Rousseau se manifiesta mediante la afirmación de que los oficios y los trabajos manuales son vitalmente necesarios para el joven, así como la construcción de sus propias herramientas."*¹⁸⁰

Escobar Valenzuela se hace eco del barón d'Holbach en que la teología, ciencia de lo sobrenatural y enemiga nata de la experiencia, es un formidable obstáculo para el avance de las ciencias. *"La física, la historia natural, la anatomía, no estaban autorizadas a ver nada como no fuera con los ojos maleados de la superstición."*¹⁸¹

De lo que no hay duda es de que, a partir de aquella época, era inexorable el parecer de una inminente separación de la educación laica estatal y de la religiosa, que la Iglesia calificaría tal vez de pagana, mientras los liberales hallarían retrógrada a la religiosa.

¹⁷⁸ Ídem, p.47

¹⁷⁹ Ibid., p.66

¹⁸⁰ Escobar Valenzuela, Gustavo A.: *El liberalismo ilustrado del Dr. José María Luis Mora*. México. UNAM, 1974. p.235

¹⁸¹ Ídem.. P.2)

*“Más tarde la difusión de lo que se podría llamar “ciencias aplicadas”, o sea toda la gama de conocimientos prácticos en farmacia, medicina, geografía, matemáticas, las industrias etcétera, dio motivo no solo al surgimiento de una ilustración criolla, sino a la reforma de los planes de estudios en las universidades hispanoamericanas; impulsó el fomento de la educación a todos los niveles, hasta el de la educación primaria o de primeras letras, y por último originó el establecimiento, precisamente en Nueva España, de toda una serie de academias e instituciones de enseñanza extrauniversitaria y hasta técnico-científicas durante los años de los que aquí se trata. Generalmente se concluye que este proceso fortaleció el antagonismo entre europeos y criollos y facilitó a éstos los instrumentos intelectuales para fundamentar su identidad frente a aquéllos sobre bases histórico-culturales, y que de esta manera lograron articular sus reivindicaciones políticas.”*¹⁸²

Al iniciar sus funciones el 1º de noviembre de 1781 la escuela de dibujo y artes emprendida por Jerónimo Antonio Gil, había más entusiasmo humano que recursos para trabajar. De esto dice Brown: *“Con el título de Escuela Provisional de Dibujo, el 1º de noviembre de 1781 celebró sus primeras clases. En un principio sólo se impartía el curso de diseño y dibujo, pero la lista de estudiantes premiados entre agosto de 1782 y junio de 1783 da idea de la rapidez con que se extendía el grupo de materias. En la primera distribución, el 25 de agosto de 1782, se otorgaron premios en cuatro materias, uno para cada sala: la sala del natural o modelos vivos, sala de estatuas, sala de retratos y principios. Cinco meses después había siete pues se sumaron a las cuatro originales las de arquitectura, ornamentación y flores. Y para marzo de 1783 había premios para nueve clases; se incluía ahora el vaciado en yeso y una categoría de premios extraordinarios, otorgados a estudiantes avanzados por la terminación de proyectos especiales.”*¹⁸³

La instrucción que se daba en el campo del dibujo, la pintura, el grabado y la escultura, se fundamentaba primeramente en las estampas (grabados o litografías) que reproducían las obras de los grandes maestros europeos para que los alumnos las pudieran copiar una y otra vez. Posteriormente se pasaba al modelo de volumen que estaba encarnado por los famosos yesos que habían acompañado a Tolsá y después se incrementarían en número con los yesos traídos por Vilar y las pinturas encargadas por clavé, en ambos casos en 1857. La secuencia obligada iba desde copiar los yesos en que podían imitarse figuras femeninas e infantiles, hasta llegar al grado de avance de copiar modelos humanos desnudos, únicamente masculinos; las mujeres como modelos eran impensables. Los hombres eran invitados a adoptar poses clásicas de las esculturas conocidas, lo que nos recuerda la intención que tuvo originalmente la fotografía de imitar las actitudes de la pintura. Trabajaban los alumnos con carbón, sanguina y luces blancas, generalmente por el prolijo sistema del sombreado por achurado (*hachouré, hatching*), o sea por tejido de líneas paralelas finas, llamadas “tintas”, que se van sobreponiendo, y no por la libertad de las manchas, más socorrida en el siglo posterior.

¹⁸² Pietschmann, en Josefina, Op cit, P.29 (sobre México)

¹⁸³ Brown, La Academia..., op. cit., P. 70

El proceso educativo al trabajar con los yesos se iniciaba con manos y pies, fragmentos de cara y luego cabezas. Después se pasaba a copiar figuras enteras, estructura muscular y *écorchés* progresivamente hasta poder resolver grupos. Continuaba el desarrollo hasta el dominio del natural, con figura completa de hombres, así como manos y pies vivos.

Una revisión cuidadosa de los libros de actas, así como del registro de obra de la Antigua Academia que posee la proveyta institución, acusa el acervo existente de numerosísimos dibujos y grabados de los alumnos y los maestros. Alrededor de 36 000 de ellos. Llamen la atención los cientos de dibujos de José Luciano (*Josse Lussiano*) Castañeda a partir de los albores de San Carlos en la Casa de Acuñación, quien llena todo un planero del Acervo. ⁽¹⁸⁴⁾ Sus dibujos aparecen aprobados al reverso por Tolsá, Ximeno, Gil, Clapera, etc., y en junio 28 de 1790 quedó pensionado en el ramo de la Pintura. Castañeda colaboró en las publicaciones de Baradière y Lord Kingsborough, pero más no se supo de él. De igual suerte, Pedro Ocampo ocupa bastante espacio en nuestro tesoro reservado. ⁽¹⁸⁵⁾ Todos son ejemplos vivos del ideal neoclasicista, y sin embargo, no han trascendido como artistas que dejaran una huella directa en nuestro arte.

El neoclasicismo se diluyó en romanticismo y sólo el eclecticismo dominó el panorama. Con la salvedad de las innovaciones que aportaron a mediados de siglo los catalanes Clavé y Vilar, no es mucho lo que haya cambiado la educación académica desde fines del siglo XVIII hasta finales de la centuria pasada (XX), pues en la época de Diego Rivera, éste fue premiado para estudiar en París merced a una copia en pintura que hizo de un relieve en yeso de la Academia: “*En 1868 se fue Pelegrín Clavé, quedando la dirección de pintura a cargo de su discípulo José Salomé Pina, quien había estado pensionado varios años en Europa Como estudiante, Pina había encarnado un buen prospecto para el arte nacional, pero a raíz de que se hizo cargo de la dirección se convirtió más bien en un distinguido profesor — según Justino Fernández — que no pudo provocar en sus alumnos las grandes reacciones que el arte nacional necesitaba*” ¹⁸⁶.

II. 4. 5. Colofón: Finanzas y Lotería en el s. XIX

Como ya sabemos, la guerra de Independencia fue catastrófica para nuestra Academia, donde la asistencia, la enseñanza y la producción artística decayeron al dejar de percibir los apoyos de la Corona, de las provincias, del Ayuntamiento y del Tribunal de Minería.

El presupuesto original que era de \$23,000 en 1810 descendió a \$1,103 en 1821 lo que devastó la moral y la economía de los pocos maestros fundadores que quedaban vivos.

¹⁸⁴ AAA-ENAP, Planero III, Gaveta 2, desde 08-644644 hasta -649185

¹⁸⁵ AAA-ENAP, Planero III, Gaveta 6-A desde 08-645903 hasta Gaveta 6-B. -662627, este último de 1810.

¹⁸⁶ Báez, Eduardo: “La pintura de figura entre 1867 y el fin de siglo” en *El Arte Mexicano*, op. cit. T.11, pp. 1543-1544: “*En 1869 se celebró la décimocuarta exposición de la Academia. que venía a ser la primera para la nuevamente organizada Escuela Nacional de Bellas Artes... De los títulos se puede inferir cuál era el sistema de enseñanza impuesto por Pina, que no había variado en relación con el practicado por Clavé. La corrección del dibujo, la observación del natural, los temas bíblicos, el retrato y la copia de los grandes maestros constituían el repertorio... Por lo visto, la formación del artista obligaba a ejercitar el dibujo mediante la copia, dentro de una concepción muy clasicista del arte.*”

Permaneciendo como un enclave de españoles, bajo la amenaza de las matanzas y deportaciones a que quedaron sujetos los peninsulares al culminar la guerra de liberación, su personal debió juramentarse a la constitución en marzo de 1824.

Los años de abandono de la Academia llegaron a deteriorarla hacia un enfermizo marasmo de tristeza como pálido reflejo de sus pasadas glorias. Es pertinente insistir en la mala impresión que le causara la misma tanto a Alcide d'Orbigny como a la cronista marquesa Calderón de la Barca ante la visión de desastre del conjunto, la que incide así: *“Los restos de esta bella aunque mutilada colección de yesos, los espléndidos grabados que todavía existen, podrían confirmar la precedente hipótesis ; pero el actual desorden, el estado de abandono en que se encuentra el edificio, la falta de esas clases tan útiles de escultura y pintura, y más que nada, la declinación de las bellas artes en México, son las tristes pruebas, entre otras, de los lastimosos efectos producidos por años de guerras intestinas y el desbarato de los gobiernos...”* .

Comentó en su carta XIII; aunque cambia el tono en la carta XIV: *“Por la noche, al acercarse la hora de la gran procesión, fuimos a los balcones de la Academia, desde los cuales se domina una magnífica vista de las calles por donde aquélla debía de marchar. Mientras que llegaba, matamos el tiempo viendo los beaux restes de los tiempos idos : las colecciones de pintura y escultura, los hermosos vaciados y los enormes volúmenes conteniendo muy finos grabados.”*¹⁸⁷

II. 4. 5. 1. El respaldo de López de Santa Anna

Tan larga como tres décadas fue la agonía que padeció la Academia en estado de letargo hasta que sucedió lo inesperado. El general don Antonio López de Santa Anna le asignó el manejo y usufructo de la Lotería Nacional por lo que ésta se llamó la *Lotería de la Academia Nacional de San Carlos*. El general era el gran héroe derrotado que perdiera Texas y perdería en 1848 más de la mitad del territorio nacional a manos de los eternos agresores estadounidenses; el de los largos descansos en sus palacios de Manga de Clavo y El Lencero, el de los súbitos refugios en Cuba a la espera de ser llamado por los conservadores que no hallaban en el país hombre con mayores merecimientos para ocupar la Presidencia por enésima vez, Su Alteza Serenísima y Benemérito de la Patria que hizo imperiales exequias con decreto de luto nacional por la pierna que perdió en batalla; él era el número uno para las apuestas en las peleas de gallos en los palenques y los casinos de la Feria de San Agustín de Las Cuevas, él el que asesinara a los rebeldes texanos ya rendidos en El Alamo; y tuvo repentinamente una feliz inspiración. Pensó que era conveniente, como en todas las cortes civilizadas de Europa, tener a disposición de la cultura nacional y de su propio prestigio un organismo encargado de las funciones artísticas. De suerte que renovó la vida en la Academia por medio del decreto de 2 de octubre de 1843 que le confería una renta y jugosos sueldos para los académicos, nada menos que de 3,000 pesos anuales, dirigido en estos términos:

¹⁸⁷ Calderón de la Barca, Mme.: *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1970, pp. 94. 99

*“Antonio López de Santa Anna, etc., sabed: que siendo de tanta importancia dar impulso y fomento a la academia de las tres nobles artes, que será la honra de la nación luego que produzca sus frutos que deben esperarse de sus adelantos, y usando de las facultades con que me hallo investido por la nación, he tenido a bien decretar lo siguiente, & &”*¹⁸⁸

El doctor Báez Macías considera fundamental esta determinación para sanear a SCM: “El decreto era ambicioso, pues se establecían sueldos para las plazas de directores que ni cuando era Real había tenido la Academia: se establecían sus pensiones para mandar discípulos a Europa y se preveía la adquisición de obras de arte y el pago de premios a los alumnos... Al fin, el 15 dediciembre siguiente, el presidente decretó la asignación de la renta de la lotería a la Academia de San Carlos”¹⁸⁹

*“La peor época para las finanzas de la Lotería fue, como ya se ha repetido varias veces, la de los años de la invasión norteamericana. Los mejores años transcurrieron entre 1852 y 1860, es decir durante el último gobierno de Santa Anna y los que comprenden desde el ascenso al poder de los moderados, hasta que la Guerra de Reforma empezó a afectar seriamente la vida económica del país.”*¹⁹⁰

Una de las claves para el buen funcionamiento de la Lotería fue tener un impresor responsable. Durante muchos años se emplearon los servicios de José Mariano Fernández de Lara, hasta que asumió el contrato por concurso Rafael de Rafael.

Como Lara se inconformase con la decisión de la Junta, debió dejarse el fallo final al arbitrio del Presidente de la República, quien optó por Rafael; éste asumió además la impresión de los catálogos de exposiciones.¹⁹¹

La vinculación de la Academia con la Lotería, por el hecho de que podía administrarla con bastante independencia, no significó una alteración de influencia o supeditación en la vida académica o en los criterios estéticos de la educación. Naturalmente la ideología debía ser acorde con los lineamientos gubernamentales lo que no tendría mayor consecuencia si de suyo la Academia era notoria por su conservadurismo, por más que en su lógica simpatía hacia el dictador haya habido escasos y heroicos hitos de autonomía como cuando El Director Couto debió defender a Clavé contra los embates de aquél en favor de imponer a Cordero.

¹⁸⁸ Báez : *Fundación...*, Op. cit, p.57

¹⁸⁹ Ídem, p. 59

¹⁹⁰ Galí, Montserrat: “Organización y funcionamiento de la Lotería de la Academia nacional de San Carlos” en *La Lotería...*, op. cit., P. 58

¹⁹¹ Ídem, p. 59: “De acuerdo a la ley se realizaron tres almonedas públicas : la última se verificó en enero de 1846, coincidiendo con la llegada de Manuel Vilar y Pelegrin Clavé a las direcciones de escultura y pintura de la Academia. La abundante documentación sobre el caso indica que Lara consideraba su propuesta como la mejor y se mostraba confiado en obtener un nuevo contrato. sin embargo la contrata se otorgó a su contrincante, Rafael de Rafael y Vila, impresor, grabador y crítico de arte, quien habría de mantener una estrecha colaboración con la Academia... Rafael introdujo otro tipo de billete más grande, en mejor papel, con un diseño más vistoso y artístico y en el que se utilizaba el color. Esto bastaría para justificar la elección de la Junta de gobierno de la Academia, sin que por ello se descarte un cierto favoritismo por Rafael, de origen catalán como Clavé y Vilar.”

II. 4. 5. 2. Maximiliano y la Reforma

En 1861, ya que debemos tambalearnos en el continuo vaivén político de izquierdas y derechas, Juárez disolvió la Junta Suprema de Gobierno de la Academia, dejando como director al nacionalista y alumno de Clavé, Santiago Rebull. Se le quitó la Lotería a la Academia y pasó a depender económicamente del Ministerio de Instrucción Pública y Cultos. Es evidente que el éxito financiero de la Lotería había dependido del buen manejo de su director Xavier Echeverría. Cuando el mariscal Forey tomó Puebla en 1863, el Benemérito Juárez comenzó de nuevo a empacar maletas pues no estaba distante el ejército francés de Luis Napoleón III con sus jenízaros y mamelucos argelinos y negros dispuestos a instalar a Maximiliano de Habsburgo en el futuro trono de México.

Al instalar su corte el flamante emperador, encontró conveniente contar con artistas oficiales cortesanos y reforzar las actividades de la Escuela que entonces se denominó *Academia Imperial de Bellas Artes*. Tuvo gran apego por la institución a la que protegió y visitó en diversas ocasiones. También se sirvió de sus maestros principales para que le pintaran y esculpieran, dando gran estima y preferencia a los artistas mexicanos, aunque además se sirvió de otros maestros europeos. Así fue como Sebastián Navaleón le troqueló la moneda conmemorativa, Felipe Sojo esculpió los bustos de los ceséreos monarcas, Vilar les elaboró las estatuas de Colón e Iturbide, e hizo comisiones Maximiliano a Salomé Pina, Landesio, Obregón, Urruchi, Calvo y Noreña.

El sentido estético que impregnó la corte de Maximiliano y Carlota era un apartado de corte ecléctico; esto es, clasicismo decimonónico francés o italianizante con residuos rococó o imperio, fuera del tiempo e irreconciliable con la sobriedad helénica, masónica o liberal del mundo juarista, que tampoco se considerará romántico. Se aposentó cómodamente en el Alcázar de Chapultepec que adaptó como principesco castillo y, para transitar de ahí hasta el entonces Palacio Imperial en la Plaza Mayor o Zócalo, mandó trazar el hermoso bulevar del Emperador (hoy Paseo de la Reforma) a la manera del de Les Champs Élysées, por diseño de Haussmann. En las ocasiones especiales este proyecto le permitía trasladarse desde su Sala de Malaquitas, en su carroza dorada de ángeles barrocos realizada por Cesare Sala, en medio de una vía engalanada de árboles y parterres hasta palacio. Este estilo de vida, inconexo con la verdad de las desarropadas multitudes, correspondía con un sueño de hadas paradójico en un modo sólo concebible por los Hermanos Grimm o Perrault.

En 1867 el Imperio a cuyo trono aspiraba algún día el hijo de Agustín de Iturbide llegó a su fin cuando Juárez fusiló en el Cerro de las Campanas de Querétaro a Maximiliano de Austria. El benemérito oaxaqueño tomó inmediatamente las riendas de la educación, y todos sabemos que ésta debía ser laica y libre de cualquier dogma de connotación religiosa. Es difícil hacerse cargo de la situación particularmente embarazosa que deben haber padecido la mayoría de los artistas anidados en San Carlos, cuyas metas tanto políticas como estéticas tenían por fuerza que entrar en conflicto con las del Estado.¹⁹²

¹⁹² Báez. "La pintura...", en *El arte mexicano*, Op cit, p. 1543: "Juárez, cuya idea de nacionalidad estaba sustentada en la defensa del orden jurídico concretado en la constitución de 1857, al restaurar la República procedió a la completa reorganización de todo el sistema político, desde sus más altos niveles, siendo el ramo de la educación uno de los más afectados al expedirse la Ley Orgánica de Instrucción pública el 2 de

Al triunfo de la República en 1867, la Universidad quedó anonadada y se eliminaron los estudios de teología, metafísica y filosofía. La ley de instrucción pública del 2 de diciembre de 1867, preámbulo a la creación de la Escuela Nacional Preparatoria en 1868, se basaba, desde la secundaria, en la serie lógica de las ciencias sobre un modelo comptiano positivista que, inspirado en el liberalismo constitucionalista de Juárez, favorecía la enseñanza formal de Agricultura, Veterinaria, Ingeniería, Medicina y Matemáticas. Los positivistas mexicanos, atados de todos modos al cordón umbilical de la Santa Iglesia, expresaban a la ciencia como el producto de la Verdad, o sea, Dios. El lema mismo de la Preparatoria oscilaba entre “Libertad, Amor, Orden y Progreso”, algo así como oscilar entre ser clérigo o masón. Dice Báez: *“Los artículos 6 y 14 de la Ley orgánica se ocupaban de los estudios de las artes plásticas que se cursarían en la Escuela Nacional de Bellas Artes. El nombre tradicional de Academia se suprimió y, por supuesto, también el de San Carlos, si bien la costumbre hizo que fuera del tratamiento oficial se siguiera llamando Academia a la institución.”* ⁽¹⁹³⁾ Poco interés existía aparentemente en fomentar las artes, y mucho menos porque estaría en manos de los académicos conservadores tradicionalistas. El último tercio de siglo, a pesar del descenso en las opciones creativas y renovadoras del ímpetu de producción original, representó para la Academia un lapso de cierta estabilidad financiera. Pero eso es asunto de otro análisis.

diciembre de 1867. Con este ordenamiento toda la instrucción: primaria, media y superior, quedó bajo la dirección del Supremo Gobierno, a través de la Secretaría del Despacho de Justicia y de Instrucción Pública.

¹⁹³ Báez. loc. cit.

Capítulo III. LOS DESEADOS Y LOS RECHAZADOS

El siglo XVIII fue recibido en España por una guerra de sucesión (1701-1705) al haber fallecido en 1700 Carlos II sin heredero, pero señalando como legítimo sucesor al francés Felipe de Borbón d'Anjou, que fue aprobado por Castilla y Francia, y coronado como Felipe V (1700-1724). Aragón, Cataluña y Valencia se rebelaron, apoyando como rey al archiduque Carlos de Austria (Habsburgo), y contando con el respaldo de Inglaterra, Países Bajos protestantes, Austria, Portugal y el Sacro Imperio Romano. Desinteresadas las potencias extranjeras a raíz de la sucesión en la Corona de Austria, Felipe V fue reconocido vencedor. Sometido al espionaje y voluntad de su tío en Versalles, que era Luis XIV, Felipe tuvo que ceder Sicilia a Saboya; entregó Milán, Nápoles, Cerdeña y Países Bajos (Bélgica) a Austria. Inglaterra le arrebató Gibraltar, Menorca, y múltiples derechos en América sobre comercio, y sobre tráfico de esclavos. Algunos de sus mayores aciertos consistieron en sentar las bases de la Academia de Artes y en construir el palacio de la Granja; su máxima calamidad fue volverse melancólico.

El castigo infligido al derrotado Levante por apostar mal fue fulminante: Cataluña fue privada de todos sus derechos civiles. En Valencia, las medidas y formas administrativas castellanas impuestas por Felipe V a través de los Decretos de Nueva Planta (instrumento del centralismo borbónico inicial), arrasaron con la importancia política y económica del reino valenciano que entonces llegó a su fin. De tal suerte, aquel Imperio de Carlos V y Felipe II, donde “nunca se ponía el sol”, comenzó a fragmentarse, mientras el Levante ibérico sufría una decadencia hasta que Carlos III les facilitara la coyuntura para emigrar a los trópicos americanos, por la Cédula Real del 12 de octubre de 1778.

Este breve preámbulo histórico debe darnos una semblanza del carácter rebelde, inconformista y liberal de los habitantes de las provincias orientales de España. Tras todas sus penurias y reveses han manifestado una fuerza obstinada por preservar su personalidad que arrastra huellas multiétnicas y que se avino mejor con el esplendor cultural árabe y mudéjar que con el chauvinismo religioso a ultranza de los conservadores castellanos. Su renuencia a ser subyugados y su voluntad burguesa, por ser secular e ilustrada, los ha llevado a más derrotas que triunfos. Por su escasa participación en las acciones bélicas de conquista en nuestros territorios, en los que en cambio sí participaron en expediciones evangelizadoras, se han hecho acreedores al beneplácito de los mexicanos. Tal vez nuestra convergencia y empatía radiquen en que ambas culturas hayan tenido un enemigo común en el poder central castellano, como lo estima José de Santiago.

III. 1. Algunos levantinos en México

De entre los diversos levantinos relacionados con el desarrollo religioso de la Nueva España, citaremos al fraile dominico Luis de Sales, valenciano que participó en una de las múltiples expediciones misioneras y a la vez materialistas al norte de México, quien pasó penurias sin fin atravesando desiertos hostiles, donde ayudó a la fundación de San Francisco Borja y la aldea de San Miguel: *“Entre las misiones que iba fundando Fray Junipero Serra en la Alta California, y las que por la Península de la Baja California se*

habían establecido, existía un largo trecho imposible de recorrer debido a los ataques de los indios y a la extrema aridez del territorio.../ (...) El mes de octubre de 1790, con un hábito usado que le prestaron en Méjico por todo equipaje, llegaba a Valencia Fray Luis de Sales, después de haber pasado veinte años de su vida en los desiertos californianos.”¹⁹⁴

No podría faltar en esta relación de prohombres el compositor Jaime Nunó (1824- 1908), catalán nacido en San Juan de las Abadesas, Gerona. Estudió composición en Milán con Saverio Mercadeante. Cuando Antonio López de Santa Anna estuvo exiliado en Cuba de 1845 a 1846, conoció al maestro y, cuando fue llamado nuevamente a México, lo nombró director general de bandas militares, con el grado de capitán de infantería de la milicia activa. En 1854 “Su Alteza Serenísima” lanzó una convocatoria en forma de títulos pseudónimos y votos secretos para componer el **Himno Nacional Mexicano**. El poeta potosino Francisco González Bocanegra se llevó las palmas al escribir las 24 estrofas épico-bélicas de que consta la versión original y cupo la gloria al maestro Jaime Nunó de salir vencedor en la justa por la composición musical marcial. Esta es quizás la única melodía que casi todos los mexicanos escolarizados sí conocen. Fue tocada por primera vez el 15 de septiembre de 1854 en el Teatro Nacional y ha experimentado muy escasas modificaciones con el tiempo. Se sabe que en 1856 Nunó volvió a La Habana y luego marchó a los Estados Unidos donde falleció, en Nueva York. A México volvió en dos ocasiones en que se le rindieron homenajes.

En 1817 nació en Barcelona la persona encargada de impulsar la crítica de arte en México el siglo pasado: Rafael de Rafael i Vila. Llegó a México en 1843 invitado por el liberal Ignacio Cumplido, quien lo había conocido en Nueva York. A esa ciudad regresó Rafael para importar acá equipo moderno de imprenta. Como notable conservador, fundó con Lucas Alamán el periódico *El Universal*. Por ser amigo íntimo del general Antonio López fue expulsado junto con él en 1855 hacia Cuba, donde fundó diarios y revistas inclusive de índole científica. Y publicó el libro “*La masonería pintada por sí misma*”.

No logró destacar como grabador, pero su calidad como impresor lo condujo a ser elegido para imprimir los catálogos y billetes de la Lotería de la Academia de San Carlos, con la anuencia de Clavé y Vilar. El mismo año de 1849 debuta como crítico de arte y puede decirse que tiene la batuta frente a todos los críticos del momento, y con carácter mexicanista. Obvia decir que, siendo buen conservador, ultraderechista y antiliberal (dado que los perfiles ideológicos de entonces eran asaz arquetípicos en su ortodoxia), sus observaciones neoclasicistas y puristas van en apoyo axiológico del arte que se ciña a los lineamientos de lo verdadero y por ende bello, si cristiano católico y naturalista. Pero eso sí, con un alto grado de refinamiento interpretativo y una prosa florida y elegante.

Montserrat Galí destaca el empeño de este escritor en promover no sólo una escuela nacionalista en el rubro de las artes, sino una crítica orientada a su servicio. Desde la Tercera Exposición de SCM en 1851, Rafael busca en la obra de los jóvenes las primicias de la escuela patria, acorde con la intención mexicanista de Vilar, aunque falten ejemplos románticos de historia medieval, dada su inclinación por el arte nazareno o purista.

¹⁹⁴Ballesteros Gaibrois, Manuel: *Valencia y América*, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 131, 132

Rafael Escribá: “*Lo repetimos: nosotros abrigamos la lisonjera esperanza de ver la escuela mexicana de pintura ocupar un lugar distinguido*”. De donde redondea Galí: “*Heus aquí doncs un catalá que ha esdevingut el més entusiasta corifeu d’una escola mexicana de pintura, preocupat pel destí de la seva pàtria d’adopció i convençut de la capacitat innata dels seus compatriots.*”¹⁹⁵

III. 2. Ideología artística de los pioneros levantinos

No puede pasarse por alto el hecho paradójico de que los valencianos, tradicionales defensores de los gremios, hayan venido a apoyar la institución sancarlista mexicana, que sería la puntilla de gracia contra el sistema gremial de producción. Su momento histórico los indujo a proyectar el perfil profesional del futuro artista americano: individualista, endogenerativo, *vedette* y en busca de una firma cotizada -vendo lo que pinte, aunque a veces debo pintar lo que se venda- pero obstan reflexiones. La figura en sí no es nueva; pues con gremios o sin ellos, los artistas famosos, desde el Renacimiento, se habían distinguido por sostener sus talleres con numerosos aprendices, y contando con una clientela asidua a su personal factura y estilo. Pienso en Del Sarto, Rubens o Miguel Ángel que, a diferencia del nivel artesanal de los gremios novohispanos, se desplazaban a las ciudades donde se requiriese la obra, previo contrato con nobles y autoridades eclesiásticas.

En el México del siglo de las Luces, a falta de una crítica ideológica formal, los valencianos de la primera hueste, impusieron un dogma académico neoclásico, reforzado por el énfasis en el dibujo, el raciocinio, y los temas mitológicos del Antiguo Testamento en agravio de los gremios y del entorno barroco y mariano; animista y sincrético; surrealista y, con la desaprobación del impersuadido José de Santiago, expresionista. Sin embargo, como veremos al revisar sus obras, hay una fuerte impronta en sus concepciones derivada del arte barroco, si no churrigueresco.

Los catalanes de mediados del diecinueve, la segunda hornada, trasminaron un sentido nazareno ya trasnochado por más de tres décadas, cuando Europa oscilaba en el vaivén ecléctico-romántico, incluido el prerrafaelismo inglés y el realismo francés. Cuenta a su favor el haber sentado las bases de la temática histórica mexicanista. Sin embargo, este contingente estuvo en cierto modo anquilosado en el trecho histórico del romanticismo decadente. Debo aclarar esto en base a un escrito que me dejó el maestro Adrián Villagómez de su puño y mecanografía.

“El Romanticismo ...se expresa en dos vertientes: 1) el romanticismo revolucionario o dinámico y 2) el decadente o estático. El primero cubre la mitad inicial del XIX y concluye, prácticamente, con la caída de la Comuna de París en 1848. Se le llama revolucionario porque los artistas participaron en las barricadas tanto como en las luchas políticas que trataron de cambiar la estructura social de su época dominada por la monarquía restaurada y la burguesía y, asimismo, porque innovaron tanto la expresión

¹⁹⁵Galí, Montserrat: *Artistes catalans a Mèxic - Segles XIX i XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, p.53

formal como el concepto del arte (Géricault, Delacroix, Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, Goethe, Gogol, Pushkin, Byron, Hugo, etc.). Se identifica con el nacionalismo y el liberalismo, el rescate del arte popular y del idioma nativo pero, fundamentalmente, por su pasión vital y humanística. Esto es lo que le permitió universalizarse y penetrar, poderosamente, en todas las disciplinas artísticas, al identificarse con la condición humana al grado de imponer, no sólo un postulado artístico sino una conducta social. El llamo decadente sobrevivió con penuria el final del siglo sin aportar nada significativo, al grado tal de cometer una simbiosis con el academicismo, igualmente nugatorio en cuanto a propuestas novedosas. Al drama lo convirtieron en melodrama y a la tragedia en folletín. De aquí que este romanticismo académico fuera marginado por las poderosas corrientes del impresionismo, el divisionismo, el expresionismo y, al inicio del siglo XX, por la Escuela de París.”

Ciertas aportaciones de Clavé y Vilar nos impiden clasificarlos como decadentes, pero es cierto que no tuvieron el impulso innovador de sus contemporáneos franceses, quizás inhibidos por el medio cultural religioso. No olvidemos que nuestros sancarlistas catalanes, más adictos al debate filosófico artístico que sus antecesores valencianos del cambio de siglo, condujeron su energía y sus métodos educativos sobre los mismos dilemas aristoteliano-escolásticos del clasicismo, en torno a si lo verdadero y natural es bueno y, por consiguiente, bello. Esta fue asimismo la base de la crítica impresa, la cual daba por asentado que lo *bello* (por ser moral y cristiano) era el objetivo final de toda obra artística, ya fuese ideal o concreto real. Damos por entendido que lo naturalista o natural debe regirse por las leyes exactas de la lógica matemática y la física (peso, óptica, dinámica, presión) siempre y cuando estén dominadas por la ética religiosa, como era el parecer de Rafael de Rafael. Es decir, un ángel, por respeto a la ejemplaridad, nunca debe atravesársele a una figura de mayor importancia o divinidad ni puede ocupar más espacio o tamaño aunque esté en primer plano; pero si su vuelo lo conduce hacia una divinidad, los paños de tul tendrán que reaccionar al viento y por inercia en dirección contraria. Esto se considera lo bello y verdadero.

Vale entonces un señalamiento importante. Los artistas valencianos y catalanes que colaboraron en la formación de nuestra Academia de San Carlos de México, todos ellos autores de obras de excelente calidad, no fueron innovadores en ningún aspecto: ni en cuanto a la creación artística vanguardista de su época, ni con relación a la didáctica idónea para transmitir sus conocimientos. Huelga decir que en esto no fueron diferentes del resto del profesorado que nuestra Academia atrajo de otras regiones de España, ni de los considerados extranjeros tales como los ingleses Periam y Baggally o los italianos Cavallari y Landesio. Prácticamente todos los responsables del arte en la América española y en la misma península ibérica, con la insólita excepción de Goya y Lucientes, vivían en la parálisis conceptual, pues con el devenir de las academias y la profesionalización canónica de la enseñanza con miras políticas se privilegiaban los valores morales, el rigor anatómico y la excelencia en la factura técnica. Esto demanda un dibujo impecable, reconocible y representativo de la naturaleza cuya certitud científica se toma por credencial de perfección estética; óptima calidad en el manejo de los medios de elaboración y sus herramientas tales como buriles, ácidos, cinceles, barro, pinceles, aceites y lienzos, con el sabio conocimiento de sus tiempos adecuados con respecto, por ejemplo, al secado del pútrido y las veladuras.

Y finalmente la selección de la temática obediente a los conceptos aceptables de lo **bueno**, **verdadero** y **bello**. Todo esto vedaba la libertad de pensar o de proponer. Consideraban que debía respetarse la “cocina” técnica y no “salirse del huacal”.

III. 3. Obsesiones católicas

A la larga, la omnipresente doctrina cristiana parece haber salido triunfante por enésima vez del enfrentamiento que Carlos III entabló contra ella, inspirado en los enciclopedistas que abogaban por una separación de Estado e Iglesia, ante el poder avasallador del clero vaticano. Esto se debe entre otras cosas a que las reformas carlistas en el terreno de la democracia fueron de forma o apariencia pero no de fondo. Si el liberalismo de Floridablanca, Jovellanos, Azara y Campomanes les dio a los escritores y artistas la pauta para desembarazarse en teoría de la presión religiosa, estos beneficiarios establecieron la autocensura de facto. En consecuencia, tanto en la expresión estética como en la instrucción didáctica, nuestros protagonistas no pudieron superar su momento histórico. Una prueba contundente de ello es que la temática pictórica no rebasó jamás la triada de lo cristiano, lo bíblico y lo mitológico grecorromano, con la tímida adición aislada de lo histórico a los limitados y escasos retratos, paisajes y bodegones en la pintura.

La historia del pintor Ximeno y Planes da cuenta cabal de lo anterior. Recuérdese que este gran artista, siendo alumno en San Lucas de Roma en 1783, tenía la obligación de remitir un *San Sebastián*, copia de Tiziano, para que Floridablanca le refrendara la pensión en ésa. Nada menos que Floridablanca solicitando en pleno iluminismo laico, pagano y profano, una copia de un santo de dos centurias de antigüedad para evaluar la calidad y avance de un artista subvencionado por el Estado. Para acceder al grado de supernumerario de San Carlos de Valencia, se le imponía copiar un *San Juan Bautista*; posteriormente, para acceder al cargo de director de pintura en San Carlos de México se le impuso una prueba ‘de repente’ que consistía en copiar al *Arcángel Gabriel guiando a Tobias*. El marasmo de nuestras artes subyugadas por el fanatismo religioso tiene fundamento para los mexicanos en milenios de autoridad teocrática mesoamericana y en siglos de sujeción clerical y explotación económica vaticana que promovían la autonegación al placer y la más abyecta autodestrucción corporal.¹⁹⁶

Tan fuerte era la influencia de la Santa Iglesia Católica Apostólica Romana en el ámbito hispano que, de hecho, el funestamente célebre Santo Oficio no desapareció sino hasta 1834, lo que nos da una prueba de su inexorable persistencia sobre la vida civil. Piénsese que la intención helénica de los dibujos académicos y los desnudos no se vieron reflejados en las pinturas, como obra final.

¹⁹⁶No son pocos los casos registrados en ese respecto aún en nuestros días. Hombres y mujeres de comunidades indígenas se han lacerado el rostro tras de haberles equiparado en su belleza con santos o vírgenes. Casi todos los artesanos dejan un pequeño defecto en su obra porque “sólo Dios puede hacer algo perfecto”. El más lamentable caso es el de la millonaria potosina Concepción Cabrera (1903-1937), mística con enfermiza vocación de santa que pedía ser vejada, escupida, calumniada y pisoteada en el rostro para acercarse a Dios en su martirio.

No obstante haber estado expuestos nuestros protagonistas levantinos a los avances y nuevos criterios sobre la educación, sus métodos de instrucción no fueron alterados en modo alguno y guardaban cierta semejanza con el desarrollo de producción en los talleres medievales, así los pioneros valencianos como los catalanes de la segunda hornada a mediados del siglo XIX. En gran medida los aspectos laborales de los académicos los indujeron a sobrelevar una vida opacamente burocrática, lo que les impidió adherirse al reto de los grandes pedagogos: Rousseau (el *Emilio*), Montesquieu (libro IV del *Espíritu de las leyes*), Johan Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Friedrich Wilhelm Froebel (1782-1852), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) y el pensador mexicano José María Luis Mora (1794-1850), defensor de la educación popular, teólogo, sacerdote liberal y masón. Aquí es de justicia mencionar los esfuerzos de Pelegrín Clavé, cuya libreta de Lecciones, si bien no guarda semejanza con la metodología o los programas de trabajo como los entendemos en la actualidad, constituye un avance de interés didáctico sobre lo que el maestro abordará en el pleno de la clase.

III. 4. Quiénes eran

De los distintos artistas levantinos que tuvieron una relación, aunque sea mínima, con la Nueva España y con su Real Academia de las Tres Nobles Artes, nos da cuenta sucinta el instruido Dr. Felipe Ma. Garín Ortiz de Taranco. Constituyen su elenco Mariá Salvador Maella, Fernando Selma, Francisco Sanchiz, Francisco López, y José Piquer y Duart.¹⁹⁷

De **Mariá Salvador Maella i Pérez** sabemos que fue un reconocido pintor nacido en Valencia (1739) y muerto en Madrid (1819). Realizó soberbios retratos de Carlos III y Carlos IV. Fue pedido para ocupar el cargo de primer director de pintura de San Carlos de México (SCM) pero no fue nombrado.

En los Archivos de San Carlos de México en Arquitectura existe un documento que apoya el Proyecto de Fernando José Mangino para establecer en México un “Estudio Público de Artes”, dirigido al virrey don Martín de Mayorga en 29 de agosto 1781, tanto como a los Sres. Vice Protector y Consiliarios que dice textualmente:

“Don Gerónimo Antonio Gil Director del Estudio de Academia hace presente a V.S. como en atención a lo que se le encargó por esta Rl. Junta preparatoria celebrada el día 4, del

¹⁹⁷ Algunos libros clave para el conocimiento de estos artistas son los siguientes:

Ruiz de Eihori, Joseph (Barón de Alcahali y de Mosquera): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, (obra premiada en los Juegos florales de lo rat-penat el año 1894). Valencia, Imprenta de Federico Doménech, Calle del Mar núm.65. 1897.

Orellana, Marcos Antonio de: *Fuentes literarias para la Historia general del arte español*, (Biografía pictórica valentina). De. preparada por Xavier de Salas.-Madrid. Gráficas Marinas, 1930

Aldana Fernández, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*, (Premio Senyera 1968 de Investigaciones Históricas del Excmo. Ayuntamiento de Valencia). Valencia, 1970.

Catálogo General de la Calcografía Nacional, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1987 (Incluye los datos de la *Caligrafía de Servidori*)

Tuvimos valiosa ayuda del libro: Garín Ortiz de Taranco, Felipe Ma. en *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, de Francisco Almela y Antonio Igual, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950

*presente mes, acerca de los Profesores que se puede pedir a la Corte para primeros maestros de dicho Estudio de Academia, incluye por sus grados a los Sugetos /Primer grado / Por la Pintura, Dn.. Mariano Salvador Maella, & &”*¹⁹⁸

Los méritos en que se basaba la propuesta en pro del artista, hijo del también pintor Morverdre Mariá Maella, se basaban en que había ganado varios premios tras de haber destacado en Madrid trabajando con el escultor Felipe de Castro y como uno de los primeros discípulos de Antonio González Ruiz en la Academia de San Fernando de Madrid, acabada de crear. Posteriormente, en Roma, conquistó premios en las academias de San Luca y del Campidoglio.

A todas luces fue un ideólogo neoclásico, del grupo de Ximeno, por el comentario que sigue. “El uso de la escultura como material didáctico constituía (en SMC) un paso para alcanzar la perfección en las obras plásticas. Según las teorías de Mengs, acogidas en la academia española y exportadas a México, los alumnos debían aprender los ideales de belleza en las obras antiguas, que eran, como lo expresó el pintor español Mariano Salvador Maella, “*la guía que permite captar lo bello de la naturaleza.*”¹⁹⁹

Fernando (Ferrán) Selma fue un grabador nacido en Valencia (1752) y muerto en Madrid (1810). Diversos documentos y autores confirman que se le esperaba para formar parte de la plana docente de la academia mexicana de las Tres Nobles Artes. Trabajó en el taller de los hermanos Vergara y con el grabador Manuel Bru. Académico de San Fernando en 1783 y director honorario de San Carlos de Valencia.

Realizó retratos de Nicolás de Antonio, Carlos III, Carlos IV y Fray José de Sigüenza, etc., así como las láminas del Atlas marítimo de España en 1789. En la Academia mexicana de San Carlos se hicieron planes para incorporarlo a su seno: “*Selma fue propuesto por Hermosilla, el famoso Secretario, a la sazón, de la Real Academia de Madrid, en carta conocida, para “Director del Grabado de láminas” en la de Méjico, produciéndose el nombramiento, aunque no llegara, sin duda, a efectuarse la posesión, ya que falta su nombre en la lista para el embarque en Cádiz y en la expedición de pasaportes fecha 21 de abril de 1786.*”²⁰⁰

Objetivamente diremos que en la Gaveta 2 del Archivo de San Carlos- Arquitectura existe un Oficio (No. 211) del marqués de Sonora al Virrey, de 12 abril de 1786, señalándole a Selma para director de grabado de estampas con un sueldo de \$2000.00 pesos anuales, quien había sido solicitado en noviembre de 1784. Vivo interés había puesto Gil en que don Fernando viniese a México, pues éste era su yerno. Selma grabó en España un retrato de Jerónimo Antonio Gil sobre un dibujo de Tomás Suria, quien trajo la plancha y la depositó en la Academia, donde aún se conserva.²⁰¹

¹⁹⁸ Archivo San Carlos México - Arquitectura (Arch. SCM Arq.) Gaveta I-1. Foja 15. al 29 de agosto de 1781

¹⁹⁹ Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes: *Guía que permite captar lo bello*, México. UNAM-IIE, 1989, p. 20

²⁰⁰ Garín Ortiz de Taranco. Felipe Ma. en *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá* de Francisco Almela y Antonio Igual, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950. p.13

²⁰¹ AAA-ENAP, Restaurados, Gav. 1, doc. R 08-641067

Compartió honores con una pléyade de eminencias del grabado y el dibujo, incluyendo para nuestro interés, ya se dijo, a Jerónimo Antonio Gil, Rafael Ximeno y Joaquín José Fabregat, en la realización de la edición de Don Quijote de 1780 comisionada por la Real Academia Española; el Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos traducido por Fray Agustín de Zorita y ordenado por Carlos III.

Así pues colaboró en 1788 en dos volúmenes de la Hispana Bibliotheca Vetus de Nicolás de Antonio, agente real e inquisitorial en Roma, obra publicada por Ibarra. Apoyó los retratos y cabeceras. El citado Catecismo de la casa Monfort presume láminas dibujadas por Ximeno y Planes: "*La Alegoría del Pontificado de la portada, la viñeta dedicada a Carlos III al inicio de la dedicatoria, grabados por Selma y por Mariano Brandi respectivamente...*"²⁰²

El escultor valenciano **Francesc Sanchiz** (Francisco Sanchís), fue uno de los tres aspirantes al cargo de Director de Escultura de la academia mexicana junto con Rudiez y Tolsá, tratándose de la plaza que dejaba vacante Arias al fallecer en un manicomio. Entre sus obras mayores, según el Dr. Garín, realizó una pechina de San Marcos en el crucero de la Catedral Valenciana, y una imagen de Ntra. Señora de los Desamparados en el templete del Puente de Mar sobre el río Turia.

Había sido alumno de la valenciana Academia de San Carlos, hacia el curso de 1767-1768 y siguientes, con Esteve Bonet y otros en la misma clase "del natural". "*El capítulo de pérdidas se continúa con las de... y de D. Francisco Sanchiz, Académico de Mérito de S. Fernando y Teniente Director honorario de Escultura en ésta, maestro en su oficio y autor de la destrozada imagen de la Virgen de los Desamparados del edículo del puente "del Mar", del San Marcos de una de las pechinas del crucero catedralicio y de otras obras plásticas, llenas de garbo y gracia, de la Valencia del 700.*"²⁰³

Sin embargo, el futuro escultor de cámara de Carlos IV Manuel Álvarez de la Peña y el escultor de catedrales Juan Adán, que estaría al servicio de Fernando VII, no encontraron suficientes méritos en su obra, y fallaron a favor de Manuel Tolsá.

El escultor **Francesc López i Pellicer** nació en Valencia en 1756 y carecemos de datos de su muerte. Fue discípulo de Francesc Bru y alumno de SCV y de San Fernando de Madrid (SFM), y se hizo acreedor al título de Académico de mérito de SCM en 1810. A su regreso de Madrid a Valencia, "*esdevinguè supernumerari de Sant Carles (1792), individu de mèrit (1798) y tinent de director (1803). Tambè fou correspondent de la de Mèxic. Les seves obres més conegudes són els Baixos Relleus de Sant Carles Borromeu y Santa Teresa rebent la Comunió (Museu Provincial de Saragossa) y Sant Pere y Sant Pau (Escuelas Pías de San Fernando, Madrid).*"²⁰⁴

²⁰² Espinós Díaz, Adela: "Rafael Ximeno y Planes en España", en *Tolsá, Gimeno, Fabregat - Trayectoria artística en España, Siglo XVIII*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, p. 163

²⁰³ Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: *La Academia Valenciana de Bellas Artes /El movimiento academista europeo y su proyección en Valencia*, 2a. Ed., Valencia. Edición Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993, p. 121

²⁰⁴ *Gran Encicl. Catal.*, op. cit., T.9, p. 353

Hubo tres grabadores valencianos de los que existen escasas referencias quizá por no haber destacado en su talento o su obra, que estuvieron relacionados con nuestra academia. **Tomás López y Enquidanos, Francisco de Jordán y Pedro Vicente Rodríguez.** Desafortunadamente sus intrincadísimas biografías parecen combinarse en los retruécanos de la historia multiplicando sus sosías en el laberinto de la interpretación. Dijo el barón de Alcahalí el siglo XIX lo siguiente.

*“Jordán (Francisco). Fue este grabador discípulo de esta Escuela de Bellas Artes, y tan aventajado, que mereció la protección de D. Vicente López y el ser nombrado Académico de Mérito de San Carlos en 1834. Dejó varias estampas notables, y excitado su misticismo, se retiró al monasterio de Porta-Coeli, donde murió en 1832, cuando apenas tenía 50 años de edad.”*²⁰⁵

Debe advertirse que a fines del siglo pasado Ruiz de Eihori ignoraba la estancia de Jordán como Académico de Mérito en el San Carlos mexicano, confundiéndonos a la vez el hecho de que un religioso ordenado e interno fuese nombrado Académico en Valencia en 1834, en forma póstuma. Por su parte Ruiz Gomar tiene otra interpretación. “Los valencianos Francisco de Jordán y Tomás López Enguíanos solicitaron a la Academia (SCM) en 1813 los títulos de académico de mérito en el ramo de grabado en lámina, para lo cual presentaron una estampa de *San Vicente Ferrer* y una de la *Virgen de los desamparados*, respectivamente; *el primero aparece con tal título en la Guía de Forasteros de 1821, no así el segundo.*” (Yo subrayo que Francisco estaba en México en 1821).²⁰⁶

Dando prueba de su calidad humana, don Manuel Tolsá fue quien en 1813 promovió que se otorgasen los títulos a don Tomás y a don Francisco en 1813, expresando sobre Tomás López lo siguiente: *“El primero fugado de Madrid por no quererse envilecer en el servicio a que se le destinaba por el Rey intruso...Ambos individuos me remiten el primero la presente estampa de su mano de Sn. Vicente Ferrer, diciendome que no mandava otras mejores que tiene hechas de su mano; porque la urgente salida del caxon en que vinieron dhas. estampas no le permitia el tiempo necesario para poder conducirse de Sn. Vicente de Játiva donde tenia su residencia pocos dias antes de trasladarse a Valencia./Igual encargo me hace el segundo (o sea Francisco de Jordán); pa. que también a su nombre presencia adjunta Estampa de Na. Sra. de los Desamparados, ambos con el objeto de que si VE. encontrase merito en dichas obras, tenga la bondad de crearles Academicos de Merito en el Ramo de Gravado.”*²⁰⁷

En este oficio, en cuyo margen izquierdo se anota: *“Despachados los Titulos en 26. de Enero de 1813”*, se advierte la animadversión de don Manuel y don Tomás por José I

²⁰⁵ Ruiz de Eihori, Joseph (Barón de Alcahalí y de Mosquera): *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (obra premiada en los Juegos florales de lo rat-penat el año 1894), Valencia, Imprenta de Federico Doménech, Calle del Mar núm.65, 1897. p.178

²⁰⁶ Ruiz de Gomar, José Rogelio: “Grabado y numismática hasta la consumación de la Independencia”, en *El Arte Mexicano*, México, SEP- Salvat, 1986, T.9, p.1286

²⁰⁷ SCM-Arq. Expediente 1163, del 26 de enero de 1813

Bonaparte. En 1824 un minutarario de SCM avala como académicos de mérito a Pedro Vicente Rodríguez y Francisco Jordán, grabadores en lámina.²⁰⁸

*“López Enguídanos (Tomás). Este grabador, que logró distinguirse mucho en su época, nació el año 1773 en la parroquia de San Esteban. Desde muy niño se dio a conocer por su precoz talento artístico en las academias de San Fernando y de San Carlos, de las que luego fue individuo de mérito. En 1804 contrajo matrimonio en la corte con doña Josefa Ortiz y Arqués, y el Rey Don Carlos IV, que le distinguía mucho, le dio como regalo de boda el título de Grabador de Cámara, cargo que desempeñó hasta el año 1814, que falleció.”*²⁰⁹

Agrega Garín Ortiz: *“...el gran burilista Tomás López Enguídanos, ex-discípulo de San Carlos, casado con Josefa Ortiz, sobrina del erudito canónigo, y luego ferviente antiafrancesado, por lo que sufrió persecución;...”*²¹⁰ Por lo que sigue siendo un enigma cuál sea la verdadera personificación del grabador que estuvo en México y luego desapareció de los archivos sin dejar rastro de su obra. El barón de Alcahalí nunca se enteró de su labor en SCM. En cambio, el mismo viajero sin familia, residente en México en 1813, aparece como servidor de Carlos IV entre 1803 y 1814, y casado con doña Josefa, según dos historiadores valencianos. El barón de Alcahalí consigna al grabador valenciano *“Pedro Rodríguez”* escuetamente: *“Obtuvo este grabador varios premios de la Academia de San Carlos, y falleció siendo Director de la Escuela de Bellas Artes de Méjico”*. Del mismo modo, la única referencia hecha por don Manuel Toussaint que contribuye al registro de nuestras biografías en lo concerniente a **Pedro Vicente Rodríguez** explica que *“A la muerte de Fabregat le sucedió como Director de Grabado en lámina, Pedro Vicente Rodríguez, que era Teniente de Director, y en lugar suyo entró Francisco Jordán.”*²¹¹

Ciertamente, el grabador presentaba su solicitud para ser titular de la Dirección de Grabado en 29 enero 1811 en un largo y revelador documental: *“Dn. Pedro Vict. Rodriguez natural de la Ciudad de Valencia, grabador de laminas, como acredita por las obras qe. Presenta, á V.E. con el mayor respeto expone: qe. Habiendo estudiado en la Rl. Academia de dha. Ciudad, en la qe. Se llevó varios premios, tanto mensuales como generals., incluso el de grabado, como consta por las Actas de la misma, y pasando a Madrid a perfeccionarse bajo la direccion de Dn. Fernando Selma en el año 96, permaneció en la Corte hasta principios del de 1809 en cuya desgraciada epoca, y por no sufrir la dominacion tiranica e ilegítima del intruso Rey...y disfrazado de arriero y guiando a su desgraciada familia , compuesta de tres niños, y muger...atravesando por mas de veinte leguas de terreno qe. ocupaba el exercito frances...”*²¹²

²⁰⁸ Báez Macías, Eduardo: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, México, UNAM- IIE, 1972, p. 83 (Exp. 1692 de abril 1o. de 1824)

²⁰⁹ Ruiz de Eihori, Op.cit., p.184. Tal parece que Don Tomás sufría una desventaja de prestigio frente a su paisano, **Josep López y Enguídanos** que, amén de su fama como pintor, produjo en grabado la Cartilla de principios de dibujo, Varones ilustres, y Colección de vaciados del antiguo de las tres nobles artes de Madrid (1794).

²¹⁰ Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: Op. cit. p.155

²¹¹ Toussaint, Manuel: *Arte colonial en México*, México, UNAM-IIE, 1990, p.249

²¹² SCM-Arq. Exp. 1153, f.125

En su extensa exposición sin un solo punto ortográfico de reposo, narra su odisea y desventuras para viajar a Valencia, y a Sevilla donde grababa los Vales Reales hasta que, invadida Andalucía por los galos, probó suerte en Cádiz y finalmente vino a este vasto Reino de Nueva España para recuperarse de las pérdidas que había sufrido. Enterado de la muerte de Joaquín Fabregat pensó substituirle grabando tres o cuatro cosas, más unas academias (dibujos miméticos anatómicos a lápiz y achurados de la didáctica neoclásica) del natural hechas ante la vista de los directores y presentándolas a fin de que : “...en vista de sus obras de sus meritos Academicos, y de los trabajos que ha sufrido para llegar a esta su segunda Patria, tenga a bien concederle la plaza de Director del Grabado...”²¹³

El citado *Libro de nombramientos de consiliarios y académicos de honor* del acervo de la Antigua Academia en el Barrio de La Merced (²¹⁴) asienta lo que sigue: “Nos &= Por quanto en la persona del Grabador en lamina, D. Pedro Vicente Rodriguez, concurren &...le creamos Academico de merito y declaramos.....en la Real Casa de su Residencia de Mexico à i7 de Agosto de 1816; por no habersese expedido al interesdo en la fecha de su creacion, que fue la de 16 de Febrero de 1.811” y firman Félix Calleja, Andrés de Mendivil, Fausto de Elhúyar, José Mariano Fagoaga, Francisco Antonio Terán, el director general Rafael Ximeno y el Srío. Francisco Manuel Sánchez de Tagle. Rogelio Ruiz Gomar nos amplía la información sobre sus quehaceres en la Nueva España consignando la llegada de Rodríguez a México en 1808 como director de grabado en la Casa de Moneda y grabador en lámina en la Academia en 1811.²¹⁵

En 1817 se le designa para practicar tasaciones judiciales en artes en el ramo de grabado, lo que agradece en 4 enero 1818, e incluso hasta el año de su salida, en 1822, funge como tasador en lámina y hueco de cinco monedas de Zacatecas “*encontrándolas tan perfectas como las acuñadas en la capital en la misma época*”, según puede verse en los archivos sancarlistas de Arquitectura.²¹⁶

Los documentos de San Carlos Arquitectura 1791, 1792 y 1798 tratan su solicitud de retirarse para realizar su viaje de estudios a España el 15 de febrero de 1822, lo que es un vago pretexto de escape. Esto podría parecer temerosa precaución, en relación con la guerra de Liberación de la América Septentrional, si es comparada con la fortaleza emocional de un Ximeno y Planes, por ejemplo; pero considerando lo azaroso de su aciaga historia, seguramente está justificado.

²¹³ Ídem, f. 126

²¹⁴ AAA-ENAP (08-712116) Planero XI. Gaveta 2, primera plana, p.196

²¹⁵ Ruiz Gomar, op. cit., pp. 1284 - 1285: “*Por servir como fiador del administrador de las casas del marquesado del Valle, se vio envuelto en problemas de dinero con el Hospital de Jesús. Sólo se conoce una medalla troquelada por él: la encargada por el consulado de México en 1814, para conmemorar la recuperación del poder por Fernando VII. Mas, por lo que toca al grabado en lámina, cuatro estampas bastan para que se le pueda reputar como uno de los mejores grabadores de su tiempo: una de Santa Catalina, la de la pira funeraria del arzobispo Lizana, hecha por Tolsá; y las de las dos piras que en honor de la reina Isabel de Braganza fueron levantadas por las ciudades de México y Guadalajara (1819). A fines de 1821 solicitó ante el Supremo Consejo de la Regencia el pago de sus sueldos vencidos y una ayuda para poder regresar a España.*”

²¹⁶ SCM-Arq., Exps. Números 1314 (4 enero 1818), 1461 (17 febrero 1817; se le designa para tasar junto con José Paz, Pedro Carabent, P.P. Ixtolinque, Ximeno y J. Ma. Vázquez), 1464 (22 feb. 1817), 1550 (18 dic. 1817) y 1595 (Puebla 21 noviembre 1820).

Desde su residencia en Madrid, el ingeniero catalán **Manuel Agustín Mascaró** envió a la Academia de San Fernando (SFM), en 1791, un proyecto para construir en México la Real Fábrica de Tabacos. El 2º conde de Revillagigedo, virrey a la sazón, y urgido por su entusiasmo, ordenó su utilización en 1793.

Sonia Lombardo nos aporta este breviarío de su actividad constructiva militar entre nosotros: *“En 1791 realiza el trazo del camino para ruedas desde México hasta Toluca. En 1794 mide el perfil de la cuesta de Tula. En 1796 hace un mapa de Alvarado, Veracruz, donde ubica una batería, en ese mismo año, diseña una batería de 10 cañones para Mocambo, en Veracruz. Hacia 1798 proyecta un cuartel de milicias para la ciudad de Veracruz; en 1803, un cuartel para Antigua, Veracruz, en 1805 diseña una galería de palma para alojar un cuerpo de lanceros en Veracruz y en 1806 proyecta una muralla contigua a la Real Contaduría de Veracruz.”*²¹⁷

Según los documentos del Archivo General de la Nación (ARGENA, AGN), el camino a Toluca se llevó a cabo entre 1791 y 1793, con grandes inconvenientes, y bajo la responsabilidad de Constansó, Mascaró y Castera. En el volumen XIII del Grupo Documental de Caminos y Calzadas, se presenta la queja de la inefable pulquera y marquesa de Selva Nevada de que en su Hacienda de Jesús del Monte, y sin pedirle permiso, los ingenieros le estaban cortando las maderas, y causando *destrozos* en sus bosques y propiedades. En el expediente 8, fojas 142-143 el Capitán de Ingenieros don Agustín Mascaró hizo gala de diplomacia al responder a la demanda.²¹⁸

La preocupación de los virreyes Matías y Bernardo de Gálvez por preservar el antiguo Castillo de Chapultepec, que había sido residencia del Emperador Moctezuma, condujo a Mascaró a realizar el plano de reconstrucción, hoy en el Archivo de Indias de Sevilla, para ocuparlo como residencia campestre. Matías lo recorrió en persona junto con Constanzó buscando algún subterráneo aunque *“El 3 de enero de 1786 se dictó real orden prohibiendo que se borrara la memoria del palacio viejo.(...) Según decía Mascaró en septiembre de 1787, debía destruirse cuanto en el plano aparece de color encarnado, excepto la casa que podría servir para el alcaide del sitio, y en 1792 se decidió no reconstruir el palacio viejo.”*²¹⁹

En 1794 el virrey Branciforte lo nombró Teniente Coronel de Infantería e ingeniero del ejército de plazas y fronteras. Por fin, el 26 de agosto de 1796 se presentó solicitud al marqués de Branciforte:

²¹⁷ Lombardo de Ruiz, Sonia: “La arquitectura y el urbanismo en la época de la Ilustración, 1780-1810” en *El Arte Mexicano*, México, SEP- Salvat, 1986, p. 1275

²¹⁸ AGN, grupo documental Caminos y Calzadas, Vol. XVIII, Exp. 7, ff. 137-147 y Exp. 8, fojas 142-143: *“(…la palabra destrozado es un verbo que indica mas perjuicio del que se ha practicado); pero lo que dice de habernos recombenido, no es assi, porque hasta que he visto la Instancia he ignorado la queja. Sigue despues diciendo que el destrozo es grande, y será mayor en adelante porque queremos hazer Casa, y Capilla: a la verdad que en esto tiene razon, y siempre que mi Sa. la Marquesa no quiera practicar un rasgo de generosidad a beneficio del bien publico, será necesario satisfacerla el valor de los Arboles al precio que los pagan los Indios.”*

²¹⁹ Angulo Íñiguez, Diego: *Planos de monumentos arquitectónicos de America y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1939, pp. 368-369

*“Exmo. Sr.: El comandante e Ingeniero en este Reyno Imperial Ponce pasó a mis manos la insta. en que el Ingeniero en 2º dn Manl. Mascaró solicita su regreso a esa Península, fundandola en contar 18 años de empleado en N.E. y en los quebrantos de salud que padece.”*²²⁰

A lo que accedió el virrey el 28 de marzo de 1797. Lo anterior significa que los planos militares diseñados para Veracruz, y reseñados por Lombardo posteriores a esta fecha, debió ejecutarlos en España.

Hablando de constructores, mención aparte merece el ingeniero barcelonés don **Miguel Constansó** (Costanzó o Constançó, n. circa 1740) que apareció en México en ocasión de una expedición que venía a hacer don Juan de Villalba y Angulo en 1764. A los tres años de su llegada, el virrey de Croix lo asignó como cartógrafo y militar a levantar los planos de Cabo San Lucas, Bahía de la Paz, Puerto de Cortés y Bahía de San Bernardo, en la Península de Baja California.

Por órdenes del visitador don José de Gálvez, se incorporó con igual carácter a la expedición a la Alta California que culminaría con el *Diario histórico* de octubre de 1770, de su puño y letra: *“Diario histórico de los viages de mar y tierra hechos al norte de California de orden del Excmo. Sr. Marqués de Croix, Virrey Gobernador y Capitán General de la Nueva España y por dirección del Ilmo. Sr. Don Joseph de Gálvez del Consejo, y Cámara de Su Majestad en el Supremo de Indias, Intendente de Exercito, Visitador General de este Reyno”*... *“Executado por la Tropa destinada a dicho objeto al mando de Don Gaspar de Portolá, Capitán de Dragones, &&”*²²¹

Sobre esta expedición de Portolá, dice Galí: *“L'expedició (1768-1770) tingué com a resultat importants descobriments geogràfics i, des del punt de vista polític, la incorporació de l'Alta California a la Nova Espanya, és a dir, a l'Imperi Espanyol. Tot cercant el port de Monterrey, l'esperonada per l'entusiasme i la fe de Constançó, va enfilar més al nord i descobrí la badia de San Francisco. L'exploració de la costa californiana, en la qual també va participar el frare mallorquí Joan Crespi, va coronar-se amb la fundació de la ciutat de Monterrey, on començà a bastir-se un fort.”*²²²

Tomó parte en la Junta de Desagüe que intentaba resolver por el drenaje las terribles y constantes inundaciones de la ciudad. Simultáneamente estuvo a cargo de abrir el camino a Toluca bajo el régimen de Revillagigedo II como ya hemos comentado. Sus planos de la ciudad de 1777, de la mejor calidad, fueron grabados por Fabregat. Restauró los fuertes de San Diego en Acapulco y San Juan de Ulúa en Veracruz. Los baluartes de la ciudad de Campeche y de San Blas eran asimismo parte del programa de fortificaciones dirigidas hacia lo interno contra los levantamientos populares, y hacia lo externo para la defensa contra los filibusteros.

²²⁰ AGN. Gr. doc. Virreyes, vol. 184, f. 218

²²¹ Constansó, Miguel. *Diario histórico de los viages de mar, y tierra hechos al norte de la California en el año de 1770*. México, Edición Chimalistac, 1950, sin pág.

²²² Galí i Boadella, Montserrat: *Artistes catalans a Mèxic - Segles XIX i XX*. Barcelona, Comissió Amèrica i Catalunya - Generalitat de Catalunya, 1992, p. 20

En la capital construyó la fábrica de pólvora de Santa Fe, la Ciudadela, iglesia de San José, claustro de la Encarnación, y diseñó el jardín Botánico que estaría según los planos del Archivo de Indias en Bucareli y Arcos de Belem (Balderas).²²³

A él se deben la Fábrica de Cigarros, el Tribunal de la Acordada y por otro lado los claustros neoclásicos del convento de la Concepción adjunto a la iglesia de la Encarnación (1779- 1792) que hogaño son sede de la Secretaría de Educación Pública. En la provincia elevó la Casa de Moneda de Zacatecas, el Palacio Consistorial o Nuevas Casas Reales de San Luis Potosí, e hizo modificaciones al convento carmelita del Desierto de los Leones y probablemente al convento franciscano de Orizaba.

Como arquitecto militar, nos ha dejado el hermoso legado de La Ciudadela, prototipo del siglo XVIII. Presenta planta cuadrada, de un solo nivel, y un patio enorme central con cuatro atrios como forma derivada del castrum. Cuatro grandes fachadas de piedra con decoración neoclásica cuentan con cariátides a lo largo de los muros.

Para realizar su mapa, el barón Alejandro de Humboldt consultó muchos otros, incluyendo los de Constanzó, pues “*Con Constanzó intercambió, de manera epistolar, numerosos posicionamientos astronómicos, y pudo el sabio alemán consultar en la Secretaría del Virreinato gran parte de los mapas elaborados por el ingeniero militar.*”²²⁴

Como matemático, se hizo cargo del curso de Álgebra en la Real Academia, al que podían asistir alumnos de comercio y contabilidad, aparte de arquitectos. Siendo lacónico, práctico y directo en su estilo literario, no carece el *Diario histórico de Viages* de cierta profundidad de observación que se nos antoja amena, desde describir la perfecta hechura de bateas y vasos elaborados por los indios de Santa Bárbara, California, sin torno, *¡que ni esa máquina los haría tan perfectos y bien vaciados!* Hasta la astucia desplegada por sus cazadores de disfrazarse y actuar miméticamente como el venado *Verrendo* para atraerlo y matarlo.⁽²²⁵⁾ Por sus virtudes y aportación a nuestra escuela se le nombró consiliario de la Real Academia aún con sede en la Ceca, el año de la Revolución Francesa.⁽²²⁶⁾ Se dice que el brigadier Miguel Constanzó fue de los primeros en unirse al gobierno del virrey Garibay en contra del movimiento insurgente.

²²³ Angulo, op. cit., p.368

²²⁴ Moncada Maya, J. Omar: “Humboldt y el desarrollo de la cartografía mexicana” en *Alejandro de Humboldt en México*, catálogo de exposición en el antiguo Palacio del Arzobispado, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1997, p. 77

²²⁵ Costanzó, op. cit., pp. 47 - 49: “*Hombres y mugeres muy amigos de pintarse y embijarse la cara, y el cuerpo: usan grandes penachos de plumas... de coral. Los hombres van enteramente desnudos, pero gastan en tiempo de frío unas capas largas de pieles de Nutria curtidas... Las mugeres van con más honestidad, ceñida la cintura con pieles de Venado curtido.../(...) En todos los Pueblos se puso reparo en una especie de Hombres, que vivían como las Mugeres, se acompañaban con ellas, vestían el mismo traje, se adornaban con avalorios, pendientes, gargantillas, y otros adornos Mugeriles, y lograban de grande consideración entre ellos. La falta de interprete, no permitió averiguar qué clase de Hombres eran, ni á que Ministerio se destinaban, aunque todos recelaron defecto en el sexo, ó algun abuso entre aquellos gentiles.*”

²²⁶ AGN. G.D. Historia, Vol.293, Exp.3, f.21(o 28), 3 de junio, 1789

III. 4. 1. El primero y el último

Un personaje catalán que seguramente causará curiosidad como para que un futuro investigador siga sus pasos, es protagonista del primer párrafo de un valioso libro de actas del Acervo de la Antigua Academia-ENAP; la página es de especial importancia por señalar con claridad cuáles eran los beneficios y fueros de ser *académico de mérito*. A la vez recalca la oposición inexorable a que el académico coqueteara con los gremios.²²⁷

*“Nos el virey viceprotector, presidente y Academia de San Carlos de Nueva España, nombrando al escultor **Francisco Carabent**, de Barcelona con las prerrogativas consideradas en el Art. 3º “Todos los academicos de merito que por otro lado no tengan nobleza, se la concedo personal, con todas las inmunidades, prerrogativas y atenciones que la gozan los Hijosdalgo de mis Reynos: y mando, que se las guarden y cumplan en todos los pueblos donde se establecieron, cahi (recibiendo) el correspondiente título= Los Academicos, que residan fuera de México podran exercer libremente sus profesiones, sin que por ningun Tribunal ni juez puedan ser obligados a incorporarse en gremio alguno, ni puedan ser visitados por sus Visitadores o Sindicos= Y si algun Academico se incorporase en algun Gremio, por el mismo hecho queda privado de este grado y en todos sus honores, y privilegios...”*

Para fines del siglo XIX y principios del XX, el soberano dictador, general don Porfirio Díaz, estableció una pompa de corte imperial con ecos triunfales y militares que evocaban a Napoleón. Empeñado en construir una nacionalidad dinámica y moderna como forma esencial de proyectarnos universalmente, consideró pertinente hacer que Justo Sierra le consiguiera maestros en Europa para enriquecer nuestro acervo, apoyar la educación de las artes, incrementar su cosmopolitanismo europeizante y cantar las glorias de sus hazañas personales. Fue así que se establecieron los contactos con algunos de los grandes catalanes de su momento.

Al cambio de siglo, el catalán don **Antonio Fabrés** (1854-1909) se distinguió como escultor y pintor con gran dominio en el óleo, la acuarela y el pastel. Llamado a México para ocupar el puesto de subdirector de la Academia y profesor de las clases de Dibujo de Figura Vestida y Desnuda, siendo director don Antonio Rivas Mercado, se reveló como un magnífico didacta, incorporando la novedad de la fotografía como auxiliar, entre 1902 y 1905. Resultado de su corta estancia como docente fue la formación de Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Desde luego, al igual que el maestro Sorolla, rindió un retrato a busto de gran tamaño del dictador Díaz, en cuya residencia privada además decoró con gran talento la Sala de Armas, como si fuera un antecedente de *instalación* del siglo XX, pero en estilo *Art Nouveau*, casa que fue infaustamente demolida. Se hizo consuegro del poeta y político yucateco don José Peón Contreras y tuvo la acuciosidad de dibujar infatigablemente muchos temas de carácter oriental y muchos tipos mexicanos. Entre las 9 obras importantes que quedaron en

²²⁷ AAA-ENAP, la primera plana escrita, en la página 195, del *Libro de nombramientos de consiliarios y academicos de mérito*, con fecha diferida a cuando se comenzó a tomar razón en 1816. Rubricado por Francisco Gaole.

colecciones privadas mexicanas, cabe mencionar su autorretrato, su esposa y sus hijas Julieta y Gloria, así como la escultura de un Jesucristo. Su obra pública está patente en Por orden del sultán en el Museo Nacional, Los Borrachos en el Museo de San Carlos y El cura Hidalgo en las Cruces, en el Palacio Nacional.

III. 4. 2. Fuera de la Academia

El artista **José Piquer i Duart**, valenciano (1806-1871), llegó a México a mediados del siglo pasado y trabajó independientemente, sin relación con San Carlos. Era hijo de Josep Piquer y Montserrat, escultor y académico de mérito de SCV (1804). Él mismo fue admitido como individuo de mérito de San Fernando (1832), siendo protegido en Madrid de Vicent López. En 1833 se hizo académico en el San Carlos valenciano. *“El 1836 anà a Mèxic, on treballà, y als EUA. Passà a París el 1840 i tornà a Madrid el 1841, escultor de cambra honorari de la Reina el 1844, detinguè altres càrrecs oficials.”*²²⁸

El documento 2618 de julio 21 1836 del Antiguo Archivo de San Carlos en Arquitectura avala su alto prestigio; se trata de una carta de Bonifacio Fernández de Córdoba desde Madrid a Francisco Manuel Sánchez de Tagle recomendándole a Piquer, entonces miembro de SFM como una valiosa adquisición para México: *“Acaso podría ser un segundo Tolsà o excederle en algún ramo de bellas artes”. Cita el mismo escultor unos relieves de la historia del Quijote que han de colocarse en las fases de la basa de la estatua de bronce de Cervantes que tenemos aquí colocada al frente del Palacio de Procuradores del Reino. Madrid*²²⁹. Sin embargo, nunca perteneció a la Academia.²²⁹

En sus escasos años en México no parece haber hecho migas con sus coterráneos, a pesar de que estableció un taller en la ciudad. En carta de Vilar a su hermano José, del 12 de junio 1848, se le hace referencia que parece recalcar su éxito financiero:

“De lo que me dices del escultor que estuvo en México, llamado Piquer, estoy bien instruido de lo que hizo y de lo que ganó. Pero amigo mío, ahora son otros tiempos, pues los conventos y particulares no están para gastar con la guerra que han sufrido y revoluciones, por estar escasos de dinero.”

En otra carta a su hermano fechada en 5 mayo 1851, se revela de nuevo su antipatía por el paisano: *“Relativo a lo que me dices que este amigo (tal vez Vilar se refiere a Lorenzale) hizo los dibujos a Piquer de los bajorrelieves que ha de hacer éste, no lo creo, porque Piquer es bastante orgulloso para servirse de las ideas de otros, y a más no deja de tener bastante talento. Extraño como estos bajorrelieves no los dieron a hacer a Bover.”*²³⁰

En una crítica tardía en *“El Partido Liberal”* de 9 octubre 1892, el poeta Manuel Gutiérrez Nájera (“El Duque Job”) discute la Estatua de Morelos por Primitivo Miranda: *“Porque ha*

²²⁸ *Gran Encicl. Catal.*, T. 11, p.617

²²⁹ Báez, *Guía del Archivo. 1801-1843*, Op cit, p.156

²³⁰ Moreno, Salvador: *El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM-IIIE, 1969, p. 148 (carta = 45) y p.162 (carta = 59)

*de saberse que don Primitivo no es escultor por vocación. El escultor era su hermano don José. La necesidad lo llevó de la mano, pero a tirones, al taller de Piquer, estatuario español de mucha fama entonces y que le pagaba seis reales diarios – lo que se paga por hora en un coche de bandera colorada – para que le ayudase en todo género de obras...*²³¹

De sus estatuas públicas en Barcelona (1853) y sus obras realizadas en Valencia, no se conserva nada, más que referencias. En 1858 accedió como profesor a la Escuela Superior de Bellas Artes y primer escultor de cámara de la reina Isabel II. Realizó en Madrid El sacrificio de la hija de Jefté (1832), alegorías para el Cenotafio de Fernando VII, relieves para el monumento a Cervantes (1835). Fundó un Liceo con su nombre para pensionados de pintura y escultura. *“Acomplí diversos encàrrecs oficials per a la Península i les colònies americanes (sic), així com diverses obres religioses i retrats. Actor aficionat, fundà el Liceo Piquer a Madrid, on s’organitzaven notables vetallades teatrals, y musicals”. Partí del neoclassicisme però arribà a viat a un estil més lliure de tractament. i de temàtica identificable amb un cert romanticisme realista, motiu pel qual seria elogiat per David de Angers.*²³²

El pintor catalán **Carlos de París** nació en Barcelona (1800) y murió en Roma (1861). Parece haber tenido talento y suerte. Montserrat Galí supone que estudió primero en la Llotja (Lonja) y luego en Roma para perfeccionarse. Así mismo piensa que llegó a México (de 1828 a 1836) con su hermano, el empresario teatral Cayetano de París casado con la cantante italiana “la Pellegrini”, pues Carlos además era escenógrafo, como lo prueban los elogios críticos a sus diseños de escena. Fue muy exitoso en una época en que nuestra academia estaba en crisis y el país vivía luchas intestinas. *“Això explicaria el fet que durant els seus vuit anys de residència al país, rebès encàrrecs tan importants com el de pintar un quadre d’historia per al Congrés.”*²³³

El cuadro histórico le fue encargado por Su Alteza Serenísima, mostrando la victoria de éste en Tampico, 1829, sobre el general español Isidro Barradas. Se intitula La Batalla de Tampico y estuvo en la Cámara de Diputados hasta que un incendio lo destruyó. Se conserva el boceto al óleo en el Castillo de Chapultepec.²³⁴

Sus obras en México consisten en diversos retratos encabezados por el del general Antonio López de Santa Anna. Así mismo retrató a Honorato de Riaño, miembro de la Academia, al diplomático Basilio Guerra y su esposa Febril de Meaux. Galí considera factible que el de Anastasio Bustamante, en el Castillo de Chapultepec, sea de su factura.²³⁵

²³¹ Rodríguez Prampolini, Ida: *La crítica de arte en México en el siglo XIX. documentos III (1879 -1903)*, México. UNAM-IIE, T.3, p.312

²³² *Gran Encicl. Catal.*, loc. cit. (p. 617)

²³³ Galí. Op. cit., p.24

²³⁴ *idem*, loc. cit.

²³⁵ SCM-Arq., Exp. 7784, de 2 marzo 1888, Aquí hay una minuta de informe relativo a la marcha y estado de la Escuela durante 1887, y se citan obras adquiridas por sus galerías, entre las que aparece el Retrato de Honorato Riano, por París. Así, París sin acento, como generalmente le decían.

Realizó litografías, grabados y óleos, tales como el de la Plaza Mayor de México y vistas de minas de Guanajuato. Por haberse formado en Roma, y de hecho hacia allá volvió sus pasos cuando España reconoció nuestra Independencia y el país entraba en guerra con Texas, aquí se le consideraba 'romano'. La crítica del siglo XIX dice: "*Otro paisaje, por Paris. Este es un buen proyecto, pero está demasiado desnudo de accesorios. Aunque algunos trozos están pintados con verdad, en lo general le falta animación, y las tintas, especialmente las oscuras, son poco transparentes y como cansadas.*"²³⁶

Un artículo de 25 enero 1855, sin firma, en 'El Universal' pondera los retratos de don Basilio Guerra y su esposa la baronesa de Febril, en la Séptima Exposición. "*Son obra del conocido pintor Romano, que hace años estuvo aquí, don Carlos Paris. La composición de estos retratos es fácil y de buen gusto, pero el del señor Guerra no nos recuerda bien su carácter suave y bondadoso con la actitud erguida que le ha dado el señor Paris.*"²³⁷

Otro artículo sin rubro en El Siglo XIX, 17 febrero 1862, glosa las obras de una nueva Exposición en SCM: "*Una Virgen con el niño, original de don Carlos Paris está pintada con cierta firmeza y buen color en las carnes; el de las ropas lo encontramos desentonado, así como las figuras faltas de dibujo. La expresión de las cabezas es animada e inteligente,...*"⁽²³⁸⁾ Como siempre, el plañidero de Vilar se quejaba con su hermano desde Roma, 28 abril 1845, no se sabe si sobre Carlos o Cayetano que eran socios banqueros, pero que obstaculizaban el pronto nombramiento en SCM de su camarada Clavé: "*Lo que ha hecho la Academia de haber cambiado lo que hizo el Ministro, suponemos que habrá sido por causa del Sr. Paris, (...)*"²³⁹

Según la Dra. Galí, Fausto Ramírez le atribuye a Paris a Jesús Corral como alumno, y encuentra el escenario en el esbozo de la Batalla tamaulipeca por la reconquista de México, muy teatral. "*L'esbòs conservat a Chapultepec no permet de precisar cap fet d'armes, ... A nosaltres mès aviat ens recorda les composicions de Gros, el paisatge correspond amb força fidelitat a la regió, amb uns elevats <jacals> de teulada de palma*"²⁴⁰

Debe tomarse en cuenta a dos pintores catalanes de apellido homónimo que tuvieron alguna conexión con nuestro espacio artístico. **Josep Galofre** (1819-1877) pintó el retrato del político mexicano José Miguel Arroyo a quien conoció en Roma en 1839. Fue su primera obra en Roma, que le dio además reconocimiento internacional. La obra se halla actualmente en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec. Los Archivos de SCM en la Facultad de Arquitectura, sin embargo, registran una relación de cuadros entregados en Barcelona al Consulado de México de los artistas españoles que participaron en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México en 1898 donde se incluyó Maña descubierta, al óleo, de **Baldomero Galofre**.²⁴¹

²³⁶ R. Prampolini, Op. cit., *La crítica...Doc. I - (1810-1858)*, p.242

²³⁷ Ídem, p.411

²³⁸ R. Prampolini: *La crítica...Doc. II- (1858- 1878)*, p. 56

²³⁹ Moreno, op. cit., p.131, carta # 29

²⁴⁰ Galí, op.cit., p.27

²⁴¹ Báez Macías, Eduardo: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos - 1867-1907*, México. UNAM-IIE, 1993, Vol. I, p. 448 (Doc. 8729)

Quedo en duda sobre la identidad del artista multicitado por Vilar en su correspondencia, hasta 1850, durante su estancia en México, cuyo nombre de pila nunca aclara. En carta a su hermano José desde Roma en 16 mayo 1841, en que como siempre degrada su talento, dice: *“Galofre también está estudiando los autores del Renacimiento, pero con el orgullo que tiene y con pocos medios así ha hecho un cuadro de la Huida a Egipto, de figuras casi de grandor al natural, que no tienen ningún principio de esta escuela, y es difícil que progrese pues no admite los consejos, y ni menos se los dan, pues conocen su quijotería...”*²⁴²

Un militar de carrera, el pintor catalán **José Cusachs** tuvo una breve estancia en México de aproximadamente un año, alrededor de 1904. Desde Barcelona remitió posteriormente cuatro versiones de la Batalla del Cinco de Mayo como encargo, homenaje y adulación de Porfirio Díaz por su triunfo sobre los franceses el 5 de mayo y el 2 de abril. De ellas se ha perdido la pista de dos, quedando dos, de las que una está en el Museo Regional de Puebla y otra en la Defensa Nacional.

Por su parte, el arquitecto **Agustí Querol** (1863-1909) nunca puso un pie en nuestro país. Pero fue comisionado para realizar los cuatro bellos *Pegasos* en bronce que angulan las esquinas de la Plaza del Palacio de las Bellas Artes, el que fue iniciado por Adamo Boari. Cada Caballo alado carga a un joven desnudo y va acompañado de una joven doncella que salta a su costado.

El Presidente don Porfirio Díaz también se hizo retratar en París, después de su salida en el *Ipiranga*, naturalmente en regio traje militar galonado de deslumbrantes condecoraciones, por el célebre valenciano **Joaquín Sorolla** (1863-1923). El retrato fue elaborado en 1911 y en el ángulo superior derecho el artista puso la firma rubricada del militar dictador. Este bello cuadro está actualmente en posesión de la Hispanic Society of America de Nueva York. Sorolla igualmente retrató a la actriz doña Esperanza Iris, pero se ignora el paradero de dicho trabajo.

²⁴² Moreno - Vilar, ref. # 30, p.117 (carta # 17. de 16 mayo 1841)

Capítulo IV. Los Grandes valencianos

Como ya se ha apuntado iteradamente, la segunda plataforma docente peninsular de la Real Academia mexicana constituyó la primera fase de los levantinos incorporados a su seno, y llegaron en 1788, 1791 y 1794. Véanse sus breves currícula en adelante.

IV. 1. José Joaquín Fabregat (1748-1807)

Es común el hecho de que muchos creadores, tras dedicar su vida entera al desempeño de un oficio, llegan a ser conocidos por un solo trabajo que la sociedad exalta como su máxima creación, el deseado *capolavoro*. Una obra maestra así actúa contra sus hermanas como es conducta genética normal en la abeja reina, el aguilucho o la mayoría de las crías múltiples de muchas especies. El capolavoro echa al ovido, desplaza y anula toda la obra circundante; y así vemos que Dante equivale a la *Divina Comedia* o que Leoncavallo es sinónimo de la ópera "Pagliacci". Igualmente en el campo de la pintura no son excepcionales los famosísimos anónimos denominados "Maestro del Retablo de Santa Bárbara", "Maestro de la Piedad de Villeneuve -lès-Avignon", "Maestro del Libro de Razón de Wolfegg" o "Maestro de Basilea de 1487", por ser las únicas obras que se conocen de aquél a quien se acreditan. En determinados casos la obra genial surge de un golpe como chispazo de suerte emanado de un artista poco prolífico, como sucedió con el gran escritor mexicano Juan Rulfo, que alcanzó inmediata aclamación y consagración literaria con sólo escribir dos libros en su vida. En esta postura se sitúa el grabado "**Vista de la Plaza Mayor de México**" elaborada por José Joaquín Fabregat en 1797, que ha dado la vuelta al mundo, mientras que es imposible conocer cualquier otra obra suya que haya sido reproducida, por lo menos en México.

Joseph Joaquín Fabregat nació en 1748 en Torreblanca, Plana Alta, según la Gran Enciclopedia Catalana; o en Castelló de la Plana, según Montserrat Galí. En todo caso castellonense. Tras sus 59 años de vida tenemos nula información respecto a su semblanza, carácter, ideología o cualesquiera anécdotas o vivencias, siendo por demás él poco afecto a escribir. Por ello mismo me he permitido ser más prolijo y fastidioso en cuanto a los documentos y fechas que se le refieran, y no así con los otros valencianos de su terna. Se formó en San Carlos de Valencia, si bien Carreté inserta la suposición de que pudo haber sido "en la Academia que se creó en Valencia el 7 de enero de 1753 bajo el patrocinio de Santa Bárbara y en la que eran académicos de mérito Hipólito Ricarte y Joaquín Giner..."⁽²⁴³⁾ De su paso por la Academia valenciana de San Carlos se conservan el dibujo de una Venus que él firmó como "dibujante de Fixiología" y una cabeza femenina. Nos comunica Adela Espinós que: "*Ambos dibujos están firmados por Fabregat anteponiendo el título de Mosen, pues según Orellana, M..A., <poseía un beneficio eclesiástico>.*"²⁴⁴

²⁴³ Carreté Parrondo, Juan: "Joaquín José Fabregat- Director de Grabado de la Real Academia de San Carlos de México.- Formación académica y actividad profesional en España". en *Tolsz Gimeno, Fabregat*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, p. 175

²⁴⁴ Carreté. loc. cit. Ref. 4 de Carreté: (Espinós, A., *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II. Siglo XVIII*, tomo I, Madrid, 1984, núms. 259 y 260)

También en Valencia hizo las primeras láminas de cobre que se conozcan y que son adornos para el 'Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos, ordenados por disposición de San Pío V, en lengua castellana' y para la 'Oración panegirica en honor y gracia del gran padre y patriarca San José de Calasanz.'. Un San Serafin y un San Bernardo Corleone de 1768, un San Antonio de Padua sobre un dibujo de José Camarón y una Santa Teresa.

Frente a su obra en España, muy extensa, y exhaustivamente catalogada en diversas fuentes españolas, la obra realizada en México es mínima y, en general, múltiples investigadores citan únicamente su nombre como referencia en la historia de nuestra Academia, o lo omiten.

En 1772 se presentó al concurso de grabado en San Fernando de Madrid, cuyo Académico Director de Grabado y fundador era Juan Bernabé Palomino; académicos de mérito eran los grabadores Salvador Carmona, Tomás López y Juan de la Cruz. El premio, establecido desde 1757, consistía en una medalla de plata que Fabregat ganó contra Antonio Llopart, en el ejercicio de *repente* dibujando una estatua de Apolino. Contando con el apoyo de Manuel Monfort, el 3 de junio de 1774 se le designó Académico supernumerario de SFM.

A partir de esta posición fue reclamado para realizar múltiples retratos y colaborar en importantes publicaciones siempre alternando con los artistas más talentosos y prestigiados de su momento, en el campo del grabado. Participó en La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta, El Quijote, La Araucana, y El Viaje de España, de Ponz. Es responsable de las exquisitas Estampas de la Caligrafía de Servidori y un sinnúmero de portadas, finales de capítulos, y retratos entre los que destacan el de Carlos III hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, y el de Juan Luis Vives. "*De Fabregat son tres cabeceras y remates y cuatro pequeñas reproducciones de objetos arqueológicos. De mayor importancia fue el encargo de una de las vistas de Aranjuez.*"²⁴⁵

Por su parte, Joseph Ruiz de Eihori*, Barón de Alcahalí y de Mosquera, sostenía algo más: "*Por dibujo de D. Antonio Carnicero. la estampa que representa alegóricamente el río Turia y se halla al principio de la obra Galatea, Canto del Turia, de Gil Polo, Edición de Madrid de 1778, de Sancha (...)Grabó varias láminas de la obra de D. Antonio Pons Viajes de España, y el retrato del canónico pintor D. Vicente Victoria*"²⁴⁶

El gran mapa del Real Sitio, a cargo del ingeniero Domingo de Aguirre. Juan Antonio y Manuel Salvador Carmona, incluía entre sus creadores a Jerónimo Antonio Gil, futuro antagonista de José Joaquín, y a Fernando Selma, yerno de Gil, entre otros distinguidos grabadores, que dieron lustre al proyecto sobre Aranjuez de 1773. Destaca en la producción de Fabregat la exquisita calidad del Cristo muerto sostenido por un ángel, sobre el dibujo

²⁴⁵Ibid., p. 177

²⁴⁶Ruiz de Eihori, Joseph (Barón de Alcahalí y de Mosquera): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, (obra premiada en los Juegos florales de lo rat-penat el año 1894), Valencia. Imprenta de Federico Doménech, Calle del Mar núm.65. 1897. p.15

I * NOTA: El Dr. Miguel Corella me la corrige por Lihori o Cihori. Yo leí Eihori con el libro en las manos en la biblioteca del acervo de San Carlos de Valencia, anexa al Museo de Bellas Artes, por gentil auxilio de la Dra. Angela Aldea. Evitaré la mención en adelante.

que Rafael Ximeno ejecutara a partir del lienzo de Alonso Cano, y del cual se exhibe copia en el Museo de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos de Valencia en San Pío V. Para la obra de “Yugurta” de 1772, de Salustio Crispo, se contó generalmente con los dibujos de Mariano Salvador Maella, que, aunados a la calidad de la imprenta de Joaquín Ibarra, produjeron una de las ediciones más selectas de España. De igual perfección puede calificarse a las *Estampas de la obra de Vitrubio* y la *Acción de la Compañía de Filipinas*.

En el catálogo de los tres valencianos en México, editado por la *Comissió per al V Centenari del Descobriment d'America-Encontre de dos Mons*, de la Generalitat Valenciana, don Juan Carretè Parrondo consigna un total de 103 láminas de su factura, la mayoría de talla dulce en cobre.

IV. 1. 1. El maestro llegó a México

Aunque está escrito que siendo “*Director de gravat de L'Academia de México (1786 sic), hi desenvelopà una tasca positiva. Fè retrats, vistes urbanes de Mèxic i ilustrà llibres,...*”⁽²⁴⁷⁾, la verdad parece ser que la academia mexicana truncó una carrera talentosa y vertiginosa, en que don José Joaquín, abrumado por las deficiencias de la misma, cayó en la melancolía y la inercia típicas del profesorado burocrático y restringido; por otro lado nunca se distinguió como dibujante; de suerte que la experta Galí considera mediocre su producción mexicana, agregando que frente a Tolsá y Ximeno “*De tots tres, Fabregat era el més fluix com a artista*”.²⁴⁸

Por Real Orden de 21 noviembre de 1787 fue nombrado Director particular de Grabado en lámina de nuestra Real Academia, como puede leerse en las copias de actas de todos nuestros archivos.²⁴⁹

“*En atención a la aptitud, habilidad, y circunstancias que concurren en Dn. Joaquin Fabregat se ha dignado el Rey nombrarlo para el Empleo de Director del Gravado de Laminas de la Rl. Academia de Sn. Carlos de esa Ciudad con el sueldo de dos mil pesos fuertes anuales desde el dia de su Embarco en Cadiz, ú otros Puertos de estos Reynos, para pasar a su destino, en los mismos terminos que à los Directores de Pintura, Escultura y Arquitectura, segun se comunicó al Virrey antecesor de V.E. en Rs. ordenes de 12 y 18 de Abril de 86. etc....*” firmó Anto.Porliers.

En el documento 254 de la tercera gaveta, según el orden establecido por Justino Fernández en el Archivo de la Antigua Academia, (Arch.SCM-Arq.), puede leerse el siguiente oficio de Manuel Antonio Flores a la Junta de Gobierno; en 3 de marzo de 1788: “*Del caudal de Rl. Hacienda de Yndias existentes en poder de los 5 Gremios Mayores de Madrid se han entregado de orden del Rey a Dn. Joaquín Fabregat que pase a esa ciudad con el empleo de Director de Gravado de la Academia de San Carlos quince mil reales de Vellon con*

²⁴⁷ *Gran Enciclopedia Catalana*, op. cit., T.7, p. 260

²⁴⁸ Galí, *Artistes Catalans...*, op. cit., p.19. (Ha debido ser el Dr. Corella quien aclarara que *fluix* significa flojo)

²⁴⁹ AGN. Historia, Vol. 290 (antes V. 187), f. 303, de 1787

*calidad de reintegro, a cuyo fin dispondrá V.E. como Vice Protector de dha. Academia qe. se le hagan los descuentos correspondientes y que se enteren en Caxas Reales libres de fletes, derechos y de mas gastos según se mandó en Real Orden del 18 de abril de 86.*²⁵⁰

Al llegar don Joaquín Fabregat a México el 11 de febrero de 1788 se constituía en el primer artista levantino de los tres grandes que se incorporaron a la academia novohispana. Llegó en la fragata ‘Vicente Ferrer’ (alias ‘La Galga’) acompañado de su esposa, hijo, sobrino y criado al Castillo de San Juan de Ulúa, aunque debamos tener en cuenta que la Junta de Gobierno por arcanas razones daba preferencia a los solteros más que a los casados. La primera mitad de ese año del 88 lo invirtió en tramitar que la Academia le pagase \$753 pesos por gastos de traslado, lo que al fin consiguió a pesar de que el presidente de la Junta expuso al virrey que su sueldo devengado desde su embarque, apenas alcanzaba 86 pesos, según documento 316 del Archivo de SCM, del 2 de junio. El maestro asumió la dirección de grabado en lámina en las antiguas instalaciones de la academia en la Casa de Moneda.

Respecto a sus intereses y efectos personales de menaje cultural contamos con un documento sobre material fiscalizado, remitido y cobrado por la Inquisición a Don Joaquín entre el 15 y el 22 de febrero de 1793. Se trata de la factura sobre el contenido de un cajón con 19 estampas y diversos libros por un costo total de \$2,487 pesos. Entre las estampas que corresponderían al legítimo propósito de catálogo propagandístico de presentación, pueden mencionarse las siguientes: La continencia de Scipion, Josef interpretando los sueños (de Faraón), la Huida a Egipto, la Familia (de Gervier) y la Familia (de Cornaro), Orlando libertando a Olimpia, Concierto de música, retratos del Papa Clemente IX, Guillermo de Nassau, Alfredo el Grande, M. C. Dentato, Las hijas (del “Guarchino”), la Querida de Rafael, Ariadne, Safo, Helena Worman. Retratos de españoles ilustres, Retrato de la Muger de Llano, Santa Catalina, San Fernando y la SS. Trinidad, el Nacimiento de Nuestra Señora, etc.

Entre sus libros señalaremos Mariana (edición valenciana), tomos 2 a 5 de la Biblia, tomos 5 a 7 de Gil Blas, 4 obras de Iriarte, la Vida de Cicerón, Quevedo, Guzmán de Alfarache, etc., de los cuales se contabiliza no sólo el número de volúmenes, sino de los folios. Es además bizarro determinar si estos libros fiscalizados por el Santo Oficio estaban destinados a satisfacer el gusto por la lectura del Maestro, o a servirle de herramienta de trabajo para futuras ilustraciones.²⁵¹

IV. 1. 2. Jornadas amargas de Jerónimo vs. Joaquín

Su historia en los Archivos Sancarlinos parece consistir estrictamente en peticiones de dinero, reportes escasos sobre sus alumnos y penurias por retrasos de sueldos. Los oficios se multiplican de 1789 a 1791 ofreciéndose este artista a don Antonio Piñeiro para crear la enseñanza del Estampado y luego que se le pague la gratificación de \$ 300 pesos anuales. Por fin lo logró, no obstante la pertinacia de J.A. Gil de traer alumnos que entonces estaban

²⁵⁰ SCM- Arq., Doc. 254 (Gaveta 3)

²⁵¹ AGN. Inquisición, vol. 1264, f. 264

pensionados en París para tal efecto (oficios 468 a 478). La enemistad de estos dos personajes fue frontal y quizás su antagonismo haya nacido cuando en Madrid alternaron en 1772 en la elaboración de las láminas para la Conjuración de Catilina y Guerra de Yugurta dirigida por Manuel Monfort y del plano y vistas de Aranjuez al año siguiente. En el Informe 618-A del 30 de enero de 1790 del Archivo de San Carlos, don Jerónimo opina que hay que “*Obligar a Fabregat a recibir discípulos aunque no sean pensionados, para que aprendan grabado y si por enfermedad del director no es esto posible el propio Gil se obliga a enseñarles*”.²⁵²

No de otra cosa hablan múltiples documentos del Archivo General de la Nación, como estos ejemplos:

- a) El primero es un libramiento y recibo por 100 pesos que recibieron Dn. J.A. Gil y Dn. J. Fabregat, directores de la Real Academia de las Nobles Artes para salarios y utensilios de los discípulos de Grabado, Joseph Ma. Picazo, Manuel López y Francisco Lindo.²⁵³
- b) También hay un texto de la Academia, repetido en diversos archivos nacionales, en que se nombra Director Académico de Grabado de láminas a Dn. Joaquín Fabregat.²⁵⁴
- c) Una petición se incluye, para que se le hagan los descuentos correspondientes al sueldo del director de Grabado Dn J Fabregat por las asistencias que quiere dar a su madre.²⁵⁵
- d) Otra constancia consiste en una gratificación de \$300.00 mensuales al Dir. Fabregat para que enseñe el ramo de estampado, que condujo a tantos altercados, como se verá.²⁵⁶

La vida de este artista tímido, poco propenso a hablar o quejarse, fue sumamente ardua en nuestra Academia, especialmente en su diario trato con Don Jerónimo. Celoso éste de don José porque había solicitado en su lugar a su yerno Fernando Selma, le manifestaba su permanente antipatía, lo que tal vez haya contribuido a la escasez de su producción artística. Faltaría preguntarse por qué el grabador Fernando Selma, en una época en que los artistas españoles competían por destacar en ultramar con semejantes cargos curriculares, y habiendo trabajado con su suegro en lo de Aranjuez, se negó a aceptar el puesto de Director particular de Grabado de nuestra Real Academia, lo que condujo al nombramiento de don José Joaquín en su lugar.

Seguramente don José tenía en cuenta la extensiva animosidad de Gil hacia tantos otros profesores, que por lo general salían derrotados, como sucedió con Cosme de Acuña y Troncoso.²⁵⁷

²⁵² Fernández, Justino: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781- 1800*. México, UNAM- IIE, 1068, pp. 68, 69

²⁵³ AGN, G.D. Obras Públicas, vol.1, f.1321-1327, de 1793

²⁵⁴ AGN, G.D. Reales Cédulas Originales vol. 138, exp. 187 /foja 2 / de nov. 21 de 1787

²⁵⁵ AGN, G.D. Reales Cédulas Originales vol. 143, exp. 11/ f.1, Tx. de mayo 6 de 1789

²⁵⁶ AGN, G.D. Reales Cédulas Originales- vol. 148- exp 134/ f.16D./ Tx. de febrero 24 de 1791

²⁵⁷ AGN, G.D. Historia. Vol. 293, ff. 1- 8 bis (años 1788-1789). Aun siendo con Cosme de Acuña y Troncoso Académico de mérito de SFM y director de Pintura en SCM, padeció igualmente su enfrentamiento con el Director J.A. Gil, al rogar que se le concediese un año de ausencia para atender sus tragedias familiares en La Coruña entre 1788 y 1789, cosa que le niega la Junta rotunda y reiteradamente, en vista del excesivo número de alumnos que tenía en las clases nocturnas de la Real Academia y de que devengaba un jugoso sueldo. Asentando los señores Posada, Basoco, Ciria y Aguayo, por pluma del secretario Piñeiro, que era un

IV. 1. 2. 1. Un taller a domicilio

Este ditirambo nos permite comprender las difíciles relaciones laborales que imperaban en la Academia, sujetas al talante pendenciero de Gil y a la rigurosa Junta de la Academia. En su constante empeño por hacer méritos, en 1789 don José dio alojamiento y enseñanza en su propia casa a dos jóvenes estudiantes, Julián Marchena y José Mariano del Aguila, a la manera de los talleres renacentistas, ya que, como diría Carrillo y Gariel: *para el mayor adelantamiento de los discípulos que tiene a su cargo para el grabado en dulce o de lámina, es tan esencial el ramo del estampado y su perfección, que sin ésta, con dificultad suma conseguirían progreso alguno en sus tareas. O en la voz de un grabador experto, se hizo cargo de los jóvenes “a los que instruyó en lo tocante a la calidad y acondicionamiento de los papeles, en la variedad y uso de los secantes, en la preparación de tintas y polvos de calidad uniforme, así como en el conocimiento, manejo y cuidado de la prensa y las planchas.”*²⁵⁸

Romero de Terreros acentúa el hecho de que el director general ofendía a su colega valenciano, y decía que su enseñanza no era más que un ardid para aprovechar los servicios de sus alumnos en beneficio propio... y que uno de sus discípulos (de Gil) estampaba tan bien como Fabregat, hacia *“tintas y todo lo necesario.”*²⁵⁹

El experimento del taller doméstico se colapsó porque Fabregat fue acusado por Gil ante la Junta. El mismo año en que se daba la Toma de la Bastilla, se iniciaba para el grabador una verdadera revolución de intereses de índole política. Entre un sinnúmero de actas destaca este comentario de Gil: *“Don Joaquín Fabregat, no siendo más que un mediano profesor de su arte, es muy interesado y codicioso y es la verdad el que ha movido a todos, teniendo varias juntas con ellos, a fin de que la Academia prohíba los pensionados trabajar para el público en provecho propio, siendo así que ninguno se halla tan excesivamente premiado como él; porque se halla habilitado a costa de la Academia de todos los utensilios necesarios para estampar y enseñar a sus discípulos que fueron los primeros Marchena y Aguila y tuvo la habilidad de coger trescientos pesos por la enseñanza de dicho estampado...”*²⁶⁰

Finalmente, el futuro de sus alumnos quedó en la incertidumbre. Una certificación de Fabregat sobre que el pensionado José Mariano del Aguila había trabajado con él el año anterior, es de 1802 y existe en el documento 1047, Gaveta 10, del Archivo de la Academia en Arquitectura. Sin embargo, el oficio 819 de dicho archivo de 13 de marzo de 1794 fue rubricado por Fabregat negándoles permiso a sus discípulos Julián Marchena y Mariano del Aguila para hacer trabajos particulares, por lo que Mariano renunció a su pensión. Recapitula Manuel Toussaint: *“Los tres primeros pensionados en grabado en lámina*

holgazán. “...en los dos años y cuatro meses que sirve su destino el referido Aguila nada ha trabajado para la Academia, empleando todo el tiempo en obras particulares y de su interés.”

²⁵⁸ Ruiz Gomar, J. Rogelio: “Grabado y numismática hasta la consumación de la Independencia”, en *El Arte Mexicano*, op. cit., T.9, p.1281

²⁵⁹ Romero de Terreros y Vincent, Manuel: *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Fondo Hilario Medina, 1948, p. 479

²⁶⁰ SCM-Arq. El legajo que contiene los expedientes 468 a 478 inclusive, del Archivo SCM de Arquitectura, está íntegramente dedicado a este asunto, que van desde 1º de marzo de 1789 hasta 22 de febrero de 1795

*fueron efectivamente Julián Marchena, José Mariano del Aguila e Ignacio Guerrero, a quien se le retiró la pensión por desaplicado y se concedió a Atanasio Echeverría, que la dejó para ir en la expedición botánica de Sessé, como hemos visto y finalmente, Luis Marengo, que deseaba ser pensionado en pintura, para la que tenía mayor facilidad. El Mariano del Aguila, logró pensión para España, donde lo encontraremos estudiando con Acuña en 1802, en que se prorroga su pensión.”*²⁶¹

La queja presentada en 1788 por los Tenientes Fundadores (que he consignado en la sección II.4.2) en la que hablaban de la numerosa asistencia del educando a la Casa de Moneda en un principio y la posterior reducción de quorum a la llegada de don Joaquín es sostenida por Galí con precisión.

*“De tota manera el seu càrrec dins de l’acadèmia mexicana era molt important, ja que havia de dissenyar les monedes i medalles que encunyava la Casa de Moneda... Els deixebles de les classes de gravats eren seleccionats amb rigor, mai passaven de quatre o cinc i tots eren pensionats, ja que es preparaven fonamentalment per treballar a la Casa de Moneda.”*²⁶²

El único dato sobre su desaparición física, acaecida en México en 1807, está en el Archivo de SCM en Arquitectura, en que Pedro Vicente Rodríguez solicita el cargo de director de grabado, vacante por la muerte del maestro. *“...y siendo inútil para tomar las armas por no deber abandonar a su familia, y con previo consentimiento de los q. entonces heran sus Xefes determinó pasar a este basto reyno de Nueva España, a procurarse la subsistencia con su honrosa Profesion y recuperarse de los trabajos y perdidas q. habia sufrido: llegado a esta ciudad e informado de q. en esta Rl. Academia estaba vacante la plaza de Director del Gravado por muerte de Dn Joaquín Fabregat, pensó pretenderla, etc...”*²⁶³

En su viaje al Parnaso precedió a los demás grandes levantinos. Su continuidad genética parece resurgir en la Academia, según el documento 2234 del Archivo SCM en que un profesor de primaria solicitaba la aceptación de sus alumnos menores de edad entre quienes aparece el niño Joaquín Fabregat, en octubre de 1834.

IV. 1. 3. Lista de su obra en México en 1948 según Romero de Terreros

Cuando falleció don José en 1807, tras diecisiete años de padecimiento, su obra no era muy vasta. Los principales grabados de este artista son la estampa de la *Plaza Mayor de México*, de que ya hemos hablado, y el monumental plano de la misma ciudad que había levantado don Diego García Conde y Fabregat grabó en 1807. Sería inútil intentar expandir la lista de su obra realizada en México, catalogada por don Manuel Romero de Terreros, y glosada igualmente por J.R. Ruiz Gomar. Por tanto usaremos la lista del primero para todos sus efectos de información y acreditamiento.²⁶⁴

²⁶¹ Toussaint, Manuel: *Arte colonial en México*, México, UNAM, INBA, DDF, Conaculta, 1990, p. 249

²⁶² Galí, *Artistes...* op. cit., p. 19

²⁶³ SCM-Arq., doc.1153 (125), 29 enero 1811

²⁶⁴ Romero de T., op. cit., pp. 478- 482

GRABADOS EN COBRE FIRMADOS

- Portadas (frontis) delineadas por Tolsá para las Guías de Forasteros, por Zúñiga y Ontiveros, 1790 a 1807.
- Sagrada Familia, según una pintura de Lucas Jordán, 1784.
- San José y el Niño, de 1788.
- Dolorosa, en los Piadosos recuerdos, sobre un original de Mengs, 1788. *Gazeta Méx.* 5 mayo 1789.
- Retratos de María Luisa, princesa de Austria, sin fecha; y del Arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta, dibujado por Ximeno; 1798; y del conde de Revillagigedo, s/f.
- Escudos de armas de Pedro Y. Echeverz Valdivieso, 1788 y del Arzobispo Antonio Bergoa y Jordán, 1806, dibujado por Ximeno.
- Planos de la Ciudad y sus alrededores, delineados por Mascaró y Constanzó en Guías de Forasteros.
- Con don Ignacio Castera realizó un Plano Geométrico de la imperial, noble y leal ciudad de México por orden del señor Don Francisco Leandro de Viana (conde de Tepa, oydor que fue de la Real Audiencia de México y hoy del Consejo y cámara de Indias) en 1776 y publicado en 1785. Fue calculado por don Ignacio Castera en 1776 y don Tomás López (geógrafo de los dominios de S. M) en 1785.
- Fachada de Casas Capitulares en la Jura de Carlos IV, 27 diciembre 1729.
- Con el apoyo de Rafael Ximeno y Manuel López López, logró el hermoso Plano de la Ciudad de México, levantado por el teniente coronel de Dragones, Diego García Conde en 1791, impreso en 1791 (o 1793 y 1807), que ostenta los escudos de Armas Reales y de la Ciudad (1.46 x 1.97 m.). Fue grabado en nueve secciones e incluye: “Vista I de Levante desde el camino nuevo de Veracruz, y Vista II de Poniente desde el camino de Chapultepec”
- Un sepulcro de D. Cosme Mier y Trespalacios en sus solemnes exequias, de 1806, diseño de Tolsá. (“Eman. Tolsá Sculpr. Regis fct.- J. Joachs. Fabregat aere anc.t”).

IV. 1. 3. 1. Un grabado ubicuo

Finalmente, el ansiado “capolavoro”, la Vista de la Plaza Mayor de México, (nuevamente adornada, para la estatua Ecuestre de nuestro augusto monarca Reynante, Carlos IV, consigna la leyenda inscrita) que, como sabemos, fue parte de un colosal encargo de Miguel de la Grúa Talamanca o virrey marqués de Branciforte. Éste ordenó al arquitecto Antonio Velásquez el diseño elíptico y ornatos de la Plaza; a Manuel Tolsá, sobre un zócalo, el

pedestal y estatua hípica de un rey disfrazado de César romano; al pintor Rafael Ximeno la ejecución del dibujo incluyendo la imponente totalidad del Parián, Catedral, Sagrario y Palacio Virreinal; y a Joaquín Fabregat la exquisita e impecable realización del grabado. Año de 1797. O de 1796, según Elisa García Barragán. De este grabado México posee un ejemplar en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec y otro en la colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

La plaza que vivió el “Caballito” ha sido conocida como Plaza Mayor, Plaza Principal, Plaza del Palacio, Plaza de Armas, Plaza de la Constitución ⁽²⁶⁵⁾ o, más universalmente, “Zócalo”. Este nombre le viene de que el general A. L. de Santa Anna proyectaba erigir aquí un monumento a la Independencia que no se realizó, para el cual se levantó un zócalo cuya primera piedra se colocó el 16 de septiembre de 1843.

Esta plaza aparece descrita por Lucas Alamán en 1854 en el tomo V del “Diccionario Universal de Historia y Geografía”, tal como lo consignó el mismo año Manuel Orozco y Berra:

“Formose por su orden (de Branciforte) frente al Palacio un espacio circular, levantado sobre el piso de la plaza sobre un zócalo y rodeado de balaustrada de piedra: cuatro puertas, adornadas con pilastras y con rejas de fierro con labores de buen gusto, daban entrada a este recinto, y cuatro fuentes en los espacios intermedios le hermoseaban por el exterior. En el centro, sobre un elegante pedestal, se levantaba frente a la puerta del centro del Palacio, una estatua ecuestre colosal de Carlos IV, la única que existe en todo el mundo, fuera de Europa. La Plaza de México, con tales adornos, en todos los cuales se distinguía el mejor gusto, y que honraban mucho a los hábiles artistas que los ejecutaron, podría ser tenida por una de las más hermosas del universo, contribuyendo al aspecto majestuoso que ofrecía, por una parte el magnífico edificio de la catedral, el templo más suntuoso de la América, y por la otra la fachada del Palacio, que aunque sin particular ornato, presenta aquel aire majestuoso que tienen los edificios grandes y construidos con regularidad...” ²⁶⁶

Al pie del grabado de Fabregat, Branciforte hizo inscribir que él “solicitó y logró de la Real Clemencia erigir este Monumento para desahogo de su gratitud y consuelo general de todo este Reyno, e hizo grabar esta estampa que dedica a Sus Magestades, en nuevo testimonio de su Fidelidad, amor y respeto.”

Dentro de sus dimensiones (59 x 80 cm) el grabado tiene una factura delicada miniaturista que por la acertada proporción de masas adquiere dimensiones colosales de amplitud atmosférica, a pesar del minucioso detalle en el todo. Las masas de sombras contrastantes y las medias tintas están registradas con un análisis casi científico de la escala acromática. Y la técnica de achurado o tejidos de buril casi de primera intención, por valoración de líneas equidistantes preceden a la trama mecánica del rotograbado industrial. El tercer cuerpo

²⁶⁵ Marroqui, José M., op.cit., T.III, p. 198: “Tomó el nombre de Plaza de la Constitución el año 1813 por disposición de las Cortes españolas, á consecuencia de haberse jurado en ella la Constitución Política de la monarquía española, promulgada en Cádiz el 19 de Marzo de 1812.”

²⁶⁶ Orozco y Berra, Manuel: *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*. México, SEP-Setenta. INAH, 1973, p. 109

frontispicio de la fachada catedralicia aún carece del remate neoclásico de Tolsá con las estatuas de las tres virtudes y el reloj; faltan las balaustradas, y la cúpula del ábside con linternilla parece menos elegante que la de Tolsá. Habrá que hacer hincapié en que la escultura ecuestre que acapara la atención aún se trata de la obra temporal que Sandoval hizo al servicio de Tolsá.

“El buril del incomparable Don Joachin Fabregat traslada desde la lámina al papel con toda propiedad la bella Elipse, la suntuosa balaustrada, las magnificas puertas, el sublime pedestal y la Estatua misma”⁽²⁶⁷⁾ diría Larrañaga en *Poema Heroyco* -Zúñiga y Ontiveros en 1801.

²⁶⁷ Romero de T.. op. cit., p. 481

IV. 2. Manuel Tolsá y Sarrió (1757-1816)

Al referirnos al artista valenciano Manuel Tolsá, no puede dejar de sorprendernos el saber que vino a la Nueva España cargado de honores como escultor y cerró su ciclo aclamado como arquitecto. Profesión ésta prácticamente autodidacta y experimental, pues nunca hizo estudios formales para tal actividad. Su singularidad estriba en que se hizo arquitecto por sí solo; iba estudiando los problemas inherentes a tal actividad y resolviéndolos sobre la marcha, basado en sus recuerdos y en tratados de Vitrubio, Palladio y Vignola. Por demás, de todas las obras acometidas por él salió airoso, con más experiencia y siempre con nuevos encargos en vista de lo afortunado de sus soluciones.

Es prácticamente absurdo intentar agregar nada a su biografía después de ser tratada por Toussaint, Romero de Terreros, González Revilla, Angulo Iníguez, Esconrúa, De la Maza, Almela y Vives, Igual Ubeda, Pinoncelly, Bérchez, Ana Ma. Buchón, Eloisa Uribe, Sonia Lombardo, Ruiz Gomar y otro número mayor de investigadores importantes que no alcanzaría a mencionar. Antes bien para los propósitos de esta tesis seré afortunado si logro hacer una síntesis decorosa de tanta información valiosa.

Don Manoel Tolsá i Sarrió nació con un proyecto de vida concreto el 4 de mayo de 1757 en la villa de Enguera (Enguerra, según Galí; y Énguera o Engra según otros), tierra a dentro al sur de Valencia, cerca de los ríos valentinos Cañoles y Júcar. Hijo fue de Pedro Juan Tolsá y Josefa Sarrión Gómez, y fue bautizado como Manuel Vicente Agustín. Como contamos con casi nula información sobre sus años de infancia, Almela e Igual sugieren que debió ser impresionado en su villa natal por las esculturas en la iglesia de Santa Cruz: un Cristo en la Cruz hecho por Nicolás de Bussy en 1674 y un San Miguel Arcángel por Ignacio Vergara de 1744, ambas producto del ultrabarroco, lo mismo que en Valencia la torre de Santa Catalina, la puerta del palacio del Marqués de Dos Aguas y la iglesia de los Santos Juanes, que dejarían para siempre una huella oculta y latente en el gusto reprimido del futuro artista, destinado a ser un adalid del neoclasicismo enciclopédico, decidido a enarbolar “el buen gusto” contra los abusos de la Contrarreforma tridentina, y contra lo gótico.

Se piensa en cambio que alrededor de 1777, a sus 20 años de edad, llegó a Valencia donde se embargó de la suntuosa sobriedad neoclásica de la Aduana (Fábrica de Tabacos, luego Palacio de Justicia), obra conjunta de Felipe Rubio, Antonio Gilabert y Vicente Gascó, porque esa obra inspiraría posteriormente el Palacio de Minería de México, particularmente en cuanto a la escalera monumental. *“Y otro tanto se puede asegurar, prescindiendo de coincidencias menos palmarias, del retablo de Santo Domingo en Méjico, construido por Tolsá con el mismo <aire de familia> más rico y sugestivo, sin embargo, que el de la capilla de Santo Domingo, cuyo retablo mayor construyó en 1781 el propio Gilabert.”*²⁶⁸

Se da por sentado que hizo su educación en la Academia, pero para la mayoría de los investigadores esto no está muy claro:

²⁶⁸ Almela y Vives, Francisco, e Igual Ubeda. Antonio: *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950, p. 40

“En otro momento, Tolsá afirmó haber sido discípulo de la academia valenciana, pero lo cierto es que ninguna huella documental se encuentra de su paso por las salas de la misma o de su posible participación en los concursos de premios de escultura. Por otra parte, la formación al lado de José Puchol Rubio (1743-1797), escultor que desempeñaba el cargo de director de dicha sección en la Academia de San Carlos, debió transcurrir durante los años anteriores a 1780, año en el que Tolsá marchó a Madrid, y de ella se puede tener la presunción de que no sería estrictamente académica sino la más propiamente gremial que Puchol, aún siendo miembro directivo de la academia, mantuvo -impenitente- en su taller.”²⁶⁹

He aquí cierta tolerancia ecléctica con respecto a los gremios, como base de su adaptabilidad que habría de auxiliarle en su neutralidad política cuando hubiera de subsistir en el mar proceloso de los medios del poder en la Nueva España. Al respecto es preciso comprender que las artes en España, como en el resto de Europa y en las Indias estaban en una etapa de transición. Así, mientras Almela e Igual manifiestan que *“A pleno sol era la Valencia más llena que nunca de movimiento, de luz y de color... Y, sin embargo, los espíritus más cultos comenzaban a estar de vuelta de aquella superabundancia arquitectónica, de aquellos excesos ornamentales... ahora las restantes (iglesias) eran cubiertas apresuradamente con el estilo toscano, clásico, <puro>, importado de Roma...”* (²⁷⁰), por otro lado Bérchez asienta: *“El medio artístico en el que se desarrolló la formación valenciana de Tolsá era el propio de una ciudad con infinidad de tendencias artísticas, susceptible de reformas tras la reciente creación de la Real Academia de San Carlos en el año 1768, pero en ningún modo era el de un estricto medio artístico dominado por un academicismo ilustrado consolidado.”*²⁷¹

IV. 2. 1. De Valencia a México vía Madrid

Con José Puchol Rubio, Tolsá no solamente aprendió escultura, sino talla de retablos y santos de la índole de los *imagineros*, y seguramente nociones de arquitectura, que en su carácter gremial había sido facultad del maestro, ya que en sus corporaciones los agremiados podrían ser a la vez “escultores, retablistas o arquitectos tanto de la madera como de piedra y yeso”, basados en la “cartilla” de Vignola, por más que los arquitectos académicos exigieran que los profesantes debían ser examinados en Geometría, Aritmética y Maquinaria (como ingenieros) y no sólo en diseño y ornamentación. En esa época trabajó como adornista usando ornatos corpóreos de madera, cartón-piedra y yeso.

También debió estudiar la obra de escultores como Francisco Bru y Pérez, José Esteve Bonet, Pedro Juan Guissart, Ignacio Vergara y Luis Domingo, los de más relieve en su momento en Valencia; y la de los grandes arquitectos Felipe Rubio y Mulet, Juan Bautista Mínguez, Antonio Gilabert y Fornés, Vicente Gascó y Masot, Miguel Fernández y Ventura Rodríguez. Estos datos eruditos se los debo y agradezco a Ana María Buchon.

²⁶⁹ Bérchez, Joaquín: “Manuel Tolsá en la Arquitectura española de su tiempo”, en *Tolsá, Gimeno, Fabregat*, op. cit., pp. 16, 17

²⁷⁰ Almela e Igual, op. cit., pp. 34, 35

²⁷¹ Bérchez, op. cit., p. 17

Generalmente se considera una relación entre la cúpula del templo de las Escuelas Pías con el de la Virgen de Loreto en México que aunque no fuese una obra final de este artista debe de manifestar de algún modo las consecuencias estilísticas en boga de los anteriores maestros.

Tolsá se inscribió en San Fernando de Madrid en 1780 obteniendo premios secundarios en los concursos de pintura (1781) y escultura (1784). En Madrid tuvo oportunidad de alternar con la crema de la intelectualidad erudita, y con el impresor Benito Monfort, así como de conocer las esculturas de Manuel Álvarez, Juan Adán, Ventura Rodríguez, José Ginés, Alfonso Giraldo, Bergaz, Luis Carmona y Esteban de Agreda. Esta información está basada en *“La escultura en la Corte 1780-1800”* de Jesús Urrea. Allí se formó con el escultor Juan Pascual de Mena, Director de Escultura y Director General de SFM hasta su muerte en 1784, con el que mantuvo estrecho contacto fuera de clases. Este maestro fue docente del propio Puchol y de José Arias, quien colaboraría con Mena en la Fuente del Neptuno en la madrileña Plaza de Cánovas del Castillo, y posteriormente sería el malogrado primer Director de Escultura del San Carlos novohispano, de 1786 a 1788.²⁷²

Para sustituirlo se abrió en Madrid un concurso de oposición que perdieron Ruidez y el ya mencionado Sanchíz, dándosele la victoria a Manuel Tolsá por su relieve de la Entrada de los Reyes Católicos en Granada. *“Nombrado académico de mérito por la escultura el 6 de diciembre de 1789, Tolsá recibió el cargo de director de la Academia de San Carlos de México el 16 de septiembre de 1790. Entre el mes de septiembre y el de febrero del siguiente año, Tolsá permaneció en Cádiz esperando embarcar para Nueva España. En estos seis meses, Tolsá no permaneció inactivo. Se conoce el retablo que para la iglesia de la Conversión de San Pablo de Cádiz diseñó unos días antes de embarcar para México, cuya traza fue aprobada por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en junta del 18 de febrero de 1791.”*²⁷³

Huelga decir que la demora obedeció a que debía esperar un barco capaz de transportar los setenta y seis cajones conteniendo la remesa de Hermosillo de los magníficos vaciados en yeso resueltos por José Panucci a partir de las más importantes obras del intelecto helénico-romano y renacentista, que representa la mayor aportación cultural y didáctica que haya recibido la Academia en su historia.²⁷⁴

²⁷² SCM-Arq. Expedientes 319 a 342. Manuel José de Arias Centurión, como vimos en la sección sobre la Academia SCM, después de ser expulsado por su anfitrión Cosme Acuña y por su propia esposa en 1788, fue declarado maniaco incurable y remitido al Convento -Hospital de Religiosas Betlemitas el 23 de marzo donde falleció el 5 de diciembre de dicho año. La Academia le asignó una renta piadosa de \$ 500 pesos anuales mientras viviera. Al fallecer dejó su cargo al indio imaginero Santiago Sandoval quien, como teniente de escultura, se hizo cargo de la educación de los discípulos hasta que se nombró a otro peninsular para el cargo. Este Sandoval fue quien talló la estatua ecuestre substituta en madera de Carlos IV para Manuel Tolsá, y que fue ovacionada con pompa y fanfarrias por Branciforte, durante el cumpleaños de la reina María Luisa. También esculpió seis enormes santos para la torre oriente de la Catedral Metropolitana.

²⁷³ Bérchez, op. cit., p. 48

²⁷⁴ SCM-Arq., doc. 697 nos informa cómo deben cubrirse los gastos de transporte del maestro y de los yesos que, partiendo del puerto de Cádiz, llegaron en la fragata de guerra Santa Paula al mando del teneiente de navío don Manuel Cuadrado, Mayo 14 de 1791.

Se sabe que los retrasos a la espera de la fragata “Santa Paula” ocasionaron tantos gastos al comisionado Tolsá que hubo de solicitar adelanto de sueldo dos veces para subsanarlos. Y que además, a título personal gratuito, tuvo que restaurar toda la colección de copias despedazadas luego que éstas experimentaron el traslado por la escabrosa orografía mexicana hasta el nido de águilas que era la Capital del Virreinato. Dicho proyecto de suministrar y acarrear modelos clásicos hacia nuestra Academia ya había sido iniciado por Gil antes del nombramiento de Tolsá, como puede desprenderse de la carta que en 12 de abril de 1786 dirige desde Madrid el Marqués de Sonora al Virrey de Nueva España, notificándole los enormes riesgos de transportar todas las esculturas de yeso de Madrid a Cádiz y a Veracruz, y agrega: “*Los grandes surtidos que pide de papel, pinceles, colores, libros, colecciones de estampas, cartillas, dibujos y aun pinturas son fáciles de remitir, pero de muy considerable precio y así es preciso que la Academia ponga en España caudales para sus compras, y envíos...*”²⁷⁵

Don Manuel salió de Cádiz el 20 de febrero de 1791 y llegó vía La Habana a Veracruz, acompañado de su sobrina Joaquina y su criado Baltasar Pombo, el 14 de mayo del mismo año, devengando un sueldo de \$ 2 000 anuales desde septiembre de 1790, según consta en los archivos de la Real Academia en Arquitectura.²⁷⁶

Hombre activo por naturaleza, emprendió inmediatamente cursos de decoración en estuco, madera y piedra y un taller de cerámica y azulejos del tipo de Manises y de Talavera de Puebla de donde saldría la ornamentación del convento de Churubusco. Así también intervino en el grabado de una medalla de Carlos III.

Un compendio de su quehacer en estas tierras justifica plenamente que sea el único artista y el único extranjero, si se le puede considerar así, al que México ha dedicado un espacio público de enorme belleza en su Capital: la Plaza Tolsá. Acometió la inspección del desagüe del Valle de México y la introducción de aguas potables; planos para los Baños del Peñón, la Alameda Real del Seminario y el Coliseo. Erigió el Palacio del Colegio de Minería, un retablo y una celda del convento de Regina, así como los palacios del marqués del Apartado y del marqués de Selva Nevada (Pinillos). Proyectó el Colegio de Misiones, la casa de ejercicios para los Filipenses, el Hospicio Cabañas de Guadalajara y el convento de Propaganda Fide de Orizaba. Concluyó las obras de la Catedral Metropolitana. Talló las Dolorosas de la Profesa y el Sagrario; el Ciprés de la Catedral angelopolitana y la Virgen en el Arzobispado de Puebla. Proyectó una fuente y un obelisco para el camino a Toluca, una plaza de toros, un panteón extramuros; hizo planos para un convento de Teresas en Querétaro, cinceló el busto de Hernán Cortés para su sepulcro, diseñó armas de guerra y maquinaria de montado. Se distinguió en las artes menores y la ebanistería y fundición, siendo responsable además de la estatua ecuestre más importante del mundo fuera de Europa, la de Carlos IV, y de la reja que circundaba el monumento en la plaza principal. Fue un magnífico didacta, fue director de Escultura y de Arquitectura, Académico de mérito, creó el estilo Tolsá en las artes aplicadas y en sus ratos libres atendía paternalmente a su numerosa familia y con gran altruismo el orfanato que implantó de facto en su casa para la protección de los pequeños delictos.

²⁷⁵ AAA-ENAP, Pl. XI, Gav.2, # 08-712115 (Cédulas y Reales Órdenes), 12 abril 1786

²⁷⁶ SCM-Arq, documentos 697, 703, 704, 707 y 710.

IV. 2. 2. El arquitecto

Los arquitectos más brillantes en el medio al inicio del período tolsiano, fueron, sin alusión a los citados ingenieros Castera, Mascaró y Constanzó, los novohispanos José Damián Ortiz de Castro y Francisco Eduardo Tresguerras, siendo este último eminentísimo responsable de numerosos templos en San Luis Potosí y El Bajío, casas suntuosas y la Caja de Aguas y Fuente de Neptuno en Querétaro. Su obra máxima es el templo del Carmen en Celaya, Guanajuato. Damián Ortiz estuvo a cargo de terminar las hermosas torres de nuestra Catedral, que proyectó caladas, dispuestas de discretas estatuas y coronadas con remates de campanas, obra que culminó el 16 de mayo de 1792. A la muerte de este insigne arquitecto, asume las obras catedralicias don Manuel, aunque éste no fuera arquitecto.

*“Es indudable que los mismos factores apuntados antes intervienen en la actuación de Tolsá como arquitecto: la falta de buenos artífices y la abundancia de obras que se ofrecen. Por eso él, un hombre culto, dotado de gusto excelente, puede ser arquitecto, en una tierra donde todos lo son... A Tolsá se debe la cúpula, el cuerpo central de la fachada para el reloj y las estatuas, el adorno de las torres y las naves con balaustradas y flameros y el ornato de las torres que en su parte alta parecían demasiado pobres, con grandes esculturas en piedra. / “La cúpula era un pesado cimborrio del siglo XVII, con gran tambor y linterna proporcionada. A Tolsá le parece baja, sin escala con relación a las torres. Entonces, aprovechando quizás la vieja estructura, la reviste de cantería, ensancha el anillo de la linterna, dándole una elegante contracurva, y desplanta su linternilla, desproporcionada en relación con la cúpula, pero en escala con la altura de las torres y el conjunto del templo.”*²⁷⁷

Según Sonia Lombardo, este período no se distinguió por grandes innovaciones constructivas pero sí en la búsqueda de materiales prácticos como el tepetate, la bola de río y las lajas que disminuían costo y tiempo de instalación. *“Con el mismo sentido experimental, se diseñan aparatos como instrumentos de trabajo, es el caso del malacate que utilizó Damián Ortiz de Castro para subir las campanas de catedral... se propone el uso del yeso y de los jaspes o mármoles como materiales decorativos; el bello ciprés de la catedral de Puebla realizado por el arquitecto Manuel Tolsá, es modelo de este tipo de obra.”*²⁷⁸

La primera gran fábrica resuelta por Tolsá fue el Palacio de Minería sobre el terreno de Nilpantongo que el Real Tribunal de Minería había adquirido de la Academia en 1793. La inició en 1811 y la culminó el 13 de abril de 1813, con una superficie de 7,479 m² y una altura de 18 metros, siete patios, once fuentes, trece escaleras, 238 compartimientos, tres plantas y un costo de \$ 220,000 pesos.

²⁷⁷ Toussaint, *Arte colonial...*, op. cit., p. 221. Las estatuas que coronan el frente son las tres virtudes teologales.

²⁷⁸ Lombardo de Ruiz, Sonia: “La arquitectura y el urbanismo en la época de la Ilustración, 1780-1810”, *El Arte Mexicano*, México, SEP-Salvat, T.9, p. 1260

La fachada presenta tres cuerpos en que destacan la perfección simétrica, el equilibrio y sobriedad del neoclásico helénico y la armonía francesa monumental, por medio de tres pórticos con estilos dórico, al centro, y el segundo cuerpo compuesto áureamente y con frontis de tímpano. Y empenachado el centro por un torreón de cresta y remate. Las dos puertas laterales ostentan arquitrabe y frontón partido. Los dos pisos superiores tienen balcones de herrería, y una balaustrada cimera de macetones pareados corona la silueta.

Piezas sobresalientes de su interior son el salón de actos, la capilla con murales de Ximeno y la monumental escalera de doble arranque y doble tramo, considerada una joya universal de perfección que se ha comparado con la de la Aduana de Gilabert en Valencia.²⁷⁹

Los expertos en arquitectura plantean como antecedentes de este palacio el monasterio de las Salesas y el Palacio Real, el de Liria y el del Prado de Juan de Villanueva, todos en Madrid; así como los de La Granja y Aranjuez.

Pinoncelly señala 1795 y 1805 como el período en que Tolsá debe haber construido la mansión para don Francisco Fagoaga, marqués del Apartado, la que se supone inspirada en obras de Vignola y en el Palacio Caserta de Luigi Vanvitelli (y que hoy, siendo sede de Conaculta, se halla en restauración). Mucho se ha insistido en la influencia de Vignola sobre Tolsá, lo que remitiría a nuestro artista no sólo al ámbito barroco sino al marco de referencia manierista. Pero un dato que aporta Pinoncelly acentúa las múltiples afirmaciones de que quien se quería alzar como rey de esta tierra era el Deseado Fernando VII y que la estructura se ajustó a ese proyecto: *“Por razones históricas, se supone que Fernando VII (1784-1833), antes de su abdicación de 1808, pudo venir a México y no permanecer, como ocurrió, de huésped prisionero de Napoleón. La casa que comentamos tenía destinadas habitaciones para el monarca español. Creo ver en los roleos del arco escarsano del segundo piso el cumplimiento de esa necesidad planteada a Tolsá”*.²⁸⁰

De discreta uniformidad en su pureza lineal es su fachada, muy acorde con el Colegio de Minería, de tres cuerpos, siendo el primero de escueto almohadillado sin molduras, mientras los dos superiores se engalanan con pilastras de capiteles dóricos y balcones balaustrados con pomo. *“En la parte central, las columnas -que son cuatro- sostienen un frontón, complementado por otros elementos arquitectónicos con relieves, de manera que el conjunto es un remate cuadrangular. Toda la línea cimera de la fachada tiene una serie de balaustres adornados simétricamente por unos pináculos que recuerdan poderosamente la forma de los alfabegueres, o sea los jarrones para albahacas que Tolsá hubo de ver necesariamente en Valencia, procedentes del centro cerámico de Manises.”*²⁸¹

Otra suntuosa residencia, que por su belleza merece tener tantos nombres, es la de la marquesa de Selva Nevada; de su hijo conde de Buenavista, de su marido Pinillos, de Pérez Galvez, la Mariscalá, Casa de la Media Luna, del general Santa Anna, del general Bazaine o la Tabacalera Mexicana; es de lo más afortunado que ha generado la elipse, y hoy la

²⁷⁹ Louis Gillet la llama en “L’art dans l’Amérique Latine” (Tomo VIII de la *Histoire de l’Art*) 1929, “le bel escalier, qui rappelle certains modèles de Gênes et de Turin”, citado por Almela e Igual, op. cit., p. 83

²⁸⁰ Pinoncelly, Salvador: *Manuel Tolsá, arquitecto*, México, Conaculta, 1998. p. 38

²⁸¹ Almela e Igual, Op cit. pp. 84, 85

ocupa el Museo de San Carlos. No es gratuita la comparación que se ha hecho entre este soberbio patio elíptico y su antecedente en el patio circular del palacio de Carlos V que en 1527 inició Pedro Machuca en el complejo de la Alhambra de Granada. *“Entre los aspectos más relevantes del proyecto, se destacó el uso de la línea curva. Esta cobra vida en la planta del edificio y genera un espacio que atrae y a la vez impacta a quien lo recorre. Tolsá remeti6 y curv6 la fachada principal, con lo que gener6 una sensación de acogimiento, de bienvenida, para después atrapar al que entra en un espacio abierto: el patio cuyas magníficas dimensiones, aún hoy se imponen al espectador, quien queda atrapado al interior - exterior del espacio oval.”*²⁸²

La nieta del conde de San Bartolomé de Jala, Antonia Josefa Gómez Rodríguez de Pinillos, elaboraba, distribuía y vendía pulque y fue la rica terrateniente que demand6 a Mascar6 y Constanzó por lo del camino de Toluca que ‘destroz6’ sus tierras en la heredad que sigue llamándose “La Marquesa”. A juicio de Lourdes Grobet era una dama dulcísima, piadosa y filantr6pica. Hered6 la hacienda de Tomacoco, otorgándoles Carlos III en 1778 a ella y su marido el título de marqueses de Selva Nevada, por su cercanía a los Volcanes. A Tolsá lo comision6 la marquesa para erigir este palacio sobre la calle de Puente de Alvarado para su hijo, conde de Buenavista. A pesar de las renuencias de Uribe, parece indiscutible que el interior elíptico tiene gran semejanza con el patio Redondo del citado Palacio de Carlos V, aun considerando el trueque de columnas por pilastras, o la adición de balaustas con remates de copas.

El Hospicio de Guadalajara o Casa de Caridad, fue comisionado por su obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas a Tolsá. Éste inici6 su construcción en 1804, pero la obra fue dirigida por Manuel Gómez y Pedro Gutiérrez. Manuel no vio su conclusión en 1845. La cúpula con tambor de columnas exentas domina los numerosos patios simétricos. Sus exteriores son puros y espartanos, casi de factura herreriana.

*“Junto a su típica balaustrada unificadora, y sus remates, que en este caso son casi pináculos, Tolsá enfatiza las caras de los cuerpos geométricos perfectamente diferenciados; la superficie de columnas, pilastras y aun del front6n carecen de ornamentos, no hay siquiera decoraci6n de tipo arquitect6nico.”*²⁸³

El hermoso templo de Loreto, cuya cúpula se considera la mäs fina de nuestro neoclásico, se ha atribuido a don Manuel, y aunque refleje su influencia, según Federico Mariscal, Orozco y Berra y García Cubas, es obra de Ignacio Castera y José Agustín Paz, sobre el proyecto original de Tolsá.

IV. 2. 2. 1. De altares y esculturas sacras

De la misma laya que el altar guadalupano de la capilla del Colegio de Minería y que el Altar Mayor del Templo de la Profesa dedicado a San Felipe Neri es el colosal retablo de la iglesia de Santo Domingo. Consta de tres cuerpos, el segundo dotado de tímpano curvo,

²⁸² Uribe, Eloísa: *Tolsá, hombre de la Ilustraci6n*, México, INAH-Conaculta-Munal, 1990, p. 82

²⁸³ Ídem, p. 167

medallones y templete cilíndrico. Ostenta columnas de fuste liso en mármol finto colorado y capiteles corintios dorados, ocho en el segundo cuerpo y seis en el tercero. La múltiple policromía del conjunto resulta extraña en el entorno de los demás retablos dorados de pátina vieja en el mismo interior. Se ha mencionado su semejanza con San Vicente Ferrer en Valencia. De los trece proyectados por Tolsá, quizás éste de Santo Domingo y el altar exento o Ciprés de la Catedral de Puebla sean los más barrocos. El altar exento de la Catedral de Puebla ha sido equiparado con el Baldaquino de Bernini en San Pedro aunque con columnas corintias y no salomónicas, pero de un gran sentido barroco. Se le encargó a Tolsá en 1799 y fue dedicado en 1818. Este famoso Ciprés *“es a un tiempo altar mayor, monumento sepulcral ‘por quedar encima de la cripta episcopal’ y santuario de la Virgen... sobre el tabernáculo se aloja la bella imagen de la Inmaculada, de talla poco mayor que la natural. Iba a ser de plata, pero en vista de que el proyecto era suntuoso en exceso se vació en bronce y fue dorada por el platero poblano Simón Salomón.”*²⁸⁴

Presenta una rica variedad de mármoles, jaspes, plata, bronce y estucos de yeso. También se le achaca similitud con el de la capilla de Santa Cruz en Enguera. Almela e Igual lo hallan más barroco que el de Bernini: *“...porque no reside en el orden clásico mantenido hasta el extremo el clasicismo de la obra, sino en la ponderada serenidad del conjunto, y Tolsá, arrebatado por el entusiasmo de crear una obra original, acumuló tal número de elementos arquitectónicos y decorativos, que hizo de aquella estructura neoclásica un monumento barroco.”*²⁸⁵

En él colaboraron Patiño Ixtolinque, Simón Salomón, Zacarías Cora y Legaspi, Pedro P. Lezama, Joaquín Inocencio, Mariano Vargas, y José Manzo y Jaramillo. Realizó además el retablo de la Profesa con un soberbio San Felipe Neri y el altar de la Purísima ahí mismo; el de Santo Domingo, el de la capilla del palacio de Minería y el de la iglesia de Capuchinas.

La célebre talla de La Inmaculada (La Purísima) ha sido alabada por la maestría de los sinuosos pliegues de su ropaje. *“Toda la figura, desde la cabeza a los pies, es una pura línea sinuosa, y la flexión del cuerpo, en suave pero patente esguince, así como el alboroto discreto, pero bien acusado del ropaje, no hacen sino servir la finalidad que de una manera tan hábil y tan inteligente supo lograr el autor.”*²⁸⁶

Puede advertirse, sin embargo, la obligatoriedad al concepto hierático de una imagen de cánones preestablecidos, el acato a las formas barrocas de la era de Murillo y Villalpando, y la fuerza de la imaginería procedente de Puebla o de Vergara. Para mi gusto, las piernas de la Virgen parecen brevilineas a causa del ángulo de elevación. Como escultor y maestro de escultura, es notable la escasez de su obra.

²⁸⁴ Ruiz Gomar, op. cit., p. 1294

²⁸⁵ Almela e Igual, op. cit., pp. 97. 98

²⁸⁶ idem. p. 10

IV. 2. 3. El Caballito de Troya

La obra máxima de su escultura está representada por el jinete Carlos IV que ya hemos dicho que por servilismo Branciforte ordenó en 1796. Bérchez considera que la retroalimentación activa en Tolsá para su “Caballito de Troya” (el Carlos IV Mejicano) proviene de la escultura ecuestre de Luis XIV de François Girardon o émula del modelo ecuestre de Carlos III en San Fernando, todos con el antecedente común del Marco Aurelio en el Campidoglio romano.²⁸⁷

“No fue hasta 1802, siendo ya virrey José de Iturrigaray, cuando con el auxilio del versado maestro en la fundición de campanas, Salvador de la Vega, se encendieron los hornos instalados en el patio del Colegio de San Gregorio a fin de fundir los 600 quintales de metal necesarios para conformar la colosal estatua de 20,700 Kg de peso, 4.88 m de altura y 5.04 metros de longitud.

Se tardó otros 14 meses en cortar los numerosos tubos utilizados para verter el bronce fundido y como escape de la cera y los gases, así como en limarla y cincelarla, por lo que fue dedicada el 9 de diciembre de 1803 en medio de grandes muestras de regocijo.”²⁸⁸

Documentalmente sabemos que se fundieron los cañones de la Real Maestranza de Artillería para su factura. La faena, entre fuego, gases y tensiones emocionales enfermó al maestro al grado de que perdió la dentadura. “*Cuando el metal volvió a enfriarse, pudieron apreciar que el trabajo había sido perfecto, contrariamente a lo que se temía. Era la pieza de mayores dimensiones que se había fundido en la América española, hasta el punto de que veinticinco hombres pudieron penetrar en su interior, a través de un orificio que se había dejado en un anca del caballo para deshacer el armazón de hierro que contenía, por lo que desde entonces le llamaron <el caballito de Troya>.*”²⁸⁹

En la obra maestra mexicana Carlos es un César heroico coronado de laurel y con cetro y, según Ruiz Gomar: “*montado sobre un ennoblecido percherón que transita elegantemente a paso corto, para el cual Tolsá escogió un modelo de la cuadra del marqués del Jaral de Berrio*”. Este Caballito ha trotado desde el Zócalo al patio de la Universidad, al Paseo de Bucareli, y hasta la Plaza Manuel Tolsá; y ha perdido el águila mexicana que pisoteaba en un principio. O como lo dice Ballesteros: (actualmente) “*domina un centro urbano privilegiado en Méjico-ciudad, con una curiosa inscripción en la que se indica al viandante que esta estatua se conserva <por su valor artístico>, para que nadie pueda creer que es una glorificación del periodo <novohispano> de la dominación española.*”²⁹⁰

²⁸⁷ El modelo sobre Carlos III conservado en SFM es atribuido inseguramente a Agreda, Alvarez, Adán o Bergaz.

²⁸⁸ Ruiz G., op. cit. p. 1292

²⁸⁹ Almela e Igual, op. cit., p. 111

²⁹⁰ Ballesteros Gaibrois, M., *Valencia y América*, Madrid, Edit. , 1992, p. 178

IV. 2. 4. El Fidias valenciano

El magnífico lienzo en que Ximeno retratará la efigie del escultor arquitecto revela una gran fuerza de voluntad y decisión sin llegar a ser elato ni hurraño. De su carácter quedan para la posteridad varios documentos reveladores. Uno de ellos es un Informe en que Don Manuel favorece elogiosamente la instancia de don José Rodríguez Alconedo para que se le nombre Académico de Mérito de la real casa académica. A lo que Branciforte respondió su lacónico “*Enterado*”.⁽²⁹¹⁾ Uno más, el expediente sancarlista mencionado en la sección III.4, en que expresa su bondad al recomendar a Tomás López de Enguídanos y Francisco Jordán, ambos sus paisanos, para que el virrey les otorgue títulos de académicos de mérito y en el cual se ve su espíritu patriota contra el rey “gabacho”²⁹²

El 10 de octubre de 1796, un día antes de que Branciforte ‘honrara’ a la Academia con su visita para verificar las etapas de fundición en bronce del *Caballito Troyano*, Don Manuel Tolsá era nombrado Académico de Mérito, distinción que retuvo en los restantes veinte años de su vida.

Don Manuel Tolsá conoció a diez virreyes y engendró ocho hijos de quienes fue excelente padre. De joven era un buen mozo de fuerte complexión y carne prieta y maciza, según Almela e Igual. “*Hombre de carácter y voluntad... de compleja contextura espiritual... afable, inquisitivo y melancólico.*” Muy sociable, de pocas palabras escritas. Práctico, carismático y muy trabajador. Galán para vestir. Firme en sus convicciones, intervino contra los Insurgentes fabricando cañones, obuses y granadas. En 1813 se dedicó a atender a los enfermos de un barrio contaminados por una epidemia de fiebres. Y su filantropía lo llevó a abrir un taller de aprendices voluntarios y huérfanos a los que mantenía de su bolsillo, les enseñaba y les pagaba maestros. Parece que esto fue motivo de la ruina y la inopia en que dejó a su familia tras su muerte, a pesar de haber llegado a poseer muchas casas y terrenos, y ganar substanciosas fortunas.

Aún en 1823, Doña Luisa Sanz Téllez Girón Espinosa de los Monteros, la veracruzana que Don Manuel había desposado en 1794 y ya viuda suya de siete años continuaba gestionando ante las autoridades que no le suspendieran su pensión de \$ 500 pesos para ella y sus ocho hijos. Tolsá impartió clases durante un cuarto de siglo, y nos heredó escultores de renombre entre sus alumnos, de los cuales debe mencionarse a Pedro Patiño Ixtolinque, Agustín Paz y los tres Marianos: Perrusquia, Arce y Montenegro. Le sucedió Dionisio Sánchez en la clase de escultura a su muerte.

Si con el nuevo siglo Goya elaboró un retrato global de *La Familia de Carlos IV* en 1801, en que presentaba a los protagonistas como peleles o fieras domadas, hay que pensar en retrospectiva en el rostro y la actitud que Tolsá, “el Fidias Valenciano”, le infligiera al mismo Carlos IV en su obra maestra equina. Aunque la estatua que se inauguró en 1789 en la Plaza Mayor fue una talla en madera de Santiago Cristóbal Sandoval ante la presencia de Branciforte, se trató de una obra concebida y dirigida por Tolsá y el rostro ha de haber sido el mismo que Branciforte supervisara desde 1796 hasta su salida en 31 de mayo de 1798.

²⁹¹ SCM-Arq., doc. 838, s/f, de 9 de julio de 1794.

²⁹² SCM-Arq., doc. 1113, s/f, de 26 enero 1813

Este retrato final en bronce del 28 de noviembre de 1803 (según Almela e Igual), o diciembre, es una máscara grotesca que encierra la malsana impunidad de un niño rico gordinflón o la saña de un desalmado César romano. De hecho Carlos les temía a los caballos y al mar. La atinada verdad que exhibe el retrato que hizo Tolsá es un importantísimo precedente de las máscaras que estampó Goya sobre los borbones de la derrota. Ambas ofrecen al cliente una lisonja que acaba por denigrarlo a través de la caricatura. Gassier y Wilson describió a los fantoches de Goya como: *"atroces en la intensidad de su verdad, teniéndose la impresión de que Goya levanta un acta despiadada y que detrás de esos papeles recargados de oro, presente la catástrofe final."*²⁹³

Humboldt opinaba sobre el "Rey de Troya" de Tolsá que: *"a excepción de Marco Aurelio en Roma, sobrepasa en belleza y en pureza de estilo a todo lo que nos queda de este género en Europa"*. Concepto que no era muy generoso con toda la historia de la escultura occidental.

²⁹³ Morales Marín, J.L. y D'Ors Führer, C.: *Goya- Los Genios de la Pintura Española*. Dir. Clara Janés. Madrid, SARPE, 1983, p. 89

IV. 3. Rafael Ximeno y Planes (ca.1759-1825)

A diferencia del grabador Fabregat, el pintor Rafael Ximeno tuvo una producción mayor en la Nueva España que en la península. No es que haya sido de muy superior calidad lo producido aquí, como sería de esperarse considerando las etapas cronológicas normales, de actualización y experiencia, acumuladas en cualquier biografía; pero sí tuvo una producción más abundante en América y, sobre todo, resultado de su inventiva, mientras que lo que produjo en la madre patria tiene el óbice de ser en buen número copias de otros pintores, especialmente de su tocayo Mengs. De la terna valenciana en México fue el más perdurable por lo que fue el único que vivió un México independiente. Puede considerársele el último y señero gran pintor del arte novohispano dieciochesco. Como sus otros dos coterráneos coetáneos, vino a diseminar la ilustración neoclásica y fue traicionado por la fuerza del barroco, pero con mayor obviedad que los otros. Mientras que en España destacó como dibujante para grabados y en su segundo lugar como pintor de caballete y copista, acá lo haría como pintor de lienzos con composiciones propias, como muralista de templos, como docente de excelencia y como director, o sea, administrativo burócrata. Configuró los primeros retratos modernos.

Como fuente esencial para desglosar la biografía de este ilustre maestro, y clasificar su obra anterior a su viaje sin retorno a México, es prudente basarse en Adela Espinós Díaz. Rafael Ximeno i Planes (Jimeno, o Gimeno) nace en la Valencia ilustrada alrededor de 1759-1761, si nos atenemos a sus propias afirmaciones documentales. Era hijo del platero Mariano Ximeno y sobrino del pintor Luis Antonio Planes, de quien aprendió el dibujo. Desde pequeño recibió instrucción académica, y siempre se sentiría identificado con Rafael Sanzio, Guido Reni, Piazzeta, Tiépolo, Tiziano y Mengs, de quienes haría bastantes copias.

IV. 3. 1. Su formación

Como alumno de San Carlos de Valencia (SCV) fue galardonado con tres premios en 1772, 1773 y 1775, según consta en el Libro Primero de acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786.²⁹⁴

En junio 3 de 1776 inicia su educación en la academia de San Fernando de Madrid (SFM), donde contará con el apoyo de Manuel Monfort, director de Grabado, protector de los alumnos valencianos. Gracias a ello, obtiene de SCV el nombramiento de académico supernumerario en 28 de septiembre 1777 (aunque Espinós asienta más adelante la fecha 1778), siendo tal vez todavía un menor de edad. Para conquistar ese título debió copiar un San Juan Bautista y un Retrato, ambos de Antonio Rafael Mengs. En 1778 se trasladó de nuevo a SFM concursando para la primera clase de pintura con el cuadro de su invención, de corte clásico, "*Aníbal que con su ejército de Españoles y Africanos rompe las asperezas de los montes y asienta sus reales en las faldas de los Alpes*". (Encuentro de dos caudillos romanos según el inventario de SFM).

²⁹⁴ Espinós Díaz, Adela: "Rafael Ximeno y Planes en España" en Tolsá, Gimeno, Fabregat. *Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, op. cit., p. 144

En el mismo año ya solicitaba a SCV la revocación de su título pues le impedía concursar como alumno en los certámenes y las oposiciones para pensionado en Roma. En febrero del 79 quedó en tercer lugar de pintura tras Camarón y Navarro. En 26 abril 1779 deviene pensionado de SCV, posición que le refrenda el Conde de Floridablanca en 1782, concediéndole la prórroga de tres años para pensionarse en San Lucas de Roma, gracias al auxilio de Monfort. Entonces copia el San Sebastián de Tiziano en el Escorial como parte de los trabajos bimestrales que debía remitir a SCV. La influencia y trato con A.R. Mengs, de quien copiara además la Virgen y el retrato de Isabel Parreño y Arce, Marquesa del Llano (hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia) son acentuados una y otra vez por Espinós; pero mientras que Galí dice que “fou deixeble de Mengs a Madrid” y Báez dice que trabajó “bajo la dirección de pintores tan importantes como Mengs y Bayeu”, en realidad no existe documentación de su relación personal.²⁹⁵

En los Reales Sitios y el museo Del Prado, pero especialmente en El Escorial, donde permaneció más de dos años, tuvo ocasión de entender las obras pictóricas de los neoclásicos. En 1786 se le nombra académico de mérito de SCV tras haber estudiado la obra de Rafael y presentar fragmentos de la Escuela de Atenas y el Incendio del Borgo, y un original Adán y Eva arrojados del paraíso. Por ende, es fácil comprender el espíritu ecieético, si no híbrido, que campearía en la obra futura del maestro a partir de las influencias absorbidas, pues los frescos rafaelistas de la Stanza dell'Incendio fueron hechas por connotados manieristas como Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Giovanni da Udine y Perin del Vaga.⁽²⁹⁶⁾ Tan complicado como puede ser deslindar cuándo sus arquetipos dejaron de ser renacentistas para considerarse manieristas, es discernir dónde Ximeno dejó de ser barroco para devenir neoclásico (si es que lo logró).²⁹⁷

Como dibujante Ximeno fue rico y múltiple. Se le requirió una y otra vez para diseñar los motivos que se transferirían a las planchas de stampa. Particularmente en el campo histórico. “*Su obra gráfica es conocida a través de las piezas conservadas en la Biblioteca Nacional, Museo del Prado, Academia de San Fernando de Madrid, y en el Museo de San Pío V de Valencia, a los que hay que añadir las numerosas obras ilustradas sobre dibujos suyos para las más importantes obras bibliográficas del momento.*”²⁹⁸

Manuel Monfort le permitió intervenir en la Crónica de Juan II de Juan Pérez de Guzmán, realizando retratos de los reyes Enrique III y Juan II, grabados por el valenciano Mariano Brandi. También en la Crónica de los Reyes Católicos, Historia General de España en que

²⁹⁵ Habría que considerar que Mengs falleció en Madrid en 1779.

²⁹⁶ Esto es a despecho de que Deoclecio Redig de Campos, citado por Calvesi, asiente que en El Vaticano “*las Galerias deben su esplendor al orden general por él establecido (Raffaello), a la vigilancia de su critica, a su sentido musical de la euritmia, a su buen gusto...*”, Calvesi, Maurizio: *Los tesoros del Vaticano*, Suiza, Editorial Destino- Skira, 1962, p. 152

²⁹⁷ De hecho, obsta lo siguiente respecto al Raffaello: “*Pero durante los últimos pocos años de su vida, su estilo personal evolucionó en una dirección mucho más firmemente manierista que jamás lo hizo el de Miguel Angel, y, tras su muerte, los miembros más dotados de su escuela, principalmente Giulio Romano y Perin del Vaga, fueron capaces de proseguir directamente desde el punto mismo en que el manierismo había concluido. Muchas de las obras características del manierismo maduro se pueden ya encontrar en la tercera de las Stanze vaticanas, en particular en su escena principal, el Incendio en el Borgo (1515).*” *Enciclopedia de las Bellas Artes*, (Dir. Lawrence Gowing), T.9, México, Cumbre -Grolier, 1982, p. 1319

²⁹⁸ Espinós, op. cit., p. 159

retrató desde reyes godos hasta Juana la Loca y Felipe el Hermoso. Siguió De Numis Hebraeo-Samaritanis, Biblioteca Hispana Vetus, Hispana Nova. Jornadas divertidas de los reyes de la antigüedad, Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, y la Lección de las Sagradas Escrituras en lenguas vulgares; como ya se ha señalado, en todas estas obras alternó con los grabadores y dibujantes más destacados del momento entre los que nos incumben Fabregat, J.A.Gil, F. Selma; y dejó retratos de Quevedo, Lope de Vega y Calderón de la Barca. A él se debe el dibujo del Cristo muerto sostenido por un ángel cuya copia, resuelta en grabado por J.J. Fabregat, se exhibe en el museo de Bellas Artes de Valencia.²⁹⁹

IV. 3. 1. 1. Ximeno como artista completo llega a México

Como único opositor a la plaza de Director segundo de Pintura en la Real Academia de México, se presentó con el lienzo El Desembarco de Cristóbal Colón en América (hoy extraviado) y el dibujo Arcángel San Gabriel guiando al joven Tobías. La Junta General le concedió 11 votos de 15 el 9 de mayo de 1793. En julio de tal año SFM lo hizo Académico de Mérito. De Valencia, Madrid y Roma llavó a México lo más depurado del academicismo europeo.

A la capital del virreinato llegó en 30 mayo 1794, alrededor de sus 35 años, cuando ya se había instalado la Academia en el ex-Hospital del Amor de Dios, rentando su actual local desde 1792 e incluso se había vendido el propuesto terreno de Nilpantongo al Tribunal de Minería en 1793. Aquí permanecería Rafael treinta y un años hasta su muerte el 6 de junio de 1825. El virrey, segundo conde de Revillagigedo, solicitó en 1792 a la Corte que se cubriera el puesto de Director Segundo de Pintura pues Andrés Ginés de Aguirre y Cosme de Acuña no se pudieron adaptar, como ya sabemos, por diferencias con el Director General.

Vino soltero y con un sueldo de dos mil pesos fuertes. En 1793 antes de partir para México, solicitó se le hiciesen descuentos de \$200 pesos mensuales para ayudar a su madre y hermana. De suerte que en Madrid ya le entregaron \$600 a cuenta de su sueldo tras el Real Nomenclamiento de su cargo de 26 de noviembre, 1793.³⁰⁰

Diego Angulo Íñiguez confirma que vino de 32 años de edad y acompañado de un criado. Lo primero que solicitó en agosto, tras su llegada, fue que se mejoraran las condiciones de sus salones de pintura que tenían deficiencia de luz.⁽³⁰¹⁾ Fue el último gran valenciano en llegar, seis años después de Fabregat y tres después de Tolsá.

²⁹⁹ El *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, Ibarra, 1789, p. 170, nos permite conocer el índice de *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás Antonio, consignando importantes documentos: 3.534: Retrato de Carlos III, 383 x 273mm. Cobre, talla dulce. I:Rafael Ximeno. C Fernando Selma (R. 1748); así como 3.536 - 3.545 Diez láminas de cabeceras e iniciales 365 x 260mm Cobre, talla dulce. I y D. Rafael Ximeno.- José Camarón...Fernando Selma (R.1752).

³⁰⁰ SCM-Arq, Docs. 809. 810

³⁰¹ SCM-Arq., Doc. 857

“Una vida llena de satisfacciones, de constante trabajo y de conflictos al final de la misma, fue la de Rafael Ximeno, vida transcurrida en la ciudad de México, más algunos sitios visitados durante cortos viajes por el interior del país. Según Manuel Toussaint, se casó a principios del siglo XIX, con María Luisa Flores Mendizábal, con la cual procreó dos hijos: José María y Mariano.” ⁽³⁰²⁾ Según Sodi Pallares se casó en 1802.

IV. 3. 2. El creador múltiple

El trato cotidiano con don Jerónimo era inarmónico, pero a diferencia del caso con Fabregat, debe haber sido una relación rica en tensiones y vivencias pues, por un lado, sobraron las protestas contra el intransigente director; y por otro, el retrato que don Rafael hizo de don Jerónimo es el oficializado casi único de su semblanza, como que a juicio de Moyssén: *“...la mejor pintura del neoclasicismo novoespañol, es el excelente retrato que a Jerónimo Antonio Gil le pintara Rafael Jimeno. El juicio fácilmente se acepta si se observa el sentido de la composición del cuadro; la contención del color en favor de los tonos fríos y asimismo en la expresión adusta que indica el carácter del grabador mayor de la Casa de Moneda, que como tal porta el troquel de un grabado en hueco, así como la medalla o moneda acuñada.”* ³⁰³

Expresa Moyssén que el que hizo de Manuel Tolsá es inferior, con resabios de pintura barroca, y menos logrado el del virrey arzobispo Alfonso Núñez de Haro y Peralta.

“En la mayor parte de la producción de obras de caballete de Rafael Jimeno está ausente el sentido de la medida, ya sea en la composición de las figuras o en el color; no está presente en ellas el artista de formación neoclásica. Tal hecho se puede constatar en las dos versiones que pintó sobre El Calvario y aun en la Alegoría de la Virgen del Carmen, si en esta obra está más próximo de lo clásico en el diseño del altar, tal sentido se esfuma en los abigarrados grupos que rodean a la Virgen.” ³⁰⁴

Ximeno era hábil para manejar el pastel, al igual que su contemporáneo Rodríguez Alconedo, tal vez como resabio de los artistas franceses rococó o como emulación del neoclásico David. Prueba de ello es el retrato póstumo de Manuel Tolsá, de medio cuerpo y perfil (que según Moyssén está en las galerías de la Profesa), y Lucas Alamán menciona otro en que retrataba a Gabriel Joaquín de Yermo.

Al ser viceprotectores de la Real Academia, los virreyes debían ser retratados para la sala de juntas. Ximeno fue comisionado para realizar los efigies de José de Iturrigaray, Francisco Xavier Lizana y Beaumont, Juan Ruiz de Apodaca y Alonso Núñez de Haro y Peralta.

³⁰² Moyssén, Xavier: *El pintor Rafael Ximeno y Planes. Su librería de dibujos*, México, Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería, 1985, p. 10

³⁰³ Moyssén, Xavier: “La pintura y el dibujo académico”, en *El Arte Mexicano*, op. cit., T. 9, p. 1310

³⁰⁴ Ídem, loc. cit.

*“Como artista formado en el gusto moderno que representaba el estilo neoclásico, es probable que Ximeno prefiriera la práctica de la pintura de retrato a la religiosa, sin embargo, hubo de ceder ante la agobiante demanda eclesiástica; de haber mediado otras circunstancias un tipo distinto de obras habría creado.”*³⁰⁵

Por su parte, Fausto Ramírez señala que los lienzos de Ximeno representan una novedad fundamental.

“La estricta jerarquización estamental de la sociedad novohispana había determinado una tradición retratística en la cual era imperativa la inclusión de escudos heráldicos y largas leyendas en que se consignaban títulos nobiliarios, cargos honoríficos, actividades y méritos del personaje representado. Desde el punto de vista formal estas inscripciones y emblemas introducían una nota de bidimensionalidad que chocaba con el ilusionismo tridimensional de la obra.

*“Ximeno y Planes, formado en una tradición diferente, mucho más moderna, elimina de golpe esta superposición, logrando una completa homogeneidad espacial. No sólo esto: sus retratos nos enfrentan con presencias humanas que destacan por su propia personalidad, por su individualidad singular (arraigada, por supuesto, en un contexto social y profesional específicos), y ya no se nos imponen por obra y gracia de su <abolengo> o de una representatividad social transpersonal.”*³⁰⁶

Aparte del retrato que ya mencioné de Jerónimo Antonio Gil, Ximeno, aparentemente tan identificado con los temas mundanos como con los religiosos, dejó magníficos retratos de Manuel Tolsá y Alexander von Humboldt. que han sido descritos exhaustivamente y con admiración por innumerables estudiosos. Del primero dice Moyssén: *“El retrato no está fechado pero es probable que lo haya pintado hacia 1795, es decir, antes de que Tolsá se dedicara, con singular fortuna, a la arquitectura; por consiguiente descansa un brazo sobre la cabeza de una escultura clásica, como símbolo de su profesión. En esta tela hay una notoria variación de los colores, los cálidos sustituyen a los fríos; también muestra un eco lejano de la pintura rococó española.”*³⁰⁷

Las autoridades del Tribunal de Minería le encargaron el de Humboldt en 1803; como el anterior, muestra al genio alemán sentado; está con las manos cruzadas, en ocre, oliva y negros, con el Popocatepetl en el plano distante. La referencia telúrica visual se convalida, como ya sabemos, en que Humboldt midió las alturas máximas de México.

Quizás la innovación más importante de cuantas contribuyó don Rafael fue la introducción de la pintura monumental en las más bellas fábricas públicas, integrándose a los proyectos arquitectónicos con la técnica al temple de composiciones murales necesariamente de temática religiosa y decoraciones influidas por Giambattista Tiepolo, Corrado Giacchino y Antonio Rafael Mengs. Desde luego hay que tener presente el antecedente de que

³⁰⁵ Moyssén (*Libreta de dibujos de Ximeno*), Op. cit. p. 17.

³⁰⁶ Ramírez, Fausto: *Arte del siglo XIX en la Ciudad de México*, México, Edit. La Muralla, 1984. p.16

³⁰⁷ Ídem. p.18. Impresionante, por demás, que ahora no sólo hablemos de residuos barrocos, sino incluso rococó.

Villalpando y otros grandes maestros habían resuelto gigantescos lienzos para los templos de mayor importancia. Colaboró Ximeno con Tolsá decorando la cúpula de la catedral y la capilla del Colegio de Minería. Con Antonio González Velázquez la nave y cúpula del Señor de Santa Teresa y dos grandes telas para Jesús María.

El tema de la catedral era la Asunción de la Virgen con La Trinidad dispuesta a coronarla. La composición rococó tiepolesca se distribuía en tres bandas radiales o anillos, en que abundaban sus sagrados familiares, arcángeles, profetas y heroínas bíblicas, y pesadas nubes plumizas. La obra se inauguró el 15 de agosto de 1810, precediendo por poco al Grito por la Independencia. La incuria de las autoridades catedralicias permitió que un fuego destruyese todo el trabajo apenas en 1967, en pleno siglo XX.

Es un pecado que Ximeno no haya alcanzado históricamente las liberales premisas del Romanticismo, lo que le hubiera permitido desplazarse en modos eclécticos, más liberales, por los diversos ismos y maneras del gusto temporal, a la guisa múltiple de Picasso, en vez de quedar sometido -como quedó- a la camisa de fuerza de un estilo en boga obligado por el gusto oficial consumidor. Como he mencionado reiteradamente, en México el barroco moderó sus impulsos pseudoneoclásicos.

Cuando se piensa en la obra mural de este maestro es cuando nos damos cuenta de las influencias del barroco en su quehacer monumental. Por algo el investigador Moysén liga su trabajo con el barroco Tiepolo a través de Mengs. Habrá que hacer una semblanza de las características primordiales en la obra de Tiepolo, que coincide con las necesidades escenográficas teatrales. Dice Leila El-Wakil que la escenografía teatral se practicaba en Italia a gran escala en este período y que *"en la sociedad francesa tan profana, la mitología no inspira a los artistas más que por lo que tienen de picante los temas amorosos, de suerte que el género religioso es casi silenciado."* -Agrega: *"Pero todo lo que de estabilidad, de equilibrio y de solidez manifiesta el Veronés, Tiepolo lo transforma en movimientos, en dinamismo y en ligereza. Puebla sus impresionantes techos con una muchedumbre de seres suspendidos, colgados de nubes y deformados por escorzos imposibles. Todo está tan milagrosamente orquestado según las leyes de una perspectiva infinita que los artesonados parecen ser otros tantos cielos de profundidades sin límite..."* Esta investigadora considera las decoraciones de teatro como fantasmagorías arquitectónicas.³⁰⁸

Los amplios espacios perspectivados que requieren las bóvedas y superficies cóncavas de los domos fueron idóneos para el arte de Ximeno que, más que nunca, expandiría la escenografía de su obra, inconscientemente avasallado por la suntuosidad de los retablos churriguerescos visibles en San Javier de Tepozotlán, El Rosario en Santo Domingo de Puebla y Santa Rosa de Viterbo en Querétaro, majestuosos espectáculos que sobrepasan a la razón y transportan al espíritu. Y fue la Catedral Metropolitana un espacio ideal para continuar el juego barroco que ya había iniciado Cristóbal de Villalpando con infinitas hordas celestiales. Si en algo se puede desmentir la influencia del barroco en la obra

³⁰⁸ El-Wakil, Leila "El siglo XVIII" en *Historia de la pintura*, T.3, Asuri de Ediciones, Bilbao, 1989. pp.519 a 521: *"La complejidad de los espacios es extrema y las visiones frontales han dejado su puesto a una nueva fórmula más rica en posibilidades escénicas: la escena per angolo o visión en diagonal. De ahora en adelante las arquitecturas se disponen asimétricamente, en sesgo, con lo que se multiplican los planos y los espacios. Las relaciones voluntariamente ambiguas entre lo real y lo fingido conducen al espectador al error."*

catedralicia de Ximeno sería en la coloración débil y discreta, más propia del arte clásico. Justino Fernández describió los tonos pastel del mural que existía en 1943.

“First in importance among the decorations that Ximeno executed in Mexico is the Dome of the Cathedral, of elegant proportions, designed and built by Tolsá. The paintings were shown publicly on August 15, 1810, the same year that first the movement for National Independence began. The Assumption of our Lady, was the theme of the painting which covered the grandiose octagonal dome... The coloring is light in tones of blue, rose, cream and half tints, and stronger in the costumes of certain figures.”

Asevera Fernández que este renacimiento del mural fue particularmente significativo en un momento en que declinaban las viejas escuelas europeas de pintura sin una producción importante de obras de calidad, y acentúa la huella de Tiepolo y Mengs en nuestro artista no sólo en Catedral sino en el Milagro del Pocito.³⁰⁹ Por éste y otro encargo de la Guadalupana para el altar se ha querido ver una simpatía de parte del maestro por la causa insurgente; en este sentido debe observarse el comentario de carácter político que Fausto Ramírez hace en torno al uso de la venerada imagen de Guadalupe.³¹⁰

Entre 1812 y 1813 se le encomendó pintar, también al temple, el plafond de la capilla del Palacio de Minería que resolvió en dos temas: La Asunción y Coronación de la Virgen y el Milagro del Pocito, dedicado a la Virgen Guadalupana. En el primero aparece la Virgen en composición romboidal con la Santísima Trinidad, todos rodeados de virtudes y variados ángeles, igualmente en espacios romboidales. Destacan las densas nubes pardas y los violentos colores primarios de las ropas. El enorme lienzo del Milagro del Pocito tiene un sabor goyesco por el tema costumbrista. Asombra en un artista tan acucioso la extraña e inexacta semblanza de los supuestos indios.

Un terremoto del 7 de abril de 1845 destruyó otra obra suya que había terminado en 1813: una pintura en la cúpula de la capilla del Señor de Santa Teresa. La temática era la renovación milagrosa de un Cristo del pueblo de Cardenal y la revuelta de los lugareños porque les substrajeron la imagen. Sólo quedó el fragmento de San Mateo en una pechina, ahora circundada por la amplia obra restante, posterior, de Juan Cordero.

³⁰⁹ Fernández, Justino: “Tiepolo, Mengs & Ximeno y Planes”, *Gazette des Beaux-Arts*, Jun. 1943. México, HE, pp.354, 356 y 358 “*The Miracle of the Well*” “... I consider the final realization as better and more decorative, with its stylization of trees and vegetation somewhat in the manner of Tiepolo and its emphasis upon the clouds and the angels and cherubim that surround the image of the <Guadalupana>. In this painting there are not only clouds, groups of people, and celestial atmosphere: ...”

³¹⁰ Ramírez, Fausto: “Arte del siglo XIX...”, op.cit., p.18: “(en 1813) *Ese mismo año, concluido el Palacio de Minería. Ximeno pintaba en una de las bóvedas de la capilla otro mural de tema histórico <moderno> (es decir no clásico), ahora relacionado con la Virgen de Guadalupe, El milagro del Pocito. Cierta que se trataba de la patrona del Colegio de Minas, mas no deja de parecernos audaz la elección del asunto pintado por Ximeno, pues en el siglo XVIII el guadalupanismo había venido convirtiéndose en un cada vez más franco emblema de <criollismo>. Al enarbolar Hidalgo una imagen de la virgen morena como estandarte de la causa insurgente, su significado nacionalista se radicalizó, haciéndose cada vez más sospechoso para la facción española más recalcitrante.*”

Perteneciente a una colección particular se halla la maqueta con el boceto del maestro para esta obra, que ya hemos visto en la exposición de “Arte de las Academias (Francia y México/siglos XVII y XVIII)” que se montó en el colegio de San Ildefonso en 1999-2000 (ver la sección V.2.4)

De su obra religiosa en lienzo debe mencionarse que realizó dos versiones de un Calvario, una Crucifixión y dos Purísimas: una de ellas en colección privada de San Luis Potosí. En la Pinacoteca Virreinal se hallan los esbozos para una Inmaculada Concepción, y la Alegoría de la Virgen del Carmen, pintada sobre cobre, de pequeñas dimensiones, que contiene una composición monumental. La estructura y las esculturas laterales corresponden a las líneas neoclásicas; no así el maravilloso conjunto de la virgen Carmelita ligada al profeta Elías por un ángel descendente, de rutilantes oros y primarios con un pleno sentido barroco.

IV. 3. 3. El dibujante en México

Siendo Ximeno un consumado dibujante produjo en México un buen número de diseños para grabados que Fabregat pasó a la plancha como el retrato del arzobispo Alonso Núñez de 1798. Nuestra Señora de la Piedad de 1805, el escudo de armas del arzobispo Antonio Berjosa y Jordán de 1806, el Plano General de la Ciudad de México de 1807 y la Vista de la Plaza Mayor de 1797 a que ya me he referido hablando de Fabregat. Existe además una Nuestra Señora del Refugio copiada por Alejo Infante.

Suyo es un lote de dibujos académicos que elaboró en San Carlos entre 1794 y 1797 con fines didácticos. Lamentablemente se han extraviado cerca de noventa estudios que realizó para los murales de la cúpula de la Catedral y un conjunto de dibujos sobre esculturas y objetos prehispánicos que para sus “Cartas Mexicanas” le encargó a principios del siglo XIX Benito M. de Moxó y Fégoli.

En cambio enriquece nuestro acervo una **libreta de apuntes** que le acompañó desde su salida de España hasta la página de su autorretrato de espaldas que realizó al final de su vida. Se trata de 167 dibujos a lápiz y plumilla y aguatinta, según Xavier Moysén, que ha sido el encargado de dicha libreta, y a cargo de su restauración y análisis.

En dicha libreta don Rafael recrea paisajes, plantas, animales, tipos vernaculares, niños, arquitectura aldeana, retratos y composiciones religiosas, siendo estas últimas de su inventiva (con fuertes lazos de parecido con un Rembrandt), mientras el conjunto casi total proviene de la observación directa, en México.

“Estos dibujos están muy lejos de aquéllos que ejecutó su autor bajo los lineamientos del arte neoclásico. ...por el contrario, fueron realizados al aire libre, de cara a la vida que ofrece la naturaleza. Frente a la rigidez de los cánones clásicos, limitativos de lo imaginativo en muchos casos, estas obras de Ximeno sobresalen por la espontaneidad y frescura de sus trazos, así mismo por la variedad de los asuntos que motivaron su iniciativa creadora, acercándolos a los conceptos estéticos que habían de dar la tónica del

*arte moderno a partir del siglo XIX. Cuán lejos se encuentra de la Academia el autor de estos diseños y qué cerca de Goya en el interés por ocuparse de lo popular, sin olvidar lo religioso.”*³¹¹

IV. 3. 4. El didacta y administrador

El maestro instituyó la clase de composición y la alternativa estimulante de que los alumnos más aventajados podrían ser pensionados en San Fernando de Madrid. Como novedad en sus métodos de enseñanza, instituyó el estudio de la anatomía al año siguiente a su llegada, consistente en “*la copia del modelo desnudo, naturalmente masculino conforme a la moral santurrona de la época. (...) En la sala de Principios los estudiantes dibujaron una y otra vez la figura masculina, representación a la que se llamó “academia”. Hacer una academia significaba dibujar o grabar un cuerpo masculino desnudo acompañado de los atributos de un dios griego, de un objeto o de algún elemento natural.*”³¹²

Poco era lo que un solo maestro aislado pudiera imponer contra los criterios de la moral en vigor. Por su parte, Eloísa Uribe, insiste en que para conocer la figura desnuda femenina había que copiar los yesos de Venus, Flora o la Gorgona. Y protesta airadamente por la ausencia femenil en ese ambiente: “*Los estatutos no mencionaron restricción alguna, ni en España ni en Nueva España, tampoco mencionaron a las mujeres como posibles estudiantes, sólo hombres. En el patio, en los salones, con yeso en las manos, con el pincel, barriendo, vigilando, disponiendo, ordenando: hombres. Como modelos: hombres. ¿Quién podría imaginar a una mujer posando en aquel ambiente?*.”³¹³

Preocupado por sus actividades productivas personales, solicitaba en 1795 tiempo libre alternando en las horas de estudio por semanas o meses, junto con Ginés de Andrés y Manuel Tolsá. Aunque no retrató a Branciforte, a despecho de que como hemos mencionado el director de pintura estaba obligado a retratar al virrey en turno, al menos tiene que haberlo conocido cuando éste visitó la Academia el 11 de octubre de 1796. En 1798, al fallecer don Jerónimo Antonio Gil, es nombrado **Director General de SCM**, gobernando el citado Branciforte.

A un año de asumida la Dirección general, don Rafael atendía las dificultades que sobrevinieron por la inconformidad de un grupo de profesores de pintura académicos y de pintores externos a la escuela, quienes solicitaban la prohibición de los obradores independientes sin título académico, en general de raza india. El informe de los académicos de Mérito (Gimeno, Andrés, Tolsá y Fabregat) pedía así mismo que se tomasen providencias, se pusiese remedio, se les sometiese a examen y se nombrasen tasadores de pintura y escultura conforme a los estatutos. El marqués de San Román, presidente de la Real Academia trasladó el asunto al virrey don Miguel José de Azanza. En diciembre 31 de 1799 el fiscal Saparsurieta, protector de los indios, contraatacó declarando que “*siendo muy duro que a tantos infelices como hay, principalmente indios sin contar con otra cosa para*

³¹¹ Moyssén, *Libreta de dibujos de Ximeno*, Op cit, p. 29

³¹² Moyssén, “La pintura...”, op. cit, p. 1308

³¹³ Uribe, *Tolsá, hombre...*, op. cit., p. 96

*su subsistencia que lo poco que ganan en hacer estas o las otras pinturas ligeras y de poca dificultad, se les prive de algún destino”, lo conveniente sería señalar de algún modo los obradores o talleres de indios pintores y que se hiciese una relación de todos los pintores aprobados en el Reino, a lo que accedió el virrey Azanza en 3 enero 1800, saliendo triunfantes los indios vernaculares.*³¹⁴

Finalmente en 1805 se nombra a Rafael Ximeno **académico de honor**, según consta en su agradecimiento y la confirmación de 1806.⁽³¹⁵⁾ En 1818 es nombrado tasador oficial de pintura, llegando a tasar en su casa, posteriormente, monedas de Zacatecas.

IV. 3. 5. Recursos humanos

Entre sus alumnos más distinguidos se debe contar a José María Vázquez, retratista, académico de mérito y director de SCM por un año a la muerte de Ximeno. José Antonio Castro, que dirigió la Academia de Bellas Artes de Guadalajara; José María Uriarte y Pedro Calvo; Juan de Sáenz, que colaboró con Ximeno en los murales de la cúpula catedralicia, y José Ma. Guerrero, retratista que se fue a Puebla.

Hay que agregar al alumno *“Atanasio Echeverría, que acompañó a Martín Sessé y José Mociño, en la expedición a Nutka, y dos italianos, José Perovani, autor de los retratos de los virreyes Apodaca y Calleja, y Felipe Fabris, que sólo estuvo en nuestra patria siete años, de los cuales pasó varios en la cárcel víctima de un proceso inquisitorial, acusado de herejía, de pintar cuadros eróticos y de pertenecer a la francmasonería.”*³¹⁶

Aparte de las obras ya señaladas como posesión de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, y un fragmento de San Mateo, residuo de la Capilla anexa a la Iglesia de Santa Teresa, Sodi Pallares consignaba en 1969 diversas obras suyas en colecciones particulares y fuera de la Capital. Por ejemplo Alegorías de la Academia de Puebla y Retrato del Obispo Pérez (en Academia de Bellas Artes de Puebla). Virgen con el Niño (Galería Municipal de Arte de Davenport, Iowa, EE.UU. En las colecciones particulares: Purísima (Escandón), Purísima (Castro Barrera), ya mencionadas; San José con el Niño (Buch). Jesús entre los Doctores (Lucio), Niño guiado por un ángel (Perusquía Villarreal). Así mismo incluía los bocetos para Mujer adúltera, Plaza Mayor, Asunción, Señor de Santa Teresa y Virgen del Carmen.³¹⁷

En recompensa por todo ello, los últimos años de su vida son un cúmulo de lamentables iniquidades y miserias pecuniarias. Ya el gobierno español quería llevárselo de leva a luchar contra los insurgentes, casi ciego, a sus sesenta años de edad, o en su defecto debía

³¹⁴ SCM-Arq., exps. 1030, 1031, 1032, 1033 y 1034.

³¹⁵ SCM-Arq., doc. 1105 (2 de marzo de 1805) y doc. 1117, de 1806

³¹⁶ Báez M., Eduardo: *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, op. cit., p. 41. Este infortunado Philippe Fabre (o Fabris) era el que había luchado bastante en 1789 para que la Academia le pagase los bustos que había hecho de don Matías de Gálvez y del rey Carlos III.

³¹⁷ Sodi Pallares, Ernesto: *Pinacoteca Virreinal de San Diego*. México. Populibros La Prensa. 1969. pp. 182, 184

pagar. ⁽³¹⁸⁾ Lo anterior queda manifiesto en varios documentos de los archivos de arquitectura. ⁽³¹⁹⁾ Tras la guerra de Independencia, los precarios gobiernos privaron de toda asistencia a la Academia, la que hubo de cerrar los años 1822 y 1823; y el venerable maestro pasó años sin percibir nada de sueldos caídos, aportando dinero de su bolsillo para sostener la institución y dejando a sus deudos *endudados* económicamente, y tan sólo por amor al arte. La índole y dimensión de sus problemas enseña un descenso de sus preocupaciones como son las diversas calamidades que aquejan entonces a la escuela y a su director.⁽³²⁰⁾ En 1825 desaparece físicamente el último gran neoclásico valenciano, simbólicamente el año en que desapareció Jacques-Louis David.

³¹⁸ Bázquez M., Eduardo: *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1801-1843*. México. IIE-UNAM. 1972, p.73: "Nota 1604. Escrito dirigido a Andrés Mendivil, solicitándole un informe sobre los empleados de la Academia, sueldos y aptitudes para el servicio militar, con el propósito de formar compañías de defensores de la integridad de las Españas. México, 11 de junio de 1821. El Conde de la Casa de Agreda. José Ignacio Ormaechea. El Conde de Casa de Heras Soto (tres rúbricas)"

³¹⁹ SCM-Arq., exp. 1606: "Rafael Ximo. y Ps. de edad de 61 años q. por su edad y achaques no puede hacer servicio personal, se ofrece en obsequio del bien de la patria alguna moderada contribución sobre el sueldo q. goza en los meses que le paguen pues no tiene otro patrimonio en el día qe subsistir no tiene nada en qe trabaxar en su Arte."

³²⁰ SCM-Arq., doc. 1309 de 1816. donde Ximeno informa a Andrés Mendivil de los riesgos en la sala de estatuas. "En el día de ayer se advirtió en la sala de Estatuas qe. en una de sus claraboias faltan cinco fierros de una reja por cuió boquete puede entrir quienquiera y así me parece qe. V.S. debe tomar una dispositio seria para évitar lo que pueda resultar pues io no dudo suceda una gran desgracia. anoche hice se quedase el mozo Franco. Gusolo de quien tengo satisfaccion. Dios gdè. a V.S. mS"

Capítulo V. SUPLEMENTO: LOS GRANDES CATALANES

El 14 de enero de 1846 sobrevino el arribo del segundo contingente histórico de levantinos a tierras mexicanas para incorporarse a San Carlos y sus deberes para con el arte bella. Sobre este dueto se hablará en el presente capítulo.

V.1. Manuel Vilar (1812-1860)

Manuel Vilar Roca nació en Barcelona, Cataluña, el 15 de noviembre de 1812, siendo el séptimo de once hijos de José Vilar y Manuela Roca. Su padre fue un destacado ebanista y su hermano mayor, José, se constituyó en el padre de todos sus hermanos al quedar huérfanos de ambos progenitores. Seguramente el hecho de que José fuera arquitecto le hizo dudar a Manuel entre la pintura y la arquitectura, la que emprendió al inicio cuando se inscribió en la Escuela de Nobles Artes de su ciudad natal en 1824, escuela costeadada por la Real Junta de Comercio. Posteriormente se decidió por la escultura, donde aprovechó la instrucción de Damián Campeny, mientras que Salvador Mayol le enseñó pintura. Había sido desde pequeño un apasionado del dibujo y los entretenimientos manuales, por lo que en este campo obtuvo premios en 1827 y 1828. De ahí hasta 1833 continuó conquistando premios en dibujo y vaciado en yeso.

La biografía de nuestro escultor es indisoluble de la de su camarada del alma, el pintor Pelegrin Clavé, con quien compartió todos los vaivenes de su adolescencia, plenitud y madurez. Fueron condiscípulos en Barcelona, se acompañaron por Europa, estuvieron pensionados juntos en *San Luca* de Roma y finalmente detentaron sendas Direcciones en la Academia de Bellas Artes de México. Por demás compartían la pasión por el canto, la poesía y la escritura, especialmente la epistolar. Factor éste que abre una brecha obvia entre estos comunicativos catalanes del mediano siglo XIX mexicano y los hieráticos y lacónicos valentinos de la academia arcaica que les habían precedido. El cariño que se profesaban ambos artistas era de una dependencia tal que cuando Pelegrin se casó en 1858, Manuel cayó víctima de la depresión, agudizada por la crisis de la Academia y su Lotería, de suerte que sólo vivió dos años más. Clavé quedó muy lastimado por su muerte y por las guerras de Intervención Francesa y de Reforma y decidió irse a Europa en 1868. Esto demuestra también que el carácter de Manuel era débil y tenía que depender de una imagen paternal substituta, como había dependido de su hermano José y como hijo rebelde de Solá.

Cuando en 1832 la Junta de San Jorge solicitó a María Cristina de Borbón autorización para becar pensionados en *La Sapienza* (SLR) de Roma, se abrió concurso permitiendo a Vilar competir con otros cinco alumnos de escultura en una prueba de *repente* que abundaba en temas del Antiguo Testamento y del Parnaso helénico. “*El sentido estético de la época, en su afán depurador, trataba de librar al arte no sólo de posibles restos del barroquismo decorativo, sino también de la complacencia del neoclásico por los temas paganos, y creía ver en los temas mitológicos, bíblicos y evangélicos, la verdad y la belleza en su universalidad.*”³²¹

³²¹Moreno, Salvador: *El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM-IIE, 1969, p. 21

El concurso fue organizado por Francisco Rodríguez, Damián Campeny y José Corominas. Y mientras se desarrollaba la prueba de *pensado*, a falta de personal o prefecto, los alumnos fueron vigilados por el barrendero de la escuela. Vilar, igual que Clavé en pintura, fue declarado vencedor por mayoría; y el 24 de abril de 1834 salieron ambos pensionados para Roma. iniciando no sólo una amena travesía por Marsella, Pisa, Florencia, Siena y puntos intermedios, sino la valiosísima relación epistolar de Manuel con su hermano José en que, como brillante narrador, da cuenta de todas sus impresiones ante los tesoros artísticos y nos facilita grandemente la comprensión de su vida. Prácticamente todas sus cartas son propiedad del Archivo M. Vilar Casademunt y en menor cantidad en el Archivo Rogent, de Collbató, ambos en Barcelona. Todo este material lo conozco a través de Salvador Moreno, en quien se basa la mayor parte de mi información.

V. 1. 1. Un carácter destemplado

En Roma se presentó con don Antonio Solá, escultor y director por la Junta de Comercio de Barcelona de los pensionados catalanes en ésa. En su taller trabajó un Júpiter Olímpico y dos cabezas de Alejandro mientras modelaba con él de mala gana. Ese mismo año de 1834 ya se expresaba con descortesía de la obra de su maestro Solá inclusive con agrias críticas sobre su Degollación de los inocentes

*“Estas críticas regateando mérito a Solá fueron acentuándose a medida que, en su deseo de progreso y triunfo, se veía obstaculizado en cierta forma por su maestro. Al principio se quejó discretamente, pero después se opuso a cuantos consejos recibía de él llegando incluso a la desobediencia.”*³²²

El panorama artístico en la Ciudad Eterna estaba dominado por la escuela purista de los Nazarenos que, como sabemos, era un grupo de artistas alemanes, notoriamente desaliñados. que se habían instalado en un convento secularizado del Pincio. El gran guía espiritual, ideólogo e iniciador del movimiento era el pintor Friedrich Overbeck quien dirigía la comuna y supo atraer, junto con Franz Pforr y Peter Cornelius, a la juventud artística desde la Cofradía de San Lucas. Desde 1810-1812 materialmente habían evangelizado a sus prosélitos con la inminente urgencia de conocer el dibujo a la perfección y valorar el arte del fresco; preconizaban la vuelta a la estética de inspiración cristiana de los italianos primitivos de la etapa gótica medieval, con especial énfasis en Giotto y Fra Angélico, por su pureza mística y sus sinceros colores brillantes. Fueron constantemente citados como ejemplo aún en época tardía por Clavé y de ellos escogió Vilar el dibujo y la composición para aplicarlos en sus propios relieves. Y digo tardíamente porque para el período en que ambos fungieron como directores en México, a mediados del siglo XIX, el movimiento de vanguardia por excelencia sobre lineamientos similares era el Prerrafaelismo.³²³

³²²Ídem, p. 26

³²³*Enciclopedia de las Bellas Artes*. op. cit., T.9, p. 1413: Johann Friedrich Overbeck (1789/1869) estuvo dedicado a revitalizar el arte cristiano al pintar temas religiosos a la manera de Rafael, Perugino y Pinturicchio. a pesar de haber abogado por el arte gótico primitivo. “*El equilibrio que logró entre una expresión lírica de la naturaleza y una visión humana del hombre es genuinamente romántico en su espíritu.*”

Sin embargo, los ídolos que Vilar deseaba emular eran los escultores Canova, Finelli, Tenerani y Minardi (autor del manifiesto purista); y sobre todos, Bertel Thorwaldsen. Era éste un escultor neoclásico danés de estilo sobrio y monumental que hizo bustos de la familia real danesa y compartió el escenario con los nazarenos.³²⁴

Fue indeleble la huella de este dinamarqués sobre el joven Manuel, quien, en un concurso de octubre de 1835 quedó en segundo lugar y tuvo la osadía de reñir con Solá, según él mismo lo escribió a su hermano: “*Fui a su casa rabiendo de la poca protección que tenemos de él, y determinando de echarle en cara lo que me viniera a la boca...*” (—adujo que el público admirador romano consideraba una injusticia que él no fuese galardonado con el primer lugar, comentario ofensivo para Solá como miembro calificador que había sido del concurso—) “*...Aquí se propasó de palabras, me maltrató y me despidió de su presencia...siempre nos trata (a los catalanes) como si fuéramos niños de escuela...No te has de figurar que por esto me falten correcciones por que tengo (a) Thorwaldsen y Tenerani que siempre que los necesito me sirven con el mejor gusto.*”³²⁵

Semejante inmadurez a los veintitrés años delatan un carácter colérico-melancólico de quien rechaza al padre para buscar a un padrastro consentidor. Sus referencias a Thorwaldsen son innumerables. En Roma Antonio Canova vio el ‘Jasón con el vellocino de oro’ de Thorwaldsen (1803-28, hoy en el Museo de su nombre en Copenhague); “*Consideró que Thorwaldsen había encontrado un estilo totalmente nuevo cuando vio la primera gran obra del danés.*”⁽³²⁶⁾ Curiosamente Vilar también la vio y envió a la Junta de Comercio su Jasón robando el vellocino de oro de 1836, la que llegó hecha pedazos a Barcelona. Esto mereció un comentario fatalista de Manuel: “*Ya me lo temía pues no soy tan afortunado de que todo me salga bien*”.

También se quejaba de ser un desgraciado pobretón del arte, de la ignorancia de la reina Cristina, y su insensibilidad en cuanto al arte, de la incompetencia de Campeny y de Bover que tuvo que rebajarse a hacerlas de picapedrero, de Barcelona por ser la tumba de las artes, de los pésimos modelos catalanes (“*como ese pedazo de burro de soldado de lanceros*”), de tener que ir a un establo con el pintor Lorenzale a estudiar caballos para su Deyanira y el Centauro Neso con el ardiente sol y el mal olor que, expresó, “*me sentía morir animalmente*”. Y para exacerbar su mala suerte se le prohibió exponer su Deyanira porque el asunto era “*indecente*”.

En Roma produjo entre tanto Cabeza de bacante, bajorrelieve de Latona. Un niño y una niña que juegan con perritos. Capaz de rebasar sus desalientos hasta cuando dos deshonestos italianos, desbastadores de mármoles se escaparon robándose su dinero, tenía

³²⁴Idem. T.11, p. 1725: “*En sus primeros años en Roma conoció a los principales teóricos y artistas neoclásicos y al erudito danés Jørgen Zoëga. El interés del artista por la antigüedad fue fundamental para su escultura, pero ésta se vio ensombrecida por la todopoderosa figura de su gran rival, Antonio Canova... En este país conoció a muchos artistas con intereses similares a los suyos... además de a los nazarenos alemanes, cuyas pinturas y dibujos compró a menudo para su propia colección.*”

³²⁵Carta a José Vilar desde Roma, 15 octubre 1835, Arch. M. Vilar Casademunt, en Moreno. op cit.

³²⁶Enciclopedia..., loc. cit.

súbita y alternativamente sus momentos explosivos de gozo, como lo prueba el haberse disfrazado para el carnaval de Roma, según se lo contó a su hermano José.³²⁷

Igualmente en ese periodo fue retratado por el talentoso pintor Federico de Madrazo. Y levantó su ánimo la ayuda que recibía de don Julián de Villalba, representante ante la Santa Sede del gobierno español que en el Palacio de España protegía, daba encargos y un taller a los artistas españoles. Su labor tenía empero contraparte en la actitud negativa o indiferente de María Cristina.³²⁸

Las guerras carlistas por la sucesión al trono español durarían todo el siglo por lo que Vilar, consciente de las convulsiones y bombardeos que experimentaba Barcelona, vio una gran oportunidad cuando tuvo noticia en 1845 de que la Academia mexicana necesitaba un director de escultura. No podía sospechar los bombardeos que viviría después en la capital de México. Don José María Montoya, encargado de negocios mexicano ante la Santa Sede, solicitó una terna en la que recibió Vilar unánime selección por parte de Tenerani, Solá y Gipson. El contrato fue firmado en Roma el 10 de agosto de 1845 por Montoya, Vilar y el secretario de la Legación don Pedro Escandón. Vilar y Clavé se embarcaron en Southampton en la fragata *Severn* y llegaron a Veracruz el 2 de diciembre de 1846. Llegó Manuel con la frustración de no haber podido conseguir, tras denodados esfuerzos, el título de 'académico de mérito' de SFM, simplemente por haber desaparecido entonces el título de esa institución. El juicio de Raggi da una semblanza de la vida de Vilar: "*Cuando se le terminó la pensión, fue acogido por Tenerani en su estudio para que lo ayudase en el mármol y la arcilla. Los dos Genios de la Agricultura y del Comercio fueron trabajados con mucha sabiduría por este joven, tan valioso en su arte como bueno de alma. honesto, afectuoso, agradecido. Llevó a México los sabios principios del arte, se hizo querer, trabajó y tuvo la buena fortuna que bien merecía.*"³²⁹

Para Montserrat Galí, Vilar era, más que un neoclásico, un claro romántico en cuanto pretendía hacer su trabajo con originalidad, emoción y sentimiento. "*Des de Mèxic, el que mès ens interessa ès mesurar la relació de Clavé i Vilar amb el moviment natzarè i amb el romanticisme català en general, per tal d'entendre què tipus de romanticisme fou el que ells varen introduir a l'Academia de San Carlos.*"³³⁰

³²⁷Moreno, op. cit., p. 32: "*Aunque los primeros días los pasé mal, después de reflexionar determiné enmascararme de mujer, no por pensar de mejorar mis deseos, sino para divertirme a costa de los hombres, como lo obtuve. pues los ajuntamientos, los apretones de mano, los deseos de conocerme, los convites, el observarme por detrás y por delante mirándome de pies a cabeza, hasta convidarme a cenar en la trattoria, para ir después a la cama y regalarme lo que hubiese querido, etc. fueron motivados por lo bien que estaba vestido, y me llevé el aplauso de los que me reconocieron.*"

³²⁸María Cristiana, siciliana, había sido reina de 1829 hasta la muerte de su tío y marido Fernando VII. acaecida en 1833. y ahora mantendría la regencia hasta 1840. Odiada por el pueblo, se enfrentó a los carlistas por los sucesos de la Granja y acarrió la Guerra de Espartero, cuando gobernaba su hija Isabel II. Las sublevaciones fueron una respuesta a su despotismo antiliberal, de suerte que abandonó la regencia y marchó a Francia con su segundo marido, un joven guardia llamado Agustín Fernando Muñoz.

³²⁹Raggi, O.: *Pietro Tenerani*. Florencia, Le Monnier, 1880. pp. 486. 487 (citado por Bargellini- Fuentes en *Guía que permite....* op. cit., p. 48)

³³⁰Galí : *Artistes....* op. cit., p. 36

V. 1. 2. Nuevos problemas de San Carlos

Las miserias que padeció la Academia SCM desde principios de siglo hasta los años cuarenta respondieron a la gran inestabilidad del país a consecuencia de guerras de liberación e intestinas entre liberales y conservadores, y la guerra de separación de Texas. Las guerras se sucederían con las intervenciones de Estados Unidos y de Francia, así como la guerra de Reforma. Extrañamente no fue el liberal Juárez quien apoyara a la Academia sino el inefable general Santa Anna, quien dominaba la escena política del país con múltiples reincidencias en la presidencia, apoyado por los conservadores, de 1833 a 1855. Se hizo llamar Benemérito de la Patria y Alteza Serenísima y ejerció un poder absoluto.

*“A don Antonio López de Santa Anna si no cargara sobre sus hombros la amarga responsabilidad de haber perdido Texas, y el estigma indeleble de las derrotas sufridas ante las fuerzas invasoras norteamericanas, había que apartarle algún lugar, aunque fuera muy modesto, dentro de la lista de gobernantes que han hecho alguna cosa digna de recordarse, por haber sido el autor de la rehabilitación de la Academia.”*³³¹

Su Alteza Serenísima emitió un decreto el 2 de octubre de 1843 por el que transfería a nuestra institución la organización y usufructo de la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos, *“siendo de tanta importancia dar impulso y fomento a la academia de las tres nobles artes, que será la honra de la nación luego que produzca los frutos que deben esperarse de sus adelantos”*. Coincidiendo con la llegada de Vilar y Clavé, el presidente interino Valentín Canalizo firmó el posterior decreto. *“Por el decreto del 16 de diciembre de 1843 el gobierno no había depositado en manos de la Academia cualquier decisión relativa a loterías, rifas y sorteos en todo el país... La Junta de Gobierno de la Academia contempló como el objetivo primordial de la Lotería de San Carlos, el sostén y engrandecimiento de las bellas artes en México.”*³³²

La Academia quedó en las buenas manos de don Bernardo Couto y don Javier Echeverría, epítomes del conservadurismo en el edificio ya famoso como ‘reducto de españoles’. Por su parte, los dos catalanes se instalaron con una familia mexicana en cuya casa vio sus últimos días el maestro Vilar, al parecer siendo prometido de Dolores Villa, hija de la casera anfitriona. En los primeros días se dedicó a recorrer con su amigo del alma los alrededores de la ciudad, incluyendo una excursión a las grutas de Cacahuamilpa. Hicieron gran vida social, en cuyas veladas nocturnas Clavé cantaba en registro de tenor y Vilar con voz de barítono.

Esos primeros años el escultor abundaba en comisiones para hacer retratos de bustos labrados para el personal de la Academia y las familias encumbradas. En sus catorce años en México realizó veinte retratos de busto, la mayoría al principio de su estancia. Ramírez

³³¹ Bález: *Fundación e historia...*, op. cit., p. 57

³³² Galí, Montserrat: “Organización y funcionamiento de la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos” en *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos, 1841-1863*. México. Instituto Nacional de Bellas Artes-Lotería Nacional para la Asistencia Pública, catálogo 1986-87. p. 53

piensa que fue un pionero importante en la instauración de la modalidad de **escultura en mármol, sin colores.**⁽³³³⁾

“A pesar de los esfuerzos iniciales hechos por Tolsá, no había logrado desterrarse la preferencia del público mexicano por la escultura en madera coloreada, tradicional en la imaginería religiosa de la colonia. La iglesia y los particulares, aferrados a esta costumbre, se resistían a aceptar la escultura <en blanco>. Vilar tuvo que enfrentarse a esta tradición y, a diferencia de Tolsá y de Ixtolinque, no hizo concesiones al respecto.”

Entre sus primeras actividades resalta su empeño por reestructurar la Academia material, didáctica y legislativamente. Adaptó patios y corredores como talleres de escultura e hizo nuevos espacios sobre la azotea, proponiendo mayores ampliaciones mediante la adquisición de casas contiguas a la escuela. *“Manuel Vilar fue un personaje de singular importancia en la historia de la Academia; son notables la dedicación y devoción por él demostradas en la formación de sus alumnos, así como la atención minuciosa a todos los asuntos relacionados con la vida del establecimiento.”*³³⁴

Su amor por los alumnos no sólo se circunscribió a la ampliación de los talleres, sino a que promovió un sistema de premios y pensiones, venta de sus obras, apertura de espacios para ellos en las exposiciones y el impulso para que hicieran retratos. Vilar tuvo a bien incorporar lecciones de anatomía con modelo vivo, modelado, vaciado en yeso, talla en mármol, dibujo de antigüedades y obras originales.

No obstante, siendo él un connotado nazareno, y conservador, impulsó en sus alumnos la permanencia de la temática religiosa. *“Vilar, por su formación purista, va a introducir cambios en la enseñanza de la escultura, constituyendo una innovación las clases ‘del estudio de invención en boceto’, ‘del estudio de retratos al natural o bustos ideales’ y ‘del estudio de invención de obras concluidas’. Estas reformas le permitieron a Manuel Vilar formar una generación con un lenguaje escultórico muy rico. Sin embargo, las clases ‘del estudio del modelo al natural’ y ‘del estudio del antiguo’ nunca dejaron de tener un papel preponderante... el tema religioso siguió siendo de primera importancia.”*³³⁵

A mediados de 1846 los dos artistas levantinos tuvieron la original bazaría de montar la **primera exposición de arte en el país**, en el Palacio del Emperador Iturbide, donde tenían su estudio mientras la Academia estaba en restauración. En carta a José de 25 julio 1846 Manuel le explica que aunque la programaron privada, en dos semanas habían asistido más de 6,000 visitantes a ver las obras que exhibían: *“Yo cuatro retratos: del Presidente de la Academia Dn. Javier Echeverría, de un niño de éste, la señora Bonilla, una de las mujeres más guapas de México, y el del Ministro español de Castro, y los dibujos de mis obras de invención. Clavé ha expuesto tres retratos y todo lo demás que traje.”* Su entusiasmo es desbordante: *“Hemos hecho un furor terrible, diciendo que nunca habían visto cosas más*

³³³ Ramírez Fausto: *Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, México, La Muralla, 1984, p.45

³³⁴ Ruiz de Gurza, Aurea: “Esquema cultural de la Academia de San Carlos bajo el apoyo económico de la Lotería”, en *La Lotería...*, op. cit., p. 86

³³⁵ Uribe, Eloisa: “Los ciudadanos labran su historia - Escultura 1843-1877”, en *El Arte Mexicano*, op. cit., T. 10, p. 1441

*bellas...nos han hecho los más grandes elogios...es lástima que estén en guerra, porque podríamos esperar mucho, pues son apasionadísimos de las bellas artes...”*³³⁶

Como se sabe, la Academia iniciaría, gracias a ellos, la costumbre de las exposiciones oficiales anuales desde la primera en 1849, hasta fines del siglo. Junto con Bernardo Couto, Presidente de la Junta Directiva, fue el agraciado responsable de la valiosísima segunda remesa de yesos, además de pinturas originales, con que se enriqueció nuestra Academia a mediados del XIX, abrogándose además la tarea de restaurar todas las piezas dañadas y diseñar sus pedestales. *“Efectivamente, en 1853 llegaron nueve cajas de estatuas, muchas rotas, entre ellas el Fauno de Pietro Tenerani, antiguo maestro de Vilar. En 1856 se enviaron desde Génova diez cajas más con las obras de algunos pensionados de la Academia, junto con el Strigilatore (el Apoximenes) y un Torso de Fidias.”*³³⁷

La segunda compra importante fue encomendada al Sr. Larrainzar por \$2,000, lo que se efectuó entre 1856 y 1857 llegando a un total de 31 cajones entre esculturas y pinturas. En la lista de solicitud a Tenerani, Manuel le advertía en su italiano trunco que merece varios *sic* no ofender a los púdicos mexicanos con figuras femeninas desnudas: *“Devo anche avvertirla che nella escela che fara degli gessi antichi che non si mandi nessun originali di donna ignuda gia che questi (spiaciono) al popolo messicano, per non essere asuetatto a vederli.”*³³⁸

Otro descalabro emocional para el maestro consistió en el fracaso de su empeño por diseñar la fachada de la escuela con base en estudios que había hecho de arquitectura, y en la que puso verdadera pasión, habiendo realizado un sinnúmero de plantas, secciones y montes. En enero de 1855 y enero de 1857 se dedicó a pasear a los recién llegados maestros italianos: el pintor Eugenio Landesio y el arquitecto Javier Cavallari. Al final de cuentas Couto encomendó las obras de remodelación a Cavallari, lo que sumió a nuestro maestro en la depresión, la envidia y la mortificación, pues lo sentía como una traición no de parte de Couto sino de los italianos.

La capacidad para el diseño arquitectónico de Vilar es visible en los diversos proyectos para la fachada que modificarían el vetusto edificio del hospital, y parece que el maestro tenía buen conocimiento de los edificios de raigambre renacentista y neoclásica dieciochesca. Sus planos, en dos y tres niveles, sugieren el ideal del Palacio Real de Caserta por Luigi Vanvitelli, pero más modesto en tamaño. Seguramente tenía en mente una adaptación de los palacios de Minería y del Apartado con sus ventanas escuetas y frontón muy apaisado. La limpieza de elementos habría sido muy conveniente debido a la pequeña dimensión del lote atrapado en una calle bastante estrecha. Parejamente el estudio de sus planos para los espacios interiores pudo haber dado una mejor funcionalidad al edificio en vez del laberinto hechizo de celdas amontonadas que se han hacinado por un crecimiento irregular.

³³⁶ Archivo M. Vilar-Casademunt, carta 35, en Moreno, op. cit., p. 138

³³⁷ Bargellini y Fuentes, op. cit., p.29. *“Recordemos que en esa época se trajeron muchos yesos de relieves a la academia, desde los de la catedral de Florencia de Baccio Bandinelli hasta los del Partenón, sin mencionar los numerosísimos de adornos arquitectónicos”*, idem, p.46

³³⁸ SCM-Arq., cajuelo 28 / en Moreno, Op cit., p. 56

El resultado de la fachada de Cavallari, una versión del Palazzo Thiene en Vicenza, de Palladio, no parece muy afortunada por su ambicioso exceso de elementos en tan poco espacio, tales como el almohadillado, columnas pareadas de capitel corintio, ventanas rectangulares y en arco, nicho, medallones, y el inexplicable paramento de remate muerto, inconcluso, que no llegó a ser cenefa, crestería, cornisa ni entablamento.

V. 1. 2. 1. Vilar, mexicanista preclaro

A Manuel Vilar debe considerársele como un gran español pro-mexicano, y no precisamente con las armas de fuego, sino con el poder del marro y el cincel. Igual que Pelegrín Clavé, Manuel demostró una enorme simpatía por su país anfitrión y por las penurias de su pueblo, al grado de que, durante la invasión yanqui a México en 1847, su sangre sublevada le hacía considerar bárbaros y filibusteros a los estadounidenses.³³⁹

Sus cartas a José revelan virtualmente a un certero historiador y a un matemático militar que estuviese bien entrenado en cálculos bélicos, estrategia, logística y cuantificación de arsenal. Y sobre todas las cosas a un hijo patriota lastimado por el rapaz invasor, como se verá en seguida: 29 mayo 1847: *“por lo muy afligido que estoy a causa de la guerra de este país, que no puede ser más horrible” (...)* El 19 de mayo las tropas mexicanas, que estuvieron en la acción de Cerro Gordo, regresaron a ésta en número de 4,000 hombres y diez piezas de artillería, restos de los 20,000 hombres que entraron en la acción con 36 cañones... *Te hubiera hecho llorar el mal estado en que entraron, pues basta decirte que muchos estaban desnudos.../ (en referencia a Santa Anna) Aquí se está con mucho miedo porque se dice que este general quiere que la ciudad resista, pero yo no lo creo porque se necesitarían 50,000 hombres.../ La Academia va enfriándose muchísimo a causa de la guerra, pues han de tomar las armas todos los hombres de la edad de 16 a 60 años...*

28 septiembre 1847: *“...del día 9 de agosto hasta el 22 de septiembre, que se abrió la Academia, no he podido trabajar a causa de la guerra, pues con el enemigo que lo teníamos a una legua y media distante, ves bien que no podía estar muy tranquilo. A más que antes de la entrada de éstos, estuve veinte días fuera para escapar de las bombas, y después tuve una enfermedad de una especie de cólera...”*

13 febrero 1848 (se estaba a la espera de la firma del tratado de paz entre ambos países): *“...no vemos el momento que se hayan hecho, pues estamos cansadísimos de los americanos, pues no respetan para nada las propiedades, echando de las casas y conventos a quienes les parece.”* 12 junio 1848: *“Damos gracias a Dios de que nos hayan*

³³⁹ La historia de México tiene entre sus más insignes héroes a dos españoles: al mártir Francisco Xavier Mina, general español que luchó por nuestra libertad tras conocer en Londres a Fray Servando Teresa de Mier. Después de luchar al lado de Pedro Moreno, y con profunda antipatía contra Fernando VII, fue sacrificado por las fuerzas realistas en el fuerte de Los Remedios. Cuando España se alió a Francia e Inglaterra en una expedición invasora, de acuerdo con la Convención de Londres, para agredir a México por su deuda externa, fue el general Juan Prim y Prats, catalán nativo de Reus, quien como comisario jefe militar regio dirigía las tropas españolas en 1861. Dándose cuenta de las alevnes intenciones de Luis Napoleón, determinó el retiro de sus tropas por no apoyar a un imperio austriaco-francés en el Anáhuac, lo que le ha valido consagración de héroe en nuestro país.

*librado de los americanos, pues son unos vándalos, y costará algunos millones reponer todo lo que han destruido en donde se han alojado.”*³⁴⁰

En toda su correspondencia lamenta asimismo que ha descendido el número de sus alumnos por la guerra. Nuevamente en 1854-1858 es afectado por las vicisitudes de la política entre izquierdas y derechas, la Ley de Desamortización de los Bienes del Clero y la inseguridad para los españoles, por lo que intenta renunciar a su cargo en la escuela. Si debemos enfatizar los contrastes, los conservadores mexicanos Bernardo Couto y Javier Echeverría, Díez de Bonilla y Velázquez de León resultaban más españoles que Manuel, al solicitarle que esculpiera a Cristóbal Colón e Iturbide. En tanto que Manuel Vilar, intrínsecamente buen mexicano, estaba empeñado en exaltar en su escultura al Padre Hidalgo, Tlahuicole, La Malinche y Moctezuma, y renegaba de los malos españoles locales “*que a cada momento están criticando y burlándose de los defectos de los mexicanos en sus propias caras.*” Debe considerársele un magno pionero en el campo de la escultura historiográfica mexicana, pues antes de él ningún mexicano habría osado representar a los héroes nacionales.

V. 1. 3. Su obra

El catálogo más completo que se haya hecho de su obra, tras una exhaustiva investigación, corresponde a don Salvador Moreno, y abarca su primera etapa en Europa (1827-1845) y su segunda etapa en México (1846-1860). Como si convalidara la mala suerte que le obsesionaba y alimentaba su fatalismo y depresión, de una lista de 56 obras realizadas por él, más las copias en bronce fundidas post mortem, 33 se perdieron en paradero desconocido, dos Iturbides (incluso uno ecuestre) fueron destruidos en México y su Deyanira y el Centauro Neso fue destruida durante la Guerra civil española (1936-39). El Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA) posee 14, el mayor acervo. Barcelona preserva 4 en la Real Academia de Bellas Artes (SJB) y un relieve en las Carmelitas Calzadas. En México hay dos copias por Soriano y Sojo del retrato de Francisco Sánchez de Tagle, un San Juan Crisóstomo Nájera en el templo de Jesús, una copia en bronce del Tlahuicole en la UNAM y el bronce de Cristóbal Colón en la Plaza Buenavista.

El grupo de Un niño y una niña que juegan con perritos se presentó en la exposición universal de París en 1855. La copia en mármol se exhibió en la Cuarta Exposición de SCM en 1852. Esta obra acapara la atención de la mayor parte de su correspondencia y atrajo la admiración general. Muy importantes en su producción religiosa mexicana son una Dolorosa (1847), un Cristo (1848) y una Purísima (1848), de exquisita factura; (y un San Joaquín y Santa Ana.)

Como Vilar era un retratista sobresaliente, llevó a cabo ocho bustos en Europa y veinte en México (Galí menciona sólo dieciocho, seguramente eliminando los históricos por no ser imitados del natural vivo). Ejemplos elocuentes de su soberbio talento son los retratos en mármol de Javier Echeverría (1846) quien fue protector de la Academia, director de la

³⁴⁰ Moreno, op cit. pp. 143- 147

Junta Académica y en 1841 Presidente de México, para el que existen dos dibujos preparatorios (desconcertantemente, Eloísa Uribe y otros autores han calificado este busto como obra de Juan Bellido de 1854); Bernardo Couto (1856) Francisco Sánchez de Tagle (1852), Lucas Alamán (1853) y Antonio López de Santa Anna (1853). Hechos al tamaño natural, exhiben una profunda introspección a más de su calidad técnica y la exactitud fisiognómica. La naturalidad vernacular manifiesta en estos rostros, casi húmeda, no les impide contener cierta majestuosidad digna de permanencia al infinito. Más aun, miran hacia el infinito. Naturalmente prestaremos atención a un comentario:

“Poco común es el retrato en la producción de este maestro; sus esfuerzos se concentraron en el modelado de personajes históricos entre los que se contaban algunos héroes nacionales del momento. Lo más relevante de su obra, por la innovación del motivo, son la estatua monumental de Tlahuicole, Doña Marina y Moctezuma II, que constituyen las primeras esculturas de tema prehispánico generadas en la Academia y el antecedente de la estatuaria pública liberal y del porfiriato.”⁽³⁴¹⁾ Tres versiones realizó de Iturbide, incluyendo un busto, una de cuerpo completo, una ecuestre y diversos proyectos para el pedestal de su monumento, en 1850, 1853 y 1857.

Unánimemente considerada la obra maestra del gran catalán es la escultura del héroe tlaxcalteca Tlahuicole, según el mismo Vilar, como pago impuesto por su contrato con SCM “la cual es una estatua semicolosal de mi invención, representando a Tlahuicole, general tlaxcalteca, en acto de combatir en el sacrificio gladiatorio, asunto tomado de la historia antigua de México por el célebre padre Clavijero”. Plena de acción dinámica, es una figura imponente hecha en 1851 de un indio dotado de musculatura más que hercúlea, más que de desnudo heroico, nos remite a los actuales campeones de halterofilia. Montserrat Gali describe esta estatua como un Hércules a la mexicana, tratándose del primer ejemplo de representación de un personaje de la historia prehispánica. Exhibido en la Cuarta Exposición de SCM en 1852, mereció una crítica anónima en la que dos compadres llevan una controversia de estilo humorístico sobre la muestra:

“General tlaxcalteca. Después de haber sido hecho prisionero, rehusó la libertad que le concedía Moctezuma, por serle preferible la muerte a la ignominia de regresar a su patria por favor del enemigo: y para conseguir su deseo pidió y obtuvo del emperador, combatir en el sacrificio gladiatorio...” -¡Cuán enérgico, fuerte y a la vez elegante es el movimiento de este atleta!, ¡Qué bien entendida la musculatura!...¡Por todos lados presenta la figura bien compuesta ‘de líneas contrastadas y grandiosas!’- A lo que rebate el compadre: “Me parece, no te agravies, que la actitud es forzada y no dice lo que se quiere que represente: no se entiende si se defiende de un golpe o si le descarga él, pues tiene los dos brazos formando un ángulo igual. La acción de las piernas no acusa una actitud violenta...”³⁴²

De esta escultura se hicieron dos vaciados en bronce en 1967 para enriquecer las colecciones de la UNAM y el INBA, con un alto de 2.14 metros. De igual índole fueron el Moctezuma II que le precedió en 1850 y Doña Marina (La Malinche) del 1852, ambas del INBA, con una altura de “Una vara nueve pulgadas”. De su enorme colección de dibujos

³⁴¹ Ruiz de Gurza. “Esquema cultural...”, loc. cit.

³⁴² R. Brampeolini: *La crítica...* op. cit., Doc. I, pp. 320, 321 (de *La semana de las Señoritas*, T. III, p. 281)

que nos legó, cabe señalar la seriedad con que investigó e hizo apuntes de vestimentas y diseños aztecas preparatorios para estas esculturas, basándose en relieves y códices precortesianos.

En 1858 creó la estatua de Cristóbal Colón, de enorme belleza y dignidad. Fundida en bronce en 1892, treinta y dos años póstuma a su muerte, se ha enseñoreado de la Plaza de Buenavista contigua a la estación de ferrocarriles desde entonces sobre su pedestal diseñado por el arquitecto Juan Agea, a despecho de los hermosos dibujos con que proyectó no sólo estos zócalos sino su monumento sepulcral, aunque nunca se emplearon.

Finalmente su penúltima obra, de 1859, un grupo en yeso de San Carlos Borromeo, protector de la Academia, es una alegoría en que el santo abraza paternalmente a un alumno, mozalbete vestido de grecorromano. Es mayor que el natural. Su obra postrera fue El Salvador sentado en su trono, un yeso semicolosal de 1860, cuyo paradero se ignora.

IV. 1. 4. Herederos del glorioso cincel

Su escuela nacionalista quedó impresa en los herederos de sus facultades dando pie a que Miguel Noreña labrara una estatua de Cuauhtémoc y otra de don Bénito Juárez. De una lista de más de treinta destacados escultores alumnos suyos debe mencionarse a Juan Bellido, Martín Soriano, Felipe Sojo, Amador Rosete, Pedro Patiño (seguramente hijo de Patiño Ixtolinque), Epitacio Calvo, Agustín Barragán, Luis Mateos, Felipe Valero, Tomás Pérez, Agustín Franco, Luis Paredes y el citado Miguel Noreña, que en su mayoría optaron por la melancolía romántica y el misticismo religioso purista, sin haber alcanzado los arrostos de libertad e inventiva de un Canova, o un Rodin, contemporáneos suyos, pero en todo caso muy dotados de talento y técnica.

Aparte de esta herencia y de los proyectos y obra señalada, debo hacer hincapié en el vasto compendio de dibujos que poseemos en que campean los retratos, apuntes de una Josefina Ortiz de Domínguez, academias, monumentos y sepulcros, donde resalta un Monumento dedicado a la Independencia, un autorretrato, planos, fachadas y maquinarias de carros para trasladar estatuas.

De su efigie nos quedan fotografías, dibujos, una litografía, un lienzo de Federico Madrazo, y un busto hecho por su alumno Felipe Sojo. Además del vasto número de cartas en el archivo de su sobrino bisnieto Manuel Vilar Casademunt, en Barcelona. El 24 de noviembre de 1860 otorgó su testamento, incluyendo a todos sus familiares y a la Srta. Dolores Villa. Falleció la madrugada del 25 y toda la intelectualidad artística lo lloró en su funeral. Su prometida Dolores falleció de amor poco después. Tomaron parte en la realización de su sepulcro Pelegrín Clavé, Lorenzo de la Hidalga, Felipe Sojo, Petronilo Monroy y Epitacio Calvo. Sus restos fueron trasladados a la iglesia de Jesús Nazareno.

V. 2. Pelegrín Clavé Roqué (1811-1880)

Cierra este ciclo con broche de oro el pintor catalán Pelegrín Clavé Roqué, quien nació en Barcelona el 17 de junio de 1811, siendo el segundo de tres hijos que engendraron Rafael Clavé Molists y doña Eulalia Roqué Ferrer. En 1822 se le inscribió en la Escuela Gratuita de la Real Casa Lonja (Llotja) a estudiar dibujo. En los registros de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge aparece desde 1825 hasta 1833 como justo ganador de todo tipo de premios (primero, segundo y tercer lugar) distribuidos por la Real Junta de Comercio; desde tan temprana edad ya destacaba por su habilidad para hacer retratos. Según Salvador Moreno, que es fuente principal de la información en que me baso, Francisco Rodríguez, Director, y los tenientes de Director José Corominas y Damián Campeny, encabezaban la plana docente en los años de su formación, la que incluía a Gabriel Planella, Buenaventura Planella, Salvador Mayol, Pablo Rigal, Juan Masferrer, Benito Cálts, Cayetano Pont y Francisco Bover. Entre sus condiscípulos, nos llama la atención Antonio María Claret, hecho santo tras de fundar varias congregaciones misioneras tales como la de los Hijos del Corazón de María en 1849.

A falta de una universidad, que había sido clausurada a principios del XVIII por Felipe V como represalia por el partido que tomó Cataluña durante su rivalidad por el trono con el archiduque Carlos de Austria, la educación de los jóvenes catalanes quedaba trunca y sin continuidad. De hecho, todo el Levante hubo de padecer un largo período de dificultades con los regímenes borbónicos, parcialmente relajadas por el paliativo del decreto de 12 de octubre de 1778.

Para 1832, después de treinta años de no hacerlo, y previa solicitud a la reina borbona María Cristina, la Real Junta de Comercio se halló con los medios para pensionar alumnos en la Academia de San Lucas de Roma. Sentadas las bases de la convocatoria de selección, como se ha comentado en la biografía de Manuel Vilar, la mitología griega y las Sagradas Escrituras fueron el punto pivotal de la temática neoclásica a que se avocaban los opositores. Y es que los maestros de la Lonja expresaban reglas precisas como prueba de su erudición de esta índole: *“De cómo la Diosa Minerva puso nombre a la ciudad de Atenas”* o *“Absalón huyendo del combate queda prendido por los cabellos a un roble, en donde Joab le traspasa el corazón con tres lanzazos”*.

Como jueces del concurso se citó a los pintores José Arrau y Vicente Rodes, dándosele el triunfo al joven Pelegrín (Peregrino) Clavé entre seis competidores. Por tratarse de una votación dividida, también se pensionó a Francisco Cerdá. El 25 de abril de 1834 salieron Clavé y Vilar hacia la Ciudad Eterna, donde se formarían a lo largo de doce años, tras conseguir prórrogas de renovación para sus pensiones, siempre que lo aprobara la reina. En ésa fueron recibidos por Antonio Solá y de ahí en adelante trabajarían con Tomasso Minardi y Pietro Tenerani, siendo impactados naturalmente por la presencia en Roma del eminente cincuentón neoclásico Jean Auguste Dominique Ingres, el nazareno Friedrich Overbeck y los escultores Antonio Canova y Bertel Thorwaldsen.

En un principio, como alumno, Pelegrín tuvo grandes dificultades para resolver la anatomía. *“Los primeros estudios de Clavé en Roma siguieron un orden riguroso. Es*

*impresionante el número de dibujos, copias, calcos y academias que realizó durante aquellos años, dibujando además del natural figuras y paisajes, y toda clase de accesorios. Sus compromisos como pensionado que cumplió como debía, sólo fueron entorpecidos el primer año por su falta de conocimientos de la anatomía del cuerpo humano.”*³⁴³

Esto le ocasionó un retraso para cumplir con la Junta de la Academia de San Jorge de Barcelona en su primera entrega, en 1835: la *Virgen con el niño* y un *Ecce-Homo*, copiados del Tiziano y del Guercino respectivamente.

V. 2. 1. Tendencias plásticas formativas

Antonio Solá, quien llegara a ser presidente de San Luca, si bien no logró influir positivamente en el esquivo escultor Vilar, al menos ejerció una impronta sobre Clavé, merced a que Solá estaba involucrado en el movimiento vanguardista **nazareno** que había surgido desde 1810. Asimismo se formó nuestro protagonista con Tomás Minardi. Como sabemos, los nazarenos o **puristas** eran artistas apoyados en una retórica mística más teórica que práctico-plástica. Querían combatir el abuso del teatralismo barroco decorativo, así como los temas paganos y las “profanidades del Renacimiento”, para volver al medioevo religioso italiano, con temas helenísticos, y una emulación del Giotto, Fra Angelico y Raphael Santi, inclusive.

Como la herencia estilística de Clavé en el transcurso de su edad productiva en México resulta incierta o de difícil clasificación, vale la pena subscribirse a los conceptos del gran investigador Justino Fernández quien nos advierte: “*Si bien su admiración era grande por Overbeck, su pintura no refleja en la expresión la influencia del nazareno; sino más bien, diría que, de manera más directa, la de Ingres; su inspiración por el lado de los temas bíblicos que hizo pintar a sus discípulos si le venía del alemán, pero el objetivismo y la factura de sus propias telas están más cerca de la pintura del maestro francés que de ningún otro.*”⁽³⁴⁴⁾ Que el joven Clavé mirase atrás hacia el Renacimiento no ha de asombrarnos, siempre que veamos que el mismo Ingres ha pasado en su clasificación de neoclásico a nazareno purista.³⁴⁵

³⁴³ Moreno, Salvador: *El pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM-IIE, 1966, p. 22

³⁴⁴ Fernández, Justino: *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, México, UNAM-IIE, 1952, p. 76

³⁴⁵ Maltese, Corrado en *Las academias de arte- VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, México, UNAM Imprenta Universitaria, 1935-1985, p. 70: “*Sia di fatto che Ingres, considerato convenzionalmente un allievo di David, era già completamente fuori della sua orbita nel momento in cui dipingeva nel 1805 il famoso ritratto di Mademoiselle Rivière. La posizione della figura, la luce uniformemente diffusa, il paesaggio dello sfondo, la delicata incisività dei dettagli lasciano intravedere, più che l’esperienza di Raffaello o di Leonardo, quella di J. Fouquet o di J. van Eyck: dunque una scelta molto precisa verso il ‘recupero’ di una storia pittorica diversa da quella classicista.*”

El trasunto de sus ideales en esta época es importante porque corresponde a su formación de artista joven, entre los 22 y los 35 años de edad. Es casi seguro que Pelegrín estaba consciente del arte religioso catalán como lo podemos admirar en los sitios de Ginesterre de Cardós, Santa María de Taüll y tantos otros. *"Para los artistas catalanes...la posibilidad de tratar temas de la historia medieval catalana, debió parecerles providencial, por ser ésta no sólo rica en hechos, sino también en un arte muy personal y logrado."*³⁴⁶

No es muy fácil establecer una axiología de los valores estéticos y conceptuales de su obra, pues la entelequia misma del artista parece ser un compendio de las diversas corrientes que aflúan a los talleres de Roma en ese su momento formativo. Años después, durante su larga estancia en México y su vuelta a Barcelona, no pudo haberse abstraído al influjo de la corriente del **prerrafaelismo**, activo en Londres, lo que debe dar cuenta de su amplio eclecticismo en buena medida romántico. Paralelamente a su educación neoclásica y nazarena, en París brillaban los destellos de los rebeldes Théodore Géricault y Eugène Delacroix en la cúspide del Romanticismo, entre los largos trazos flamígeros y sueltos especialmente del segundo.³⁴⁷

Por otro lado, simultáneamente, John Constable y William Turner sobre todo, retomando los remotos antecedentes de Hals, Fragonard, Velázquez y Goya, desarrollaban una especie de preámbulo del impresionismo de grandes masas nubosas, carentes de línea y de negros, como una auscultación directa al fenómeno luz-color. A todo lo cual Clavé parece haber sido inmune.

Mientras Clavé continuaba copiando *La Galatea* de la Farnesina de Rafael en 1838, el pintor inglés John Everett Millais iniciaba sus estudios en las Royal Academy Schools de Londres. Fue uno de los artistas jóvenes e insatisfechos que en septiembre de 1848 fundaron la Hermandad Prerrafaelista, junto con Dante Gabriel Rosseti y Holman Hunt. Rosseti contó con el impulso del crítico John Ruskin, inspirándose primero en Shakespeare, Dante y las leyendas, de tipo Lancelot y mesas redondas del rey Arturo.

El prerrafaelismo viene a ser en muchos sentidos una continuidad del purismo nazareno, como una derivación del romanticismo en la que todo es pensamiento, símbolo y mística. En este arte *"Lo que se persigue es la esperanza de alcanzar la creación de una belleza ideal, con formas depuradas y cuerpos desprovistos de sensualidad, todo ello muy parecido a lo que ya Ingres admiraba en Rafael y que sus numerosos discípulos habían hecho suyo para las numerosas composiciones religiosas."*³⁴⁸

Una vez más, retrocediendo en la cadena del Padre Márquez, Winckelmann y Goethe, se trata de no aceptar a la naturaleza a menos que esté embellecida, ordenada, depurada e idealizada. *"Reaccionando contra las libertades...las exteriorizaciones apasionadas del*

³⁴⁶ Moreno, op. cit., p.22

³⁴⁷ Cogniat, Raymond: "El Romanticismo" en *Historia de la Pintura*, Bilbao. Asuri de Ediciones, 1989, T. 3, p. 550: "Tenemos dos fechas capitales que nos permiten situar con toda exactitud los comienzos oficiales de romanticismo en la pintura: La Exposición de la *Balsa de la 'Medusa'* en el Salón de 1819 y la Exposición de pintores ingleses en París en el Salón de 1824. Es lo equivalente de lo que fueron para la literatura el prefacio de Cromwell en 1827 y la primera representación de *Hernani* en 1830."

³⁴⁸ Idem, p. 567

romanticismo, estos artistas quieren volver a encontrar el candor espiritual de los comienzos del Renacimiento italiano hasta Rafael. Todo lo que se ha hecho después de este período se les antoja que lleva los signos de la decadencia, más aún, de la corrupción”, abunda Cogniat.

De este modo, entenderemos la adhesión de los prerrafaelitas al objetivismo más pedestre, para plasmar de los góticos la **idea**, más que la **forma**, llegando en muchos de sus detalles a elementos que hoy calificaríamos de publicitarios, arte comercial o hiperrealismo.

*“They chose lofty, often romantic, subject matter, as far from everyday life as possible - themes from literature, history, and the Bible- which they then treated with the utmost realism... Hunt, in his painting entitled Shadow of Death, has perhaps been too literal in his attempt to represent Christ's carpenter shop down to its last wood shaving and its implausibly modern-looking equipment.../ The washing of the Feet, by Ford Maddox Brown, another member of the movement, depicts Christ washing the feet of St. Peter with such realistic detail that Peter's sandals are almost embarrassingly shabby.”*³⁴⁹

Retomando la vulgaridad objetivista o mimética de Millais, se insiste en que la densidad de sus trasuntos de la realidad con determinada carga puritana son un anuncio de la ideología estética victoriana.³⁵⁰

Tras este interim puede decirse que Pelegrín Clavé se desempeñó como un artista a contracorriente, tal vez internalizando todo, rechazando la vanguardia y tocando un *solo* con su propia *cadenza* frente a una orquesta disparatada y tan versátil como cada uno de sus integrantes. En 1836 ganó la medalla por el concurso de Desnudo en San Lucas y en 1837 envió a Barcelona un cuadro con cinco apóstoles copiados de La coronación de la Virgen de Rafael y otro cuadro bíblico de su invención. En 1836 envió el lienzo El Buen Samaritano de gran formato que requirió mucho tiempo y dedicación.

Pelegrín tenía la intención de quedarse para siempre en Roma, aunque se les sondeó a él y a Vilar si aceptarían ser maestros en la Lonja; él contaba entonces con el respaldo de don Juan de Villalba, el ya citado embajador español y mecenas de los jóvenes hispanos, quien además le encargó El Angel Rafael y Tobías en 1841. Realizó también a través de un largo período Isabel la Católica rehusando la corona.

En 1842 fue retratado por Federico de Madrazo, quien además representó a Manuel Vilar. Al año siguiente partió hacia Milán con su amigo banquero Giovanni Brocca, en cuya casa de Magenta pasó una temporada pintando. En Milán expuso el cuadro del Angel Rafael y

³⁴⁹ Ruskin, Ariane: “Realism and the Pre-Raphaelites”, *Nineteenth Century Art*, New York, McGraw-Hill, 1968, p. 95

³⁵⁰ *Enciclopedia de las Bellas Artes*, op. cit., T. 10, pp. 1571, 1572: “Estas escenas de figuras, marcadamente elaboradas, de gran carga dramática, reflejan la vida interior del artista con una intensidad casi expresionista... y, sin embargo, los historiadores de arte las consideran prerrafaelistas...” – Junto con William Morris y Burne Jones inició una firma de decoración – “La influencia de sus diseños de muebles y tapices, y su franca insistencia en las macizas formas medievales, contribuyeron a formar muchos de los primeros conceptos del esteticismo victoriano.”

Tobias. De vuelta en Roma en 1844 presentó los cuadros que había hecho en Magenta en la Plaza del Popolo. Entre sus amistades en Roma se contaban el paisajista Eugenio Landesio y Galofre, quienes con el tiempo establecerían lazos con la Academia San Carlos de México. Más aun, a la llegada de Landesio a México, Pelegrín se dedicó a pasearlo, lo que ya se dijo al hablar de Vilar.

Ese mismo año escribe a Lorenzale para consultarle sobre la oferta del embajador mexicano en Roma, José María Montoya, de considerarlo candidato a dirigir la sección de pintura en la Academia mexicana con un sueldo de \$3,000 pesos anuales. La oferta se extendía simultáneamente a Silvagni, Podesti, Coggetti, Lorenzale y Espalter. Artistas de primera línea expresaron sus opiniones favorables a Clavé en este sentido: *“Cornelius dice que después de ver los trabajos de todos los concursantes ha quedado convencido que el más indicado para la misión de que se trata es Clavé, cuya obra encuentra llena de sentimiento, buen estilo y dibujo correcto y que su manera de pintar es perfecta para el estilo histórico. Por su parte Minardi insiste en las cualidades de Clavé para la enseñanza en primer lugar por ser evidente en él sus conocimientos de los maestros antiguos, con lo cual sus enseñanzas nunca serán defectuosas.”*³⁵¹

El 4 de julio de 1845 firmó contrato con la Academia de San Carlos, dejando Roma el 18 de agosto. Como buen didacta y pedagogo se queja a su paso por Barcelona de los terribles métodos de enseñanza de La Lonja que no pasan de la “copia de estampa”, así como de lo raquítico de su Galería de Pintura. Armado de su pasaporte, que lo describe bajo, de facciones regulares, rubio y ojiazul, se embarca con Vilar el 2 de diciembre en Southampton y tocan tierras mexicanas el 14 de enero de 1846.

V. 2. 2. Tensiones políticas

A partir de ese momento, sus vicisitudes en nuestro territorio corren parejas con las del escultor Vilar, camarada suyo, por lo que habiendo sido descritas en detalle, obvian cualquier repetición. Como Director de Pintura de la entonces Academia Nacional de San Carlos desde la edad de 35 años hasta los 57 en que abandonó el país, estuvo subordinado a cinco directores generales o presidentes de la junta. Después de Javier Echeverría, con José Bernardo Couto desde 1852, el liberal y alumno suyo Santiago Rebull en 1860, y los conservadores Fernando Ramírez desde 1862 y Urbano Fonseca desde 1864.

Padeció bajo el poder de López Santa Anna; fue destituido, absuelto y reinstalado según los altibajos de izquierdas y derechas a lo largo de diecisiete cambios de gobierno con el increíble abanico de diecinueve presidentes, electos e interinos, miembros de Junta Superior, un dictador, un emperador y un benemérito de la Patria. Soportó diversas guerras civiles tales como la de Reforma, y dos guerras de intervención: la de Estados Unidos y la de Napoleón III que se inició con una alianza tripartita de venganza de Francia, España e Inglaterra contra México.

³⁵¹ Moreno, op. cit., p. 30

De este modo compartió las difíciles apreturas que atravesó nuestra escuela, particularmente la crisis de 1858. Asimismo condividió honores con los otros maestros europeos integrados a ella, como los ingleses José Agustín Periam de grabado en lámina y Santiago Bagally de grabado en hueco; y con los italianos Eugenio Landesio en Pintura y Javier Cavallari en Arquitectura. No olvidemos que, tras los esfuerzos de Vilar por diseñar de nuevo el edificio que se rentaba al Hospital del Amor, a fin de cuentas fue Cavallari quien diseñó la fachada, por lo que los dos catalanes estaban en contrapunto con ellos.

En 1855 desposó a María del Carmen Arnou Vargas de 18 años, toluqueña hija de un francés. Ella había sido su modelo para la Demencia de doña Isabel de Portugal.

El 19 de junio, 1858, la Academia sufrió los daños de un temblor, la hipoteca de sus bienes y hacienda establecida por el contrato de su Junta de Gobierno con la casa J.B. Jecker, por los préstamos hechos al gobierno conservador emanado del Plan de Tacubaya, y el desplome del sistema de la Lotería de la que dependía su manutención. Se decidió entonces reducir los sueldos de los maestros al 50%, lo que evidentemente tiene que haber mortificado a Clavé sobremanera. En 1860 veintidós alumnos nacionalistas y liberales pedían nombrar director interino en pintura a Santiago Rebull y en escultura a Felipe Sojo. *“Tras la victoria de los liberales, y a propuesta de Melchor Ocampo, se cesó a todos los funcionarios que apoyaron la causa conservadora.../ Por lo que se refiere a la Lotería, el primer paso para su liquidación se dio el día 15 de abril de 1860, con la ley de Instrucción Pública. En ésta se ordenaba entregar todos los fondos de la Lotería para el presupuesto de las Escuelas de Bellas Artes y Agricultura, otorgando prioridad a la formación técnica y científica.”*³⁵²

Bernardo Couto, que había sido protector de Clavé, renunció a fines de 1860; Clavé, abatido por el deceso de Vilar por pulmonía, sintió que México había perdido todo encanto para él y solicitó su retiro de la Academia. *“Para colmo la situación política entre México y España parecía terminar en guerra, que fue evitada gracias a otro catalán ilustre: el general Prim.”*³⁵³

En febrero de 1862 el mismísimo Presidente Juárez entregó los premios a los alumnos más distinguidos de este plantel, pero Clavé no estaba en buenos términos con este presidente, y mucho menos cuando la situación prevista por Juan Prim y Prats era la de una ostensible invasión francesa para implantar a Maximiliano, con quien tampoco logró llegar a una identificación personal. El año de 1863 era de una auténtica angustia. “En febrero fue destituido, junto con Landesio y Cavallari, por haberse negado a firmar el acta de protesta de los empleados públicos contra la intervención francesa; <y porque no se dignaron siquiera dar una muestra de simpatía al país a cuyas expensas viven>”³⁵⁴

Dada su filiación netamente conservadora, don Pelegrín fue beneficiado por el régimen de Maximiliano I de Habsburgo, quien demostró empero, tener ideales más liberales que

³⁵² Gali, Montserrat: “El traspaso de la Lotería a la Academia Nacional de San Carlos, etc.” en *La Lotería...*, op. cit., p. 83

³⁵³ Moreno. op. cit., p. 44

³⁵⁴ Ídem. p. 45

cualquier mexicano de su época, salvo el inmortal Juárez. Clavé fue comisionado en 1863 para copiar los retratos de Napoleón III y Eugenia de Montijo, que entregó en 1864. Tal vez merced a esto fue que Maximiliano le obsequió una flauta de cristal y plata. El 7 de diciembre de dicho año sus majestades Maximiliano y Carlota asistieron a la distribución de premios en la ahora **Imperial** Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos importando consigo toda la pompa de las Casas de Austria y de Coburgo-Gotha. Como amantes de las artes, Maximiliano y Carlota realizaron varias visitas posteriores a dicho emporio estético e hicieron importantes comisiones a sus maestros de cámara. La aristocracia mexicana resplandecía de gloria cesárea, esnobismo y vanidad:

“Altamente reconocida la Academia de la bondad con que SS.MM. se han dignado distinguirla, concurriendo a sus premios, alentando el trabajo con benévolas palabras dirigidas a sus alumnos, a quienes honró invitándolos a su mesa, y concediéndoles gracias, como la pensión en la de arquitectura...” como se publicó en “*El Cronista de México*” del lunes 19 de diciembre 1864.³⁵⁵

V. 2. 3. Cordero vs. Clavé

Clavé no tenía solamente los problemas políticos derivados de las guerras en su contra. También tuvo serias preocupaciones de rivalidad profesional. Un caso muy sonado y que ha llenado innumerables páginas de monografías y crónicas en periódicos fue su confrontación con el joven pintor **Juan Cordero**, poblano de Teziutlán (1822-1884), quien resulta indisoluble de su biografía. Este consumado artista, que tuvo que fungir de baratillero para costearse sus estudios, tomó dibujo y pintura con otro de los grandes de la Academia, don Miguel Mata; éste último, no sólo a sus veintitrés años (1837) ya era titular de Dibujo, sino que en medio de las limitaciones e indignidades de la escuela llegó a tener medio centenar de discípulos y circunstancialmente tuvo que aportar dinero de su bolsillo para los gastos de la escuela.³⁵⁶

Estando Cordero, por impulso de Mata, estudiando ya en Roma, logró su padre que la Academia SCM le proporcionara una pensión, y en la Ciudad Eterna realizó magníficas obras como su Autorretrato, Los jóvenes Pérez y Valera, La mujer del panadero y Los hermanos Agea, todos en 1847. Entre 1849 y 1850 realizó, bajo la dirección del profesor Caballero Natal de Carta, el cuadro Colón ante los Reyes Católicos, que causó furor al exhibirse en SCM en la Tercera Exposición, en 1851, por la novedad del tema histórico, aunado a su calidad, “*La idea de pintar un gran cuadro con un trascendental asunto para la historia de América y para la historia en general, era una audacia pictórica pero no una osadía temática del pintor mexicano.*”⁽³⁵⁷⁾ Adicionalmente, para su prestigio triunfal, realiza en 1855 el retrato mayéstico de doña Dolores Tosta de Santa Anna y uno ecuestre de Su Alteza Serenísima, lo que le vale el apoyo del dictador. Y además, incurre en la originalidad de pintar murales en los templos de Jesús María y de Santa Teresa en 1857, a

³⁵⁵ Rodríguez Prampolini, Ida: *La crítica de Arte...*, op. cit. T. II, p. 98

³⁵⁶ Charlot, Jean: *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962, p.82, citado en García Barragán: *El pintor Juan Cordero*, p.15, (ver ref.37)

³⁵⁷ García Barragán, Elisa: *El pintor Juan Cordero*, México. UNAM-IIE, 1984, p. 26

los que seguirían varios murales en cúpulas de la ciudad, al templo.³⁵⁸) El juicio de Fernández le da la mayor valía: “...*Por otra parte su expresión personal hace que se le considere como el más mexicano de los pintores académicos en la pintura monumental y en la de temas históricos o en el retrato.*”³⁵⁹

Las loas, ataques y ditirambos prontamente polarizan y exacerban a los partidarios de Clavé y de Cordero. Mientras Luis Gonzaga Ortiz sentenciaba que “*Los rivales del señor Cordero, no era con necias teorías con las que debían disputarle la gloria, sino con obras, que son las que probarían la superioridad que presumen tener sobre él*”, el pintor Eduardo Pingret, incondicional adulator de Santa Anna, atacaba furibundo a Cordero: “*Ojalá y el pensionado de Roma quiera descender desde el Capitolio hasta las escuelas para enseñar a los niños a hacer ojos y orejas: de esta manera los gastos que la nación ha hecho por él serán útiles para los que no tienen con qué sufragarlos*”. Y no se crea que Pingret favorecía a Clavé, a quien también envidiaba y odiaba, pues criticaba su tecnología museográfica en cuanto éste instalaba las exposiciones sancarlistas. “*Desde su posición ventajosa... conoce bien las ventajas de la luz sobre los cuadros, ha tenido el cuidado de exponer los suyos sobre la línea oblicua de un ángulo a otro de la pieza*”. A la vez, Vilar agravía a Pingret, quien “*se dice que era pintor de Luis Felipe, pero con todo que tiene bastante mérito, es un verdadero charlatán, un mal criado y un sirvengüenza...*” La dimensión y verticalidad de Clavé son prominentes en cuanto a que, además de no responder en la misma especie a ningún detractor, antes bien se expresaba con encomio de Cordero.

Desde su regreso a México en 1853, Cordero se sintió con derecho a pedir la dirección que desempeñaba el maestro catalán. “*Ante los éxitos y la personalidad de Cordero, el director de la Academia de San Carlos y presidente de la Junta directiva de la misma don José Bernardo Couto, por exigencia de algunos críticos que pedían la dirección de pintura de la Academia para Cordero, le creó el puesto de subdirector de pintura.*”³⁶⁰

Cordero rechazó la oferta en diversas cartas a Bernardo Couto, estipulando altivamente que él no podría ser subalterno de un extranjero, siendo mexicano e hijo de la Academia. “*Después de los virulentos artículos que el mismo señor Clavé ha publicado contra mí... El señor Clavé y yo en la Academia éramos de punto incompatibles...*” expresa el 16 de diciembre de 1855. Su estrategia consistió en halagar el ego de Su Alteza Serenísima, General López, con su regio retrato a caballo, de suerte que éste mandó un arbitrario comando a Bernardo Couto “*en uso de las plenísimas facultades de que se halla investido*” para que en cuanto venciera el contrato de Clavé, se confiriera la plaza de Director de Pintura al maestro Cordero “*con dispensa de oposición a concurso u otros requisitos atendiendo a su conocido mérito.*”

Don Bernardo esgrimió las leyes de la Academia y decretos anteriores del propio dictador, impidiendo así que se atropellara la autoridad de la Junta, por lo que S.A.S. debió retractarse. En cambio don Juan no cejó, y en una postrera protesta reconvenía a Couto:

³⁵⁸ No olvidar que un terremoto había destruido los murales de Ximeno y Planes en Santa Teresa, por lo cual su obra monumental era una despampanante innovación.

³⁵⁹ Fernández, Justino: *El hombre- Estética del arte moderno y contemporáneo*. México. UNAM-IIE, 1962, p.34

³⁶⁰ Ídem, p. 33

“a V., que es como yo mexicano y que no ha de gozarse en injuriar a un hijo de esa Academia, hasta el extremo de darlo por indigno de disputar la Dirección a uno que no lo es”. El concurso no se abrió y Clavé continuó a la cabeza de la Dirección de Pintura.

Para mediados de siglo había hecho irrupción en el medio el nuevo arte de la fotografía por los avances de Daguerre y Niépce, gracias a la cual tenemos la vera efigie de Clavé y Viar y demás personajes importantes de la Academia. Contrariamente a lo que sería temible de esperarse, dicho arte no le hizo una competencia desleal a la pintura, sino que antes bien pretendía alcanzar los valores estéticos de ésta, aparte de servirle como uno de sus recursos visuales. En efecto, a finales de siglo, el maestro Fabrès la empleaba en su oficio. Sin embargo, la labor mimética de la enseñanza académica continuó su misma ambición a despecho de la irrupción de tan sorprendente arte mecánico.

La galería de pintura europea fue enriqueciéndose, gracias al empeño del maestro Clavé, con obras de sus contemporáneos. Por iniciativa de Couto se hizo la Sala o Galería llamada de Clavé, con obras del maestro y sus discípulos que fueron muchos. Don Bernardo escribió asimismo un *Diálogo sobre la historia de la Pintura en México* en la que don Pelegrín aparece como interlocutor.

En respuesta al Cristóbal Colón de Cordero, Clavé elaboró ante la presión general un asunto histórico; se trata de La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre que se cambió por Demencia de doña Isabel de Portugal, presentada en la 8a. Exhibición de la Academia en diciembre de 1855. Y obligado por el reto de Jesús entre los doctores sobre el arco de medio punto del presbiterio de la Iglesia de Jesús María y del tema Dios Padre y las virtudes cardinales y teologales en la cúpula de doble bóveda y ábside de la Capilla del Señor de Santa Teresa, que Cordero había pintado al temple como resurrección del mural, en desuso desde Ximeno y Planes, aceptó la comisión de los padres del Oratorio a La Profesa de la ex-Compañía de Jesús para restaurar y pintar las cúpulas y bóvedas dañadas por un temblor de 1858 y ese año inició la obra, manejada al temple sobre los gajos del octágono.

Con la ayuda de Felipe Castro y Petronilo Monroy representó los Siete Sacramentos y la Adoración de la Cruz. Obra infausta que desaparecería con un incendio en 1914. Al terminar esta obra, en la cual trabajó a gran velocidad y que le costó enfermarse por un mes, mereció la admiración de Eugenio Landesio aparte de la de la crítica.³⁶¹

A principios de 1868, temeroso por el regreso de Juárez y el fusilamiento de Maximiliano, hizo maletas y abandonó el país con toda su familia y llevándose numerosos cuadros, libretas y dibujos. Fue sustituido por José Salomé Pina en la Dirección General de SCM. Llevó a su familia por Europa, siempre escribiendo sus impresiones. De vuelta en Barcelona se le nombró miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi el 5 de abril de 1868, y posteriormente de la de Ciencias y Artes. Se incorporó a un grupo de

³⁶¹ Hemos tenido la fortuna de ver la exposición *Arte de las Academias (Francia y México/Siglos XVII y XVIII)* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, de octubre 1999 a enero 2000, incluyendo todos los bocetos al óleo sobre cartón para el proyecto de La Profesa. Ahí se vieron su libreta e infinidad de dibujos, bocetos, gouache, acuarelas y lienzos de su factura, propiedad del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Colección Banamex, S.A., Museo de San Carlos-INBA, Patrimonio UNAM y colecciones particulares.

concursos dando su aprobación en uno de ellos a Antonio Fabrés, que llegaría a ser director en SCM. El 13 de septiembre de 1880, Pelegrín Clavé falleció de un infarto y fue sepultado en el Cementerio Viejo del Este, y años después trasladado al Nuevo.

V. 2. 4. Crítico, esteta y didacta

La obra escrita sobre este maestro es muy extensa. Él mismo nos prodigó una gran cantidad de esquelas, cartas, crítica, narrativa, impresiones de viaje y un diario prolijo de sus consideraciones didácticas y estéticas. Su capacidad epistolar es casi tan vasta como la de Vilar e inunda diversos archivos con su mesura, expresividad y propiedad de estilo, al par de su elocuencia y oratoria en los discursos. En carta a José Arrau de 9 octubre 1867 expresa: *“Siento el mal gusto que me dice se ha introducido en las iglesias de Barcelona, de pintarlas imitando piedra vieja. La piedra sólo se puede pintar cuando está expuesta a la intemperie y es deleznable, pero nunca estando al cubierto. Yo he introducido aquí el variar de tintes a la piedra, de ser granito de varios colores, desde el carmino egipcio hasta el robusto pórvido, lo que unido a ciertos filetes dorados, a más de juntarse bien con el cuadro que está en lugar principal, hace un todo variado y rico...”*³⁶²

El libro *Lecciones Estéticas* por Pelegrín Clavé fue impreso recientemente por la Universidad de México con una presentación de Xavier Moyssén y la transcripción paleográfica de J.L. López Reyes, sobre la que Moyssén nos alerta que deben perdonársele los múltiples errores de redacción y ortografía, cosa que dificulta su lectura, aunque *“además de revelarnos su comportamiento como profesor y guía, permite comprender mejor la obra de nuestros pintores de mediados del siglo XIX...”* además de ser Clavé uno de los *“artistas que no han sido tomados en cuenta por los tratadistas europeos del purismo, por ignorar la repercusión que tuvo el nazarenismo en tierras de América.”*³⁶³

Su bitácora no podía ser más rica en información ni más clara en cuanto al rigor de su dogma nazareno tardío, en el que curiosamente no hallamos ni los colores primarios de la cofradía teutona nazarena ni las estridencias en los juegos de secundarios protopsicodélicos tan comunes en el prerrafaelismo inglés contemporáneo suyo. Las leyes de su decálogo fanático e idealista consisten en que hay que copiar y amar a Giotto, Tiziano, la escuela flamenca, Masaccio, Ghirlandajo, “Felipe Lipo” (Filippo Lippi), Leonardo, “Pintorichio” y Rafael (pero sólo de su primera manera) y Del Sarto. Hay que estudiar a los *quattrocentistas*, *puristas* tedescos y con reservas la *Transfiguración* de Rafael. Los tedescos se equivocan al presentar las figuras distantes con el mismo detalle que en el primer plano; sino que se han de disipar los contornos de los detalles. *“Cuando el aire interpuesto sea muy grueso o haya una neblina y entonces hace el efecto que están distantes y el pintor debe aprovecharse de todo lo que le da favorable la naturaleza para aumentar la ilusión, por consiguiente pinta las figuras objetos distantes esfumados, etcétera.”*³⁶⁴

³⁶² Archivo Histórico Municipal de Barcelona, en Moreno. op. cit., p. 104

³⁶³ Clavé. Pelegrín: *Lecciones estéticas* (incluye una presentación de Salvador Moreno y una Introducción a la transcripción paleográfica por José Luis López Reyes). México. UNAM-IIE. 1990. pp. 15 y 14

³⁶⁴ Ídem. pp. 80. 81

Como se ve por este comentario y los que siguen, mucha de su lectura deriva o guarda conexión directa con *Il trattato della Pittura* de Leonardo. *“Las partes vibradas de luz hacen aproximar el objeto, igualmente que las calientes. La luz debe estar bien expresa en las cavidades, ciertas partes eminentes como el arranque y punta de manos.”*

*“Los cartones que se hacen para los cuadros no deben ser concluidos porque si el pintor pone cuanto sabe en el cartón, el cuadro pasa a ser una copia del cartón.”/ “Los detalles destruyen el efecto, particularmente en efecto de noche... Con las veiaduras no se debe modelar... sólo deben servir para aumentar el tono.”*³⁶⁵

Según el maestro, el novicio debe abominar y huir de los yesos blancos para copiar, del Correggio y del “Barrochio” (Verrocchio), de los Carraccis, de Lanfranco y Domenichini, pero sobre todo de los barrocos. La abundancia de paños enriquece las composiciones; está en contra de la economía de medios excesiva, se debe hacer énfasis en la práctica del dibujo, Miguel Angelo degeneró en grandioso y abandonado al “trascurar” y trabajar aprisa. Deberás congrega las figuras para ejercer una gran función. Hay dos formas en la pintura: esencial y accidental; nunca dibujar a pedacitos, no poner comedias en un altar. Giulio Romano tiene rica imaginación pero es rebelde; aprovechar el claroscuro. *“Los franceses decían que no había negro bastante para poner en un cuadro y para probarlo cogían un papel pintado con la tinta más oscura, hacían un agujero y hacían ver cómo el agujero era todavía más negro, pero era bien evidente que ni aquel agujero era enteramente negro porque en aquel agujero había aire y éste era iluminado.”*³⁶⁶

Los pliegues del beato Angelico están modelados de una manera que no se puede desear más. Los venecianos han hecho los claros de los verdes casi amarillos para hacerlos ligar bien con otros colores blancos. Debemos aplicar las tintas sordas como se ve la luz con la *camera oscura*. Evitense los paralelogramos porque no los da la naturaleza. Según él, los venecianos son maestros de las nubes y Perugino era amanerado y viejo que no quería mirar el natural, sino lo ideal.

V. 2. 5. Sus discípulos

Es incierta la participación didáctica de Clavé en la fama que ha cubierto al notable paisajista José María Velasco (1840- 1912) quien recibiera la crítica laudatoria de Felipe López L., Ignacio M. Altamirano y el poeta mártir José Martí, por sus deslumbrantes panoramas del Valle de México. Cuando el crítico francés León Satin vio su obra en París en 1889 quedó *epantado* por lo que calificó de revelación. *“Sí, hay una escuela de paisajes en México que no debe nada a nadie, que no ha imitado a nadie, que se ha formado sola...”*³⁶⁷

Semejante entusiasmo parece descalificar la labor educativa en paisaje que desempeñó el maestro Eugenio Landesio. Ida Rodríguez corregiría: *“La pintura de paisaje que culminó en la obra de José María Velasco, se gestaba en México desde que el director de la Academia, don Pelegrín Clavé, tuvo la feliz idea de proponer una clase especial de esta*

³⁶⁵ *Ibidem*, pp. 44, 45 y 52

³⁶⁶ *Ib.*, pp. 78, 79

³⁶⁷ R. Prampolini, *La Crítica...*, op. cit., T.I, p. 161

materia dentro de los estudios de pintura; clase que vino a impartir el italiano don Eugenio Landesio."³⁶⁸

Xavier Moyssén va más allá: *"Las primeras noticias oficiales que consignan su presencia como estudiante corresponden precisamente a 1858; en el catálogo de la exposición de ese año se le cita como discípulo de Pelegrín Clavé en la clase de dibujo toma(n)do de la estampa, presentó dos cabezas. También se mostraron tres dibujos suyos de 'manos de cabeza', en este caso tales obras correspondían a la 'clase del yeso, bajo la dirección e inmediata corrección del señor Pelegrín Clavé y del corrector Don Juan Urruchi."*³⁶⁹

La primera vez que aparece el nombre de Manuel Ocaranza (1841-1882) es en los rangos de dibujo y pintura de la exposición de SCM correspondiente a 1862. Este fue un magnífico pintor romántico sentimentalista con rasgos del prerrafaelismo y el simbolismo; y, sin embargo, ni él ni Velasco tienen lugar en las listas conocidas.

Leamos estas fichas: (Ocaranza) *"Pintor nacido en Uruapan, Michoacán. Estudió pintura en la Academia de San Carlos (1860), donde fue discípulo de Clavé, Rebull y Pina..."*³⁷⁰

*"Pero en la decimotercera exposición, que se llevó a cabo a fines de 1865, participó otra vez en la Sección de Estudios del Natural con una Cabeza y con un Cuadro de naturaleza muerta que se exhibieron en la tercera sala de los discípulos de pintura dirigida por Pelegrín Clavé."*³⁷¹

Pero para justificar la tarea docente de Clavé, basten los frutos que nos legaron veintiún notables discípulos de Clavé. Desde luego hay que señalar a José Salomé Pina, Santiago Rebull, José Obregón, Rodrigo Gutiérrez y Felipe Gutiérrez, Felipe Castro, Petronilo Monroy, Joaquín Ramírez, Ramón Sagredo, Tiburcio Sánchez, Juan Urruchi, Manuel Sánchez y Rafael Flores. Prácticamente toda esta lista es importante, habiendo enriquecido varias colecciones públicas de primer orden en nuestro país, por lo que el maestro pagó con creces la confianza de la Academia, al poblar de rutilantes astros la palestra nacional.

³⁶⁸ Ídem. p. 157

³⁶⁹ Moyssén, Xavier: "El dibujo de José María Velasco" en *J.M. Velasco- Homenaje*, México, UNAM, 1989, p. 2 (cita a Manuel Romero de Terreros *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos*, México, UNAM, 1963, p. 297)

³⁷⁰ *Hombres de México - Los doce mil grandes*, op. cit., Vol. XII, p. 144

³⁷¹ Velázquez Guadarrama, Angélica: "Manuel Ocaranza, un pintor del amor y del mundo femenino" en *Entre romanticismo y realismo- Pintura costumbrista sentimental de Manuel Ocaranza (1841-1882)*, México, Munal, 1995.

V. 2. 6. Su obra

Los numerosos retratos de Clavé son una suntuosa colección en la que se identifica la sociedad mexicana acomodada de mediados del siglo XIX con la idealización ennoblecida propia de la alta aristocracia parisina reflejada por J.A. Dominique Ingres. de parejos dominio técnico y riqueza.

*“Es curioso que el maestro catalán no haya anotado en sus escritos la influencia decisiva que en su obra, específicamente en los retratos, tuvo Juan Augusto Dominique Ingres, a quien sin lugar a dudas conoció en Roma, ya que el pintor francés residió en esa ciudad de 1834 a 1840.”*³⁷²

Justino Fernández fue el primero en señalar tal influencia determinando un molde clasicista *“desde el óvalo de la cara hasta la curva de los brazos, manos y dedos, es decir supo dar a nuestros tipos criollos una elegancia europea, conservando al mismo tiempo su carácter, pues los retratos aludidos no pueden ser sino de mexicanos...”*³⁷³

Estos retratos son de una factura exquisita en primer lugar por la composición, la dignidad y naturalidad de sus modelos y la credibilidad de las carnes. Por otro lado, las texturas de los espacios, los drapeados de las telas, joyas y accesorios casi incurren en el fenómeno del *trompe l'oeil*. Se le ha acusado de imponer sus composiciones resueltas en los cuadros de sus alumnos, pero esto en realidad fue un beneficio que funcionó en la prontitud del desarrollo de cada una de las obras de ellos. De la lista de 90 retratos hechos por Clavé en México, elaborada por Salvador Moreno, algunos son dibujos y varios más son bocetos al óleo sobre cartón, y es de lamentar que haya un cierto número de modelos anónimos u otros que carezcan de la debida catalogación, que el tiempo y la incuria han borrado de nuestro alcance. El acervo, empero, es descomunal en cantidad, gracia, eficiencia técnica e información histórica.

Los retratos de María Antonia Heras de López Bravo, Rosario Almanza de Echeverría, su hija Rosario Echeverría, Ana Fernández García Icazbalceta, Angela Icaza, Ana Méndez de Sáyago, el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, Bernardo Couto, Andrés Quintana Roo, el niño Gabriel Gamio, la niña Ana Philips (Alegoría de la Primavera), Rafael Cancino, el arzobispo Juan Manuel de Irizarri, Eugenio Landesio, tres trabajos de la familia Martínez Negrete de Alba, Mariano Paredes y Arrillaga, o Guadalupe Garmendía de Escandón, por citar unos cuantos, son suficientes para sorprendernos de por qué el Instituto Nacional de Bellas Artes no haya decidido el conformar un museo exclusivo para reunir las obras de este eminente artista, ya que por ley son propiedad de la Nación. El catálogo general de Clavé-Moreno estipula 252 trabajos que incluyen apuntes, dibujos, academias, bocetos a lápiz y al óleo. paisajes, composiciones, estudios de animales y partes humanas, alegorías, temas bíblicos y, claro está, retratos.

³⁷² García Barragán, Elisa: “El pintor Pelegrín Clavé y la renovación de la Academia de San Carlos”, en *El Arte Mexicano*, op. cit., T. 10, p. 1414

³⁷³ Ídem, p. 1415

Innumerables estudios previos en los que prevalecen los óleos sobre cartón constituyen el arsenal de trabajo que el maestro rindió para realizar su mural al óleo, junto con sus alumnos, en la cúpula del templo de **La Profesa** (1858-1867). Destruída, como ya dije, en el incendio de 1914, sólo se ha salvado la parte central que se conserva en la pinacoteca de dicho templo y un deleitable Bautismo de Cristo entre los cartones al óleo. Algunos de los temas de esta colección son Confirmación, Penitencia, Comunión, Bautismo de Cristo, Exaltación de la Cruz, Extremaunción, etc., cuya continuidad parece haber indicado un camino para el maestro en los preparativos para pintar la cúpula de la iglesia de La Merced en Barcelona. La realización final, resuelta al óleo como respuesta al temple mural de Cordero, exhibía un Padre Eterno en el octágono central, circundado por los ocho gajos trapezoidales sobre los siete sacramentos y los Ángeles adorando la Cruz de la Redención, todo el conjunto apoyado en cuatro pechinas.

En un folleto sin firma, impreso en 1867, se explica: *“En la parte superior de la cúpula, en un espacio de forma octágona, circundado de un ornato a claroscuro, se ve el Padre Eterno en figura de un majestuoso anciano sentado en un trono de nubes, rodeado de luz y de infinidad de ángeles. Sostiene en una mano un globo simbólico del mundo, y con la otra bendice la creación.”*³⁷⁴

En cambio Felipe López López afea todo el conjunto que halla mediocre, débil, sin inspiración ni luz: *“si bien los Sacramentos son asuntos místicos, representados como están, no son sino episodios de la historia de un fundador y de los habitantes mortales de la Tierra, en la prosa absoluta de los acontecimientos, sin poesía y sin forma etérea.”*³⁷⁵

“El señor Clavé esforzó el colorido... En las figuras y telas que examinamos, se transparenta cierta rigidez e ingratitud del maniquí?” y jamás debe presentarse al Omnipotente en una parte tan inferior, dice Don Felipe a quien le sobraban elogios para Cordero.

Ocho dibujos, acuarelas y óleos sobre cartón preceden la hechura del máximo trabajo que nos dejó don Pelegrín Clavé. La obra es la Demencia de Isabel de Portugal, terminada en 1855 y presentada al año siguiente en la VIII Exposición de la Academia Nacional de San Carlos. Se presentó en la Exposición de Filadelfia, EE.UU., en 1877 y Tiburcio Sánchez hizo una copia de ella. Hoy engalana honrosamente una sala principal del Museo San Carlos en Buenavista. En *“La Cruz”*, T.I de enero 17 de 1857, J.M. Roa Bárcena hizo quizá la única crítica sobre este cuadro – y muy elogiosa y profunda -- pues todos los demás hicieron mutis o no se percataron de su presencia tan ocupados como estaban en la discusión de los cuadros de los alumnos.³⁷⁶

“La demencia está perfectamente expresada en la actitud, en las facciones, en la mirada y hasta el colorido de doña Isabel de Portugal.../ “La persona menos versada en el conocimiento de los caracteres físicos de la demencia, echa de ver desde luego que el alma

³⁷⁴ R. Prampolini: “La crítica...”, op. cit., Artículo # 107 (*La cúpula de La Profesa*, folleto) T.II. p. 106

³⁷⁵ Ídem, p. 109; cita a López López en *La Constitución Social* de junio 1867

³⁷⁶ Roa aclara que se trata de la infanta Isabel al lado de su madre Isabel de Portugal cuando estaba demente y retraída en la Villa de Arévalo; y diremos loca por la muerte de dos rivales: su marido Juan II de Castilla y su favorito decapitado don Alvaro de Luna.

*contenida en aquel cuerpo se halla privada de la razón, luz hermosa encendida en nosotros por la mano de Dios.../ "Los adornos y dibujos de los ropajes son del gusto árabe, y los muebles de estilo gótico. En todos los accesorios están perfectamente indicadas la época histórica y la familia real a que se refieren... / "Las carnes están muy bien hechas, siendo notable la belleza de las manos de la infanta y de Beatriz. La pintura de los ropajes, en que siempre ha sobresalido Clavé, es superior a todo elogio. El mando de la reina... los almohadones, cojines, sillas y taburetes, producen una ilusión óptica completa..."*³⁷⁷

Como muestra de su talento para la composición y el claroscuro, esta obra de 288 x 226 cm. ha resistido cualquier pero negativo posible de los detractores de Clavé y ocupa un lugar preponderante en nuestra historia del arte. Tan grande es la trascendencia del reseñado que se le han atribuido obras de Overbeck, Cordero, Markó y Joaquín Ramírez. El acervo de que dotó a México y España es un inquebrantable puente de unión para la sólida identificación y la interacción de ambos pueblos.

³⁷⁷ R. Prampolini, op. cit., T. I, pp. 433 a 438

CONCLUSIONES

Nuevas consideraciones se imponen ahora sumalizando el contenido general de la tesis, que ha quedado verificado y comprobado por los datos obtenidos en los archivos y gracias a la información de absolutas autoridades en las respectivas materias que se han abordado. Especial énfasis se ha hecho en la formación del espíritu mexicano, en las bases didácticas de su compendio artístico y en el impresionante acervo material que nos legaron los creadores levantinos en cuestión.

Como ya está planteado en el título de este estudio, la introducción de esta investigación presume el hecho insólito de que muchos artistas de una sola región española hayan venido a México para aportar su capacidad creadora en el seno de la Real Academia de San Carlos de México. Destacando simultáneamente la consideración de que el clasicismo perdió parte de su contenido ideológico y formal en tierras mexicanas por el gran arraigo del arte barroco, por la fuerza irrefrenable de la Iglesia y por la idiosincrasia cultural visual de esta sociedad. Por tanto el estudio se avocó también a medir la trascendencia de la situación histórica que privaba en las décadas en torno a 1781, cuando se iniciaban las funciones de la misma. Se anuncia en ella el interés por abordar los incisos relativos a reyes, virreyes, gremios, enciclopedistas, masones, jesuitas, estética, didáctica y patrimonio de México.

La parte materialista.

En la primera parte vimos el contexto histórico- político que le permitió a la Nueva España tener una academia de “las tres nobles artes” como ya se habían venido instaurando en el continente europeo, pero que carecía de antecedentes oficiales y aun de similares posteriores en las Américas. Allí se revisan los principios económicos e ideológicos de España, confrontada con las potencias gala y británica, en la segunda mitad del siglo XVIII. Se intentó comprender cómo, sólo por su afinidad borbónica, el rey Carlos III buscó reforzar el poder español estableciendo inseguras alianzas con Francia, en favor de la independencia de Estados Unidos, a fin de debilitar a Inglaterra. Las ideas liberales enciclopedistas que lo guiaron a esta acción, paradójicamente, redundarían en la pérdida de sus colonias americanas. Al constituirse los masones como portadores de la Independencia, devendrán la base de la revolución liberalizadora acarreado así el fin de la obra iluminista de los despotas ilustrados. A la postre, un Estados Unidos convertido en vigorosa potencia se encargó de dismantelar lo que quedaba de la hegemonía de España.

Por ser de aplicación ineludible, una sección está dirigida a comprender en qué consistía la llamada Ilustración de la que quiso aprovecharse el rey. Existe aquí un resumen de las principales ideas de Montesquieu, Voltaire, Quesnay y Rousseau que muchas eminencias intelectuales españolas pusieron en práctica en su medio en el Siglo de las Luces. Sin embargo, en su momento, la Ilustración inspiró a sus consejeros para establecer el régimen de Intendencias en las colonias y, mucho más importante, en el virreinato de la Nueva España, con el fin de recaudar todos los dineros que entonces acaparaban la Iglesia, los Consulados de Comercio y Minería y la burocracia corrupta que fue madre y maestra de toda América Latina. Esto le permitió fundar valiosas instituciones de cultura en la gran

Ciudad de México. La labor minuciosa del rey que buscaba el orden prescrito por los enciclopedistas y su puesta en práctica a ambos lados del mar Atlántico, se desmoronó por la inestabilidad, fruto del mal gobierno de Carlos IV, hijo del anterior, y su inefable vástago Fernando VII. Entonces la ingobernabilidad dimanada de estos blandengues herederos aseguró a la larga la caída del Imperio español!

Especial mención mereció en este capítulo la orden religiosa de San Ignacio de Loyola (jesuitas) que hizo obligado remontarse un poco a sus orígenes, su función al servicio de la Contrarreforma vaticana, sus triunfos, los conflictos con sus enemigos y citar a los religiosos más destacados al tiempo de su expulsión. Quedó claro que el proyecto de desembarazarse de los jesuitas traía consigo la finalidad de desplazar a la iglesia y al arte barroco para permitir la entrada gobiernista del arte clásico. Cuando el trono español era desafiado alternativamente por los Luises y por Napoleón, por los masones y los enciclopedistas, la administración de Carlos III cometió el error de asestar el golpe contra los jesuitas, lo que le concitó la inconformidad popular novohispana y, lo que es peor, la enemistad de la Iglesia romana, desposeyéndolo a él mismo del aura de divinidad y legitimidad que aquélla le confería.

Intendencias

La administración de los virreyes desde que llegó José de Gálvez a la Nueva España hasta que ésta última se convirtió en la República Mexicana, permitió dar una semblanza del estado político y moral de su pueblo; al hacerlo, se ha debido reparar someramente en la participación de las logias masónicas que, aún no establecidas en el territorio novohispano y vedadas previamente por Fernando VI, influyeron en la Independencia Mexicana, precipitada por la extrema corrupción de Branciforte y sus débiles sucesores. Aunque no pretendo exagerar la importancia que haya tenido el grupo de masones en la lucha por la emancipación de México, si es pertinente acusar su influencia sobre la misma, lo que puede traducirse fácilmente en la catástrofe para la Academia. Quizás la influencia de la masonería ilustrada-enciclopédica y el doble desacierto de la expulsión de los jesuitas y la implementación de las intendencias han de tenerse como los pivotes del desarrollo independentista responsables de la decadencia y marasmo de SCM. Toda esta primera parte cubre un panorama socio-cultural de la Nueva España, esbozando un retrato de los distintos estratos sociales desde la gleba hasta la aristocracia y sus geniales pensadores.

El cambio más significativo en la historia económica de fines del virreynato se dio en 1786 con la instauración de las intendencias que, debate aparte sobre si se tradujo en centralización o descentralización administrativa, sí implicó una ruptura con el statu quo burocrático y la pérdida de fuerza de criollos y novohispanos a favor de los peninsulares y el control económico por parte de España. Luego la instauración de las intendencias contribuyó al distanciamiento entre la península y los americanos oprimidos, precisamente cuando el masón Aranda recomendaba una mancomunidad de alianza hispanoamericana, con gran antelación al Commonwealth británico.

Concluyentemente quedó asentado que el cambio que se operó en las Américas, quitándole a la Nueva España su calidad de reino o virreino, autónomo en muchos sentidos, para convertirla en una colonia explotada por la metrópoli y supeditada a ésta, tuvo infaustos resultados. Haber quitado a los novohispanos su capacidad de comercio con el resto de América (y con las provincias ibéricas en un trato comercial inter pares) y su independencia financiera, exacerbó los sentimientos de emancipación, respaldado por el conocimiento clandestino de las pautas enciclopedistas ilustradas y por el establecimiento de importantes fundaciones culturales. A la postre, la guerra por la libertad condujo a la joya de la Corona a una larga crisis y a la catástrofe económica de nuestra venerable Academia.

La parte sensorial y espiritual.

El capítulo segundo presenta una aproximación a la estética en el mundo en la última mitad del siglo XVIII. Se inspeccionó el periodo de transición del barroco al neoclásico. El estilo neoclásico generalmente se considera una corriente impuesta oficialmente por el gobierno a través de escuelas llamadas academias. Aunque universalmente se le estudia como un sistema de orden y virtud que partió de los tempranos descubrimientos de Pompeya y ciudades vecinas, quisimos demostrar que, desde la caída de Roma, la herencia greco-latina prevaleció en Europa no sólo en el habla, la literatura y la filosofía, sino también en todas sus artes y arquitectura, por lo que no resultó ninguna novedad en el Renacimiento y menos aun se justifica como pretexto de innovación en la Edad de la Razón.

El rubro de las artes mexicanas nos dio un panorama del sentir artístico en nuestra madre tierra y del nivel intelectual de sus prohombres y literatos, a la vez que se certifica la personalidad religiosa y barroca del mexicano, tan distante del barroco rococó francés. Hemos debido hacer referencia al funcionamiento de los gremios, su conflicto con la fundación de la academia de San Carlos y casi su virtual desaparición por causa de ésta.

Con base en los documentos estudiados en los archivos de México se aportaron datos sobre la incorporación y primicias de formación de nuestra venerable Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Borromeo. Para poder llegar a hablar de esta escuela fue preciso dilucidar el significado histórico del término "academia" y rastrear sus antecedentes. Se incluyeron algunos datos importantes en el acápite de la didáctica o métodos de enseñanza de dicha institución. Los percances casi siempre aciagos que atravesó nuestra academia y que sufrió el maestro Ximeno y Planes avanzan penosamente hasta mediados del siglo XIX, cuando alcanzó el apoyo de la Lotería Nacional y la nueva hornada de invitados europeos se incorporó a su cuerpo docente.

El conflicto entre lo espiritual- místico y lo ideológico- oficial se dio sobre todo en nuestra Academia. La gestión borbónica se comprometió en una cruzada dirigida a impulsar las actividades industriales de crecimiento y actualización, capaces de competir con la revolución industrial del poderío inglés. Las categorías económicas en la Colonia quedarían satisfechas por la creación de diversas estructuras y dependencias adicionales a la ganadería, la agricultura, la pesca y las manufacturas, tales como los estancos (por ejemplo, el tabaco), la industria de la transformación (textiles, fábrica de pólvora y Consulado de

Comercio), explotación de recursos no renovables y control financiero (Consulado de Minería, Casa de Moneda y Aduanas), sobreentendiéndose que varios de estos ramos quedaban en manos de la burguesía acaudalada y la aristocracia. La Fábrica de Pólvora, la Alhóndiga y el Jardín Botánico estaban lógicamente orientados a la defensa, la estrategia y la investigación.

Una escuela conservadora

¿En que medida puede considerarse a San Carlos de México como un baluarte del conservadurismo? La fundación obedeció a la conjunción de distintas fuerzas izquierdistas; librepensadores materialistas de la talla de Montesquieu, Voltaire o Diderot, cuya orientación había sido absorbida por masones insertados en la corte madrileña (tales como Aranda o Jovellanos) y en el medio intelectual y religioso de la Nueva España. A lo que debe agregarse un visible contingente de artistas (grabadores) valencianos y arquitectos catalanes (Mascaró y Constanzó) grupos culturales ambos de remarcada ideología independentista, sino subversiva, y defensora de los gremios. Pero la mayor parte de las premisas y expectativas no se cumplieron en este caso.

Cuando se dice déspotas ilustrados, la mente espontáneamente rinde su adhesión al perfil de semejante monarca, que en la búsqueda de la verdad y la luz tolera, recibe, asimila y se deja sugerir por sus subordinados, a la vez que subvenciona y fomenta centros de cultura para el bien social, el avance, la investigación empírico-científica en la cara y a despecho de los sustentantes del rígido dogma religioso. Otro elemento sugerente y fundamental en este caso es la proposición de realizar cambios sociales que por norma rompen con los esquemas tradicionales, propios de la conservación. Todos los elementos estaban dados para crear una auténtica fuente de ideología democrática, científica y moderna, que en la problemática socio-política se considera línea de izquierda. Desde luego, un derivado de estas fuerzas materialistas orientadas al bien común y al hombre sobre la divinidad eclesiástica, es la corriente del Liberalismo.

De suerte que la Academia se caracterizó como institución emblemática del conservadurismo. Habrá de tomarse en cuenta que los fondos para cristalizar la idea de su creación provenían de los grupos más reaccionarios donde campeaban la nobleza y la alta burguesía dueña de los medios de producción de convicción ideológica realista por excelencia. Las sucedáneas juntas directivas de la misma estaban integradas por la crema de la nobleza local y de la intelectualidad que entre otras cosas vigilaba que se impidiese la cruce de sangres étnicas. En este sentido el golpe que asestó la Academia contra la organización de los gremios y contra el derecho de los indios imagineros y pintores populares (Recuérdese el freno que el virrey de Asanza impuso a los académicos en beneficio de los ingenuos pintores indios) garantizaba que toda la producción artística quedase en manos de las cúpulas del poder, eximiendo a los grupos marginados.

El hecho paradójico se vuelca entonces en la trama misma de la fundación. Prevista como obra de luz para la izquierda, para vencer a la Iglesia, se convirtió en cambio en un núcleo de archiconservadores cuyas defensas y sostén han sido reyes y virreyes, nobleza y

realistas, SAS Santa Anna, Maximiliano, el dictador Díaz, y el tirano usurpador Huerta, mientras se ha distinguido como motivo de desinterés para Juárez, Comonfort y Madero.

Al retirarse los ignacios, la Real Academia tomó custodia de varios de sus bienes. Vemos que no existió ningún óbice moral de partidismo correligionario para que la Academia medrase con los despojos cuantiosos y valiosísimos de la hermandad jesuítica. En consecuencia, su raigambre conservadora la puso en la mira primero de los insurgentes y luego de los liberales, en el violento conflicto ideológico a lo largo del azaroso siglo XIX.

Claudicación del neoclásico

Al ser la Academia un centro de enseñanza (artes y matemáticas), de servicios (tasa de monedas) y de producción de bienes, rendía al mismo tiempo una enorme función ideológica. La ideología de la Universidad Pontificia anteponía criterios fundamentalmente religiosos favorables a la iglesia vaticana; la Academia en cambio, como centro de orientación laica y gobiernista, era paradigma de institución borbónica al servicio del realismo ilustrado con base en la iconografía greco-latina. Fue sin embargo la autocensura, o la claudicación ante los móviles barrocos tridentinos latentes, lo que determinó una producción de bienes eminentemente bíblicos y cristianos en el seno de la misma. Como elemento dominante, el factor de los recursos económicos (que son los que pueden conceder el avance de una corriente estética), quedaba supeditado mayoritariamente a la omnipresente Iglesia Romana y, como segundo contingente consumidor, más que la autoridad civil administrativa, la nobleza sometida y una burguesía emergente aún ideológica y psíquicamente condicionada por los miedos de y hacia la religión católica.

Por contraste, en aquel tiempo un Estados Unidos laico (o puritano), auténtica burguesía de la Revolución Industrial, amante de la disciplina, la ley y la industria hacia lo interno y la invasión, el lucro y la coerción hacia lo externo, tomaba por modelos las ciudades-Estado griegas, y vertía en su arquitectura **civil** lo mejor del más estricto orden neoclásico, como **héroe occidental** de la Iliada, pensando en su expansión sobre las tierras que nos arrebataría hasta llegar al Pacífico; mientras que un México prisionero e inestable, en el marasmo de su mística de **santo oriental**, quedaba empantanado en las redes de la Colonia, la Inquisición, la moralina de la aristocracia y el hambre y la promiscuidad de la multitudinaria plebe, viendo multiplicarse una infinidad de obras **religiosas**, en compensación, y pocas civiles.

Los blancos diseños de Pierre Charles L'Enfant en el trazo de Washington, seguidos por William Thornton, Thomas Walter y Charles Bulfinch en el Capitolio (1792-1865), por Thomas Jefferson en la Universidad de Charlottesville (1817-1826), y en edificios como el Museo de Arte de Filadelfia, o la Casa Blanca, como ejemplos de una interminable lista de solemnes compromisos arquitectónicos, dan fe en su impecable geometría, de un apego fiel e indiscutible a los órdenes helénicos. La pintura de John Singleton Copley, Benjamin West, Charles W. Peale, John Trumbull, o Gilbert Stuart completa ese panorama. Incluso en el ámbito iberoamericano, la severidad conceptual del decimonónico Congreso de Buenos Aires en su posición vertical parece guardar el mismo equilibrio que las

horizontales de la iglesia de La Madeleine de París (1764, 1777, 1805) atendida por Constant d'Ivry y Guillaume Couture.

Lo anterior crea un abismo de diferencia con la obra (particularmente en escultura y pintura) que se producía en México simultáneamente, de corte religioso y de influencia barroca, hasta bien entrado el siglo XIX. Un panorama de las obras públicas mexicanas de aquel entonces conforman un arte más cercano a Bernini y Villalpando, y aun a los imagineros sevillanos del XVII, como puede verse en estos ejemplos. De Tolsá el abigarrado colorido y los remates escultóricos del retablo de La Profesa, los Santos Padres y la Inmaculada del baldaquino en la Catedral de Puebla; de Ximeno La Asunción de la Virgen en Palacio de Minería; de Tresguerras el ampuloso fascistol en San Francisco de Querétaro y la Fuente de Neptuno en dicha ciudad; de Patiño Ixtolinque el San Pedro del Ciprés de Puebla; de Mariano Arce el Santiago en la Catedral de Querétaro y la Piedad en San Francisco de esa misma ciudad; y toda la obra de Zacarías Cora y Mariano Perusquía no hablan de otra cosa que de la iglesia triunfante tridentina.

El triunfo de la religión contra la ilustración

La insistencia prevalente de lo clásico académico como se manifestó en la Europa dieciochesca no alteró las necesidades espirituales de una Iberoamérica recalcitrantemente pia y recoleta. En lo pertinente al influjo del neoclásico sobre el trabajo de los elegidos valentinos, a pesar del compromiso liberal tácitamente adquirido frente a la voluntad del soberano para restringir al clero y en favor del helenismo laico, no podemos señalar obra alguna del medio mexicano en que se destaquen representaciones de tritones, ninfas, efebos, dioses o semidioses olímpicos, o en la que se mitigue la sed urgente, obsesiva, de más espiritualismo católico. De 1774 hasta fines de siglo (o inicio del XIX), o sea, desde la declaración de divinidad y autenticidad de la tilma guadalupana hasta la realización del lienzo mural del Milagro del Pocito, no se disuelve el vínculo entre Miguel Cabrera y los aliados Manuel Tolsá y Ximeno y Planes. Esto nos da la coyuntura para describir la confusión idiosincrásica del mexicano, que es la misma de todos los latinoamericanos.

El marianismo mexicano, prevaleciente aún a la fecha, da prueba de su limitada preparación intelectual e incluso cognoscitiva católica. La fuente está en la entelequia inamovible del pueblo euroindiano. Su tendencia hacia la hierofanía, su fantasmagórica superchería y su ostentosa liturgia anhelante de testigos, petardos y fama social, al tiempo que rayan en el fetichismo idolátrico y la magia, se alejan mucho del amoroso credo ideológico y el misticismo cristianos. No observan la caridad ni el retiro ni el recogimiento; en cambio sí creen descubrir vírgenes icónicas en cualquier accidente físico y dan gran importancia al autosacrificio, las mortificaciones y las infinitas fiestas y procesiones de imágenes. Todo lo anterior favorece el control económico de la Iglesia vaticana por lo que, si ésta no impulsa el *statu quo*, al menos nunca hará nada en contra.

Esto destaca la imposibilidad de desunir las Américas hispanas del dominio eclesiástico. Tan es así que lo primero que asegura Morelos al redactar los Sentimientos de la Nación es declarar la religión católica apostólica y romana como la única tolerable en la Nación.

Lo que no le valió para escapar al terrible juicio de la Inquisición en que se le desacralizó desollándole las manos. La derrota de los ilustrados y de los liberales sería la misma de Juárez, Madero, Calles y Cárdenas. Tal vez, en las palabras de Miguel Corella: *“Las reformas ilustradas y academicistas no triunfaron en México, o se mezclaron con características formales barrocas. Esto podría achacarse a la fuerza del barroco y su popularidad, al eclecticismo como característica de la cultura visual mexicana, a la necesidad de continuidad en las políticas artísticas, en los modelos iconográficos y en los estilos...”*

Como resultado, toda la obra artística será de índole religiosa, y limitada en sus temas. En Europa pueden registrarse cuadros que describen las efemérides marianas tales como el desposorio, la anunciación, el descenso de la cruz y piedad, etc. El artista criollo, representante de la masa popular, escogía repetir íconos hierográficos ya estandarizados en clichés. Esto es la inmaculada concepción, la virgen de los remedios, la virgen de los dolores o la de San Juan de los Lagos.

La única aproximación que se tenía hacia Jesús, independientemente de los crucifijos de bulto, era la desgarradora visión barroca del Cristo flagelado, torturado, ensangrentado, con osamenta y músculos expuestos al aire. No existía – y de hecho no existe hasta la fecha– mucha identificación con Mesías aleccionadores, decidores de parábolas, niño entre rabinos, expulsor de mercaderes ni escenas de *noli me tangere*, bautismo jordánico, realizador de milagros, resurrección, levitación sobre las aguas, cenas en Emmaús, transfiguración o transubstanciación. Fue en balde que Ximeno hubiera trabajado al impacto de Tiepolo y Mengs, pues, como es evidente, la cúpula catedralicia no contenía más que vírgenes y querubines, y ninguna escena o imagen pagana. De hecho manifiesta la tortuosa estructura compositiva barroca, graciosa y multitudinaria de Tiepolo o Fragonard (que repetirían Goya y Delacroix pues la composición sobre la media naranja no se abandonó jamás hasta el golpe constructivo asestado por Orozco en el Hospicio Cabañas), pero no se registran de la severidad iluminista sino los colores grises o apagados de ésta.

En la incipiente república se abolió la Inquisición en 1834; sí, pero esto coincide con el retorno de los jesuitas, avalados nada menos que por el liberal Carlos María Bustamante. La impronta persistente de la iglesia significó un freno a la actividad creadora. Demasiado retirados del manierismo, que con sus figuras alargadas, retorcidas y elegantes favorecía la búsqueda del estilo personal, los artistas de nuestro predio quedaron sujetos a cierta inercia masiva contra el individualismo. Más aun, los catalanes del medio siglo fueron inmunes a los embates del eclecticismo y la rebeldía romántica en boga, mientras Europa se conmovía con los vaivenes revolucionarios artísticos que sacudían una y otra vez la entereza de la figura humana tradicional.

Quizás puede decirse que hubo un enriquecimiento de temas a partir del retorno de Juan Cordero y las iniciativas de Manuel Vilar en favor de objetivos bíblicos, heroicos, históricos, mexicanistas, muralistas y de retrato que más tarde redondearía Velasco con el paisaje.

Desde el Levante ibérico

Una contribución importante que se señala en el Capítulo III de esta investigación es la correspondiente a un nutrido grupo de artistas valencianos, inusual por su vasto número, que vino a México para ayudar al establecimiento de la Real Academia y a reforzar su desarrollo hasta la culminación en 1821 de la independencia mexicana frente al poder español. En este capítulo se señala la avalancha de artistas e ingenieros de Cataluña y País Valenciano que tuvo lugar a raíz de la Cédula de Condonación emitida en 1778 por el rey borbón a favor de esas entidades del Levante y del reino de Aragón. Tanto en términos arquitectónicos como en el área de las artes visuales, México se vio favorecido con el aumento de su patrimonio artístico merced a este privilegio. Sin embargo hemos señalado que los métodos educativos de estos preceptores quedó muy a la zaga de los revolucionarios conceptos didácticos de la escuela suiza y de una actualización en cuanto a la ideología conceptual de su tiempo y de las corrientes estéticas en boga.

La terna valentina

El escrito siguiente, Capítulo IV, está asignado a las biografías de los grandes valencianos que tuvieron que ver con el funcionamiento inicial de la Academia de las Tres Nobles Artes. Al principio retratamos al brillante grabador J. Joaquín Fabregat, responsable del documento visual más importante de la Plaza Mayor de México en su tiempo. El segundo emigrado de gran talla fue don Manuel Tolsá que vino como escultor y se desarrolló liberalmente en México como arquitecto de grandes vuelos, cuyo talento impactó a las fábricas más espectaculares de ese período. Su “Caballito de Troya” que figura a Carlos IV es una estatua ecuestre digna de estudio a nivel universal. El último maestro de trascendencia fue el pintor Rafael Ximeno y Planes que, aparte de sus soberbios retratos “neoclásicos”, decoró los cielos de la catedral metropolitana. Estableció la clase de composición y un sistema de becas para alumnos hacia San Fernando de Madrid. Fue el símbolo de la resistencia para defender la Academia hasta el fin de sus días. Estos tres artistas batallaron a causa de su formación barroca, traicionándola en pro de un neoclasicismo forzado que no experimentaban naturalmente; empero, su alta eficiencia personal en cada caso los condujo, desde la primacía que les otorgaba la asunción de las direcciones de sus respectivas áreas, a derrotar a los gremios como entidad de competencia, a sentar las bases de una educación colegiada estandarizada para la formación de las primeras generaciones académicas, a formalizar la evaluación de proyectos, medallas y obras artísticas, y también a enriquecer el patrimonio cultural de este país.

Por lo que hace al arte clásico o neoclásico, este estilo careció de legitimidad toda vez que no nació espontáneamente del alma de los artistas ni del gusto público, mas estuvo sustentado esencialmente por los ideólogos, así que necesitó un proceso tenaz de setenta años para adquirir carta de nacionalización en nuestros lares, cuando ya el romanticismo decadente plasmaba el espíritu de los artistas. Simultáneamente fue el clasicismo causante de una de las más devastadoras olas de destrucción histórica y artística que registre la Humanidad al perfilar la monótona redecoración de casi todos los altares, retablos y capillas en madera y mampostería de los templos nacionales, amén de afectar innumerables

fachadas en piedra. Puede agradecerse a esta extraña influencia el haber iniciado la escultura no coloreada en manos del maestro Tolsá y el retrato sin símbolos, blasones y leyendas de índole barroca, merced al maestro Ximeno.

Dos directores decimonónicos en San Carlos de México

A mediados del siglo XIX de nuevo el Levante español brindó al México, ahora independiente, la oportunidad de la actualización en términos estéticos e ismos internacionales. Y lo hizo a través de una mancuerna colorida y capaz, de formación paralela y melliza, ambos de Barcelona. Ocuparon sendas cátedras y direcciones de Escultura y Pintura. En primer lugar el escultor Manuel Vilar, el primer mexicanista en las artes, que exaltó las figuras de Tlahuicole y Moctezuma, con el asentimiento del crítico Rafael de Rafael, quien insistía en crear un arte nacionalista y una crítica estética puramente mexicana.

Con él vino el pintor Pelegrín Clavé, magnífico retratista, pintor histórico, afamado por sus murales y retratos de la burguesía. Tuvo que lidiar con los embates del gran pintor Juan Cordero, rival suyo que lo orilló al género histórico y a la dimensión monumental. Fue él quien contempló lineamientos de didáctica como no se conocen de otro maestro de artes en su tiempo. Su tarea educativa permitió la formación de una pléyade de lumbreras que finalmente son el contingente básico del arte moderno mexicano. Entrambos realizaron la primera exposición en el continente, y estatuyeron la exposición anual de la Academia Nacional de Bellas Artes, hoy Escuela Nacional de Artes Plásticas. Como a sus antecesores valencianos, los distinguió la ambigüedad trasnochada en su expresión estética pues deseaban ser nazarenos en un período disputado por románticos y prerrafaelitas.

Los estilos de escuela

No se puede afirmar que existan diferencias substanciales en la producción pictórica, escultórica o arquitectónica de una región geográfica-cultural española o de otra en el siglo dieciocho hispano; por eso no puedo identificar una escuela valenciana, o una escuela catalana independiente de una escuela española, como sí era el caso de la autonomía barroca sevillana. Siglos atrás se mantenían unidades culturales toponímicas casi endémicas. La temporalidad estilística se manifiesta con claridad en la geografía de Cataluña. El remoto pasado de los monasterios catalanes medievales, un pasado románico y bizantino, tenía un dibujo, una coloración, iluminación y recursos cromáticos sintomáticos de una cultura autógena y casi única. Tal es el caso del Cristo en Majestad o Pantocrátor del ábside de San Clemente de Taüll en el Pirineo catalán del siglo XII. Lo mismo se ha de decir de las tablas de las escuelas valenciana y aragonesa que mantuvieron lineamientos más o menos constantes por medio milenio.

Lo que no es el caso del arte más abierto en las distintas provincias del siglo XVIII, con un intercambio mercantil a ambos lados del océano y con modelos conceptuales extrahispanos (de sus vecinos europeos) siendo trabajados en España y en las Américas. Lo que se hace

evidente entonces, en la conformación de la imagen, es el trazo, coloración, composición o iconografía peculiares de determinado artista, por lo que las diferencias estilísticas y las influencias estéticas se dan entre los individuos más que entre las academias de arte como entidades de ismos estéticos o aun como entornos geográficos.

No se puede hablar de una escuela valenciana perdurable ni en el XVIII ni en el XIX, hasta que no surja un Fabrés catalán o un Sorolla valenciano como productos individuales del cambio de siglo. Por cuanto la arquitectura jugó un papel fundamental en la avalancha de cambios sugeridos por los códigos de la arqueología clásica, debo remitirme a Joaquín Bérchez quien asienta que José Puchol Rubio, reputado maestro de Manuel Tolsá, sin ser arquitecto, fue el exponente más tardío de la generación de artistas valencianos que, mitad escultores, mitad arquitectos de retablos y adornos, tuvo un claro protagonismo en el medio artístico valenciano anterior a la fundación de San Carlos... *“José Puchol Rubio, discípulo de Luis Domingo, nunca abandonó la mentalidad de artista barroco arraigado en el medio gremial que lo mismo entendía en la escultura que en la llamada “arquitectura adornista”, por más que este adorno adoptase paulatinamente un clasicismo ornamental por influencia del medio académico”*. Estas alusiones vienen al caso para incidir en mi aserción de que las academias no eran completamente clásicas, ni independientes de los gremios, mas permitían el trabajo solapado bajo el agua de sus catedráticos comprometidos con éstos, a pesar de las específicas prohibiciones al respecto. Y por otro lado las diversas entidades culturales obedecían a los mismos principios acariciados por las academias de forma global.

No existen pues diferencias estéticas visibles entre valencianos, levantinos o españoles ya que todos ellos se desarrollaron en una dirección eminentemente híbrida, o sea el limbo de la transición del barroco tridentino al neoclásico oficial, como emblema laico del despotismo ilustrado. Es la metáfora de Tiepolo pasándole la estafeta helenística de Winckelmann a Mengs y a Maella. Por demás Montserrat Galí en México considera a valencianos y catalanes como una unidad. Se priorizaba la técnica, los ideales aristotélicos bello-bueno-verdadero y la temática académica de todos modos religiosa-bíblica, por lo menos en teoría. Los profesores de cada artista que fue enviado a la Academia mexicana eran prácticamente los mismos en San Fernando o en San Carlos de Valencia y se intercambiaban los títulos de Teniente Director, Teniente Honorario, Individuo de Mérito o Correspondiente de Academia, incluso con la de San Carlos de México. Las influencias externas (novedades vanguardistas) venían de Francia o de Italia, que tal fue el caso de los alumnos premiados en la Academia de San Lucas de Roma aún en el período nazareno o purista y posteriormente en las etapas romántica, prerrafaelista y realista.

Mexicanismo estético

La geografía y la etnografía si permiten justificar en cambio mayores diferencias con la escuela mexicana, que es decir con las sucesivas escuelas mexicanas y su producto altísimo en número y calidad. México retarda y cataliza todo arte transculturado, que ya en el siglo XVI combinaba en sus conventos fortalezas huellas de tequitqui, mudéjar, gótico e inclusive románico, en pleno Renacimiento. El sello más fuerte del arte convencional

europeo o español en la Nueva España se da en la larga vida manierista y barroca, cuando el alma indígena que todo lo permea dio rienda suelta a sus ángeles, teatralidades, hiperestesia y patetismo a través de una pintura menos científica y mimética de la realidad anatómica, sensual y surrealista; dócil pero autoritaria en su dibujo aniñado o de arte popular a contrapelo con el arte culto, con su debida porción de perdurable influencia tequitqui; alegoría casi caligráfica islámica en un espacio agorafóbico y contorsionado de símbolos, íconos embleáticos o heráldicos y fetiches católicos, como que la agorafobia había sido distintiva del arte mesoamericano precolombino. Y una gama cromática resplandeciente de primarios saturados. La escuela sevillana, por los envíos desde su puerto, tradujo el pensamiento de Alonso Vázquez, Gregorio Martínez, Pantoja, Pacheco, Alonso de Herrera y el tenebrismo propio de esa escuela andaluza a toda la pintura novohispana.

Posteriormente rompió con todo ello el arte programático neoclásico que conllevaba el culteranismo de la Iliada y la Biblia, y derivó en una pintura exánime, poco identificada con el alma mexicana, de colores primarios pálidos y grises casi acromáticos y opacos. Sin embargo, en todo momento los españoles en general fueron decisivos en la formación y criterio de los artistas mexicanos, y a mediados del XIX surgió en México la temática histórica, la reivindicación del héroe indígena, el retrato del ciudadano burgués y aun el paisaje como modalidad expresiva de una nueva escuela.

La educación

La educación de la experimentación visual tuvo grandes cambios a raíz de la instauración de nuestra Academia. Quizás no tan firmes y continuos como sería de esperarse, lo que se entiende por el devenir incesante de situaciones bélicas y políticas que padeció el México de su entorno. De la educación esotérica y cosmogónica que fue la idónea en el mundo prehispánico, cuya finalidad era aliar a sacerdotes con tlacuilos para producir objetos hierográficos repetidos sin alteración en el clisé de sus elementos convencionales, se pasó en la colonia hispánica a otra forma de representaciones por copia de la vida y de los santos católicos bajo la mirada anuente o reprobatoria de los misioneros en los colegios de indios, tal como en San José de los Naturales. Con el tiempo se idealizó el manejo de toda creación religiosa y artesanal por cuenta de los gremios que, aun considerando su refinamiento artesanal, alta inventiva y extrema destreza en la elaboración de sus artes aplicadas, tallas y pinturas, carecían de individualismo y de conciencia histórica.

La Real Academia iluminada, ideológica y conceptual, puso sobre el tinglado la necesidad de la instrucción teórica por medio de la enseñanza incisiva del dibujo, las matemáticas, la anatomía (*écorchés*), la composición y con nociones referentes a la historia del arte y a otras áreas como botánica y arquitectura. Se conformó un cuerpo docente colegiado (con rangos tales como teniente director, académico de mérito y correspondiente) encargado de impartir una escolaridad académicamente articulada y secuenciada. Por tanto se trató de una educación organizada por niveles escalonados o piramidales. De cuya prioridad intelectual surge el conflicto protagonista de los mentores para exigir la abolición de los

gremios considerados artesanos incapaces de llenar los requisitos que les concedería la instrucción global conceptual a la altura del solio, la Mitra y la burguesía mercantil.

Podríamos resumir las limitantes de la educación académica, por demás no sólo en México sino en todo el ámbito occidental, a la insistencia en preservar el copismo, el idealismo temático desvinculado de la realidad y la preeminencia endiosada de los docentes. Se ha visto que la instrucción del dibujo se basaba en copiar fragmentos de yesos, para luego copiar estatuas enteras y relieves, de donde se pasaría a copiar figuras humanas cuyas poses fueran las ya clásicas y posteriormente se tendría el derecho de copiar las pinturas de los grandes maestros y de calcar las obras de sus profesores. La práctica de la copia de yesos, que era ya rechazada por el purista Clavé, no desapareció sino hasta principios del siglo XX, por voluntad expresa de Gerardo Murillo.

Por lo que hace al dibujo en sí, sólo evolucionaría a su sentido actual hasta mediados del siglo XX tras los experimentos y ejercicios de Edwards y Nicolaidis. Hoy lo entendemos ya como praxis continua del taller frente al modelo humano dinámico, y cuya ejercitación vale para el desarrollo psicomotor, con la misma utilidad que los diseños rupestres del neolítico rindieron a las funciones mágicas de la sociedad danzante guiada por un shamán. O ya como creación intelectual producto del análisis subjetivo y la fantasía.

Colofón: Triunfo y derrota de la Academia

Si, ante los ojos legos, la operatividad de la Academia inicial parece haber fracasado al desmoronarse sus estructuras educativas iniciales y al fallar en la orientación clásica y en la formación de nuevos recursos humanos, este equívoco se debe al estado de desastre que le acarreó la guerra de emancipación. La real Academia perdió en primer lugar la subvención económica, activo fijo, poder y alumnos. Pero a la larga nada logró desgastar su preeminencia, su valor moral y su prestigio frente a la nación y en favor de ella.

La prueba contundente radica en el renacimiento que se operó en tiempo de paz, cuando recuperó caudal financiero merced a la Lotería; y revivió como el Ave Fénix gracias a los recursos humanos que había preparado, no importa cuán dispersos hubieran quedado tras la desbandada bélica. Por esto era obligado incorporar el apéndice referente a los grandes catalanes de mediados del siglo diecinueve. En este renglón, obvia señalar que, entre el período de la fundación y el de la recuperación, más de una generación biológica y múltiples generaciones escolares quedaron aparentemente anuladas.

Pero la fuerza que ese centro ejerció sobre la conciencia social le permitió su reestructuración. Es tan claro como que, durante el funcionamiento de los pioneros en su etapa valenciana prolongada hasta 1821, la historia únicamente se ocupa de los maestros (y puros maestros extranjeros) de la institución, pues sólo se puede hablar del alumnado en abstracto o en masa anónima. En el entorno de la escuela, y mayormente fuera de ella, destacaban apenas Rodríguez Alconedo, Patiño Ixtolinque, Tresguerras, Castera, Ortiz de Castro, Paz, José Gutiérrez, el maestro de obras Sandoval, escasos artistas visitantes europeos y varios barrocos locales, amén de los gremios de artesanos. El conjunto de los

demás preceptores o incluso directores de colegio no trascendió al tiempo y no dejó prácticamente acervo a la institución. De hecho sus vidas no parecen haber rebasado la función de instrumentos de la organización burocrática sin la cual, claro está, no habría podido tener desenvolvimiento nuestra escuela.

La situación cambiaría radicalmente hacia la llegada decimonónica de Baggally, Periam, Cavallari, Landesio, Vilar y Clavé. México ostentaba ya académicos locales de la estatura de Couto y Echeverría, o el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, e incipientes o futuras luminarias de los vuelos de Pina, Cordero, Velasco, Ocaranza, Felipe Gutiérrez, Félix Parra, Rafael Flores, José Ibararán, Bellido, Santiago Rebull o Petronilo Monroy, por no decir más, dentro de nuestra escuela, por lo que distaba ya mucho de su posición inicial. Amén de que entonces una avalancha de grandes y curiosos artistas viajeros multiplicaba ya el potencial artístico del medio. Medio que seguramente ya era distinguido entre los corrillos europeos merced a la existencia de la Academia. Entre tan distinguidos visitantes no pueden faltar los nombres de Antonio Tomasich, Claudio Linati, Federico Catherwood, Karl Nebel, John Philips, William Bullock, Octaviano d'Alvimar, Jean-Baptiste L. Gros, Edouard Pingret, Johan Moritz Rugendas, Daniel Thomas Egerton, Pedro Gualdi, Friedrich von Waldeck, Henry G. Ward o Guillermo Dupaix, atraídos por la política laxa de inmigración de los gobiernos del México independiente.

A diferencia de la fase valenciana de SCM, la etapa que gozaron los catalanes se distingue asimismo por contar con una sociedad aún neófita pero potencialmente armada de una brújula y más capacitada para adquirir obra artística. También estaba dotada de cierto juicio de gusto, pues ya existía una crítica del arte que, aunque ñoña y todo, era capaz de imponer criterios entre la clientela con recursos económicos. El campo de cultivo estaba dado para oficializar las primeras exposiciones de arte en la Academia, que, en caso de no haber sido las más antiguas de todo el continente, al menos fueron las iniciales y prototípicas en México. Por demás, entonces prosperaba el retrato como acta de legitimidad y homenaje a la vanidad burguesa, desplazando al fin a la Iglesia y el Estado como único mercado de consumo.

Sin embargo, siempre será de lamentarse que viviendo el inenarrable, exótico México vernacular, irrepetible en su futuro, el que presenciaron los valencianos, los catalanes y sus alumnos de mediados del XIX, lo hayan desaprovechado a despecho de la conocida experiencia de *escenas de género* que había experimentado el siglo XVIII en Holanda, Flandes, Italia, etc. Pienso en la oportunidad perdida de representar el boato del clero local, las interminables épicas guerras, sus ejércitos a rastras, las faraónicas entradas de los virreyes, la conmovedora miseria de la gleba, los trajes de la faena en el campo en vez de vestimentas helénicas y pseudojudías, el folklore cuando era auténtico y no fabricado para turistas, los restos de las culturas que otros europeos llegaron para enseñarnos a evaluarlas por medio de sus litografías.

La Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, después de convertirse en Imperial con Maximilaino y Nacional con Juárez, devino con los siglos la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que fue determinante en la formación de los impulsores del paisaje, el arte revolucionario, mexicanismo y muralismo vigesimales. Como se sabe, los periodos o estilos artísticos duraban eternidades en el pasado: arte egipcio, maya, románico, barroco.

En el proceso del período que hemos investigado, desde el entorno de la salida jesuítica hasta bien entrado el décimonono siglo, los cambios en la música parecen haber sido más sorprendidos, fulminantes e influyentes que el de las artes representativas. Otro tanto puede decirse a favor de la literatura.

En cambio, en la plástica sorprende la secuencia absurda de *ismos* de vanguardia objetual y no objetual que se han generado desde fines del siglo XIX y han sido el morbo ultramanierista del XX con su cascada de “innovaciones” epatantes al vapor. La lucha del figurativismo frente al arte abstracto deterioró la voluntad de continuidad de nuestra institución y representa un caso perdido. La lucha de los “medios alternativos” contra la pintura *per se* parece dirigida desde el seno de la misma escuela. La lucha de las artes liberales y bellas por su supervivencia es como el canto del cisne frente a los regímenes neoliberales y globalizantes, pues no son consideradas utilitarias, y menos prioritarias, a los ojos de los gobiernos dirigidos en su economía por los Estados Unidos. Hasta el término *plástico* de nuestra escuela está cayendo en desuso dado que la semántica en inglés y en francés ya no le concede un valor equivalente a estético o artístico, sino todo lo contrario (chabacano o afectado), por lo que nuestras carreras actualmente se denominan *visuales*. Tal vez a futuro le llamaremos artes psíquico- lúdicas o hedonistas. Y así ha de ser, en vías de no convertirmos en una escuela obsoleta.

APÉNDICE CRONOLÓGICO

Relación de gobernantes de la Nueva España Reyes y virreyes desde el arribo de José Gálvez

Carlos III (1716-1788) -Reinó de 1759 a 1788

- 44° Joaquín de Montserrat, marqués de Cruillas (1760-1766)
- 45° Carlos Francisco de Croix (1766-1771)
- 46° Antonio Ma. Bucareli (1771-1779)
- 47° Martín de Mayorga (1779-1783)
- 48 Matías Gálvez (1783-1784)
Audiencia gobernadora (1784-1785)
- 49° Bernardo Gálvez (1785-1786)
Audiencia gobernadora (1786-1787)
- 50° Alonso Núñez de Haro (1787)
- 51° Manuel Antonio Flores (1787-1789)

Carlos IV (1748-1819) -Reinó de 1788 a 1808

Abdica a favor de su hijo Fernando VII

- 52° Juan Vicente Güemes Pacheco, II conde de Revillagigedo (1789-1794)
- 53 Miguel de la Grúa Talamanca, Branciforte (1794-98)
- 54° Miguel J. de Asanza (1798-1800)
- 55° Félix Bernguer de Marquina (1800-1803)
- 56° José de Iturrigaray (1803-1808) Impuesto por españoles peninsulares

José I Bonaparte (1768-1844) - Reinó de 1808 a 1814

Fernando VII (1784-1833) -Reinó de 1814 a 1833

- 57° Pedro de Garibay (1808-09)
- 58° F.J. Lizana y Beaumont, Arzobispo (1809-1810)
- 59° Audiencia Gobernadora (1810)
- 60° Francisco J. Venegas y Saavedra (1810-13)
- 61° Félix Ma. Calleja del Rey (1813-16 y 1816-21)
- 62° Juan Ruiz de Apodaca (1816-1821)
- 63° Francisco Novella (1821) Impuesto por las tropas
- 64° Juan de O'Donojú (1821)

Fechas de importancia para la comprensión del funcionamiento de la Academia de San Carlos de México

- 1746 La tilma de Guadalupe se declara obra divina.
Felipe V se hace guadalupano
- 1751 Aparece *l'Encyclopédie*
- 1751 Fernando VI prohíbe las logias masónicas
- 1752 Fundación de San Fernando en Madrid
- 1753 Protocolos de Santa Bárbara en Valencia
- 1754 Academia de pintores de Ibarra y Cabrera
- 1754 J.J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte griegas en la pintura y la escultura*
- 1759 Expulsión de jesuitas de Portugal
- 1761 A.R. Mengs pinta el Parnaso en Villa Albani
- 1764 Expulsión de jesuitas de Francia
- 1765 Fin de los Autos sacramentales
Llega José de Gálvez a México
- 1766 Motín de Esquilache
- 1767 Expulsión de jesuitas del imperio español
- 1768 Fundación de San Carlos en Valencia
Carlos III prohíbe instrucción jesuítica en nuestra Universidad
- 1772 Bucareli levanta censo de México
- 1776 EE.UU. declara su independencia
- 1778 Llega a México Jerónimo Antonio Gil
Cédula de condonación para Levante y Aragón
- 1781 Se inician clases en San Carlos de México
- 1782 Protocolos de establecimiento de SCM hasta 1785
- 1786 Instauración de Intendencias en México
- 1787 Fallece José de Gálvez
- 1789 Toma de la Bastilla en París
- 1793 Carlos IV declara la guerra a Francia

Los primeros 11 directores de la Academia de San Carlos

1. Jerónimo Antonio Gil	(1781-1798)	
2. Rafael Ximeno y Planes	(1798-1825)	
3. José María Vázquez (n.1767)	(1825-1826)	
4. Pedro Patiño Ixtolinque (1774-1834)	(1826-1834?)	
5. Manuel Aráoz (¿?)	(1834 interino)	
6. Miguel Mata Reyes (¿?)	(1834-¿?)	
7. Francisco J. Echeverría (1797-1852)		Presidente de México, 1841
8. José Bernardo Couto (1803-1862)	(1852-1860)	
9. Santiago Rebull (1829-1902)	(1860-1861)	
10. José Fernando Ramírez (1804-1871)		(1862-64, con Gómez Farías y Maximiliano)
11. Urbano Fonseca (¿?)	(1864-¿?)	

Lista de los tenientes directores y correctores que desde 1782 funcionaron en la Real Academia de San Carlos

Tenientes Fundadores:

1. D. Francisco Vallejo (Ballejo)
2. D. José Alcibar (Josef Alzivar)
3. D. Francisco Clapera
4. D. Andrés López (Lopes) Permaneció.

Correctores:

- D. Rafael Joaquín Gutiérrez (nombrado por renuncia del primero)
- D. Juan Nepomuceno Sáenz (trabajó con Ximeno en la cúpula catedralicia)
- D. Mariano Bacilizo Vázquez (Basquez)
- D. Manuel Serna
- D. Manuel García

Colaboraban además:

- Santiago Sandoval (imaginero y escultor, ayudante de Tolsá)
- Miguel Constansó (ingeniero profesor de matemáticas)
- José Mariano Saravia y José Joaquín Rodríguez (modelos)

Primeros nombramientos

- 1786 Cosme de Acuña y Troncoso (pintura)
Ginés Andrés de Aguirre (pintura)
Manuel José de Arias (escultura)
Antonio González Velázquez (arquitectura) Primeros directores de áreas
- 1788 Llegó Fabregat con esposa, hijo, sobrino y criado, en fragata
La Galga (Vicente Ferrer)
- 1791 Llegó Manuel Tolsá, soltero, con sobrina y criado y 76 cajones de yesos en la fragata *Santa Paula*
- 1792 SCM se cambia al ex-hospital del Amor de Dios
- 1794 Llega Ximeno y Planes, sin datos
Tolsá desposa a Luisa Sanz Téllez Girón Espinosa de los Monteros
José Rodríguez Alconedo, Académico de Mérito
- 1798 Fallece J. Antonio Gil
Ximeno se hace director de SCM
- 1799 El virrey Asanza favorece a indios pintores vs. Ximeno, Andrés, Tolsá, Fabregat
- 1802 Se casó Ximeno y Planes con María Luisa Flores Mendizábal
- 1807 Fallece J.J. Fabregat
- 1810 Hidalgo inicia guerra de Independencia
- 1811 P.V. Rodríguez asume dirección de Grabado
- 1812 Constitución de Cádiz
- 1816 Fallece Tolsá
- 1821 México conquista su emancipación
- 1822 La Academia cierra sus puertas hasta 1824
- 1825 Fallece Ximeno
España sale de San Juan de Ulúa
- 1836 España reconoce Independencia mexicana

Limbo o Interim

Crisis en la Academia, dirigida por Juntas presididas por J.Ma. Vázquez, Pedro Patiño, Manuel Aráoz, Miguel Mata y F.J. Echeverría

1843 San Carlos recibe la Lotería Nacional de A.L. de Santa Anna

1846 Llegan Manuel Vilar y Pelegrín Calvé, en la fragata *Severn*
Primera exposición de San Carlos, en el palacio de Iturbide

1853 Llega Juan Cordero a México

1855 Clavé se casa con María del Carmen Arnou Vargas

1858 Nueva crisis de SCM

1860 Fallece Vilar
Renuncia Couto a la Dirección

1880 Fallece Clavé en España.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther: *Introducción a La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*, México, INBA- Lotería Nacional, 1986.
- Aldana Fernández, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*, (Premio Senyera 1968 de Investigaciones Históricas del Excmo. Ayuntamiento de Valencia), Valencia, 1970.
- Alighieri, Dante: *La Divina Comedia*, México, SEP-Universidad Nacional de México, 1921, reimpresión 1988.
- Almela y Vives, Francisco, e Igual Ubeda, Antonio: *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950.
- Althusser, Louis: *Montesquieu: la política y la historia*, traducción Ester Benitez, Edit. Ariel, Barcelona -México, 1979.
- Angulo Íñiguez, Diego: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1939.
- Aristóteles: *La poética*, versión de García Baca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996.
- *Arte Mexicano. El*: 16 Tomos, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1986.
- Báez Macías, Eduardo: *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, DDF-Col. Popular, 1974.
- Báez Macías, Eduardo: *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1801-1843*, México, IIE-UNAM, 1972.
- Báez Macías, Eduardo: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867- 1907*, 2 volúmenes, México, UNAM-IIEstéticas, 1993
- Báez, Eduardo: "La pintura de figura entre 1867 y el fin de siglo" en *El Arte Mexicano*, T.11.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel: *Valencia y América*, Madrid. Mapfre, 1992.
- Benítez, Fernando: *Historia de la Ciudad de México*, 9 Tomos. México, Edic. Salvat, 1984.
- Bérchez, Joaquín: "Manuel Tolsá en la Arquitectura española de su tiempo", en *Tolsá, Gimeno, Fabregat*.
- Beuchot Puente, Mauricio: *La esencia y la existencia en la filosofía escolástica medieval*, México, UNAM- Inst. de Investigaciones Filológicas, 1992.
- Brading, David: *El ocaso novohispano-Testimonios documentales*, (carta de Revillagigedo a Antonio Valdés, 13 abril 1789) México, INAH, 1996.
- Brading, David A.: "El jansenismo español y la caída de la monarquía católica en México", ver Josefina Z. Vázquez.
- Brown, Thomas A.: *La Academia de San Carlos de la Nueva España. I.Fundación y organización*, México, SEP/Setentas, 1976.
- Bustamante, Carlos Ma. De: *Apuntes para la historia del general Antonio López de Santa Anna*, México, Instituto Cultural Helénico- F.C.E., 1986.
- Bustamante, Carlos Ma.: "El lastimoso estado de los abogados", en David Brading: *El ocaso novohispano*, México, INAH, 1996.
- Bustamante, Carlos María: *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su Espulsión*, México, 1842.
- Calderón de la Barca, Madame: *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Edit. Porrúa, 1970.
- Carreté Parrondo, Juan: "Joaquín José Fabregat- Director de Grabado de la Real Academia de San Carlos de México.- Formación académica y actividad profesional en España", en *Tolsá, Gimeno, Fabregat*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.
- Carrillo y Gariel, Abelardo: *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España: el arte en México de 1781 a 1783*, México, sin edit., 1939.
- *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1987 (Incluye los datos de la "Caligrafía de Servidori").

- Clavé, Pelegrín: *Lecciones estéticas* (incluye una presentación de Salvador Moreno y una Introducción a la transcripción paleográfica por José Luis López Reyes), México, UNAM-IIE, 1990.
- Clavé, Pelegrín: *Juicio crítico sobre las pinturas de la cúpula del templo de la profesora* (publicada en 1867 por Felipe López López, México, UNAM- II Estéticas.
- Cogniat, Raymond: "El Romanticismo", en *Historia de la Pintura*, T. 3, Bilbao, Asuri de Ediciones, 1989.
- Commons, Aurca: *Las intendencias de la Nueva España*, México, UNAM-II Históricas, Inst. de Geografía, 1993.
- Costansó, Miguel, *Diario histórico de los viages de mar. y tierra hechos al norte de la California en el año de 1770*, México, Edición Chimalistac. 1950.
- Cretineau-Joly, J.º: "Clemente XIV y los Jesuitas-- o sea historia de la destrucción de los Jesuitas", México, Tipografía de Juan R. Navarro, 1849.
- Cruz Roja Mexicana: *Hospitales de la Nueva España-Siglos XVI. XVII. XVIII*, México, 1990-91.
- *Cuarenta siglos de arte mexican.*(Xavier Moysén, coordinador y seis autores más), 8 Tomos, México, Edit. Herrero, 1981.
- Cherniss, Harold: *El enigma de la primera Academia*, México, UNAM- IIE, 1993.
- De la Fuente, Vicente: *Historia de las sociedades secretas en España*. Lugo, 1870.
- Dérozier, Albert (Selección y Prólogo): *Escritores políticos españoles. 1780-1854*, Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- Diderot, D'Alembert: *La Enciclopedia*, (selección, edición y prólogo de J. Lough), Madrid, Ediciones Guadarrama. 1974.
- Diderot, Denis y D'Alembert (Jean le Rond): *La Enciclopedia-selección de artículos políticos-*, (Selección, traducción y estudio preliminar de Ramón Soriano y Antonio Porras), Madrid, Tecnos, 1992, p.XII.
- Diener, Pablo: "El viajero europeo del siglo XIX" en revista *Artes de México*, No. 31, México, Conaculta, sine data.
- Dorfler, Gillo: *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Editorial Lumen-palabra seis, 1974, p. 24.
- Eco, Umberto: *El nombre de la rosa*, Barcelona, RBA-narrativa actual, 1993.
- El-Wakil, Leila: "El siglo XVIII", en *Historia de la pintura*. Bilbao. Asuri de Ediciones, 1989.
- *Enciclopedia de las Bellas Artes*, Gowing, Lawrence (Director). México. Edit. Cumbre-Equinox, 1982.
- Escobar Valenzuela, Gustavo A.: *El liberalismo ilustrado del Dr. José María Luis Mora*, México, UNAM, 1974.
- Escontría, Alfredo: *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto Don Manuel Tolsá*, México, Empresa editorial de ingeniería y arquitectura. 1929.
- Espinós Díaz, Adela: "Rafael Ximeno y Planes en España", en *Tolsá, Gimeno, Fabregat-Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.
- Fernández Justino: *El retablo de los reyes-estética del arte de la Nueva España*, México, IIE-UNAM, 1959.
- Fernández, Justino: "Tiepolo, Mengs & Ximeno y Planes". en *Gazette des Beaux-Arts*, Jun. 1943, México, IIE.
- Fernández, Justino: *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Mexico, UNAM-IIE, 1952.
- Fernández, Justino: *El hombre-Estética del arte moderno y contemporáneo*, México, UNAM II Estéticas, 1962.
- Fernández, Justino: *El retablo de los reyes-Estética del arte de la Nueva España*, México, UNAM II Estéticas, 1959.
- Fernández, Justino: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781- 1800*, México, UNAM- IIE, 1068.
- Fonte, Pedro de: "Informe muy reservado sobre el estado político y social de la Nueva España, 1809" en Brading: *El ocaso novohispano*.

- Frances L., José María: *México y Manila - Historia de dos ciudades*. México, SEP, 1964.
- Galí Boadella, Montserrat: *Artistes catalans a Mèxic-Segles XIX i XX*, Barcelona. Comissió Amèrica i Catalunya - Generalitat de Catalunya, 1992.
- Galí, Montserrat: "Organización y funcionamiento de la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos" en *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos. 1841-1863*, México, INBA-Lotería Nacional para la Asistencia Pública, catálogo 1986-87.
- Galí, Montserrat: "El traspaso de la Lotería a la Academia Nacional de San Carlos. Las juntas directivas de la Academia Nacional de San Carlos y de la Lotería" ver *La Lotería*
- Galindo y Villa, Jesús: "Anales de la Academia de Bellas Artes de México", México, 1913 *Archives of de Cathedral of Mexico- Entierros*, 2a serie, Libro III, folio 112.
- Gálvez, José de: Informe sobre las Rebeliones Populares de 1767- y otros documentos inéditos, (Edición, prólogo, índice y notas por Felipe Castro Gutiérrez), México, UNAM, II Históricas, 1990.
- García Barragán, Elisa: *El pintor Juan Cordero*. México, UNAM-IIIE, 1984.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe Ma. en *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsa* de Francisco Almela y Antonio Igual, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: *La Academia Valenciana de Bellas Artes /El movimiento academista europeo y su proyección en Valencia*. 2a. Ed., Valencia. Edición Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993.
- Gazeta de México, La, en Castorena y Ursúa, Juan Ignacio (Obispo de Yucatán) y Sahagún de Arévalo, Juan Francisco: *La Gaceta de México y Noticias de Nueva España. 1784-1807*, 38 vols., México, SEP, 1949.
- Gillet, Louis: "L'art dans l'Amérique Latine" (Tomo VIII de la *Histoire de l'Art*, 1929).
- Gimeno-Fabregat-Tolsá-Trayectoria artística en España. Siglo XVIII. Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.
- Goya- *Los Genios de la Pintura Española*, Dir. Clara Janés, Madrid. SARPE, 1983.
- *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona, Edit. Enciclopedia Catalana, S.A., 1979.
- Hamnett, Brian R. "Absolutismo ilustrado y crisis multidimensional en el periodo colonial tardío, 1760-1808" ver: Josefina Vázquez.
- Hohendorf, Horst: *Goeth -Colosos de la historia*, México, Mondadori- Promexa, 1981.
- *Hombres de México-Los doce mil grandes*, Vol. XII, México-Promexa, 1982.
- Humboldt, Alejandro de: *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Porrúa, 1973, 2a. edic.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Espectáculos y diversiones públicas-Informe sobre la ley agraria*, edición de José Lage, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977.
- Lanning, John Tate: *Reales Cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México*, México, Imprenta Universitaria, 1946.
- Lombardo de Ruiz, Sonia: "La arquitectura y el urbanismo en la época de la Ilustración, 1780-1810" en *El Arte Mexicano*, México, SEP- Salvat, 1986.
- Lombardo de Ruiz, Sonia: "Las reformas borbónicas y su influencia en el arte de la Nueva España" en *El Arte Mexicano*, op. cit., T.9.
- *Lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*, Catálogo dic.1986-mar.1987, México, INBA-Lotería Nacional.
- Mâle, Émile: *The Gothic Image- Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Nueva York, Harper and Brothers, 1958.
- Maltese, Corrado: conferencia en *Las academias de arte- VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, México, UNAM Imprenta Universitaria, 1935-1985.
- Márquez, Pedro José: *Sobre lo bello en general y dos monumentos de Arquitectura en México: Tajín y Xochicalco- dos opúsculos*, (Estudio y edición de Justino Fernández), México, UNAM, 1972.
- Marroqui, José María: *La ciudad de México*, 4 tomos, México. Jesús Medina Editor, 1969.

- Martínez Peñalosa, Porfirio: "Artesanías y arte folk en el siglo XIX", en *El Arte Mexicano*, T.12.
- Maurois, André: *Napoleón*, Barcelona, Salvat, 1984.
- Maza, Francisco de la: *El guadalupanismo mexicano*, México, Cultura SEP.- FCE, 1981.
- Moncada Maya, J. Omar: "Humboldt y el desarrollo de la cartografía mexicana" en *Alejandro de Humboldt en México*, catálogo exposición en antiguo Palacio del Arzobispado, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1997.
- Monsiváis, Carlos: *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.
- Montesquieu: *Del espíritu de las leyes*, Intro.Enrique Tierno Galván, Madrid, Edit. Tecnos, 1993.
- Moreno, Salvador: *El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM-IIIE, 1969.
- Moreno, Salvador: *El pintor Pelegrín Clavé*, México, UNAM-IIIEstéticas, 1966
- Mourelle, Francisco Antonio: "Viaje a las minas de Guanajuato. noviembre de 1790", ver Brading: *El ocaso novohispano*.
- Moyssén, Xavier: "La pintura y el dibujo académico", en *El Arte Mexicano*, T. 9.
- Moyssén, Xavier: *El dibujo de José María Velasco*, en J.M.Velasco- Homenaje, México, UNAM, 1989.
- Moyssén, Xavier: *El pintor Rafael Ximeno y Planes, Su libreta de dibujos*, México, Sociedad de Ex-alumnos de la Facultad de Ingeniería, 1985.
- Moyssén, Xavier: "La pintura del siglo XVIII", en *El arte Mexicano*, T.8.
- Muriel, Josefina y Grobet, Alicia: *Fundaciones Neoclásicas de la marquesa de Selva Nevada, sus conventos y sus arquitectos*, México, UNAM, 1969.
- Navarrete, Félix: *La masonería en la Historia y en las leyes de Méjico*, segunda edición, México, Editorial Jus, 1962.
- *Obras selectas del Patrimonio Artístico Universitario*, Catálogo MUCA de la Coordinación de Humanidades de UNAM, México, oct.1980-mar.1981.
- Orellana, Marcos Antonio de: *Fuentes literarias para la Historia general del arte español*, (Biografía pictórica valentina), preparada por Xavier de Salas.-Madrid, Gráficas Marinas, 1930.
- Orozco y Berra, Manuel: *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, México, SEP-Setenta, INAH, 1973.
- Ortiz Macedo, Luis "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida" en *40 siglos de arte mexicano*, México, Editorial Herrero, 1981.
- Pietschmann, Horst: "Protoliberalismo, reformas borbónicas y revolución: La Nueva España en el último tercio del siglo XVIII", ver Josefina Z. Vázquez, *Interpretaciones...*
- Pinoncelly, Salvador: *Manuel tolsá, arquitecto*, México, Conaculta, 1998.
- Plotino: *Selección de las Eneadas*, México, SEP Universidad Nacional de México, 1923, reimpresión 1988.
- Quirós, José María: *Guía de negociantes. Compendio de la legislación mercantil de España e Indias, dedicada al Real Consulado y cuerpo del comercio de la ciudad de Veracruz*, México, UNAM- II Históricas, 1986.
- Raggi, O.: *Pietro Tenerani*, Florencia, Le Monnier, 1880.
- Ramírez Fausto: *Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, México, La Muralla, 1984.
- Ramírez, Fausto "El arte del siglo XIX" en *El Arte Mexicano*, T.9.
- Rees Jones, Ricardo: *El Despotismo Ilustrado y los intendentes de la Nueva España*, México, UNAM, 1983.
- Revillagigedo, Conde de: "Carta al excelentísimo señor don Antonio Valdés, 1789", ver Brading, *Ocaso novohispano*.
- Rico González, Víctor (introducción y versión paleográfica de): *Documentos sobre la Expulsión de los Jesuitas y Ocupación de sus Temporalidades en Nueva España (1772-1783)*, México, 1949.
- Río, Ignacio del: *La aplicación regional de las reformas borbónicas*, México, UNAM-II Históricas, eve. 483.

- Rodríguez Prampolini, Ida: *La crítica de arte en México en el siglo XIX. documentos III (1879 - 1903)*, México, UNAM-IIIE, T.3.
- Rodríguez Prampolini, Ida: *La crítica de arte en México en el siglo XIX - Estudio y documentos (1810-1903)*. 3 Tomos, México, UNAM- IIE, 1964.
- Romero de Terreros y Vinent, Manuel: *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Fondo Hilario Medina, 1948.
- Romero de Terreros, M.: *Catálogo de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México-1850-1898*, México, UNAM, 1963
- Romero de Terreros, Manuel: *Retratos de monjas*, México, Ed. Jus, 1952.
- Rousseau, J.J.: *Discurso sobre las ciencias y las artes*, México, Edivisión, 1999, p. 59.
- Rubio Mañé, Jorge Ignacio: *El virreinato*, 2ª edición, 4 volúmenes, México, UNAM, IIH-Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Rubio Mañé, Jorge Ignacio: *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España 1535-1746*, 4 vols., México, UNAM, 1955-1963, Vol 4: Obras públicas y educación universitaria.
- Ruiz de Eihori, Joseph (Barón de Alcahalí y de Mosquera): *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (obra premiada en los Juegos florales de lo rat-penat el año 1894), Valencia, Imprenta de Federico Doménech, Calle del Mar núm.65, 1897.
- Ruiz de Gomar, José Rogelio: "Grabado y numismática hasta la consumación de la Independencia", en *El Arte Mexicano*, México, SEP- Salvat, 1986, T.9.
- Ruiz de Gurza, Aurea: "Esquema cultural de la Academia de San Carlos bajo el apoyo económico de la Lotería", ver *Lotería*.
- Ruskin, Ariane: "Realism and the Pre-Raphaelites", en *Nineteenth Century Art*, New York, McGraw-Hill, 1968.
- Ruskin, Ariane: *17th. and 18th. Century Art*, New York, Mc Graw - Hill, 1973.
- Santiago Cruz, Francisco: *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, México, Col. Medio Milenio- Jus, 1960.
- Seijas y Lobera, Francisco de: *Gobierno militar y político del Reino Imperial de la Nueva España-1702*, México, UNAM, sin fecha
- Sodi Pallares, Ernesto: *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, México, Populibros La Prensa, 1969.
- Stravinsky, Igor: *Poética Musical*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987.
- Taine, Hipólito: *Filosofía del arte*, México, Edit. Nueva España, 1944.
- Taylor, William: *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*, México, F.C.E., 1987.
- Thiel, Rudolf: *And There was Light-The Discovery of the Universe*, N.Y., Mentor Books, 1960.
- Toussaint, Manuel: *Arte colonial en México*, México, UNAM, INBA, DDF, Conaculta, 1990.
- Uribe, Eloisa: "Los ciudadanos labran su historia-Escultura 1843-1877", en *El Arte Mexicano*, T. 10.
- Uribe, Eloisa: *Tolsá, hombre de la Ilustración*, México, INAH-Conaculta-Munal, 1990.
- Urrea, Jesús: "La escultura en la Corte", en *Tolsá, Gimeno, Fabregas*, Valencia, Generalitat, 1989.
- Valenti Camp, Santiago: *Las sectas y las sociedades secretas a través de la Historia*, México, Editorial del Valle de México, 1975.
- Valle-Arizpe, Artemio de: *La Güera Rodríguez*, México, Librer. Manuel Porrúa, 1960.
- Valle-Arizpe, Artemio de: *Personajes y leyendas del México virreinal*, México, Panorama Edic., 1985
- Vargas Lugo, Elisa: "José de la Borda, su templo y sus minas" en *Santa Prisca Restaurada*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1990.
- Vargas Martínez, Ubaldo: *Morelos, Siervo de la Nación*, México, Porrúa, 1971.
- Vázquez, Josefina Zoraida (Coordinadora): *Interpretaciones del siglo XVIII mexicano-El impacto de las reformas borbónicas*, México, Nueva Imagen, 1992
- Velázquez Guadarrama, Angélica: "Manuel Ocaranza, un pintor del amor y del mundo femenino" en *Entre romanticismo y realismo- Pintura costumbrista sentimental de Manuel Ocaranza (1841-1882)*, México, Munal, 1995.

- Vilar, Manuel: *Copiador de cartas 1846-1860/ Diario particular 1854-1860*, México, UNAM-II Estéticas, 1979.
- Voltaire: *Novelas y cuentos*, Traducción y prefacio de Antonio Espina, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982.
- Wittkower, Rudolf: *La arquitectura en la edad del Humanismo*. Buenos Aires, Edic. Nueva Visión, 1958.
- Yuste, Carmen: *Comerciantes mexicanos en el siglo XVIII*, México, (Serie Historia Novohispana, 29), UNAM-II Históricas 1991.



Tomas Surro in Discipulo le Abate

Fernando Selma in Ferro la gran

Retrato de Don Jerónimo Antonio Gil

Fernando Selma

S. XVIII

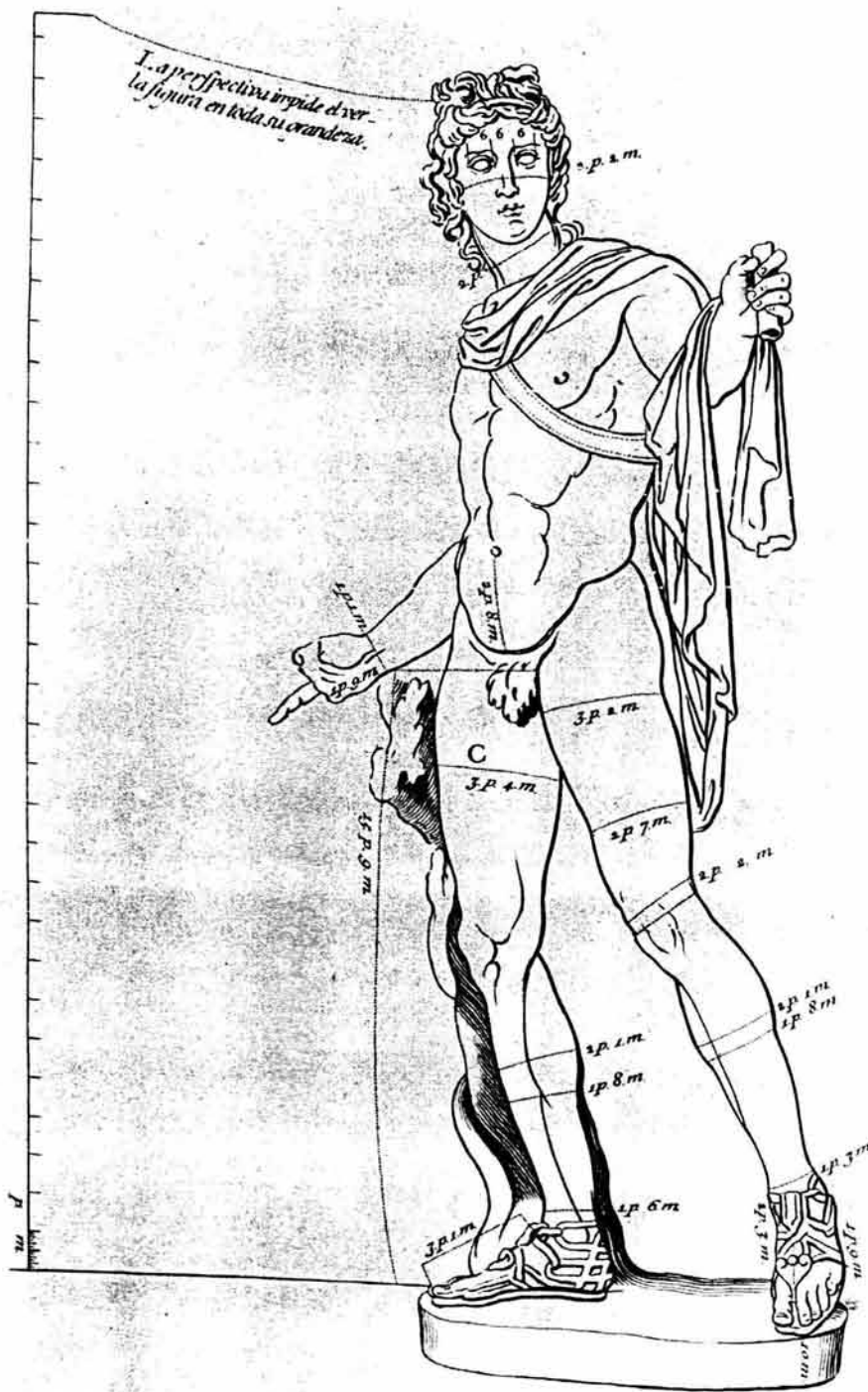
Grabado (buril)

31.7 x 44.3 cm.

08-641 067

Col. ENAP-UNAM

La propia estatua de Apolo tiene 7 cabezas 3 part. y 6 minutos de alto.



20.

Apolo (estudio anatómico)

Jerónimo Antonio Gil

S. XVIII

Grabado (aguafuerte)

31 x 44 cm.

08-640 935

Col. ENAP-UNAM



VISTA DE LA PLAZA DE MEXICO NUEVAMENTE ADOORNADA PARA LA
 CARLOS IV, que se coloco en ella el 9 de Diciembre de 1766 cumple años de
 por Miguel la Cruz Marques de Branciforte Virrey de Nueva España, quien
 general y convido general de todo este Reyno a haz grabar esta Botafuente que

ESTATUA EQUESTRE DE NUESTRO AUGUSTO MONARCA REYNANTE
 la Reyna Nuestra Señora MARIA LUISA DE BORBON, su amada España a
 solida y justa de la Real Clerencia erige este Monumento para dar testimonio de su
 lealtad a sus Magestades en su eterna memoria de su fidelidad amor y respeto



Vista de la Plaza de México
 J. Joaquín Fabregat
 1797
 Grabado (aguafuerte)
 74 x 52 cm.
 08-696 742
 Col. ENAP-UNAM



Desnudo Masculino
Pedro Vicente Rodríguez
1826
Dibujo (pigmento y grafito)
53.8 x 39.6 cm.
08-648 676
Col. ENAP-UNAM



Cabeza de niño
Rafael Ximeno y Planes
1799
Dibujo (grafito y papel)
41.5 x 29.8 cm.
08-662 235
Col. ENAP-UNAM



Al. Juro 21 de 21
C. S. J.
57

Pedro Patiño Ixtolinque

Nº 3

Desnudo Masculino
Pedro Patiño Ixtolinque
S. XIX
Dibujo (carbón, pigmento y papel)
44 x 31 cm.
08-649 672
Col. ENAP-UNAM